

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XIX

numero 1-2

2020



EDIZIONI
BUONAIUTO

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore

SEBASTIANO MARTELLI

Comitato scientifico

EPIFANIO AJELLO - ANGELO CARDILLO - IRENE CHIRICO - DOMENICA FALARDO
EMILIO GIORDANO - ROSA GIULIO - ALBERTO GRANESE - EMMA GRIMALDI - ANTONIA LEZZA
SEBASTIANO MARTELLI - MILENA MONTANILE - LUIGI MONTELLA - LAURA PAOLINO
ANTONIO PIETROPAOLI - LUIGI REINA - VINCENZO SALERNO - GIORGIO SICA - ROSA TROIANO

Redazione

MARIA BELLISSIMO, ALESSIO BOTTONE, RAFFAELE CESARO, RENATO RICCO
misurecritiche@libero.it

Segreteria di Redazione

ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione

Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione Italianistica
Università degli Studi di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA)

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.

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

«Misure critiche» è consultabile in *open access* sul sito
dell'Università degli Studi di Salerno
<http://elea.unisa.it/handle/10556/749>

Versamenti: Bonifico bancario - IBAN: IT32G0101076480000027002915 intestato a Tipografia Buonaiuto
sas di Luigi Buonaiuto & C. - 84087 Sarno (Sa) - Abbonamento Annuo € 40,00 - estero € 60,00 - Prezzo
di un fascicolo € 20,00 - Numeri doppi € 40,00

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

ISSN: 0392 - 6397

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XIX, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2020

Saggi

EMMA GRIMALDI, <i>Dalle variazioni in progress al libero arbitrio. Alcune riflessioni sul «sacrato poema»</i>	pag. 5
LUCA VACCARO, <i>La partnership coniugale e letteraria di Muzio e Ippolita Manfredi nelle relazioni col duca di Mantova. Documenti inediti dall'Archivio Gonzaga</i>	» 39
ALESSIO BOTTONE, <i>Per una morfologia del dialogo nel Settecento italiano</i>	» 71
IRENE CHIRICO <i>Uso e invenzione della tradizione nel romanzo 'narcotico' di Francesco Gritti (1740-1811)</i>	» 98
MANUELA MARTELLINI <i>Una inedita novella in versi di Luigi Cicconi</i>	» 115
EMANUELA FERRAUTO, <i>Gli artisti e la Prima guerra mondiale attraverso documenti inediti. Il Teatro del Soldato al fronte. La Federazione degli Artisti del Varietà Italiano contro la chiusura dei teatri</i>	» 136
ANTONIO PIETROPAOLI, <i>Note sulla metrica di Govoni</i>	» 175
GIOVANNI GENNA, <i>Il Montale di Gadda: attimi iridati, «femmine», «cocci» e «fagioli»</i>	» 185
MARIKA BILIA, <i>Un epigramma inedito di Giorgio Caproni all'amico e poeta Siro Angeli</i>	» 201
CATERINA FALOTICO, <i>Anna Maria Ortese. Étrangère per vita e destino</i>	» 214

Interventi

LAURA PAOLINO, <i>In ricordo di Marco Santagata</i>	» 241
MAURIZIO ZANARDI, <i>I trent'anni di Cronopio</i>	» 249
GRAZIANO BENELLI, <i>Trieste nella prosa di Serena Castro Stera</i>	» 253
EDOARDO ESPOSITO, <i>Tà-kài-tà (Eduardo per Eduardo) di Enzo Moscato</i>	» 269

Note e Rassegne

ANDREA MAURUTTO, <i>Rabboni, Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento</i>	» 279
PASQUALE TUSCANO, <i>La 'parola evocatrice' di Antonio Chilà</i>	» 286
APOLLONIA STRIANO, <i>La letteratura militante nel Mezzogiorno assediato</i> ...	» 290
MILENA MONTANILE, <i>Orazio Longo tra musica, immagini e parole</i>	» 296

Recensioni

Cristiano Anelli, Graziano Benelli, Étienne Biot, Alessio Bottone, Sara Cataudella, Ariele D'Ambrosio, Antonio D'Elia, Anna Fiorile, Paola Giusti, Francesca Nassi, Paola Nigro, Francesca Tuscano, Lorenzo Resio... pag. 305

Libri ricevuti..... » 345

DALLE VARIAZIONI *IN PROGRESS* AL LIBERO ARBITRIO.
 ALCUNE RIFLESSIONI SUL «SACRATO POEMA»

Per alcune riflessioni sul *Poema Sacro*, da collocarsi ai margini dell'aura solenne delle prossime celebrazioni dantesche, provo a partire da una formula analogica già di vasto impiego. Alquanto logorata da un uso di meccanico automatismo, con fondato rischio di rimozione dello spessore estetico/filosofico magnificato a suo tempo da Rosario Assunto, formula *in fabula* è quella assimilante propriamente il *Paradiso*, e per estensione, la *Commedia*, all'imponenza di una cattedrale¹. È stato Emilio Pasquini ad averne restaurato il senso con una interessante precisazione: «... come nel caso dei costruttori di cattedrali, esisteva nella mente di Dante un progetto generale; ma i particolari mutavano in corso d'opera [...] (*pur se*) dei risultati precedenti restavano le tracce»². Prima di esprimersi in questi termini, Pasquini si era mostrato più fermamente orientato in senso negativo, contestando, *apertis verbis*, l'idea che l'impianto del poema dantesco potesse essere «paragonato ora alle strutture solide e compatte di una cattedrale gotica, ora alle miracolose simmetrie e corrispondenze di un grande cristallo». Si era fatto sostenitore della lontananza dal vero, di una simile «immagine statica, sia per quanto riguarda la genesi del poema [...] sia per quanto si attiene al temperamento dell'autore»³. Contestata per

¹ «... il riferimento alle cattedrali gotiche si fa obbligatorio, perché lo scopo che Dante si proponeva di raggiungere nello scrivere il *Paradiso* è identico a quello che dalle cattedrali si ripromettevano i loro ordinatori e artefici [...] e identiche sono le premesse estetiche [...] Ed è allo stesso modo identica la concezione della bellezza come luce sulla quale si fondano l'architettura delle cattedrali e la poesia della terza cantica dantesca» (R. ASSUNTO, *Ipotesi e postille sull'estetica medievale*, Milano, Marzorati, 1975). Ho tratto la citazione da DANTE, *Paradiso*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1993, pp. 636-639, a tale edizione ho fatto riferimento per tutte le citazioni. Per quelle dall'*Inferno*, ho invece seguito il testo a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi 2013, per quelle dal *Purgatorio*, il testo a cura di S. Bellomo e S. Carrai, Torino, Einaudi, 2019.

² E. PASQUINI, *Vita di Dante*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 89.

³ E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno

quanto pareva rinviare a un'idea di inerte gravezza, obsoleta per il tempo e l'abuso, l'analogia si è così riciclata in senso dinamico, in riferimento a ciò che, nell'opera dantesca, si connette allo scarto/devianza rispetto a un tracciato predefinito, i cui segni restano comunque palesi. Fra le tante occorrenze indicate, di più forte evidenza l'investitura di Cacciaguida, in *Paradiso*, XVII, al più alto ruolo profetico/oracolare, programmato per Beatrice sino a *Inferno*, XV. Da una simile discordanza, come da altre non così eclatanti, tutte non sottoponibili a correzione, essendo solito Dante 'pubblicare' – passare ai copisti – ogni canto dell'opera subito dopo averlo concluso, Pasquini invita a leggere la *Commedia* come «un supremo *work in progress* costruito per successive approssimazioni fino all'approdo onnicomprensivo del *Paradiso*»⁴. La compiuta finitezza del poema non è affatto messa in discussione; nessun apparentamento è ipotizzato con la perenne provvisorietà dell'opera aperta. Pur con tutte le possibili deviazioni in corso d'opera, è pur sempre la rete di simmetriche risposdenze, il più forte segnale della compattezza unitaria del *Poema*; della sua identità medievale, di mimetica riproduzione dell'ordine del cosmo. Proprio della salda unità dell'opera di Dante è stato in tempi recenti Mirko Tavoni a indicare, in fascinosa ipotesi, due spie segnaletiche. I contrapposti termini speculari di estrema reciprocità, pertinenti l'area semantica del *somnium*, evocanti l'essenza del «Poema Sacro», in quanto intera esperienza onirico/visionaria. Di una simile dimensione sarebbe appunto il Dante *personaggio* a certificare l'*incipit*: «Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai» (*Inf.*, I, 10-12). Il Dante *poeta* ad anticiparne l'*explicit*, servendosi delle parole di San Bernardo: «“Ma perché ‘l tempo fugge che t'assonna, / qui farem punto, come buon sartore / che com'elli ha del panno fa la gonna;”» (*Pd.*, XXXII, 139-141)⁵.

Sulla traccia del restauro semantico addotto da Pasquini, provo a ripassare i versi 46-99 di *Paradiso* XVII: l'ampio discorso profetico rivolto da Cacciaguida al discendente, sul tempo che lo attende, di cui già alcuni cenni gli sono giunti in precedenti occasioni. Parlando di annunci profetici, farò qui riferimento solo a quelli *ad personam*, riguardanti il destino

Mondadori, 2001, p. 4. Ma fondamentale tutto il primo saggio *Dai «prefazi» ai «compimenti»*, pp. 1-26.

⁴ Ivi, p. VIII

⁵ M. TAVONI, *L'Inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della Commedia come visione in sogno*, in *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss e M. Tavoni, Atti del Seminario Freie Universitet Berlin, Italienzentrum, 23 novembre 2017, Ravenna, Longo, pp. 98-119.

del *personaggio / poeta*, tralasciando ciò che pertiene al preconizzato avvenimento di misteriche entità redentrici, il veltro, il *dux*, o ancor più indistintamente «l'alta provedenza» o la fortuna, in *Paradiso* XXVII; «per chiare parole e con preciso latin», il trisavolo rivela a Dante le angustie che, nel prossimo futuro, trameranno la sua vita di esule. Non mancando di esortarlo, pur vessato dal bisogno, a non scendere mai a patti con la propria coscienza, a rivelare per intero tutto quanto nel viaggio mistico ha visto e sentito, pur se a molti potenti della terra suonerà sgradevole⁶, essendogli stata concessa quella straordinaria esperienza, proprio perché il suo grido sia come il vento «che le più alte cime più percuote». A questo momento faticoso, già otto profezie – quattro e quattro nel corso di *Inferno* e *Purgatorio* – tutte *ante eventum* nel tempo della *factio*, *post eventum* nel vissuto reale, sono state pronunciate. Connotata dalla sacralità simbolica del numero che la contraddistingue, è questa ultima la più articolata definizione di un destino che, a non lunga scadenza, il *personaggio* dovrà affrontare, di cui il *poeta* già ha provato l'amarezza. Non è da escludere che sia la coscienza della propria dolente fragilità – sotto l'artistico velame della coniugazione al futuro di ciò che si attiene invece al presente e a un recente passato – ad aver indotto Dante a eleggere portavoce delle *chiose* sulla propria sorte, il suo super-io familiare. Che ad agire soprattutto in lui sia stata la maturata consapevolezza che solo in se stesso, nella forza della sua coscienza e nell'orgoglio della propria identità, egli deve trovare aiuto e sostegno. Forte di una simile certezza, scelto l'avo glorioso a ultima voce oracolare, egli non si preoccupa di quanto ha già scritto e comunque non potrebbe correggere. Il riferimento si appunta su celeberrime sequenze della prima cantica, ai canti X e XV. Nel primo caso, sul momento in cui, alla ripresa del cammino, restano nella mente di Dante le parole di Farinata sulle difficoltà del ritorno, per chi è stato bandito dalla propria città: difficoltà che egli dovrà provare non prima che «cinquanta volte fia raccesa/ la faccia de la donna che qui regge» (*Inf.*, X, 79-80). A rasserenarlo, è la vigile sollecitudine di Virgilio. Al monito a che Dante conservi nella memoria quanto ha udito, segue infatti una

⁶ Una chiara eco delle parole di Cacciaguیدا ritorna in *Paradiso*, XXVII, 64-66, a chiusura dell'infuocata arringa di san Pietro contro i pontefici corrotti: «e tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io non ascondo». Così com'era già stata Beatrice in *Purgatorio*, XXXIII, 52-57: «Tu nota: e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte. / E aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi».

solenne rassicurazione: «...quando sarai dinanzi al dolce raggio / di quella il cui bell'occhio tutto vede, / da lei saprai di tua vita il viaggio» (129-132). Forte dell'autorevolezza del «savio gentil», nella definizione di Beatrice quale infallibile depositaria della futura verità, cinque canti dopo, a Brunetto Latini, assertore dell'ostilità che «al suo ben far» verrà da «quello ingrato popolo maligno / che discesa da Fiesole ab antico» (XV, 61-62), Dante risponderà: «Ciò che narrate di mio corso scrivo, / e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che saprà, s'a lei arrivo»⁷. Sino all'altezza di *Inferno*, XV, il progetto dantesco contempla Beatrice quale privilegiata voce oracolare. Per le rimanenti modulazioni profetiche, manca il riferimento a una superiore figura disvelatrice, rendendosi in esse prevalente il rinvio a una diretta, e perciò chiarificante, esperienza vissu-

⁷ Dante dirà ancora a Brunetto (94): «Non è nuova a li orecchi miei tal arra», alludendo a quanto già dettogli da Farinata. In questa frase, Saverio Bellomo (DANTE, *Inferno*, Torino, Einaudi, 2013, XV, n. *ad locum*, p. 245) ravvisa l'eco di Virgilio, *Eneide*, VI, 95-96, 103-105, dove la Sibilla esorta Enea: «Tu ne cede malis sed contra audentior ito, / quam te fortuna sinet», il quale le risponde: «Non ulla laborum, o virgo, nova mi facies inopinave surgit; / omnia praecepi atque animo mecum ante peregi». Ricordo qui che al testo e alle note a cura di S. Bellomo e S. Carrai, mi sono attenuta per tutte le citazioni da *Inferno* e *Purgatorio*. Per quelle dal Paradiso, ho seguito l'edizione a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1993. È evidente che Dante considera profezie, compiutamente tali, quelle di Farinata e Brunetto; non alla stessa stregua, quella ad esse precedente di Ciaccio, in *Inferno*, VI, 64-72, che non lo coinvolge *ad personam*, parlando genericamente dei tumultuosi capovolgimenti della politica fiorentina, tali che «infra tre soli», la supremazia conquistata da «la parte selvaggia», i Bianchi originari del contado, «con molta offensione», passerà ai Neri, per l'aperto favoritismo di Bonifacio VIII. «con la forza di tal che testé piaggia». Dello stesso tenore, pur se caratterizzata dall'aspro livore verso Dante, quella di Vanni Fucci (*Inf.*, XXIV, 142-151) enunciante prima la cacciata dei Neri da Pistoia, quindi i mutamenti al vertice del potere fiorentino, sino a quando il fulmine che Marte trae dai vapori della Val di Magra «repente spezzerà la nebbia / sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto». Ugualmente quattro gli annunci profetici che l'*agens* ascolterà lungo l'ascesa purgatoriale. Quella di Corrado Malaspina (VIII, 133-139), criptica nell'anticipazione a Dante – che ha appena lodato la magnifica cortesia del suo casato – di come, nel volgere di sette anni, di tale virtù, da lui sinora conosciuta per fama, farà diretta esperienza. Segue (XI, 139-142) la voce di Oderisi d'Agobbio, ancora al canto XXIV, 43-48, quella di Bonagiunta da Lucca, annunciante come sarà una donna di nome Gentucca, attualmente non ancora in età da marito, a rendere a Dante gradevole il soggiorno nella sua, pur vituperata, città, per subito aggiungere che se egli ha ora potuto equivocare tali parole, «dichiareranti ancor le cose vere». Se a indicare a Dante il poeta guittoniano è stato il suo amico di gioventù Forese Donati, tra i versi 82-90, questi gli annuncia anche, come non lontana nel tempo, la condanna a morte del proprio fratello Corso, ribadendo anche lui come non a lungo ruoteranno i cieli, «... che ti fia chiaro / ciò che 'l mio dir più dichiarar non puote».

ta, di tutto quanto, espresso a parole, può suonare oscuro. Nella più alta sacralità della nona posizione, è Cacciaguida il portavoce del definitivo responso che il *personaggio* attende: ideale cima apicale al centro della terza cantica, tale anche in ragione del particolare esito numerologico. È infatti quello che numericamente contraddistingue l'ultima profezia un 9 fondato non sul 3 che ne è radice, come sarebbe nel caso di un'equa ripartizione di tre profezie per ogni cantica. Bensì, un 9 determinato da un $4 + 4 + 1$, rispondente al chiaro progetto di unicizzante esaltazione dell'elemento terminale. Così, se Dante aveva potuto dichiararsi a ser Brunetto pronto a trascrivere nel libro della memoria tutto quanto sinora ascoltato, perché fosse a suo tempo chiosato, sarà Cacciaguida a inserire nel proprio discorso una terzina che rinvia al «chiosar» di *Inferno*, XV: «Poi giunse: “Figlio, queste son le chiose / di quel che ti fu detto; ecco le ‘nsidie / che dietro a pochi giri son nascose”». Fra le due arcate di *Inferno*, XV e *Paradiso* XVII, pilastro di sostegno è probabilmente, in *Purgatorio* XI, il «ma poco tempo andrà, che tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo», con cui Oderisi d'Agobbio consegna alla memoria di Dante il racconto del gesto straordinario, data la sua abituale superbia, di Provenzan Salvani, ridotto ad umiliarsi, così che «si condusse a tremar per ogni vena». Del discorso di Cacciaguida, versi celeberrimi tanto enfatizzati, «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale», possono anche assumersi a chiosa allusiva del «tremar per ogni vena», ascritto nel metaracconto purgatorio, al superbo signore senese. E anche, della terzina conclusiva di *Paradiso* VI e del discorso di Giustiniano; nell'ipotesi di una valenza, in tal senso pertinente, del cenno all'estremo destino di Romeo da Villanova: «e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe / mendicando la vita frusto a frusto / assai lo loda, e più lo loderebbe» (140-142). Immagine speculare di un ideale se stesso eroicamente virtuoso, gloria e vanto della purezza delle sue origini e per questo ragione di ritrovata autostima, come attesta l'esordio di *Paradiso* XVI, Cacciaguida diventa per Dante, in più avanzata fase compositiva, unica figura deputata a sciogliere il nodo del destino che in termini storico/biografici, già gli è toccato in sorte. L'antenato illustre viene a occupare il ruolo oracolare prima pensato per Beatrice, e non ci è dato sapere come e quando matura in Dante l'idea di una simile sostituzione. Rimane il fatto che, nel *Purgatorio*, per tre volte – canti VI, 43-48, XV, 76-78, XVIII, 73-75 – non più in riferimento a individuali vicissitudini, ma come superiore rivelatrice di verità spirituali, Beatrice è ancora designata da Virgilio: *lumen gratiae*, capace di disvelare il *quid*

di quei misteri, al cui cospetto il *lumen intellectus* deve arrestarsi al *quia*. Circa le ragioni del cambio/sostituzione, non mi sembra motivazione esaustiva la sopraggiunta coscienza della «inopportunità di affidare a Beatrice, morta dodici anni prima dell'esilio, un compito legato a un minimo di presenza civile o di competenza politica»⁸. Se scolpita nel dantesco libro della memoria è l'immagine di Beatrice elaborata nella *Vita Nova*, evocata da Virgilio, in *Inferno*, II, 52-57 – donna «beata e bella», dotata di «angelica voce», simile a stella nella luminosità dello sguardo, sino a infondere nel «savio gentil» echi trobadorici, «tal che di comandar io la richiesi» – è vero che, di un simile archetipo, ben poco sembra sopravvivere al momento della sua diretta entrata in scena nel poema. Coi che il *personaggio* ritrova in *Purgatorio* XXX, almeno per come egli ne percepisce e vive la presenza, si rivela affatto diversa dalla dolcissima figura angelica serbata nel suo cuore: vestita di una tutta nuova, energica, autorevolezza. Quando poi, una volta celebrato il rito penitenziale, andrà attenuandosi tutto ciò che, al primo momento, ha determinato il traumatico impatto, e poi ancora, di cielo in cielo, nel rarefatto clima paradisiaco, la nuova Beatrice sempre più sfumerà in figura di metafisica trascendenza: detentrica e maestra di spirituali verità, sempre in grado però di far trapelare, nei modi dell'invettiva, la sua ragion pratica, o pragmatica conoscenza delle vicende umane. Ampiamente lo dimostra, in *Purgatorio*, XXXIII, la sua arringa, declinante in profetico messaggio *ante eventum*, tra i vv. 34-78: l'annuncio della venuta di «un cinquecento diece e cinque, / messo di Dio», eteronima ripresa della figura del Velto, evocata da Virgilio nel canto proemiale del Poema. E ancora, d'identico tenore, la *reprobatio* da lei pronunciata in *Paradiso* XXVII, tra i vv. 121-148, simmetrico *pendant* di quella di San Pietro, tra i vv. 19-66. Non mi pare si possa dunque parlare di «femminile inadeguatezza». Solo di una correzione di tiro che investe non tanto il ruolo maschile, quanto quello strettamente parentale, di una ritrovata radice storico/biografica. Si può anche ipotizzare che, presa la decisione d'inserire nell'ultima profezia l'elogio di Cangrande della Scala, relatore più consono sia parso a Dante il glorioso antenato, in funzione di un argomento probabilmente non di poco conto per lo splendido anfitrione: l'antica nobiltà del suo protetto, a dispetto della miseria in cui l'esilio l'ha precipitato⁹. Non è per altro da dimenti-

⁸ E. PASQUINI, *Vita di Dante*, cit., p. 89.

⁹ Grazie a Cacciaguada, Dante può vantare la sua origine nobile: «una pretesa [...] più che scusabile per chi viveva a Verona, ospite di un principe cavalleresco come Cangrande della Scala» (A. BARBERO, *Dante*, Bari-Roma, Laterza, 2020, p. 29).

care come è Beatrice a esortare l'antico amante, perché riveli alla «santa lampa» tutta l'ansia, tutto il bisogno di sapere, che ferve nel suo animo; santo tramite fra Dante e la conoscenza, che non tralascia alcuna occasione di ammonimento: «per che mia donna, “Manda fuor la vampa / del tuo disio” mi disse, “sì ch'ella cresca / segnata bene dalla interna stampa: non perché nostra conoscenza cresca / per tuo parlare, ma perché t'ausi / a dir la sete, sì che l'uom ti mesca”» (*Pd.*, XVII, 7-12). Elaborare in parole la propria ansia a Dante non sarebbe necessario, se ogni anima beata, rispecchiandosi nell'onniscienza divina, è in grado di leggerla. Egli però deve farlo; deve saper trovare i termini giusti, in grado di esprimere il segno della sua «interna stampa». Deve farlo per se stesso, per iniziarsi a un apprendistato per lui inconsueto. Educarsi a essere umile, a non rin-serrarsi nell'orgoglio che reputa vergogna il chiedere. Solo esternando i suoi bisogni potrà trovare, nei tanti incontri che trameranno la sua vita peregrina, chi lo farà oggetto di cortese benevolenza. Echeggia dunque l'esortazione di Beatrice, il senso di quella di Cristo agli apostoli: «Et ego dico vobis: “Petite et dabitur vobis; quaerite, et invenietis; pulsate, et aperietur vobis”» (Luca, XI,9). Mentre sembra voler allusivamente percorrere la dinamica del chiedere per avere, quanto in avanzato segmento, nel discorso di Cacciaguida, vorrà richiamare i modi di cortese tenzone intercorrenti fra Dante e il più splendido fra i suoi ospiti: «ch'in te avrà sì benigno riguardo, / che del fare e del chieder, tra voi due, / fia primo quel che tra li altri è più tardo» (XVII,73-75), Bartolomeo della Scala, in più plausibile cronologia *donatore* del «primo ostello», assunto a schermo del fratello Cangrande, magnifico protettore dell'Alighieri, al tempo del suo secondo soggiorno veronese.

Escludendo le prime quattro terzine costituenti il prologo – analogia fra l'ansia di Dante di conoscere il proprio destino e quella di Fetonte di accertarsi sull'identità paterna / esortazione di Beatrice a che Dante chieda ciò che vuol sapere – il canto XVII del *Paradiso* si struttura interamente sul colloquio fra il *personaggio* e il suo nobile trisavolo. Il dialogato in apertura e in chiusura incastona la sequenza profetico/oracolare, bipartita, così che alle angustie dell'esilio, è dedicato il primo tratto, vv. 37-69. A sollievo delle amarezze annunciate, il secondo (vv. 70-93) si focalizza sul solenne encomio «... del gran Lombardo». Segue la terzina conclusiva su «...le chiose / di quel che ti fu detto». A proposito del mancato affidamento a Beatrice dell'ultimo responso, più convincente di ogni processo alle intenzioni, mi suona l'evidenza testuale delle prime due terzine di *Paradiso* XVIII: «Già si godeva solo del suo verbo / quello specchio beato, e io gustava /

lo mio, temprando col dolce l'acerbo; / e quella donna ch'a Dio mi menava / disse: "Muta pensier; pensa ch' i' sono / presso a colui ch'ogne torto disgrava"». Mi sembra plausibile risalire, da questi versi, al proposito dantesco di una più oculata distribuzione del *gioco delle parti*, confacente ogni sacra rappresentazione, determinante, solo in quest'ottica, le competenze di genere. Tornato Cacciaguida a immergersi nell'estasi di una tacita beatitudine, chiuso il *personaggio* in un riflessivo silenzio, mentre cerca di attenuare «l'acerbo» di quanto ha appena ascoltato, «col dolce» riferimento alla gloria futura, unica voce in campo, resta quella di Beatrice. La voce che lo aveva esortato all'umiltà del chiedere, e che ora prova a rasserenarlo: lo invita a deporre i pensieri tristi, gli ricorda che ella non gli farà mancare il suo aiuto. E lo fa in maniera paradisiaca; richiamando all'antico amante il proprio stato di anima beata, vicina al trono dell'Altissimo, sempre in grado di intercedere presso di Lui. La dolcezza della consolazione – come indicherà a supremo livello la «santa orazione» di San Bernardo – di certo richiama un principio femminile/sentimentale: materno, o castamente erotico. Se interprete di un ruolo consolatorio può essere solo Beatrice, è naturalmente più giusto che le 'parti' non si sovrappongano su un unico attore, costretto ad essere, in simultanea, consolatore e profeta di sventure. Depositario di un veritiero responso diventa il principio maschile/razionale, incarnato nel trisavolo guerriero e martire, assunto a super-io familiare, così che il pathos lirico dei due distinti momenti trovi di che esaltarsi, proprio nella distinzione dei ruoli e dei generi. Volendo supportare quanto detto con una possibile datazione, concorderei sugli anni 1316-1317. Sul momento in cui ancora Dante sta lavorando ai primi canti del *Paradiso*, e a cui si è fatto non raro riferimento per la presumibile composizione dell'epistola XIII, a Cangrande della Scala¹⁰, nel cui esordio elogiativo, comprensivo dei primi quattro capitoli, è espressa l'autoriale intenzione di fare dono al signore veronese, a lui dedicandola, della cantica conclusiva del «poema sacro». Supportata dall'evidenza del già avvenuto compimento delle prime due, la promessa d'intitolazione di una terza e ultima cantica, ancora tutta *in itinere*, mi sembra altrettanto plausibile di quanto potrebbe esserlo, in successivo momento, il senso di un ornato 'biglietto' di accompagnamento, del dono della terza cantica finalmente ultimata. Ascrivendo

¹⁰ Scrive Enrico Malato (*Dante*, in *Storia Della Letteratura Italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2009, p. 210) che «l'oggetto della lettera, la dedica a Cangrande della cantica del *Paradiso* ...obbliga a scendere almeno al 1315 o '16, o '17, se – nell'ambiguità del testo – s'immagina la lettera accompagnata solo dal primo o dai primissimi canti dell'opera, di cui sono illustrati i primi sei versi...».

l'epistola XIII alla fase temporale in cui Dante è ancora al cominciamento dell'ultima 'fatica', si potrebbe dedurre la non ancora avvenuta composizione dei versi encomiastici su «la cortesia del gran lombardo», poi collocati in *Paradiso* XVII, a poetica vidimazione di quanto promesso nell'iniziale segmento gratulatorio dell'epistola. Presupporrebbero di fatto simili congetture – il condizionale è d'obbligo – l'inderogabile *sine qua non* della sicura attribuzione all'Alighieri dell'epistola a Cangrande, riconosciuta da dantisti insigni, fra cui Giuliani, Torraca, Rajna, Parodi, Vandelli, sino a Barbi, e poi ancora Mazzoni e Padoan. Negazionisti convinti, studiosi altrettanto illustri come D'Ovidio, Scartazzini, Porena, Pietrobono, Nardi¹¹, e ancora, Casadei, ultimo, per recentissima datazione¹². Caso alquanto singolare, quello di Ermenegildo Pistelli, dubbioso, nel 1923, sull'autenticità dell'epistola, pur avendola inclusa, due anni prima, nell'ambito dell'edizione ufficiale dell'opera dantesca, come tredicesima e ultima nel canone dell'*Epistolario*. È proprio nel raffronto con le altre dodici, che la lettera a Cangrande rivela differenze tali da metterne in discussione l'integrità e l'origine. In primo luogo, la sua lunghezza – trentatré capitoli, per complessivi novanta paragrafi – del tutto eccezionale, se delle epistole più ampie, tra le dodici precedenti, «solo la V arriva a 10 capitoli, l'XI a undici»¹³. Ancor più eclatante, la sua eterogeneità tematico/stilistica; e per meglio spiegarla, mi servo ora delle parole di Enzo Cecchini che in *Premessa* della sua edizione critica, ne parla come di un componimento che «esordisce come lettera di dedica del *Paradiso*, e di una lettera di dedica svolge effettivamente le funzioni, salvo poi trasformarsi [...] in un saggio di commento della cantica offerta in dono». Ancora, osserva Cecchini, come potrebbe essere attendibile, da parte dello scrivente, «qualche considerazione sul significato e l'utilità del prodotto del proprio ingegno», più anomalo, il suo mutarsi in *lector*, espositore, «impostando un *accessus* dei più canonici, al quale fa seguire [...] un assaggio di spiegazione letterale». Così, che «La terza cantica della *Commedia*, anzi l'intera *Commedia*, viene collocata al livello di un testo da leggersi e studiarsi a scuola, come un classico o un testo biblico [...] o un trattato che costituisca la più accreditata *summa* di

¹¹ Ivi, pp. 213-214.

¹² A proposito del quinquennio 1315-1320 nella biografia dantesca, dopo aver accennato a una fase di studio preparatoria alla maggiore complessità del *Paradiso*, sostiene Alberto Casadei (*Dante*, Milano, Il Saggiatore, 2020, p. 195): «... non sembrano autentiche altre opere ascritte a questo periodo, come le cosiddette *Epistola a Cangrande* e *Questio de aqua et terra* (che sarebbe stata discussa a Verona il 20 gennaio 1320)».

¹³ E. MALATO, *Dante*, cit., p. 208.

un determinato sistema di conoscenze»¹⁴. Il passaggio dalla sezione introduttiva e gratulatoria, di sostenuta eleganza formale, a quella dell'autocommento, dai modi piani e didascalici, è scandito dalla clausola conclusiva del capitolo IV: «... Itaque, formula consumata epistole, ad introductionem oblati operis aliquid sub lectoris officio compendiose aggrediar» (13). In seguito, in esordio del capitolo XVII, un non dissimile modulo frastico segnerà il passaggio dal momento più genericamente illustrativo del senso del *Paradiso* e della *Commedia* tutta, al registro più minutamente espositivo del commento letterale: «Hiis itaque promissis, ad expositionem littere secundum quandam prelibationem accedendum est, quod de expositione littere, nichil aliud est quam forme operis manifestatio» (42). Di qui, la distinzione, nella terza cantica, di una prima parte, «quod, quamvis communi ratione posset dici exordium, proprie autem loquendo non debet dici nisi prologus» (43), dalla seguente, prettamente espositiva, concernente quanto si apre in *Pd.*, I, a partire dal v.37: «Surge ai mortali per diverse foci». I trentasei versi inaugurali sono dunque prologo – secondo la denominazione attinente al discorso poetico, come quella di proemio lo è all'orazione retorica, e quella di preludio alla composizione musicale – ma il commento *ad litteram* si arresta al capitolo XXXI, all'altezza di *Pd.*, I, 13–21: invocazione al dio Apollo / ragione che la determina. Del tutto inatteso, in XXXII, 8, rompe il piano fluire dell'*expositio*, apportando ancor più forti dubbi e perplessità, un segmento che bruscamente sospende il commento *ad litteram*: «In speciali vero non exponam ad presens, urget enim me rei familiaris angustia, ut hec e alia utilia rei publice derelinquere oporteat. Sed spero de Magnificentia vestra ita ut alias habeatur procedendi ad utilem expositionem facultas». Sostiene lo scrivente di aver sin qui genericamente esposto il senso del prologo, ma di non essere in grado di procedere al commento letterale, perché oppresso da angustie familiari. Auspica pertanto un intervento del signore scaligero, che gli dia modo, quanto prima, di riprendere la sua utile esposizione¹⁵. Anche per i più convinti

¹⁴ E. CECCHINI, *Introduzione* a DANTE ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, Firenze, Giunti, 1995, p. VII. A tale edizione si fa esclusivo riferimento per ogni citazione nel testo, come per l'intera problematica storico/filologica.

¹⁵ Una ripresa che si rivela comunque del tutto improbabile, anche in migliorate condizioni finanziarie, se al cap. XXXIII, in estrema e sbrigativa sintesi, così lo scrivente s'esprime: «In parte vero executiva [...] nec dividendo nec sententiando quicquam dicetur ad presens, nisi hoc, quod ubique proceditur ascendendo de celo in celum, et recitatur de animabus beatis inventis in quolibet orbe», dichiarando, mi pare, l'evidente intenzione di mutare in stringato commento la sua paziente fatica di chiosatore.

sostenitori della legittima attribuzione a Dante dell'epistola XIII, improbabile suona la possibilità di ritenere di marca dantesca un simile segmento frastico, tale nella sua anomalia, da ancor più rafforzare l'idea di una tardiva saldatura – considerandone la duplice e affatto diversa tradizione manoscritta – tra la sezione propriamente epistolografa, encomiastica e stilisticamente elegante, e quella ben più ampia, omogenea, nel suo piano stile didascalico, attinente il commento testuale. Se l'eleganza della scrittura elogiativa potrebbe legittimare l'identità dei quattro capitoli iniziali, in quanto frutto della creatività dantesca, di quest'ultima più lunga sezione dovrebbe essere autore uno sconosciuto commentatore trecentesco, che diventa qui decisamente un falsario, evocante *motu proprio* una non meglio definita «rei familiaris angustia». Un falsario che avrebbe forse opinato di potenziare l'immagine autoriale, richiamando il cliché dell'*exul inmeritus* vessato dal bisogno, finendo invece col decisamente ombreggiarla. Non s'accorda affatto con quella del postulante, l'immagine vulgata del severo orgoglio del “divino poeta”; ancor più incontrovertibile, il proposito da lui mantenuto d'inserire, in *Pd.*, XVII, la già citata terzina (vv.73-75), in cui Cacciaguida esalta il tanto grande «benigno riguardo» del mecenate veronese, tale da indurlo a precorrere ogni eventuale bisogno dell'ospite, senza lasciargli il tempo di esprimerlo.

Il panegirico di Cangrande inaugura il primo capitolo dell'Epistola sotto le adorne insegne di una celebre eco virgiliana (*Aen.* IV, 173-195), secondo cui, suscitando negli uomini reazioni alterne, «fama vigil volitando disseminat» l'inclita lode dello Scaligero, diffondendo l'eco di una gloria, «facta modernorum exsuperans», tanto da aver indotto in chi scrive un dubbio, per cui «tanquam veri existentia latius arbitrabar aliquando superfluum». Segue un duplice paragone sapienziale – nel ricorso canonico alla fonte biblica e a quella classico/mitologica – che, se fosse davvero Dante ad averlo formulato, potrebbe anche suonare come più che raro momento autoironico: «velut Austri regina Ierusalem petiit, velut Pallas petiit Elicona», egli stesso avrebbe deciso di recarsi a Verona «fidis oculis discussurus audita». Constatato per diretta esperienza «magnalia vestra», è indotto a concludere che «quemadmodum prius dictorum ex parte suspicabar excessum, sic posterius ipsa facta excessiva cognovi». Si tratta, nei dovuti mutamenti stilistici, di un campo immaginifico da Dante già sondato, se è vero che di lodi conosciute per fama e ritenute eccessive, salvo poi, alla prova dei fatti, trovarle per nulla esagerate, se non addirittura inferiori ai meriti reali, si parla in *Purgatorio*, VIII. Al pellegrino terreno esaltante la stirpe dei signori di Lunigiana, «che, perché il capo reo il mondo torca,

/ sola va dritta e 'l mal cammin dispregia» (131-132), Corrado Malaspina risponde che sette anni dovranno trascorrere sino a «che cotesta cortese oppinione ti fia chiavata in mezzo de la testa / con maggior chiovi che d'altrui sermone» (136-138). In forma dialogica, la prima delle quattro profezie purgatoriali viene così a definirsi *exemplum* del divario fra conoscenza per fama e per prova, nell'*Epistola*, interamente consegnato alla diretta esperienza di colui che scrive. Se troppo sono scarse le mie competenze filologiche, per consentirmi, sulla *vexata quaestio* attributiva, una collocazione nell'uno o nell'altro schieramento critico, volendo concedermi ancora qualche riflessione d'ordine tematico, dell'*Epistola* XIII, passo a leggere il capitolo VIII. A questa altezza, già si è chiarito come il *Paradiso* sia parte indisciungibile del poema tutto; inoltre, nel VII, già sono stati ridotti a due – letterale, allegorico – quelli che Dante aveva detto essere, nel *Convivio* (II, I, 3-7), i quattro sensi delle scritture, venendo appunto assimilati al senso allegorico, il morale e l'anagogico. Conseguenziale l'affermazione inaugurale secondo cui «duplex oportet esse subiectum circa quod currant alterni sensus»; dato che il soggetto di un'opera, primariamente, «ad litteram accipitur», quindi, «allegorice sententiatur». Applicando all'intera *Commedia* questo principio, se ne evince che suo soggetto sia, alla lettera, lo «status animarum post mortem simpliciter sumptus», nell'interpretazione allegorica, «subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est». Non manca la nota, già presente nel *Convivio* (II, I, 8), su come é sempre la corretta decodifica del senso letterale a determinare l'esattezza dell'interpretazione allegorica. Il che viene contestualmente a implicare l'essere, lo «status animarum post mortem», la condizione di eterna pena o eterna beatitudine loro assegnata dalla divina giustizia, a seconda delle scelte morali compiute in vita, per effetto del libero arbitrio. Se è l'uso del libero arbitrio a determinare per l'eternità lo «status animarum», se ne può dedurre l'essere il libero arbitrio l'ideale soggetto dell'intero poema, in armonica coerenza di lettera e allegoria¹⁶. In relazione a tutto ciò, definendosi il libero arbitrio prioritario referente di discorso, meglio si può comprendere il suo emergere in primo piano nel canto XVI del *Purgatorio* – vera testata d'angolo della costruzione artistica, in quanto cinquantesimo dei

¹⁶ Concetti ribaditi nel cap. XI in riferimento al *Paradiso*: «Etsi totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem et iustitie premiandi et puniendi obnoxius, manifestum est in hac parte hoc subiectum contrahi, et est homo prout <merendo> obnoxius est iustitie premiandi».

cento tasselli costitutivi – trovando logico presupposto nei canti XIV e XV, e coerente prosecuzione in XVII e XVIII. Si determina così, nel bel mezzo della seconda cantica, ciò che può dirsi architrave di centrale sostegno del poema/cattedrale.

Relatore sull'argomento, in *Pg.*, XVI, è Marco Lombardo; uomo di corte già noto nel *Novellino* col solo toponimo di provenienza¹⁷. È certo il progetto di una sua strategica collocazione di fondante centralità a determinarne il posizionamento tra gli iracondi, sostenuto dal presupposto di un'inclinazione alla sacra ira, coerente col suo forte senso etico, ma non meno pretestuoso di quello riservato, dieci canti prima, a Sordello da Goito. Uomo di corte e poeta, anche lui lombardo, il cui tratto caratterizzante di un'orgogliosa solitudine, esentava dall'ascriverne l'appartenenza ad una delle varie schiere dell'Antipurgatorio. Azzarderei non essere casuale l'iterarsi di una simile collocazione non vincolante, sul preciso intervallo di dieci canti¹⁸. Al punto che, pur emergendo la presenza di Marco per la sua sola voce, in quel «Buio d'inferno e di notte privata/ d'ogne pianeta, sotto pover cielo...» (*Pg.*, XVI, 1-2), l'alta dignità del suo parlare rende *in toto* a lui adattabili i tratti già impiegati per Sordello: «...o anima lombarda, / come ti stavi altera e disdegnosa / e nel mover de li occhi onesta e tarda!» (VI, 61-63). A impedire di vedere e di essere visti è, nella terza cornice, la fitta densità dell'accecante *fumus irae*, consequenziale all'essere l'ira improvvisa *accensio sanguinis*; si agevola così l'eco dell'arcaica sacralità che voleva *cieco*, dotato di una vista diversa e superiore, colui che sapeva *vedere* le verità precluse al comune orizzonte. In dialettico corrispettivo,

¹⁷ Nella novella XLIV, si dice di lui «Marco Lombardo fue nobile uomo di corte, e fue molto savio»; ugualmente, nella LV, «Marco Lombardo, uomo di corte savissimo più che neuno di suo mistiere fosse mai...». In entrambi i casi la sua decorosa povertà è assunta a segno della sua profonda integrità morale. Cfr. *Novellino e Conti del Duecento*, a cura di S. Lo Nigro, Torino, UTET, 1981, p. 131, 142. Ma a proposito di Marco Lombardo, voglio ricordare quanto osservato da A. Chiavacci Leonardi (*DANTE, Purgatorio*, Introduzione al canto XVI, Milano, Mondadori, 1994, p. 460): «... uomo di corte, ben noto per saggezza, nobiltà di costumi e arguzia [...] Sembra certo che Dante abbia visto in lui, pellegrinante nelle corti del Nord, e non disposto, come tramandano le fonti, a vendere la propria dignità, uno simile a sé, che poteva prestargli in qualche modo la voce».

¹⁸ *Ibidem*. Poco più oltre si legge anche: «...uomo di corte era infine anche Sordello, come se questa fosse la figura che, – fuori dalle parti, ma interna a quel mondo – meglio potesse denunciarne i mali. [...] unico tratto distinguibile del carattere è la fiera sdegnosa e un po' brusca, quell'aria altera e magnanima che in altra misura vedemmo in Sordello e che Dante sembra prestare a tutti coloro che in qualche modo prendono nel poema il suo ruolo di “cantor rectitudinis”».

la cecità della mente che non vuole vedere sarà detta propria della condizione umana: «lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui» (v. 66) è il verso con cui Marco Lombardo apre il suo discorso. Lo status di uomo di corte è garanzia di fondata competenza in tutto ciò che riguarda i meccanismi di alleanze e ostilità fra i diversi signori italiani, determinanti, in assenza di una superiore autorità, la precarietà degli equilibri politici, e quindi il dilagante malessere sociale. Accompagnata a tale esperienza sul campo, la sua riconosciuta drittura morale fa di Marco un oratore più che consono alla complessità dell'argomento. Alla trattazione di questo egli si accinge, confermando tali sue prerogative: «del mondo seppi, e quel valore amai / al quale ha or ciascun disteso l'arco» (XVI, 47-48). Il dichiarato amore per un valore etico ormai obsoleto è ideale *trait d'union* con la commossa elegia di Guido del Duca, al canto XIV, sugli ormai scomparsi valori fondanti della civiltà cavalleresca¹⁹. Per porre in risalto la carsica continuità del motivo, l'intermedio canto XV sarà accortamente depresso a momento di passaggio/raccordo fra seconda e terza cornice, dall'invidia all'ira, nonché a breve occasione didascalica, con Dante che chiede a Virgilio «Che volse dir lo spirito di Romagna, / e 'divieto' e 'consorte' menzionando?» (Pg. XV, 43-44)²⁰. Questo non aver capito, così candidamente confes-

¹⁹ Elegia culminante nella celeberrima terzina «le donne e 'cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia / là dove i cuor son fatti sì malvagi» (XIV, 109-111) fonte dell'altrettanto celeberrimo *incipit* dell'*Orlando Furioso*. E una simile, cadenzata, ripresa tematica, da collegarsi al ruolo fondante di Pg. XVI, trova intrinseca ragione nell'essere stato, il canto XV «un canto che narra il passaggio da un girone all'altro – dall'invidia all'ira – [...] senza un vero centro tematico [...] senza rilievo drammatico...» (A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Dante*, cit., p. 433).

²⁰ Il riferimento è alla terzina – Pg., XIV, 85-87 – pronunciata da Guido del Duca: «Di mia semente cotal paglia mieto; / o gente umana, perché poni 'l core / là v'è mestier di consorte divieto?». A Dante che sostiene non averne compreso il significato, Virgilio spiega che la spartizione fra più 'consorti' dei beni terreni, riducendo l'entità della singola parte, determina in ognuno di loro invidia e malanimo. Il contrario avviene per i beni spirituali, la cui condivisione, quanto più è ampia, tanto più accresce la gioia di chi ne è partecipe. E se Dante, per tutta risposta, si dice ancora più dubbioso, dopo aver ancora tentato il possibile chiarimento, Virgilio preferisce concludere col rinvio a Beatrice, non voce oracolare, ma *lumen gratiae* che risolve la comprensione di quanto il *lumen intellectus* non riesce a chiarire: «E se la mia ragion non ti disfama, / vedrai Beatrice, ed ella pienamente / / ti torrà questa e ciascun'altra brama» (XV, 76-78). E si replica così, la situazione di Pg. VI, 28-48, quando stupito dalle tante richieste di suffragi, Dante aveva fatto notare a Virgilio la contraddizione fra un simile diffuso atteggiamento e quanto Egli aveva sostenuto in *Eneide* VI, racchiuso nel v. 376, «Desine fata deum flecti sperare precando». Anche qui, dopo aver cercato di spiegare il divario fra quel contesto pagano

sato, e tanto più, dopo il chiarimento virgiliano, il suo dirsi ancora più confuso – ancor «d'esser contento più digiuno» – rappresentano certo un atteggiamento inconsueto. È a dir poco rara, da parte di Dante, l'esplicita mortificazione della sua intelligenza. Può allora voler proporsi questo eccezionale sfoggio di modestia, come propedeutico all'atteggiamento deferente proprio di un neofita, da lui assunto nel chiedere subito dopo, all'interlocutore non visibile, di sciogliere il dubbio, sorto in lui ascoltando il compianto di Guido del Duca, e ora «fatto doppio», dopo il poco che Marco ha detto di sé. Che «Lo mondo è ben così tutto deserto / d'ogne virtute [...] e di malizia gravido e coverto» (XVI, 58-60) è ormai triste consapevolezza. Di questo generale imbarbarimento, egli chiede però ragguagli sulla «cagione» che l'ha determinato: «sì ch'i'la veggia e ch' i' la mostri altrui; / ché nel cielo uno, e un qua giù la pone» (62-63). La domanda è dunque esplicitamente finalizzata alla missione profetica sottesa al viaggio oltremondano: esperienza straordinaria a memoria d'uomo, come già Dante ha precisato. Sua ragion d'essere è la volontà di sapere se, dell'attuale decadenza, la prima radice è da cercarsi negli influssi astrali, oppure nell'umana condotta, secondo le due correnti di pensiero in cui è solita ripartirsi l'opinione comune.

Il voler conoscere il principio 'primo', determinante la rovina del mondo, implica qui lo scatto/dilatazione del referente già dibattuto in *Inferno* XVI, in circoscritti limiti municipali. In ruoli rovesciati, erano stati là tre illustri fiorentini *d'antan* a chiedere a Dante se ancora vivevano in Firenze «cortesia e valor»; senza esitazione era venuta da lui la risposta, comprensiva della ragione del deplorabile mutamento: «La gente nuova e i subiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata...» (*Inf.*, XVI, 73-74). Laici fondamenti della civiltà cavalleresca, «cortesia e valor» sono l'equivalente di quanto Marco ha detto essere, da lui prediletto, ciò «al quale ha or ciascun disteso l'arco». Se al posto di «cortesia e valor», regnano ormai in Firenze «orgoglio e dismisura», la ragione di un tanto

e questo cristiano, Virgilio aveva concluso: «Veramente a così alto sospetto / non ti fermar, se quella nol ti dice / che lume fia tra 'l vero e l'intelletto. / Non so se 'ntendi: io dico di Beatrice; / tu la vedrai di sopra, in su la vetta / di questo monte, ridere e felice». Mi permetto di rinviare, in merito, a E. GRIMALDI, *Il gioco della zara. Dante tra Virgilio e Beatrice: alcune riflessioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2017, specialmente, pp. 50-54. Resta ancora, al canto XVIII, vv. 46-48, l'ultima esortazione virgiliana: «Ed elli a me: "Quanto ragion qui vede, / dir ti poss'io; indi in là t'aspetta / pur a Beatrice, ch'è opra di fede"». Poco più oltre (vv. 73-75) l'ultima raccomandazione: «La nobile virtù Beatrice intende / per lo libero arbitrio, e però guarda / che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende».

triste mutamento non aveva esitato il Fiorentino «natione, non moribus» a focalizzarla nell'avvento di una «gente nova», i mercatanti venuti dal contado, proprio «le bestie fiesolane» poco prima evocate da ser Brunetto, portatori di una nuova economia fondata sulla mercatura e sul facile arricchimento. Era stata quella di Dante una risposta perentoria, interamente risolta in termini politici, socioeconomici. Se da quel punto sino a *Purgatorio* XVI, una lunga meditazione *in itinere* ha condotto il *personaggio/poeta* a ragionare sull'essere Firenze micro/campione probante di una condizione ormai universale, già esemplata sull'unico metro di una realtà cittadina, la diagnosi si distende ora su più vaste porzioni. Non limitata alla poca consistenza della politica, in quanto ultima causa efficiente, bensì tale da individuare una più universale causa determinante, che della precarietà diffusa possa dirsi radice, suona dunque la risposta, aperta dalla già citata considerazione sulla cecità caratterizzante la condizione umana. Di essa, Dante si è reso appunto portavoce e testimone, col cenno a quella duplice attribuzione di responsabilità. Come a smascherare l'intento attenuativo della doppia ipotesi di giudizio, ribatte Marco Lombardo in categorica terzina: «Voi che vivete ogni cagion recate / pur suso al cielo, pur come se tutto/ movesse seco di necessitate» (vv. 67-69), stigmatizzando l'inveterata consuetudine fatalistica, che spinge l'uomo a cogliere negli influssi celesti l'unico motore evenemenziale, e ad autoassolversi così da ogni responsabilità, e subito ne denuncia l'assurdo. «Se così fosse, in voi fora distrutto / libero arbitrio, e non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto» (vv. 70-72). Non avrebbe alcuna ragion d'essere quella suprema giustizia che premia il bene compiuto e castiga il male commesso, se totalmente in balia del determinismo astrale, l'uomo non avesse cognizione del suo agire e non fosse in grado di operare scelte, seguendo la propria libera volontà. Quasi ad ammorbidire un esordio tanto categorico, segue la cauta ammissione del relativo condizionamento degli influssi stellari sugli istinti o moti interiori, inerenti l'anima sensitiva, che l'uomo può e deve dominare, data la capacità di giudizio, a lui fornita da ragione e volontà. Requisiti spirituali dell'anima intellettuale, contrassegnanti il *libero soggiacere* dell'uomo «A maggior forza e a miglior natura»: a Dio, diretto artefice della mente umana, sull'onnipotenza del quale, nulla può il moto degli astri. Desumibile conclusione, il ribadimento di come «Però, se 'l mondo presente disvia, / in voi è la cagione, in voi si cheggia» (vv.82-83); dato di realtà, che Marco si accinge a spiegare con leggiadra immagine. Quella dell'anima appena uscita dalle mani del Creatore, nell'atto di venire al mondo, «... a guisa di fanciulla /che piangendo e ridendo pargoleggia», di

tutto ignara, attratta da ciò che può renderla felice, pronta a rincorrere il minimo bene assaporato e a cadere in inganno, «se guida o fren non torce suo amore». Si media così, tra i versi 85-93, il passaggio dall'individuale al sociale, dall'etica alla politica, nel momento in cui si applica la condizione dell'anima all'intero consorzio umano, e la necessità di leggi, tali da porre giusti freni agli impulsi naturali, si prospetta come *sine qua non* per l'armonico sviluppo di ogni società civile. Ma proprio perché esistono le leggi a tal fine preposte, tanto più si fa oggetto di biasimo l'assenza di una guida laica che di esse dia corretta applicazione. Il vuoto di potere ascrivibile all'assenza di una lungimirante figura regale, capace di condurre gli uomini «ad temporalem felicitatem», perché in grado di non smarrire la giusta rotta, di tenere sempre lo sguardo fisso sul punto apicale della lontana *Civitas Dei*, così da rendere sempre più ad essa somigliante la *civitas hominum*. Compito altissimo, di esclusiva pertinenza laica, «...però che 'l pastor che procede / rugumar può, ma non ha l'unghie fesse» (vv. 98-99)²¹, volendo alludere l'eco della legge mosaica, alla sola pertinenza del Pontefice, rimasto unica guida innanzi al gregge, in tutto ciò che afferisce alla vita spirituale, ma all'illiceità del suo esercitare giustizia nella sfera temporale. Se non è ora mia intenzione commentare l'intero canto, nelle palesi interferenze con la *Monarchia*, tali a prescindere dall'effettiva data di composizione del trattato, solo intendo soffermarmi sull'estremo cenno di Marco a Currado da Palazzo, Gherardo da Camino e Guido da Castello. Vetusti superstiti di tempi migliori, «... in cui rampogna / l'antica età la nova, e par lor tardo / che Dio a miglior vita li ripogna» (vv. 121-123), rappresentanti dell'antica aristocrazia della Marca Trevigiana – come di quella di Romagna, al canto XIV, Guido del Duca e Rinieri da Calboli – riproponenti la triade fiorentina, là effettivamente interlocutoria, di Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci, che, in *Inferno* XVI, in circoscritti termini municipali, avevano formulato al *personaggio-poeta* lo stesso interrogativo da lui ora posto, su più vasta scala, alla nobile ani-

²¹ «Omne quod habet plene divisam unglam et ruminat in pecoribus comedetis. Haec autem non comedetis ex ruminantibus vel dividantibus unglam...» (*Levitico*, XI, 3-4). «Hoc est animal, quod comedere potestis: bovem et ovem et capram, cervum et capream, bubalum, tragelaphum, pygargum, orygem, rupicapram. Omne animal inter pecora, quod findit unglam plene in duas partes et ruminat, comedetis» (*Deuteronomio*, XIV, 4-6). Cfr. *La Sacra Bibbia*, testo bilingue Latino-Italiano, a cura di F. Frezza, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2015. Animali commestibili leciti sono dunque i ruminanti dotati di unghia divisa. Fanno parte degli animali impuri, non commestibili, quelli che delle due caratteristiche, ne possiedono una sola.

ma penitente. E se ho prima ipotizzato un possibile rapporto a specchio, giocato sull'intervallo di dieci canti, fra Sordello e Marco, i due lombardi uomini di corte, l'ho fatto supponendo la replica di quanto fra VI e XVI, dell'*Inferno*, assumeva analoga evidenza. Si concentra infatti il canto I,VI intorno alla figura di Ciaccio: fiorentino, uomo di corte anche lui; il primo a rilevare come la virtù civica del «ben far» non basta a garantire l'eterna salvezza, se avendogli Dante chiesto dove sono «Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor sì degni, / Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca / e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni» (*Inf.*, VI, 79-81), era stato costretto a rispondere: «Ei son tra l'anime più nere, / diverse colpe giù li grava al fondo: / se tanto scendi là i potrai vedere» (85-87). E sono proprio due di questi, Iacopo Rusticucci e Tegghiaio Aldobrandi, con l'ancora innominato Guido Guerra, a farsi interlocutori di Dante, dieci canti dopo, ansiosi di sapere se «valore e cortesia» albergano ancora in Firenze, per apprendere invece il loro mutamento in «orgoglio e dismisura». Tristi effetti del propagarsi di «superbia, invidia, avarizia [...] / le tre faville c'hanno i cuori accesi» (*Inf.*, VI, 74-75) di cui Ciaccio era stato primo enunciato.

Alla domanda dei tre gentiluomini *d'antan*, dubitativa, circa la sopravvivenza in Firenze delle virtù cavalleresche, senza alcun indugio Dante aveva risposto additando come responsabili diretti, della loro degenerazione in «orgoglio e dismisura», «la gente nova e i subiti guadagni». Una risposta apodittica, retta da una convinzione profonda. È assoluta, per Dante, la certezza dei danni conseguenti un disordinato incremento demografico – una sregolata espansione dell'area urbana, data la sopraggiunta insufficienza delle antiche mura – in tempi di urbanizzazione e spopolamento delle campagne. In un simile fattore storico, egli individua la primaria causa di rottura delle antiche dinamiche regolanti la convivenza cittadina. L'imbarbarimento dei modi e dei costumi – la vistosa e volgare ostentazione dei nuovi ricchi contro la pudica sobrietà dell'antico ceto equestre – la difficile convivenza, vista l'impossibile integrazione, il conseguente, facile dilagare della violenza. Se in *Inferno*, XVI, un'unica breve frase bastava a far comprendere tutto ciò, come un'istantanea offre una prima idea di quanto una foto di più ampio studio rivela in maggior dettaglio, giusto in *Paradiso* XVI, del categorico assunto infernale, sarà Cacciaguida a fornire più analitica *lectio* e sentenziosa conclusione: «Sempre la confusion de le persone / principio fu del mal de la cittade, / come del vostro il cibo che s'appone» (*Pd.*, XVI, 67-69), dopo aver evocato la sua Firenze, meno estesa ma incontaminata, nella solida compattezza etnica, alternando al compianto note di feroce sarcasmo: «Ma la cittadinanza ch'è or mista /

di Campi, di Certaldo e di Fegghine, / pura vediesi ne l'ultimo artista. / Oh quanto fora meglio esser vicine / quelle genti ch'io dico, e al Galluzzo / e a Trespiano aver vostro confine, / che averle dentro e sostener lo puzzo / del villan d'Aguglion, di quel da Signa, / che già per barattare ha l'occhio aguzzo!» (49-57). Dall'argomentazione che in *Pg.* XVI, Marco Lombardo aveva svolto in termini universali, il discorso di Cacciaguida compie, *ad litteram*, un ritorno a un campo d'applicazione di ridotti termini municipali. Ma nel salto dalla sommarietà dell'istantanea, al più ricco insieme di dettagli dell'approfondito raggio visivo, agente di levitazione è tutto quanto, parlando genericamente della condizione umana, Marco Lombardo ha espresso, in riferimento all'incidenza della libera volontà, nella determinazione di qualunque destino: del singolo uomo, come delle grandi potenze. La Firenze storicamente inquadrata nella breve frase di Dante, in *Inferno* XVI, nel discorso paradisiaco, rimane se stessa diventando *figura*, assumendo connotati simbolici universali. Vi è stata forse, nell'antico ceto equestre di cui Cacciaguida fu esponente e da cui Dante discende, una colpevole tendenza a rinserrarsi nel proprio orgoglio ferito, piuttosto che a pragmaticamente contrastare l'assalto dei nuovi ceti emergenti. O piuttosto, anche un'energica combattività ha dovuto cedere le armi di fronte all'inarrestabile ondata del nuovo capitale finanziario, che riduce a merce ogni valore, perché tutto può comprare. Dalla sua specola purgatoriale, attivamente partecipe dell'ascesi purificante che deve renderlo degno di salire al cielo, Marco Lombardo avrebbe forse condiviso la prima ipotesi. Vista con l'occhio di Cacciaguida, *sub specie aeternitatis*, questa virtuale colpa omissiva, 'il non aver fatto abbastanza', si stempera nella visione metastorica dell'incessante riproporsi del ciclo nascita/crescita/decadenza/morte, pertinente ogni umano fenomeno, dall'individuo alle diverse stirpi, dalle singole città ai grandi imperi. «Se tu riguardi Luni e Orbisaglia / come son ite, e come se ne vanno / di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia, / udir come le schiatte si disfanno / non ti parrà nova cosa né forte, / poscia che le cittadi termine hanno» (*Pd.* XVI, 71-78). Nel raggio della fisica universale, che vuole destinato a perire tutto ciò che nasce, ma non meno nell'ottica provvidenzialistica cristiana, l'alternarsi, in Firenze come altrove, di splendore e miseria è soggetto alla Fortuna, *Intelligenza* da Dio preposta al volgere degli umani destini, allo stesso modo che il rotare del cielo della luna governa il flusso e riflusso delle maree. Su questo cenno all'arcano evolversi di un moto universale, che trascende le attese e le iniziative umane, il discorso dell'antico crociato si conclude di fatto; se privo di argomentazioni propositive, dal v. 85, sino

al conclusivo 154, null'altro sarà se non elegiaca rievocazione «... de li alti Fiorentini / onde è la fama nel tempo nascosa», artefici della concordia e del prestigio della città, tali che, finché durò la loro supremazia, «... vid'io glorioso / e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio / non era ad asta mai posto a ritroso, / né per division fatto vermiglio» (151-154). Una non dissimile condanna dello stato presente di Firenze, in prospettiva uguale e contraria, chiudeva dieci canti prima, in *Paradiso* VI, la lunga ricostruzione storica pertinente il discorso di Giustiniano. Privilegiato portavoce della dantesca utopia imperiale, l'autore del fondamentale *Corpus Iuris* stendeva la sua rassegna evocativa, dal remoto mito delle origini troiane dell'impero, sino al tempo presente, delle cui contraddizioni assumeva anch'egli a specchio esemplare Firenze, ugualmente esecrando la tracotanza ghibellina come la protervia guelfa. Convinta, la prima, di poter adattare a spavaldo vessillo della propria fazione l'universale insegna dell'impero; sicura, la seconda, di poter a lungo farsi forte della protezione angioina, senza pensare alla cauta opportunità di un giusto timore «...de li artigli / ch' a più alto leon trasser lo vello» (*Pd.*, VI, 107-108). Entrambe, inconsapevoli di come «molte fiata già pianser li figli /per la colpa del padre...» (109-110), ostinatamente noncuranti di quanto inesorabile sia la giustizia divina, pur quando sembra muoversi lentamente.

L'elegia di Guido del Duca sui valori perduti della civiltà cavalleresca (*Pg.*, XIV) accertamente predispose la requisitoria di Marco Lombardo (*XVI*) contro il nichilismo fatalista che usa attribuire agli influssi celesti i mali della storia, di cui è invece propria delle scelte umane la decisiva responsabilità. Se una simile continuità ideale passa sotto traccia nell'intermedio XV, ugualmente la problematica del libero arbitrio, dopo il canto XVI, recupera tutto il suo spessore argomentativo e dottrinale nel XVIII, divenendone relatore Virgilio, dopo l'intervallo, più apparente che reale, del XVII. Costitutiva di quest'ultimo è infatti la netta bipartizione fra una prima parte propriamente narrativa, in cui al precedente «Buio d'inferno», succede una luce pallida, come baluginante tra la fitta nebbia di un'alba alpina, o filtrata attraverso la membrana ricoprente gli occhi delle talpe, poi il fulgore abbagliante dell'angelo indicante ai due *viatores* la salita verso la quarta cornice. Ancora si susseguono tre improvvise visioni estatiche inerenti il tema dell'ira punita – di estrazione biblica la prima, pertinenti immagini ovidiane e virgiliane la seconda e la terza – sino all'approdo oltre la salita, mentre il progressivo crescere della notte predispose alla sosta. Con l'arrestarsi del cammino, si apre la parte seconda, a dichiarata impronta didascalico/dottrinale: esplicativa

della serialità delle sette cornici purgatoriali, in termini di simmetrico rovesciamento, rispetto a quelli impiegati in *Inferno* XI, a illustrazione dell'ordinamento morale del primo regno. Sostenuta da svariati *loci* della patristica – l'Aquinata come fonte prioritaria – l'etica cristiana fondata sull'amore diventa, in *Purgatorio* XVII agente ricognitivo/classificatorio determinante, come l'*Etica Nicomachea* lo era stata in *Inferno*, XI. Principio misuratore della relativa gravità della colpa da emendarsi nel *tempo*, anziché da scontarsi *in eterno*, resta quello della distanza dall'Empireo, celestiale sede di Dio. La progressiva discesa nella voragine infernale si rovescia nell'ascesa della montagna purgatoriale, sulla cui vetta è l'Eden, luogo della perfezione/purezza della condizione umana, che l'anima riconquista dopo che, passando per le sette balze/cornici, si è liberata di ogni tendenza peccaminosa²². Sette cornici precedute dalla spiaggia dell'*Antipurgatorio* e seguite dall'altopiano edenico determinano l'equivalente numerico dei nove cerchi infernali. Così come, inalterata, resta sostanzialmente la tripartizione seriale, risolta, nel primo regno, nella successione Incontinenza/Violenza/Frode, con la cesura, tra le prime due categorie del VI cerchio, immediatamente prospiciente le mura di Dite: spazio penale degli eretici. Già nella cantica infernale, il libero arbitrio era comunque prioritario fattore determinante, essendo il sonno di ragione e volontà, sovrastate dall'assoluto prevalere dell'istinto, causa dei peccati d'incontinenza, dalla lussuria all'ira e all'accidia, passando per la gola e l'avarizia. Così come, a determinare la maggiore gravità di ogni atto di eresia, di violenza, frode e tradimento era il deliberato concorso di ragione e volontà, privilegiati strumenti di salvezza, in quanto tali supremo dono di Dio all'uomo. Teatro della *lectio* virgiliana sull'ordinamento morale dell'*Inferno*, il canto XI corrispondeva al punto di discesa in cui, già oltrepassati i cerchi dell'incontinenza, e fortunosamente varcate le mura di Dite, si era conclusa la sosta nel sesto cerchio, nel tratto costeggiante dall'interno la cinta muraria: luogo di castigo degli eretici. Insufficiente, il forte dislivello altimetrico rispetto agli ultimi tre cerchi, a smorzare il fetore ammorbante da essi esalato, si rendeva necessaria, a giudizio di Virgilio una sosta, per consentire al pellegrino terreno una graduale assuefazione. Per impiegare utilmente il tempo della pausa, Dante rispondeva all'invito del suo duce con una richiesta: «“Alcun compenso” /dissi lui, “trova che ‘l tempo non passi / perduto”». Il cantore

²² M. TAVONI, *Dante e la scoperta del Paradiso Terrestre in mezzo all'Oceano*, «Studi danteschi», 84 (2019), pp. 1-14.

di Enea aveva allora proposto una *lectio*, di più difficile comprensione, se posta in una collocazione iniziale, meglio decifrabile se fondata su quanto, di quella prima realtà oltremondana, già era diventato parte di una diretta esperienza. Ugualmente *in medias res*, nel secondo regno, il «famoso saggio» ritiene essere giunto il momento per un'esautiva spiegazione dell'ordinamento purgatoriale, allorché l'obbligata sospensione del cammino durante il tempo notturno, li blocca sulla soglia della quarta cornice. A dargliene occasione è in effetti la domanda di Dante, limitata alle prerogative di quel punto di sosta: «... quale offensione / si purga qui nel giro dove semo?» Ad essa, Virgilio risponde essere la quarta cornice il luogo ove si sconta la colpa dell'accidia, senza farne diretta menzione, ricorrendo a una doppia perifrasi, referenziale la prima, metaforica la seconda: «Ed elli a me: "L'amor del bene, scemo / del suo dover, quiritta si ristora; / qui si ribatte il mal tardato remo"» (ivi, 85-87). La metafora del remo che torna a battere con nuovo vigore l'onda, prima solcata con troppo fiacca energia, serve a spiegare la natura e la sostanza della penitenza qui applicata a coloro che, in vita, pur amando e volendo conquistare il Bene, non si dedicarono a tale finalità con giusto ardore e franca solerzia. Indicare fuor di perifrasi la colpa dell'accidia, come essa è sancita, dopo superbia, ira e invidia, nel canonico ordine dei sette peccati capitali, avrebbe comportato maggiori difficoltà esplicative, tenendo conto dell'ampio spettro semantico del termine, esteso – semplificando molto – dalla *tristitia* alla *tepiditas*. Se la *tristitia* si oppone alla *caritas*, ed è rifiuto del bene divino, è suo lo statuto di imperdonabile peccato, associato all'ira, nella ripartizione infernale. Per questo, puniti come gli iracondi nella palude «ch'ha nome Stige», ma in totale immersione, gli accidiosi «fitti nel limo dicono: "Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo: / or ci attristiam ne la belletta negra"» (*Inf.*, VII,121-124). La collocazione purgatoriale fa supporre che Dante pensi, almeno per obbligato completamento seriale, all'accezione 'veniale' dell'accidia, contraria alla cristiana sollecitudine: la *tepiditas*. Tiepidezza e non sacro ardore, nella conquista del bene divino, provocata dalla facile distrazione e dall'incostanza, come dalla tendenza all'umor nero. E se sarà Petrarca, per autorevole mediazione di Sant'Agostino, a definirla «funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt», sarà poi Leopardi a rievocarla, assimilandola al vuoto esistenziale della noia, mentre la stagione ottoneovecentesca del Decadentismo parlerà di inettitudine, finché, sotto il nome di depressione, l'accidia troverà rinnovato statuto patologico. Ri-

chiamare un amore del bene incompleto, carente dell'energia attitudinale che dovrebbe caratterizzarlo, non pertiene solo la scelta di una designazione perifrastica dell'accidia, ma è anche verbale pretesto, perché Virgilio, partendo dalla specifica circostanza, più agevolmente possa passare a illustrare la generale teoria sull'amore, su cui si fonda la seconda cantica. *Incipit* è la solenne enunciazione di come, se è Dio creatore amore in essenza, d'amore sono dotate tutte le creature: uno è in tutte loro il naturale amore/istinto, altro, proprio dell'uomo, l'amore «d'animo»: amore elettivo liberamente scelto da intelletto e volontà. Dono divino che asseconda l'inclinazione di natura, il primo «è sempre senza errore», mentre fallibile è il secondo, in quanto espressione del libero arbitrio. Assunto l'amore «d'animo» a centro focale di discorso, viene ad articolarsi la triplice possibilità d'errore: può l'amore polarizzarsi su qualcosa d'illecito, oppure volgersi al bene in maniera errata; con esagerato ardore, quando si orienta sulle cose del mondo, con troppo fiacca energia, quando ha fatto di Dio e dei beni spirituali il suo obbiettivo. L'errore «per malo obietto», in potenza egoistico *amor sui*, si traduce in atto nel disamore del prossimo, e si configura nelle colpe di superbia – il malanimo verso gli altri, ritenuti spregevoli rispetto alla propria superiorità – invidia – la gelosia per l'altrui prosperità e l'auspicarne la rovina – ira – il facile malanimo per l'altrui presenza – trovando giusto luogo d'espiazione nelle tre prime cornici. In sincretica ripresa dell'etica aristotelica, riguardo alla giusta medietà della virtù, diventano poi vizi colpevoli gli estremi antipodi del troppo e del poco vigore. E non potendo mai essere *troppo* l'amore di Dio e dei beni spirituali, in tale riferimento, vizio può essere solo il *poco*, lo scarso vigore o accidia che nella quarta cornice trova il suo luogo d'espiazione. Unico campo di polarizzazione del vizio del *troppo*, resta pertanto quello del denaro e dei sensuali appetiti – avarizia, gola, lussuria – di cui si giunge a purificazione nelle tre cornici più alte, e che al momento Virgilio non nomina, preferendo sia Dante, nella sua autonomia d'ingegno, a individuarne natura e identità. Preceduta dalla soglia dell'Antipurgatorio e coronata dall'altipiano dell'Eden, la serialità dei *loci* purgatoriali raggiunge la sacralità del 9. Non inferiore a questa, la gravidanza simbolica delle 7 cornici propriamente penitenziali ha aritmetico fondamento in un $3 + 1 + 3$, divenendo punto d'aggancio fra le due sequenze ternarie del malo obietto e del troppo vigore, l'unico caso del poco vigore, individuato nell'accidia. Nella ripartizione infernale, dalla rarefatta asetticità del Limbo, sino alla mefitica densità dello Stige, 5 erano i cerchi superiori o *extra moenia*, 1 quello immediatamen-

te prospiciente le mura di Dite, spazio penale degli eretici, 3 quelli *infra moenia*, sempre più sprofondanti nell'abisso, nella serie violenza, frode e tradimento. Laddove il peccato di eresia autorizzerebbe l'attesa di argomentazioni teologiche-dottrinali, nonché di un'articolata rassegna tipologica, risalta la messa a fuoco del solo epicureismo. Tanto più, viene allora da ripensare alla collocazione nella nona bolgia di Maometto – ritenuto all'epoca un ex-cristiano – figurato come affidatario a Dante di un messaggio per fra' Dolcino, esponente di una fra le più rigorose sette pauperistiche, a rigore, unico eretico *stricto sensu*, nominato nella *Commedia*. Consistendo propriamente il peccato di eresia, nella presunzione di una autonoma interpretazione delle Scritture difforme da quella sancita dalle autorità ecclesiastiche, e soprattutto nell'ostinazione a praticarla a dispetto di ogni ammonimento, è in primo luogo la distanza storica, tra il filosofo greco e l'era cristiana a collidere con l'idea di Epicuro emblematico eresiarca. La totalità novenaria della prima cantica, connessa a un $5 + 1 + 3$, si ridimensiona, nella seconda, per ciò che si attiene agli effettivi *loci* penitenziali, nella misura settenaria di un $3 + 1 + 3$, in cui la semaforica centralità dell'1 si connette all'essere Dio e la sfera dei beni spirituali l'unico referente verso cui non è mai troppo l'ardore del desiderio. L' 1 infernale rispondeva alla medietà del sesto cerchio, come luogo di pena degli eretici, di fatto ridotti all'unica pertinenza di coloro «che l'anima col corpo morta fanno». Diventa allora supponibile che non interessato, al momento, a più vaste problematiche teologico/dogmatiche, Dante abbia inteso caratterizzare il VI cerchio infernale, quale ambito di idonea collocazione per due straordinarie figure, Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti. Una soluzione di racconto tale da consentirgli la giusta campitura, in cui idealmente inserire colui che resta nel suo vissuto affettivo e intellettuale, il vero epicureo. Guido Cavalcanti, già primo tra i suoi amici, che affidando alla canzone *Donna me prega* la propria idea sulla pertinenza di amore alla sola anima sensitiva, mostrò di avere «a disdegno» tutta la somma di valori metafisici racchiusi nel mistico viaggio e nella sua ultima meta. Di un'altra, non dissimile, collocazione pretestuosa, sarà purgatoriale testimonianza tutto quanto nella quinta cornice, a corollario dell'avarizia, perterrà il segno opposto della prodigalità. In formale replica dell'eguale condanna degli eccessi, già pertinente il quarto cerchio infernale; in sostanziale necessità – per quanto concerne, nell'intera logica della *fictio*, il dramma di Virgilio – di non procrastinare ulteriormente l'entrata in scena di Stazio. Assolutamente improponibile suonerebbe in effetti l'associazione tra un seguace delle Muse come l'ar-

genteo cantore della *Tebaide* – emulo dell’aureo cantore dell’*Eneide*, dichiaratamente, per lui poeta, per lui cristiano – all’ambito di penitenziale ammenda di una colpa gretta e odiosa come l’avarizia²³.

Del canto precedente, il XVIII mantiene la struttura bipartita, invertendone i termini, così da formare con esso una sorta di chiasmo (Chiavacci Leonardi). Parte propriamente affabulativa sarà infatti la seconda, ove verrà illustrata la condizione espiatrice degli accidiosi. Ancora di tono speculativo/dottrinale, la prima è in effetti continuazione del discorso di Virgilio che, dalla definizione di amore come criterio-base dell’ordinamento purgatoriale, passa a considerare il nesso inscindibile fra amore e libero arbitrio. Di fatto unitaria, estesa tra XVII, 85 e XVIII 75, la *lectio* virgiliana si conclude al culmine del tempo notturno, nel momento in cui «La luna, quasi a mezza notte tarda, / faceva le stelle a noi parer più rade» (Pg., XVIII, 76-77). Recepite e fissate nella mente le limpide argomentazioni addotte dal Maestro ai suoi quesiti, il *personaggio/poeta* è finalmente indotto a rilassarsi e a cedere a un riposante torpore, «Ma questa sonnolenza mi fu tolta/ subitamente da gente che dopo / le nostre spalle a noi era già volta» (88-90). L’improvvisa irruzione in scena di una «turba magna» in corsa veloce, spronata da «buon volere e giusto amor», apre così al v.88 il quadro espiatorio degli accidiosi. Due anime in posizione avanzata gridano esempi di sollecitudine: la prontezza di Maria nel recarsi a Ebron in visita a Elisabetta, la tempestività di Cesare nell’attaccare Marsiglia, prima di raggiungere la Spagna. Dal folto della schiera, altre voci indistinte pronunciano sollecitazioni a «... che ‘l tempo non si perda / per poco amor ...» (103-104); dalla retroguardia, giunge invece il richiamo a esempi di accidia punita riguardanti gli Ebrei che non raggiunsero le rive del Giordano, gli esuli Troiani che non seguirono Enea sino alle coste del Lazio. Con simili esempi si chiude, al verso 138, il quadro penitenziale degli accidiosi, fissati nel loro correre in tondo per l’intero circuito/cornice, così da rendersi individualmente indistinguibili. A tutta la schiera si volge infatti Virgilio per chiedere rag-

²³ Ferma restante l’impossibile associazione di poesia e avarizia, resta quello della identica ammenda della colpa contraria, un principio etico di matrice aristotelica e di difficile definizione, essendo non semplice, a mio avviso, stabilire il discrimine fra il generoso e il prodigo, tra il prodigo e lo scialacquatore. In *Convivio*, IV, 12-14, Dante si esprime contro la prodigalità, in quanto atteggiamento ipocrita, connesso all’ostentazione. Dovendo comunque trovare per Stazio – unico poeta latino fuori del Limbo – una conveniente collocazione, Dante potrebbe aver pensato alla Satira VII di Giovenale, vv. 82-90, in cui si parla della grande povertà di Stazio, traendone la deduzione che proprio di un’eccessiva prodigalità, l’indigenza del cantore della *Tebaide* potrebbe essere stata l’effetto.

guagli sul come salire allo stadio successivo, e la voce, che esorta i due *viatores* a seguire le tracce della «turba», parla di sé tra i versi 118-126, spiegando essere quella di colui che fu abate di San Zeno in Verona. Estremamente stringata era stata la rappresentazione penale della *tristitia*: segnalante anime sommerse nella «belletta negra» della palude, materializzazione dell'«accidioso fummo» che in vita le pervase. Breve è anche quella penitenziale della *tepiditas*, racchiusa in soli cinquanta versi; e su questa particolarità non poche osservazioni sono state mosse. Si è detto che la fretta ansiosa caratterizzante le anime, in quella corsa reiterata su un unico circuito, rinvia all'attitudine mentale, caratterizzante l'atmosfera di questa parte del canto. Come se, risolte nella prima questioni fondamentali, in ambito dottrinale-dogmatico, prevalesse ora l'impulso a passare oltre, a non perdere tempo, con anime non degne di particolare attenzione. Anime, comunque rappresentanti una specifica tipologia penitenziale nell'ordinamento morale del *Purgatorio*, caricata dell'onere di farsi aggancio/raccordo fra le due sequenze ternarie. Focalizzati nel loro continuo correre in tondo, gli accidiosi sono stati anche analogicamente rapportati agli ignavi, collocati da Dante nel vestibolo infernale. Oggetto di sdegno da parte di «misericordia e giustizia», costoro sono presenti nella collocazione subliminale per loro inventata: l'antinferno; così come invenzione dantesca è la loro condanna; mancando ogni principio teologico giustificante l'eterna dannazione per chi non ha peccato. Non a caso, ragione del correre degli ignavi era l'insegna/stendardo che li precedeva senza mai poter essere raggiunta, icona del particolare contrappasso di una colpa, tale nel suo *non essere*, qualificandosi gli ignavi, nel fervore ideologico di Dante, come coloro che non seppero mai schierarsi per una qualunque posizione: che del privilegio della condizione umana, il dono di intelletto e volontà, non seppero e non vollero fare uso. In modo al tutto diverso, gli accidiosi hanno operato, in potenza, la scelta del bene, con la forza del loro intelletto, hanno saputo individuarlo; al momento di tradurlo in atto, la loro volontà non ha mostrato forza sufficiente, non è stata in grado di totalmente concentrarsi su un unico obiettivo. L'indugio alla distrazione, l'oziosa fantasticheria fine a se stessa – nei limiti in cui la *rêverie* può essere per Dante categoria storicamente pregnante – il cruccio della *melancolia* o degli umori atrabiliari che all'infinita vanità del tutto conducono il pensiero, suggerendo l'inermità dello sforzo volitivo, sono questi, ed altri ancora, riconducibili in esteriore apparenza alla pigrizia/ignavia, i sintomi contrassegnanti l'ampio spettro semantico dell'accidia. Verrebbe da ipotizzare che la scelta iconica qui messa in atto – una continua corsa

in tondo, insensata, se non perché vagamente allusiva a una generica fretta ansiosa – non certo nei modi anacronistici di una lucida percezione, ma almeno in labile intuizione, possa leggersi come una sorta di squarcio divinatorio. Quasi che il Dante profeta, proiettato in breve momento estatico, fuori del suo circoscritto spazio/tempo, avesse saputo scorgere, sul rovescio della tela dipinta raffigurante la fretta penitenziale, il cartiglio di quell'«A che giova tutto ciò?», che dell'accidioso, come del depresso cronico, resta eterno interrogativo irrisolto. Sarebbe stata allora, proprio una simile intuizione, a dettargli l'impulso dell'accelerazione della presa di distanza da tutto ciò che, del suo abito mentale di *cantor rectitudinis*, è destabilizzante antitesi.

Contenuta nello spazio di soli cinquanta versi (Pg., XVIII, 88-138) la rappresentazione dello stato penitenziale degli accidiosi ribadisce la sua dimensione parentetica, non essendo conclusiva del canto, bensì seguita da una breve coda. Sono sufficienti i sette versi di questa (139-145) a spiegare come, allorché sempre correndo la «magna turba» esce dal suo campo visivo, Dante è colto da un «novo pensiero», da cui altri se ne generano. Così, divagando di pensiero in pensiero, rinasce in lui il torpore sonnolento che l'irruzione degli accidiosi aveva interrotto, e che finalmente diventa sonno, consentendo a quei tanti pensieri confusi di mutarsi in sogno. È dunque opportuno tornare all'osservazione di Anna Maria Chiavacci Leonardi sul rapporto a chiasmo che lega il canto XVIII al precedente. In effetti, se nel XVII l'argomento teorico-dottrinale campeggia nella parte seconda, la ragione per cui lo stesso argomento informa di sé la prima del successivo è certo da individuarsi nel non voler frapporre alcuna soluzione di continuità, fra i due segmenti dell'unitaria *lectio magistralis* in cui Virgilio si cimenta. Conclusa la spiegazione sull'ordinamento morale del *Purgatorio*, il «savio gentil» guarda negli occhi il discepolo per capire se egli ne è stato al tutto soddisfatto; comprende che, pur reticente a esprimerle, Dante è stato stimolato a nuove curiosità e lo invita a parlare. Ligio alla dovuta *captatio benevolentiae*, questi esordisce spiegando come la propria facoltà cognitiva tanto s'illumina, alla virgilia-na luce sapienziale, da essergli ormai ben chiaro – in riferimento all'ordinamento purgatoriale – «quanto la tua ragion parta o descriva», ciò che è stato sinora oggetto di classificazione e di analisi. Proprio per questo, è nato in lui il desiderio di ulteriori chiarimenti sul concetto di amore, al quale ha sentito essere subordinato ogni comportamento umano, onesto, o colpevole. Inizia allora Virgilio, invitandolo a polarizzare su di lui tutta l'intensità della propria forza di comprensione: gli sarà allora evidente

l'errore di quanti, pur essendo ciechi, pretendono di ergersi a guide; passa quindi al momento primo del *Videtur quod*. Dotata di innata predisposizione all'amore, la natura umana è attratta da ogni cosa 'vera' che le appaia piacevole e muove verso questa, il cui piacere, o bellezza, determinano il tradursi in atto della potenzialità di amore. E fa qui eco il parlare di Virgilio a quello di Marco Lombardo, in XVI, 89-90, sull'anima «semplicetta», che «mossa da lieto fattore / volentier torna a ciò che la trastulla». Prosegue il «famoso saggio», sostenendo come l'umana facoltà di apprendere tragga dall'oggetto del piacere, tale per come si mostra alla vista, l'immagine/essenza interiore e la trasmetta all'anima sensitiva, che nel recepirla, non può non volgersi alla cosa in sé. Se poi, dall'iniziale prestare attenzione, l'anima passa a un'effettiva inclinazione, proprio quest'ultima diventa amore, che entra così a far parte della natura dell'anima e la rinnova. A quel punto, come il fuoco, per la sua stessa essenza, tende a muovere verso l'alto²⁴, protendendosi verso la sua sfera, ove meglio può conservarsi, così l'animo innamorato inizia a provare un desiderio, un impulso che non può venire meno, fin quando l'oggetto d'amore non gli reca gioia. Dovrebbe Dante essere in grado di comprendere - avviandosi così a presunta conclusione il discorso virgiliano - quanto sono in effetti lontani dal vero quei sunnominati ciechi che s'atteggiano a maestri: i sostenitori dell'assoluta perfetta bontà di ogni specie d'amore. Dal momento che, pur essendo amore, in potenza, una passione positiva e necessaria nella sua sostanza, può non esserlo nei suoi effetti; così come può non rivelarsi buona ogni figura calcata da un sigillo, nonostante la buona qualità della cera/sostanza, in cui il sigillo si è impresso. Non tarda a esprimersi, da parte di Dante, il successivo *Sed contra est*. Premesso il dovuto ringraziamento per come le parole del Maestro lo hanno indotto a finalmente comprendere la natura d'amore, esse lo hanno però posto in una condizione di maggior dubbio, da cui la sua obiezione si elabora. Se è vero, come Virgilio ha detto, che amore si genera, traduce in atto la sua potenza, per un influsso esterno quale la vista della cosa piacevole²⁵, non potendo non assecondare tale influsso²⁶, l'anima non

²⁴ «Amor per tal ragion sta 'n cor gentile / per qual lo foco in cima del doplero: / splendeli al su' diletto, clar, sottile;/ no li staria altra guisa, tant' è fero ...» (G. GUINIZZELLI, *Al cor gentil*, 21-24).

²⁵ «Amor è uno desio che ven da core / per abondanza di gran piacimento; / e li occhi in prima generan l'amore / e lo core li dà nutricamento» (G. DA LENTINI, *Amor è uno desio*, 1-4).

²⁶ Per i versi in oggetto (*Pg.*, XVIII, 43-45), «ché, s'amore è di fuori a noi offerto / e

può ritenersi responsabile delle conseguenze: non può essere condannata o premiata se, dalla potenza all'atto, amore si risolverà in *libido* o in *caritas*. E puntuali tornano alla mente i versi conclusivi della canzone/manifesto, il cui autore Dante incontrerà tra i lussuriosi della nona cornice, e che, a titolo di congedo, rappresentava se stesso, nel rispondere a Dio, all'atto del primo giudizio *post mortem*: «Dir Li porò: “Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non me fu fallo, s'in lei posi amanza”». Un trasparente velame, nelle cui pieghe vorrebbe trovare discolta la prima *grande amoureuse* della nostra letteratura, peccatrice lussuriosa che pur travolta da «la bufera infernal che mai non resta», ancora adduce a propria difesa argomenti ritenuti irrefutabili come «la bella persona», «il piacer», l'inevitabilità della corresponsione erotica, e in modulazione anaforica, fa di *Amor* l'unico soggetto logico/sintattico del suo discorso, unico diretto responsabile della tragedia abbattutasi su di lei e sul cognato, ancor più gridando così la sua debolezza colpevole. È in questi versi di *Pg.* XVIII che Dante, interrogando in Virgilio la propria *Ragione*, elabora la ritrattazione di una poetica d'amore cortese praticata in gioventù, da cui la presa di distanza, già evidente, nel momento in cui ne aveva adottato l'eco a pretestuosa scusante, invocata da una peccatrice, aspetta solo, per ufficializzarsi, il non lontano incontro col guittoniano Bonaggiunta Orbicciani. Il poeta che riconoscerà in lui l'autore di *Donne ch'avete ...*, l'iniziatore delle « nove rime» fondate sulla sublimata poetica della lode. Ma del virgiliano *Respondeo dicendum*, sono ora i versi d'apertura a dover essere ricordati, in quei modi di cauta ipotesi con cui il «savio gentil» sigla quanto sta per dire con l'ammissione del limite intrinseco, di un 'dicibile' tutto interno alla sfera di ragione – al *lumen intellectus* – che dal raggio della fede – dal *lumen gratiae* – attende d'essere vidimato: «Ed elli a me: “Quanto ragion qui vede, / dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta / pur a Beatrice, ch'è opra di fede» (*Pg.*, XVIII, 46-48). In precisa rispondenza, di nuovo con un riferimento a Beatrice, Virgilio tramerà la sua conclusione. Entrando in argomento, inizia il poeta mantovano a spiegare in quale misura l'anima intellettuale – *forma substantialis* che di ogni creatura umana determina la specifica individualità, separata dalla materia, ma pur ad essa congiunta, come non è per le creature ange-

l'anima non va con altro piede, / se dritta o torta va, non è suo merto», Saverio Bellomo adduce a nota di commento *ad locum* (*op. cit.*, p. 302), il passo di AGOSTINO, *Enarratio in Psalmos*, IX, 15: «Pes animae recte intellegitur amor: qui cum pravus est, vocatur cupiditas aut libido; cum autem rectus, dilectio vel caritas», accogliendo l'ipotesi che esso sia alluso da Dante anche in *Inferno*, I, 30, «sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso».

liche – raccoglie in sé una particolare virtù che non si rivela se non nei suoi effetti, così come la vitalità di una pianta trapela dal verde delle foglie. Effetti innati, di cui non si conosce la causa, sono le prime conoscenze e le prime inclinazioni verso ciò che piace – «de' primi appetibili l'affetto» – così come è innata, nell'ape, la tendenza a produrre miele; e proprio perché innati, tali moti dell'animo non sono oggetto né di lode, né di biasimo. Affinché, a questa prima inclinazione – buona, perché volta verso il Primo Bene – si uniformino tutte quelle successive, altrettanto innata è nell'uomo la razionalità, vocata a vigilare sulla soglia del consenso, e quindi a selezionare le giuste inclinazioni. È dunque il principio di ragione – per Virgilio «innata [...] la virtù che vi consiglia» – ciò che, accogliendo i buoni impulsi e rifiutando i malvagi, rende l'uomo meritevole di premio. I filosofi antichi – continua la *lectio* virgiliana – riconobbero il principio «d'esta innata libertate», fondamento di ogni umana scelta, e da qui presero a parlare di 'morale', quale consono argomento dottrinale, altrimenti immotivato, ove non fossero ragione e volontà a distinguere fra bene e male e a rendere quindi degno di giudizio l'operato umano. Avviandosi a concludere, il Maestro torna dunque a enunciare l'ipotesi/ premessa per ribadire la conclusione: pur volendo ammettere la naturale insorgenza nell'uomo di qualsiasi amore, propria di ogni uomo è «la podestate» di giudicarne l'essenza, quindi di assecondarlo o rifiutarlo. E nell'*incipit*, viene a rispecchiarsi l'*explicit*: «La nobile virtù Beatrice intende / per lo libero arbitrio, e però guarda / che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende».

Propriamente di «libero arbitrio», Beatrice non parlerà; non ricorrerà alla terminologia teologica. Tanto meno, però, parlerà di «innata libertade», quando nel cielo della luna, in *Paradiso*, V, risponderà a quanto Dante le ha prima chiesto – IV, 136–138 – circa la possibilità, per chi è stato comunque inadempiente a un voto, di farne compensativa ammenda, con un'offerta di maggiore entità. Possibilità di fatto inesistente, data l'inesistenza di possibili maggiori offerte; consistendo appunto il voto nella consapevole offerta a Dio della propria libera volontà, di cui nulla di più grande esiste: «Lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando, e a la sua bontate / più conformato, e quel che e' più apprezza, / fu de la volontà la libertade; / di che le creature intelligenti, / e tutte e sole, fuoro e son dotate» (*Pd.*, V, 19–24)²⁷. In *Pg.*, XVIII, ha parlato il *lumen intellectus* di «innata liber-

²⁷Versi, come si sa, fonte di dibattito, soprattutto per la datazione della *Monarchia*, ove in XII, 6, appunto si legge: «...manifestum esse potest quod hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est maximum donum humane nature a Deo collatum – sicut in *Paradiso Comedie* iam dixi – quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii».

tade», quasi lasciando intendere, congenito e consustanziale agli uomini, il nesso intelletto /volontà; ma è ora il *lumen gratiae* a ricordare come, in questa consustanzialità, non vi è traccia alcuna di meccanica immanenza, essendo al contrario «de la volontà la libertade» il dono più grande elargito dall'infinita generosità di Dio all'atto della creazione. Il più conforme alla sua suprema bontà, quello di cui maggiormente Dio si compiace, essendo la capacità di autodeterminazione ciò in cui meglio Dio si riflette, ciò che solo può definire, 'a Sua immagine e somiglianza', la creatura intelligente. Beatrice non fa dunque ricorso alla definizione canonica del libero arbitrio. Questa ritorna, piuttosto, nell'ultima terzina del discorso di ufficiale congedo che Virgilio, nella foresta dell'Eden, rivolgerà a Dante, in quel momento non in grado di coglierne la commossa solennità: «Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno» (Pg. XXVII, 139-142). La missione di cui il «famoso saggio» era stato investito si è conclusa; egli ha condotto Dante sino al luogo della recuperata pienezza della condizione umana, al luogo/ limite, per sua diretta ammissione, «dov'io per me più oltre non discerno». Nel resto del cammino, tutto quanto ancora si manifesterà, sarà «opra di fede», afferente il *lumen gratiae*; senza più contare su di lui, Dante dovrà dunque affidarsi a Beatrice. E se al primo ingresso nella «divina foresta spessa e viva», troppo vago di «guardar dentro e dintorno» egli non ha recepito il pathos emotivo innervante il parlare di Virgilio, ben cara gli costerà una simile disattenzione. Al canto XXX: quando avendo 'sentito' la presenza di Beatrice, pur senz'averla ancora visualizzata, vorrà esternare al «dolcissimo patre» il forte turbamento che l'ha colto, servendosi, per farsi meglio comprendere, delle stesse parole di lui: «conosco i segni de l'antica fiamma», ma voltandosi, non lo vedrà più al suo fianco. Senza che egli se n'avvedesse, in un momento cronologicamente non definibile, Virgilio è uscito per sempre dalla scena della *Commedia*. Dal virgiliano passo d'addio, trapela, in effetti, la nota del sobrio e pacato orgoglio per quanto, figura del *lumen intellectus*, egli ha contribuito a realizzare, perché giungesse a compimento la crescita morale del suo discepolo. Accorso in suo aiuto, per misericordiosa intercessione, Virgilio aveva trovato un uomo in profonda angoscia, preda del sonno della ragione, terrorizzato dal perdurante incubo della «selva oscura», e dall'incubo nuovo delle tre fiere, incumbenti a sbarrargli il passo. Di lui s'era preso cura: illuminandolo con la sua sapienza, correggendone devianze e debolezze. Pervenuto alla soglia che fatalmente non gli è dato oltrepassare, il cantore di Enea recita quei versi solenni, in cui, celebrando la forza della ragione, celebra

se stesso e il proprio magistero pedagogico, se quell'uomo da lui trovato in mortale affanno, grazie a lui è pervenuto alla conquista di un arbitrio «libero e sano», si è fatto autonomo responsabile delle proprie scelte, al tutto padrone di sé. Rispetto a questa implicita valenza dell'ultima *performance* virgiliana, quanto accadrà ai canti XXX e XXXI, si paleserà in effetti come solenne smentita *in absentia*. In simultanea con il trauma dell'abbandono da parte del suo Maestro, Dante vivrà infatti quello del ritrovamento di un'immagine femminile affatto diversa da quella da lui conservata nel cuore. Una Beatrice madre crucciata e severa, che lo indurrà a una dolorosa regressione allo stadio di un'infantile impotenza: «regalmente nell'atto ancor proterva», con tutta l'energica autorevolezza di un «ammiraglio», e ancora, di un giudice impietoso, che con l'istruzione di un rito processuale, lo ridurrà a miserrimo imputato, incapace di ribattere alle incalzanti e puntuali accuse che gli vengono mosse, di cui riconosce la fondata verità. Di qui, la dolorosa *metanoia* esternata nel pianto irrefrenabile; poi, nel nesso simbolico di morte e resurrezione, il suo venir meno sotto il peso dell'angoscia, il rigenerante battesimo nelle acque del Lete, tutto ciò che lo renderà «puro e disposto a salire alle stelle». Non è ora il caso di soffermarsi a commentare i due canti, in cui tutta la complessità di un moderno psicodramma si realizza in figura nei modi della sacra rappresentazione. Riprendo quei versi di Beatrice, sulla libera volontà come «maggior dono» elargito dalla divina bontà alle «creature intelligenti», per ricordare la nuova consapevolezza acquisita da Dante in quei momenti d'angoscia, quando comprende come la libertà dell'autodeterminazione – libertà di comprendere, scegliere e volere – sempre è da intendersi e da esercitarsi nella sfera di tutto ciò che agli occhi di Dio è bene; che quella votata al Male, non è libera scelta, ma schiavitù della tentazione. Mi è più agevole, allora, per finalmente concludere, far cenno ai versi – forse i più solenni, dell'intero «sacrato poema» – che il *personaggio/poeta*, prossimo a oltrepassare anche la sfera del *lumen gratiae*, per accedere al *lumen gloriae* e all'apoteosi della visione mistica, in *Paradiso*, XXXI, 80-90, rivolge a Beatrice, all'atto dell'estremo saluto. Metto a fuoco la terzina 85-87: «Tu m'hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt'i modi / che di ciò fare avei la potestate», per confrontarla col distico, rivolto da Virgilio a Catone in *Purgatorio* I, ai primi passi del cammino penitenziale: «libertà va cercando, che è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta» (71-72). Rivolti a colui che aveva preferito morire libero, piuttosto che vivere servo, correlandosi al pellegrino terreno, rivelavano quei versi il senso anagogico intendente la libertà come affrancamento dal peccato, auto-

ma forza morale, sciolta da ogni condizionamento mondano. Libertà era allora definita valore che si «va cercando», possibile, fortemente auspicato, futuro obbiettivo. Nel terzultimo canto paradisiaco, Dante può invece parlare a Beatrice della libertà, quale somma prerogativa finalmente fatta propria. Ascrivendo solo a Lei il merito della conquista, le rende devoto omaggio per averlo «di servo tratto a libertate», mostrandogli tutti i suoi passati errori, affrancandolo dalla schiavitù di tutte le tentazioni mondane, ponendolo nella condizione di chi, finalmente libero, ha imparato a *soggiacere* soltanto alla divina volontà. A questo punto, finalmente, anch'io mi rivolgo all'eventuale, paziente lettore, che sin qui ha voluto seguirmi, per porgergli il mio umile congedo.

PAROLE CHIAVE

Dante, *Commedia*, variazioni, Marco Lombardo, Virgilio, Beatrice, libertà.

ABSTRACT

Dall'encomio di Cangrande entro l'ultima profezia cui dà voce Cacciaguida, e non Beatrice, come sino a *Inf.*, XV ci si aspetterebbe, il discorso si sposta all'*Epistola* XIII, e da qui al tema del libero arbitrio quale referente primario della *Commedia*. Oggetto del discorso diventa pertanto il canto di Marco Lombardo; si riconferma così l'ipotesi, alquanto accreditata, che possa dirsi architrave dell'opera tutta la sequenza purgatoriale estesa fra i canti XIV-XVIII. Ancora, di *Purgatorio* XVI, si cerca di evidenziare le simmetrie con i corrispettivi numerici della prima e terza cantica; di quest'ultima vengono quindi focalizzati, in chiusura, due momenti, ritenuti tematicamente attinenti.

From the praise in honor of Cangrande (within the last prophecy proclaimed by Cacciaguida and not by Beatrice, as expected up to *Inf.* XV, the discussion shifts in *Epistola* XIII, and from here to main theme of free will as the primary referent of *Commedia*. Fulcrum of the speech becomes thus the *canto* of Marco Lombardo; the somewhat accredited hypothesis that the sequence *Purg.* XIV-XVIII can be considered as mainstay of the whole poem is therefore confirmed. I still try to highlight the symmetries with the numerical correspondents of the first and third canticles: two moments of the latter, considered thematically pertinent, are therefore focused.

LA *PARTNERSHIP* CONIUGALE E LETTERARIA DI MUZIO E IPPOLITA
MANFREDI NELLE RELAZIONI COL DUCA DI MANTOVA.
DOCUMENTI INEDITI DALL'ARCHIVIO GONZAGA

In merito alla storia di Ippolita Benigni della Penna, la *Virbia* «sonatrice e cantatrice» amata dal poeta Muzio Manfredi, gli studi condotti da Virginia Cox e in tempi più recenti da Sally Hickson hanno avuto il merito di rileggere la parabola biografica della coppia come un'originale esperienza di *partnership* coniugale e letteraria di fine Cinquecento¹. Al quadro già conosciuto, si possono ora aggiungere ulteriori note documentate da autografi inediti dell'Archivio di Mantova.

Di «sangue sanese», nata tra il 1578 e il 1580, la giovanissima Ippolita Benigni della Penna aveva conosciuto e sposato a Nancy il ben più maturo poeta Muzio, quando verso il dicembre del 1589 Manfredi era giunto presso la corte di Brunswick-Lüneburg per dare avvio alla sua «servitù dolcissima» in favore della duchessa Dorotea di Lorena, di cui la Benigni era una fedele damigella². Non c'è dubbio che la differenza d'età della

¹ V. COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 142-143. Un regesto dell'attività accademica e letteraria di Ippolita Benigni della Penna è offerto da EAD., *The Prodigius Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 255 e da S. HICKSON, *Muzio Manfredi and Ippolita Benigni della Penna. Manfredi: paradigms for social networking patterns via the Italian Academies*, in *Dell'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti in Mantova*, Atti del Convegno internazionale di studi (29-30 novembre 2012), a cura di P. Tosetti Grandi, A. Mortari, Mantova, Publi Paolini, 2016, pp. 117-124. Per un profilo biografico del Manfredi cfr. F. PIGNATTI, *Manfredi, Muzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi = DBI), 68, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 720-725.

² La scelta di trasferirsi a Nancy fu alquanto sofferta per il Manfredi, dal momento ch'egli, per quei servigi tanto ricercati dalla duchessa di Lorena sin dal 1584, aveva accettato a malincuore di separarsi dalla figlia Verticordia, affidata di lì a poco alle cure

coppia fosse percepita dallo stesso Manfredi come una sorta di «meraviglioso accadimento», sostenuto dal benessere della duchessa di Lorena, che aveva concesso al fedele cortigiano Muzio «una sua dama per moglie, che per bellezza e per costumi e per virtù meritava marito di molto maggior fortuna»³. Certo, come non intuire qui il lieve imbarazzo vissuto dal poeta, che rispetto alla dodicenne sua consorte Ippolita di anni ne aveva quasi cinquantacinque? Ma la disparità anagrafica della coppia divenne ben presto materia di vanto per il poeta, tant'è che il genere della pastorale offrì subito al Manfredi la possibilità di scrollarsi di dosso lo spettro della vecchiaia e il peso delle continue malelingue. Da qui, l'invenzione della maschera poetica del satiro *Edreo-Manfredi*, specchio di quell'*homme moyen sensuel*, del maschio maturo e saggio ancora bramoso di bere al fonte della giovinezza e dall'«eterno femminino» ninfale⁴. Bisogna riconoscere che siamo dinanzi a una decorosa ideazione, che nella favola boschereccia del *Contrasto amoroso* trova la sua ragione d'essere grazie al personaggio dell'anziano Edreo, il quale, amando la musa *Ippolita-Virbia* e il fiore dei suoi anni, diviene oggetto di scherno da parte dell'ilare ninfa Dipilla, sempre

della precettrice Costanza Allegri, a cui sarebbe spettato il compito di serbare lo spirito di «cotesta fanciulletta nell'amore e nel timor di Dio e nella volontà di farsi monaca», cfr. MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606, p. 7 (n. 7). Neppure la proposta di cortigianeria fattagli pervenire da Vincenzo I Gonzaga, tramite la penna del segretario Anteo Cizzuoli, fu in grado di smuovere il solerte animo del poeta, secondo cui «il partito che gli si proferiva era sì debole» da non poter essere preso in considerazione (ivi, pp. 3-4, n. 3).

³ Ivi, p. 179 (n. 220). Cfr. Anche E. BRIARD, *Le poète Muzio Manfredi et Dorothée de Lorraine, Duchesse de Brunswick*, «Journal de la Société d'Archéologie Lorraine et du Musée historique Lorrain», 38, 2, 1889, pp. 29-35. L'indicazione relativa alla data di nascita di Ippolita Benigni della Penna può essere ricavata da una lettera spedita da Roma dall'agente Giovanni Magni al duca Vincenzo I Gonzaga, nel giugno del 1606. Nella missiva, il Magni riferisce che Ippolita nel 1606 era «d'età di 28 anni intorno», e dunque nata indicativamente nel 1578, cfr. Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi = ASMn), AG, b. 895, f. I₃, c. 251v. Un'ulteriore informazione anagrafica sulla Benigni giunge da Pietro Paolo Ginanni, che colloca l'anno di nascita della donna al 1580, cfr. PIETRO PAOLO GINANNI, *Rime scelte de' poeti ravennati*, Ravenna, Antonmaria Landi, 1739, p. 176. Si segnala che per le trascrizioni delle fonti e dei testi è stato adottato un criterio di conservazione. Sono state sciolte le abbreviazioni; distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l'uso delle maiuscole, delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura; conservata l'*h* etimologica; unificata la grafia delle proposizioni articolate.

⁴ Sull'esercizio artistico della finzione pastorale cfr. R. POGGIOLI, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Harvard University Press, trad. it. di R. Bisso, *Il flauto d'orzo*, Ro Ferrarese, Book, 2012, pp. 81-87.

pronta ad affermare che la distanza di età in una coppia mal si confà agli innamorati: «Giovenissima è *Virbia*, egli homai vecchio. / E le giovani donne / vogliono altro che versi e poesie»⁵. Qualcosa di analogo accade nella sezione *La Virbia sonatrice e cantatrice*, che apre la stravagante silloge dei *Madrigali* editi dal Manfredi nel 1606. Se la *Virbia* Ippolita è colei che dona coscienza del tempo, il suo canto è ciò che lenisce lo «stato oscuro» dell'animo umano, sino a fare dello spirito del poeta una rigogliosa pianta novella: «Ma suona insieme e canta, / che farai verde questa secca pianta. / E me novo Iolao mentre dirai, / ringiovenire, a gloria tua vedrai»⁶. È del resto sufficiente scorrere il testo della lettera del 14 gennaio 1591, inviata dal Manfredi al compositore Giulio Gigli, per apprendere che presso la corte di Lorena la nostra Ippolita si era formata sui canoni cortesi della *gentility*, affinati coll'esercizio della musica e col canto di «delicati» madrigali d'amore, che la dama eseguiva sotto la tutela di un istitutore e in compagnia di Giovanni Andrea Robiati, «basso milanese» di Casal di Monferrato, anch'egli virtuoso nel «sonar d'arpa»⁷.

La raccolta delle *Lettere brevissime*, che Manfredi scrisse nel corso del 1591 e pubblicò solo nel 1606, «sotto il convenevole di privato gentilhuomo», restituiscono al lettore il quadro dell'avventura sentimentale vissuta dal poeta con Ippolita, festeggiata all'inizio del 1590 con il matrimonio. Io «provo che al mondo non può haversi felicità maggiore di quella dell'haver moglie», confidava Manfredi all'amico Pietro Bosselli, dandogli dimostrazione del grande affetto provato per la giovane consorte⁸.

⁵ MUZIO MANFREDI, *Il contrasto amoroso*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1602, p. 110. Cfr. anche M. CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo*, «Studi romagnoli», XXXV, 1985, pp. 27-54.

⁶ MUZIO MANFREDI, *La Virbia sonatrice e cantatrice*, in MANFREDI, *Madrigali*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606, p. 19 (XXXV, vv. 6-9).

⁷ È ciò che Manfredi scrive al compositore Giulio Gigli in una lettera del 14 gennaio 1591, cfr. MANFREDI, *Lettere brevissime*, cit., p. 13 (n. 14): «Qui la Signora Hippolita mia e il Signor Gio. Andrea Robiati ne cantano alcuni altri con tanto diletto di questi Principi, che quasi non gli lasciano mai cantar' altro». In un'altra lettera alla suocera Idalia Salvi Grufi, Manfredi riferisce che Ippolita «ha Maestro di Musica e perciò non perde tempo» (ivi, p. 90, n. 115). Sul musico Giovanni Andrea Robiati, che fu al servizio della corte di Mantova dal 1585 al 1587, anno quest'ultimo in cui si trasferì in Lorena, cfr. A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova. Dal secolo XV al XVIII*, Milano, G. Ricordi, 1890, p. 65; R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova: 1563-1634*, Milano, Silvana, 2003, pp. 86-166.

⁸ MANFREDI, *Lettere brevissime*, cit., p. 59 (n. 75). Cfr. anche R. PUGGIONI, *Rifrazioni teatrali nelle lettere di Muzio Manfredi*, in *Lettere sul teatro. Percorsi nell'epistolografia scenica europea tra XVI e XIX secolo*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 15-33.

Un amore per Ippolita che Manfredi vedeva con l'occhio dell'animo e che comunicava alla suocera, la nobile perugina Idalia Salvi Grufi, in una lettera dell'aprile del 1591: «Basti sapere a voi, che io l'amo come la vita mia, il che vuol dire ch'ella non può star se non bene»⁹. E a pochi mesi di distanza, il poeta tornava a parlare dell'esclusivo affetto per Ippolita, questa volta confidando all'amico Girone di Valperga, gran ciambellano del duca Emanuele Filiberto di Savoia, le ragioni del suo «anticonformismo tenero ed eroico» in materia d'amore: «Se il marito e la moglie sono una cosa istessa sempre: ma cosa rara e divina quando si amano reciprocamente e senza alcuna simulatione [...] come facciamo la mia signora Hippolita e io»¹⁰.

L'istinto artistico non di rado suggerisce al Manfredi atmosfere pastorali ed encomiastiche, come nel caso del celebre componimento *Ippolita, che fai?*, un madrigale dedicato alla «beltà» della moglie che apre la cornice delle dieci «corone» dei *Cento artificiosi madrigali* intestate dal poeta ad alcune antiche eroine della letteratura¹¹. I *Cento artificiosi madrigali*, già stampati dal Manfredi a Mantova nel 1587, offrono da questo punto di vista un eloquente esempio di quell'efficace *solidarietà coniugale* che strinse il poeta alla moglie Ippolita, in nome di un autentico sistema di promozione intellettuale¹². Il femminile ingegno, l'abilità nel comporre rime in

⁹ MANFREDI, *Lettere brevissime*, cit., p. 90 (n. 115).

¹⁰ Ivi, p. 217 (n. 266).

¹¹ I *cento artificiosi madrigali* ebbero due ulteriori edizioni, quella del 1604 e del 1606, entrambe stampate per i torchi del tipografo Roberto Meglietti. Qui citiamo dall'edizione del 1606, vd. MUZIO MANFREDI, *I cento artificiosi madrigali*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606, p. 1 (n. I). Cfr. anche S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, in ID., *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 30-55: 53-55.

¹² La lettera dedicatoria dei *Cento artificiosi madrigali*, scritta da Ippolita e dedicata a Laura d'Este, rivela l'intento di un singolare encomio mosso da un duplice passaggio di mano. Dal legame di solidarietà coniugale, che aveva portato il Manfredi a dedicare la propria opera alla moglie, si passa così a un altrettanto originale sodalizio intellettuale e mondano fra la Benigni e la principessa di Mirandola, Laura d'Este, nuova destinataria del volume per volere della stessa Ippolita. Se nella *Virbia* rivive la principessa d'Este, in Laura rivive Ippolita. A confermare questo rapporto di sorellanza tra la giovane dama e la principessa di Mirandola è il madrigale *Di questi miei novelli e cari honori*, scritto dalla Benigni sempre per la duchessa d'Este. Sono le virtù dell'onore, dell'amore e della discrezione a muovere i versi d'Ippolita, e a fare della sua poesia un piccolo specchio delle buone maniere e della civile *urbanitas*, cfr. MANFREDI, *I cento artificiosi madrigali*, cit., c.A4v: «Di questi miei novelli e cari honori, / opra di chi me tanto ama e honora, / Amor m'ha detto hor hora, / che voi, gran donna, honori. / Eccogli e non son già picciolo honore / a chi non ha troppo superbo il core. / Prendetegli, è tesoro, / non indegno d' alloro. /

«verso volgare» e il matrimonio contratto con il poeta Muzio giovarono dunque non poco alla fama della Benigni, e in particolare alla sua esclusiva frequentazione di alcune importanti società accademiche del tempo¹³. Fra queste, come segnala Pietro Paolo Ginanni nell'antologia delle *Rime scelte de' poeti ravennati*, vi erano gli *entourages* degli Informi di Ravenna, dove la giovane Ippolita «dicevasi *la Riposata*», e quelli degli Insensati di Perugia e degli Affidati di Pavia. Qui, la letterata era chiamata «la *Benigna*» per la grazia delle sue doti canore e per il cognome, nonché «la *Ferma*» per via dell'onomastica accademica adottata dal marito Muzio nell'*atelier* degli Olimpici di Vicenza. Del resto, questo significativo rapporto intercorso con i circoli letterari di Pavia e di Vicenza sembra essere confermato dall'intestazione del madrigale *Già de le donne vili*, scritto dalla Benigni intorno al 1609 per la nuova edizione della *Continuazione della monstruosa fucina delle sordidezze degl' huomini* di Giuseppe Passi, dove Ippolita è definita «la *Ferma* Academica Insensata e Affidata»¹⁴.

È straordinario poi vedere come intellettuali del calibro di Stefano Guazzo, Giacomo Sasso, Giuseppe Passi, Giovanni Giorgi, Maurizio Moro, Filippo Massini, Scipione Casella e Tommaso Placido si diletтарono a elogiare le virtù di colei che «pastoralmente si chiamava *Virbia*», trovando proprio nel carattere d'Ippolita quella *preude femme*, quell'«esigenza di bellezza» morale tanto ricercata dal mondo cortese sul finire del Cinquecento. Più di tutti, l'*Acceso* Giacomo Sasso e l'*Ombroso* Tommaso Placido, coaccademici Informi a Ravenna assieme alla *Riposata* Ippolita, cantarono la giovane *Virbia* vedendo in lei la «dispiegatura dolcissima» del “bello” sensibile neoplatonico, diretto al sollevamento dell'intelletto verso le “cose divine”¹⁵. Similmente il poeta toscano Cosimo Galletti, nel

E se cara vi fia, canterà poi / chi cantò ben di me, meglio di voi». Occorre segnalare che il madrigale della Benigni corrisponde al primo testo poetico riportato da Pietro Paolo Ginanni nelle *Rime scelte de' poeti ravennati*, cit., p. 176.

¹³ Sul rapporto tra le letterate e il mondo accademico cfr. C. FAHY, *Women and Italian Cinquecento Literary Academies*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by L. Panizza, Oxford, Legenda. European Humanities Research Centre, 2000, pp. 438-452.

¹⁴ IPPOLITA BENIGNI MANFREDI, *Già de le Donne Vili*, in GIUSEPPE PASSI, *Continuazione della Monstruosa fucina*, Venezia, Evangelista Deuchino, Giovanni Battista Pulciani, 1609, c. A3r. Sul soggiorno pavese del Manfredi cfr. L. DENAROSI, *Il principe e il letterato: due carteggi inediti di Muzio Manfredi*, «Studi italiani», IX, 1, 1997, pp. 151-176.

¹⁵ GIACOMO SASSO, *Lettura sopra il sonetto di Bernardo Tasso «Poi che la parte men perfetta e bella»*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1601, cc. 2r-3v. L'opuscolo del Sasso è aperto da una lettera di dedica dell'*Ombroso* Tommaso Placido, accademico Informe di Ravenna, alla «Signora Ippolita Benigni Manfredi» datata 9 ottobre 1600 (ivi, cc. A2r-

madrigale *È gratia questa, o Musa*, incluso nei «vari fiori di poesia» della *Ghirlanda dell'Aurora* di Pietro Petracchi, elevò la grazia musicale d'Ippolita alle corde del canto efebico, trovando nel temperamento della Manfredi l'idea della bellezza dell'anima e delle forme¹⁶.

Ma la Benigni non fu solo d'ispirazione alla lira dei poeti: anch'ella fu autrice di un ristretto gruppo di «picciole» rime sparse, fatte di «brevi concetti» e di «delicate parole»¹⁷. Alcuni versi d'Ippolita compaiono nell'antologia pavese dei *Componimenti pastorali* del 1598, una corona di rime curata dall'editore Pietro Bartoli in onore dei coniugi Alfonso Pietra e Fausta Visconti, conti di Silvano. La silloge poetica, – si legge nella lettera d'apertura del Bartoli dedicata *Alla Concordia* – era fiorita da un'egloga pastorale e da certe rime del Manfredi, che in seguito lo stesso autore aveva voluto arricchire con l'aggiunta di versi stilati da alcuni «nobili scrittori», tutti «amici suoi». Ecco allora il madrigale scritto

A3v), seguita da un componimento in lode della «Virbia gentile» scritto dall'astronomo Tiberio Sbarra (ivi, c. 4r). Dopo la lezione sopra il sonetto di Bernardo Tasso, segue invece la *Canzone per la signora Ippolita Manfredi*, in dieci strofe, scritta da Giacomo Sasso (ivi, cc. 24v–28v), accompagnata da una *Esposizione* redatta dal medesimo autore (ivi, cc. 29r–38v) il 14 aprile 1600. L'opuscolo è chiuso da ulteriori componimenti in lode di Ippolita, del Manfredi, della giovane Verticordia, figlia di Muzio, e degli accademici Affidati di Pavia. Scrive il Sasso nella sua *Esposizione* a proposito della Benigni: «Ora dunque per venir alle strette, io credo che benissimo habbiate conoscenza della signora Ippolita Benigni, moglie del signor Mutio Manfredi, se non altro almen per fama questa è una gentildonna non già delle comunali, come dir si suole, ma di grandissimo valore, e di quelle che di rado ha nel mondo. La quale, oltre l'essere dalla natura adornata di tutte quelle parti che in nobil donna si ricercano fu parimente di così mirabile ingegno dotata, che maraviglia rende a coloro sovente, che discorrere e ragionare la sentono. Questa signora, mentre col marito si tratteneva in Pavia fu molto honorata da tutti gli spiriti elevati. La onde il signor Giovanni Giorgi gentiluomo di quella città, disideroso di far palese al mondo le qualità di Lei, si pose in animo di fabricar un Tempio, al quale molti pellegrini ingegni concorrer devessero per lasciar quivi qualche degno tributo» (ivi, 29v–30r).

¹⁶ Cfr. C. GALLETI, *È gratia questa, o Musa*, in *Ghirlanda dell'Aurora*, Venezia, Bernardo Giunti, Giovanni Battista Ciotti, 1609, p. 121. Sull'educazione femminile e sul concetto di “bellezza” cfr. M. L. KING, *Le donne nel Rinascimento (Women of the Renaissance)*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 190–200; A. HELLER, *A Rendszeres Ember*, Budapest, Múlt és Jövo Kiadó, 1998, trad. it. di M. D'Alessandro, *L'uomo del Rinascimento. La rivoluzione umanista*, Milano, Pgreco, 2013, pp. 362–416.

¹⁷ Cfr. M. A. CANNON, *The Education of Women During the Renaissance*, Washington, Catholic University Press, 1916, pp. 32–36; M. R. BEARD, *Attitudes of Women*, in *Woman as Force in History. A Study in Traditions and Realities*, New York, The Macmillan, 1946, pp. 20–39.

da Ippolita *Tu pur partisti, o bella ninfa, e io*, che dà conto della sorellanza intellettuale e di vita mondana tra l'autrice e Fausta Visconti¹⁸. Qui, la felice invenzione poetica della Benigni prende forma dalla maestria letteraria con cui l'autrice costruisce il suo madrigale, ricavando lo spunto poetico dalla partenza della compagna Fausta dalla città di Pavia. Con l'esplicito rinvio alla grazia «Silvana» e al «cor di pietra» della Visconti, simile a quello di una ninfa o di una «Monna Petra», il lirismo d'Ippolita sfuma in un gioco di «madrigalismi» poetici e retorici, dove al senso di solitudine dell'autrice fanno da controcanto i «prieghi» e il «desio» di un auspicato ritorno dell'amata Fausta a Pavia¹⁹. Efficace è del resto anche la tessitura retorica che lega il nome pastorale di Ippolita (*Virbia*) – da *Virbius*, personaggio delle *Bucoliche* di Virgilio, figlio d'Ippolito e Aritia – a quelli di Ercole e di Silvano, tutte «divinità boscherecce» devote alla dea Diana²⁰. Globalmente regolata è poi l'ossatura monostrofica del madrigale della Benigni, che presenta un tipico schema metrico abbastanza flessibile in undici versi di endecasillabi e settenari, costituito da un piede con rima *ABB*, un'unità *cc*, e una sirima *ADdaEE*²¹:

Tu pur partisti, o bella ninfa, e io
rimasa sono in così gran dolore,
ch'a poco a poco mi si strugge il core.
Certo la tua partita
me priverà di vita: 5
e me ne crescerà sempre il desio,
se non fai che 'l ritorno presto sia,
o cara Fausta mia.

¹⁸ Sul concetto di “sorellanza” cfr. M. FARNETTI, *Sorellanza, passione gioiosa*, in *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nelle arti e nella politica*, a cura di M. Farnetti, G. Ortu, Firenze, F. Cesati, 2019, pp. 11-22.

¹⁹ Sui cosiddetti «madrigalismi» poetici e retorici cfr. M. DI SANDRO, *L'interpretazione del testo poetico*, in ID., *Il madrigale. Introduzione all'analisi*, Napoli, ATE, 2005, pp. 91-106; I. FENLON, J. HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, trad. it. di G. La Face Bianconi, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 117-143.

²⁰ Cfr. M. MARCONI, *Riflessi mediterranei nella più antica religione laziale*, Messina-Milano, Principato, 1939, pp. 359-360; G. CATTIN, *Il madrigale italiano del Cinquecento*, a cura di N. Benedetti, A. Zemperetti, Padova, Cleup, 1986, pp. 54-55.

²¹ Cfr. D. HARRÁN, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 95-122: 113-115; RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, cit., pp. 30-55. Sul fenomeno della ipometria del madrigale cfr. D. T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 71-91: 81-82

Ma che spero, o desio?
 Ch'ella torni a' prieghi? Or quando? Or come 10
 s'ha il cor di pietra, e di Silvana il nome?²²

Si potrebbe dire che le rime della Manfredi rientrano essenzialmente nel genere della scrittura d'encomio, tanto che nei suoi versi è possibile cogliere uno *specimen* di quelle tendenze stilistiche e di quella forza espressiva che caratterizza la ricreazione e la mondanità della vita cortese²³. Quelli della Benigni sono versi sereni e lievi, da cui però non manca di emergere una tempra schiettamente introspettiva, alle volte moraleggiante, e un certo carattere domestico. Ne sono una prova gli accenti poetici che caratterizzano il componimento d'Ippolita *Tu c'hai le voglie alteramente accese*, ottava con cui si chiude la silloge delle *Rime di Romagna* pubblicata a Cesena nel 1601 dal riminese Enea Rasi. La raccolta, aperta dalla lettera dedicatoria scritta dal Rasi in data 25 aprile 1601, comprende canzoni e versi in forma di «fiori e ghirlande nuptiali», scritti per festeggiare il felice annuncio delle nozze di Caterina e di Paolo Savelli di Palombara. Nell'ottava della Benigni, l'originalità della poesia encomiastica è ottenuta in larga parte grazie all'effetto poetico dell'esortazione, che conferisce ai versi l'enfasi dell'espressione sillessica, gnomica e moraleggiante, nonché l'occorrenza di un reale interlocutore, identificabile proprio con l'arcade Enea Rasi, a cui è dedicato il componimento:

Tu c'hai le voglie alteramente accese
 d'accorre in carte degli eroi Savelli
 gli sparsi honor, per tesserne cortese
 corona poi ai due sposi novelli.
 Senno è non cominciar troppo alte imprese;
 onde tem'io, ch'in te si rinovelli
 d'Icaro e di Fetonte i casi amari,
 cui dier fama e sepolcro i fiumi e i mari²⁴.

²² IPPOLITA BENIGNI MANFREDI, *Tu pur partisti, o bella ninfa, et io*, in *Componimenti pastorali di diversi*, Pavia, Heredi di Girolamo Bartoli, 1598, p. 70. Cfr. anche PIETRO BARTOLI, *Alla Concordia*, ivi, pp. 3-4.

²³ Cfr. A. EINSTEIN, *Origins of the Madrigal*, in ID., *The Italian Madrigal*, translate by A. H. Krappe, R. H. Sessions, O. Strunk, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1971, voll. III: I, pp. 116-245: 212-245.

²⁴ IPPOLITA BENIGNI MANFREDI, *Tu c'hai le voglie alteramente accese*, in *Rime di Romagna nelle felicissime nozze degl' Ill.^{mi} Sig.ⁿⁱ Paolo et signora Caterina Savelli*, Cesena, Francesco Raverio, 1601, c. 78v. Oltre ai più noti nomi di Muzio Manfredi, Giacomo Sassi, Enea

È consuetudine leggere versi di questo genere: ma qui ciò che interessa constatare è la funzione elogiativa del testo poetico della Benigni, scritto in onore dell'antica Casa Savelli e in lode dei voli stilistici ed encomiastici della poesia del cavaliere Enea Rasi²⁵. Il cenno della Manfredi al «senno» da usare nell'«alte imprese» celebrative sembra infatti gettare una patina d'incertezza sull'ardite «volate di penna» compiute dal Rasi, che agli occhi d'Ippolita appaiono «rinovellare» i «casi amari» dell'audace Fetonte e dell'imprudente Icaro, in questo caso entrambi accolti dalla scrittrice come esempi di quella *hybris* diretta a ricercare con forza la gloria poetica²⁶. Fatto sta che, al contrario di quella del Rasi, la poesia della Benigni non sembra mai animata da un bisogno di ambizione letteraria, ma si tinge piuttosto di contrazioni emotive e di un'innocente evasione sentimentale. Si veda ad esempio il madrigale *Felicissime voi, donne beate*, che Ippolita destinò alle rime spirituali della silloge *Vita, attioni, miracoli, morte, resurrezione et ascensione di Dio humanato*, raccolte da Lunardo Sanudo²⁷. Sono le donne pie e prudenti,

Rasi e a quello di Ippolita Benigni, nelle *Rime di Romagna* sono presenti anche i versi poetici delle rimatrici Barbara Cavalletta Lotti, Leonora Salvagiani de Rasi e Bernardina de Rasi.

²⁵ Cfr. ENEA RASI, *A gl' Illustrissimi Signori il Fabritio et signora Artimisia Savelli*, in *Rime di Romagna*, cit., c. 59r-v. La lettera dedicatoria fu poi riedita in ENEA RASI, *Nelle nozze degl' Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Paolo e Caterina Savelli*, Cesena-Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1620, pp. 3-4. I petrarcheschi «sparsi onor», ricordati dalla Benigni, rinviano all'operazione celebrativa messa in atto da Enea Rasi nella poesia *Canto la più vetusta e più gradita stirpe*, inclusa nelle *Rime di Romagna*, poi riproposta nell'opuscolo delle *Nozze degl' Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Paolo e Caterina Savelli* del 1620. Una canzone di dodici stanze, quella stilata dal Rasi, in cui il cavaliere riminese ripercorre la storia «degli eroi Savelli», trovando l'elogio della stirpe Savella non in un'antica «Fameglia Greca», ma nel secondo libro delle *Georgiche* di Virgilio, con la lode della «turea virga Sabaeus». Sul petrarchismo d'occasione presente nei madrigali cinquecenteschi e secenteschi cfr. J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 39-69: 50-53.

²⁶ G. GUIDORIZZI, *Gli dei sofferenti*, in ID., *Il mito greco. Gli dei*, Milano, Mondadori, 2013⁵, pp. 734-742: 739-740.

²⁷ IPPOLITA BENIGNI MANFREDI, *Felicissime voi, donne beate*, in *Vita, attioni, miracoli, morte*, Venezia, Santo Grillo e fratelli, 1614, c. 59v. Il madrigale d'Ippolita è composto di undici versi, endecasillabi e settenari, e presenta un piede con rima *Abb*, un'unità *Cc*, e una sirima *dDEEFF*, cfr. HARRÁN, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, cit., pp. 95-122. La raccolta poetica fu edita nel luglio del 1614 da Paolo Bozi, presso l'editore Santo Grillo. Stando alla testimonianza riportata da Luisa Bergalli nell'antologia dei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, il madrigale della Benigni fu composto dall'autrice nel 1592, cfr. LUISA BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, Antonio Mora, 1726, p. 61.

scrive la Benigni, a ristorare i cuori degli uomini e a donare la fede e la perspicacia dell'ingegno:

Felicissime voi, donne beate,
 che cercando il Signore
 morto, per nostro amore,
 vivo il trovaste; e benché no 'l vedeste,
 a l'angelo il credeste; 5
 e invece d'unger lui,
 ristorate e allegre foste vui:
 e con ragion, s'ei vi promise ancora
 la vista sua poco più là d'allora.
 Or ditel pur com'ei vi disse a gli altri, 10
 e fatti huomini sian da donne scaltri²⁸.

Di questo temperamento carismatico della Benigni, del resto, si vede una chiara traccia anche nella relazione epistolare intrattenuta dalla giovane Ippolita con il duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga. A partire dal 1604, la Benigni si rende infatti protagonista di un'intraprendente iniziativa a sostegno del senese Bartolomeo Fortuna, allo scopo di ottenere per l'amico una commendatizia ducale²⁹. Uomo di «bonissima fama», amato dai mercanti fiorentini e da tempo al servizio del Gonzaga, Bartolomeo Fortuna era finito nel luglio del 1604 nelle carceri di Firenze per ordine di alcuni ministri del granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici. Le due lettere che Ippolita fa pervenire al duca di Mantova e alla duchessa Eleonora de' Medici nell'arco dello stesso giorno, il 27 ottobre del 1604, rivelano infatti come la giovane dama fosse senz'altro ben consapevole del suo dire e scrivere diplomatico. E in effetti, la singolarità della posizione ricoperta da Ippolita in questo negozio politico non si spiegherebbe senza la presenza in lei di un retroterra culturale e di un'educazione cortese. La richiesta di aiuto che Ippolita rivolge al duca di Mantova è infatti chiara quanto basta: difendere Bartolomeo Fortuna dalle «imputationi» e dai maltrattamenti dei suoi accusatori, contando sull'autorità politica di Lorenzo Usimbardi, a quel

²⁸ BENIGNI, *Felicissime voi, donne beate*, cit., c. 59v. In merito al valore pronominale dello stilema poetico *no 'l*, con forma elisa del clitico *il*, cfr. D. POGGIOLLALI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1999, pp. 216-217.

²⁹ Cfr. anche A. BERLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe, letterati in relazione col duca di Mantova* [«Il Buonarroti», s. III, vol. III, q. IV, XV, giugno 1888, pp. 118-137; s. III, vol. III, q. V, XX, agosto 1888, pp. 155-186], Roma, Tipografia delle Scienze matematiche e fisiche, 1888, pp. 3-45: 36.

tempo primo segretario e capitano di giustizia del granduca di Toscana³⁰.

L'*aplomb* narrativo d'Ippolita, con le sue «parole sciolte», dimostra come la giovane fosse a suo agio nel ricoprire il difficile ruolo della gentildonna, non timorosa di arrischiare («arrisicare») un confronto aperto col proprio signore³¹. Dietro l'audace e gentile favella della Benigni, spesso sostenuta da accorte peripezie retoriche, sembra proprio far breccia il naturale temperamento della virtuosa *Virbia*, pronta ad accantonare il «piacere del parlare» in nome del «piacere del fare». «La supplico adunque con ogni vera humiltà e con ogni caldissimo affetto [...] ch'ella contentar si voglia di fare scrivere una lettera al Signor Lorenzo Usimbardi a Fiorenza», scrive la Benigni alla duchessa Eleonora de' Medici, dichiarando tutta la «debita e volontaria servitù» e l'«eterna obligatione» che lei e il marito Muzio avrebbero ancor più nutrito verso i loro signori in caso di scarcerazione dell'amico Bartolomeo Fortuna³².

A tre anni dall'invio della doppia missiva al duca Vincenzo e alla duchessa Eleonora, tra il maggio e il giugno del 1607, è ancora una volta la giovane Ippolita a far parlare di sé, supplicando col suo «offizio di parole» il Gonzaga ad accogliere lei e il marito presso la corte di Mantova. Erano del resto passati molti anni da quando i coniugi Manfredi avevano espresso il loro desiderio di servire il duca Vincenzo e la duchessa Eleonora. Da prima era stato Anteo Cizzuoli, segretario del Gonzaga, a invitare il Muzio a corte sul principio del gennaio del 1591; poi, nel corso del 1598, fu lo stesso duca ad accogliere di nuovo con favore la cortigianeria del poeta e della Benigni, senza tuttavia ufficializzarla, come si apprende da una lettera del conte Alfonso Beccaria del 16 gennaio 1600³³. Ora, era invece Ippolita a prendere la questione di petto:

³⁰ ASMn, AG, b. 977, f. III₃, cc. 469r-470v.

³¹ Ivi, c. 469r.

³² ASMn, AG, b. 977, f. III₃, cc. 471r-472v. Il nome di un Bartolomeo di Giovanni Fortuna Fortuni compare in un documento del 16 agosto 1602 redatto dagli «humini della Contrada de l'Onda» di Siena. Cfr. le *Memorie della Compagnia di San Salvatore Contrada dell'Onda (Siena 1524-1764)*, a cura di M. Ascheri, Siena, Accademia degli Intronati, 2014, p. 37. Anche Muzio Manfredi aveva chiesto al duca di Mantova la scarcerazione del Fortuna in una lettera datata 27 luglio 1604. Sulla precettista linguistica si rimanda a H. SANSON, *Parole delle donne e controllo della lingua*, in EAD., *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento. Un contributo alla storia del pensiero linguistico*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2007, pp. 77-131.

³³ ASMn, AG, b. 1724, f. III₁, c. 385: «Quindi, essendo a me sovvenuto che circa duoi anni fa, per quanto si disse, S. Altezza Serenissima fu quasi per accettare alla servitù sua il signor Mutio Manfredi per qualche fama, in che egli è di lettere volgari, mi ho imaginato che forsi per il gusto quale suol prender S. Altezza de belli spiriti, non le spiacerebbe chi gli proponesse un giovane d'ottima intentione, custumi, et nascimento detto il Signor Scipione Cella, di casa Spinola [...]. Di Pavia alli 16 di Gennaio 1600.

«Io non potrei morire se non mal contenta, se prima ch'io morissi, io non mi chiarissi d'un dubbio, anzi d'un sospetto», recita l'esordio della missiva scritta da Ippolita il 12 maggio 1607 al duca di Mantova. Tra il dubbio e il sospetto di non essere ascoltata, ma piuttosto «ricusata» dal Gonzaga, la Benigni dà di nuovo voce alla sua fermezza di dama di corte, «eloquente nel silenzio», umile, riconoscendo nella propria azione quell'appropriato esercizio di liberalità che «ogni gentildonna» doveva tenere «con ogni cavaliere»³⁴. Il ricordo dell'«antica servitù» del Muzio per il duca, la paura di rimanere sola per via di un marito «aggravato d'anni e d'infermità», e l'afflizione per la miseria abbattutasi sulle vite dei due coniugi, sono tutte realtà che convergono nella scrittura d'Ippolita e nei suoi «non affettati», ma discreti cenni alla «bontà», agli «eroici costumi» e al «debito di cavalleria» che un vero principe, come il duca di Mantova, doveva nutrire verso la triste condizione di una fedele gentildonna e cortigiana, la quale non doveva essere privata della gioia di un «appoggio honorato»³⁵. In quel ripetuto «sì, o no», proferito con fermezza dalla Benigni al duca di Mantova, e rinnovato dalla stessa Ippolita nella successiva lettera del 16 giugno 1607, sembra venir fuori tutto il carattere e la «natural gratia» della giovane damigella: «ch'io intenda chiaramente e tosto o il sì, o il no, che se sarà il no, io l'accettarò per difetto della mia fortuna, e se sarà sì, mi riputarò la più felice donna del mondo»³⁶. Vero è poi che la richiesta di poter ottenere un chiaro e celere responso in merito all'essere accolta a corte, appare subito assumere nella scrittura d'Ippolita il tono di una sfida, di una messa alle strette per il duca di Mantova, il quale, probabilmente, dinanzi a un evidente imbarazzo deliberativo decise di affidare temporaneamente la gestione del caso al suo principale diplomatico a Roma, l'agente Giovanni Magni³⁷. E infatti è al fedele informatore del Gonzaga che dobbiamo il ritratto più accurato della Benigni, a cui va aggiunto il bel prospetto d'Ippolita stilato il 31 marzo del 1607 dal funzionario Alberto

/ D. V.S.Illustrissima / Servitor di cuore et parente affettionatissimo / Il Co. Alfonso Beccaria».

³⁴ ASMn, AG, b. 984, f. I₂, cc. 236r-237v.

³⁵ ASMn, AG, b. 984, f. I₂, c. 236r-236v. Sull'idea della scrittura epistolare femminile cfr. M. L. DOGLIO, *Lettera e donna. Scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 22-31 e anche I. SORI, *Lettera prima*, in *Ammaestramenti e ricordi*, ed. by H. Sanson, Cambridge, The Modern Humanities Research Association, 2018 (1628), pp. 84-88.

³⁶ ASMn, AG, b. 984, f. I₂, cc. 236r-237v.

³⁷ Il 9 giugno del 1607, dalla città di Roma, Giovanni Magni riferiva al duca di Mantova che «intorno quello che comanda S.A. della Signora Hippolita Manfredi scriverò», cfr. ASMn, AG, b. 895, f. I₃, c. 247r.

Scotti, che qui si pubblica:

Roma, 31 marzo 1607

Serenissimo Signore e padron' mio Colendissimo

Da honoratissima parte ho inteso che alcune settimane sono il Signor Mucio Manfredi, amico mio da molti anni, fece proferire a V.A. Serenissima la servitù et insieme quella de la Signora Hippolita sua consorte per dama di Madama Serenissima, ovvero Serenissima sposa, quando ci sarà, ovvero in che comanderà V.A. con somo desiderio di venire a godere l'ultima loro quiete a l'ombra de la magnanimità di V.A.; il che grandemente mi piaque [sic] di udire, se non che nel medesimo tempo mi disse ancora che ella li ruscò; cosa che mi aportò non poco travaglio, non tanto per il rispetto loro, quanto ancora per quello di V.A., poichè, lasciando stare il Signor Mucio che Ella benissimo il conosce, la Signora Hippolita sua è una gentildonna di tante e di tali qualità che cotesta corte ci sarebbe ella stata per la sua parte, et che V.A. ne haverebbe sentito ogni giorno magior' contento. Et se le³⁸ qualità di detta Signora fossero state bene esposte a V.A., ardirò dire che tengo per fermo che li haverebbe acetati [sic]³⁹, essendo la Signora Hippolita da essere desiderata molti momenti da prencipe eroico com'è V.A., che fu sempre tenuto ascritto di sì cose isquisite; et per descrivere in poche parti le qualità di detta Signora, dico che sappia che è giovane, et di bello et gaudio aspetto, nel havere in conversazione riesse [sic] rara, sì come fa ne le operationi donesche, canta et sona molto bene di varie sorti di instrumenti, et particolarmente nel suono de la cettera⁴⁰ è bravissima; per ciò, se V.A. resterà servita di applicare l'animo che questi la vengano a servire, creda costì che ogni giorno più ne resterà sodisfatta, masimo che la profensione loro non è più che di 300 scutti in circa l'anno, che a me pare una pochissima cosa, anzi una miseria, rispetto alla grandezza di V.A. et ancora alla qualità de li sudetti su scritti. Et in tal caso compiacendoli, V.A. ne favorirebbe di farmi scrivere uno scritto al Signor Magni, poi che fra tutti dua finissimo questo negozio, che di nuovo ardisco dire che saria di molto gusto a V.A. Serenissima, tutto che fine. Et gli faccio humilissima riverenza, pregandola ogni vero contento.

Di Roma il dì 31 Marzo 1607

D. V.A. Serenissima

Humilissimo e minimo servitore
Alberto Scotti⁴¹

Sappiamo che gli «occhi artistici» dello Scotti e del Magni ci offrono un originale e dettagliato profilo della Benigni, in linea con quel disegno della

³⁸ *se le*: costruito a coppia pronominale, tipo *se gli, se li*, più frequente di *gli si, le si*.

³⁹ *acetati*: forma grafica "scempia" di *accettati*.

⁴⁰ Cetera o cetra.

⁴¹ ASMn, AG, b. 983, f. II, cc. 141r-142v.

dama che prima l'artista Bernardino Tincherelli dipinse e poi il Muzio cantò nei versi del *Bel ritratto* della signora Ippolita, testo incluso dal Manfredi nei suoi *Madrigali* editi nel 1606⁴². In verità questo «giuramento di fedeltà» verso l'amata consorte è ribadito anche nelle rime dell'*Imperfetto ritratto*, contenute sempre nei *Madrigali*, in cui Manfredi appone delle sue riserve al «difetto d'arte» commesso dal pittore ravennate Francesco Lungo, reo di non aver portato a termine il quadro d'Ippolita⁴³. Ma basti qui notare che i ritratti della Benigni rientravano in un *cliché* culturale cinquecentesco, che nel caso del poeta Muzio si aggiungevano oltretutto a quelli di Lavinia Fontana e della contessa Barbara Sanseverino, che nell'estate del 1591 lo stesso Manfredi aveva richiesto direttamente alla pittrice bolognese e all'artista Giannino Bauvet⁴⁴.

«Gentildonna di buon garbo», «giovane e di bello e gaulo aspetto», «vaga assai» e «ritirata», «non licentiosa», ma bensì educata, Ippolita, a detta del Magni e dello Scotti, era una dama di palazzo dedita a svolgere tutte quelle «operazioni donesche» che riguardavano lo studio, le lettere e il canto, con una certa propensione per la musica, e in particolare per la cetra, nonché per il lavoro d'ago secondo l'uso alla francese. Un'«eminenza nel sesso», quella della Benigni, che nell'arte del cucito trova quell'«impresa tutta al femminile» confermata dalla *Nova esposizione de recami e dessegni*, testo che il tipografo Giacomo Antonio Somasco pubblicò proprio in onore della signora Ippolita Manfredi. Un libretto in cui, tra i vari disegni a china dei merletti, manicotti, baveri e arazzi floreali, spicca l'allegoria di quel mondo musicale della *Virbia* «sonatrice e cantatrice» fatto di cetre, violini, liuti, flauti, cornamuse e organi

⁴² MUZIO MANFREDI, *Bel ritratto*, in MANFREDI, *Madrigali*, cit., pp. 254-255: 255: «Quand'hai costei ritratta, / Tu sol non già, ma teco Amor l'ha fatta» (III, vv. 1-2); MANFREDI, *Imperfetto ritratto*, ivi, pp. 256-257: 256 (I, vv. 6-8).

⁴³ Cfr. MANFREDI, *Lettere brevissime*, cit., pp. 283-284 (n. 343): «Aspetto adunque a tutti i modi il ritratto di cotesta Signora, fatto di vostra mano, per haver di perfetto pittore immagine di perfetta bellezza». In merito alla nozione di «occhio artistico» cfr. J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Ein Versuch, Basel, 1860, trad. it. di D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 315-321. Sulla tradizione letteraria del ritratto come «amorosa pittura» e «giuramento di fedeltà» cfr. L. BOLZONI, *Il ritratto dell'amata*, in *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 73-116; L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 57-79; M. BETTINI, *Il segno macchiato di realtà*, in ID., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 2008², pp. 49-71.

⁴⁴ Per le missive del Manfredi a Lavinia Fontana (6 giugno 1591), a Giannino Bauvet (21 giugno 1591) e Francesco Lungo, oltre alle *Lettere brevissime* (p. 126, n. 157; p. 141, n. 172; pp. 183-284, n. 343), cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di M. G. Bottari, S. Ticozzi, Milano, Giovanni Silvestri, 1822, vol. V, pp. 44-46 (n. IV; V; VI).

da camera, accompagnati dall'eleganza araldica del grifone e del pavone⁴⁵. Ma che il mondo della *Virbia* fosse caratterizzato da un'educazione cortese e da un pizzico di vanità fu ciò che oltre al Magni e allo Scotti volle cantare anche il Muzio, soffermandosi in due distinte sequenze dei suoi *Madrigali*, quelle delle *Lucerne* e del *Delfino*, sulle gemme, sul «branchiglio d'oro» e sul pendaglio indossati dalla moglie⁴⁶. Diamo ora lettura del ritratto di Ippolita stilato il 16 giugno 1607 da Giovanni Magni e consegnato dall'agente ad Annibale Chieppio, a quel tempo consigliere del duca Vincenzo I Gonzaga:

Roma, 16 giugno 1607, Al molto Illustre Signore mio Signore osservandissimo il Signor / Annibale Chieppio Consigliere di S.A. Serenissima etc., Mantova

Molto Illustre Signor mio Signor osservandissimo

Ho trattato con la Signora Hippolita Manfredi per intendere ciò che mi comanda l'A.S., per pigliar deliberatione intorno al darle luogo nella sua servitù, havendo io conosciuto che vi sia grandissima volontà di appoggiarsi all'ombra di S.A, così perché vi è poca commodità con che tirarsi inante del vivere con qualche convenienza ben mediocre, come per assicurarsi di haver questo accommodamento in caso di morte del Signor Mutio suo marito, che si trova in gran declinatione, così per rispetto dell'età come per la sua longa et continua indispositione. Non si propone, perciò, detta Signora Hippolita alcun certo servitio, né che desideri d'esser impiegata, ma per vedersi abbandonata d'ogni partito si rimette totalmente al gusto di S.A., qual dice ch'essa non la destinarà a servitù, se non convencente, secondo la prudenza del suo giudizio. Essendo però lei gentildonna di buon garbo, d'accortezza et avvenente, crederci che l'A.S. ne potesse disporer come meglio tornasse bene al servitio suo, che in tutto riuscirà ottima, et con certa habilità spiritosa et di gran mano, massime presso Madama Serenissima per la Camera, o pure la Serenissima sposa quando s'effettui il matrimonio. Vale molto di sonar di cettera, canta et suona mediocrementemente d'altri instrumenti, ma non vuole esser trattenuta con questo titolo di musica, se ben non si renderà schiva, come si dichiara di lasciarsi molte volte sentire come fosse gusto della Madama et consorte Chieppio. E la suddetta Signora d'età di 28 anni intorno, vaga assai, ma non lascia transcurata la natura vedendosi che vi sia qualche studio modesto di comparire. A me pare ch'Ella sia ritirata, se ben

⁴⁵ Sull'arte del ricamo si veda R. CAMPIONI, "Il libro di disegni cinquecenteschi...reso e fattivo", in *Aemilia Ars. Arts&Crafts 1898-1903 a Bologna*, a cura di C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, Milano, A+G edizioni, 2001, pp. 117-124.

⁴⁶ Se nella sezione lirica *Il delfino*, il Muzio paragona la moglie ad un «vago delfino» (cfr. MANFREDI, *Il delfino*, in *Madrigali*, cit., pp. 258-259), nella sezione *Le lucerne* il poeta canta i pendenti d'Ippolita accostandoli allo splendore del sole, cfr. MANFREDI, *Le lucerne*, ivi, pp. 252-253: 253 (III, vv. 1-5): «Quelle lucerne accese, / pendenti dal orecchie a mezzo il viso, / altro non fan, m'aviso, se non mostrar a noi / quanto splendete voi».

admette qualche musico a ricreazione, et non sfugge in tutto qualche conversatione che tenga honesta. Non è licentiosa, ma tratta però volentieri secondo le occasioni con chi che sia, con una libertà che è propria dell'educatione havuta in Lorena. Né per l'informationi che io ho da qualche pratico, vi è cosa che concluda scrupolo nel segreto, massime che si ha da pigliar ogni altra interpretatione, che quella che torna a tanto pregiudizio. Si pretende la spesa formale per quattro bauli con la sua, et insieme l'habitatione con quello di più che piacerà all'A.S. di dare per mantener qualche honorevolezza degna del servitio che haverà. Fra queste bocche non ve ne sarà altra utile a S.A. che la Signora Hippolita, poiché il Signor Mutio sta aggravato d'anni et d'infermità. Preme essa Signora di dovere che resti servita l'A.S. di dar la resolutione prima della sua partenza per li Bagni di Spa, poiché dice che si trovarrà confusissima restando in sospensione, massime che si trova in congiuntura di tempo di bisognar proveder alli casi suoi, come l'habitatione et d'altre cose necessarie che non concedono dilatatione. Vi sarà in oltre la spesa del viaggio, che non può far a borsa sua, onde è in necessità di pretender qualche aiuto di costo [sic]. Insomma dirò che pigliando S.A. questa gentildonna alla servitù sia per far un'opera particolarmente di misericordia, poiché il disagio affligge un povero infermo, et può causar di peggio in questo cielo, et mi persuado che sia per riuscir a sodisfattione poiché mostra prudenza, et pare che habbi qualche eminenza nel sesso, lavorando anco assai bene d'ago de fatture all'usanza francese. Questo è tutto ciò che io posso rappresentar per questo ragguaglio et a V.S. me raccomando in gran mano.

Di Roma il dì 16 Giugno 1607

Di V.S. molto Illustre

Prontissimo et obligatissimo servitore
Giovanni Magno⁴⁷

Il 16 giugno 1607, giorno in cui Magni comunicava al suo signore l'incontro avuto con la Benigni, ecco pervenire al duca di Mantova una nuova lettera di Ippolita, in cui la nostra gentildonna riferisce di essere oramai pronta a raggiungere la corte gonzaghesca a patto di «venire a piacer suo» e di non essere impiegata a palazzo per la sola «ricreazione» dei propri padroni. I resoconti stilati dai due agenti di Vincenzo Gonzaga, Giovanni Magni e Alberto Scotti, non tralasciano di riferire come tra le tante doti d'Ippolita vi fosse anche quella della «donna conversevole». Come forma d'«investimento», l'eloquenza della Benigni coincideva con quel «vero affinamento» della nobiltà d'animo femminile, da coltivare con gli «effetti cortesi» degli «honori portamenti» e della liberalità. A poco

⁴⁷ ASMn, AG, b. 895, f. I₃, cc. 251r-252v. Cfr. anche MUZIO MANFREDI, *Letzione [...] Da lui pubblicamente recitata nella Illustre Academia de Confusi in Bologna*, Bologna, Alessandro Benacci, 1575, pp. 3-51: 12-40.

più di quindici giorni dalla precedente missiva del 16 giugno, Giovanni Magni tornava però a far sapere al duca di Mantova, in quel frangente a Genova, che Ippolita era ferma nella speranza di poter trovare degna protezione presso la corte del Gonzaga:

Roma, 30 giugno 1607

Molto Illustre Signore mio Signor osservandissimo

[...] La Signora Hippolita Manfredi si raccomanda con ogni confidenza alla benignità di S.A., sperando che la debba trovar utile al servitio Suo in qualche modo quando si trovi condotta costì, et di sé sia veduta l'habilità sua che può riuscir' in molte cose; onde supplica l'A.S. a non voler che resti defraudata della speranza che la havuto insieme col marito nella magnanimità di Lei et nel merito dell'antica servitù del Signor Mutio, ma che compatisca alla strettezza in che si trova, che come è testimonio evidente de suoi honorati portamenti, così doverà haver più gradita questa esibitione volontaria che fa rifuggendo alla protezione di S.A. tanto inclinata all'altrui sollevamento; et a mantenersi la gloria della sua liberalità, onde sono sforzato da queste istanze di pregar V.S. a rappresentar tutto ciò all'A.S. per cavarne qualche buona risoluzione quanto prima [...].

Di Roma il dì ultimo Giugno 1607

Di V.S. molto Illustre [...]

Prontissimo et obligatissimo servitore

Giovanni Magno⁴⁸

Da un imminente trasferimento alla corte mantovana si giunge però allo stallo delle trattative. Se è vero che il 20 luglio del 1607 il Magni continuava ancora a sollecitare il Gonzaga di giungere a una rapida risoluzione «favorevole» sulla richiesta esposta dalla Benigni, è altrettanto vero che nell'ottobre dello stesso anno le sorti della Manfredi appaiono subire un repentino stravolgimento⁴⁹. Ce ne dà conferma un dispaccio dell'agente di Vercelli Francesco Maria Vialardi, diplomatico in quegli

⁴⁸ ASMn, AG, b. 895, f. I₃, cc. 268r-269v.

⁴⁹ ASMn, AG, b. 895, f. I₄, cc. 288r-289v: 288v: «Roma, 20 luglio 1607, Al molto Illustre Signore mio Signore osservandissimo Il Signore / Annibale Chieppio Consigliere del Serenissimo di Mantova, etc. Genova / Molto Illustre Signor mio Signor osservandissimo / [...] Si farà saper alla Signora Hippolita Manfredi quanto è di mente di S.A. entrando Ella in opinione di dover alla fine trovar luogo presso Prencipe di tanta magnanimità, massime che certo riuscirà a sodisfattione secondo l'applicatione che se ne facesse per esser di giuditio et di molta habilità; male parerà che la gran mano si duplichi nella prestezza di questa dichiarazione che attende favorevole. [...] / Di Roma il 20 Luglio 1607 / Di V.S. molto Illustre / Cortesissimo et obligato servitore / Giovanni Magno».

stessi anni al servizio del duca di Mantova e dei signori di Modena, Cesare e Alessandro d'Este, presso la città di Roma. Nell'ottobre del 1607, Vialardi accoglie le istanze mosse dall'amico Muzio Manfredi, appoggiando con favore la richiesta di un trasferimento della musicista Ippolita Benigni presso la corte estense. In nome dell'affetto nutrito per l'amico Muzio, Vialardi fa intervenire nel negozio il compositore Alfonso Fontanelli, dal 1605 residente a Roma come gentiluomo del duca Cesare d'Este⁵⁰. Degna dunque di osservazione è la lettera datata 8 ottobre 1607, in cui l'agente di Vercelli propone al cardinale Alessandro d'Este le persone del Manfredi e della moglie Ippolita Benigni, conosciuta da tutti per essere una Euterpe della musica fin da quando era al servizio della duchessa di Lorena. L'abilità sinfonica della Benigni è non a caso definita dal Vialardi non inferiore ai «trilli lunghi» e «brevi» prodotti dal suono degli strumenti musicali delle tre «celesti dee» del *concerto secreto* di Ferrara, l'arpista Laura Peverara, virtuosa cantata dal Tasso, la liutista Anna Guarini e la violinista Livia d'Arco⁵¹. Artiste

⁵⁰ Sull'attività artistica e musicale del conte Alfonso Fontanelli cfr. A. NEWCOMB, *The New Ferrarese Style of the 1590s*, in ID., *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1980, voll. II: I, pp. 113-154. Per un profilo biografico del Fontanelli vd. *ivi*, pp. 186-187. Cfr. anche GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, II, Modena, Società Tipografica, 1782, pp. 323-330; FRANCESCO ALFONSO FONTANELLI, *Descrizione di alcuni discendenti di Giacomo, o Giacobino seniore da Fontanella di Reggio*, Reggio, Giuseppe Davoli, 1773, pp. 103-104.

⁵¹ Per un profilo biografico di Laura Peverara, Anna Guarini e Livia d'Arco cfr. NEWCOMB, *Musicians employed by the Este Court at Ferrara (1560-1597)*, in ID., *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, cit., pp. 155-190: 183-190; I. PUTNAM EMERSON, *Ladies of Italy. Laura Peverara (c. 1545 - 4 January 1601), Vittoria Concarini Archilei (1550 - c. 1642), Virginia Andrea Ramponi Andreini (1583 - c. 1630), Adriana Basile (c. 1580 - c. 1642)*, in EAD., *Five Centuries of Women Singers*, London, Praeger, 2005, pp. 1-22. Cfr. anche E. DURANTE, A. MARTELOTTI, *Una musica secreta che si va preparando d'alcune dame della corte*, in *Madrigali segreti per le dame di Ferrara. Il manoscritto musicale F. 1358 della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, S.P.E.S., 2000, voll. II: I, pp. 7-62. Sulle liriche del Tasso a Laura Peverara cfr. E. M. FUSCO, *La lirica del Tasso*, in ID., *La lirica*, Milano, Francesco Vallardi, 1950, voll. II: I, pp. 298-314: 304-306. Nel quadro della poesia encomiastica e d'occasione, in cui troviamo ad esempio i versi del Tasso per Lucrezia Bendidio Machiavelli e per Laura Peverara, o quelli del Bembo per Veronica Gambarà, o quelli del Manfredi per Ippolita Benigni, o le numerose poesie indirizzate a Isabella Andreini, rientrano anche le rime dedicate alla contessa di Casale di Monferrato Giovanna Vialardi, moglie del conte Alfonso Langosco della Motta e cugina del letterato Francesco Maria Vialardi. Già cantata dal Guazzo nella sezione *Dell'honor delle donne* dei *Dialoghi piacevoli* del 1567, alla virtuosa *Casalasca* il poeta abruzzese Giovanni Battista Paludi dedicò un intero poemetto dal titolo *Conciglio dei dei sopra la immortalitate della M. M. Signora Zanna Vialarda* (Trino, Giovanni Francesco Giolito

eccellenti, che erano solite esibirsi in spettacoli musicali presso le stanze di Alfonso II d'Este e di Margherita Gonzaga⁵²:

Roma, 8 ottobre 1607

All'Illustrissimo e Reverendissimo Signor padrone colendissimo Il Signore Cardinale d'Este etc., a Modena

Illustrissimo e Reverendissimo padrone colendissimo

V.S. Illustrissima deve conoscere il Signor Muzio Manfredi poeta e huomo insigne. Ha una moglie, la Signora Ippolita Benigni di bellezza e onestà di costumi non inferiore a alcuna delle tre Dame, per non dir tre Muse, del fu Serenissimo di Ferrara, ma superiore nel suonare di 3 stromenti. Mi ricordo che una volta V.S. Illustrissima si degnò dirmi che havrebbe cara una simile servitù, però le ne scrivo dicendole che quella Signora volentieri sarebbe alla servitù della Serenissima Signora Duchessa, né sarà di gran costo massimamente a Principe grande, che, per opere honorate e a trattamento della virtù, non la guarderà sottilmente e di ciò supplico V.S. Illustrissima di risposta e commandamento. Ella servì molti anni la Duchessa di Lorena. [...]

E a V.S. Illustrissima fo humilmente riverenza. Di Roma 8. di ottobre 1607.

Di V.S. Illustrissima e reverendissima

Servitore humilissimo
Francesco M. Vialardo⁵³

Cinque giorni dopo, il 13 ottobre 1607, Vialardi torna a suggerire al

de' Ferrari, 1572). Cfr. anche G. GORNI, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle Rime del Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, L. S. Olschki, 1989, pp. 37-57.

⁵² L'espressione «ora tirando passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi» fu adoperata da Vincenzo Giustiniani per descrivere il canto delle dame di Mantova e di Ferrara, cfr. N. ANFUSA, *La vocalità al tempo di Claudio Monteverdi*, in *...Monteverdi al quale ognuno deve credere... Teorie e composizioni musicali, rappresentazioni e spettacoli dal 1550 al 1628*, a cura dell'Archivio di Stato di Parma, Biblioteca Palatina di Parma, Conservatorio di musica "Arrigo Boito" di Parma, Parma-Fidenza, La commerciale, 1993, pp. 21-36.

⁵³ Modena, Archivio di Stato, Cancelleria Ducale. Estero, *Ambasciatori, agenti e corrispondenti estensi. Italia-Roma*, b. 188, c. alla data. In un'altra lettera del 23 febbraio 1607, il Vialardi narra ad Alessandro d'Este di essere stato a Roma in piacevole compagnia di Alfonso Fontanelli, probabilmente per verificare la disponibilità da parte del compositore in funzione di un negozio musicale in favore del cardinale: «Fui con il Conte Alfonso Fontanella, che è la delizia di questo mondo, e gli fei parte di quanto occorre, però non ne scriverò altro [...]. Di Roma il sabb. grasso 1607» (ivi, c. alla data).

cardinale d'Este di far provare la «fede del singolare valore» sinfonico della signora Ippolita dal conte Alfonso Fontanelli, già da tempo in contatto col Manfredi e con il quale l'agente di Vercelli aveva stretto rapporti d'amicizia a partire dal febbraio di quello stesso anno:

Roma, 13 ottobre 1607

All'Illustrissimo e Reverendissimo Signor padrone colendissimo Il Signore cardinale d'Este etc., a Modena

Illustrissimo e reverendissimo Signor padrone colendissimo

Perché l'ordinario passato scrissi a V.S. Illustrissima della Signora Ippolita Benigni, moglie del Signor Muzio Manfredi, e mi sono ricordato che il Signor Conte Alfonso Fontanelli può far fede del singolare valore di detta Signora e darne minuta certezza. [...]

Il resto è nobilissimo e a V.S. Illustrissima humilmente fo riverenza.

Di Roma 13 d'8bre 1607⁵⁴.

Sempre alla data del 13 ottobre 1607, troviamo però la nostra *Virbia* alle prese con una nuova missiva spedita al duca di Mantova. «Hora io ho aspettato un pezzo, ma vedendo che non ho risposta né di sì, né di no, mi son risoluta di replicare e supplicare l'A.V., che mi faccia gratia di resolutione», scrive ora con trasporto emotivo Ippolita, ferma più che mai sul dubbio e sul sospetto che il duca non voglia più accoglierla presso la corte mantovana. Stanca di attendere una risposta dal consigliere ducale Annibale Iberti, che avrebbe dovuto scriverle a nome del Gonzaga, l'ultimo tentativo della Benigni di portare avanti la gioia di un "onorato appoggio" presso la corte di Mantova si traduce nel ricordo dell'invito ricevuto nella primavera del 1608 a comparire nel "salone delle dame" della signora Eleonora de' Medici, per i festeggiamenti delle nozze di Margherita di Savoia e di Francesco Gonzaga.

Difficile trovare le ragioni che avevano spinto il duca di Mantova a

⁵⁴ Ivi, c. alla data. Per un profilo biografico del Vialardi cfr. L. VACCARO, *Vialardi, Francesco Maria*, DBI, 99, 2020, pp. 111-113. Nel corso del 1607, Vialardi era a Roma al servizio di Ferdinando I de' Medici, del "cardinal poeta" Maffeo Barberini e di Jacques-Auguste de Thou. Sull'attività diplomatica svolta in quegli anni dal Vialardi si rinvia ai seguenti studi: L. VACCARO, *Un'ape operosa al servizio dell'alato destrier barberiniano: lettere d'avvisi di Francesco Maria Vialardi a Maffeo Barberini*, «Schede Umanistiche», XXIX, 2015, pp. 85-124; ID., «*Sus Mineruam non docet*», *Lettere di Francesco Maria Vialardi a Roberto Titi*, «Schede Umanistiche», XXX, 2016, pp. 197-225; ID., «*Comandi, che in ogni cosa la servirò con tutto il cuore*», *Lettere di F. Maria Vialardi a Jacques-Auguste de Thou*, «Schede Umanistiche», 2019, XXXIII/1, pp. 117-163.

mantenere un così lungo silenzio di fronte alla richiesta di protezione d'Ippolita. Benché la fama del Gonzaga fosse quella di amare «le belle lettere, le belle arti e le belle donne», per godere di un posto all'interno del suo «*harem musicale*» e frequentare le stanze del palazzo di Mantova bisognava di certo entrare nelle grazie del duca. In una corte che si preparava già dal maggio del 1608 a festeggiare le nozze dell'Infante Margherita e di Francesco Gonzaga, e che poteva annoverare al suo seguito musiciste come Virginia Vignali, Ippolita Mezzovillani, Barbara Longhi, o soliste del calibro di Adriana Basile, Lucrezia Urbana, Madama Europa (sorella del compositore Salomone Rossi) Caterina Martinelli, Sabina Rasi (allieva di Giulio Caccini), anche la sola presenza della virtuosa *Virbia* poteva risultare ingombrante⁵⁵. Lo dimostrano molto bene le parole di Francesco Visdomini, che, scrivendo alla sorella Laura, si sofferma sulla singolare sorte della Benigni, ancora alla ricerca di un «appostato luogo» in cui risiedere, a causa delle gelosie che quotidianamente nascevano nel cuore delle dame e delle padrone di fronte alle «gran virtù» d'Ippolita:

Il Signor Filippo Massini [...] mi scrisse di haver introdotta pratica col mezzo delli signori Querenghi e Cantù, per accomodare al servitio di cotesta Altezza la signora Ippolita Benigna [...]. Né V.S. maravigliarsi punto, che, in questo universal teatro, Ella non habbia ancora appostato luogo particolare, perché come che Ella sia da tutte le corti, ogni corte però non fa per Lei, e quelle che sono capaci hanno varij impedimenti. Alcune sono provviste, perché misurano il bisogno col numero e non con la qualità. Nelle Dame alcune Patrone non vogliono bellezza, altre non amano virtù e dell'una e dell'altra molte aborriscono la mediocrità, non ché l'eccesso. [...]. Se lo facciano hora per fuggire il paragone o l'occasione di gelosia, se sia difetto o prudenza io nol so [...]. Come si sia, io m'aviso che questa povera gentildonna harebbe forse maggior fortuna se avesse qualche grado meno di merito⁵⁶.

⁵⁵ Cfr. A. ADEMOLLO, *L'Harem Musicale del Duca di Mantova*, in ID., *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, S. Lapi, 1888, pp. 21-47; CANAL, *Della musica in Mantova sotto il ducato di Vincenzo (a. 1587-1612)*, in ID., *Della musica in Mantova*, cit., pp. 80-83; D. DE PAOLI, *Monteverdi* [Milano, Hoepli, 1945], Milano, Rusconi, 1979, pp. 83- 386.

⁵⁶ FRANCESCO VISDOMINI, *Lettere*, Roma, Guglielmo Facciotto, 1623, p. 323. La missiva dev'essere stata scritta dal Visdomini tra 1596 e il 1612, dal momento che in essa si fa riferimento al ruolo di «Primario Lettore dello Studio di Pavia» che Filippo Massini ricoprì proprio in quegli anni. Sulle nozze tra Margherita di Savoia e Francesco Gonzaga cfr. F. FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova*, in ID., *Cronache mantovane (1587-1608)*, a cura di C. Gallico, Firenze, Olschki, 2004, pp. 103-257. Sul contesto musicale e teatrale mantovano di quegli anni cfr. P. CANAL,

È difficile reprimere la tentazione di scorgere in questo ritratto del Visdomini un possibile collegamento con la rovina economica che colpì Muzio e la moglie Ippolita nell'autunno del 1605. Nel settembre dello stesso anno, il contenzioso giudiziario che aveva visto come protagonisti dal settembre del 1604 i coniugi Manfredi e il dottore Carlo Civalieri era giunto a un triste epilogo. La sentenza della corte d'appello di Milano si era pronunciata contro il Manfredi, e il poeta adesso era rimasto senza più «niente al mondo», con solo la rovina di un «dispendiosissimo litigio» e di un verdetto che per molti dei giuristi di Milano risultava un «gran torto» e una «fraude» commessa ai danni del letterato⁵⁷. Ecco quanto scrive Manfredi al duca di Mantova il 24 settembre 1604, a proposito del duello giudiziario sorto con il dottor Civalieri:

Che il Serenissimo Signor Duca di Mantova degni per gratia di raccomandar con lettere la causa di Mutio Manfredi e della signora Hippolita Benigni sua moglie contra il dottor Carlo Civalieri a quei senatori di Milano, i quali sono suoi amici, ma particolarmente al S. Senator Galerato, che ne è Relatore, al S. Senator Visconte, hora VicePresidente, al S. Senator Cataneo, al S. Senator Currado e al S. Senator Riva.

E a tali raccomandationi sieno, non tanto a fine che questi Signori senatori favoriscano la causa, la quale importa tutta la dota della S. Hippolita e di più; ma per la spedizione di essa causa e che tali lettere si mandino al detto Manfredi a Ravenna⁵⁸.

Non è affatto irrilevante ai fini del nostro discorso notare che le lettere scritte dalla Benigni al Gonzaga non caddero nel silenzio. Con una

Della musica in Mantova, Bologna, Forni, 1977 (Venezia, Antonelli, 1881), pp. 46-83; C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 35-80; M. BELLONCI, *Segreti dei Gonzaga. Principe a Mantova*, in BELLONCI, *Opere*, a cura di E. Ferrero, Milano, Mondadori, 2003³, voll. II: I, pp. 785-901.

⁵⁷ È quanto riferirà il Manfredi a Vincenzo I Gonzaga in una lettera del 13 ottobre 1605, consegnata al duca dall'erudito Camillo Albiosi, cfr. ASMn, AG, b. 980, f. II₃, c. 527r: «Serenissimo Signore Padron mio colendissimo [...]. E per tale così fatta sentenza Serenissimo Padron mio, io son rimasto senza niente al mondo, et la Signora Hippolita mia (cosa che mi fa scoppiare il cuore) senza la sua dote, et di questo ancora sia lodato Dio. A ciò si aggiunga che da tre anni in qua la Verticordia mia unica figliuola è nelle suore et in habito di suora da due anni in circa, alla quale io mi credeva pure di poter dar la sua dota, finita che fosse la lite, ma hora nulla posso darle perché non ho più nulla [...]». Cfr. anche BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe*, cit., pp. 36-38.

⁵⁸ ASMn, AG, b. 977, f. I, c. 8r. Cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe*, cit., pp. 36-38.

nuova missiva, spedita il 2 novembre 1609, il duca di Mantova tornava infatti a interessarsi della richiesta d'Ippolita, dando nuovo vigore al desiderio nutrito dalla gentildonna di approdare definitivamente presso la corte gonzagesca. Una speranza che, nel suo ravvivarsi, aveva condotto la stessa Benigni a mandare in stampa alcune opere del defunto marito, per poi spedirle al duca di Mantova «sotto la dedicatione» del Manfredi. A sorpresa, le carte dell'Archivio Gonzaga restituiscono un ulteriore risvolto del sogno della giovane *Virbia*, affidando ancora una volta alle parole della damigella forse l'epilogo di quest'intricata vicenda intercorsa con il duca di Mantova. È scrivendo da Roma, in data 27 febbraio 1611, che la nostra Ippolita riferisce all'agente del Gonzaga, il signor Giovanni Magni, della morte del marito Muzio e del suo secondo matrimonio contratto con Bartolomeo Pellini, anch'egli dal 1601 al servizio di Vincenzo I Gonzaga presso la città di Roma. Decisa a non voler arrecare alcun «tedio con la lunghezza» del suo scrivere, l'«opera tanto pia» che la Benigni ora domandava al duca non era quella di «abbracciare il negozio» delle sue nuove nozze con Bartolomeo Pellini, quanto piuttosto quella di dar credito e visibilità a un'opera scritta dal primo marito⁵⁹. È quanto si può apprendere dall'ultima lettera fatta recapitare dal duca di Mantova alla Benigni il 5 maggio 1611, in cui il Gonzaga aveva deciso di porgere alla gentildonna un «picciol segno» della sua benevolenza, facendole dono di qualche gioiello⁶⁰. «Ho ricevuto l'opera che m'ha inviato V.S. del già Signor Mutio suo marito che mi giova di creder non sia diversa dalla qualità dell'altre cose sue», riferiva ora il Gonzaga, alludendo con ogni probabilità alla lettera dedicatoria scritta in suo onore dal Manfredi e inclusa dal poeta nell'edizione da lui curata della *Bucolica di Virgilio* del 1603, tradotta dall'accademico Solingo Girolamo Pallantieri per i torchi della tipografia di Vittorio Benacci⁶¹. Si trattava in sostanza di un'ultima

⁵⁹ ASMn, AG, b. 998, f. VI, cc. 612r-613v. La data del 1601, con cui prende avvio la cortigianeria del Pellini per il duca di Mantova ci è confermata dall'esordio di una missiva autografa del 2 aprile 1604, scritta dallo stesso dalla città di Roma: «Sono passati tre anni, ch'io servo S.A. in questa Corte, con non poco aggravio della Casa mia», ASMn, AG, b. 977, f. I, c. 272r-272v: 272r. Bartolomeo Pellini fu protagonista dell'acquisizione del dipinto della *Madonna con Bambino*, commissionato dal segretario Giovanni Magni al pittore Orazio Gentileschi nel 1609: cfr. B. FURLOTTI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova, 1587-1612*, Milano, Silvana, 2003, p. 552 (n. 844). Un particolare ringraziamento va all'Archivio di Stato di Mantova e alla dott.ssa Francesca Maestrini.

⁶⁰ Cfr. BERTELOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe*, cit., p. 40.

⁶¹ ASMn, AG, b. 2276, c. alla data. Cfr. BERTELOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe*, cit., pp. 27-28.

dimostrazione di quella singolare *partnership* coniugale e letteraria, che anche agli occhi dello stesso duca di Mantova appariva di fatto come una grande e concreta prova di «volontà amorevole» della giovane Ippolita nei confronti del defunto marito Muzio.

Nota al testo

Le sei lettere autografe d'Ippolita Benigni, che qui si pubblicano, sono conservate dalla serie romana della corrispondenza estera dell'Archivio Gonzaga di Mantova, tra le date del 27 ottobre 1604 e il 27 febbraio 1611. Quasi tutte portano i consueti segni degli involti: una piega verticale e tre orizzontali a quattro ante. Nell'ultima carta compare l'intestazione e il sigillo di chiusura, solitamente posto nella seconda anta. Al fine di fornire una testimonianza completa del carteggio intercorso tra la gentildonna e il duca di Mantova, si è ritenuto opportuno integrare le sei lettere d'Ippolita con la trascrizione delle due missive responsive di Vincenzo I Gonzaga, datate 2 novembre 1609 e 5 maggio 1611, qui registrate nell'apparato bibliografico all'altezza delle lettere della Benigni del 13 ottobre 1607 e del 27 febbraio 1611. A differenza di quelle d'Ippolita, però, le missive responsive del duca di Mantova provengono dai Copialettere dei Gonzaga, e come "trascrizioni cancelleresche" fanno parte della corrispondenza interna della corte mantovana. Va poi precisato che queste due lettere responsive sono state pubblicate quasi integralmente da Antonino Bertolotti nel 1888.

Per la trascrizione delle minute sono stati applicati criteri conservativi: sono state sciolte le abbreviazioni, distinto il carattere grafico *u* da *v*, normalizzati gli accenti, le maiuscole, le minuscole e gli "a capo". La punteggiatura è stata ricondotta all'uso moderno, tenendo conto di quel sistema euritmico dell'interpunzione nella scrittura cinquecentesca, particolarmente presente nell'epistolografia. Basti qui notare che nel sistema del «puntare» della Benigni spesso si trova l'uso del «punto minore» e «mobile», nonché delle pause intermedie quali la virgola, i due punti e il punto e virgola⁶². Facile è inoltre il ricorso da parte della scrittrice all'allocutivo *Ella* e *Lei*, con valore pronominale, di ampio impiego nell'uso cortigiano:

⁶² B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* [Firenze, Sansoni, 1987], Milano, Bompiani, 2001, pp. 281-388: 350. Cfr. anche R. VETRUGNO, *Una proposta di criteri per l'edizione di carteggi rinascimentali italiani*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni edotiche, edizioni, cantieri aperti* (Gargnano del Garda, 29 settembre-1 ottobre 2014), a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli, S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018 («Quaderni di Gargnano», 2), pp. 597-610.

è questo il caso, ad esempio, dello stilema «Ella supplico», non di rado usato da Ippolita a inizio frase⁶³. Si è pertanto optato per un atteggiamento rispettoso dell'«antiqua grafia» della Benigni, e per una scrittura che presenta spesso forme ortografiche con consonante scempia (es. *avisata, avezzi, oblige, sicome*)⁶⁴. Sono state mantenute, lì dove presenti, le oscillazioni nell'uso delle doppie (es. *debito, subito*), e conservata l'adozione dell'*h* etimologica, comunemente usata per la forma grafica del verbo “avere” (es. *habbiamo hauto, haver, habbia, hebbi*), per i sostantivi (es. *honore, huomo, humiltà*), per gli aggettivi (es. *onorato, humilissima*), o per gli avverbi (es. *humilissimamente*), di norma nella scrittura tardo-cinquecentesca, come del resto testimonia la celebre annotazione di Giambattista Giraldi⁶⁵.

Nella trascrizione, la maiuscola è stata di regola adottata e ripristinata nei casi di nomi propri, di nomi comuni che definiscono titoli e autorità (es. *Serenissimo/a*), per le formule di cortesia (tra cui *Sig. e Lei, Lui, Sua, Ella*, etc.) e di devozione di fine lettera (es. *Divotissima e humilissima serva, Prontissima*). Sono stati sciolti i titoli onorifici e di cortesia, per le occorrenze delle formule abbreviate come *Ill., Ill.^{ma}, Ill.^{mo}, oss.^{mo}, col.^{mo}, S.^r, o S.^{re}*. È stato accolto l'uso dei nessi latineggianti *-tia, -tio* (es. *gratia, servitio, negotio*) e *-tione* (es. *intentione, dimostrazione, destinatione*), e l'uso del raddoppiamento della consonante nasale *m*, come ad esempio *commune*. Sono state mantenute le frequenti confusioni vocaliche, es. *e* per *i* (*benignità, infenita*), *i* per *e* (*ripliare*), *a* per *e* (*accettarò, importarebbe, meritare*), *o* per *e* (*cavaliero*), *e* per *i* (*offecio, migliore*). Eloquente, da questo punto di vista, è il caso del sostantivo *benignità*, scritto anche nella variante *benegnità*. Sono stati conservati i nessi vocalici come *uo* o *ou* (es. *truovo, continoua*), le formule latineggianti come *voluntà*, e i pronomi personali doppi come *ricordarmegli*. Gli apostrofi sono stati mantenuti anche quando essi indicavano la caduta della vocale, mentre è stata preservata la diffusa grafia delle apocopi postvocaliche, anche quando queste risultano seguite da sostantivi plurali: *de'* quando sta per *dei*, oppure *ch'* per *che*, *'l* nei luoghi

⁶³ MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 355. Vd. anche B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 197-225.

⁶⁴ Cfr. G. CASTELLANI, *Problemi di lingua, di grafi, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 229-254.

⁶⁵ GIAMBATTISTA GIRALDI, *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie* [Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1554], in GIRALDI, *Scritti estetici* [Milano, G. Daelli, 1864], Sala Bolognese, Forni, 1975, voll. II: I, pp. 141-142: «chi leva la H all'huomo non si conosce uomo e chi la leva all'honore non è degno di onore».

in viene adottato per l'articolo *il*. Lì dove presenti, sono state rispettate le forme clitiche con valore pronominale e poetico (es. *no 'l*), o quelle con particella *ne* seguita da pronome "articolare" (es. *ne la*) Per alcuni legamenti tra le parole è stata mantenuta la grafia antica come in *tutt' il*, o *gnene*, mentre sono stati conservati i nessi avverbiali come *percioché*, *accioché*, *leggiermente*, gli avverbi in – *mente* costituiti a partire dal superlativo (es. *humilissimamente*), e le formule avverbiali di cortesia seguite di norma da participio o infinito (es. *divotamente riverire*), o derivate da un sostantivo poetico (es. *desiosamente*).

1. Ravenna, 1604, 27 ottobre, Al Serenissimo Signore Signor colendissimo il Serenissimo Signor / Duca di Mantova

Serenissimo Signore colendissimo

Quando il Signor Mutio mio scrisse all'A.V.S. supplicandola a volergli far gratia di fare scrivere una lettera al Serenissimo Granduca, ricercandolo della liberation di Bartolomeo Fortuna⁶⁶, gli parve di far mentione di me, e pér ciò⁶⁷, poiché la gratia non si è ottenuta, e che il mio Signor Mutio non osa di supplicar più oltre a ciò V.A.S., io, con quel privilegio che le donne coi cavalieri sogliono havere, mi sono arrisicata con licenza di Lui supplicarla con questa mia di un'altra gratia molto minore: et è ch'ella, in mia humilissima divotione, voglia replicando al Granduca Serenissimo, pregarlo che almen si contenti di far rilasciare il detto Fortuna con buona sicurtà, accioché⁶⁸ egli non istenti⁶⁹ e si consumi più lungamente in una prigion secreta, ove anco intendo che vi è molto maltrattato, e possa egli stesso difendersi delle sue imputationi, e poi trattarlo com'egli meritarà. Egli è pur' anch'egli suddito e servidore di S.A.S., e persona di bonissima fama e di molto credito. L'altra lettera di V.A.S. fu presentata al Serenissimo Granduca da persona di grado, e tal risposta se n'hebbe, e con tali benigne parole, che la gratia si tenne per conseguita; ma la credenza riuscì poi vana, né si sa perché, ma credesi che con ogni poco di aiuto del Signor Lorenzo Usimbardi⁷⁰ il tutto si otterrebbe. Onde, se l'A.V.S. degnar si volesse per accrescimento della speranza che io ho posta nella autorità e nella benignità Sua di ricercare anche con due righe di lettera il detto Usimbardi ad operare che

⁶⁶ Si tratta della lettera, già menzionata, scritta dal Muzio in data 27 luglio 1604.

⁶⁷ *pér ciò*: congiunzione con valore conclusivo.

⁶⁸ *accioché*: composto enclitico con i nessi *quale* e *che*, sotto unico accento e senza raddoppiamento (es. *ancorché*, *horché*, *peroché*).

⁶⁹ *istentare* o *stentare*: patire, o avere scarsità delle cose necessarie.

⁷⁰ Per un profilo di Lorenzo Usimbardi si rimanda in particolare a L. CHELUZZI, *Serie degli uomini di merito*, Colle Val d'Elsa, Tip. Pacini, 1841, pp. 21-22 e a F. DINI, *Gli Usimbardi di Colle Val d'Elsa*, «Miscellanea storica della Valdelsa», VIII, 1899, pp. 193-201.

la liberatione del Fortuna in uno de' due modi riesca. Io sono assicurata che senz'altro riuscirebbe, et io mi chiamerei sommamente obligata all'A.V.S., alla quale, con questo fine humilissimamente fo riverenza.

Di Ravenna, a 27 di ottobre 1604.

Prontissima sempre a divotamente riverire l'A.V.S.
Hippolita Manfredi⁷¹.

2. Ravenna, 1604, 27 ottobre, Alla Serenissima Madama padrona mia colendissima / Madama la Duchessa di Mantova

Serenissima Madama, padrona mia colendissima

Il Signor Mutio mio et io desideriamo una gratia dall'A.V.S.: e benché per mille ragioni egli debba essere più caro a Lei e più pregiato servitore ch'io non le son serva, seben non le potrei essere più divota di quel che le sono, egli ha voluto non dimeno fare a me questo honore di volere che quella io sia che ne la supplichi⁷², forse, perché così io habbia occasione di ricordare a V.A.S. la mia debita e volontaria servitù, il che già lungo tempo non ho fatto per mancamento di dovuta cagione. Io La supplico adunque con ogni vera humiltà, e con ogni caldissimo affetto, e per infinitamente obligarmi alla sua benignità, ch'Ella contentar si voglia di fare scrivere una lettera al Signor Lorenzo Usimbardi a Fiorenza, domandandogli caldamente ch'egli per amor di Lei adoperi col Serenissimo Granduca, che se liberar non si può di prigionie Bartolomeo Fortuna assolutamente almeno cavato ne sia con alcuna sicurtà, accioché egli non patisca più tanto acerbamente quanto fa, e lungamente ha fatto, e possa egli stesso attendere a difendersi delle sue imputationi, come servo e suddito anch'egli di S.A.S. So certo che se V.A.S. si disporrà a volere a divotion nostra ottener questa gratia al povero Fortuna, che non è però huomo disonorato, leggiermente le succederà, et al S. Mutio et a me sarà di eterna obligatione; e supplicandola ambedue di risposta almeno, le facciamo humilissima riverenza.

Di Ravenna, a 27 di ottobre 1604.

Della A.V.S.

Divotissima e humilissima serva.
Hippolita Manfredi⁷³.

3. Roma, 1607, 12 maggio, Al Serenissimo Signor padrone colendissimo il Signor Duca / di Mantova

⁷¹ ASMn, AG, b. 977, f. III₃, cc. 469r-470v.

⁷² *ne la*: si tratta di una forma clitica cinquecentesca costituita dalla particella *ne* e dal pronome "articolare" *la*, cfr. POGGIOGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, cit., pp. 135-136.

⁷³ ASMn, AG, b. 977, f. III₃, cc. 471r-472v.

Serenissimo Signor padrone colendissimo

Certamente io non potrei morire se non mal contenta, se prima ch'io morissi, io non mi chiarissi d'un dubbio, anzi d'un sospetto in materia di che V.A. è involta⁷⁴ anch'essa; e per esserci involta Ella, tanto più mi cresce [sic] il dubbio e il sospetto. Questo è, Serenissimo Signore, che havendo noi da pochi mesi in qua fatta due volte offerire la nostra servitù alla A.V., ogni volta ne habbiamo hauto tal risposta che non è⁷⁵ [sic]; habbiamo saputo cavare che Ella l'habbia ruscata⁷⁶, né accettata, e questo anco fa dubitare e sospettare che questo officio o non sia stato fatto con V.A., o sia stato fatto in tal guisa ch'Ella habbia risposto come ci è stato riferito. Mi sono adunque risoluta di pigliarmi licenza di essere io stessa che immediatamente, con questa mia, faccio il medesimo officio, e con quella libertà che ordinariamente parmi che possa fare ogni gentildonna con ogni cavaliere. Le dico pertanto che trovandomi io nello stato che mi truovo, et havendo il Sig. Mutio mio, vecchio, non vorrei rimanere un dì senza lui e sola, senza qualche appoggio honorato: il che certo importerebbe molto allo stato mio, e tanto più essendo piaciuto a Dio che, per la malignità altrui, siamo rimasi privi di tutto il nostro, come subito ne fu avvisata V.A. E pensando quale appoggio potesse far più per me de tutti gli altri, trovo per infiniti rispetti quello della corte di V.A. sarebbe il migliore.

Oltre all'antica servitù che ha il Signor Mutio con Lei, et a quello che comunemente sento della bontà di V.A. e della grandezza del suo animo e de suoi eroici costumi. Adunque io stessa offero⁷⁷ alla A.V. la nostra servitù: Ella supplico per se medesima a degnarsi di accettarla, che, facendolo, leverà me di tutte le mie miserie, et a Lei sarà di poco carico per esser noi dui⁷⁸ soli e da un tempo in qua avezzi al poco; e Le noteremo quel obbligo che si debbe a chi dà la vita altrui. Ella supplico per debito di cavalleria a volermi far gratia, ch'io intenda chiaramente e tosto o il sì, o il no, che se sarà il no, io l'accetterò per difetto della mia fortuna, e se sarà sì, mi riputerò la più felice donna del mondo. E subito che mi sia accennato, ci porremo in viaggio, e se non havrò il modo da farlo non mi dolerò di privarmi d'alcuna delle mie gioie per venire, tanto e tale è il desiderio che io ne ho. Ma forse havrò passato il termine della lunghezza con Lei, che è discretissima. E perciò, senza più noiarla, ambedue le facciamo riverenza, e nella sua natural gratia e benignità e liberalità humilissimamente e desiosamente ci raccomandiamo.

⁷⁴ *è involta*: "essere involta" col significato di "voltare le spalle".

⁷⁵ *che non è*: che non può essere accettata (sottointeso la "richiesta" di trasferimento dei coniugi Manfredi presso la corte di Mantova).

⁷⁶ *ricusare*: rifiutare (la "richiesta" di trasferimento).

⁷⁷ *offerire*: «significare con parole, o con gesti, di voler dar qualche cosa».

⁷⁸ *dui*: forma lessicale "promiscua" adottata per indicare il 2 (es. *duo, dui, doi, duoi, due, du', dua*), cfr. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 354.

Di Roma a 12 di Maggio 1607.
D. V.A.S

Humilissima servitrice.
Hippolita Manfredi⁷⁹.

4. Roma, 1607, 16 giugno, [Al Serenissimo Signor padrone colendissimo il Signor Duca / di Mantova]

Serenissimo Signor padron mio colendissimo

In conformità di quello che l'A.V. degnò di scrivere a me, e che poi ha fatto scrivere al Sig. Magni, Le fo sapere che habbiamo ragionato insieme, e che ad uno de' sui partiti da Lui propostimi gli ho detto che io non saprei mai dire in che io mi volessi servire, perché mi parrebbe superbia. Et io pretendo, quando V.A. comandarà ch'io venga a servila, di venire a farlo con tutta l'humiltà del mondo, e spogliata affatto di tutto il mio arbitrio. E che perciò io, non solo con ogni prontezza, ma lietissimamente, servirò in generale et in particolare a tutto quello ch'Ella mi stimerà atta e sufficiente, et in questo non saprei che dir altro. Del mio pretender poi, ho detto al medesimo Signor Magni che non pretendo altro che, se ne sarò degna, la gratia di V.A., alla grandissima benignità della quale mi rimetto, e me rimetterò sempre, essendo sicurissima d'esser trattata da Lei più 'llà⁸⁰ del mio merito. D'una cosa la supplico instantissimamente: la somma bontà di V.A. Et è, se però a caso ch'io venga a servirla, ch'Ella degni di comandare ch'io venga a piacer mio, perciòché io fo conto di venire al più tosto ch'io posso, perché la spesa di Roma passa il termine per noi. E dovendo V.A. partire per li Bagni, se io mi ci fermassi fino al suo ritorno sarebbe la mia ultima rovina. E pertanto supplico l'A.V., con tutta la caldezza ch'io so e posso, ch'Ella mi voglia far gratia di lasciar ordine del mio venire e del mio arrivo, che questo sarà la somma della gratia che parmi ch'Ella mi voglia fare della servitù sua e della infenita obligation mia. E con questa speranza, all'A.V.S. fo humilissima riverenza. Di Roma a 16 di Giugno 1607.

D. V.A.S.

Humilissima serva.
Hippolita Manfredi⁸¹.

5. Roma, 1607, 13 ottobre, [Al Serenissimo Signor padrone colendissimo il Signor Duca / di Mantova]

⁷⁹ ASMn, AG, b. 984, f. I₂, cc. 236r-237v.

⁸⁰ *più 'llà*: si tratta di una correlazione locativa, col significato di "più in là", cfr. POGGIOGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, cit., pp. 218-220.

⁸¹ ASMn, AG, b. 984, f. I₂, c. 273r-273v.

Serenissimo Signor padron colendissimo

Doppo l'ultima lettera ch'io scrissi a V.A., che non hebbi mai risposta, non ho voluto replicare per non tediarla, e per non parer troppo importuna. E poi il signor Magno mi fece dire che V.A. aveva fatto scrivere da Genova per il Sig. Anibal Iberti⁸², che pretendendo io di servire a Madama Serenissima, che, finché non tornava a Mantova non poteva risolvere; ma che all'ora havrebbe fatto officio con Madama, accioché mi havesse tosto al suo servitio e che del tutto ne sarebbe stata avisata. Hora io ho aspettato un pezzo, ma vedendo che non ho risposta né di sì, né di no, mi son risoluta di replicare e supplicare l'A.V. che mi faccia gratia di resolutione, perché così non posso stare, et altri partiti non voglio cercare finché non sia risoluta da Lei. E perché V.A. fa scrivere che io pretendo di venire a servir Madama Serenissima: io non ho mai detto tal cosa, ma ben ho detto che mi basta d'essere appoggiata all'ombra di V.A., e che mi metta a che servigi ch'Ella vuole, che son pronta a fare quanto mi comandarà. È vero ch'io dissi che facendosi le nozze de Signor Principe, come hora si tien per fermo, che pigliando V.A. delle dame, e parendosi ch'io fossi stata buona in qualche cosa per servirla, ch'io ne sarei stata molto contenta; ma con tutto questo, non pretendo di partirmi dalla volontà [sic] di V.A. Et insomma non farò, se non quanto sarà di piacer suo. E di nuovo La torno a supplicare di presta resolutione. E gli faccio humilissima riverenza.

D. Roma a 13 d'ottobre 1607.

D. V.A.S.

Humilissima servitrice.

Hippolita Manfredi⁸³.

6. Roma, 1611, 27 febbraio, All'Illustrissimo Signore mio Osservandissimo il Signor Giovanni / Magno Segretario di Stato del Serenissimo di / Mantova

⁸² Sull'attività diplomatica del consigliere e ambasciatore Annibale Iberti si rinvia a D. FRIGO, "Per ben negoziare" in *Spagna: una memoria del primo Seicento del mantovano Annibale Iberti*, «Cheiron», 9, 1992, pp. 289-306.

⁸³ ASMn, AG, b. 984, f. I₂, c. 394r-394v. All'altezza del 2 novembre 1609 giunge la risposta del duca di Mantova, cfr. ASMn, AG, b. 2271, c. alla data: «Mantova, a 2 9bre 1609, Alla Signora Hippolita Manfredi a Roma / Molto Magnifica Signora / Ho ricevuto il libro composto dalla buona memoria del Signor Mutio, già consorte di V.S., ch'Ella ha stabilito di dedicarmi nel mandarlo alla stampa sotto la dedicatione Sua. E come fo particolare stima dell'opere virtuose di Lui, così ringratio V.S. del presente che me ne fa e offrendomeli all'incontro nelle sue occorrenze, resto pregando Dio che le doni ogni desiderato contento». Sul margine superiore destro della lettera si legge un'ulteriore intestazione: «Si consegna al Signore Costan/tino che l'invierà a Roma / insieme con sua lettera». Dall'annotazione si deduce che fu il signor Costantino, funzionario del duca di Mantova, a inviare a Roma la lettera responsiva del 2 novembre 1609 per Ippolita. Cfr. anche BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe*, cit., p. 40.

Illustrissimo signor mio osservandissimo

Con l'occasione del Signor Bartolomeo Pellini non n'ho voluto mancare, sicome è debito mio di ricordarmegli con questa mia servitrice, se bene so che V.S. Illustrissima dirà hora che costei ha bisogno, mi scrive: ma io non gli ho mai scritto dubitando di dargli noia, senza occasione. Della morte del Signor Mutio mio, che sia in cielo, so che V.S. Illustrissima lo sa, com'anco che mi son rimaritata al Signor Bartolomeo. Hora confidandomi nella cortesia e gentilezza Sua, ho preso ardire di supplicare V.S. Illustrissima di una gratia, la quale son sicura che se Lei vorrà abbracciare questo negotio, come so che sa fare [sic], che senz'altro otterrò quello che desidero con tutt' il cuore; facendomi Lei la gratia, se ben so ch'io non n'ho mai fatto cosa per la quale V.S. Illustrissima si habbia a pigliar di scomodo per me, ma tutto faccio per gentilezza e cortesia Sua e per l'amor che Dio, perché quest'è [sic]. Un'opera tanto pia, che Lei farà che il Signore gnene⁸⁴ renderà merito per me della gratia che io desidero. Il Signor Bartolomeo informerà V.S. Illustrissima che io non voglio dar tanto tedio con la mia lunghezza, solamente La torno a supplicare a farmi la bramata gratia che io gli restarò obligatissima in eterno. E per fine gli bacio Le mani, e gli priego del Signore Iddio il compimento d'ogni felicità.

Di Roma il penultimo di febraro 1611.

D. V.S. Illustrissima

Humilissima Serva.
Hippolita Manfredi⁸⁵.

⁸⁴ *gnene*: lo stesso che *gliene*. Pronome composto usato con accezione popolareggiante, cfr. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit., pp. 354-355.

⁸⁵ ASMn, AG, b. 998, f. VI, cc. 612r-613v. In alto a sinistre, sopra l'intestazione della missiva si legge il nome del mittente e la datazione della lettera: «Signora Hippolita Manfredi del / penultimo febbraio 1611». Il 5 maggio 1611, il duca di Mantova fa pervenire la sua ultima risposta alla Benigni, cfr. ASMn, AG, b. 2276, c. alla data: «Mantova, 5 Maggio 1611, Signora Hippolita Manfredi / Roma / Ho ricevuto l'opera che m'ha inviato V.S. del già Signor Mutio suo marito, che mi giova di creder non sia diversa dalla qualità dell'altre cose sue, come son sicuro che nell'affetto della destinatione, che, in bontà sua egli me ne fece, sarà stato di quella volontà amorevole verso di me che mostrò in ogni tempo. Questa medesima godo di veder in V.S., per ricambiar il merito commune con effetti di animo grato nelle occorrenze di Lei, come le resto tenuto di haver voluto seguitar l'intentione del marito, nel far dono a me d'essa opera, queste faccio vedere per saper quanto la desidero haver cara e per meglio stimar la dimostrazione dell'amorevolezza di V.S., a cui m'offerò pregandole vero bene». Cfr. anche BERTELOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe*, cit., p. 40.

PAROLE CHIAVE

Muzio Manfredi, Ippolita Benigni della Penna, Vincenzo I Gonzaga, madrigale italiano tardo cinquecentesco, teatro, Archivio Gonzaga di Mantova.

ABSTRACT

In questo articolo si espongono le ragioni della *partnership coniugale* tra il poeta Muzio Manfredi e la giovane cantante e musicista Ippolita Benigni della Penna, attraverso una biografia intellettuale e sociale della coppia. Alla luce della nuova documentazione proveniente dall'Archivio Gonzaga, le lettere scritte dalla Benigni a Vincenzo I Gonzaga – qui pubblicate – testimoniano infatti il carattere intraprendente e diligente della giovane, decisa fino all'ultimo a raggiungere la corte mantovana non solo per godere di un posto nell'«harem musicale» del duca, ma per dar prova della sua fedeltà di moglie e delle sue virtù di letterata.

This article explains the reasons for the marriage partnership between the poet Muzio Manfredi and the young singer and musician Ippolita Benigni della Penna, through an intellectual and social biography of the couple. Given the new documents coming from the Gonzaga Archive, the letters written by Ippolita Benigni to Vincenzo I Gonzaga – published here – testify the enterprising and diligent character of the young woman, who was determined to the last to reach the Mantuan Court not just to benefit of a place in the Duke's «musical harem», but also to demonstrate her fidelity as a wife and her virtues as a literate woman.

PER UNA MORFOLOGIA DEL DIALOGO
NEL SETTECENTO ITALIANO

L'attenzione e l'interesse degli studiosi nei confronti del dialogo settecentesco italiano si sono fin qui soffermati principalmente su casi, manifestazioni, settori specifici della relativa produzione: singoli testi presi in esame per la loro importanza all'interno della letteratura del XVIII secolo, ma anche *corpora* più o meno vasti distinti dall'appartenenza a un unico sottogenere, quale può essere il dialogo dei morti, oppure al medesimo ambiente culturale, quale può essere il mondo della comunicazione scientifica¹. Mancano tuttora formulazioni critiche d'insieme che muovano da una riflessione sistematica sulla fortuna della forma dialogica nel Settecento in Italia, elaborate con l'intento di ottenere un profilo di questa tradizione ponendo al centro alcune macro-questioni essenziali. Tradotto in termini di approccio, mancano in primo luogo una teoria, una morfologia e una storia del dialogo italiano nel secolo dei Lumi². Le pagine che seguono ambiscono a colmare almeno in parte la seconda lacuna, nella convinzione che un'indagine sul funzionamento "esteriore" del genere costituisca una tappa preliminare necessaria verso la messa a punto di una ricostruzione storica complessiva, traguardo da cui attendersi le più esaustive cognizioni e che richiederebbe del resto ben altro spazio e, forse, un'altra sede.

¹ Tralasciando i precisi appigli bibliografici per i dialoghi di Vittorio Alfieri (*La virtù sconosciuta*) o Giuseppe Parini (*Dialogo sopra la nobiltà*), esempi di casi studio del primo tipo, di una particolare declinazione del dialogo dei morti si è occupata di recente A. M. SALVADÈ, *Dialoghi e lettere dall'aldilà: note su un genere di saggistica letteraria*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C. E. Roggia, Ravenna, Longo Editore, 2017, pp. 105-115; mentre rimangono un punto di riferimento per la scrittura scientifica le ricerche di Maria Luisa Altieri Biagi (tra i vari interventi mi limito a citare *Il «dialogo» come genere letterario nella produzione scientifica*, in EAD., *L'avventura della mente. Studi sulla lingua scientifica*, Napoli, Morano Editore, 1990, pp. 219-251: 241-251).

² Un tentativo di ovviare all'assenza di una teoria del dialogo settecentesco italiano è nel mio *Per una teoria del dialogo nel Settecento italiano*, «Diciottesimo secolo», III, 2018, pp. 113-132, rispetto a cui il presente contributo si pone come una sorta di continuazione.

Delinare un quadro morfologico di tale tradizione si rivela, inoltre, una scelta quasi obbligata a causa della straordinaria varietà di temi e contenuti che essa presenta, se non già legittimata dalla natura del dialogo di “forma” prima che di “genere”³, con le profonde implicazioni che una discriminazione simile porta con sé a proposito dello statuto teorico del dialogo stesso. Uno statuto dal quale attingere, ma esattamente nella sua versione “formale”, per eleggere i tratti morfologici fondamentali (modalità disputative e di rappresentazione, interlocutori, ambientazioni) attraverso cui illustrare le direzioni assunte dalla scrittura dialogica nell’epoca e nella cultura in oggetto. Per ciascuno di essi andranno dunque evidenziate le tendenze maggioritarie, al fine di tracciare un identikit credibile della stagione considerata, senza semplificare eccessivamente l’eterogeneità delle soluzioni in campo e, al contempo, dando risalto a quei fenomeni che si ritengono significativi anche al di là del mero riscontro statistico.

1. *Il silenzio del narratore*

Il primo aspetto su cui porre l’accento concerne la maniera rappresentativa – mimetica, diegetica o mista in base a una suddivisione che la trattatistica cinquecentesca traeva dalla *Repubblica* di Platone e dalla *Poetica* di Aristotele –, caratteristica all’apparenza banalmente “tecnica” e poco autosufficiente perché se ne possano ricavare valutazioni di ampio respiro, ma che invece può segnalare evoluzioni rilevanti quando osservata in prospettiva diacronica, come dimostrato da Piero Floriani e Nuccio Ordine per il dialogo rinascimentale⁴.

Nel periodo in analisi, in particolare, è la registrazione mimetica pura a

³ Meglio si ataglia in tal senso la nozione di «hypergenre», così come è stata chiamata in causa dal linguista Dominique Maingueneau: *Le dialogue comme hypergenre*, in *Le dialogue: ou les enjeux d’un choix d’écriture (pays de langue romanes)*, sous la direction de P. Guérin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 35-46. Per una utile e incisiva panoramica sul problema, per quanto non applicata segnatamente al dialogo, si veda F. DE CRISTOFARO, *Le forme e i generi*, in *Literature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 33-79.

⁴ I due studiosi hanno sottolineato come il diffondersi dell’opzione diegetica nella prima metà del Cinquecento, tra Pietro Bembo e Baldassar Castiglione, debba essere collegata alla celebrazione della civiltà cortigiana, mentre il successivo imporsi del modello mimetico alla crisi della centralità della stessa. Cfr. P. FLORIANI, *Il dialogo e la corte*, in ID., *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981, pp. 33-49; N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXVII, 1988, pp. 155-179.

prevalere sulle altre due e ciò si spiega anzitutto alla luce dell'urgenza, valida non soltanto per i tanti dialoghi sorti in seno a polemiche e dibattiti, di trasmettere il messaggio nel modo più immediato ed efficace. Uno scambio reso senza la mediazione della voce narrante, privo quindi dei *verba loquendi* e attribuito direttamente ai personaggi, fa infatti presa sul lettore con più agilità, assolve meglio il compito persuasivo, qualora esso sia prioritario, e viene messo nero su bianco in minor tempo, vantaggio che va incontro alle esigenze dei tanti dialogisti impegnati a replicare alle obiezioni e alle accuse degli avversari di turno⁵. Né sono rari i dialoghi che all'inizio hanno uno sviluppo diegetico e subito dopo passano a quello drammatico per sveltire l'esposizione, altrimenti rallentata dalla ripetizione dei numerosi «egli disse» ed «egli rispose», come puntualmente sottolineato dal narratore con una formula di transizione che risale al ciceroniano *De amicitia*.

Di per sé, in aggiunta, la veste mimetica, che assottiglia il confine con il genere teatrale, consente all'autore di focalizzarsi sulla materia dialettica, lasciando ai margini notazioni di contesto e descrizioni, cui all'inverso si dà uno spessore notevole nei dialoghi diegetici, confinanti con la prosa del romanzo, della novella o del racconto. La veste drammatica, tornando a Platone, palesa anche meno la finzione, facendo anzi «credere [...] ad una copia come se fosse vera», da cui il sospetto col quale vi guardava il filosofo greco, teso non a «bandire l'imitazione come tale» ma ad auspicare che «essa sia preceduta da una marca che ne permetta ogni volta l'identificazione»⁶. Preoccupazione in larga misura assente negli scrittori di dialoghi del secolo, fautori della ricetta pseudo-teatrale proprio in virtù della sua spiccata disposizione a favorire il coinvolgimento di chi legge, il suo immedesimarsi con gli attori-interlocutori e con le dinamiche di pensiero e di parola, si direbbe ideologiche e retoriche, che li legano. Analogamente, peraltro, le esigue preferenze per l'impostazione narrativa trovano ragione in istanze assai lontane dalla volontà di disoccultare la *fictio* insita nella *mimesis*.

⁵ Valga come *specimen* di questa connessione tra l'uso del dialogo mimetico e il bisogno di prendere parte rapidamente a un dibattito in corso il *Fronimo e Simplicio* (1762) di Pietro Verri, con cui l'illuminista milanese interviene nella discussione sul disordine monetario (la prima ufficiale battaglia culturale dei Pugni) in difesa di Beccaria e contro le critiche a lui rivolte dal marchese Carpani. Nelle *Memorie sincere* Verri rievocerà l'episodio indugiando sul fastidio provato per aver dovuto attendere più di un mese prima che il libretto fosse stampato, «nel quale intervallo sarebbe svanito il fermento e sarebbe poi giunto il dialogo fuori di stagione» (P. VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di G. Barbarisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 119).

⁶ B. MORONCINI, *Il discorso e la cenere. Dieci variazioni sulla responsabilità filosofica*, Napoli, Guida, 1988, p. 134.

Dialoghi così configurati, che rischiano di confondersi con romanzi e novelle, compaiono ad esempio nell'ambito della divulgazione scientifica, sotto l'influenza del modello francese degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) di Fontenelle, dove la componente romanzesca è nient'affatto accidentale⁷, ma pure per motivi intrinseci. In sintonia con quanto avveniva nella prima metà del Cinquecento, si tratta di ritrarre un preciso ambiente radicato nella realtà sociale e culturale del tempo. Il salotto colto animato da donne appassionate di scienza prende il posto della Corte e la conversazione erudito-galante di quella cortigiana appunto, senza contare che un andamento diegetico agevola l'inclusione nel tessuto discorsivo di osservazioni ed esperimenti condotti "dal vivo".

A riprova di questo condizionamento, è possibile accostare agli scritti in cui si volgarizzano fisica, ottica ed elettrologia i dialoghi narrativi del «Caffè», anch'essi chiamati a restituire una determinata ambientazione pregna di referenze: la bottega di Demetrio come simbolo di risveglio intellettuale e «vestibolo della redazione», che d'altronde doveva fungere da cornice per gli articoli pubblicati sui fogli della rivista⁸. Talvolta, invece, la scelta è dettata semplicemente dalla coincidenza, già fontenelliana, tra l'io autoriale e il protagonista-narratore, come in tre opere di Pier Jacopo Martello (il *Della tragedia antica e moderna*, il *Vero parigino italiano* e il *Del volo*), ma l'espedito – si vedrà – viene per lo più evitato nel Settecento e resta fortemente minoritario.

Dal manipolo di dialoghi che si sottraggono alla "moda" imperante della rappresentazione mimetica pura, tuttavia, andrà estratto almeno il *Della forza de' corpi che chiamano viva* (1752) di Francesco Maria Zanotti,

⁷ Nella prefazione era proprio lo scrittore francese a chiedere alle sue lettrici «la stessa applicazione che richiede la *Principessa di Clèves*» (B. LE BOVIER DE FONTENELLE, *Conversazioni sulla pluralità dei mondi*, introduzione e cura di C. Rosso, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 31). E già durante il Settecento gli *Entretiens* vengono classificati come romanzo, tra gli altri da Giuseppe Maria Galanti nelle *Osservazioni intorno a' romanzi*, edizione critica a cura di D. Falardo, con un saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018, p. 107.

⁸ Cfr. S. ROMAGNOLI, *Il Caffè tra Milano e l'Europa*, in «*Il Caffè*» 1764-1766, a cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. LXXI-LXXV: LXXIV. Nel numero inaugurale si afferma che il periodico nasce dalla "registrazione" delle «scene interessanti» accadute nel caffè di Demetrio e dei «discorsi» ivi ascoltati. L'artificio, però, sarà oggetto di alterne adesioni e pochi saranno i dialoghi diegetici autenticamente ricavati dalla cornice della bottega (*Il Singolare*, *La festa da ballo* e *Le maschere della commedia italiana* di Pietro Verri; *Conversazione tenutasi nel caffè* di Alessandro Verri; *Della patria degli Italiani* di Gian Rinaldo Carli).

perché indicativo della situazione globalmente intesa. Il trattato del bolognese, a metà fra divulgazione e polemica d'argomento scientifico, possiede infatti una struttura che lo avvicina al filone bembesco e castiglionesco, riattualizzato giustappunto da Fontenelle e dai suoi imitatori. Malgrado il ricorso alla tecnica diegetica, che sembra assecondare sulla scia del *Cortegiano* l'esaltazione dell'unitarietà di una «bella e civile adunanza» (quella di una elegante brigata raccolta a discutere di fisica sullo sfondo del Golfo di Pozzuoli), però, l'effettivo svolgimento dei colloqui svela una frammentazione di tipo agonistico che riduce tutto a una sorta di trappola al lettore⁹.

Rilievi coerenti si evincono, infine, da qualche dialogo misto, in cui le due modalità sinora affrontate coesistono. Basti pensare all'*Emilio disingannato* (1782-83) di Alfonso Muzzarelli, prodotto dell'apologetica cattolica anti-illuministica, dove gli interventi della voce narrante vengono disseminati lungo le conversazioni, rese drammaticamente, a esplicitare la posizione dell'autore entro l'invenzione polifonica: ad essi è demandato *in primis* l'onere di rimarcare i trionfi del difensore della fede e le corrispondenti sconfitte dell'incredulo emergenti dall'agone disputativo. O, ancora, al *Se oggidì scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo* (1737) di Giulio Cesare Becelli, prodotto del dibattito sulla questione della lingua, che fa combaciare il trapasso da una strategia enunciativa all'altra con lo stravolgimento dello stile della disputa: a un alternarsi di monologhi ininterrotti subentra un serrato avvicinarsi delle battute, che si accompagna all'affacciarsi di contrasti fin lì elusi; e ovviamente tocca alla diegesi cedere il passo alla mimesi.

2. Il calcolo della disputa e il gioco delle parti

Tanto il caso di Zanotti quanto quelli di Muzzarelli e Becelli inducono a proseguire la ricognizione esplorando il tratto morfologico verosimilmente più distintivo della forma dialogica, ossia lo schema disputativo, per la cui sperimentale definizione occorre cimentarsi con elementi che attengono alla sostanza prima che alla forma¹⁰. Anche a tal riguardo con-

⁹ Sull'opera di Zanotti, in quest'ottica, mi permetto di rinviare al mio «Una imitazione, e per così dire un'immagine delle oneste e civili compagnie»: il 'Della forza de' corpi che chiamano viva' di Francesco Maria Zanotti, in «Imitazione di ragionamento». *Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento*, a cura di V. Caputo, Milano, FrancoAngeli, 2019, pp. 154-170.

¹⁰ Per fare un esempio, non è possibile catalogare secondo il parametro della tipologia disputativa un dialogo in cui due interlocutori si alleano schierati contro un terzo

verrà partire dalla dialogistica anteriore, dal momento d'oro della letteratura umanistico-rinascimentale alla meno ricca ma pur decisiva stagione seicentesca. D'altro canto, tra il XV e il XVII secolo prosperano i tre archetipi antichi del dialogo (Platone, Cicerone, Luciano) e si assestano per certi versi i rispettivi modelli disputativi, nonostante rimodulazioni, aggiornamenti e persino contaminazioni di varia portata¹¹.

Fra il Quattro e il Cinquecento risulta pressoché predominante il prototipo ciceroniano, con il suo peculiare succedersi di estese orazioni (*orationes perpetuae*) e l'attenuarsi delle tensioni oppositive, che può sottintendere l'equivalenza delle opinioni in gioco, come negli umanisti, oppure l'univocità delle stesse, come negli interpreti dell'*urbanitas* cortigiana¹². Comune invece ai dialoghi di ispirazione luciana, da quelli di Leon Battista Alberti e Giovanni Pontano a quelli di Nicolò Franco e Anton Francesco Doni, è la predilezione per trame elocutive più complesse, che prevedono turni di battuta pure brevissimi e non esauriscono i significati testuali, spesso per effetto delle sopra evocate interferenze con il teatro e la novellistica¹³. Quanto all'archetipo platonico, esso dà vita a una micro-tradizione scarsamente compatta che di rado ne replica i canovacci recitativi, se si considera che nemmeno Speroni e Tasso, tra i più sensibili alla lezione del filosofo greco, accolgono integralmente il paradigma socratico, il primo nell'ordine di una concezione "ludica" del dialogo come libera controversia nella sfera del probabile, il secondo depotenziando le pretese conoscitive della maieutica a beneficio della dimensione retorico-letteraria¹⁴.

senza aver messo a fuoco dietro quale di questi si celi il punto di vista dell'autore, cosa esprimano le eventuali alternative, come entrino in collisione tra loro.

¹¹ Uno studio sulla produzione dialogica cinquecentesca in funzione dei tre archetipi classici è in C. FORNO, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, pp. 91-213. Adotta una prospettiva genealogica anche V. COX, *The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

¹² Cfr. S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, pp. 178-200, 227-248 (con relativa bibliografia).

¹³ Si pensi alle *Sei giornate* di Aretino: lo schema disputativo risulta facilmente riconoscibile (è in scena un ammaestramento) ma non risolve il valore del dialogo, perché da interpretare alla luce del rovesciamento parodico che lo orienta. In altri casi a incidere sono le identità dei personaggi o le ambientazioni, più dello schema della disputa.

¹⁴ Su Speroni e Tasso mi limito a citare G. ALFANO, *Dialoghi e fruscii: conversazione e tipografia nell'opera di Sperone Speroni*, in ID., *Dalla città alla repubblica delle lettere. Forme della conversazione e modelli della politica nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2003, 117-154; M. ROSSI, *Io come filosofo era stato dubbio. La retorica dei «Dialoghi» di Tasso*, Bologna,

Il Seicento, a fronte di una incrinata centralità del dialogo nel sistema delle forme e dei generi, lascerà in eredità ai dialogisti del secolo successivo addirittura due ulteriori modelli disputativi. Da una parte quello fissato da Fontenelle con gli *Entretiens*, dall'altra quello espresso dai *Massimi sistemi* di Galilei. L'uno riassumibile nella formula didattica del colloquio tra un *magister* e un *discipulus*, anzi una *discipula*, l'altro nella formula contenziosa della triangolazione avente ai vertici un portavoce autoriale, un giudice suo alleato e un avversario, volendo cedere a una schematizzazione di sicuro approssimativa ma utile.

Nel Settecento proprio questi ultimi due formati conversazionali avranno gran diffusione, subendo però mutamenti degni di essere investigati, anche solo perché apparentemente improntati alla loro reciproca compromissione. Tanti i dialoghi che affidano a una coppia di interlocutori una relazione insegnativa dai ruoli prestabiliti, e ben al di là della diretta filiazione da Fontenelle, se è vero che non provengono esclusivamente dagli scrittori di scienza, come suggerisce il successo del catechismo e dei suoi laici derivati fino alle soglie dell'Ottocento. Alcuni di essi, però, testimoniano una sintomatica crisi della classica disputa dottrinale, per servirci della terminologia tassiana¹⁵, fra cui il *Newtonianismo per le dame* (1737) di Francesco Algarotti, capofila della letteratura divulgativa scientifica di matrice fontenelliana. Il veneziano, infatti, nelle redazioni posteriori, che porteranno all'edizione definitiva dei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, infrange la misura dell'ammaestramento di una marchesa curiosa da parte di un colto gentiluomo, introducendo un terzo personaggio che nella sezione conclusiva innesca una vivace contesa dove alla donna spettano compiti arbitrari à la Sagredo.

Il parallelo con i *Massimi sistemi* non è casuale, intanto per via della scelta onomastica di Algarotti – il nemico di Newton che con il suo intervento altera gli equilibri del dialogo si chiama Simplicio –, altresì perché l'apertura è la spia di una complementare pervasività del modello galileiano. Pervasività che oltrepassa gli steccati disciplinari, dal momento

Il Mulino, 2007, 13-62. Come ricorda Prandi (*Scritture al crocevia*, cit., pp. 308-309), i dialoghi tassiani, che non rinunciano del tutto alla prassi disputativa socratico-platonica, pure antepongono il metodo peirastico a quello maieutico, con la conseguenza di una conversazione che «procede per vicoli ciechi successivi».

¹⁵ Nella disputa «dottrinale», contrapposta a quella «dialettica», si «pone la domanda in bocca non di quel ch'insegna ma di colui ch'impara» (T. TASSO, *Dell'arte del dialogo*, introduzione di N. Ordine, testo critico e note di G. Baldassarri, Napoli, Liguori, 1998, pp. 51-52).

che di dialoghi con intrecci disputativi sovrapponibili a quello del capolavoro del grande pisano v'è traccia finanche nell'ambito della discussione linguistica (il *Della lingua toscana* di Girolamo Rosasco) o dell'apologetica cattolica (il *Teopompo* di Bernardo Della Torre).

A sua volta, però, lo schema galileiano diventa oggetto di rivisitazioni di natura eterogenea presso gli "epigoni" settecenteschi, accomunate tuttavia da una propensione a disambiguare e snellire che ha come correlativo il diminuirsi della virulenza originaria¹⁶. Così l'anti-newtoniano Tommaso Campailla nelle *Considerazioni sopra la fisica del Signor Isacco Newton* (1738) priva delle tipiche prerogative caratteriali il suo Simplicio per assegnarle al suo Sagredo, ottenendo una confutazione delle teorie del filosofo inglese più salda e meno problematica, se il difensore delle idee avversate diviene cauto e pronto a ricredersi, mentre l'alleato del portavoce autoriale ottuso e ostinato, al punto da rendere quest'ultimo ancor più autorevole. Vincenzo Riccati, per rimanere al dibattito sulla fisica, nel *Dialogo dove ne' congressi di più giornate delle forze vive e dell'azioni delle forze morte si tien discorso* (1749) conserva lo spirito di controversia del dialogo a tre interlocutori, ma relegandolo alle dichiarazioni e alla postura dei protagonisti, in verità attori di una disputa che ha il tenore di un iter educativo. Allo stesso modo Rosasco nel succitato *Della lingua toscana* (1770) modera l'atteggiamento ostile del personaggio che fa le veci del Simplicio galileiano, anch'egli ormai poco più che un antagonista bendisposto.

Le riletture possono, beninteso, interessare aspetti quantitativi oltre che qualitativi, come accade in un paio di dialoghetti di Pietro Verri¹⁷, che neppure ribattezzano il proprio Simplicio, debitamente ammansito, ma non contemplanò alcun *tertium* arbitrare. Altrove il numero dei locutori aumenta, ma ciò non pregiudica l'ossatura della disputa a tre: quasi sempre, del resto, a infoltirsi è il lato dei nuovi Salviati.

¹⁶ Di una virulenza smarrita della formula galileiana e di una sua evoluzione «in senso divulgativo-didattico» presso i dialogisti scienziati del Settecento parla M. L. ALTIERI BIAGI, *Il «dialogo» come genere letterario nella produzione scientifica*, cit., p. 250.

¹⁷ Si tratta del *Fronimo e Simplicio*, dedicato al tema del caos monetario nello Stato milanese (cfr. *supra*, nota 5), di una continuazione inedita sul medesimo argomento e del *Dialogo fra Simplicio e Fronimo sull'abolizione del bollino e sostituzione d'un accrescimento di tributo all'ingresso del vino*, anch'esso non pubblicato e databile al 1779 circa. Per questi scritti si veda P. VERRI, *Scritti di economia finanza e amministrazione*, a cura di G. Bognetti, A. Moiola, P. Porta, G. Tonelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, t. I, 2006, pp. 715-733; ID., *Scritti politici della maturità*, a cura di C. Capra, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 461-468.

Parrebbe dunque di stare di fronte a una mutua integrazione tra i modelli seicenteschi, al complicarsi di quello didattico e allo specularsi di quello agonistico. La deduzione, però, se sembra avere una sua fondatezza quando si restringe lo sguardo alla casistica appena descritta, si mostra fragile quando si inquadra il dato nella fenomenologia che la dialogistica del XVIII secolo disegna su larga scala.

Sono molti gli scritti che indipendentemente dall'*auctoritas* fontaneliana o galileiana inscenano confronti fra tesi contrapposte, ridicibili di consueto a un unico dualismo, la cui vocazione al contrasto è in parte neutralizzata da un'attitudine irenica che è conseguenza di una ideazione retoricamente pronunciata della *fictio* disputativa e che si traduce nella specificità funzionale dei ruoli. Giudici e pacieri, allievi e maestri, complici e rivali "recitano" conversazioni i cui meccanismi dialettici sono un'emanazione della loro stessa presenza sulla pagina, rispondente al progetto polifonico nel quale l'autore estrinseca la sua voce, monologica per tautologia. Ecco che le costruzioni più elementari vedono interagire due *personae loquentes* delle quali una è impegnata a persuadere l'altra, a indottrinarla o informarla, a collaborarvi (in tal caso la *vis* polemica, se c'è, ha obiettivi esterni alla disputa); mentre in quelle più articolate attorno al *princeps sermonis* si collocano attanti di specie differente ma non cambiano le mansioni e i rapporti vicendevoli, che compongono un "teatro delle maschere" soltanto più affollato.

Si prendano due opere cui si è già fatto cenno, il *Della forza de' corpi che chiamano viva* e l'*Emilio disingannato*: nella prima Zanotti partecipa alla *querelle* sulle cosiddette forze vive contro il Riccati del *Dialogo* e lo fa ragionando, da *agens*, all'inizio con un marchese che indossa i panni del discepolo interrogante, poi con due coppie di «parlatori» a cui una nobildonna ha dato incarico di porre obiezioni e resistenze – di paternità riccatiana, logicamente – da lui vinte sotto gli occhi del marchese, suo ammirato sostenitore, e dell'aristocratica, *arbiter* da convincere; nella seconda Muzzarelli per invalidare l'*Émile* rousseauiano si affida a un Emilio convertito al cattolicesimo che incalza il proprio ex precettore e due suoi attuali seguaci, tra i quali una dama parigina con una fede deista malferma, di cui approfitta per guadagnare lentamente entrambi alla causa dell'ortodossia, trovando in un curato e in un *savant* un socio per sé e uno per il terzetto.

Queste rapide incursioni chiariscono come le molteplici versioni disputative del dialogo settecentesco italiano consegnino in fondo uno scenario coeso dal punto di vista morfologico, che tiene insieme non

solo Galilei e Fontenelle, bensì perfino Cicerone e Platone. Non è insolito, infatti, imbattersi in dinamiche di intonazione socratica, ma il contesto in cui esse rientrano è quello di una “distribuzione delle parti”¹⁸ congruente con l’autorializzazione della figura del *princeps sermonis*. Il criterio dell’interlocutore che governa gli scambi in quanto controfigura dell’autore, imputabile al modello ciceroniano¹⁹, arriva sin qui ma subisce un sotterraneo ammodernamento: proprio l’esercizio della retorica, che da Galilei in poi presiede a quasi ogni scrittura dialogica, fa sì che il messaggio possa linearmente giungere al lettore anche quando il *princeps* è calato in conversari non pacificati. Si spiega, così, pure il superamento della struttura basata sull’alternanza di *orationes perpetuae*, sostituite da turni di battuta che talora raggiungono una durata notevole ma mai al punto da compromettere la significanza del gioco delle parti messo in piedi dal dialogista.

Verrebbe infine da pensare che tutto ciò valga solamente per la produzione trattatistico-dissertatoria, per la prosa degli opuscoli e dei *pamphlet*, non per la letteratura d’invenzione, che invece, pur recando qualche anomalia in più, vede insinuarsi le medesime caratteristiche.

Un importante termine di paragone, in tal senso, è costituito dalla tradizione luciana, che raccoglie la produzione in questione pressappoco nella sua interezza. Accanto infatti a quei dialoghi che riprendono in maniera pedissequa le opzioni disputative selezionate dal samosatense e dai suoi continuatori, ve ne sono diversi che le adeguano alle strategie enunciativistiche sopra enucleate. È quanto succede ad esempio in certi dialoghi dei

¹⁸ Vere e proprie assegnazioni dei ruoli dialogici avvengono spesso durante gli scambi, come diretta applicazione di questo principio genetico: si veda, tra gli scritti sin qui citati, il *Della forza de’ corpi che chiamano viva*, dove la principessa di Colobrano, come appena ricordato, a un certo punto affida a Francesco Serao e Nicola Di Martino l’onere di interrogare e contraddire Zanotti; ma anche il *Se oggi scrivendo* di Becelli, in cui si prendono accordi nel primo dialogo circa lo schema conversazionale da seguire (fra i presenti due parleranno pro e contro una tesi, un terzo farà da “giudice-censore”). In assenza di tali assegnazioni, non mancano quasi mai puntuali sottolineature da parte degli interlocutori dei compiti da essi assunti nella disputa.

¹⁹ È questa soprattutto la lettura data da Carlo Sigonio nel *De dialogo liber* (1562), che accorda la sua preferenza proprio allo stile di disputa ciceroniano contro quello platonico o luciano. Esso collima infatti con la concezione “aristocratica” del dialogo difesa dall’intellettuale modenese, che non a caso guarda allo schema dove il *princeps sermonis* espone rispondendo come ideale formato disputativo. Cfr. R. GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989, pp. 38-44; F. PIGNATTI, *Introduzione*, in C. SIGONIO, *Del dialogo*, a cura di F. Pignatti, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 13-108: 75-76; S. PRANDI, *Scritture al crocevia*, cit., p. 152.

morti, tra cui quello pariniano, al quale l'etichetta va applicata con riserva: il *Dialogo sopra la nobiltà* (1757) cela, infatti, dietro l'espedito dell'aria sepolcrale latrice di verità nient'altro che un itinerario persuasivo, dove non a caso convivono l'agone e la didassi²⁰. Né ci si allontana troppo se dal lucianesimo si passa alla riflessione filosofica, filone assai meno nutrito che annovera scritti come i *Dialoghi morali* (1766) di Antonio Genovesi, dove l'ennesimo doppio autoriale guida per mano l'ennesimo conciliante ma reattivo interlocutore, risolvendone dubbi e perplessità.

3. Maschere, nomi parlanti e manichini

Per classificare un dialogo in base alla tipologia disputativa bisogna, come visto, porgere attenzione alla fisionomia di coloro che nella finzione agiscono la disputa, gli interlocutori, ai ruoli che essi rivestono e quindi alla loro identità, o tipologia di identità. Si perviene così a un altro fondamentale tratto morfologico da esaminare, cruciale per i dialoghi di qualsiasi epoca ma tanto più per quelli del Settecento italiano, in forza delle risultanze appena illustrate.

Si è detto del peso che ha il gioco delle parti, della dipendenza della vita sulla pagina dei locutori dai compiti loro attribuiti, della tendenza a concepire formati dialogici che poggino sulla strumentalizzazione dei "caratteri" e delle reciproche interconnessioni. Rispetto al problema ora presentato, una prima constatazione sugli esiti maggioritari riguarda allora la tipizzazione dei dialoganti, la loro limitata autonomia di personaggi: che interpretino i pacieri, gli allievi, i maestri, gli antagonisti o gli alleati, raramente essi occupano un posto nella disputa che prescinda da queste o simili funzionalità. Lo stesso irrinunciabile *double* autoriale finisce in qualche modo per cristallizzarsi in un tipo fisso, con requisiti e comportamenti codificati, che vanno dalla placida sicurezza di sé alla arguta

²⁰ Nell'operetta di Parini le due forme di disputa, quella contenziosa e quella insegnativa, incanalano la conversazione fra il Poeta e il Nobile, che in apertura si scontrano sul tema della superiorità di sangue degli aristocratici e gradualmente, con il penetrare dell'«aria veritiera» della tomba nei polmoni del Nobile, proiezione dell'efficienza argomentativa del Poeta, arrivano a incarnare la più classica dialettica maestro-allievo. Sulla problematicità della filiazione dalla tradizione luciana cfr. L. POMA, *Il «Dialogo sopra la nobiltà»*, in ID., *Stile e società nella formazione del Parini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 61-89: 69-70; C. COLICCHI, *Parini e la nobiltà*, «Lettere italiane», XX, 1968, pp. 456-469: 457-458 (questi, insieme al libro di C. COLICCHI, *Il «Dialogo sopra la nobiltà» e la polemica sociale di G. Parini*, Firenze, Le Monnier, 1965, i principali contributi incentrati sul *Dialogo* pariniano, cui si farà più volte riferimento nelle pagine che seguono).

padronanza argomentativa, dalla fascinosa enigmaticità dell'eloquio alla perseveranza del raziocinio. Cosa che si manifesta anche nella presenza minima di esatti doppi scenici, a favore di mascheramenti di vario genere, all'insegna dell'*understatement* o dell'astrazione sublimante²¹.

Con ciò non si vuole intendere che i principali ruoli disputativi bastino a stabilire una nomenclatura degli interlocutori settecenteschi, dotati di nomi, profili e stature contingenti da cui è possibile trarre un'immagine a un tempo più dettagliata e sintetica del *corpus*, a patto che se ne tenti una categorizzazione e si dia conto, ancora, delle proporzioni dei singoli sotto-*corpora*.

La prima delle tre categorie in cui ripartire la vasta gamma di soluzioni adottate dai dialogisti italiani del secolo si potrebbe intitolare ai "personaggi realistici di finzione". Verosimili ma immaginari, hanno una straordinaria e trasversale diffusione; vengono identificati con nomi di battesimo comuni, spesso anticheggianti²², di frequente allegorici o parlanti. E proprio quest'ultima variante, con tutte le sue declinazioni, si rivela coerente da un lato con la disambiguazione retoricamente connotata di cui si diceva, dall'altro con la tipizzazione dei ruoli.

Colui che dà voce alle tesi dell'autore può chiamarsi Verofilo ("amante del vero"), come nelle *Considerazioni* di Campailla, Filalete ("amante della verità"), come nelle *Riflessioni critico-filosofiche* (1765) di Ferdinando d'Adda, o Fronimo ("saggio"), come nel dittico verriano del *Fronimo e Simplicio*. Le *Considerazioni sopra un famoso libro francese* (1704) di Giovan Gioseffo Orsi hanno in Eristico il classico mestierante della contesa (*éris*); l'*Eufrasio* (1708) di Andrea Marano e Antonio Bergamini nell'eponimo personaggio ("il buon parlatore" o "l'allegro") il lucido e ironico confutatore. Un aristotelico e un newtoniano possono chiamarsi rispettivamente Aristogene e Newtolemo, come nell'opera di Campailla, mentre un difensore della religione Teopompo ("inviato da Dio"), come nella succitata opera di Bernardo Della Torre. Genovesi nei *Dialoghi morali*

²¹ Eccezioni paradigmatiche a tal riguardo sono rappresentate dai dialoghi di Vittorio Alfieri (*La Virtù sconosciuta*), Pietro Verri (*Udienza avuta il tredici Settembre 1771 a Chembrun da S. M. l'Imperatore*) e Paolo Frisi (*Dialogo con S. M. il Re di Svezia*), tutti e tre casi di scrittura diaristica o autobiografico-memorialistica, tra l'altro. Di autori di dialoghi che compaiono tra gli interlocutori senza mediazioni letterarie di sorta v'è traccia, naturalmente, anche nel filone di ispirazione fontenelliana, dove come si sa prevale la narrazione in prima persona.

²² Eccone una rapida e sicuramente lacunosa rassegna: Maurelio, Petronio, Emilio, Severo, Cajo, Ottavio, Lelio, Nestore, Cesare, Critone, Filotimo.

battezza Filalete non il proprio *porte-parole*, bensì colui che per “amore di verità” impara da questi, sapiente conoscitore delle leggi morali e del diritto (il “giusto” Dicearco). Onofrio Branda nel *Della lingua toscana* (1759) fa incontrare due gruppi di studenti: il primo composto da Sincero, Rifiorito, Accorto e Desto, al ritorno da un soggiorno in Toscana che li ha illuminati circa lo splendore del fiorentino; il secondo da Ansioso, Sollecito, Animoso e Intraprendente, mai allontanatisi dalla Lombardia e dai mediocri dialetti locali.

Alla medesima classe di interlocutori appartengono, inoltre, quanti non sono contraddistinti da un’identità nominale ma da una generica che li qualifica come tipi, maschere o addirittura come simboli, questa volta riferiti per lo più alla sfera *lato sensu* sociale: tra i tanti il Poeta e il Nobile del *Dialogo* pariniano, il Mandarino e il Sollecitatore di un gustoso dialoghetto di Pietro Verri²³, i vari conti, *milords*, abati, marchesi e *savants*, i Filosofi di Verri e Genovesi²⁴.

A eccezione di questi particolari casi di anonimato, i “personaggi realistici di finzione” si ritrovano prevalentemente fra le prose non letterarie, al contrario dei rappresentanti delle altre due categorie. Una è quella degli interlocutori “storici”, personalità realmente esistite, celebri o meno, prese in prestito dal passato o dalla contemporaneità di solito per una stringente aderenza al tema discusso: un imperatore quale Giuseppe II affronta le criticità dell’assolutismo illuminato nel *Dialogo fra l’Imperatore Giuseppe Secondo e un Filosofo* di Pietro Verri; un eroe della «virtù sconosciuta» quale Francesco Gori Gandellini i pregi dell’esistenza inattiva in tempi di dispotismo nell’omonima operetta alfieriana. Senza dimenticare gli illustri defunti che popolano gli scritti afferenti al genere del «colloquio fantastico postumo»²⁵.

L’ultima, che in parte si sovrappone alla precedente per quel che concerne proprio le ombre dei dialoghi dei morti, include invece i dialoganti

²³ P. VERRI, *Dialogo fra un Mandarino cinese e un Sollecitatore*, in «*Il Caffè*» 1764-1766, cit., pp. 460-463.

²⁴ P. VERRI, *Dialogo fra l’Imperatore Giuseppe Secondo e un Filosofo*, in ID., *Scritti politici della maturità*, cit., pp. 444-453; A. GENOVESI, *Dialoghi e altri scritti. Intorno alle Lezioni di commercio*, a cura di E. Pii, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2008, pp. 50-70.

²⁵ D. BONI, *Discorsi dell’altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo*, Verona, Ombre corte, 2009. La studiosa codifica il genere individuandone quattro principali manifestazioni: la conversazione immaginaria, il dialogo dei morti, l’apparizione o la seduta spiritica, l’intervista impossibile. Nel Settecento italiano sono le prime tre tipologie a contare numerosi dialoghi aventi per protagonisti “personaggi storici”.

“inverosimili”, tali perché non mutuati dalla realtà passata o contemporanea, oppure perché storici ma inseriti in contesti fantastici appunto. Ancor più circoscritti alla letteratura d’invenzione²⁶, sono divinità e figure mitologiche, fantasmi e personificazioni allegoriche, oggetti e animali parlanti, oltre che abitanti dell’aldilà.

Chiaramente si tratta di opzioni riconducibili al codice luciano, pertanto non sorprende riscontrarne la considerevole fortuna; cionondimeno, va notato che si attestano con una certa regolarità anche al di fuori del lucianismo. Da rilevare, in special modo, in merito alla sub-categoria degli oggetti parlanti, l’*escamotage* in uso presso alcuni dialogisti coinvolti in polemiche e diatribe che vede il testo oppugnato pronunciarsi come se fosse un personaggio, scomponendosi in una serie di battute da commentare e refutare. Così Gasparo Gozzi ribatte sulla «Gazzetta veneta» (n. LXXV) a una polizza inviata dal Chiari in relazione a un suo scritto da lui criticato facendo “dialogare” la Polizza e la Risposta, mentre Orsi in seno alla famosa *querelle* italo-francese reagisce alla *Lettera toccante* di Francesco Montani dando parola all’Avviso premesso alla *Lettera* e alla *Risposta*²⁷.

A margine di questa tripartizione stanno, infine, i non-personaggi dei tanti catechismi, privi di qualsivoglia caratterizzazione e identificati con le sole iniziali o abbreviazioni delle funzioni pragmatiche di domanda e risposta (D. e R., I. e R., Dom. e Risp., Inter. e Risp.). Benché alla periferia della vera dialogistica, proprio i catechismi si scoprono insomma meno distanti dai dialoghi di quanto lo fossero nei secoli anteriori. Come evidenziato da Andrea Battistini, Galilei con i *Massimi sistemi* «si distaccava dall’esercizio dialogico della *disputatio* universitaria fine a se stessa» e dai suoi «esili manichini»²⁸: gli scrittori del Settecento italiano, che assimilano

²⁶ Non è infatti del tutto raro che interlocutori “storici” figurino nei dialoghi non letterari: basti l’esempio dei citati *Della forza de’ corpi che chiamano viva* di Zanotti e *Della lingua toscana* di Rosasco, dove rispettivamente compaiono un matematico come Nicola Di Martino (oltre al medico e naturalista Francesco Serao, all’astronomo Felice Sabatelli e a Faustina Pignatelli principessa di Colobrano) e un linguista come Salvatore Corticelli.

²⁷ G. G. ORSI, *Avvisi amorevoli di Giocondo Sincero*, in *Considerazioni del marchese Giovan Gioseffo Orsi bolognese sopra la Maniera di ben pensare [...]*, 2 tt., Modena, Soliani, 1735, t. II, pp. 473-550. A questi due esempi si potrebbero aggiungere, sul versante dei dialoghi non letterari aventi per protagonisti oggetti parlanti, quelli del *Dialogo dell’Arno e del Serchio* (1710) di Donato Antonio Leonardi e del *Dialogo del Fosso di Lucca e del Serchio* (1710) di Matteo Regali, dove i fiumi toscani dibattono in prima persona sull’autorità della Crusca in campo ortografico.

²⁸ A. BATTISTINI, *Galileo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 122.

la lezione galileiana, ricorrono dal canto loro a “manichini” di nuova fattura che – alla luce di quanto si è cercato di provare – con quelli dei catechismi (talvolta impersonati da maestri e discepoli, peraltro) condividono la monodimensionalità dell’agenzia disputativa, in un’ottica che rilegge la nozione di dialogo come «comedia filosofica»²⁹ aggiornandola ai mutati canoni culturali e intellettuali.

4. (In) Luoghi e tempi utili

Se chiedersi chi siano gli interlocutori di un dialogo diventa necessario per metterne a fuoco lo schema conversazionale, c’è un’altra domanda che tale duplice nodo inevitabilmente solleva e che permette di aggiungere ulteriori elementi di valutazione, ossia quella relativa all’ambientazione. Il caso dei dialoghi dei morti, da questo punto di vista, è eloquente: riflettere sulla *ratio sermonis* che vi sottostà significa, difatti, riflettere ancor prima sui luoghi e sui protagonisti prescelti. Chiedersi però quale sia l’ambientazione di un dialogo riguarda tanto il “dove” quanto il “quando”, senza che per ciò si debba per forza scomodare il concetto bachtiniano di cronotopo, semmai espressamente pertinente proprio per i colloqui dell’oltretomba. Bisognerà, dunque, soffermarsi adesso sulle coordinate spaziali e temporali predilette dagli autori della tradizione settecentesca.

Tali coordinate, d’altronde, sono strettamente correlate al grado di realismo – o, *e contrario*, di astrazione – voluto da ciascun dialogista per il proprio testo, fattore che incide in maniera determinante sul tipo di ricezione predisposta nel momento stesso in cui si compie la scelta della forma-dialogo e vi si dà corpo in un dato modo. Se ne ha una conferma indagando soprattutto il primo aspetto, la collocazione spaziale dell’azione.

Come registrato in riferimento a quelli diegetici, precise cornici ambientali possono fare da sfondo ai dialoghi con le loro pregnanze simboliche

²⁹ La felice definizione risale a Tommaso Campanella, il quale in una lettera inviata allo stesso Galilei coglieva un aspetto nevralgico del suo dialogismo, ovvero la drammatizzazione in chiave comica della disputa (al tema è dedicato tra l’altro un importante saggio di C. MUSCETTA, *Simplicio e la «commedia filosofica» dei Massimi sistemi*, in Id., *Realismo neorealismo controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 161-213). Il filosofo calabrese, asserendo che nei *Massimi sistemi* «ognun fa la parte sua mirabilmente» (Simplicio «mostra la sciocchezza della sua setta», Salviati «è un gran Socrate che fa parturire più che non parturisce», Sagredo «un libero ingegno che [...] giudica di tutte con molta sagacità»), enucleava proprio quella distribuzione dei ruoli – retoricamente sostanziata – che da Galilei arriva fino al Settecento come cifra della scrittura dialogica. Cfr. T. CAMPANELLA, *Lettere*, a cura di G. Ernst, Firenze, Olschki, 2010, p. 339.

di luoghi ideali o con i loro addentellati alla realtà socio-culturale. Dalla bottega demetrianiana dei caffettisti ai salotti colti di Zanotti e Becelli, fino alle adunanze arcadiche di Ruggero Boscovich (*Dialoghi sull'aurora boreale*) e Giovan Mario Crescimbeni (*La bellezza della volgar poesia*), scenografie siffatte tendono a non interferire con gli sviluppi degli scambi, anzi vi servono da contorno “urbano”, nel senso di una *urbanitas* che sorregge l'omogeneità del *milieu* ritratto. In questo novero rientra una percentuale non molto alta del *corpus*, che cresce sensibilmente se ci si sposta a censire quegli scritti in cui nessuna peculiare occasione dialogica extra-testuale viene riprodotta ma sussiste un'ambientazione realistica, sebbene meno selettiva quanto ad appigli socio-culturali o simbolici.

I luoghi maggiormente frequentati sono infatti quelli domestici, spazi privati e quotidiani che si prestano ad apparire anonimi e insieme universali: ville, abitazioni cittadine, palazzi e casini di campagna, con i loro giardini, saloni e biblioteche, eletti sì in virtù delle neutre atmosfere che contribuiscono a creare, ma precipuamente di ciò che può in concreto avvenirvi. Ecco un punto nodale: anche l'ambientazione può essere utilitaristicamente sfruttata a seconda delle finalità, grazie all'innestarsi dell'azione (non parlata) che essa favorisce.

Lo stesso primato del domestico, pressoché assoluto per la prosa trattatistico-dissertatoria, si fonda in sostanza sul vantaggio della consultazione di libri e opuscoli offerto agli interlocutori dall'arredo scenico, per continuare a usare il gergo teatrale. Attingendo agli scaffali delle librerie, il proprietario di casa e i suoi ospiti hanno modo di maneggiare gli scritti di cui discettano o di corroborare le loro argomentazioni tramite questi ed altri a essi attinenti, ovvero di leggerne stralci e darne citazioni senza che si contravvenga così alle regole della verosimiglianza. È altrettanto usuale, inoltre, che lo spazio circostante divenga di per sé una risorsa per il dialogo e ne alimenti i percorsi, fornendo spunti, giustificando digressioni o supportando deiticamente il discorso. Un giardino, ad esempio, può venire impiegato per realizzare esperimenti scientifici che provino o smentiscano le ipotesi messe in campo, come nei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* di Algarotti; all'aperto un temporale può essere osservato e originare, per togliere a una dama la paura dei fulmini, delle conversazioni sulle forze elettriche, come nel *Del fulmine e della sicura maniera di evitarne gli effetti* (1766) di Carlo Viacina; Parigi, raggiunta al termine di una crociera, può con i suoi teatri rinfocolare dibattiti sulla drammaturgia francese, come nel *Della tragedia antica e moderna* (1715) di Martello.

Ambientazioni non astratte strumentalizzate possono essere anche

quelle dei dialoghi fantastici: si pensi al pariniano *Dialogo sopra la nobiltà* e all'aria di verità che penetra nei polmoni dei due cadaveri, o ai luoghi visitati dal dio Amore nei *Dialoghi d'Amore* (1796) di Saverio Bettinelli, dal palazzo della Gran Moda, che con la sua fastosità reifica la negatività dell'idolo del secolo, alle città italiane sorvolate in compagnia del Petrarca per ammirarne dall'alto la decadenza. E a proposito di altezze, l'assunzione di prospettive altre, siano esse localizzate nelle sommità olimpiche o nelle infime regioni dell'Ade, non si discosta poi tanto da questa linea preponderante, quantunque resti difficile interpretarla come un tratto marcatamente settecentesco.

Pochissimo rappresentata risulta, viceversa, la tipologia del dialogo senza ambientazione, dove c'è soltanto la pagina a incorniciare gli scambi, spogli di qualunque fondale non sia autonomamente immaginato dal lettore. Dato da imputare *in primis* all'esiguità dei testi autenticamente filosofici³⁰, ma che si iscrive a pieno titolo nel quadro morfologico che si sta profilando.

Passando dal “dove” al “quando”, occorre invece cambiare angolatura e porre sotto la lente, anziché le ambientazioni cronologiche, le cronologie interne. Il motivo è che dal vaglio delle prime si ricavano informazioni che non aggiungono quasi nulla alla disamina nella sua ampiezza – sarà sufficiente constatare come i dialoghi si situino per la maggior parte nella contemporaneità, non sempre dichiarata, o al limite in un tempo astorico – mentre di gran lunga più fecondo si rivela un attraversamento delle seconde, anche perché collegate al problema, esemplarmente strutturale, della divisione interna dei dialoghi.

Il primo segno esteriore della durata, dell'arco temporale ricoperto e dei suoi frazionamenti è infatti la partizione del testo, che, quando prevista, può essere in giornate, in libri, in capitoli o semplicemente in parti. Nel Settecento la suddivisione in libri, che dal mondo classico giunge fino all'età rinascimentale, rimane piuttosto rara, come pure quella in giornate, già galileiana ma variamente adoperata nel Cinquecento. Salvo qualche eccezionale alternativa – i tre «atti» del *Vero parigino italiano* (1718) o le quattro «mattine» del *Del volo* (1710), entrambi di Martello – si preferisce

³⁰ Non è un caso se, al di fuori dei numerosi catechismi, uno dei pochi dialoghi in cui l'ambientazione risulta *in toto* astratta è quello di Giacomo Casanova (*Dialoghi sul suicidio*), dove l'avventuriero veneziano pone A e B, interlocutori a loro volta impersonali, a discutere sulla liceità della morte volontaria, tema-cardine della filosofia morale se non già della metafisica. Cfr. P. L. BERNARDINI, *Introduzione*, in G. CASANOVA, *Dialoghi sul suicidio*, Roma, Aracne, 2005, pp. 21-67: 58.

la distribuzione della materia in dialoghi ordinati numericamente e senza alcuna particolare denominazione. Una formula, questa, più asettica ma che non rende le singole scansioni tutte uguali e per giunta ininfluenti.

La situazione nel complesso si presenta alquanto eterogenea. Da un lato abbiamo le sessioni che hanno luogo in un determinato momento del giorno, a dettare una sorta di ritualità della prassi conversazionale; dall'altro quelle che si succedono inframezzate dalla pausa del pranzo o della cena, secondo un costume radicato nella tradizione letteraria del genere. I dialoghi possono poi scomporsi in turni che coincidono con porzioni di giornate consecutive oppure separate da intervalli di tempo finanche consistenti. Né mancano soluzioni miste, se non di ardua classificazione in quanto basate su trame cronologiche indefinite o irregolari.

A dispetto della varietà delle specifiche scansioni temporali, però, emerge anche in questo caso una cifra comune che risiede – ancora una volta – nella loro spiccata funzionalità. A tal riguardo, diversamente dalle ragioni che stanno dietro l'ideazione di un dialogo “ritualizzato”, più orientate sul versante dell'immaginario suggerito, i moventi largamente condivisi cadono nel raggio della pianificazione e dell'organizzazione fattuale della disputa.

I dialoghi contrassegnati da una vocazione trattatistica prevedono interruzioni che concorrono a un'ordinata ripartizione per argomenti, sulla falsariga di quella in capi o capitoli; analogamente, quando una certa dinamicità distingue interlocutori e scenari, le interruzioni ne assecondano l'avvicinarsi³¹. Spesso negli stessi interstizi, quindi in un tempo esterno a quello della mimesi dialogica, si collocano avvenimenti che pesano sul prosieguo di quest'ultima imprimendo accelerazioni, deviazioni e mutamenti significativi. Se è in corso una discussione su un tema di cui uno dei dialoganti non ha cognizione al pari degli altri, questi può rimediarsi magari servendosi proprio della biblioteca a sua disposizione, tornando a intervenire con maggiore consapevolezza ma non necessariamente acquisendo un nuovo ruolo³². Se l'agone dialettico incarna, come di solito,

³¹ Tra i non pochi esempi del primo tipo il *Dialogo riccatiano* e la *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni; tra quelli del secondo il *Della forza de' corpi che chiamano viva*, dove il passaggio da un libro al successivo segna ogni volta un cambio di scena o anche di interlocutori.

³² Nei *Dialoghi fra Giorgio, Maurelio e Petronio* (1718) di Eustachio Manfredi è addirittura il personaggio che sostiene le tesi dell'autore ad avanzare con la lettura dello scritto di cui si disquisisce nelle pause fra i dialoghi. Più in generale, è frequente che gli interlocutori asseriscano di documentarsi o di meditare sull'argomento discusso tra un

un itinerario persuasivo, il “convertendo” può essere assalito dai dubbi, non di rado notturni, e maturare la crisi delle sue convinzioni³³. Più genericamente, ciò che accade a sipario calato alla ripresa mette in moto gli scambi, indirizzandoli verso una tematica che non sorge così *ex abrupto* e consente le essenziali transizioni su cui ciascun dialogo si regge³⁴.

Venendo invece alla questione della durata, va sottolineato come abitualmente essa dipenda dal perseguimento di una missione, appunto persuasiva in prima istanza, e come questo vincolo sia talora sovraesposto entro la stessa finzione dialogica. Che si continui a disputare finché il portavoce autoriale riesce a vincere definitivamente le resistenze altrui danno dimostrazione anzitutto le puntuali affermazioni dei protagonisti (in specie degli alleati del primo), pronti a rimarcare il graduale avvicinamento alla conclusione, da rinviare fino alla caduta di ogni barriera. E non è da trascurare che il fenomeno non si riduce agli scritti parcellizzati, né tantomeno alla prosa non letteraria, come si potrebbe presumere: ne è la riprova ancora il *Dialogo sopra la nobiltà*, dove l’adempimento della missione persuasiva del Poeta è suggellato plasticamente dall’infracidirsi della lingua del Nobile, che lo costringe al silenzio e fa scadere il tempo del dialogo.

Non si vuole, tuttavia, spacciare per storicamente inediti gli accorgimenti cronologici individuati, ma il fatto che trovino corrispondenza negli altri tratti morfologici induce a ritenerli tipicamente settecenteschi, tanto più se confrontati con veri e propri *topoi*, pure attestati nel XVIII secolo, quale la chiusa – provvisoria o meno – causata dalla stanchezza dei locutori o dall’ora tarda³⁵.

dialogo e l’altro, al fine di difendersi meglio nell’agone o di assimilare le lezioni ricevute quando non si tratta del portavoce autoriale.

³³ È quanto accade specialmente in alcuni dialoghi dell’apologetica cattolica (basti citare *l’Emilio disingannato* di Muzzarelli, in cui una marchesa rousseauiana si trova a trascorrere notti insonni a causa dei dubbi in lei instillati dall’ortodosso Emilio), ma anche al di fuori di questo specifico ambito.

³⁴ Nei *Dialoghi morali* di Genovesi le disavventure vissute da Filalete lontano dagli scambi con Dicearco servono in un paio di occasioni da stimolo per gli stessi, come quando si passa a ragionare sui «giuochi» prendendo spunto dai «quattro zecchini» che il primo ha perso al gioco la sera precedente (*Dialoghi e altri scritti*, cit., p. 295).

³⁵ Sul *topos* dell’ora tarda e sulle altre modalità di conclusione, oltre che sul problema del tempo, nel dialogo cinquecentesco cfr. C. FORNO, *Il “libro animato”: teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, cit., pp. 297-301.

5. Metafore e metadialoghi: il labirinto, il conflitto e la luce

Per completare l'identikit che si è tentato di costruire tassello dopo tassello, si dovrà interrogare a questo punto un parametro lievemente eccentrico rispetto a quelli sinora investigati, inerente alla dimensione contenutistica più che formale. Ciononostante, ai fini proposti, esso ne consegue naturalmente, come il nesso con la faccenda delle coordinate spazio-temporali sta a testimoniare.

I luoghi e i momenti selezionati dagli scrittori di dialoghi assurgono anche a una valenza metaforica, che può intercettare l'idea stessa di dialogo di volta in volta soggiacente. È quello che la produzione rinascimentale esemplifica con il *locus amoenus* del giardino, investito di implicazioni simboliche ormai secondarie nel Settecento, o con l'occasione del banchetto-cena, che nel secolo dei Lumi si alleggerisce – quando fa la sua comparsa – delle consolidate prerogative di matrice platonica³⁶. Ed è dunque alle metafore chiave, equiparabili a indizi di una *mise en abyme* del dialogismo o delle sue componenti, che va prestata attenzione in ultima analisi.

Delle tre meglio emblematiche, e più ricorrenti, la prima appartiene già alla stagione quattro-cinquecentesca, ma subisce adesso una netta rimodulazione semantica. Si tratta del labirinto, che con Sperone Speroni diventa «concetto metaletterario» riferito al dialogo come genere «errabondo, ludico», che ha nella «digressività» e nella «circonvoluzione» la sua genuina espressione di contenitore antidogmatico, contraltare alla diritta via del trattato monologico³⁷. Ebbene, a due secoli di distanza, a tale connotazione, di segno positivo, subentra quella negativa dello smarrimento, della condizione di chi si sente confuso e fa fatica a trovare una via d'uscita. La metafora dedalica, infatti, non si attaglia più solo allo statuto della forma dialogica ma ai personaggi, in particolare a quelli “deboli” che occupano una posizione di inferiorità nella diatriba, dal principio o a seguito di una sfilza di sconfitte argomentative.

³⁶ Sulle metafore del giardino e del banchetto nella dialogistica rinascimentale si veda ancora ivi, pp. 276-297. Per quella della cena, che in Giordano Bruno diviene specchio della vocazione al molteplice della forma-dialogo, cfr. G. FERRONI, *Introduzione*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 11-24; 14; N. ORDINE, *Il dialogo cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi*, cit., pp. 175-176.

³⁷ La metafora del labirinto, utilizzata da Speroni nell'*Apologia dei dialoghi*, è stata assunta come criterio guida per uno studio sul dialogo nel Quattro e Cinquecento (da Leonardo Bruni e Lorenzo Valla a Pietro Bembo e Giovanni Della Casa) da O. ZORZI PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995, da cui sono tratte le citazioni (pp. 28-45).

Nel *Della lingua toscana* di Girolamo Rosasco, il quale peraltro in sede prefativa dedica una lunga riflessione (apologetica) al dialogo, gli interlocutori conversano dapprima nei pressi di un labirinto da giardino, che essi assumono come monito a non perdersi nelle digressioni e a «tenere il filo»³⁸. Più avanti, però, la medesima immagine fa capolino tra le parole di Ernesto, l'antagonista dell'*alter ego* di Rosasco, a sintetizzare il groviglio in cui questi lo sta intrappolando con i suoi ragionamenti («Ora giacché sono entrato in questo laberinto, voglio aggirarmi intorno ancor qualche poco, e se non troverò l'uscita, pregherò qualche mano benefica, che me l'additi»³⁹).

Altrove il lemma non è esplicitato ma l'idea del disorientamento affiora con pari efficacia, sempre per bocca dei protagonisti, creando forti assonanze semantiche tra le varie occorrenze, come nel caso del *topos* del capogiro che fra i tanti unisce Genovesi e Parini, il Forense, che nel *Dialogo [...] sugl'interessi del danaro* rincorre il raziocinare del Filosofo tra un «mi fate girare il capo» e un «mi avete intronato il capo», e il Nobile, che nel *Dialogo sopra la nobiltà* proclama la sua resa al Poeta in questi termini: «Tu m'hai così confuso, ch'io non so dove io m'abbia il capo»⁴⁰.

Un altro campo semantico molto fortunato, per certi versi complementare al precedente, è quello del conflitto, dello scontro armato, che permea *sub specie* metaforica l'eloquio dei dialoganti e che pure attiene all'orizzonte del metadiscorso. Innumerevoli gli scritti in cui essi si avvalgono del linguaggio militare-guerresco per appellare le interrelazioni disputative di cui sono attori, che così si ripiegano su sé stesse, pur non mancando il più delle volte, a fare da contrappeso, accentuazioni circa la loro urbanità.

“Guerra” e “battaglia” sono sostantivi utilizzati di sovente, nell'ambito di una fraseologia che comprende locuzioni come «cedere il campo» e «depor l'arme»⁴¹, «fortificarsi entro le trincee»⁴², «essere disarmato»⁴³, «impugnare la spada»⁴⁴; senza contare che si parla costantemente di difese e attacchi, vittorie

³⁸ G. ROSASCO, *Della lingua toscana*, Torino, Stamperia Reale, 1777, p. 240.

³⁹ Ivi, p. 356.

⁴⁰ A. GENOVESI, *Dialogo di un Filosofo e di un Forense sugl'interessi del danaro*, in ID., *Dialoghi e altri scritti*, cit., pp. 50-64: 54, 57; G. PARINI, *Dialogo sopra la nobiltà*, in ID., *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2005, pp. 187-207: 201.

⁴¹ V. RICCATI, *Dialogo dove ne' congressi di più giornate delle forze vive e dell'azioni delle forze morte si tien discorso*, Bologna, Dalla Volpe, 1749, p. 393.

⁴² C. E. VIGANEGO, *Il filosofo moderno convinto, e ravveduto. Dissertazioni divise in dialoghi*, 5 tt., Torino, Eredi Avondo, 1772-1774, t. II, p. 27.

⁴³ C. E. VIGANEGO, *Il filosofo moderno convinto, e ravveduto*, cit., t.V, p. 20.

⁴⁴ B. DELLA TORRE, *Il Teopompo o sia dialoghi apologetici della cristiana religione*, Napoli, Stamperia Raimondiana, 1773, p. 18.

e sconfitte, soccorsi e congiure. Di contro, però, negli stessi dialoghi in cui si affaccia questo lessico “bellico” capita che vengano ribaditi il carattere amichevole della conversazione e la familiarità dei toni, cui mai non si accompagnano il rispetto e la stima reciproci tra i “belligeranti”⁴⁵. Mitigazione all’insegna della norma del decoro che slaccia tale casistica dal settore polemico, al quale fa capo senza grosse eccezioni, perché ben si accorda con la mitigazione della virulenza e con la teatralizzazione dei ruoli dialogici, che abbiamo detto costituire elementi fondativi dell’intera tradizione.

La terza e ultima metafora portante è quella della luce, intesa come illuminazione e stenebramento, introdotta per sigillare il buon esito – compiuto o provvisorio – degli sforzi persuasivi messi in atto dal personaggio dietro cui si maschera l’autore con le proprie idee. Pronunciata per lo più da colui che di questo impegno persuasivo è il destinatario, essa va allargata, nel suo dominio semantico, fino ad includere almeno il lemma “verità”, pseudo-sinonimo di “luce” e altro vocabolo chiave che attraversa la letteratura dialogica del Settecento italiano⁴⁶.

Nel *Filosofo moderno convinto, e ravveduto* (1772-74) di Carlo Emanuele Viganego un milord inglese, seguace dei pensatori irreligiosi d’oltralpe, arriva ad augurarsi che il frate che sta cercando di convertirlo dia «l’ultima mano, rischiando vieppiù il suo intelletto, ed isgombrando totalmente ogni fuligine»⁴⁷, non dopo aver palesato in più occasioni il proprio «desio ardentissimo di vedersi [...] illuminato»⁴⁸; mentre tocca a un cavaliere celebrarne il ravvedimento con queste parole:

Or permettetemi, amico, che finalmente a voi dica: gran talento in vero dal cielo a voi fu dato, ed arricchito lo avete colla lettura, e studio sì degli antichi, che de’ moderni scrittori: ma fin qui

*Facesti come quel, che va di notte,
Che porta il lume dietro, e a sé non giova;*

⁴⁵ Questa doppia caratterizzazione può anche congelarsi in singoli sintagmi ossimorici, come avviene nelle *Considerazioni sopra un famoso libro francese* di Orsi, dove Eupisto definisce «piacevoli battaglie» i dialoghi con gli altri locutori (*Considerazioni del marchese Giovan Gioseffo Orsi bolognese sopra la Maniera di ben pensare [...]*, cit., t. I, p. 242). Nella medesima pagina viene impiegata, peraltro, l’ennesima locuzione afferente al gergo militare («addimandar quartiere»), riferita in questo caso ad uno snodo dialettico della *Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit* di Dominique Bouhours, opera a sua volta in forma dialogica.

⁴⁶ Sulla luce come «metafora assoluta» della verità inevitabile il rinvio a H. BLUMEMBERG, *Paradigmi per una metaforologia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 7-14.

⁴⁷ C. E. VIGANEGO, *Il filosofo moderno convinto, e ravveduto*, cit., t. V, p. 169.

⁴⁸ C. E. VIGANEGO, *Il filosofo moderno convinto, e ravveduto*, cit., t. III, p. 250.

ora però [...] coll'aiuto del P. Lettore rivolto avete avanti i vostri occhi il lume [...]⁴⁹.

Così nel *De' principj della morale filosofia riscontrati co' principj della cattolica religione* (1752) di Nicolò Ghezzi vengono attribuiti al *princeps sermonis* «lumi» che valgono a «rischiarar le [...] tenebre»⁵⁰, dote riaffermata in vari momenti da chi ne trae giovamento («debbo attestarvi, che mercé de' lumi, che mi siete venuto somministrando, mi trovo di molto stenebrata la mente»⁵¹; «questa vostra idea [...] mi stenebra in gran maniera, e mi appaga»⁵²).

Si potrà obiettare che nei casi in questione la metafora luce-tenebre risulta giustificata dal contesto, quello di opere scritte a tutela dell'ortodossia cattolica, ma non è difficile trovarne altre occorrenze in dialoghi che niente hanno a che fare con la fede. Uno di questi è il *Della lingua toscana* di Rosasco, dove serve ugualmente a dare rilievo a come gli insuccessi del cosiddetto interlocutore debole lo aiutino ad «aprir gli occhi» e a «veder quello che le tenebre della mente prima non gli permettevano di conoscere»⁵³. Un altro è il *Dialogo* di Vincenzo Riccati, in cui i due personaggi omologhi si congedano rendendo grazie per aver avuto «rischiata la [...] mente, che prima era in dense tenebre involta»⁵⁴, usando un linguaggio che si era già di tanto in tanto manifestato a punteggiarne i progressi, come si evince da questa veloce rassegna:

Mi si squarcia d'innanzi un velo, che m'ingombrava prima la mente; ed incomincio a veder chiaro qual sia il nodo della difficoltà, e dove stia il punto maschio della quistione [...]. Sono come un viaggiatore, che in oscura, e nuvolosa notte suo cammino facendo, incomincia a discuoprire un debil lume dell'aurora, che appena spunta [...]. Incomincia qualche raggio di debil luce a rischiarar la mia mente⁵⁵.

⁴⁹ C. E. VIGANEGO, *Il filosofo moderno convinto, e ravveduto*, cit., t. V, p. 170 (la citazione dantesca è tratta dal XXII canto del *Purgatorio*).

⁵⁰ N. GHEZZI, *De' principj della morale filosofia riscontrati co' principj della cattolica religione*, Milano, Regio Ducal Palazzo, 1752, t. I, p. 590.

⁵¹ Ivi, p. 643.

⁵² Ivi, p. 700.

⁵³ G. ROSASCO, *Della lingua toscana*, cit., p. 106.

⁵⁴ V. RICCATI, *Dialogo dove ne' congressi di più giornate delle forze vive e dell'azioni delle forze morte si tien discorso*, cit., p. 419.

⁵⁵ Ivi, pp. 175, 306, 383.

Tutto ciò ha un corrispettivo nelle professioni di verità che in prevalenza i doppi autoriali fanno in merito alle proprie asserzioni e quindi alla propria missione nel dialogo. Evocata talvolta fin dai nomi (parlanti come i Verofilo e Filalete sopra ricordati), la verità è quella di cui si festeggia il trionfo in chiusura di numerosi testi, tra i quali i *Dialoghi di un amatore della verità* – titolo eloquente – di Luigi Crespi⁵⁶ o il *Newtonianismo per le dame* di Algarotti⁵⁷, ma è anche quella che aspirano a scoprire, per loro ammissione, quanti sottopongono al doppio autoriale riserve e obiezioni⁵⁸. Né va dimenticato che la meditazione sulla verità rientra fra i *topoi* del sottogenere luciano del dialogo dei morti e ritorna infatti nelle opere che vi si ascrivono ortodossamente, come i *Nuovi dialoghi italiani de' morti* (1770) di Giuseppe Pelli Bencivenni, dove ricompare la coincidenza tra la dimensione dell'oltretomba e l'attitudine dei suoi abitanti a guardare le cose del mondo senza illusioni, qui posta soprattutto come impossibilità di mentire⁵⁹.

In tal senso un campione esemplare è ancora una volta il *Dialogo sopra la nobiltà*: come già accennato, nell'operetta di Parini, il cui apparentamento al lucianismo è invece problematico, il termine "verità" ha una sua centra-

⁵⁶ L. CRESPI, *Dialoghi di un amatore della verità scritti a difesa del terzo tomo della Felsina Pittrice* [1770], in G. G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Parma, Fiacadori, 1845, pp. 199-268: 267.

⁵⁷ F. ALGAROTTI, *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli [ma Milano], 1737, p. 300.

⁵⁸ Bastino due esempi: nel *Dell'Architettura* di Ermenegildo Pini gli interlocutori accostano la «libertà di contraddire» che caratterizza i loro discorsi allo «scoprimiento della verità» cui essa è finalizzata (E. PINI, *Dell'Architettura*, Milano, Stamperia Marelliana, 1770, p. 43); nel *Dialogo* di Riccati Cesare specifica che «se alle volte in questo giorno ha promossa qualche difficoltà, ciò non è stato, perché sentisse diversamente [...], ma sol perché colla contraddizione s'illustrasse la verità» (*Dialogo dove ne' congressi di più giornate delle forze vive e dell'azioni delle forze morte si tien discorso*, cit., p. 75).

⁵⁹ Dell'esigenza che le ombre hanno di dire la verità si parla apertamente nel primo (metadialogico) dialogo, in cui Luciano ed Erasmo conversano proprio sul tema dello scrivere dialoghi dei morti (G. PELLI BENCIVELLI, *Nuovi dialoghi italiani de' morti*, Cosmopoli [ma Firenze], Allegrini, Pisoni e Comp., 1770, p. 10). Questa sorta di obbligo di schiettezza verrà ribadito anche in altri punti dell'opera, ma emerge pure in alcuni testi gozziani, tra cui i *Dialoghi dell'isola di Circe* pubblicati sull'«Osservatore veneto». Per la loro contiguità con il codice luciano, non prettamente con quello del dialogo dei morti, ad essi potremmo accostare i *Dialoghi d'Amore* di Saverio Bettinelli, dove il dio Amore ammette – in uno di quei momenti ancora una volta metadialogici – di praticare lo scherzo con i suoi interlocutori ma al fine di «condir le [...] verità» senza mai tradirle (S. BETTINELLI, *Dialoghi d'Amore*, in Id., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, Venezia, Cesare, t. VI, 1799, p. 6).

lità in quanto collegato all'artificio dell'«aria veritiera» che si respira nella tomba. «Quaggiù solo stassi ricoverata la verità», spiega il Poeta, il quale illustra al Nobile come il suo essere in errore derivi dall'aver avuto la bocca «serrata» e il corpo «chiuso fra quattro assi», il che ha impedito all'«aria di colassù» di abbandonarne i polmoni⁶⁰. Data questa premessa, però, l'uscita dall'errore per l'aristocratico defunto scaturirà dall'argomentare del Poeta, da cui egli si dirà a un certo punto «quasi [...] persuaso»⁶¹, nonostante la confessione sia salutata dall'altro come l'esito di quel ricambio d'ossigeno.

Tale ostentazione, pur anche lessicale, della verità come camuffamento della persuasione ha infatti risposdenze in diversi dialoghi fra quelli richiamati finora e porta alla luce un *habitus* costitutivo della produzione del Settecento italiano, con cui si è dovuto fare i conti a più riprese in queste pagine.

Nel *Della lingua toscana*, dove non per nulla la combinazione si intreccia con il parlar metaforico “bellico”, Rosasco fa prima dire all'interlocutore debole di non dispiacersi per le sconfitte subite in virtù del «gran guadagno» che ne ha ricavato, ossia la verità⁶², e poi gli fa attribuire le vittorie dell'interlocutore forte al suo aver preso «in aiuto la raggiratrice eloquenza», ricevendo la seguente replica: «voi ben vedete, che non io, ma la verità è quella, che fa trionfare»⁶³. Dialettica che riaffiora nell'epilogo, quando il primo afferma in definitiva che la sua resa è «un effetto prodotto non meno dalla forza della verità, che dalla [...] eloquenza» del secondo⁶⁴.

Analogamente nel *Della forza de' corpi che chiamano viva* si è incerti se si debba essere grati al *princeps sermonis* per aver mostrato «quanto possa [...] l'ingegno o la verità»⁶⁵, dubbio che nell'*explicit* si scioglie nel verdetto del personaggio arbitrale, il quale confida di non tenere «per vere» le ragioni di quello ma di averle apprezzate e di averne tratto «qualche sospetto» poiché «con tanto studio e con tanta arte adornate»⁶⁶.

Di là dalle differenti risoluzioni, consistano esse in “conversioni” o in lievi cedimenti, questa incidenza della *elocutio* sulla prassi dialogica rispecchia il peso che la retorica va sempre più assumendo nella concezione stessa

⁶⁰ G. PARINI, *Dialogo sopra la nobiltà*, in ID., *Prose II. Lettere e scritti vari*, cit., pp. 189-191.

⁶¹ Ivi, p. 200.

⁶² G. ROSASCO, *Della lingua toscana*, cit., pp. 322-323.

⁶³ Ivi, pp. 387-388.

⁶⁴ Ivi, p. 478.

⁶⁵ F. M. ZANOTTI, *Della forza de' corpi che chiamano viva*, Bologna, Pisarri-Primodi, 1752, p. 181.

⁶⁶ Ivi, p. 310.

della forma-dialogo, e il fatto che vi si dia risalto in frangenti metadiscorsivi, per giunta in relazione ad altri motivi fondanti dell'autorappresentazione del genere, ne è la conferma. L'esercizio della retorica da parte di chi si fa portavoce delle idee dell'autore duplica, infatti, quello che guida a monte l'approccio del dialogista nei confronti della forma letteraria, e che si tratti di una vera e propria cifra distintiva della tradizione settecentesca italiana lo dimostra la coerenza con la quale si ripercuote sulle varie dominanti morfologiche di cui si è dato contezza.

Ciò autorizza a pensare, giacché tale congiuntura si concilia perfettamente con le evoluzioni dello statuto teorico-pragmatico del dialogo tra XVI e XVIII secolo⁶⁷, che misurarsi con la storia – dopo la teoria e la morfologia – di questa stagione possa garantire il raggiungimento di sistemazioni critiche proficue, che andranno debitamente discusse e messe alla prova ma che saranno indispensabili per interrogarsi con consapevolezza su un'altra storia ancora in ombra, quella del parziale declino in cui il dialogo incorrerà tra Otto e Novecento e sino ai giorni nostri.

⁶⁷ Su questo argomento si focalizza la mia relazione, dal titolo *Scientia e retorica tra teoria e prassi del dialogo cinque-seicentesco: prodromi di una nuova stagione*, al XXIII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti *Letteratura e scienze* (Pisa, 12-14 settembre 2019), di cui sono in corso di pubblicazione gli atti.

PAROLE CHIAVE

Dialogo, Settecento, morfologia, retorica.

ABSTRACT

Il saggio si propone di ricostruire una morfologia del genere del dialogo nella letteratura italiana del Settecento. Indagandone il funzionamento attraverso l'osservazione di alcuni aspetti costitutivi (modalità di rappresentazione, tecniche disputative, tipologie di interlocutori e di ambientazioni) è infatti possibile tracciare un quadro significativo della produzione dialogica e delle sue principali caratteristiche. Nonostante la varietà delle soluzioni adottate dagli scrittori di dialoghi del XVIII secolo, le tendenze prevalenti e la coerenza con cui esse si collegano reciprocamente restituiscono l'immagine di una tradizione degna di questo nome, passaggio cruciale fra il periodo d'oro dell'età rinascimentale e il parziale declino otto-novecentesco.

This essay aims to outline a morphology of the dialogue genre in eighteenth-century Italian literature. By studying its functioning through the observation of some constitutive aspects (representation modes, disputation techniques, types of interlocutors and settings) it is possible to provide a significant overview of the dialogic production and its main characteristics. Despite the variety of the solutions adopted by dialogue writers in the eighteenth century, the prevailing trends and the coherence with which they are reciprocally connected mirror the image of a tradition worthy of the name, crucial step between the heyday of Renaissance period and the 19th-20th century partial decline.

USO E INVENZIONE DELLA TRADIZIONE NEL ROMANZO
 ‘NARCOTICO’ DI FRANCESCO GRITTI (1740-1811)

È datata qualche mese prima della sua pubblicazione – luglio 1767 – la prima recensione de *La mia istoria ovvero Memorie del Signor Tommasino scritte da lui medesimo, opera narcotica del dott. Pifpuf*¹. L’opera avrebbe messo «il capo sotto il Torchio [...] al principio, o verso la metà di Settembre»², avverte con immagine bizzarra e linguaggio affatto accademico il recensore, che sulle pagine del «Magazzino italiano» definiva il romanzo di Francesco Gritti un «Libro capriccioso quanto la vita di *Tristano Shandy*»³, un libro del quale si potrebbero stendere note di commento esplicative ed esegetiche per poter essere compreso⁴. A romanzo pubblicato, settembre 1767, il recensore, sorvolando sulla molteplicità delle ‘forme’ del romanzo, dopo avere osservato che «I Romanzi sono universalmente ricercati, e letti; quindi è che si moltiplicano più che ogn’ altra spezie di libri» e che «un Romanzo è una sciocca istoria amorosa, piena di complicazioni stravaganti, e pazze, di fattarelli poco edificanti, di Dialoghi utilissimi all’istruzione

¹ F. GRITTI, *La mia istoria ovvero Memorie del Signor Tommasino scritte da lui medesimo, opera narcotica del dott. Pifpuf*, Venezia 1767/1768, a cura di B. Kuhn, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2010 è la più recente e completa edizione del romanzo, dalla quale si cita. Essa fu preceduta da quella, parziale, a cura di R. Damiani, Milano, Curcio, 1979. La prima edizione fu pubblicata a Venezia in due tomi per i tipi Giammaria Bassaglia e datata 1767-1768. Per le opere di Francesco Gritti, cfr. la biografia di A. MENEGHELLI, *Cenni intorno alla vita e alle opere di F. Gritti Patrizio Veneziano*, Venezia, Vitarelli, 1813; P. BORTOLUZZI, *La (mancata) fortuna critica e la tradizione manoscritta e a stampa di Francesco Gritti, scrittore veneziano (1740-1811)*, «Quaderni veneti», 10, 1989, pp. 9-43 e P. DEL NEGRO, *Gritti, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 59, 2002, *ad vocem*.

² F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 151.

³ *Ibidem*.

⁴ «Un’Opera, che può benissimo essere commentata, glosata, e interpretata prima d’essere letta» (*ibidem*).

delle Donzelle inchinate al Civettismo, e finalmente di lettere galanti»⁵, sottolineava tuttavia la singolarità de *La mia istoria*, all'interno del panorama letterario italiano del tempo, nella consapevolezza che «il bizzaro stile del nostro Autore» non avrebbe riscontrato certamente il gradimento di una vasta platea di lettori, ma sarebbe piaciuto a pochi⁶. Ed è uno stile che il recensore attribuisce alla volontà dell'autore di «farlo passare per un suo capriccio senza mire, senza misterio»⁷ così che il romanzo sarebbe, di fatto, il racconto della vita del «povero Dottor Pifpuf» che «somiglia un poco al Dottor Sangloss [sic], e al metafisico *Candido*»⁸, narrata dal dottore nella *Prefazione* al romanzo, autore de *La mia istoria*, consegnata all'Editore a Venezia, ultima tappa della vita di Pifpuf ricchissima di peregrinazioni. Nel libro «V'entrano Amori, risse, filosofia, pazzia, e tutti questi ingredienti vi sono bizzaramente intrecciati», insomma un libro scritto per «chi vuol divertirsi»⁹, ma che è «una porta serrata; senza chiave non s'apre»¹⁰. Fin qui, dicendo e non dicendo, facendo intravedere ascose novità, la presentazione del coevo recensore. Eppure sarebbe davvero interessante aprire questa porta, e non tanto per divertirsi, quanto piuttosto per verificare la distanza che separa questo romanzo dai suoi modelli letterari, per lo meno quelli indicati dal recensore¹¹ che nel romanzo di Gritti rintraccia lo

⁵ Ivi, p. 152.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 153.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 152.

¹¹ Secondo Barbara Kuhn (F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. XV) si tratterebbe dello stesso Gritti, ma la questione dell'attribuzione della recensione è, come precisa la stessa Kuhn, molto dibattuta, non essendo ancora ricostruito l'avvicinarsi dei recensori del «Magazzino italiano» che, negli anni 1767-1768, sembrano essere, oltre che Francesco Grisellini (cfr. P. PRETO, *Grisellini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2002, *ad vocem*), contro il quale polemizza lo stesso Gritti nel romanzo, anche l'abate Alberto Fortis, personalità scientifica e letteraria di spicco del suo tempo, stabilitosi a Venezia qualche anno prima della pubblicazione de *La mia istoria* e pubblico revisore di libri, nonché redattore prima del «Magazzino italiano», poi dell'«Europa letteraria» e di altre importanti riviste settecentesche, valorizzatore, nel suo *Viaggio in Dalmazia*, dell'elemento folkloristico della letteratura odeporea, sulla scorta delle indicazioni che gli provenivano dalla lettura di Rousseau e di Ossian: un recensore che sembra condividere con il recensito orizzonti e preferenze culturali che gli consentono l'immediata individuazione dei modelli letterari del romanzo di Gritti (cfr. L. CIANCIO, *Fortis, Alberto*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Scienze*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 405-408). In effetti, da una meditata lettura delle

spirito «che animava *Rabelais*, *Verville*; *Swift*, e che anima tuttora l'Inglese *Mons. Sterne*, e una intera Accademia d'Italiani non peranche famosa»¹², tutte ascendenze e parentele che permettono una recensione non negativa. Si tratta di modelli rispetto ai quali – come si dirà nell'VIII numero del «Magazzino italiano», novembre 1767, due mesi dopo la pubblicazione delle prime due parti de *La mia istoria* – un nuovo recensore, Francesco Grisellini, con il quale Gritti ingaggia una dura polemica, individua «l'estrema differenza»¹³ rispetto ai modelli transalpini, aggiungendo: «siccome l'intento di *Voltaire* fu di porre in ridicolo nel *Candido* il sistema Wolfiano del più possibil migliore o dell'ottimismo, così» l'autore «si propose nel *Pifpuf* di far risultare con alquante sciocche, e turpi storielle il sistema del più possibil peggiore, o del pessimismo»¹⁴ con una precisazione che, al netto di ogni polemica tra Gritti e Grisellini, sebbene non positiva, come il prosiegua della recensione evidenzia ancor più, contiene l'intuizione di una qualche verità interpretativa, rivelando la *intentio auctoris* di rappresentare proprio «il sistema del più possibil peggiore», un sistema nel quale la tradizione esercita in termini di ri-uso una funzione propulsiva.

È, comunque, alla pubblicazione della terza e ultima parte del romanzo grittiano, nel 1768, che, ancora dalle pagine del «Magazzino italiano», probabilmente un terzo recensore, con minor piglio polemico rispetto a quello di Grisellini, fornisce una più equilibrata e moderata valutazione del romanzo definendolo «un libro che divertendomi m'istruisce, e lo fa in modo che mostra di non pensarvi, né lascia a me il luogo di sospettarlo. [...] Leggolo volentieri, e mi consolo coll'illustre Autore che sa la vera maniera d'insinuarsi cogli uomini a dar loro la lezione. Questi non vogliono riceverla che giuocando e senz'avvedersene. Il solo indice di quest'Opera è sufficiente per fare che questa parte del mio *Magazzino* non sia narcotica come le altre»¹⁵ ed elencando poi ai lettori l'indice della terza parte del romanzo. L'opera, dunque, non sembrerebbe essere affatto narcotica, ma anzi divertente, di piacevole lettura e anche istruttiva, in-

recensioni al romanzo succedutesi tra il 1767 e 1768 si riscontrano due differenti posizioni critiche: una tendente a ponderata valutazione che riveli pregi ed eventuali difetti del romanzo, un'altra dai toni scopertamente e meramente polemici, volti a colpire l'autore prima ancora che valutarne l'opera, quest'ultima è senza dubbio quella del Grisellini.

¹² Ivi, p. 151.

¹³ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 156.

¹⁴ *Ibidem*. Per l'influsso di Voltaire sul romanzo di Gritti cfr. L. PADOAN, *Per la fortuna di Voltaire a Venezia. Un'eco del Candido nel romanzo di Francesco Gritti*, «Quaderni Veneti», 5, 10, 1989, pp. 69-73.

¹⁵ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 159.

somma essa risponderebbe all'ideale poetico oraziano dell'*utile dulci*, non solo, ma anche all'intento paideutico del genere romanzo che, in pieno illuminismo riformista, con chiarezza si leggerà nelle *Osservazioni intorno a' romanzi* del Galanti, come ha con evidenza fatto emergere Sebastiano Martelli nella sua introduzione alla edizione critica dell'opera di Galanti¹⁶. E Orazio è in più luoghi del romanzo grittiano presente¹⁷, all'interno di una struttura che appare molto ben costruita e organizzata, in linea con la tradizione, e non solo quella della narrativa in prosa, che tuttavia si rinnova ed innova attraverso l'«effetto» Sterne, operante come attesta già la dedica del romanzo compilata dall'Editore (Gritti stesso) all'inglese Carlo Sackville («buon amico» del Nostro, come egli stesso lo definisce nella dedica), grazie al quale probabilmente Gritti conobbe l'opera di Sterne¹⁸. A Carlo, cui come a tanti altri piace il sonno, conforto e ristoro della vita, sarà gradita un'opera 'soporifera' come quella, appunto, che il suo amico gli dedica. Alla dedica segue una *Prefazione*, *Che sarà letta da pochi, e forse da nessuno*, necessaria ad un romanzo il cui svolgimento narrativo, se si vuole 'la cui storia', senza le notizie contenute proprio nella *Prefazione* sarebbe davvero poco comprensibile. Il racconto della vita del

¹⁶ Cfr. G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, ed. critica a cura di D. Faldardo, con saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018, pp. XVIII ss.

¹⁷ Nella *Prefazione che sarà letta da pochi, e forse da nessuno*, a commento della morte del dott. Pifpuf, Gritti chiosa: «Ma la morte [...], secondo la profonda ed unica riflessione di Orazio, «*Aequo pulsat pede pauperum, tabernas Regumque turres*», citando dalle *Odi* (I 413 ss.), e ancora nella *Prefazione* dalle *Satire* (I 1 106) ricorda la nota *sententia* «*est modus in rebus*» per terminare con «*Poetis. Quidlibet audendi*», la massima oraziana tratta dall'*Ars poetica* (vv. 6-9) con la quale Gritti intitola la terza ed ultima parte del suo romanzo; F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 26; p. 28 e p. 111.

¹⁸ P. DEL NEGRO, *Gritti, Francesco*, cit., attribuisce all'influenza di Sterne «i titoli di parecchi "articoli" del romanzo ("avvenimento notturno che spesso accade di giorno" oppure "che pare espressamente scritto perché si legga, ma che poi non merita di essere letto") e soprattutto la struttura aperta della *Mia istoria*, una successione di scatole cinesi priva di un baricentro», indicando in Carlo Sackville «il più probabile canale della fortuna di Sterne presso il G.» (p. 740); cfr. anche P. DEL NEGRO, *Quando Tristram Shandy sbarcò alla riva degli Schiavoni: il primo romanzo parodico italiano*, «Quaderni veneti», 45, 2007, pp. 77-85. La fortuna di Sterne in Europa conobbe un efficace canale di mediazione nelle traduzioni francesi, cfr. C. BERTONI, *Il filtro francese: Frénais et C. nie nella diffusione europea di Sterne*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 19-59. A proposito della *Dedica* grittiana cfr. D. MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. 82-88, una dedica «che rappresenta e irride sé stessa» (p. 84).

dottor Pifpuf, del quale non si conosce il luogo di nascita, peregrinante tra Parigi, Vienna, Mosca, Pechino, Amsterdam, Lisbona, Madrid, Roma, che termina con l'incontro a Venezia intorno al 1760, all'età di 50 anni, con l'Autore, al quale affida il compito di pubblicare il manoscritto in suo possesso contenente le *Memorie del signor Tommasino*, rappresenta l'antefatto della vicenda editoriale del romanzo, la vita del cui protagonista diviene il filo rosso che lega insieme le tante storie dei tanti personaggi che egli incontra nel corso della sua esistenza, ossia nel corso dello svolgimento narrativo della sua *istoria*. La *Prefazione* narra in effetti un'altra vita, quella di Pifpuf, uomo colto, conoscitore di molte lingue (greco, latino, ebraico, francese, inglese, italiano), costretto ad abbandonare i paesi nei quali di volta in volta soggiorna per vicissitudini legate al lavoro o a casi personali: finanziere in Francia viene assalito dalla folla e, dandosi al teatro, è prima inneggiato e pagato per una cattiva tragedia e poi denigrato e non pagato per una buona commedia; precettore a Vienna, è scacciato dai genitori del suo allievo per essere stato sincero sulle inesistenti capacità intellettive del figlio; è scrittore a Mosca di un *Trattato* sul commercio, la cui dedica ad un potente non gli consente di ottenere la sperata ricompensa essenziale a vivere; marito e padre tradito ad opera di un Gesuita a Pechino, benché stimato dalla Corte, è indotto a lasciare anche questa città; sperperatore degli ultimi suoi averi ad Amsterdam, abbandona anche questo luogo per recarsi a Lisbona. Qui, scambiato per eretico e condannato a morte dall'Inquisizione alla spasmodica ricerca di eretici o presunti tali, riesce a fuggire a Roma, dove un abate gli fa conoscere una donna che si rivela la moglie che lo aveva tradito; infine a Venezia in un caffè incontra il nostro editore, entra con lui in amicizia e a lui in punto di morte affida la propria biografia. Insomma una biografia, quella del dottore, che introduce una autobiografia, quella appunto di Tommasino.

Già in questa *Prefazione* l'intento parodico-satirico¹⁹ è evidente ad ini-

¹⁹ E. GUAGNINI, *Una parodia dei romanzi: "La mia istoria" di Francesco Gritti*, in ID., *Viaggi e romanzi. Note settecentesche*, Modena, Mucchi, 1994, sottolinea che la «"parodia" che il Gritti esercita nei confronti del romanzo del suo tempo va letta [...] anche come discorso critico nei confronti di un genere letterario» (p. 264). Già G. PIZZAMIGLIO, *Le fortune del romanzo e della lettura d'intrattenimento*, in *Storia della cultura veneta*, dir. da G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, vol. 5, to. I. *Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, aveva presentato *La mia istoria* come «una gustosa satira di ogni tipo di romanzo, erotico e non» e del suo autore aveva affermato: «fa il verso un po' a tutti i romanzieri e specialmente al Chiari» (p. 192). Effettivamente, il romanzo grittiano, insieme ad altri romanzi coevi italiani, discute «metanarrativamente costumi e stati del romanzo» (D. MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, cit., p. 31). Una lettura del romanzo

ziare dalle stoccate contro le Accademie letterarie (da quella degli Umidi all'accademia dell'Arcadia) e le riviste come «Il Magazzino italiano» o «La Minerva»²⁰ ai giudizi ironici nei confronti dei popoli che Pifpuf incontra nel suo peregrinare, per finire ai Veneziani dei quali il dottore lamenta la cattiva educazione. E sotterraneo già alla *Prefazione* è lo spirito da 'ber-naboto' di Gritti²¹ che spesso indulge, quasi in tono di rivalsa sociale, a fare apparire il ceto abbiente anche il più ignorante: è impossibile la convivenza tra filosofia, nobiltà e ricchezza, salvo poi irridere e ridicolizzare anche sui filosofi²².

Ora se è vero che questa *Prefazione* è «il calco delle avventure di *Candide*, sia per la subitanità dei casi che travolgono senza tregua il protagonista nelle più diverse parti del mondo, sia per tutta una serie di particolari in cui l'analogia col romanzo voltairiano è volutamente cercata»²³, è pur vero che essa assume anche la funzione di una sorta di Prologo, nel senso classico del termine, di un dramma in tre atti, quante sono le parti del romanzo, ordinatamente e rispettivamente divise in dodici scene, o meglio articoli, come sono qui chiamati alla maniera dell'epoca. E, ovviamente con le opportune differenze, anche il romanzo grittiano, proprio come «I testi che appartengono alla forma classica della letteratura drammatica riproducono i discorsi e i gesti umani senza il filtro di una voce intermedia»²⁴, sembra riprodurre azioni e gesta della storia del protagonista, Tommasino, quasi senza che vi sia «una parola interpretante»²⁵ a

in chiave antropologica fornisce, invece, S. CALABRESE, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 84-91.

²⁰ Cfr. F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 8; p. 20; p. 23; p. 55; p. 88.

²¹ Il primo, completo profilo biografico di Francesco Gritti è di A. MENEGHELLI, *Cenni intorno alla vita di Francesco Gritti*, cit.; il più recente è di P. DEL NEGRO, *Gritti, Francesco*, cit.

²² Il racconto de *Il filosofo quadrupede* è uno degli esempi di gustosa critica ironico-satirica, come lo stesso Gritti chiosa, «contro Emilio, ed in generale contro il sistema del Signor Rousseau» (F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., pp. 88-91).

²³ L. PADOAN, *Per la fortuna di Voltaire a Venezia. Un'eco del *Candide* nel romanzo di Francesco Gritti*, cit., p. 71.

²⁴ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 66. La costante interazione e interferenza tra testi teatrali e romanzi è oggetto dello studio di V. G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, che rintraccia all'interno della narrativa chiariana «numerose tipologie di indizi testuali capaci di suggerire [...] una corrispondenza fra i personaggi dei romanzi chiariani e personalità realmente esistite», ovviamente partecipi del dibattito settecentesco sul teatro, sottolineando l'importanza degli elementi paratestuali per la individuazione e la comprensione di tali indizi (p. 107).

²⁵ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit, p. 66.

dare loro diritto ad esistere. Questa è la suggestione che deriva dalla lettura di questa *istoria*, tutta raccontata in prima persona da un autore che è anche protagonista e che, lasciando ‘aperta’ a diversi esiti conclusivi la propria storia²⁶, opera come se non ne conoscesse la fine, mentre effettivamente non la conosce, proprio come accade nel dramma²⁷, rappresentando in una sorta di messa in scena se stesso e le storie degli altri, di quelle che alla sua si intrecciano. La dimensione della lettura, tuttavia, a scapito della rappresentazione, è del tutto riannodata attraverso un racconto che si configura come viaggio del protagonista, Tommasino, alla ricerca della bella Adelaide e, dunque, attraverso la ripresa delle forme del *roman-mémoires* di matrice secentesca. Lì, come si sa, «la struttura narrativa è generalmente rappresentata dalla figurazione di un viaggio [...] per mare e per terra», per i territori, insomma, della «nuova geografia barocca vasta e curiosa», ma dove «il viaggio non costituisce il tema [...] del romanzo», al punto che anche i luoghi perdono di concretezza e nella loro sommaria o inesistente indicazione lasciano al lettore solo «un'impressione confusa [...] di un insieme di mari e scogli e castelli fortificati e ampie foreste»²⁸: insomma non è letteratura odeporica e usandone solo i moduli esteriori realizza un gioco di dissolvenza. Solo che il romanzo grittiano sembra opporre a questa geografia ‘confusa’ un elenco di luoghi, e si tratta, nella *Prefazione*, di ben note capitali europee e asiatiche che, nel silenzio solo del luogo di nascita del dottore, lo collocano entro precisi spazi geografici, una precisione alla quale si contrappone, nelle tre parti del romanzo, l'indefinitezza del viaggio di Tommasino del quale, perso per strade, città e foreste, si conosce, invece, il luogo di nascita. E che la funzione Cervantes sia operante in Gritti ne è segno la citazione di Orazio, che si incontra per due volte proprio nella *Prefazione*, e dunque in apertura dell'opera, come ad esplicito richiamo di recupero di una determinata linea della tradizione del romanzo²⁹. La prima citazione,

²⁶ Di struttura aperta del romanzo settecentesco secondo l'idea bachtiniana discute anche S. CALABRESE, *Funzioni del romanzo italiano nel Settecento*, in ID., *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, cit., pp. 47-107.

²⁷ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 67 n.

²⁸ G. GETTO, *Il romanzo barocco veneto nell'età barocca*, in ID., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, pp. 321-324.

²⁹ È di G. Marchesi (*Romanzieri e romanzi del Settecento*, Roma, Vecchiarelli, 1991, p. 218) l'osservazione che «il Cervantes del nostro romanzo del '700» è Francesco Gritti, «il *Don Chisciotte* del quale uscì nel 1767»; su questa tematica di notevole interesse è oggi F. FIDO, *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006.

tratta dalle *Odi* oraziane («Con piede uguale la pallida morte batte alle capanne dei poveri e alle torri dei principi»³⁰), è utilizzata per conferire enfasi alla notizia della morte del dottor Pifpuf, ma è la stessa che si trova anche nel prologo del *Don Chisciotte*. La seconda citazione, la nota *sententia* oraziana «*est modus in rebus*»³¹, tratta dalle *Satire*, posta quasi alla fine della *Prefazione*, sembra essere un richiamo al senso della misura, che dovrebbe possedere chi scrive, ma anche chi legge, soprattutto chi legge un'opera 'narcotica' che potrebbe infondere la pace del sonno, ma anche quella eterna della morte, come si dice in chiusa della *Prefazione*, quasi ad indicare una chiave interpretativa anche di un romanzo che, mentre sembra distruggere attraverso l'arma dell'ironia pungente tutta intera una tradizione letteraria, su quella, in effetti, prova a costruirne una nuova. Vero è che il richiamo ad Orazio, posto nella *Prefazione* all'opera, suggerisce anche una concezione della vita quale esperienza accettabile solo attraverso la ferma coscienza del suo esito finale, la morte appunto, idea che già in Orazio si intreccia saldamente con l'asserita necessità per l'uomo di vivere ogni attimo della propria esistenza come se fosse l'ultimo³². Anche Tommasino, solo dopo la morte della madre e dopo aver seppellito il padre con tanto di Epitaffio celebrativo, deciderà di realizzare il suo desiderio d'amore e, senza più indugiare, si metterà alla ricerca di Adelaide. A conferma di quanto suggerisce il testo va sottolineato che la prima citazione di Orazio non è assolutamente colorata dall'ironia che invece attraversa l'intero romanzo. Dopo l'avvertenza de *Lo stampatore a chi legge*, nella quale lo stampatore si lamenta sia delle note aggiunte al testo dall'autore, che afferma di non conoscere, sia del tentativo di far passare la storia narrata per la propria storia, essa inizia con la narrazione in prima persona di Tommasino e con il racconto delle sue origini e della sua famiglia. Un imprecisato paese d'Europa è la città dove nasce nel 1678; il signor Galafrone, fattore del Duca di Logaritmos, beneficiato dall'eredità del suo padrone, è il padre, mentre Madama Capace è la madre di Tommasino e della sorella gemella Ginevrina. Fin dai primi articoli, nomi e riferimenti letterari lasciano ben intendere che ci si trova di fronte ad un testo nel quale l'aspetto metaletterario gioca un ruolo fondamentale. Il nome della sorella, Ginevrina, rimanda al luogo di na-

³⁰ Cfr. F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 26.

³¹ Ivi, p. 28.

³² Della vastissima bibliografia oraziana cito per le inferenze di ordine etico-sociale I. LANA, *Orazio. Dalla poesia al silenzio*, Venosa, Ed. Osanna Venosa, 1993 e M. GIGANTE, *Orazio. L'effimero diventa eterno*, Venosa, Ed. Osanna Venosa, 1994.

scita di Rousseau, mentre Madama Capace, che muore a 70 anni di morte forse non naturale, (innamorata com'è del vecchio marito che la tradisce, probabilmente è suicida) sotto il cuscino, oltre ad uno stiletto e a una scatola di veleno, nasconde *Il Calloandro fedele* di Giovanni Ambrogio Marini, uno dei romanzi seicenteschi più letti e riediti fino al Settecento³³. Un romanzo, «tipicamente barocco, pieno di esagerazioni in cui intorno alla figura di un eroe “perfetto” si sviluppano incredibili avventure, equivoci, amplificazioni, intrecci supplementari»³⁴, ma anche, tra quelli seicenteschi, quello che, nel Settecento ancora, malgrado la consapevole alterità del secolo dei lumi rispetto al secolo del barocco, si rintraccia nell'«avvicendamento dei ruoli uomo-donna da parte di un'unica figura protagonista [...] un'attrazione costante»³⁵ del romanzo settecentesco. E, nonostante «la lontananza tra le due tipologie romanzesche», che «si avverte [...] nelle figure autoriali, [...], nei titoli, nei nomi dei protagonisti e delle protagoniste», lontananza, come è stato rilevato, anche dal punto di vista strutturale, e malgrado la presentazione in chiara chiave parodica di *Il Calloandro fedele* in *incipit* del romanzo, va evidenziato che una delle 'storie' nelle quali Tommasino s'imbatte è quella di una «una femmina» che non è «neppure uomo»³⁶, come si definisce Zevannino, nato (neanche a farlo apposta!) a poca distanza dalla «celebre Pederaspoli»³⁷, salvato da un fosso da Tommasino e da quest'ultimo creduto una bellissima fanciulla. E non è l'unico riferimento alla produzione romanzesca, già in questa prima parte del romanzo, perché oltre la madre e lo stesso Tommasino, anche il signor Galafrone, «un vero filosofo», ma «per quanto asseriva il Pecorajo»³⁸, è uomo colto, che cita il *De officis* di Cicerone, la *Gerusalemme Liberata* e anche i romanzi cavallereschi. Tra questi *Paris e Vienna*, un romanzo stampato per la prima volta nel 1482, ricavato da un testo manoscritto tardomedievale e più volte tradotto, ripreso, modificato in tutt'Europa e presente anche nella Venezia di Gritti, con più edizioni³⁹. È un romanzo che narra una storia d'amore in

³³ La sua più recente ristampa, curata da A. Pedullà, è del 2011 (Alessandria, Edizioni dell'Orso).

³⁴ G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, vol. 2. *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1995, p. 274.

³⁵ T. CRIVELLI, *Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda: romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 42.

³⁶ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 65.

³⁷ Ivi, p. 66.

³⁸ Ivi, p. 31.

³⁹ Cfr. *Paris e Vienna. Romanzo cavalleresco*, a cura di A. M. Babbi, Venezia, Marsilio, pp. 94-108.

linea con i dettami del poema epico cavalleresco o, meglio, del più famoso dei romanzi cavallereschi, l'*Orlando furioso*. Non appare affatto casuale qui la citazione di *Paris e Vienna* accanto alla *Gerusalemme Liberata*, collocabili all'incirca lungo una stessa linea della tradizione letteraria, rispetto alla quale l'effetto straniante della citazione del *De officiis* ciceroniano, opera di ben altro spessore e contenuto, assicura l'esito parodico.

Tuttavia, se è vero che la parodia si realizza, tra l'altro, con «un'infrazione che rovescia la norma senza negarne il valore»⁴⁰, è altrettanto vero che l'autore de *La mia istoria* della norma, costituitasi attraverso la tradizione letteraria, non può respingerne *tout court* il valore. E qui, malgrado la messa in ridicolo innanzitutto della coeva e non narrativa francese e inglese – da Voltaire il cui personaggio del *Candido*, il precettore Pangloss, è espressamente nominato all'inizio dell'articolo II della parte prima del romanzo, insieme a Cartesio, fino a Rousseau, nella storia del *Filosofo quadrupede* (art. X, parte seconda) che Tommasino incontra in un bosco insieme al suo figliolo Emilio; ad Ossian, alle cui poesie si attribuisce «l'ultima spinta al precipizio della [...] ragione»⁴¹ di Giannone, l'oste reso folle dalle troppe letture propostegli da un letterato avventore della sua osteria – vanno sottolineati non solo il riutilizzo della stessa che diventa, in ultima analisi, materia narrativa sulla quale si fonda la parodia di Gritti, ma anche le frequenti citazioni e i rimandi alla tradizione letteraria italiana, con le sue radici nei modelli antichi. Constatato infatti che «l'importanza del romanzo antico è stata [...] riconosciuta soprattutto in rapporto con alcune modalità di intreccio tipiche del romanzo seicentesco», va anche rilevato che «meno [...] evidenti sono le circostanze nelle quali il modello antico agisce nel nuovo romanzo del XVIII secolo» su quello italiano, che qui ci interessa, che senza dubbio ha i suoi modelli nella narrativa d'oltralpe, come *La mia istoria* mostra, ma non solo. D'altra parte, talvolta «il sapore di familiarità che si percepisce accostando le due fasi barocca e settecentesca del romanzo italiano si deve [...] al loro richiamarsi ad un più remoto e originario archetipo comune, valido – seppure con modalità differenti – per entrambe: ovvero quello del romanzo antico»⁴². Intanto la ricerca dell'amante sparita misteriosamente, nella tensione narrativa dello svolgimento e dello sviluppo della storia d'amore cominciata nelle prime pagine del testo, rimanda ad un modello che

⁴⁰ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 115.

⁴¹ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 54.

⁴² T. CRIVELLI, *Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda: romanzi del secondo Settecento italiano*, cit., pp. 43-45.

rintraccia ne *Le Etiopiche* di Eliodoro il suo antecedente più antico, e famoso⁴³. Alla struttura de *Le Etiopiche*, e non solo alle tante dei coevi romanzi europei, è riferibile anche la impostazione de *La mia istoria*, ideata come un complesso di ‘scatole cinesi’ dove le tante storie dei tanti personaggi confluiscono nella storia dei due amanti che le percorre tutte, conferendo coesione narrativa all’intero romanzo. Senza dubbio il romanzo greco differisce da questo qui indagato per altri aspetti, come la narrazione in terza persona o l’assenza dell’intento parodico. E tuttavia, al modello antico rimanda anche «l’intrusione dell’esotismo, [...], tema tanto amato dalla narrativa [...] del XVIII secolo», tema che «pone sotto il segno di un legame ideale i due momenti del romanzo»⁴⁴ (quello antico e quello del Settecento), come anche quello del serraglio e della poligamia⁴⁵. Ne *La mia istoria* questi temi sono tutti presenti. Nel romanzo di Gritti il gusto per l’esotico si rintraccia sia nella ambientazione di alcune storie in mondi lontani, verso oriente e verso occidente, non solo nella *Prefazione*, nella quale il dottor Pifpuf conduce il lettore in giro per l’Europa, fino alla Russia e alla lontana Cina tra i Mandarini di Pechino, ma anche nelle ‘storie’ dei personaggi incontrati da Tommasino, che ci trasportano nelle lontane terre d’oltreoceano e in quelle dell’estremo Oriente. La *Istoria di Don Pedro de Barbos e di donna Eleonora de Gusman*, ad esempio, raccontata nella terza parte del romanzo, narra dell’amore contrastato da un dispotico padre, Don Rodrigo, tra la propria figlia, donna Eleonora, e don Pedro costretto a riparare da Madrid in Argentina, a Buenos Aires appunto, dove i due si conoscono. È vero – come è stato osservato – che il nuovo mondo, in effetti, più che da quadro, fa da cornice a questa storia, perché «il versante americano» si esaurisce nella «menzione di una città, Buenos Aires, e nella partecipazione all’ “istoria” di un manipolo di personaggi [...] dai nomi innegabilmente ispanici e quindi in grado di verniciare il racconto con una patina di verosimiglianza»⁴⁶,

⁴³ Cfr. G. ARBIZZONI, *Le Etiopiche di Eliodoro e il romanzo italiano del Seicento*, «Res Publica litterarum», XXXVIII, XVIII n. s., 2015, pp. 62-83. Per una informativa più ampia sul romanzo di età classica e la sua vitalità di sviluppo nei tempi moderni cfr., tra l’altro, *Il romanzo antico greco e latino*, a cura di Q. Cataudella, Firenze, Sansoni, 1993, dove *Le Etiopiche* sono tradotte e annotate da A. Angelini alle pp. 617-999.

⁴⁴ T. CRIVELLI, *Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda: romanzi del secondo Settecento italiano*, cit., p. 46.

⁴⁵ Ivi, p. 47.

⁴⁶ P. DEL NEGRO, *La cornice americana ne “La mia istoria” di Francesco Gritti*, in *Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo. Venezia, il mondo iberico e l’Italia*. Atti del Convegno di Venezia, 21-23 ottobre 1992, a cura di A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1994, p. 234.

come può essere vero che l'accertata «fonte volteriana» fa di questa storia un'altra operazione metatestuale (si riferirebbe all'amore contrastato tra Candido e Cunegonda)⁴⁷. Vero è che questo da solo non spiega l'ambientazione del racconto in una terra lontana, tanto più che la storia immediatamente successiva a questa⁴⁸ trasporta il lettore in terre ancora più lontane, nella Georgia, dove Kir-ka, una delle tre figlie del giardiniere del Visir, scampata alle conseguenze del vaiolo e mantenuta pertanto inalterata la sua bellezza, viene venduta, come era d'uso per le figlie femmine, al Pascià Omar ed entra a far parte del suo serraglio, divenendone la favorita. Un suo imprudente gesto (il taglio dei baffi di Omar) scatena l'ira del Pascià, dal quale la ragazza si salva scappando attraverso un bosco. E lì viene tratta in salvo da un Filosofo che, essendo turco, non conosce il significato del termine 'Filosofo', sa solo che «Filosofo è un uomo, ovvero un animale che guarda in alto, allo intorno, e a basso; che osserva attentissimamente le stelle, i tafani, ed i vermi; che vede coll'immaginazione un'infinità di belle cose», ma soprattutto «che legge assai, scrive assai più», però «pensa con economia, e ragiona con un'avarizia incredibile»⁴⁹. Un filosofo che, come riferisce Kir-ka, narra alla fanciulla «'l racconto de' casi suoi [...] come segue»⁵⁰. E così termina *La mia istoria*, cioè lasciando il lettore in attesa di un'altra storia. Anche in questo caso la natura metaletteraria della narrazione è chiara per una serie di riferimenti metatestuali: uno per tutti «la strana apostrofe dell'altrettanto strano filosofo»⁵¹ con la quale egli si rivolge a Kirk-ka chiamandola «mio Telescopio Neutoniano», richiamo al *Newtonianismo per le dame* (1737) di Francesco Algarotti, che rientra «nella vasta corrente di testi divulgativi di conoscenze scientifiche», testi di successo nell'età dei lumi, ma probabilmente intende richiamare anche i *Viaggi di Russia* dello stesso Algarotti⁵². Tuttavia, accanto a questa funzione metaletteraria del racconto occorre evidenziare che il carattere del meraviglioso e dello straordinario risulta amplificato dalla modalità narrativa con la quale questo secondo racconto prende le mosse dal primo: mentre Don Pedro sta per continuare la narrazione della propria storia a Tommasino, i due vengono

⁴⁷ «Il francese non solo è responsabile dello “spirito filosofico” [...], ma è anche l'ispiratore dell'*Istoria di Don Pedro de Barbos e Donna Eleonora de Gusman*, un'avventura che è in effetti un calco dell'episodio del *Candide* ambientato a Buenos Aires» (ivi, p. 238).

⁴⁸ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 138 ss.

⁴⁹ Ivi, p. 146.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 145 n.

⁵² Ivi, pp. 145-146 n.

sorpresi da «ignote e lagrimevoli strida»⁵³ provenienti da una capanna in fiamme situata su una collina che sorgeva a poca distanza dal Giardino dove i due si trovavano. Il racconto di don Pedro si interrompe, perché insieme a Tommasino accorrono alla capanna dove trovano «una femmina tutta nuda, in età di circa sessantanni, legata ad un grosso albero»⁵⁴. Tratta in salvo dalle fiamme, la poverina inizia a raccontare la propria storia: è Kirk-ka, appunto, che narra, in recupero memoriale, le proprie traversie che l'hanno condotta in un bosco, ma in un bosco lontanissimo (è in Oriente), e non meglio precisato, rispetto a quello dove viene trovata a distanza di tempo e spazio da Tommasino. L'ambientazione in una terra esotica si colora ancor più del fantastico attraverso questo espediente narrativo, anche perché nel racconto di Kirk-ka l'Oriente non fa affatto solo da cornice, segno ne è una narrazione che racconta con precisione gli usi e costumi delle popolazioni che si affacciano sulle rive del Mar Nero, usi e costumi che la narratrice considera, talvolta anche in modo esplicito, poco civili rispetto a quelli che avrebbe incontrato in Europa⁵⁵. Va anche rilevato che, nei quattro articoli attraverso i quali si sviluppa la storia di Kir-ka, la narrazione non ha un tono ironico tale da far pensare esclusivamente ad una satira rivolta alla «moda dell'esotismo tanto in auge nel Settecento»⁵⁶, anzi il racconto di Kir-ka, al di là della modalità del suo incontro con Tommasino, che potrebbe offrire spunti narrativi ai limiti del comico⁵⁷, non ha nulla di ironico, anzi assume talvolta i toni della dolorosa confessione di una vita violentata. Il tono si fa ironico e pungente, invece, nella rappresentazione del Filosofo che salva la donna. Insomma, non pare affatto che qui tutto possa essere commentato come parodia della moda settecentesca, piuttosto si potrebbe discutere della contrapposizione di questo mondo a quello della civilissima Europa. E tuttavia, anche nella rappresentazione degli usi dei persiani, il racconto di Kir-ka non fa altro che registrare modi di vita considerati, all'interno di quella civiltà, del tutto omogenei alle attitudini di quei popoli.

Mi pare, pertanto, che all'interno del romanzo grittiano, al di là della parodia delle mode, anche letterarie, del Settecento e del più deteriore seicentismo, il modello della tradizione letteraria italiana, insieme con

⁵³ Ivi, p. 136.

⁵⁴ Ivi, p. 137.

⁵⁵ «Ed io sospirava il raffinamento di un gusto che non mi fu poi possibile di conoscere che in Europa» (ivi, p. 142).

⁵⁶ Così annota Barbara Kuhn, ivi, p. 138 n.

⁵⁷ Tommasino alla vista della donna osserva: «Uno spettacolo in altre circostanze ridicolo» e poi «Il comico di quella, per altro lagrimevole scena» (ivi, p. 137).

quello europeo coevo, risulti operante in un contesto narrativo in cui, *exempli causa*, è citato un autore quale Ariosto, il cui romanzo cavalleresco, oltre che il romanzo sterniano, rappresenta l'antecedente del *modus narrandi* di Gritti⁵⁸. Il «riconoscimento dell'efficacia estetica e pedagogica dell'in-treccio [...] dell'*Orlando Furioso*» era stato sancito già da Giraldo Cinzio, in pieno Cinquecento, nel suo trattato sul genere romanzesco, (ma anche nella lettera al Pigna del 1 agosto 1548), insieme con la necessità del suo superamento, perché «qualsiasi argomento si logora e perde vitalità nel momento in cui raggiunge la massima diffusione ed esaurisce le proprie potenzialità»⁵⁹. Un romanzo, quello ariostesco, il cui carattere di rottura con la tradizione epica omerica e virgiliana e con il principio aristotelico dell'unità d'azione, rintracciabile *in primis* in una narrazione all'insegna del molteplice, ne aveva permesso l'accostamento, già per i commentatori cinquecenteschi, alle *Metamorfosi* ovidiane⁶⁰. È un accostamento confermato da più recenti studi che hanno dimostrato le analogie della modalità narrativa dei due autori⁶¹, fondata sul connubio tra «la tecnica romanzesca dell'*entrelacement* e la modalità dei trapassi narrativi di Ovidio»⁶², un connubio che nel *Furioso* è pienamente realizzato. E la particolare tecnica compositiva del romanzo ariostesco opera in filigrana anche in Gritti che, muovendosi sul terreno del verosimile, come il romanzo vuole e come la scelta del genere autobiografico dimostra, narra storie reali, storie di vita non eroiche eppure non comuni, che nella loro singolarità e straordinarietà appaiono irreali, storie credibili che sanno dell'incredibile, secondo un procedimento in questo uguale e contrario a quello ariostesco, ma anche a quello ovidiano. Il ri-uso della tradizione in chiave parodica si estende anche alla favola, della quale Gritti fu autore famoso, come testimonia il

⁵⁸ La circostanza che dal romanzo cavalleresco iniziasse l'evoluzione del romanzo moderno fu questione discussa nell'Ottocento all'interno del dibattito critico sul genere romanzo, cfr. C. GIGANTE, *Dal romanzo cavalleresco al romanzo moderno*, in *Il romanzo in Italia, I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Roma, Carocci editore, 2018, pp. 63-81.

⁵⁹ S. VILLARI, *Il Discorso sui romanzi*, in G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. XXIV.

⁶⁰ D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, trad. di T. Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999, indica in Giraldo «il primo a stabilire delle connessioni tra il romanzo e le *Metamorphoses*» (p. 126).

⁶¹ Cfr. M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, «Italianistica», 2008, XXXVII, 3, pp. 13-42.

⁶² Ivi, pp. 13-14.

giudizio di Foscolo che lo colloca accanto a La Fontaine⁶³. Un accenno è offerto da Zevannino quando, in un moto di autoesaltazione della propria affascinante bellezza se ne lascia quasi catturare specchiandosi: «fui quasi per verificare la favola di Narciso»⁶⁴. Qui il rimando alla favola di Narciso enfatizza sì la bellezza del giovane protagonista della *Didone* metastasiana, ma lo colloca anche in un'atmosfera irrealistica. In definitiva, già il sistema delle citazioni indica come modelli narrativi non solo quelli europei, ma in abbondanza e spesso in feconda filigrana anche quelli della tradizione letteraria italiana prossima e remota: Ariosto, Tasso, Metastasio, Della Casa e, a risalire, Cicerone, Virgilio, Ippocrate, Catone, Longino⁶⁵ sono citati da personaggi il cui linguaggio, pur nel tentativo di una narrazione verosimile o presunta tale, non ha coerenza con la loro estrazione sociale: leggono, conoscono autori e opere, declamano versi, riducendo il loro grado di verosimiglianza⁶⁶, garantito, tuttavia, dal racconto autobiografico. E che anche l'orizzonte culturale e letterario della tradizione italiana sia quello nel quale si inserisce il romanzo grittiano mi pare lo confermi la citazione di Petronio, che con il suo *Satyricon* intese scrivere la parodia del romanzo ellenistico⁶⁷. La citazione occupa anche un posto significativo, collocata com'è nelle note di commento di Gritti al testo. A proposito della storia di Zevannino che, evirato dal proprio padre per farne un cantore, s'innamora, suo malgrado, di una donna sposata, del cui marito sperimenta la rabbia al punto che Tommasino lo salva da un fosso, l'autore commenta che «o il dottor Pifpuf non ebbe una giusta idea di quel Mignone di Petronio, [...] o che l'Editore di questa storia ha mutilato questo Episodio de' i tratti più caratteristici del suo Ero»⁶⁸. Anche in questo caso il modello antico, sul quale si fonda la tradizione letteraria italiana, è presente, e non in chiave parodica, nella trama della storia di Zevannino, anzi è espressamente richiamato dall'autore nel suo commento, salvo poi a reinventarlo inserendolo in un contesto nuovo, quello del teatro del Settecento e delle pratiche

⁶³ U. FOSCOLO, *Scritti vari inediti*, a cura di F. Viglione, Livorno, Giusti, 1913, afferma: «Gritti is the only fabulist entitled to be ranked *longo proximus intervallo* next to Lafontaine», individuando tuttavia nell'uso del dialetto veneziano un limite per la sua conoscenza «to the rest of Italy» (pp. 110-111).

⁶⁴ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 72.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, *passim*.

⁶⁶ Si tratta di personaggi la cui estrazione sociale indurrebbe a ritenerli rozzi e ignoranti, come ad esempio l'Oste, la serva Franceschina, Tofolo, cfr. *ivi*, pp. 48-49; p. 40; p. 39 ss.

⁶⁷ L'interpretazione del *Satyricon* come parodia del romanzo ellenistico risale a R. HEINZE, *Petron und der griechische Roman*, «Hermes», 34, 1899, pp. 494-519.

⁶⁸ F. GRITTI, *La mia istoria*, a cura di B. Kuhn, cit., p. 82.

singolarmente violente per allevare cantori che potessero ben interpretare i drammi musicali, nel clima del mondo salottiero e cicisbeo dell'epoca. Ed è anche l'accostamento straniante tra l'antica tradizione letteraria satirica e la vanità di un'arte e di un mondo fatto di frivolezze a determinare l'esito parodico. La parodia, con il suo effetto antifrastico, capovolge la tradizione, ma non la annulla, la usa nel tentativo di reinventarla, per renderla coerente con un mondo che già avvertiva come non sempre sicure le certezze della ragione, del quale occorre rappresentare la molteplicità, la fluidità del divenire nella storia collettiva e nei singoli. Il romanzo, proprio per il suo genetico polimorfismo, si prestava all'intento, soprattutto quando con Gritti, come è stato osservato, assume «quella autocoscienza negata al livello teorico» e attraverso il «codice parodico [...] viene a rileggere ogni convenzione d'uso come ogni tipologia romanzesca»⁶⁹, per sperimentare ancora nuove strade. Si è parlato anche per questo romanzo e in adesione al modello più prossimo che gli è stato attribuito, il *Tristram Shandy*, di struttura a scatole cinesi⁷⁰, soltanto che qui, e in deviazione rispetto al modello, l'ultima scatola, che dovrebbe chiudere e racchiudere tutte le altre, resta aperta, perché questa è una storia che non termina. *La mia istoria* è l'*Istoria degl'altri*, come chioserà l'autore nell'ultima nota al testo e, in quanto tali, infinite sono le storie, impossibile da raccontarsi tutte: «Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando / prometto raccontarvi ad una ad una / [...] ma ve n'andrò scegliendo alcuna / [...] ch' all'istoria mi parrà oportuna», aveva precisato Ariosto⁷¹. Gritti, collocandosi sulla scia tracciata dal ferrarese, ne fa storie e storia aperta a sempre nuovi cominciamenti perché, come egli stesso avverte nel segno di Orazio e di una concezione dell'arte che nella reinvenzione riconosce la propria cifra caratterizzante: «Poetis...Quidlibet audendi»⁷².

⁶⁹ I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in I. CROTTI- P. VESCOVO-R. RICORDA, *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 40.

⁷⁰ Cfr. P. DEL NEGRO, *Gritti, Francesco*, cit., p. 740.

⁷¹ ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXIX 50.

⁷² Questo è il titolo dell'articolo secondo della terza parte del romanzo, citazione dell'*Ars poetica* (vv. 9 ss.): «Pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas».

PAROLE CHIAVE

Gritti, Settecento, Romanzo.

ABSTRACT

Gli studi condotti sul romanzo italiano del Settecento negli ultimi decenni, pur ricchi di pregevoli contributi, se hanno diradato la diffusa vulgata di un genere estraneo alla grande letteratura, non hanno tuttavia eliminato l'impressione che il genere debba la sua fortuna ai soli nomi di Chiari e Piazza. Eppure, tra le personalità lasciate in oblio troviamo autori come Francesco Gritti, che Foscolo addirittura, già nel 1824, considerava prossimo a La Fontaine. Si tratta di personaggio di particolare singolarità, a cominciare dal titolo del suo romanzo *La mia istoria, ovvero Memorie del signor Tommasino, opera narcotica del dottor Pipfuf edizione probabilmente unica*, nel quale riesce a condensare i vari e molteplici aspetti lungo i quali si è poi venuto sviluppando la storia del romanzo, fino a quello contemporaneo, come genere polimorfo. Il gusto dell'ironia e dell'autoironia, che è il sale della sua scrittura, mentre lo rende partecipe dell'ondata rinnovatrice che segna i suoi tempi, non lo slega affatto dai filoni vari che la tradizione gli consegna, sviluppandoli attraverso l'uso delle favole antiche, dalla satira latina alla novellistica trecentesca sino alla favolistica di La Fontaine.

The studies conducted on the Italian novel of the eighteenth century in the last decades, rich in valuable contributions, have not however eliminated the impression that the genre owes its fortune to the names of Chiari and Piazza. Yet, among the personalities left in oblivion we find authors such as Francesco Gritti, whom Foscolo, as early as 1824, considered close to La Fontaine. This is an author of particular singularity, starting with the title of his novel *La mia istoria, ovvero Memorie del signor Tommasino, opera narcotica del dottor Pipfuf edizione probabilmente unica*, in which he manages to condense the various and multiple aspects along which he is then came developing the history of the novel, up to the contemporary one, as a polymorphic genre. The taste for irony and self-irony makes him a participant in the renewal that marks his times and does not push him away from the tradition, developing it through use of ancient fables, from Latin satire to fourteenth-century short stories up to the fables of La Fontaine.

UNA INEDITA NOVELLA IN VERSI DI LUIGI CICONI

Noto e apprezzato in Italia e in Francia per la sua attività di improvvisatore tragico, Luigi Cicconi ci ha lasciato una ricca e variegata produzione letteraria, costituita anche da opere poetiche, saggistiche e narrative (romanzi e racconti), in parte editate durante la sua vita e in parte rimaste inedite¹. Tra queste ultime si colloca la novella che si pubblica qui per la

¹ Luigi Cicconi nacque a Sant'Elpidio a Mare il 12 novembre 1804 e morì a Mortara il 25 maggio 1856. Nonostante dalla città natale si fosse trasferito a Roma per motivi di studio diventando medico, la sua predilezione per la letteratura rappresentò il terreno sul quale si sviluppò la sua passione per l'improvvisazione tragica, nata fulminea assistendo a una rappresentazione di Tommaso Sgricci. Ne fece così la sua professione, iniziando all'interno di ristrette cerchie di amici e presso salotti e circoli intellettuali, fino all'esibizione pubblica di fronte a personalità politiche e sociali sempre più importanti, non solo in Italia, ma anche a Parigi, elogiato da poeti come Lamartine, ascoltato da Chateaubriand e Fauriel, amico di Hugo, sfidato a duello letterario da Eugène de Pradel nel 1836. Questa forse fu la sua ultima improvvisazione e già a Parigi iniziò la sua nuova attività di scrittore (collaborando al «Journal de débats», al «Moniteur universel»), che poi continuò a Torino per dieci anni, durante i quali assunse per un biennio la direzione del «Museo scientifico, letterario ed artistico», scrisse articoli letterari e scientifici anche per altre riviste («Enciclopedia popolare», «Mondo illustrato», «Antologia italiana», «Teatro di Torino»), collaborò con i fratelli Cantù (con Cesare pubblicò per la casa editrice Pomba), Luigi Carrer, Tullio Dandolo, Luigi Alessandro Parravicini, Francesco Selmi, Pietro Giordani, frequentò la casa della principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso (già a Parigi), fu apprezzato da Vincenzo Gioberti e da Terenzio Mamiani, grazie al quale ottenne dal 1849 l'insegnamento di storia e geografia (e poi lingua francese) presso il Collegio Nazionale di Mortara (dove rimase fino alla morte). Le vicende biografiche, i temi dei soggetti tragici, alcuni articoli e opere narrative furono anche contraddistinti dalla sua indole di patriota, in virtù della quale strinse amicizia con molti e noti rappresentanti negli ambienti sociali e culturali delle istanze risorgimentali. Le sue carte sono conservate presso l'Archivio Storico del Comune di Sant'Elpidio a Mare. Cfr. F. P. MASSI, *Il mio paese*, Fermo, Tip. E. Mucci, 1897; P. G. FALASCHI, *Cicconi, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 25 (1981).

prima volta, la quale rappresenta un nuovo contributo destinato ad approfondire il profilo del Cicconi novelliere, meno conosciuto in quanto tale articolazione specificamente narrativa, pur sottesa nella dimensione essenziale di racconto storico lungo il *fil rouge* che la connette alle opere teatrali, è rimasta finora in secondo piano, raramente affrontata dagli studi critici e parzialmente inesplorata. L'autografo ci offre, infatti, un'ulteriore forma nella quale il Cicconi narratore si cimenta, ovvero quella della novella in versi, utile a dimostrare, se non altro, la versatilità della scrittura di questo autore, applicata alla pratica concreta dei generi letterari. La proposizione di questo singolo racconto, che risponde alla preliminare fase di scoperta e lettura delle carte d'autore rimaste inedite, comporta di necessità il rinvio a un successivo momento della valutazione d'insieme di siffatte composizioni, al fine di comprenderne la fisionomia e le eventuali connessioni intertestuali con gli altri generi letterari adottati dal Cicconi. Al momento possiamo considerare che, rispetto ai romanzi e racconti editi, la novella poetica resta, allo stato attuale delle conoscenze, un *unicum* e come tale passibile di più circostanziate interpretazioni². Tuttavia

Tra le opere poetiche inedite, chi scrive ha già pubblicato il poemetto *Il Tempio della Gloria*, risalente al periodo giovanile (1822). Cfr. M. MARTELLINI, *Luigi Cicconi, Antonio Canova e Il Tempio della Gloria*, in *La figurata scrittura. Percorsi intertestuali tra Belle Arti e Letteratura*, Viterbo, Sette Città, 2010, pp. 75-118.

² I romanzi: *Cassiglia ovvero Il siciliano in Parigi. Romanzo di Luigi Cicconi*, Torino, presso P. Marietti, 1842; *I Griffoni. Romanzo del dottore Luigi Cicconi*, Milano, Borroni e Scotti, 1843, 2 voll.; *La sposa colpevole ovvero Il fallo e la pena. Storia contemporanea*, Milano, Borroni e Scotti, 1844; *Il padre Ugo Bassi a Palermo, Roma e Bologna. Racconto*, Torino, F. G. Crivellari e C., 1850. Le novelle: *Pippo e Paolino*, in *Ventiquattro racconti originali per madri e fanciulli, proposti da Clemente Baroni, aggiuntavi una novella di L. Cicconi*, Torino, G. I. Reviglio e F., 1839; *Il musulmano*, in *Gabinetto scelto di Novellieri italiani e stranieri del secolo decimonono*, Venezia, Tommaso Fontana edit. tipogr. erede Picotti, vol. 8, 1840; *La fornarina al Tevere e la quercia di Torquato Tasso*, *La grotta degli schiavi*, *Lo specchio del marchese d'Este*, *La rosa fresca e la rosa appassita*, *Gherardini da S. Elpidio*, *La campagna di Malanotte*, *Il folletto e l'ancella*, *Campoleggio*, in *Tradizioni italiane per la prima volta raccolte in ciascuna provincia dell'Italia e mandate alla luce per cura di rinomati scrittori italiani*, opera diretta da Angelo Brofferio, Torino, Stabilimento tip. di Al. Fontana, rispettivamente vol. I, 1847 (pp. 90-141, 428-483, 720-769) e vol. III, 1849 (pp. 98-146, 320-386, 572-612, 659-701, 780-817). Attribuite (per via della firma «L. C...i») e della sede editoriale) al Cicconi sono le novelle *Il rastrello*, *Il Savoardo* e *Il pericolo*, pubblicate in *Museo scientifico, letterario ed artistico, ovvero scelta raccolta di utili e svariate nozioni in fatto di scienze, lettere ed arti belle*, opera compilata da illustri scrittori, diretta da Luigi Cicconi, Anno Primo, Torino, Stabilimento tipografico di Alessandro Fontana, 1839 (rispettivamente pp. 268-271, 276-279 e 305-309, 313-316, 321-324). Cfr. *I Novellieri italiani in prosa indicati e descritti da Giambattista Passano*, seconda edizione migliorata e notevolmente accresciuta, parte

la scelta, o se non altro il tentativo, di percorrere la via della novella in versi, oltre tutto da parte di un autore che già ne componeva in prosa, non deve sorprendere, in quanto si tratta di un genere che nella prima metà dell'Ottocento conosce una vera e propria rinascita sotto la spinta dei nuovi ideali storici e morali del Risorgimento e del Romanticismo³: da questo punto di vista il componimento del Cicconi ci propone personaggi legati da dinamiche personali di tipo affettivo-parentale (la madre Anna, la figlia Giulia, il nipote Enrichetto) e amoroso (un amore passionale che occupa ogni pensiero della mente, a causa del quale la bellezza femminile è connotata dal dolore e dal pianto, il giovinetto Arnoldo), le città che scandiscono la vita della famiglia (Roma, Firenze, Montefiascone) e i cui riferimenti sono filtrati dal ricordo, contesti naturali dove l'amenità si rivela anche illusoria, in quanto svela qualcosa di inaspettato, gli scenari diurni si alternano a quelli notturni e silenziosi, la natura si mescola all'elemento umano.

L'autografo manoscritto ci presenta in copia unica una stesura piuttosto travagliata, ricca di correzioni, con le quali vengono sanati alcuni errori e realizzate molteplici varianti sostanziali, per sostituzione, cancellatura e aggiunta⁴. Sulla base della distribuzione spaziale delle varianti, sono individuabili cinque livelli di intervento che possono rivelare una stratificazione di fasi elaborative. Il primo è rappresentato dalla cancellazione

II, Stamperia reale di Torino, 1878, pp. 283, 384, 586, 621. Il nome di Cicconi non è presente, invece, ne *I novellieri italiani in verso indicati e descritti da Giambattista Passano*, in Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1868. In ogni caso le rispettive inclusioni ed esclusioni negli inventari del Passano ci dimostrano che il Cicconi si inseriva nella folta schiera di autori coevi che si proponevano come narratori, almeno nella forma della prosa, nel panorama letterario e culturale dell'epoca. Tra gli inediti chi scrive ha già pubblicato la novella *La Bella Bolognese* (la cui datazione si pone tra il giugno e l'agosto del 1848). Cfr. M. MARTELLINI, *La Bella Bolognese: novella inedita di Luigi Cicconi*, in "Un'arte che non langue / non trema e non s'offusca". *Studi di letteratura per Simona Costa*, a cura di M. Dondero, C. Geddes da Filicaia, L. Melosi, M. Venturini, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 151-162.

³ Cfr. J. LACROIX, *La nouvelle en vers dans la première moitié du XIX^e siècle*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo II, pp. 979-1016.

⁴ Archivio Storico del Comune di Sant'Elpidio a Mare, Fondo Luigi Cicconi, busta 6, due fascicoli di 12 carte sciolte (1r-6v e 7r-12v), numerate *rv*, bianca la c. 9v; a c. 1r, nel margine superiore del foglio, compare il titolo sottolineato «Novella» e a destra la precedente schedatura «nr. XXVI (b) di pag. 24», risalente alla catalogazione del 1883, effettuata subito dopo la cessione del fondo al Comune da parte di Clelia Fiorelli, vedova di Tobia Cicconi, uno dei fratelli di Luigi.

immediata di una o più parole, sostituite da altre subito successive. Il secondo consiste nella cancellazione di una o più parole, sostituite con lezioni aggiunte nell'interlinea superiore o inferiore: questo tipo di intervento è collocabile, quindi, a una maggiore distanza cronologica rispetto al precedente (ma si consideri che alcune varianti non sono chiaramente ascrivibili all'uno o all'altro di questi due primi momenti temporali). In un caso, inoltre, è la variante scritta nell'interlinea superiore ad essere cancellata (cfr. nota 28). Il terzo concerne la cassatura di porzioni di testo che vanno dal singolo verso a gruppi di versi consecutivi, anche di una certa consistenza numerica, sui quali appare già praticato il secondo livello d'intervento: in questo caso la cancellazione avviene segnando una linea continua orizzontale al di sopra di ciascun verso. Il quarto livello si configura come un'estensione ulteriore del terzo: le parti di testo cassate si presentano sempre più ampie, arrivando a comprendere quelle del terzo e del secondo e segnalate con barre oblique orientate verticalmente, che attraversano più versi contemporaneamente. Il quinto livello, infine, si realizza attraverso il ricorso allo spazio offerto dal margine del foglio: in alcuni casi si tratta di variazioni del testo principale, in altri si tratta di aggiunte, e in entrambi si trovano ulteriori livelli di intervento (secondo quanto descritto per il testo principale, del tipo secondo e quarto).

Per distinguere con maggiore nitidezza i diversi gradi della revisione, nelle note si darà conto della tipologia e della modalità di esecuzione delle correzioni e delle varianti appartenenti al primo, secondo e quinto livello di intervento⁵. Mentre alla rappresentazione lineare sono affidati il terzo e quarto livello di intervento⁶.

Considerato il fitto processo di revisione testimoniato dall'autografo, la trascrizione del testo è generalmente conservativa per quanto concerne il differente allineamento dei versi e la maggior parte della punteggiatura. Gli unici criteri adottati, volti ad agevolare la lettura, riguardano l'ammodernamento dei seguenti elementi: gli accenti delle congiunzioni (vv.

⁵ Per la loro descrizione si utilizzano i seguenti segni e abbreviazioni:] (la lezione a sinistra è seguita da quella posta a destra); [(la lezione a sinistra è preceduta da quella a destra); > < (la lezione ivi compresa è cancellata); ↑ (la lezione è aggiunta nell'interlinea superiore); ↓ (la lezione è aggiunta nell'interlinea inferiore); c. (cancellatura/e); n.l. (non leggibile/i); ms. (per indicare la lezione del manoscritto, rispetto alla quale si propone a testo l'emendazione).

⁶ In questi casi con i seguenti segni diacritici: > < per le cassature del terzo tipo (segnalate verso per verso) e >> << per quelle del quarto (segnalate all'inizio e alla fine del passo testuale interessato).

26, 155, 367 *nè* > *né*; v. 33 *purchè* > *purché*; vv. 46, 202 *perchè* > *perché*; v. 169 *poichè* > *poiché*; v. 340 *benchè* > *benché*), della terza persona singolare dei verbi *splendè* > *splendé* (v. 273) e *potè* > *poté* (v. 353), del pronome tonico *se* > *sé* (vv. 200, 235, 331, 362, 470) e dell'avverbio *si* > *sì* (vv. 442, 500); l'apostrofo del troncamento di *pie'* > *piè* (v. 518) e *die'* > *diè* (v. 211, uniformato al v. 353) e dell'articolo indeterminativo maschile davanti a sostantivo che comincia per vocale (eliminato nei seguenti casi: v. 19 *un'essere*, v. 20 *un'altro*, vv. 55, 423, 467 *un'astro*, v. 234 *un'anno*, vv. 246, 256 *un'inno*, v. 382 *un'incanto*; resta, invece, nella lezione precedentemente adottata al v. 509 e segnalata nella nota 50); l'introduzione della maiuscola dopo il punto fermo; le virgolette basse a doppio apice, utilizzate al termine di una parola per introdurre un discorso diretto, sono rese con le virgolette alte a doppio apice e poste all'inizio della parola successiva (vengono tuttavia a mancare le virgolette di chiusura, in quanto i confini sintattici del testo non sono sempre definibili con certezza). Infine, tra parentesi quadre sono indicate le numerazioni delle carte dell'autografo e dei versi, quest'ultima comprensiva anche dei versi cassati.

NOVELLA

Lungo un sentier che parte i campi e come [c. 1r]
 Un serpe entra e s'insinua in mezzo ai monti
 Per guidare ai lor piedi il viatore
 Un cocchier dal suo seggio ai suoi cavalli
 Collo scudiscio fa squassar sui capi
 I ciondoli sonori a mezza notte. [5]
 Se alcun come si suol da lunge orecchia
 Degl'insetti il sussurro, e della fronde
 Dell'acque il mormorio confuso al canto
 Dell'usignuol di musici stromenti
 All'appressarsi di quel rozzo cocchio [10]
 Sente arricchirsi la notturna orchestra.
 Egli però non vede nulla o appena
 Un non so che d'oscuro che si muove
 Che cammina e svanisce. In ogni oggetto
 Si nasconde un segreto che fra l'ombra [15]
 Lampeggia agli occhi di qualcun; la vita
 In tutte le latebre di natura
 S'accende, si ravvolge, e dove credi
 Aver tocco d'un essere il confine
 Ti trovi al primo entrar d'un altro mondo [20]
 D'un nuovo ordin di cose. In vase pieno
 d'acqua il villan non vede che da' suoi
 Ruscelli il chiaro umor, mentre vi scopre
 Il fisico di lente armato l'occhio
 Un nuovo regno di minuti insetti. [25]
 Segui la scorta mia né d'uopo avrai [c. 1v]
 Di microscopio. – Accovacciato siede
 Presso al cocchiere un servo. >Egli ha il suo cuore<
 >> >E la mente comuni a' que' cavalli<
 Che lo traggono altrove, al par di quelli [30]
 Obbediente ai suoi padroni il cibo
 Ama e non duole a lui cangiar la mensa
 Purché l'epa si sazz<< Egli tragitta
 Di loco in loco a quel piacer soggetto
 Che il vin gli partorisce, e par non senta [35]
 Della vita i tumulti e le procelle
 Poco lunge da lui nel chiuso appunto
 Della carrozza non si scherza o ride
 Eguale il Ciel non è con tutti: ei pone

In un mazzo la rosa ed il giacinto [40]
 L'anemomo ed il giglio. O mesta donna
 Il Cielo ti destina a dar risalto
 Colla tristezza all'ebrietà d'un vecchio
 Che dorme e il piacer sogna e l'allegrezza
 Che a te si nega nell'istesso sonno [45]
 Perché dal duol non serri ancor le luci.
 Questa donzella il cui dolor traspare
 Pria che sen⁷ pinga⁸ il viso il proprio sguardo
 Quasi ajutar volesse la pupilla
 Dell'intelletto verso un loco invia [50]
 Ch'è per sua lontananza ai sensi chiuso
 Roma col suo splendor, colle sue moli
 Dal regno del visibile svanita [c. 2r]
 >Il suo cuore occupava. Ella s'appella<
 >Giulia, il suo nome è a pochi noto, è un astro< [55]
 Occupa il cor di lei. Vede la cima
 De' monti e cupa notte che⁹ ai spiragli
 Della carrozza or l'una stella or l'altra
 Avvicinando svela >, e piove influsso
 Che a molti è calma a molti è duol, ma sola [60]
 Dimentica di figli addormentata
 Par la natura<. Ecco i pensieri¹⁰
 Che van dal suo cerebro¹¹ esercitando
 L'agili¹² fibre e le commuove e scalda¹³.
 In leggiadra e gaja stanza [65]
 Le sorride un giovinetto
 Egli timido s'avanza
 Lo colora un dolce affetto
 La sua voce udir si fa
 Nasce in essa la pietà. [70]
 È crudel così bella memoria
 Tutto il cor le sconvolge e comprende
 Delirando la mano gli stende

⁷ *sen*: forse -s- corretta su -t-

⁸ *pinga*: -n- corretta su -g-

⁹ *Vede la cima / Di monti e cupa notte che*: ↑, al posto di >La notte posa sulla valle, e sul monte ed<

¹⁰ *pensieri*] >che varii<

¹¹ *Che van dal suo cerebro*: ↑, al posto di >Nel cerebro alla donna<

¹² *L'agili*: ↑, al posto di due c., la prima delle quali n.l.: [...] le.

¹³ *scalda*: ↑, al posto di >accende<

Ma nel grembo ricade la man.
 Non così rimase il giorno [75]
 Che la man diede all'amante
 Di pudor il viso adorno
 Torse altrove le sue piante
 Tutta piena del pensier
 Gran ministro di piacer [80]
 Era bello era d'anima ardente [c. 2v]
 Chi gli disse "di te sono acceso"
 Al suo sguardo non era conteso
 Corre il fiore d'un vergine amor.
 Ella fra se: dimane [85]
 Sotto il balcon; ei venne
 Oh vista! Avea le penne
 Quel rapido piacer!
 E quella sera! Oh gioja!
 Quanto t'attesi! ... [90]
 Il pensier la fa muover sul seggio
 D'una fiamma le allaga le vene
 Son d'amore le luci ripiene
 Ma trafitte da barbaro duol
 E poi; non più. Questi occhi [95]
 Sostenner l'abbandono.
 Ah disperata io sono
 Era felice.. O Cielo
 Sotto un leggiadro velo
 Celavi il mio dolor [100]
 E quella sera! oh gioja
 Quanto t'attesi! ...
 Non si argomenti mal s'io qui m'arresto
 Il pensier che non so rendere in versi
 Colpevole non è. Manca la lena. [105]
 Se questi accenti miei fra labro e labro
 Sussureran¹⁴ di bella donna, e serbi¹⁵
 Di lor qualche reliquia di quel fuoco [c. 3r]
 Che vi spargeva Amor forte succhiando
 Le sue dolcezze a riferir l'imgo¹⁶ [110]
 Che tormenta e che bea questa donzella

¹⁴ *Sussureran*: forse la prima -r- corretta su -s- [c. n.l.]

¹⁵ *donna*,] >ed abbia<

¹⁶ *riferir*] >idea<

Le stillerò sulla mia carta. – Un bacio! –
 Quest’immagine le fa muovere
Ad un bacio ancor la bocca
Nel silenzio e dentro l’anima [115]
Dolcemente il suon ne scocca
Per le membra sente un tremito
Forte un palpito la scote
Sulle labra, sulle gote
Sente il bacio in mezzo al cor. [120]
 La dolcezza vuol ripetere
Tutta in estasi è rapita
“Forte un bacio, ancora un bacio
Si disciolga la mia vita
Quanto sento! oh Dio! dolcissimo [125]
È quel labro. Oh labro caro
Tutto il seno io ti preparo
Alla piena dell’ardor.
Figlia – una voce le sonò d’appresso
Che fe’ balzarla ed eclissò le belle [130]
Imagini d’amor, la strinse un gelo,
E la man denudò per ricomporsi
Il crine, e il vel del petto. – E quella voce
“Dorme il Bambino, il mio nipote. Ei molto
Mi chiese di Firenze, e avria voluto [135]
Senza il disagio del camin sull’ali [c. 3v]
Correre, o là trovarsi: ei pianse e poi
Stanco s’addormentò. Ma sento io quasi
La brama del bambin tanto m’annoja
Questo lento viaggio. Il nostro labro [140]
Non forma una parola, facciam serbo
Di detti per le amiche. Io già la voce
Sento d’Eugenia ... E che non sai? Dal chiostro
È uscita: eppur ten feci motto. >A Giulia
Letto la madre il¹⁷ foglio avea, ma lieve [145]
D’altri pensier la traccia è ognor là dove
Tien vece d’intelletto amor sublime.< Il foglio
Lesse la madre a Giulia, ma da tante
Immagini amorose avviluppata
La sua memoria disciogliesi appena [150]
Per raccorre i pensier della sua madre.

¹⁷ madre] c. n.l.

- Questa frattanto colla man lisciava
 La testa al suo Bambin. Facea le veci
 Con lui di madre. Io vi dirò la storia
 Di questa donna, né restar si deve [155]
 Mentre la figlia sua parla e si muove
 Come statua che posta in un giardino
 Rende ornamento, e il giardinier giammai
 Non la innaffia e coltiva. Io non saprei
 Ridir come scambiò Tebro con Arno [160]
 So che per prima sua preghiera al Tempio
 Di San Pietro vagiva, e restò scossa
 Al ghiaccio della sacra onda lustrale.
 So che l'amplesso marital più volte [c. 4r]
 In una casa raddoppiò di Flora [165]
 E Flora la mirò col suo consorte
 Ai teatri, e ai boschetti. In qual maniera
 Restasse presa, i suoi sospir, gli affetti
 Io non conosco poichè quanto frughi
 E cerchi nel suo cor fu tutto raso. [170]
 È un gran medico il tempo. Ella per altro
 Siccome sposa non prestò materia
 Di sarcasmo ai censori. Ahi che fu presta
 >La morte che con man lurida e scarna<
 La morte che dai lini del suo letto [175]
 Le strappava il consorte. E Giulia
 Or per amore afflitta, allor d'un lustro
 Baciò la man morente di suo Padre.
 Della sua vita abbiám lasciati in dietro
 Tre lustri. Il pianto di costei mi piace. [180]
 Pianse allor piange adesso. – Or vedi io penso
 Una lagrima mi piace
 E la donna par più bella
 Ma col pianto il cor si sface
 Che del duolo egli è favella [185]
 Tu non vedi il suo martir
 Che la fa quasi morir
 Ma tu sei crudele e stolto
 Il pallor forse t'aggrada
 O il sospir che donde è accolto [190]
 Nelle labra si fa strada
 >>È feroce quest'amor [c. 4v]
 Che si pasce di dolor

Ma tu piangi al di lei pianto
 T'addolori insiem con essa [195]
 Nella faccia porti intanto
 La non tua sventura impressa.<<
 Ma tu piangi¹⁸, e lusinghier
 Rendi¹⁹ il duolo col piacer.
 Or se Amor da sé discaccia [200]
 Riso gioia e festa e danza
 È perché con lor²⁰ agghiaccia²¹.
 Simulata han la sembianza.
 Nella Terra sta il dolor
 Questo è il vincolo d'amor. [205]
 Tu resta pur con Giulia io torno ad Anna
 La madre sua. Costei²² portossi in Roma
 Eran cinqu'anni per calcar di nuovo
 Le strade della patria, e sulla gota
 Di parenti improntar bacio d'amore. [210]
 Gli antichi affetti confortò, diè vita
 A' nuovi. Un bambinel della cognata
 Le nacque sotto gli occhi. A lei che folto
 Di figli ha un serto lo richiese ed ella
 Affidollo a sue cure. Era il²³ sollievo [215]
 Ancor di Giulia, ma d'amor già tocca.
 Non si nascose a lui che spesso pianse
 Tradito ne' trastulli o abbandonato.
 Ma della madre era il dolor più grave. [c. 5r]
 In sulle prime il Giovinetto Arnolfo [220]
 Dopo aver fatto uscir quasi saetta
 Dall'arco del suo dir grazie, sorrisi,
 Cortesi modi se volgea le spalle
 Quasi alla sua vittoria s'intonava
 Dalla madre e da Giulia inno di lode. [225]
 Giulia l'amò - L'altare non potea
 Chiamar gli amanti a' piedi suoi che v'era
 Tra l'ara e lei la madre. Il Giovinetto
 Non era mai seduto in sulle terre

¹⁸ *Ma tu piangi*: ↑, al posto di >Tu ci godi<

¹⁹ *Rendi*: ↑, al posto di >Si fa<

²⁰ *con lor*: ↓, al posto di >mentre< e >l'alma< (quest'ultimo ↑).

²¹ *agghiaccia*: ↑, al posto di >l'abbraccia<

²² *Costei*] >colla sua figlia<

²³ *il*] >trastullo<

- Che fosser sue. Ne avea molte con laghi [230]
 Con bei colli con alberi, ma pinte
 Sopra fragile tela. Era ei Pittore.
 Anna²⁴ pretese sbarbicar l'amore
 da un anno messa avea radice.
 Disse fra sé si cangi clima, e volle [235]
 Il rigore ammantar colla dolcezza.
 Eccole entrambe giunte nell'ameno²⁵
 Montefiascone. Della madre i detti
 Ed i ridenti campi sono per Giulia
 L'arabe cifre che un dottor dimostra [240]
 Al suo scolaro, il qual non le intendendo
 D'apprenderle fa cenno. O donne, io spiego
 A precorrervi il vol. Quivi m'assido
 >>Vago è²⁶ il loco - le piante ed i fiori [c. 5v]
 L'onde, l'aura e gli augelli canori [245]
 Non intessono un inno ad Aprile,
 Fanno invece corona gentile
 A dei fabri,<<
 Vago è il loco - da un'ima valletta
 Esce il suono di presta corrente [250]
 Ma col suono un fragore si sente
 Non conforme a quel luogo gentil.
 La cagion l'occhio intorno ne cerca
 Ma s'arresta sull'erbe e sui fiori
 Mentre l'aura e gli augelli canori [255]
 Par che tessano un inno ad April.
 Io discendo e dispajono i canti
 Come il cupo fragor s'avvicina.
 Mi raccoglie una bruna officina,
 Più non veggo l'erbetta ed i fior²⁷. [260]

²⁴ Anna] >vol<

²⁵ ameno: ms. amento

²⁶ Vago è: scritto e cancellato anche in calce alla c. 5r.

²⁷ Tra il v. 260 e il v. 261 c'è un segno di richiamo (accompagnato da una linea di separazione), che rimanda al testo scritto a margine >>La corrente qui spiega la forza / L'onda sparsa ne' campi soave / Smisurata trasforma una trave / In martello (la sillaba -lo ↑) che manda il fragor (la frase che manda il fragor ↑, al posto di >che fa i campi echeggiar<). Subito al di sotto, ma vergati con diverso orientamento della scrittura, si leggono i seguenti versi: Senza mostrarsi la corrente svela / La forza che dispiega / L'onda ch'è sparsa ne' campi soave / >Trasformata in martello (-r- ↑) immens< / Ed agitare impiega / Trasformata in martello immensa trave. Essi costituiscono un'ulteriore rielaborazione di quelli precedenti, probabilmente destinati, quindi, ad essere inseriti tra il v. 260 e il v. 261.

In fra i campi d'ameno piacere
 La fatica²⁸ i sudori nasconde
 Della Terra alle stanze profonde
 L'armi avvolte nel fango involò.
 Quivi il ferro sfavilla nel fuoco [265]
 Esce puro degli uomini in mano:
 Come in guerra non splende inumano
 Se de' campi il cultor l'odoprò
 La corona ei difende ai regnanti [c. 6r]
 >E di sangue nemico la tinge< [270]
 Ed ei stesso su²⁹ regia persona
 Trasformato in possente corona
 In fra gl'Itali un giorno splendé.
 Ma di ciò nulla è noto ai rozzi fabri
 Chi può di quel metallo alle lor menti [275]
 Segnar la vita arcana ed il cammino
 Che tiene fra le genti?
 Seminudi s'aggirano, ed un moto
 Meccanico quà e là muove le membra
 All'apparir di Giulia un senso ignoto [280]
 >Un'alma nuova germogliar già sembra<
 Di dolcezza che l'anima rassembra
 In que' petti si desta.
 Giulia fra loro a un bel candido velo
 L'assimiglio che cadde dalla testa [285]
 Di bella Siciliana
 Sopra le brune pietre che spandea
 Fuor del suo seno la montagna Etna.
 Enrichetto il fanciullo era venuto
 Insieme con quelle donne e le seguiva [290]
 Il servo. Enrico di stupor fu muto
 Sul primo entrar: >>nelle materne vesti³⁰
 Di poi la faccia ascose³¹
 Ed al facile pianto³²
 Di botto i rosseggianti occhi compose<<³³ [295]

²⁸ *La fatica*: variante di >Il travaglio< (quest'ultimo posto ↑)

²⁹ *su*: ↑, al posto di una c. n.l. (forse *la*)

³⁰ *nelle materne vesti*: ↑, al posto di >e per le vesti ei (ei di incerta lettura) *la faccia ascose*<

³¹ *Di poi la faccia ascose*: ↓, al posto di >Nelle vesti materne e a facil pianto<

³² *Ed al facile pianto*: ↓, al posto di >Di botto i rosseggianti<

³³ A margine, con diverso orientamento di scrittura, si leggono i seguenti versi: *ma poi dallo (dal- ↑, al posto di >per<) spavento / Tirò pel lembo della zia la veste / Gridando*

Vieni, deh! vieni all'aura [c. 6v]
 Leggiadro fanciulletto
 >Sono ridenti³⁴ immagini<
 >Il tuo giuoco e diletto.<
 >Ami il piacer che cogliere< [300]
 >Si suol dalla natura<
 >Nell'officina ascondesi<
 >Fonte di riso e doglia<
 >Fonte di gaudio e doglia³⁵<
 >Di civil bene il fonte³⁶< [305]
 >Ma le angosce dell'anima<
 >Seco a volar son pronte.<
 Martelli e volti fumidi
 Non danno a te diletto
 Non sai qual bene apportino: [310]
 Sai che ti muovon doglia
 Mentre un bel colle, un florido
 Prato al piacer t'invoglia.
 Lascia che l'uom si pascoli
 Di ciò che l'avvelena [315]
 Vieni, fanciullo amabile
 A quest'aura serena.
 Ove la terra avea forma di dorso
 Alle delizie di quel luogo ameno
 Un giovine rapiva il dolce incanto [320]
 Col suo pennello, e sotto gli occhi suoi.
 Per opra sua splendea raccolto in tela
 Visto in bel gruppo da lontan le donne [c. 7r]
 Il servo ed il bambin, sotto la punta
 Del suo pannel fe nascerlo di botto. [325]
 Chi mai gli disse che di Giulia il core
 Saria con quel spettacolo congiunto

andiam. – *fratanto* / *Gli occhi e la voce componeva al pianto*. Probabilmente essi erano destinati a sostituire la cassatura dei vv. 292-295.

³⁴ *ridenti*: ↑, al posto di >*leggiadri*<

³⁵ *Fonte di riso e doglia* / *Fonte di gaudio e doglia*: non si può affermare con completa certezza quale delle due lezioni sia successiva all'altra. La regolarità della scrittura di entrambi i versi in rapporto allo spazio del foglio indica probabilmente una correzione immediata e nell'ordine in cui essi compaiono.

³⁶ *Di civil bene il fonte*: l'uso anche qui del termine *fonte* fa sospettare che il verso si possa interpretare come un'ulteriore e successiva variante dei due precedenti.

Come or congiunta s'accampava³⁷ l'ombra
 Di sua persona? >Eppur di nuove idee<
 >Nuovo ordine germoglia. - Oh Dio! mi sembra< [330]
 >Vedere Arnolfo fra sé stesso esclami<
 Non imbiancò giamai luce di sole [c. 7v]
 Un fior leggiadro affetto
 Di vanitosa Ninfa o pastorello
 Che s'aprìse più bello [335]
 Di questo o tanto fosse altrui diletto
 De' Zeffiri sottratto alle carole
 Or vezzeggiarlo suole
 Caro fiato d'amor mi sembra ucciso
 Benché dal gambo suo giaccia reciso [340]
 Anna spiccollo ed in gentil presente
 Me lo porse amorosa
 Non fia che tocco da sue molli dita
 Perda alcun fior la vita
 Che se languido il capo inclina o posa [345]
 Di sue pupille un dolce lampo ardente
 Ed un bacio ridente
 Di quell'almo vigor tutto il ristora
 Che gl'infondea la terra il sol, l'aurora
 O vago³⁸ fior t'apristi rosseggiando [350]
 Dal verde chiostrò il varco
 Quel giorno che principio all'amor mio
 Diè il faretrato dio
 E tutti i dardi suoi sfrenò dall'arco [c. 8r]
 E come le tue foglie ivi spiegando [355]
 Così facile e blando
 Quell'incendio crescea, che nel più chiuso
 Del mio petto un bel volto avea diffuso
 Non sempre del mortal si svolge il fato
 Nelle potenze arcane. [360]
 De' superni pianeti anche la terra
 In sé concepe e serra
 L'oscuro germe delle sorti umane
 Così il fior dalla mia donna educato
 Appena³⁹ olezzò nato [365]

³⁷ *accampava*: ↑, al posto di >*appagava*<

³⁸ *O vago*] >*fi vago*<

³⁹ *Appena*: ms. *Appana*

Con veloce rigoglio ai fati crebbe
 Né la sua morte d'affrettar gl'increbbe.
 Un vase agreste sopra menza incolta
 Gli fu campo sicuro
 E parete di canne insiem commesse [370]
 Lo recinse e protesse
 In sembianza di ruvido abituro
 Ove la Bella d'ogni cura sciolta
 Meco sedea raccolta
 E già ricomponendo lieve lieve [375]
 La pianticella colla man di neve
 Quant'era vaga! ad adombrar la faccia [c. 8v]
 Le tremolava intorno
 Di cerere tessuta un largo arnese
 Dal cui fondo in cortese [380]
 Atteggiarsi di sguardo il viso adorno
 D'un incanto ridea che i cori allaccia.
 Allor tra le sue braccia
 Nascondeva il mio capo alla scintilla
 Non veggendo d'umor la mia pupilla [385]
 Oh come degli affetti in cor la piena
 Dolcemente trabocca
 Ove d'ombrese piante e d'aure e d'onde
 Vanno liete le sponde
 Che se amorosa passion ti tocca [390]
 Si scioglie del piacer tutta la vena
 E l'anima serena
 In sua celeste voluttà ristretta
 Altra cura o desio più non alletta.
 Così fra l'erbe, i fior', le piante e l'acqua [395]
 Amor pur'io la donna
 Che non è pastorella o cittadina [c. 9r]
 Ma una cosa divina
 Che ad ogni cor s'apprende e se ne indonna.
 Io sospirai: del mio sospir si piacque, [400]
 E bellissima nacque
 Quella fede che aperse il suo candore
 Ad informar ne' nostri petti il core.
 Questa Novella così parla ed esce [c. 10r]
 Parlando dalla penna. Udiam che dice: [405]
 >>Nel mondo la pupilla non discerne

Che incerti oggetti e in Ciel poche⁴⁰ scintille
 Che non passano mai
 Da qualche tempo l'occidente avea
 Chiuse le porte al lume, ed il piacere [410]
 Od il travaglio che di giorno impera
 Solo⁴¹ ritratto in qualche angolo o carta⁴²
 Anch'esso agonizzava in braccio al sonno.
 >Nel silenzio di tutti in un sol punto<
 >Presso ad un'osteria non son sospesi< [415]
 >>Tutti gli uffizj della vita umana<
 A un lato della via<
 E qual de' due lungo un sentier condotta⁴³
 Una carrozza avrà<<
 >>È notte, ma si sente per la via [420]
 Delle ruote lo strepito. Una faccia
 Che mentre in mezzo al Cielo ardono gli astri
 Pare un astro terreno dalla carrozza
 Sporge<<
 Guida un cocchiere i suoi cavalli e mena [425]
 All'aria lo scudiscio, >e con un servo,<
 >Che gli è vicino brontola, e schignazza<⁴⁴
 >E s'arrovella che del suo cammino<
 >Lo molesta la noja.< Egli ha bevuto
 Al fonte del piacer magico fonte [430]
 Che l'anime raddoppia: un⁴⁵ gotto colmo
 Di vino ha⁴⁶ tracannato e tesse anch'Egli
 I ditirambi. Egli è vate e pittore
 E par che scelga il fior della natura
 Eccovi il ditirambo. Una fantesca [435] [c. 10v]
 Che l'accarezzi, un demòne che d'oro
 Gli empia la tasca, e poi la gioja, il ballo
 Care piante ruscelli, e piani e colli

⁴⁰ *poche*] una lettera o sillaba cancellata

⁴¹ *Solo*: ↑, al posto di >era< (oppure >S'era<)

⁴² *carta*: la parola è di incerta lettura

⁴³ *condotta*: ms. *codotta*

⁴⁴ All'altezza dei vv. 426-427 si legge a margine >Che s'accovaccia sopra un seggio istesso< / >A lui vicino<, che appare come una variante inizialmente destinata ad aggiungersi o a sostituirsi all'interno della descrizione del servo, anch'essa cassata.

⁴⁵ *raddoppia*:] una o due parole cancellate (forse *ha tra*, che rimanda al verbo presente nel verso successivo).

⁴⁶ *ha*: ↑

Li pingono d'innanzi alla sua mente
 Ei⁴⁷ non era che un servo. – Or dove siamo [440]
 Dall'interna carrozza gli domanda
 Una voce sì dolce, che più bello
 Avrebbe fatto di quel servo il guardo⁴⁸
 Se non avesse il sonno una cortina
 A quell'ora abbassata. La donzella [445]
 Che aveva le parole proferite
 >Errava anch'essa in altre idee<
 Alla domanda non badò, che anch'essa
 Errava in altre idee troppo diverse
 Dai pensieri del servo. Ella sporgea [450]
 Dalla carrozza il volto, ed il suo sguardo
 >Ad un luogo volgea quasi volesse<
 >Ajutar la pupilla della mente.<
 >Ch'era solo alla mente il luogo aperto<
 >Che non poteva aggiungere a quel luogo< [455]
 >Ch'ella tremava nel desio pareva<
 >Ajutar la pupilla della mente<
 Quasi ajutar volesse la pupilla
 Dell'intelletto lo drizzava a un luogo
 Ch'era per lontananza ai sensi chiuso. [460]
 >Ella Giulia s'appella a pochi è noto<
 >Il di lei nome in Roma<
 Roma col suo splendor colle sue moli
 Dal regno del visibile svanita
 Il suo cuore occupava. Ella s'appella [465] [c.11r]
 Giulia, tal nome a pochi è noto ed Ella
 È un astro che nascondesi allo sguardo⁴⁹
 D'astronomo solerte, ma che forma
 Dell'Angel che le regge il Paradiso
 Ella tra sé coll'Angel suo favella. [470]
 >>Dove sei diletto mio?
 Non ti trovo e non ti veggo
 Sei lontano. E quante miglia?
 Un destrier potrebbe correrle
 Tu t'invola alle mie ciglia [475]

⁴⁷ *Ei* [>*Eppur non*<

⁴⁸ *guardo*: ms. *guadro*

⁴⁹ All'interno dei vv. 451-467 si riprendono immagini e termini già ricorrenti ai vv. 48-56.

E la man non mi puoi stendere
Vieni a me sopra un destriero
Già ti vede il mio pensiero
Corri un'alma a consolar<<
 >>Ove celasi il tuo volto? [480]
Tutto chiuso è fra le tenebre
Colla notte è ancor sepolto
Dell'amore il grido flebile
Anzi muove nel mio cor.<<
 Sento un duol profondo arcano [485]
Che s'accresce ad ogni oggetto
Uno spirto in volto umano
Venne a cingere il mio petto
Cinse ancora il mio pensier
Com'è forte e lusinghier. [490]
 Io lo veggo in ogni cosa [c. 11v]
La mia vita è solo un moto
Il mio cor più non riposa,
Sol lo spirto resta immoto
E mi sento oh dio morir [495]
Nello sciogliere il sospir.
 >>Oh sei dolce e sei crudele
 Cara immagine d'amore<<
 Quell'immagine d'amore
Che mi nacque in cor sì dolce [500]
Che nudrita in caro ardore
Accarezza accende e molce
 >>Se lontano tu mi sei
Io ti veggo col mio cuore
Sei presente agli occhi miei [505]
E mi sento un tale ardore<<
 >>Se veduto avessi un ferètro
Da un cadavere occupato
Per⁵⁰ atroce occulto palpito
Saria meno il cor turbato. [510]
L'andar lunge dal mio ben
>Tanta spira al sen!<
Tanta tema spira al sen!<<
>>Batte un cocchiere i suoi cavalli e fende [c. 12r]
L'aria notturna che risuona intorno [515]

⁵⁰ Per. ↑, al posto di >Da un'<

Ai scoppj della frusta.<<
 >>Se d'innanzi al mio carnefice
 Or portassi il piè gemendo
 L'avvenir tra fosche immagini
 Saria forse men tremendo [520]
 Tanto è fiero quel dolor
 Che sull'alma aggrava amor!
 Come mai si poté volgere
 In sciagura il tuo sorriso!
 Trasfondesti tu nell'anima [525]
 L'allegrezza col tuo viso
 E mi sembra ancora udir
 L'amoroso tuo sospir<<
 Scompigliato è il pensier che si compone
 Di tante rimembranze⁵¹, e il duol prevale [530]
 >Soavissimo uno sguardo<
 Che sulla faccia della Bella⁵² annunzia
 La sentenza d'amor. Costui si prese
 Con un leggiadro Giovine trastullo
 E lo condusse innanzi a Giulia. Un posto [535]
 Ella le diede in cor, quasi dall'alma
 Le uscisse questa voce. Ah meco resta
 Deh vieni a far la mia delizia ... oh dio [c. 12v]
 Varcato qualche tempo Ella lo chiama
 In questa notte col dolor nel core. [540]
 Fu inganno quel piacer. Quanti pensieri!
 Il dolor fatto Signore
 Del passato il fren corregge
 Il piacer non ha più legge
 E nel Cielo ritornò [545]
 Ella intanto "o Ciel tu involi
 Con quest'ombra⁵³ tutte cose,
 Sotto il manto tuo s'ascose
 L'Universo e il mio piacer.

⁵¹ *rimembranze*: la virgola è corretta su un precedente punto] >Ecco il piacere<

⁵² *Bella*] parola cancellata (forse *avvisa*).

⁵³ *Con quest'ombra*: ↑, al posto di >Il piacere e<

PAROLE CHIAVE

Cicconi, novella, versi, autografo, inedito.

ABSTRACT

Luigi Cicconi (Sant'Elpidio a Mare, 1804 – Mortara, 1856), noto soprattutto per la sua attività di improvvisatore tragico svolta in Italia e a Parigi, è stato autore di una vasta produzione letteraria, in parte edita durante la sua vita, in parte rimasta inedita. Tra i generi letterari adottati dall'autore si annovera anche quello narrativo, rappresentato da romanzi e novelle. Tra queste ultime si pubblica qui l'unica novella in versi di cui si abbia al momento conoscenza, testimoniata da un autografo inedito, proveniente dal Fondo Luigi Cicconi conservato presso il comune natale. A partire da un inquadramento del componimento nel contesto delle opere narrative dell'autore e del genere della novella in versi della prima metà del XIX secolo, l'articolo propone l'edizione dell'autografo, corredata dalla descrizione del processo di revisione attestato dalle varianti che ne rivelano le diverse fasi elaborative.

Luigi Cicconi (Sant'Elpidio a Mare, 1804 – Mortara, 1856), known mainly for his work as a tragic improviser in Italy and Paris, was the author of a vast literary production, partly published during his life, partly remained unpublished. Among the literary genres adopted by the author there is also the narrative, represented by novels and novella. Among the latter is published here the only novella in verse of which we have knowledge at present, witnessed by an unpublished autograph manuscript, from the Collection Luigi Cicconi kept at the birthplace. Starting from a framework of the poem in the context of the author's narrative works and the genre of the novella in verse of the first half of the nineteenth century, the article proposes the edition of the autograph manuscript, accompanied by the description of the revision process attested by variants that reveals the different processing phases.

GLI ARTISTI E LA PRIMA GUERRA MONDIALE
ATTRAVERSO DOCUMENTI INEDITI.
IL TEATRO DEL SOLDATO AL FRONTE.
LA FEDERAZIONE DEGLI ARTISTI DEL VARIETÀ ITALIANO
CONTRO LA CHIUSURA DEI TEATRI

Una ricca documentazione inedita riguardante il decennio artistico napoletano ed italiano 1910-1920, recuperata attraverso una lunga indagine svolta presso archivi, emeroteche e biblioteche sia a Napoli che in Italia, ha rivelato importanti aspetti, ineludibili nella ricostruzione della storia del teatro e della letteratura teatrale italiana di inizio Novecento. Le informazioni, veicolate attraverso le notizie riportate dai giornali dell'epoca, soprattutto quelli artistici e prettamente napoletani, ma con un bacino di lettori nazionale ed internazionale, evidenziano la persistenza di spettacoli e di eventi artistici anche durante la Prima guerra mondiale, smentendo quanto spesso è stato affermato, cioè che la guerra abbia provocato la chiusura di tutti i teatri. Bisogna, dunque, chiarire alcuni aspetti, considerando come fonti imprescindibili i programmi dei teatri e le notizie riportati sui giornali artistici dell'epoca.

È certo che tra il 1914 e il 1918 gli artisti e le loro famiglie vissero un periodo di grandi ristrettezze e che alcuni teatri furono costretti a chiudere per le imposte limitazioni di orario e, di conseguenza, per gli esigui guadagni, ma la maggior parte di essi continuò a lavorare, soprattutto grazie agli spettacoli di Varietà, genere all'epoca definito *Cafè-Chantant*. Numerosi artisti furono, invece, chiamati alle armi, trasferendo anche al fronte la loro arte, simbolo di sopravvivenza.

Uno dei periodici artistici che ha fornito le notizie più importanti è il «*Cafè-Chantant*», la cui raccolta completa è conservata presso la sezione «Rari» della Biblioteca Nazionale di Firenze. A partire dal 1915 il periodico artistico napoletano comincia ad inserire due rubriche specificatamente legate all'entrata in guerra dell'Italia e alle comunicazioni dal fronte con gli artisti richiamati: *Il Varietà per la Patria* e *Intorno alla Guerra*. Si tratta di «rubriche-contenitori» attraverso cui si ricavano non solo le prime notizie

sugli artisti al fronte e sul Teatro del Soldato, ma soprattutto forniscono gli elenchi dei nomi di tutti gli artisti di Varietà, italiani e stranieri, che furono richiamati in guerra, indicando il battaglione e il luogo dove furono inviati, registrando se erano feriti o morti.

Dal 2013, data di inizio di questa ricerca, ad oggi, sono emersi rari e confusi riferimenti alla breve esperienza del Teatro del Soldato sul fronte di guerra¹, spesso erroneamente sovrapposta all'eterogenea e coeva invenzione delle Case del Soldato e degli spettacoli che si svolgevano all'interno di questi luoghi che ospitavano soldati feriti o in fase di recupero. Si trattava di case, sale o capannoni in cui si organizzavano attività di vario genere, non solo teatrali, ma anche musicali, culturali, compresi gli spettacoli di burattini, coinvolgendo persino le famiglie che vivevano nelle zone circostanti.

Per comprendere a fondo la breve esperienza del Teatro del Soldato al fronte è necessario, invece, sottolineare il riferimento ad uno specifico momento storico-artistico italiano che ha visto coinvolti alcuni artisti nelle zone carsiche del fronte militare, tra agosto e ottobre 1917, fino alla disfatta di Caporetto; la stessa denominazione è stata poi utilizzata anche per gli spettacoli organizzati all'interno delle Case del Soldato²,

¹ Gli studi sul Teatro del Soldato sono inediti e sono confluiti all'interno della mia tesi di dottorato dal titolo *Napoli 1910-1920. Contributo allo studio della critica teatrale. "Il teatro del soldato"*, discussa a novembre 2015 presso l'Università degli Studi di Salerno e, in anteprima, durante il VII Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e dei Dottori di Ricerca, dal titolo *Conflitti II, Arte, Musica, Pensiero, Società*, a cura di N. Amendola e G. Sciommeri, svoltosi presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" dal 3 al 5 giugno 2015. Dagli Atti del Convegno cfr. E. FERRAUTO, *Il teatro del soldato al fronte. La prima guerra mondiale attraverso gli occhi degli artisti napoletani, in Italia e in America*, in AA.VV., *Conflitti II. Arte, Musica, Pensiero, Società*, a cura di N. Amendola e G. Sciommeri, Roma, UniversItalia, 2017, pp. 51-59. Nel 2016, in attesa della pubblicazione degli Atti di Convegno, Armando Petrinì cita brevemente il Teatro del Soldato, ma senza tener conto di questo riferimento bibliografico. Cfr. A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Appunti sul teatro e Prima guerra mondiale*, «Il castello di Elsinore», anno XXIX, 73, 2016, pp. 53-54.

² Delle Case del Soldato si è occupato approfonditamente M. ISNENGI, in *Giornali di Trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977, pp.12-19. L'autore descrive la figura di don Giovanni Minozzi, fondamentale nella fondazione di questi luoghi (cfr. nota 3): «[...]al 15 maggio 1917 risultano 27 nel territorio della I Armata, 11 nella II, 17 nella III, 30 nella IV (da cui le Case erano partite), 8 nella VI, più altre varie, per un totale di 96 tra grandi e minori. I locali variano grandemente, così come le attrezzature, le possibilità di intrattenimento, i servizi organizzati: da capanne o poco più, a fabbriche abbandonate, a ville venete, a costruzioni ex novo. Libri, giornali, giochi, attrezzi ginnici, sala di scrittura e di lettura, biblioteca circolante, strumenti musicali, grammofoni,

ossia i frequenti eventi artistici che si svolgevano all'interno dei ricoveri fondati dall'abruzzese Padre Giovanni Minozzi³, alcuni di questi rimasti attivi anche dopo la fine della Prima guerra mondiale e presenti in tutta l'Italia centro-nord⁴. Le Case del Soldato, infatti, erano luoghi o sale adibiti all'accoglienza di soldati feriti, alle loro cure, allo svago, alla lotta all'analfabetismo, spesso collocati lontano dalle trincee, sebbene all'inizio

dischi, tra cui opere liriche: queste attrezzature medie. Vi si aggiunge a volte un piccolo teatro. Quadri oleografici risorgimentali, slogan patriottici, cartoline e biglietti pure patriotticamente e italianamente intonati: questo l'addobbo e il contorno. Il numero delle case salirà ancora, nel secondo semestre del '17».

³ F. ANIBALLI, *Don Giovanni Minozzi: l'apostolo delle case del soldato alla fronte*, in www.didatticaluceinsabina, 11 dicembre 2017: «Dunque inizia da Calalzo l'opera di Don Minozzi in guerra. Visita come un forsennato quasi tutti gli ospedali da campo, organizza corsi di istruzione per le suore e gli ufficiali. Ciò che però preoccupa di più il capitano cappellano militare Don Minozzi sono i soldati: hanno bisogno di tutto, principalmente del calore umano che da tempo essi anelano quando pensano e scrivono alla famiglia, ai cari, alle proprie donne. [...] Don Minozzi trova un ampio stanzone che prende in affitto a sue spese, lo arreda con scaffali di libri e sui tavoli pone molte riviste e giornali. Si tratta delle *Sale di Lettura*, antesignane delle *Bibliotechine da campo*, e poi delle *Case del Soldato alla fronte*. Ben presto i militi iniziano a frequentare questo nuovo luogo, punto di sosta dalla prima linea. Qui si avverte un senso di protezione, i soldati riescono a rilassarsi, scrivono alla famiglia, leggono, tornano di nuovo, almeno con la mente, alle abitudini domestiche. Tuttavia bisogna pensare anche a coloro che, degenti negli ospedali da campo, sono soli e malati, bisognosi di un sorriso, di una parola, di un dono. Ed allora ecco l'idea: fornire gli ospedali da campo di una cassa di volumi scelti: nacquero così le *Bibliotechine da campo* che fanno capo alle Sale di lettura. Infatti, dopo il favorevole esperimento di queste ultime, risulta chiaro che anche i soldati feriti e depressi possono avere un qualche giovamento nel leggere riviste, giornali, libri. Sono luoghi tristi gli ospedali da campo e sembrano al Minozzi quasi un'anticamera del cimitero. [...] Il 12 dicembre 1916 l'Intendenza Generale del Regio Esercito Italiano, con lettera n. 39009, comunicava ufficialmente la costituzione dell'Ufficio speciale delle *Case del Soldato in zona di Guerra*. La direzione, con sede a Treviso, viene naturalmente affidata al Cappellano Capitano Don Giovanni Minozzi direttamente dal Comando Supremo. La sua iniziativa inizia davvero a muovere i primi passi: le primigenie sale di lettura diventano *Case del Soldato alla Fronte*».

⁴ Nella Casa del Soldato fondata a Bologna il 20 giugno 1915, su iniziativa di don Antonio Bottoni, presidente il conte Francesco Cavazza, «vi si svolgono spettacoli e concerti per i militari feriti, in licenza o in riserva dal fronte di guerra e si presta ogni tipo di assistenza, anche legale (saranno oltre 130.000 le pratiche trattate)». Per queste informazioni cfr. *Cronologia di Bologna dal 1796 a oggi*, in www.Bibliotecasalaborsa.it. A Ferrara «il Palazzo Arcivescovile negli anni della guerra ospitò la Casa del Soldato, luogo di ricreazione in cui i militari in servizio a Ferrara potevano svagarsi. Attualmente è sede del Palazzo Arcivescovile e non è aperto al pubblico» in www.palazzodiamanti.it.

della loro attività sorgessero vicino ai luoghi di guerra. Nel dicembre 1916 viene fondato un Ufficio speciale delle *Case del Soldato in zona di Guerra* con presidenza affidata a Padre Minozzi e sede a Treviso; successivamente le Case del Soldato si diffonderanno anche in zone non propriamente militari⁵. Il Veneto fu, infatti, la regione che vide la nascita delle prime Case del Soldato, soprattutto quelle più attive e longeve⁶:

obiettivo della *Casa del Soldato* era distogliere dall'alcool e dai postriboli i militari, attraverso un congedo provvisorio (turni di riposo variabili tra 15 e 30giorni) che permetteva loro di usufruire di svariate tipologie di servizi. [...] Al Teatro del Soldato si proiettarono anche le prime pellicole cinematografiche (in 25 sale del territorio di confine), oltre a vari spettacoli arricchiti con canzoni ed esibizioni di magia. Molto apprezzate erano pure marionette e burattini costruiti dai soldati in trincea durante i rari momenti di riposo. Chi sapeva fare qualcosa, produceva! E così, nelle retrovie si improvvisavano teatrini a volte modesti, durante i quali si recitavano poesie, canti, canzonette e commedie, dando vita ad un vasto repertorio teatrale disponibile anche nelle città di accoglienza ai combattenti in congedo. Treviso, Vicenza, Padova e Verona divennero quindi piccole “capitali” di ricreazione e distruzione per i molti soldati in rientro dal fronte⁷.

Le descrizioni delle attività artistiche che si svolgevano all'interno delle Case del Soldato appaiono spesso caratterizzate da una natura eterogenea che evidenzia l'obiettivo di Padre Minozzi, cioè rallegrare gli animi dei soldati, distogliendoli con varie attività ludiche e di svago che li allontanassero dal pensiero delle atrocità di guerra: questo è uno degli elementi cardine del discorso, poiché in questi ricoveri si trovavano soldati che

⁵ Oggi l'opera di Padre Minozzi è denominata Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia e si occupa di evangelizzazione, istruzione ed ospitalità. Cfr. www.onpmi.org. Il Veneto fu la regione in cui si organizzarono le prime Case del Soldato, che rimasero le più attive e longeve, a causa della vicinanza con i luoghi di guerra.

⁶ Cfr. www.salutidavicenza.it e relativa biografia riportata sulla pagina web: «[...] in breve tempo sorsero Case e Teatri del Soldato in tutta la provincia, comprese Bassano, Thiene, Schio e Noventa Vicentina (sede del 9° Reparto Mitraglieri – sciolto il 10 marzo1919). Altre Case furono improvvisate nella frazione di Anconetta (1918 presso il convalescenziario della Sesta Armata) e a Torri di Quartesolo presso i locali di Villa Clementi già ospedale militare della Quarta Armata. A Vicenza gli alleati americani insediarono alcuni componenti della Young Men Christian Association (YMCA) nella ex-caserma dei Cavalleggeri, insediata lungo il Viale della Stazione dove oggi si affaccia su Piazzale De Gasperi uno storico negozio di giocattoli. Tale istituzione fu attiva dal novembre 1918 fino all'aprile del 1919».

⁷ *Ibidem*.

rientravano dal fronte e si spingevano anche in città lontane dai luoghi di guerra.

Il Teatro del Soldato vero e proprio si svolse, invece, in teatrini di emergenza allestiti vicino alle trincee e nelle zone di guerra sul Carso, durante i periodi di pausa dai combattimenti o di tregua: in un primo momento questi allestimenti nascevano spontaneamente e sotto forma di volontariato, successivamente furono caratterizzati da spettacoli al fronte gestiti dal Governo, in accordo con il Genio Militare e con la partecipazione di artisti famosi che ne traevano vantaggio pubblicitario. Le due fasi, però, si svolsero in pochi mesi, tra la fine dell'estate 1917 e la disfatta di Caporetto. Alcuni di questi artisti-soldato, ritrovandosi successivamente in Case del Soldato perché feriti o in congedo, e quindi lontani dal fronte, ricominciarono ad organizzare spettacoli, affiancando anche altri artisti ingaggiati espressamente per esibirsi negli eventi previsti dai programmi stilati in questi ricoveri.

Un'altra importante differenza tra le due esperienze artistiche è sicuramente la committenza, mentre l'obiettivo è simile per entrambe le organizzazioni: il Teatro del Soldato era improvvisato, almeno in un primo momento, e gestito da artisti-soldato. Le Case del Soldato costituivano, invece, un preciso progetto religioso e sociale guidato dalla figura di Padre Minozzi e sostenuto dal Governo e dalla Croce Rossa sin dal 1916 fino agli anni successivi alla conclusione della Prima guerra mondiale.

In Europa le prime notizie di spettacoli organizzati al fronte provenivano dalla Francia: emerge la natura volontaristica che parte da alcuni attori ed artisti e non da organizzazioni o personaggi religiosi. Gli artisti si recavano nei luoghi di guerra, alcuni allestendo veri e propri spettacoli o concerti, altri prestando servizio volontario presso i reparti con feriti, all'interno degli ospedali da campo. Gli stessi artisti-soldato, alcuni di essi arruolatisi volontariamente o richiamati alle armi, non potevano fare a meno di organizzare piccoli spettacoli.

Il «Café-Chantant» del 5-11 settembre 1914 comincia a parlare degli artisti sul campo di battaglia, citando quelli francesi, ed indicando anche la presenza di Lugne-Poe, come membro della guarnigione del forte di Noisy-le-Sen, nel campo trincerato di Parigi⁸. La stessa Lina Cavalieri, artista italiana, si trova in prima linea in qualità di infermiera della Croce

⁸ *Il patriottismo degli artisti francesi*, «Café-Chantant», 5-11 settembre 1914, in appendice documento n.1 (questo contributo è corredato di appendice che riporta i documenti inediti). Gli articoli di seguito citati senza indicazione dell'autore, sia nell'analisi critica che nell'Appendice, risultano anonimi alla fonte.

Rossa Francese⁹, così come M.lle Odis, la danzatrice che si è esibita durante l'estate del 1914 all'Eden di Napoli, prigioniera di guerra nel monastero di Nôtre Dame de Geraison a Mon Leon¹⁰. Si leggono notizie anche di Emma Vecla, artista di operette ed interprete della canzone napoletana, che nel 1915 lascia i compagni di lavoro per partire come infermiera della Croce Rossa (si presume sul campo di battaglia italiano, vista la data di pubblicazione del periodico, cioè l'11 giugno 1915)¹¹.

Alcuni artisti italiani, durante il 1914, si mobilitarono, dunque, per salvaguardare gli artisti francesi in guerra, certi di non dover affrontare la stessa grave esperienza in patria, ignari della sorte che li avrebbe colpiti negli anni successivi.

Poiché molti artisti si servivano del periodico «Cafè-Chantant» per scambiare notizie e lettere, anche i due artisti italiani Nino Mascotte e Italia Mascotte inviano una lettera al direttore Tramontana¹², in risposta ai saluti dell'artista belga Paul Galliet arruolato in Francia, per proporre una piccola campagna di raccolta fondi tra gli artisti del Varietà, in soccorso, appunto, allo stesso Galliet¹³.

Il rapporto tra i nostri artisti e quelli francesi è molto forte, poiché numerosi attori e cantanti italiani avevano lavorato e vissuto in Francia: si sentivano in dovere di soccorrere gli amici ed i colleghi d'oltralpe, durante una guerra che, al di là della crisi economica, non sembrava toccare il teatro italiano¹⁴.

Il piccolo trafiletto, pubblicato nel numero del 5-15 gennaio 1915, riporta, per la prima volta, il titolo *Spettacoli alle trincee*: si fa riferimento ad artisti, stavolta inglesi, che si recano al fronte per sostenere i loro connazionali, combattenti in Francia¹⁵.

⁹ Cfr. *Lina Cavalieri infermiera*, *ibidem*.

¹⁰ Cfr. *Una prigioniera di guerra*, «Cafè-Chantant», 5-11 novembre 1914.

¹¹ Cfr. *Nella croce rossa*, «Cafè-Chantant», 11 giugno 1915.

¹² Lo pseudonimo «Tramontana» fa riferimento a F. Becherucci, nome del Redattore Capo indicato in calce alla prima pagina del «Cafè-Chantant» dal 1917.

¹³ N. MASCOTTE, I. MASCOTTE, *Per Paul Galliet*, «Cafè-Chantant», 20-26 dicembre 1914, in appendice documento n. 2.

¹⁴ TRAMONTANA, *Risposta alla lettera di Nino ed Italia Mascotte*, *ibidem*: «[...] nel contempo mandiamo un saluto di cuore a tutti quegli artisti che nell'un campo e nell'altro versano il loro sangue per la difesa della loro Patria adorata sicuri che il loro nobilissimo esempio sarà, se così vogliono i fati, seguito da tutti gli artisti del varietà italiano a nessuno secondo per attaccamento al suo paese».

¹⁵ *Spettacoli alle trincee*, «Cafè-Chantant», 5-15 gennaio 1915: «una divetta dei teatri di varietà di Londra ebbe l'idea di recarsi a divertire i soldati all'aspra desolata via delle trin-

All'inizio della guerra, nel 1914, infatti, l'alleanza tra Francia, Gran Bretagna e Russia spiega la presenza degli artisti inglesi sul campo francese¹⁶. Gli artisti italiani presenti sui campi francesi, dunque, e la solidarietà mostrata da alcuni membri del Varietà italiano, sono giustificabili, nel 1914, attraverso il profondo rapporto artistico che lega fortemente il teatro italiano a quello francese, e più specificatamente al Varietà d'oltralpe.

Brevi notizie giungono anche dall'America, dove si forma un comitato di soccorso per gli artisti sotto il nome di *Interstutzung der International Artisten Loge*, di evidente stampo tedesco¹⁷.

Il primo numero del «Cafè-Chantant» del 1916 si apre con un lungo articolo dedicato alle artiste, quindi alle donne e alla guerra, evidenziando la situazione di grave crisi che costringe le cantanti, le attrici e le divette minori ad essere sostenute dai grandi nomi. Naturalmente si accenna alla diminuzione di pubblico e alla crisi economica, fattori che influiscono notevolmente sulla carriera artistica di queste donne, non solo in Italia, ma soprattutto all'Estero. Mentre Napoli rimane una fucina di produzioni e di teatri, le grandi artiste italiane ed europee si attivano in campagne di solidarietà nei confronti dei colleghi più sfortunati, ed alcune, come già detto, partono per il fronte lasciando il palcoscenico. La figura della donna, durante la Prima guerra mondiale, diventa fondamentale, non solo in ambito artistico, ma anche nell'attivismo politico, nello spionaggio, soprattutto grazie alle prime inviate del giornalismo e alle volontarie della Croce Rossa, operanti negli ospedali da campo e nella Case del Soldato¹⁸.

Il patriottismo e la beneficenza rappresentano i moniti principali di questa guerra, soprattutto da parte degli artisti che restano in città, coinvolgendo tutti i campi e gli ambienti lavorativi, delineando una “moda sociale” o un *modus vivendi* che riempie le pagine dei giornali con numerosi articoli a riguardo.

cee. Comunicata a colleghe e colleghi l'idea piacque, ebbe fortuna, e in breve si formò una compagnia di volontari i quali – ottenuto il permesso dal governo e dal generalissimo inglese sir Franch – si recarono in adatte automobili in Francia dove girano qua e là ove sono soldati inglesi per ricrearli con lazzi e canzonette. È la rinascita dell'antico carro di Tespi: un carro però che fa cento chilometri all'ora e che s'arresta là dove tuona il cannone e dove gli spettatori giocano ogni momento la vita in una guerra smisurata».

¹⁶ Anche alcuni artisti italiani si recano in Francia, ma in realtà l'Italia è ancora membro della Triplice Alleanza, affiancando Germania ed Austria. Come è noto, quest'alleanza si scioglierà nel 1915, quando l'Italia entrerà in guerra contro gli austro-tedeschi.

¹⁷ Cfr. *Socorsi fra artisti in America*, «Cafè-Chantant», 7 aprile 1915.

¹⁸ *Le artiste e la guerra*, «Cafè-Chantant», numero di Capodanno, 1916, in appendice documento n. 3.

Il nome di Sarah Bernhardt al fronte suscita clamori, curiosità e meraviglia: il «Café-Chantant» ne parla a lungo, dopo che il «Giornale d'Italia» pubblica la notizia della presenza della grande attrice sul fronte franco-tedesco per rallegrare e sostenere i soldati. Il giornale napoletano diffonde l'invito accorato nei confronti degli artisti italiani rimasti in città, i quali, a fine stagione, potrebbero, in effetti, dedicarsi ai connazionali al fronte, dopo aver allietato lungamente il pubblico borghese o i reduci di guerra, i rimpatriati, i feriti o i soldati in licenza: nell'articolo, infatti, si cita la proposta dell'allestimento di una "compagnia provvisoria di guerra"¹⁹.

Gli artisti italiani, in effetti, appaiono attivi in Patria, attraverso campagne, mattinate e serate di beneficenza, ma osservano da lontano cosa succede sul fronte di guerra. Se gli artisti-soldato ed i richiamati improvvisano spettacolini al fronte, comincia a farsi strada l'idea che anche gli artisti italiani non arruolati debbano portare il loro contributo ed aiuto anche nelle zone di guerra. Il Governo, alla fine, propone ufficialmente l'istituzione del Teatro del Soldato e si incitano gli artisti italiani a seguire le orme volontaristiche dei colleghi stranieri; nonostante alcuni casi di artisti giunti al fronte, bisognerà aspettare la fine del 1916 per leggere alcune notizie sulla proposta dell'istituzione del Teatro del Soldato.

In realtà, la situazione di questi soldati italiani, e soprattutto degli artisti richiamati al fronte, è critica.

Nell'aprile del 1916 «Il Marzocco» parla di spettacoli di teatro nelle retrovie italiane, non riferendosi ancora al teatro all'interno dei campi di combattimento o vicini alle trincee, né di Varietà, ma di spettacoli allestiti per un pubblico eterogeneo, composto da soldati e da abitanti dei luoghi circostanti le zone di guerra: la Case del Soldato di Don Minozzi saranno rese ufficiali solo nel dicembre 1916. L'articolo riporta una descrizione dello spettacolo *La Locandiera*, quasi una sorta di recensione che si sofferma attentamente sulla descrizione del luogo e del pubblico, collocati in una non identificata "cittadina di retrovie avanzate". Al di là del commento rivolto allo spettacolo, appare ineludibile il rapporto tra la guerra, il pubblico presente e la fruizione dello spettacolo stesso: gli spettatori, infatti, appaiono maggiormente attenti e coinvolti rispetto ad un pubblico borghese o cittadino che probabilmente ha visto ripetutamente, ed in altre situazioni, questo spettacolo e conosce più o meno approfonditamente il testo goldoniano. Il teatro e la dura vita reale si fondono in un momento

¹⁹ MALVOLIO, *Una ottima idea (dal Giornale d'Italia). Sarah al fronte, «Café-Chantant»*, 25 maggio 1916, in appendice documento n. 4.

di grande raccoglimento, durante il quale ogni spettatore, soprattutto ogni soldato, apprezza in silenzio “religioso” ciò che l’arte comunica anche sul campo di guerra²⁰. Non si tratta solo di assistenza medica, ma soprattutto culturale: si cominciano a regalare i libri ai soldati, ad allestire mostre e spettacoli nelle zone di guerra, e a fondare le famose Case del Soldato. Si accenna anche alla costruzione di piccoli teatri che poi verranno sfruttati anche dopo l’ufficializzazione del Teatro del Soldato²¹.

Giunge presso la redazione del Razzi²² una lettera firmata da Ermete Passatelli, publicista ligure che lavora al fronte, osservando e raccogliendo anche le notizie sugli artisti. Il giornalista ritiene opportuno inviare la lettera, datata 9 giugno 1916, al maggior periodico artistico italiano, la cui redazione napoletana pubblica immediatamente le parole di Passatelli sul numero del «Cafè-Chantant» del 26 giugno 1916. Il giornalista lamenta le condizioni di dimenticanza in cui vertono gli artisti che combattono al fronte, specialmente quelli del Varietà. Le dure parole di Passatelli appaiono come una vera e propria denuncia rivolta a tutti gli artisti italiani rimasti in città, i quali si dedicano agli spettacoli e divertono il pubblico borghese, ma dimenticano coloro che si sono arruolati o sono stati richiamati. Passatelli propone, quindi, una raccolta di fondi, abbracciando l’idea dell’immane Narciso²³. Il Razzi risponde positivamente e il periodico

²⁰ GAIO, *Spettacoli e accademie in tempo di guerra*, «Il Marzocco», 14 maggio 1916, in appendice documento n. 5.

²¹ All’interno della collezione privata del genovese Francesco Maggi e nello stesso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma sono conservati alcuni programmi di spettacoli ed eventi artistici organizzati presso le Case del Soldato. I documenti sono numerati e catalogati in appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit.

²² Francesco Razzi era il direttore del periodico quindicinale «Cafè-Chantant» che aveva fondato a Napoli nel 1896. Dal 1917 la prima pagina del giornale riporta il nome di Francesco Becherucci, Redattore Capo. In www.teatroleggeroitaliano.it: «Pubblicata a Napoli dall’editore e agente teatrale Francesco Razzi dal 1896, era un bollettino di annunci e di informazioni per artisti del circuito del caffè concerto e del teatro di varietà. La redazione era in Vico tre Re n.60 nel quartiere napoletano di Toledo. Si pubblicizzava come “L’unica rivista artistica settimanale di varietà che si pubblica in Italia. La più importante. La più diffusa. La più antica. Utilissima a qualsiasi réclame”. Veniva stampata nello Stabilimento Tipografico Francesco Razzi in via Pignasecca 15, a Napoli. Molto utile per gli artisti era il lungo elenco di teatri di varietà, caffè-concerti, cinema e teatri che riportava anche informazioni su proprietà, gestione e direzione artistica. Nelle sue pagine vi erano anche molti annunci di affittacamere, pensioni, alberghi e ristoranti che offrivano servizi agli artisti, così come informazioni su sartorie teatrali e noleggio costumi».

²³ E. PASSATELLI, *La proposta Narciso*, «Cafè-Chantant», 26 giugno 1916, in appendice documento n. 6.

si fa portavoce di una piccola campagna sostenuta dalla Federazione degli Artisti del Varietà, ma la risposta rivela una partecipazione di circostanza:

noi proponiamo che dal fondo della F.A.V.I. a titolo di omaggio e di saluto si inviino a tutti gli artisti attualmente al fronte cinquanta pacchetti di sigarette per ciascuno – spendendo a mezzo cartolina vaglia il relativo importo – e la somma di lire cinquanta ad ogni artista di varietà che, ferito o degente per mali contratti in guerra, si trova negli ospedali militari o militarizzati²⁴.

In città si protende per gli spettacoli di beneficenza che rafforzano l'opinione pubblica nei confronti dell'operato di questi artisti dimenticati dal Governo, perdendo di vista, però, il vero motivo della campagna a favore degli artisti-soldato che combattono al fronte. Uno di essi, Colmayer Vincenzo, in una piccola lettera inviata al «Cafè-Chantant»²⁵, riporta parole commoventi: scrive, infatti, che se dovesse spettargli qualcosa, grazie alla campagna di beneficenza – anche se, a quanto pare, non descrive né la consistenza, né la natura dell'oggetto o dell'aiuto che potrebbe ricevere – avrebbe comunque ceduto ai suoi colleghi più bisognosi. E conclude: «[...] sarei grato se la presente avesse un posticino nel vostro rispettabile giornale: l'unico che ancora ci porti una vera parola di conforto!». L'artista scrive dal fronte, datando la lettera 5 luglio 1916, ed afferma di essere in quei luoghi da dieci mesi: la sensazione di abbandono e di miseria che incombe sui soldati italiani, sia artisti che civili, è fortissima e documentata in forma inedita attraverso queste testimonianze di cui il giornale si fa veicolo.

Giungono notizie da Bucarest, dove gli attori ottengono di non essere reclutati ma di essere, eventualmente e secondo il bisogno, inviati al fronte per recitare ed organizzare gli spettacoli²⁶, o dalla Russia, dove nel piccolo paese di Kirsanoff, i prigionieri italiani allestiscono uno spettacolo nel teatro locale, suonando, cantando, o riscoprendo le loro attività precedenti, come quelle del macchietista²⁷.

²⁴ Cfr. *La proposta Narciso*, «Cafè-Chantant», 11 luglio 1916. Le adesioni, provenienti dagli artisti di tutta Italia, riportano le lettere e le firme di: Les Corbetta, Raffaele Serrutini, Nicola Maldacea, Gigi Pisano, Cesare Zarà, Arturo Ferrari, Niccolò Bulleri, Iuanita Di Palmas, Ruggero Testi, Nilius, Renato Clariond, e anche quelle di Arturo Lavilie, Romolo Bonino, Mario Weiman, Lina Vildor Welman, Yor Iside, pubblicate sul numero dell'11 luglio.

²⁵ V. COLMAYER, *Lettera dal fronte*, «Cafè-Chantant», 11 luglio 1916, in appendice documento n. 7.

²⁶ Cfr. *Una buona idea*, «Cafè-Chantant», 11 settembre 1916.

²⁷ *Fra i prigionieri irredenti in Russia*, *ibidem* : «[...] i prigionieri italiani – essi che pur

Alla fine del 1916 arriva la proposta del giovane Deputato al Parlamento, On. Gallenga, che propone l'istituzione degli spettacoli al fronte, sottolineando l'enorme lacuna italiana rispetto alle organizzazioni estere e all'attività degli artisti sul fronte di guerra inglese e francese.

Il numero del 26 novembre 1916 del «Cafè-Chantant», in sole due pagine, racchiude documenti ineludibili, all'interno della complessa e lacunosa ricostruzione dell'istituzione del Teatro del Soldato in Italia: ancora una volta, il periodico artistico napoletano sostiene la causa a nome di tutti i soldati e degli artisti-soldato italiani. Le pagine napoletane riportano la lettera indirizzata dal Deputato Romeo Gallenga al direttore del «Giornale d'Italia»²⁸. Il «Cafè-Chantant» pubblica l'intera lettera, affidando al direttore Razzi il commento successivo, in cui, in effetti, si sottolinea, ancora una volta, la capacità degli alleati francesi ed inglesi nel sostenere il morale delle proprie truppe, grazie anche all'imprescindibile attività artistica degli attori al fronte²⁹. L'On. Gallenga, nella sua lettera, cita anche l'Y.M.C.A., l'Associazione dei Giovani Cristiani Inglesi, che ha organizzato club e spettacoli al fronte. Il Razzi pubblica un ulteriore commento, specificando il pensiero del Generale Cadorna, il quale ordina di limitare le attività teatrali e di spettacolo nelle zone di guerra poiché l'atteggiamento appare poco consono alla gravità della situazione. In realtà, come sottolineano le pagine del «Cafè-Chantant», Cadorna limita gli spettacoli nelle zone di guerra per rispetto nei confronti dei soldati caduti ed impedisce agli artisti-soldato di improvvisare gli spettacoli all'interno dei campi, ma in effetti non vieta che gli spettacoli o gli intrattenimenti

avevano tanto tristezza in fondo, in fondo all'anima – avevano portato un sorriso di vita nella incolore esistenza quotidiana del paesetto russo [...]». Il tema degli artisti-soldato rinchiusi nei campi di prigionia austro-tedeschi o russi, alcuni dei quali salvatisi grazie alla partecipazione e all'organizzazione di spettacoli, in alcuni casi anche come travestiti ed imitatori, sarà oggetto di studi futuri. Il racconto diaristico dei meno conosciuti campi di prigionia della Prima guerra mondiale è stato per la prima volta approfondito da G. PROCACCI, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

²⁸ R. GALLENGA, *Gli spettacoli alla fronte. La ricreazione dei soldati alla fronte. Una proposta dell'on. Gallenga*, «Cafè-Chantant», 26 novembre 1916. In appendice l'edizione integrale della lettera firmata dall'on. Gallenga (documento n. 8).

²⁹ *In risposta alla proposta Gallenga* (Editoriale), *ibidem*: «[...] gli artisti che pur hanno dato il loro nobilissimo contributo di sangue alla Patria, non vorranno negare ai fratelli che soffrono sul confine nevoso la gioia dei loro sorrisi e la letizia delle loro canzoni. Noi non possiamo farci avanzare in nessuna manifestazione dell'attività nazionale dagli stranieri e tanto più dagli alleati che debbono trovare nell'Italia la più degna compagna. Ed anche in quanto riguarda la ricreazione dei nostri meravigliosi soldati nelle retrovie dobbiamo mostrarci alla stessa altezza della Francia e dell'Inghilterra [...]».

siano portati direttamente sul fronte da artisti provenienti da tutta Italia, soprattutto se autorizzati dal Governo³⁰.

Nel 1916 si organizza a Roma un grande Congresso, durante il quale si discute sulla chiusura dei teatri di Varietà: non è percepibile, ancora, la motivazione di fondo che spinge il Governo a queste decisioni. Si adduce a motivo fondamentale il momento di crisi e non sembra opportuno portare avanti il divertimento a tutti i costi, all'interno dei Teatri di Varietà. Il Congresso romano, però, svela le vere motivazioni. Attivi, in quell'occasione, numerosi esponenti del teatro napoletano, tra cui Libero Bovio e lo stesso Raffaele Viviani. Il Decreto Luogotenenziale dell'ottobre 1916, attraverso cui si dirama la notizia dell'anticipazione dell'orario di chiusura dei teatri di Varietà, scatena un movimento di protesta che parte dal Teatro Eden di Milano, il cui impresario promuove una campagna di rivolta, diffusa in tutta Italia. Il movimento napoletano intraprende, in questo contesto, una rivolta massiccia che influenza le sorti delle decisioni del Governo e di tutti i teatri di Varietà italiani. Infatti, la delegazione napoletana, pur avendo aderito alla campagna milanese, organizza una riunione, il 23 dicembre 1916, presso il Reale Politeama Giacosa di Napoli, alla quale partecipano «[...] tutti gli Impresarii dei Varietà napoletani, e, dopo una seria e ponderata discussione, vota un ordine del giorno: 1) di completa adesione al movimento di Milano; 2) di trovarsi tutti a Roma il 28 dicembre; 3) di appoggiare l'agitazione degli artisti ed affini»³¹. La riunione degli Artisti napoletani, invece, si svolge il 24 dicembre 1916 presso il Teatro Umberto I, con a capo Raffaele Viviani, all'interno di un luogo a lui caro. La riunione del 24 dicembre ha come scopo l'organizzazione di una grande manifestazione, datata 28 dicembre 1916, cioè il citato Congresso di Roma. Il successo della riunione degli artisti indetta da Viviani vede la presenza di maestri, poeti, editori, musicisti ed impresari, che aderiscono a ciò che era stato deciso da quest'ultimi durante la riunione svoltasi presso il Politeama Giacosa, nominando una Commissione che sarebbe intervenuta a Roma, composta da «Libero Bovio per gli autori, Giuseppe Chiarolanza pei maestri, E. A. Mario per gli editori, Francesco Razzi per la stampa artistica ed i tipografi, e Gennaro Pasquariello per gli artisti (i quali intervennero tutti alla riunione di Roma meno il rappresentante degli editori E. A. Mario)»³².

³⁰ Cfr. *Circolare del Gen. Cadorna, ibidem*, in appendice documento n. 9.

³¹ *Per la chiusura dei Teatri di Varietà. Il Congresso di Roma - Agitazioni e risultati* (Editoriale), «Cafè-Chantant», numero di Capodanno, 1917.

³² *Ibidem*.

Il numero di Capodanno del «Café-Chantant», nel gennaio 1917, riporta, lungo tre pagine, l'intero verbale del Congresso di Roma. I napoletani, e tutti gli artisti, rappresentati da Libero Bovio, esprimono la preoccupazione per la chiusura dei teatri di Varietà alle ore 22.30, per la discriminazione rispetto ad altre forme di teatro che hanno il permesso di esibirsi fino alle 24, e soprattutto sottolineano la preoccupazione rivolta a tutte le maestranze che lavorano dietro le quinte e che sicuramente sarebbero state licenziate. Inoltre, i rappresentanti del Varietà sottolineano l'apporto patriottico di questi artisti, anche al fronte, negli ospedali da campo e nei ritrovi allestiti vicino alle zone di combattimento. Si ribadisce che il pubblico è abituato ad andare agli spettacoli di Varietà dopo cena³³, cioè precisamente dopo le 21.30. Non avrebbe senso, dunque, accogliere il pubblico alle 21.30 per poi chiudere le esibizioni alle 22.30. La risposta di Vittorio Emanuele Orlando scioglie finalmente i dubbi sulle vere motivazioni della decisione del Governo:

[...] spiegò le ragioni per le quali egli aveva dovuto presentare il Decreto al Consiglio dei Ministri, che erano del tutto economiche, e mosse da un reclamo presentatogli da una Commissione di pubblici esercenti, i quali, dovendo chiudere alle 22.30, temevano che la loro clientela prendesse l'abitudine di frequentare i Teatri di Varietà, con loro discapito³⁴.

Interessi economici, dunque, e guerra artistica tra i teatri che nell'ora buia della guerra, ma soprattutto durante una terribile crisi economica, scomodano le Autorità del Governo per poter combattere sull'unico fronte possibile, e cioè l'orario di chiusura. La descrizione del Congresso di Roma si conclude con la reazione dell'On. Orlando che appare

vivamente impressionato, e dichiarò, che egli con occhio paterno avrebbe preso in considerazione la questione, e promise tutto il suo appoggio per una più equa interpretazione del Decreto, e si mostrò dolente di non poter immediatamente provvedere, perché occorreva il parere del Consiglio dei Ministri³⁵.

Gli Artisti del Varietà otterranno, alla fine, solo mezz'ora in più, per

³³ Cfr. *ibidem*, nell'articolo viene definito "pranzo".

³⁴ Cfr. *ibidem*. In appendice, documento n. 10, è riportato il testo integrale dell'intervento firmato da "La Famiglia del Varietà", durante il Congresso di Roma del 29 dicembre 1916.

³⁵ *Ibidem*.

quanto riguarda la chiusura dei teatri, ma incomberanno su di loro ulteriori imposizioni fiscali, perdendo anche le agevolazioni sul biglietto ferroviario, disponibili invece per gli artisti di altri generi. Sarà proprio Napoli a reagire alla situazione fondando l'Associazione Varietà Italiano, eleggendo come presidente Libero Bovio.

La prima riunione destinata alla fondazione si svolge il 15 giugno 1917 e ne riporta notizia ancora il «Cafè-Chantant» del 25 giugno 1917:

[...] gli artisti del varietà, dunque, si son riuniti – insieme ai musicisti, ai poeti, agli editori, agli impresari, agli agenti e a quanti altri vivono nel café-chantant o del café-chantant – il 15 giugno scorso, al Teatro Umberto di Napoli. La riunione, promossa dal Comitato di agitazione, composto dei signori Giovanni Del Piano, Carlo Epifani, Adolfo Narciso, Salvatore Cafiero e Corazzieri, è riuscita imponente pel numero degli intervenuti che erano oltre quattrocento: tutti lavoratori della scena [...]³⁶.

Il «Cafè-Chantant» dell'11 agosto 1917 pubblica il primo articolo in cui si afferma che il Governo e l'Esercito autorizzano l'organizzazione del teatro al fronte. La notizia è ricavata da «Il Corriere Livornese» e riportata sulle pagine del periodico napoletano, indicando come data della presunta autorizzazione il 10 agosto 1917, confermando ancora una volta la distinzione tra il Teatro delle Case del Soldato e l'evento limitato tra agosto e settembre 1917. L'importanza di questo piccolo trafiletto ci fornisce, oltre ad una datazione specifica in cui si può fissare la nascita dell'organizzazione del Teatro del Soldato, anche la descrizione dei protagonisti attivi in questa importante decisione: la Società degli Autori aveva il compito di organizzare questi spettacoli al fronte, attraverso il lavoro di un'apposita commissione di cui facevano parte il Presidente Marco Praga, Renato Simoni e Nino Oxilia.

Imprescindibile, a questo punto della ricerca, la consultazione, presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, dei Verbali Ufficiali della Società degli Autori, per carpirne maggiori informazioni: in effetti il Verbale del 7 ottobre 1917, l'unico in cui si fa riferimento al Teatro del Soldato, rivela un interessante resoconto che però è conclusivo, accennando ad una prima fase del Teatro del Soldato, collocata tra agosto e settembre 1917. In realtà la disfatta di Caporetto impedisce l'organizzazione di una seconda fase, dopo l'inverno, poiché il 30 settembre, a causa dell'avvento della stagione autunnale ed invernale sul fronte, si stabilisce

³⁶ *Il Varietà si risveglia?*, «Cafè-Chantant», 25 giugno 1917.

una pausa nell'organizzazione degli spettacoli del Teatro del Soldato che non riprenderanno mai più sul campo di guerra.

Il verbale del 7 ottobre 1917, dunque, enumera 149 spettacoli, messi in scena a partire dal 22 agosto 1917 – anche se in realtà già dal 12 agosto si debutta ufficialmente – in circa otto Teatri del Soldato, tutti collocati al fronte, nelle zone di guerra, compresa Udine. Dal ricavato della beneficenza, detraendone le spese, il Teatro del Soldato ha a disposizione circa L.20.000 che potrà utilizzare ed investire quando si riprenderà la seconda fase, mai avvenuta. Il Gen. Porro ringrazia la Società degli Autori per il buon esito dell'impresa artistica, il Presidente della Società degli Autori Marco Praga ringrazia tutti i soci e i membri del Consiglio che hanno partecipato a questa grandiosa iniziativa e prega l'attore Ermete Zacconi, membro della Società, di riferire le notizie ed i ringraziamenti agli artisti che hanno partecipato, e a tutti gli artisti italiani³⁷.

Per quanto riguarda il Consiglio della Società degli Autori, dal 1911 al 1919, i verbali riportano anche il nome di Roberto Bracco, che quindi faceva parte anche del Consiglio attivo durante l'organizzazione del Teatro del Soldato³⁸.

Il resoconto della campagna legata al Teatro del Soldato viene pubblicato anche sul numero dell'11 settembre 1917 del «Cafè-Chantant», ma in questo caso non si tratta di un resoconto conclusivo, bensì si descrivono i primi venti giorni di attività dell'iniziativa, risalenti, appunto, all'agosto 1917, con un importante approfondimento sulla tipologia di spettacolo, sui numeri in scena, riportando anche i nomi di alcuni artisti che hanno partecipato al Teatro del Soldato³⁹.

Un resoconto completo del debutto del Teatro del Soldato, o Teatro al Campo, viene pubblicato dal «Corriere della Sera» del 15 agosto 1917: lo scampolo dell'articolo è conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, all'interno del fascicolo in cui la dott.ssa Lòcori ha raccolto e catalogato documenti e locandine riguardanti il Teatro del

³⁷ Verbale del 7 ottobre 1917, *Teatro del Soldato*, in Registro Verbali vol. 6 (1916-1918) – Consiglio Direttivo S.I.A., Società Italiana Autori, in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma, in appendice documento n. 11.

³⁸ L'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo conserva un abbozzo di locandina, all'interno del fascicolo che raccoglie le locandine degli spettacoli del Teatro del Soldato. Compare in programma *Don Pietro Caruso* di Bracco, con Ermete Zacconi, Ines Cristina, Mario Gallina, romanze e duetti con Anna Gramegna e Gennaro De Tura, musiche M. Ciro Bello (conservata e catalogata all'interno di appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit.).

³⁹ Cfr. in appendice documento 12.

Soldato, spesso inseriti in collezioni private o all'interno di altri fascicoli riguardanti specifiche annate o documenti di autori o attori.

La descrizione dei luoghi, dei rombi di cannone che si sentono in lontananza, del passaggio di aerei, dell'allestimento del palco in legno, delle panche, dei soldati che accorrono (se ne stimarono quasi duecentomila presenti agli spettacoli)⁴⁰, delle fanfare all'arrivo delle automobili dei Generali, è emozionante. L'arrivo di Ermete Novelli per il primo spettacolo, la farsa *Meglio soli che male accompagnati!*⁴¹, mobilita il pubblico di soldati che vedono scendere dalle automobili anche le attrici, donne nel campo di battaglia che si nascondono subito nei camerini improvvisati, definiti "cabine da bagno". La compagnia è composta, oltre che da Ermete Novelli, da Tina Pini, Pina Brillante, Luigi Almirante, Egisto Olivieri, Augusto Favi. La descrizione del debutto del Teatro del Soldato, si conclude, alla fine dell'articolo, con l'elenco degli attori presenti negli altri due teatri del soldato al fronte: Tina di Lorenzo, Alfredo De Sanctis, Ubaldo Falcini, Giuseppe Valpreda, Leonello Noccioli, Mario

⁴⁰ La "prima" del Teatro al Campo, «Corriere della Sera», 15 agosto 1917, conservato in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, in appendice documento n.13.

⁴¹ Di questo spettacolo esiste una locandina conservata presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, in cui compare esplicito il riferimento al Teatro del Soldato di Fogliano (oggi Fogliano Redipuglia in provincia di Gorizia, nei pressi del fiume Isonzo) data 12 agosto 1917, *Il Armata*, con l'aggiunta del nome di Ettore Fiorini nel suo repertorio di canzoni napoletane. Presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo è conservata una fotografia che riproduce la distesa di soldati seduti sulle panche, mentre assistono agli spettacoli al fronte, probabilmente durante il debutto del Teatro del Soldato, poiché la foto è conservata con altre che riproducono Ermete Novelli (così come riporta il nome indicato dietro) e tutta la compagnia. La foto è conservata e catalogata all'interno di appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit. Alcune foto del Teatro del Soldato sono conservate presso l'Istituto Centrale del Risorgimento Italiano, a Roma. Le foto sono riprodotte, in *free access*, all'interno dell'archivio digitale www.europeana1914-1918.eu, in cui, però, non si specificano né il luogo, né i nomi degli attori che figurano all'interno delle immagini. Viene indicato unicamente l'anno 1916, contrariamente a quanto affermato dai verbali della Società degli Autori, cioè il debutto nell'agosto 1917. Anche la data, dunque, non è verificabile attraverso le poche informazioni fornite dall'archivio digitale. Consultando i cataloghi *on line* dell'Istituto Centrale del Risorgimento Italiano, è possibile osservare che le foto sono genericamente datate "1915-1918". Esistono foto simili all'interno dei seguenti siti: www.cultura.trentino.it; www.aft.it (Archivio Fotografico Toscano). Le foto sono state ritrovate all'interno dell'Archivio del Burcardo e sono assolutamente inedite e databili più correttamente al 1917, grazie anche alle notizie riportate nel diario di Egisto Olivieri. Le foto sono conservate e catalogate in appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit.

Gallina, Dino Falconi nello spettacolo *Romanticismo* di Girolamo Rovetta, ed anche Lucia Crestani e Carmelo Mangeri in romanze e duetti, Ugo Biondi nelle sue macchiette, Eleonora Duse⁴² che non ha recitato, ma ha presieduto agli spettacoli⁴³. Nel terzo teatro, ritroviamo Armando Falconi in *La consegna di russare*, con Virgilio Frigerio e Adele Frigerio, e Gennaro Barra nelle sue romanze.

L'Archivio del Burcardo conserva, all'interno del fascicolo riguardante il Teatro del Soldato, anche una lettera inviata dal Comando Supremo-Ufficio Stampa ad Enrico Polese, presso la sede di "Arte Drammatica" Eden Teatro Milano: all'interno di queste righe viene riportato il resoconto ufficiale del debutto del Teatro del Soldato, simile a quello pubblicato nell'articolo del «Corriere della Sera». Si tratta, in realtà, del comunicato stampa ufficiale, diffuso e poi rielaborato dai giornalisti di tutta Italia, con una piccola indicazione, sul retro del foglio, che riporta la dicitura «Bollettino di Guerra firmato dal Generale Cadorna»⁴⁴.

All'interno dei volumi contenenti i Verbali della Società degli Autori, conservati presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, rigorosamente manoscritti, non compaiono i verbali dei mesi di luglio, agosto e settembre 1917 (tranne per un verbale del 22 luglio in cui, però, non si parla ancora del Teatro del Soldato). Sono conservati solo due verbali datati ottobre e novembre 1917, il primo già citato⁴⁵, che descrive i risultati della campagna del Teatro del Soldato, ed il secondo del 22 novembre 1917, in cui si parla della chiusura dei Teatri dopo la disfatta di Caporetto: sia l'On. Gallenga, sia il Ministro della Guerra Alfieri, sia i membri del

⁴² Di Eleonora Duse si conserva una foto-cartolina presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma: la foto riproduce l'attrice, ormai anziana, in zona di guerra accanto ad un uomo in divisa. Sul retro compare la dedica: «Fronte Carsica, Agosto 1917. A Renato Simoni con viva ammirazione e con affetto sincero. Mario Tavini. Tenente nell'11 Bersaglieri». Il ringraziamento, dunque, ad uno dei membri della commissione per la fondazione del Teatro del Soldato. La data dell'agosto 1917 fa pensare che si tratti proprio del debutto del Teatro del Soldato. La foto è conservata e catalogata in appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit.

⁴³ La stessa foto, conservata nel 2014 presso l'Archivio del Burcardo di Roma, all'interno del fascicolo che conserva documenti e ricordi dell'attore Egisto Olivieri, mostra l'attrice presente come ospite d'onore sul campo di battaglia. Oggi la foto è presente nel fondo Duse dell'Archivio della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia ed è datata agosto 1917, fronte Carsico.

⁴⁴ Lettera speciale dal fronte inviata all'«Arte Drammatica», in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, riportata in appendice documento n. 14.

⁴⁵ Cfr. nota 37.

Consiglio della Società degli Autori, il cui Presidente in quegli anni era Marco Praga, sia il vice presidente Buzzanti, sono d'accordo sul mantenere attive le attività teatrali in tutta Italia, compreso il Varietà. Alcune Prefetture, tra cui quella di Milano, pretendono, invece, per la chiusura effettiva. Dimostrazione, quindi, delle differenze di svolgimento artistico in varie zone d'Italia. All'interno del Verbale si cita il progetto di una delegazione che vada direttamente a Roma per spiegare la situazione al Ministro degli Interni Orlando:

Il Presidente sull'imminente chiusura dei Teatri chiede il parere del Consiglio circa le vie che Le Variété dovrebbe tentare e cioè se si debba approvare la chiusura totale o agire per la continuazione degli spettacoli. Conosce che l'On. e Gallenga Sottosegretario di Stato, e S.E. Alfieri, Ministro della Guerra ritengono che la continuazione degli Spettacoli sia utile per tener alto lo spirito del pubblico. Alcune prefetture però, e specialmente quelle di Milano, ritengono opportune le chiusure dei teatri. Il vice Presidente Buzzanti e gli altri consiglieri presenti offrivano il parere che le Variété debbe (*sic*) svolgere la sua azione a pro' degli spettacoli teatrali e offrivano che essa debbe (*sic*) far sentire direttamente le sue influenze presso S.E. Orlando ministro dell'Interno, consigliando quindi un viaggio del Presidente a Roma a tale scopo. Il Presidente ritiene che un'azione diretta sia più efficace e accetta l'incarico di esercitarla nel modo proposto dal vice Presidente Prof. Buzzanti e dai colleghi del Consiglio⁴⁶.

Le vicende del Teatro di Varietà, italiano e napoletano, proseguiranno ancora nel 1918, anno in cui un'epidemia costringerà il Governo ad attuare un'ulteriore campagna di chiusura di questi specifici teatri, poiché considerati luoghi in cui la salute pubblica poteva essere notevolmente minata, a causa del quotidiano e massiccio afflusso di pubblico.

Presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo è conservato anche il diario dell'artista-soldato Egisto Olivieri, documento inedito donato dalla famiglia: egli partecipò, insieme a Novelli ed altri, al debutto del primo spettacolo presso Il Teatro del Soldato di Fogliano. All'interno del diario manoscritto, tra le cui pagine sono raccolte foto, date, recensioni ed un numero incredibile di articoli di giornale riguardanti i suoi spettacoli, opportunamente incollati e ripiegati come in un mosaico, ritroviamo non solo i riferimenti al Teatro del Soldato, ma anche

⁴⁶ Società degli Autori, Verbale del 22 novembre 1917, Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, CONSIGLIO DIRETTIVO S.I.A. Società Italiana Autori, Registro Verbali, vol. 6 (1916-1918).

l'elenco degli spettacoli che aveva messo in scena a Napoli, prima di partire per il fronte⁴⁷.

All'interno del diario di Olivieri compaiono anche delle foto riguardanti il Teatro del Soldato: egli fu richiamato a combattere, pur continuando a recitare.

Presso la II Armata, nell'agosto 1917, infatti, Olivieri e la Gramatica mettono in scena lo spettacolo *Una indigestione*, di Darcini-Urbani-Olivieri. Gli attori sono Zorzi, Garfa, Gramatica e lo stesso Olivieri. Ancora del 1917 è la foto-cartolina del 28 ottobre inviata dall'Armata di Caporetto e recapitata due anni dopo, secondo la nota a penna dello stesso Olivieri: la foto riproduce la compagnia presso Ca' della Vallata. Il dietro le quinte è quello dello spettacolo *Cavalleria Rusticana*. La pagina del diario di Olivieri conserva non solo la foto, ma anche un cartoncino con dedica, con l'intestazione del XIII Corpo D'Armata e datato "Zona di guerra 16 settembre 1917". I soldati, compagni di Olivieri, gli inviano la foto scattata durante le prove, presso il Teatro del Soldato, corredata di cartoncino con dedica: «i compagni d'armi ai quali il ricordo delle gloriose giornate con lui vissute serberà sempre la simpatia che seppe meritarsi»⁴⁸.

Un'altra foto⁴⁹ immortalava Olivieri, il 7 aprile 1918, mentre declama, su un palcoscenico, nel campo di guerra della XIII Armata, il discorso di Gabriele D'Annunzio, conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, attraverso un foglio ciclostilato, probabilmente

⁴⁷ Le notizie sono tratte dal diario manoscritto di E. OLIVIERI, *I miei ricordi*, conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma. A pag. 21 sono riprodotte due foto, una che mostra l'enorme afflusso di soldati seduti sulle panche, durante uno spettacolo al fronte, e la seconda che mostra la compagnia. L'Archivio conserva anche una foto di Olivieri e della Gramatica sul palcoscenico del Teatro del Soldato. Si tratta di una foto- cartolina. Sul retro compaiono i cognomi dei due attori e una dedica: «Ricordi cari! Il Capitano Giannina». I militari in possesso di macchine fotografiche inviano per ricordo le cartoline agli attori esibitisi presso il Teatro del Soldato. La foto è conservata e catalogata all'interno dell'appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit. Cfr. E. OLIVIERI, *I miei ricordi*, cit., p. 21: « -11 marzo 1913: prima rappresentazione *La vita forte*, Fiorentini di Napoli, Comp. E. Gramatica; - 24 maggio 1915: guerra, scioglimento compagnia. Separazione da mia moglie; - marzo 1916: Comp. Morelli- Piperno, splendida stagione al Giacosa di Napoli; - luglio 1916: parto pel fronte (Cerignano-Carso-Aquileia- Belvedere- S. Martino del Carso - Campolongo- Tursiaco- Joanniz- S.Valentino - Teatro Udine - Topogliano - Ritirata- Sesto al Regliena - Spערעניג- Roncale- Mirano- Crosara - Teatro S. Gottardo- Crosara)».

⁴⁸ Conservata e catalogata all'interno dell'appendice fotografica. Cfr. E. FERRAUTO, *Napoli 1910-1920*, cit.

⁴⁹ *Ibidem*.

conservato dallo stesso Olivieri per rileggerlo durante la declamazione⁵⁰.

La ricostruzione degli spettacoli andati in scena nel brevissimo tempo intercorso tra agosto e settembre 1917, ma legati alla effettiva e pubblica partecipazione del Governo e della Società degli Autori, attraverso il finanziamento del Teatro del Soldato, è molto complessa poiché lacunosa. Grazie ad alcune locandine recuperate presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma e attraverso la preziosa attività privata del genovese Francesco Maggi, il quale ricerca costantemente il materiale ciclostilato, all'interno dei beni o dei documenti privati, conservati dalle famiglie, o nei mercatini del Trentino e del Friuli Venezia Giulia, la breve storia del Teatro del Soldato viene in parte ricostruita. Alcuni di questi foglietti sono stati recuperati, sebbene in un numero davvero esiguo⁵¹.

Ancora nel maggio 1918 il «Cafè-Chantant» pubblica richieste di invio di indumenti o di canzoni da parte degli artisti italiani attivi nei Teatri del Soldato, ma non più dal fronte italiano, bensì dai teatri in Albania e Macedonia⁵², poiché l'istituzione del Teatro del Soldato, in Italia si ferma in realtà nel settembre 1917, dopo il grande clamore iniziale, pur continuando negli spettacoli delle Case del Soldato, in città o lontano dalle trincee.

A guerra conclusa, nel 1918, il «Cafè-Chantant», dandone l'annuncio all'interno del numero del 12 novembre, chiude la rubrica *Intorno alla guerra*. Uno dei pochi riferimenti al Teatro del Soldato, durante la conclusione dell'evento bellico, appare nell'ultimo numero del 1918, in cui viene riportato un racconto dialogato, firmato dal Ten. Amleto Filippi, artista-soldato, e pubblicato sul «Corriere dello Sport» del 29 novembre 1918, riportato, poi, sul numero del 25 dicembre 1918 dal periodico napoletano. In questo testo si descrive l'allestimento di un Teatro del Soldato, facendo riferimento alla data del 20 agosto, senza indicarne l'anno; probabilmente il racconto fa riferimento al periodo in cui, dopo l'autorizzazione ufficiale del Genio Militare, nell'agosto del 1917, ha inizio l'organizzazione del Teatro del Soldato sul fronte italiano. Attraverso i ricordi personali di Filippi, si costruisce questo dialogo che, oltre all'accurata descrizione dell'allestimento del palcoscenico e dello spettacolo, sottolinea la grandiosità dell'iniziativa e descrive il divertimento offerto ai

⁵⁰ In appendice a questo contributo, documento n.15.

⁵¹ Per questo motivo si è ritenuto indispensabile numerare e conservare le foto di alcuni di questi programmi del Teatro del Soldato, recuperate nell'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo o donatemi dallo stesso Maggi.

⁵² Cfr. *Intorno alla guerra*, «Cafè-Chantant», 28 maggio 1918.

soldati anche al fronte. Uno dei militari risponde che non è a conoscenza di questo teatro, proprio perché in quel periodo è andato in licenza, rammaricato di non essere rimasto qualche giorno in più al fronte, pur di vedere il famoso Teatro al Campo⁵³. Naturalmente si coglie una leggera ironia nelle parole del soldato in licenza che racconterà alla madre di come i soldati stessero bene anche al fronte, grazie all'organizzazione di spettacoli teatrali. I giornali dell'epoca evitarono di sottovalutare l'organizzazione del Teatro del Soldato, che, ad ogni modo, portò giovamento non solo ai soldati, ma soprattutto alla Società degli Autori e al Genio militare, nell'obiettivo spasmodico di risollevare l'opinione pubblica e dei soldati nei confronti dell'Esercito italiano, e del Governo stesso, servendosi degli artisti che, in tempo di guerra e di crisi, pubblicizzavano il loro nome attraverso l'attività di beneficenza nazionale.

⁵³ TEN. A. FILIPPI, *La gaia "troupe" dei bianco-rossi*, «Cafè-Chantant», 25 dicembre 1918. Il racconto integrale è riportato in appendice, documento n.16.

APPENDICE

- 1) *Il patriottismo degli artisti francesi*, «Cafè-Chantant», 5-11 settembre 1914:
Togliamo dal “Corriere della Sera” del 3 settembre in una corrispondenza da Parigi: il canzonettista Dranem, che migliaia di volte ha fatto sbellicar dalle risa gli spettatori dei teatri francesi con le sue parodie della vita militare, è soldato della territoriale e custodisce il ponte d’Enghien. Lugne-Poe, il direttore dell’Oeuvre, fa parte della guarnigione del forte di Noist-le-Sen, nel campo trincerato di Parigi; i fratelli Isola, noti impresari teatrali d’origine italiana, si sono arruolati volontari. E le artiste e gli artisti, che non sono soldati, cercano di servire la patria in altro modo: le artiste si riuniscono a preparar bende pei feriti e a cucir vestine per i figli di quelli che vanno alla guerra, e si annunzia che molte d’esse e molti artisti andranno a gruppi a cantare e a declamare nei cortili delle case per raccogliere denaro per le vittime della guerra: le famiglie dei soldati.

- 2) N. MASCOTTE, I. MASCOTTE, *Per Paul Galliet*, «Cafè-Chantant», 20-26 dicembre 1914:
Riceviamo e pubblichiamo: Napoli 12 Dicembre 1914.
Caro Tramontana,
non sarebbe simpatico, che noi artisti di varietà italiani, offrissimo un ricordo a Paul Galliet, l’amico e duettista carissimo, che combatte in Francia, per la santa causa del suo paese?...Basterebbe sottoscrivere per una quota minima di 20 centesimi che si renderebbe omaggio al compagno eroico e al cittadino belga glorioso?...
Se l’idea ti pare opportuna, lanciale, e segnaci fra i primi.
Ti saluto caramente.
Nino Mascotte
Italia Mascotte.

- 3) *Le artiste e la guerra*, «Cafè-Chantant», numero di Capodanno, 1916:
Artiste... grandi cantanti e grandi attrici, piccole cantanti e piccole attrici, briose *chanteuses*, suggestive *diseuse*, mediocri cantantine e misere canterine, tutte quante, le più illustri e le più umili serve dell’arte, tutte hanno sofferto e soffrono, per la guerra, assai più, forse, di altre donne che sembrano molto colpite. Mentre le più oscure si trovano a dibattersi con la povertà, il freddo e la fame, le più smaglianti veggono illanguidire e disperdersi tutto ciò che formava l’orgoglio e la soddisfazione del loro animo, come le imprese con non possono offrire compensi adeguati come un tempo, con i teatri semivuoti, talvolta, o pieni di una folla non omogenea, con successi stentati, gelidi [...]. Con fraterno cuore. Ebbene, tutte quelle artiste che erano giunte alla vetta della loro fortuna, tutte quelle che avevano raggiunto quella cima agognata,

in questo periodo di profonda crisi teatrale, hanno obliato i loro mali che toccavano soltanto il loro amor proprio, hanno vinto la loro malinconia e han messo gli occhi ove erano le loro più piccole sorelle, le poverette, cui non restava accendere un braciere e lasciarsi avvelenare dall'acido carbonico. Con fraterno cuore, le grandi cantanti, le grandi attrici si sono date aiutare, in tutte le forme, quelle meschinelle rimaste senza lavoro da mesi e mesi, con le loro famiglie: e con animo generoso, le maggiori sorelle hanno cantato, hanno recitato senza farsi pagare per dare un tozzo di pane, un tetto, una veste alle altre. A Parigi, tre o quattro grandi cantanti, raccogliendo denaro ovunque, dandone molto del proprio, hanno creato dei *repas d'artistes*, in cui, per non umiliare gli infelici che vi andavano a cibarsi, si facean pagare cinquanta centesimi un pranzo nutriente... e si faceva credito, quasi, sempre, dei cinquanta centesimi. Il *repas d'artistes* era, è una finta cucina economia: era, è, una cucina gratuita che funziona da diciassette mesi, a Parigi, e che ha impedito la morte di tanti poveri esseri, colpiti dalla gran catastrofe teatrale. In Italia la stagione di beneficenza, l'idea geniale e pia di Arturo Toscanini, ha trovato nei grandi cantanti lirici tale magnanimità, come non mai: e si son raccolte duecentodiecimila lire nette, per soccorrere piccoli cantanti, comprimari, coristi, suonatori d'orchestra[...].

- 4) MALVOLIO, *Una ottima idea (dal Giornale d'Italia)*. Sarah al fronte, «Café-Chantant», 25 maggio 1916:

Leggo nei telegrammi di stamane che Sarah Bernhardt è reduce a Parigi da una tournée artistica nelle trincee di Francia. La grande tragica con la sua compagnia ha recitato per i soldati da palcoscenici improvvisati in campagna o nei cascinali dei comandi o nei teatrini delle cittadine di frontiera – l'attuale frontiera militare franco tedesca – in mezzo, dicono gli immaginosi corrispondenti di Parigi, al rombo delle cannonate, o – perché no? – ai fischi dei proiettili. Ecco: se diciamo che Sarah e i suoi attori hanno recitato in località della zona di guerra, donde magari poteva udirsi da lontano il ritmico ululato die grossi pezzi d'assedio, in località di retrovia, insomma, saremmo più nel vero e faremo un singolare piacere alla grande artista che ha compiuto la sua opera per una alata e pietosa missione di conforto morale, non per prodursi come un numero sensazionale da circo Barnum. È assurdo pensare che la famosa attrice abbia avuto dal Comando supremo francese il permesso di recarsi a... divagare i fanti chini sul fucile nelle guardiole delle trincee e gli artiglieri delle batterie. Comunque, l'idea di Sarah è quanto mai encomiabile e dovrebbe trovare imitatrici e imitatori tra i nostri comici più valorosi, sempre, beninteso, che le autorità militari nostre non vi trovino nulla a ridire. Gli attori italiani hanno a sufficienza nell'inverno scorso rallegrato gli ozi serali del pubblico borghese delle nostre città e riconfortati i nostri imboscati dopo le fatiche guerresche, perché non possano, ora che la stagione morta si avvanza

e i maggiori teatri stanno per chiudersi, pensare un poco ai nostri soldati. E vi dovrebbero pensare soprattutto quelli tra essi che hanno fatto migliori guadagni nella stagione invernale. Coraggio! Quella di Sarah è un'idea da imitarsi. I richiami hanno assottigliate e ridotte le compagnie, lo so; ma se due o tre capocomici prendessero l'iniziativa non sarebbe difficile costituire un insieme di primissimo ordine, costituendo una compagnia provvisoria di guerra. Ciò andrebbe a scapito dei meritati riposi degli artisti nelle loro tranquille villeggiature, andrebbe anche a scapito delle loro tasche, ma, via, sarebbe opera così buona e meritoria... bisogna pensare che dato il carattere della guerra moderna la quale vede alternati periodi di febbrile attività e periodi di soste necessarie senza dubbio, ma lunghe e un po' snervanti, è utile rallegrare con qualche ora di riso giocondo, con qualche sensazione di arte vera e schietta i silenziosi e tenaci operai della nostra guerra, purché, beninteso, il repertorio sia scelto con criterii (*sic*) educativi.

- 5) GAIO, *Spettacoli e accademie in tempo di guerra*, «Il Marzocco», 14 maggio 1916: in una cittadina di retrovie avanzate. Buio pesto: l'ora dell'oscuramento è sonata da un pezzo. Fioche lampadine bluastre, in terra, di tanto in tanto: di tanto in tanto una stella appannata nel cielo. I porticati un po' tozzi e massicci, dove l'ombra è più fitta, risuonano di passi affrettati. È l'ora del teatro: del secondo spettacolo teatrale: destinato agli ufficiali, a quanti non hanno l'obbligo di ritirarsi a domicilio presto. Il primo spettacolo, identico al secondo, ma allietato da prezzi ultraridotti, ha formato la delizia di uno strabocchevole pubblico di soldati. Grande giornata oggi. La prima donna dà la sua serata d'onore: anzi le sue serate d'onore: perché ha cominciato a recitare la *Locandiera* alle 18, ed alle 21 ricomincia. Appena il tempo di ripigliar fiato. [...] Nei posti a sedere una fitta di grigio-verde: grigio- verde torno alle pareti: grigio- verde, soltanto grigio – verde nella galleria. Donne non ce ne sono: o almeno non se ne vedono. Perché le signore eleganti della piccola città di retrovie avanzate, conservatrici nelle abitudini come tutte le buone provinciali, in una sala di “cinematografo” non riescono a trovare il posto che convenga al grado e all'abbigliamento. I borghesi, forse il cinque per cento del pubblico, spariscono nella calca e paiono, e sono in realtà grigi, se non grigio – verdi anche loro. Dunque la *Locandiera* – chi l'avrebbe mai pensato? – subisce stasera la sua prova del fuoco: una prova che è un indimenticabile trionfo. Se il buon Carletto potesse dare dall'Empireo un'occhiatina a questo severo rettangolo di guerra, come già dal velario ai suoi teatrini aggraziati e incipriati, da qual senso di orgoglio sublime non dovrebbe essere colto, nonostante la modestia! Non mai le grazie di Mirandolina parvero più amabili, né più vivo il suo gioco, né più singolare la sua forza: né più misero fantoccio parve mai nelle sue mani quel lunatico cavaliere, nemico delle donne, e innamorato “cotto stracotto e biscottato”! La vecchissima commedia pare stasera una cosa nuova.

Ogni battuta scoppietta come un foco d'artificio: il pubblico grigio – verde ascolta intento, placato, ricreato con un godimento, profondo e sincero, e l'arte e la vita appaiono e sono, in questo punto, degne l'una dell'altra. Un'armonia essenziale ha vinto tutte le dissonanze apparenti. Commediografi che vi appigliate ai cespugli dell'attualità, che mescolate la pace alla guerra e la guerra alla pace sempre alla ricerca di una formula inafferrabile, andate in pellegrinaggio espiatorio, in una cittadina di retrovie avanzate, a risentire la commedia settecentesca. Ritrovandovi in occasione di dover cedere, di dover cadere, anche voi, forse, vi ricorderete della *Locandiera*.

- 6) E. PASSATELLI, *La proposta Narciso*, «Cafè-Chantant», 26 giugno 1916:

Caro “Cafè Chantant”,

T'invio la seguente che mi auguro vorrai pubblicare.

Ho letto con piacere (ma anche con dolore) la nobile proposta dell'amico “Narciso”, qua dove si combatte quotidianamente per una più grande Italia, ed ove ho potuto constatare quanta sia la miseria (a proposito della iniziativa suindicata) che si riscontra nel campo degli artisti che trovansi in zona di guerra da mesi e mesi, soli, dimenticati purtroppo da chi avrebbe con loro, l'imprecindibile dovere di aiutarli. Ho conosciuto, in questo settore, artisti valenti delle piccole scene che più di una volta si sono lamentati per il modo col quale vengono trattati dai colleghi borghesi i quali, fra parentesi, avevano loro promesso, al momento della partenza, mari e monti. [...] Da questa osservazione recrudescente e vera si può facilmente dedurre come infatti la maggior parte degli artisti, senza distinzione alcuna, siano stati, dopo la loro partenza, dimenticati. Verità sconcertante e vergognosa che colpisce, come una scudisciata solenne, il volto di questi... fortunati gaudenti che passano dalle piccole scene al caffè, ivi accalorandosi a discutere commentare la guerra dalle critiche giornalistiche e dai bollettini Ufficiali... Io non posso comprendere, sebbene non sia artista, ma semplicemente strenuo lavoratore della penna, non posso comprendere, ripeto, come questi signori, si diano tanto buon tempo e ben poco si curino dei colleghi lontani i quali attendono, nella loro muta fierezza, un aiuto pecuniario. Interrogate la vostra coscienza ed invece di scimmiettare sui palcoscenici imbrattando con canzoni infatuate e stereotipate, scritte da poetucoli da strapazzo, il nostro glorioso vessillo, pensate piuttosto ai vostri colleghi, ai quali il giorno prima della loro partenza, avevate riconfermato il vostro appoggio... che non videro mai. Orsù! Basta con l'ipocrisia, e se in cuore sentite di avere sensi di sincera italianità, non lasciate che artisti pari vostri, languino (*sic*) per vostra sola colpa, sotto la divisa che indossano con onore. Non so se da questa sferzata, usciranno buoni frutti e malconci taluni artisti che rappresentano el varietà nostro, così tanto bistrattato e calunniato, la negazione loro. Ma la franchezza, la imparzialità di giornalista onesto è sempre stata per me cosa principale.

Mi sono spiegato?

- 7) V. COLMAYER, *Lettera dal fronte*, «Cafè-Chantant», 11 luglio 1916:

Fronte, 5 luglio 1916

Risp. Direz. Il Cafè Chantant

Purtroppo quanto ho letto nel n.641 del Cafè Chantant sotto la rubrica “La proposta Narciso” è vero, anzi non è tutta la verità. L’intera classe degli artisti è stata non solo abbandonata dai colleghi, ma bistrattata da tutti: la sua compagna indivisibile è la miseria, il suo pane i ricordi delle ingratitudini!

Anch’ io mi trovo qui, da dieci mesi, ovi si combatte per scacciare il nemico dalla nostra sacra Patria, e con interesse ed ansia seguo tutti i passi che si fanno a pro’ della nostra classe; anche io sento le miserie dei colleghi che mi circondano, e ciò mi rattrista e scoraggia perché vedo che nessuna compattezza vi è in tutti noi! Approvo con gioia la proposta fatta dalla Direzione del Cafè Chantant, ma prego far conoscere che ciò che potrebbe spettarmi, lo cedo a favore di altri più di me bisognosi. In queste terre lontane, nell’asprezza della lotta che si combatte, un pensiero, un dono, colma di gioia e rinfranca chi, combattendo per la Patria nostra, è alle prese anche con la miseria. Sarei grato se la presente avesse un posticino nel vostro rispettabile giornale: l’unico che ancora ci porti una vera parola di conforto!

- 8) ON. R. GALLENGA, *Gli spettacoli alla fronte. La ricreazione dei soldati alla fronte. Una proposta dell’on. Galienga*⁵⁴, «Cafè-Chantant», 26 novembre 1916:

Egregio Direttore,

m’avvedo che, troppo spesso, oramai, veniamo a battere alle porte del suo *Giornale*. Ma, questi sono tempi d’eccezione, nei quali può esser lecito se, a fin di bene, si diventa indiscreti. Senta, fra tante cose bellissime state fatte per i nostri soldati, c’è rimasta una laguna, che va colmata, senza perdere altro tempo. E parmi sia impresa relativamente facile. Molto tempo, i soldati al fronte s’annoiano e bisogna provvedere a divertirli, a ricrearli. È chiaro che non alludo ai reparti in trincea. Ma in trincea i soldati rimangono a periodi; poi si allontanano, o per brevi giorni di riposo o per cambiamento di settore. È appunto in quei rapidi tratti di respiro che dovrebbero trovare (non dico il conforto, ché non ne hanno bisogno!) ma la distrazione di qualche passatempo lieto. La guerra moderna è così lunga, e spesso così monotona, che va pur considerata nei suoi intervalli di sosta! Vi sono dietro le prime linee, paesetti e raggruppamenti di baracche, ove le truppe si soffermano in un relativo riposo; ed è quivi appunto che occorrerebbe far trovare o il teatrino, o il cinematografo; come del resto, da molti mesi ormai, si usa sulle fronti dei nostri Alleati. In Francia il teatro da campo ha preso un grandissimo sviluppo, ed i migliori artisti vi dedicano

⁵⁴ (Sic).

spontaneamente l'opera loro. Sul fronte inglese s'incontrano, a ogni tratto, le baracche della Y.M.C.A., cioè dell'Associazione dei giovani cristiani, una ottima Società che ha saputo improvvisare altrettanti clubs, con riviste, libri e giornali, a pochi chilometri del cannone... Vediamo di fare qualcosa di simile anche in Italia. Parmi che il nostro Comando Supremo, rendendosi certo conto dell'effetto benefico che esercita la serenità dello spirito in mezzo a cimenti tanto ardui e prolungati, non possa opporre alcun ostacolo ad una tale iniziativa. Né dubito che, se opportunamente sollecitati, gli artisti dei teatri italiani accoglieranno di vero cuore questo simpatico invito. [...] Affronti quindi di buon animo anche il problema su cui ho richiamato la sua attenzione, e promuova subito, intorno al Giornale, il *Comitato per la ricreazione dei soldati alla fronte*. Il programma: organizzare spettacoli teatrali e cinematografici nei luoghi di riposo, distribuire riviste e giornali, che ai combattenti, a tutt'oggi, non arrivano quasi mai. I mezzi? Ma non occorreranno grandi somme; e poi... le troveremo! Quando si tratta di imprese provvide per il nostro Esercito, i mezzi non debbono mai far difetto. Con l'augurio che Ella voglia affidare ai geni tutelari del Giornale la proposta, molto cordialmente la saluto.

Suo dev.mo Romeo Gallenga

Deputato al Parlamento.

9) Circolare del GEN. CADORNA, «Cafè-Chantant», 26 novembre 1916:

ho dovuto constatare come alcuni ufficiali e militari di truppa, specialmente nelle città della zona di guerra, seguano un tenore di vita che è in contrasto troppo stridente con quello di disagio e di abnegazione che conducono le truppe in trincea ed è assolutamente contrario a quell'austerità di contengo e di costume che è doverosa nel momento attuale; ciò che provoca giustamente severi giudizi da parte del Paese. È mio intendimento che il contegno in pubblico di tutti i militari, compresi gli ufficiali, sia disciplinato in modo più conforme alle esigenze dello stato di guerra. E pertanto, mentre richiamo quanto è detto nella circolare 24655 dell'11 corr. a riguardo dei doveri morali dei militari, dispongo che nella zona di guerra (eccettuato il territorio delle operazioni, dove la vita ha già un'impronta così attiva ed austera da escludere gli inconvenienti sopra accennati) siano osservate, a datare dal 1 dicembre prossimo le seguenti prescrizioni:

1 - L'uscita libera, per tutto il personale di truppa, sia stabilita dalle 18 alle 20 e, per coloro che per imprescindibili esigenze di servizio non possono fruirne, un'ora d'uscita alla truppa per assistere alle funzioni religiose;

2 - è fatto divieto a tutti i militari, residenti e di passaggio negli abitati, di trattenersi nei caffè, bars, birrerie e simili pubblici esercizi dalle 15 alle 18 e di soffermarsi nella parte dei predetti locali - in qualunque modo in vista del pubblico - in qualsiasi ora della giornata;

3 - Le autorità militari del luogo, d'accordo, se occorre, con le autorità politiche,

limitino, quanto più è possibile gli spettacoli teatrali e proibiscano, ad ogni modo, a qualsiasi militare di prendervi parte, come esecutore e come organizzatore, anche se lo spettacolo stesso si offra sotto la lustra della carità mondana;

4 - sia rigorosamente osservato il divieto di mostrarsi per via o nei pubblici ritrovi in facili compagnie, dando mandato all'arma dei CC.RR. per le necessarie investigazioni.

Più che su tali disposizioni faccio però sicuro affidamento sul concorso assiduo e severo di tutte le autorità militari, perché, specialmente nei maggiori centri della zona di guerra, siano richiamati i militari dipendenti, e in particolar modo gli ufficiali, a una norma di vita più conforme al momento storico che la Nazione attraversa ed a quell'elevatezza di pensieri e di sentimenti, che sono un sacro dovere per coloro che debbano consacrare tutte le proprie forze di corpo, d'intelletto e di cuore alla difesa del Re e della Patria.

10) *Per la chiusura dei Teatri di Varietà. Il Congresso di Roma - Agitazioni e risultati* (Editoriale), «Cafè-Chantant», numero di Capodanno, 1917:

Eccellenza, il Decreto Luogotenenziale del 21 corrente, che limita l'orario del concerto di Varietà, colpisce la nostra numerosissima, per quanto modesta, classe di artisti, maestri, operai ed altri, che, privata del suo lavoro, non saprebbe in altro modo provvedere ai proprii bisogni. Noi seguiamo, con animo fiducioso di favorevole risultato, l'agitazione dei proprietari ed impresari dei Concerti e del Varietà, che certamente, rivolgendosi all'E.V. domanderanno cose giuste ed accettabili; ma noi vogliamo che giunga pure all'E.V. la voce di tutti quelli che vivono con i Concerti ed i Varietà, e non son pochi, come artisti, autori, agenti, editori, stampa artistica, tipografi, professori d'orchestra, macchinisti, attrezzisti, vestiaristi, parrucchieri, sarti, maschere, operai... sino agli umili servi di scena, e siamo sicuri che l'E.V. figlio della forte e generosa Sicilia, dotato di anima eminentemente artistica, non resterà sordo alla voce che parte da una famiglia di artisti e di operai. La Eccellenza Vostra ha voluto distinguere in due categorie i locali di pubblici spettacoli, cioè quelli che possono trattenere il pubblico fino alle 22.30 e gli altri, che possono prolungare il loro lavoro sino alle 24. Nella prima ha accomunato cinematografi e Concerti di Varietà, nella seconda tutte le altre specie di spettacolo. Ora noi ci permettiamo far rilevare all'E.V. che il pubblico è abituato ad andare agli spettacoli di Varietà, nelle ore dopo il pranzo, cioè alle 21 e 21.30; sicché la chiusura alle ore 22.30 porterebbe di conseguenza che, non potendosi espletare un qualsiasi programma, gli impresari si vedrebbero costretti a chiudere i loro esercizi, privando tanta gente, che vive con essi, ed intorno ad essi, del suo lavoro, ed il disagio economico verrebbe così ad aumentarsi maggiormente. Eccellenza, non solo gli impresari, gli artisti, gli autori, gli agenti che vi chiedono considerarli con occhio di giustizia, ma sono i miseri che a voi si rivolgono e che vi domandano pei Concerti di Varietà lo stesso trattamento che avete usato o crederete usare, per le

altre forme di spettacolo. Dove volete che vadano, Eccellenza, tanti impiegati, operai, musicisti, elettricisti, ecc., che da tanti anni lavorano nei Concerti e nei Varietà, che non sanno fare altro, e che, con la minacciata chiusura dei locali, si troverebbero da un giorno all'altro sul lastrico? E la chiusura dei locali, sono cento o più, se anche in modeste proporzioni, non danneggerebbero il piccolo commercio e l'Erario stesso? Sono modeste idee, che l'E.V. deve degnarsi di prendere in considerazione, e siamo sicuri, che le terrà in debito conto. Ma infine, poi, perché gli artisti di varietà non dovrebbero essere tenuti in conto come gli artisti della lirica, dell'operetta, del ballo, della piccola rivista, della commedia e del Circo Equestre? È considerata piccola arte la loro? Ma essi da anni vi lavorano per farlo assurgere ad arte dignitosa e da tenersi in pregio; e con essi vi hanno lavorato e vi lavorano, per nobile scopo, poeti e letterati intelligentissimi, musicisti di primissim'ordine, impresari, pubblicisti ed agenti che cercano continuamente di elevare in dignità sempre maggiore questa forma di arte, alla quale anche celebrati artisti della lirica continuamente accorrono. E questa classe di lavoratori ha dato anch'essa orgogliosamente il suo contributo alla Patria: molti suoi figli sono alla fronte e combattono valorosamente per un grande avvenire: parecchi li ha falciati il piombo austriaco e noi li abbiamo glorificati, con animo di amore e di fede, romanamente soffrendo, consci che la causa per la quale i nostri figli, fratelli o congiunti combattono, è sacra, ed i fini che si devono raggiungere sono gloriosi. Ed i Concerti ed i Varietà, rammentatevi, Eccellenza, hanno contribuito a formare lo spirito nazionale dei nostri combattenti. In questi modesti ritrovi, nel tempo opportuno, l'inno o la canzone patriottica è stata quella che ha acceso i cuori e ravvivato la fede nei destini della Patria; gli artisti di Varietà sono quelli che hanno cercato, col loro canto, pur trattenendo le lagrime, di alleviare le sofferenze dei degenti in tutti gli Ospedali d'Italia, ed hanno sempre aderito a tutti gli inviti dei Comitati per l'organizzazione civile; e nei loro ritrovi sperano cantare presso l'inno della Vittoria!

Eccellenza, il Concerto ed il Varietà deve essere considerato nella sua totalità non per una sua piccola parte, che si cerca di mettere continuamente in evidenza per discreditarlo. Vi sono artisti veri anche nel Varietà, e questi domandano di essere considerati alla stessa stregua dei loro compagni; che vivono la lirica, l'operetta, il ballo e altre forme qualsiasi di spettacolo. Siamo sicuri Eccellenza che, prendendo in giusta considerazione le ragioni della famiglia del Varietà vorrete rendere unico l'orario di chiusura di tutti i locali adibiti per pubblico trattenimento.

Con profondo rispetto.

Per la famiglia del Varietà Italiano.

11) VERBALE DEL 7 OTTOBRE 1917, *TEATRO DEL SOLDATO*, Registro Verbali vol. 6 (1916- 1918) – Consiglio Direttivo S.I.A., Società Italiana Autori, in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma 1917:

Presidente effettivo Marco Praga

Prof G.M. Buzzati, maestro Giuseppe Gallignani vice presidenti

Membri del consiglio: Giovanni Boltrami, avvocato Leopoldo Barduzzi, Giuseppe Bonaspetti, Roberto Bracco, avv. Carlo Clausetti, Oliva Domenico, maestro Umberto Giordano, Lazzaro Paisini, avvocato oreste Poggio, Lorenzo Sonzogno, Silvio Zambaldi, dott. Giuseppe Borghi segretario
Direttore generale Sabatino Lopez

VERBALE 7 OTTOBRE 1917 *TEATRO DEL SOLDATO*

Il Presidente rende conto dell'opera spiegata dalla Società per la organizzazione del *Teatro del Soldato* alla fronte. Legge una lettera direttagli da S.E. Porro, colla quale lo si invitava a recarsi a Udine per opportuni accordi in proposito, aggiungendo che questi furono rapidamente conclusi coll'intervento del Comm. Tito Ricordi che affermava l'adesione di illustri artisti lirici. Nel tempo stesso la Società apriva una Sottoscrizione per sopperire alle Spese d'impianto e d'Esercizio, e raccoglieva in pochi giorni L. 19750. Le rappresentazioni si iniziarono il 22 agosto in località diverse prossime alla zona di combattimento, dapprima in tre teatri costruiti dal Genio Militare, e nell'ultima quindicina di Settembre in cinque teatri alternativamente. Gli spettacoli, esclusivamente pei soldati, furono 149. Altri due furono dati nel Teatro di Cormons⁵⁵ in occasione del 20 settembre e a Udine a beneficio dei danneggiati dallo scoppio di S. Osvaldo. Questo fruttò alla beneficenza la somma di L. 8500 circa. Le spese, per questo primo periodo chiuso il 20 settembre, ammontarono a L. 527673,10. Si ebbe così un avanzo di L. 17076.90 che colla rimanenza di telo per scena non utilizzata formano un totale di circa L. 20 mila che costituisce già un fondo abbastanza ragguardevole per una eventuale ripresa. Il Presidente accenna al successo completo dell'impresa, e crede di interpretare i sentimenti del Consiglio esprimendo la più viva riconoscenza a quanti vi collaborarono, sia fornendo i fondi necessari, sia organizzando gli spettacoli, sia prestando la loro opera artistica. Legge poi una lettera di encomio e di ringraziamento che S.E. Il Generale Porro scrive alla Società nel nome del Comando Supremo.

[...]

Il Presidente ringrazia e prega l'illustre e caro collega Zacconi di voler essere interprete della riconoscenza del consiglio presso i suoi colleghi artisti drammatici. Il Direttore Generale aggiunge parole di lode per il personale di Segreteria

⁵⁵ Località in Friuli Venezia Giulia. L'evento di Subida (Cormons) è immortalato in una foto conservata in www.aft.it (Archivio Fotografico Toscano).

della Società prestatosi alla corrispondenza necessaria, anche con qualche prolungamento d'orario e sempre col maggior entusiasmo.

Sulla domanda del Vice Presidente Gallignani il Presidente comunica che si sta ora preparando una relazione del Teatro del Soldato, che verrà diramata ai Sottoscrittori, agli artisti e ai giornali. Sulla proposta del Segretario il Consiglio approva che una grossa parte dell'avanzo sia investita in un libretto di risparmio e in un conto corrente vincolato.

12) *Il teatro del soldato alla fronte*, «Cafè-Chantant», 11 settembre 1917:

il Teatro del Soldato, dal giorno 12 agosto in cui venne inaugurato, non ha cessato mai il corso delle sue rappresentazioni quotidiane. I tre teatri costruiti nelle seconde linee dal Genio militare hanno visto avvicinarsi alle loro ribalte ogni genere di artisti e affollarsi in platea gran parte delle brigate che si sono coperte di gloria durante la nostra guerra. La recente grande azione offensiva non ha interrotto le recite che sono state spesso accompagnate dal rombo del cannone. In venti giorni sono stati dati circa sessanta spettacoli, ai quali hanno assistito circa duecentomila soldati. Gli spettacoli si compongono generalmente di uno o due di commedia, di romanze e duetti contatati da artisti lirici, di canzonette gaie, di numeri di varietà eseguiti da noti artisti del caffè-concerto. Non è mancato neppure un balletto. Questo il tipo speciale degli spettacoli, al quale hanno fatto eccezione quelli dati da Leopoldo Fregoli, il quale, come si sa, costituisce da solo una intera compagnia. Spesso gli intermezzi furono allegrati dalle bravissime bande reggimentali. Le accoglienze che i soldati fanno a questi spettacoli sono veramente eccezionali. Si era stabilito, in principio, che ad ogni spettacolo dovesse assistere un massimo di duemila soldati: ma in breve questo numero fu non solo superato, ma raddoppiato, e più volte si videro pubblici di almeno cinquemila spettatori. L'allegria più viva si esprime rumorosamente con scoppi di riso, apostrofi spiritose e lunghi applausi, e chi dimostra tanto buon umore è spesso il soldato che fino ad uno e o due giorni prima si è battuto. Per l'avvenire si aumenterà il numero dei teatri (dei quali altri quattro sono in costruzione), e probabilmente il numero degli spettatori quotidiani. I migliori artisti hanno già promesso il loro intervento. Sono già in programma concerti diretti da Arturo Toscanini e uno spettacolo d'opera al quale prenderà parte Alessandro Bonci e che sarà diretto da Leopoldo Mugnone. Del Varietà hanno fino ad ora partecipato agli spettacoli del Teatro del Soldato, oltre il mago Fregoli, gli artisti: Pina Brillante, Ettore Fiorini, Ugo Biondi, Spadaro, Bonavoglia, Gea Giglio, Lina Deo, Dante Monteverse, il Trio Winne, Liantard, Ulisse Lorenzelli ed i maestri Ettore Palone e Ugo Lacchini.

13) *La "Prima" del Teatro al campo*, «Corriere della Sera», 15 agosto 1917:

[...] il teatro è all'aperto, in un prato, dal quale si scorge il primo bastione

del Carso levarsi vicino come una muraglia. Visione di trincee sorpassate, di case sventrate, di ricoveri scavati nelle rocce, di camminamenti che striano di infossature la muraglia, di strade scoperte costruite nella guerra e sulle quali si muove il lavorio instancabile e pittoresco dei rifornimenti. Visione di nuovi paesi improvvisati che sorgono accanto alle rovine dei paesi massacrati dalle artiglierie, visione di truppe in movimento, di colonne di carri rombanti. E dietro di noi il molle e vasto fluire dell'Isonzo azzurro. Scenario assolutamente nuovo, per uno spettacolo di teatro. Il palcoscenico in legno è in fondo al prato: piccolo, grazioso, con decorazioni dipinta da soldati, con un sipario tricolore che si inebria al vento. E dinanzi al palcoscenico i porti: file di panche disposte a semicerchio. Ognuno deve avere il suo posto per sedere: e i posti sono per duemila uomini. A turno vi passeranno tutte le truppe che vengono in riposo dalle trincee, le truppe che vi andranno. Palcoscenico e posti sono stati costruiti dalle officine del Parco Genio dell'Armata. Dietro alla scena, i camerini per gli attori e per le attrici: camerini odoranti del profumo di legno nuovo, con un aspetto di cabine da bagno. [...] Il velario tricolore si apre. Oh! Scenario di camera d'albergo: si rappresenta *Meglio soli che male accompagnati*, la vecchia allegra farsa: interprete principale Ermete Novelli. Il suo apparire è accolto da un lungo applauso entusiastico. Che applausi, questi soldati! Sembrano scrosci di artiglierie. L'apparire delle attrici suscita dei movimenti strategici – per vedere meglio. Fa parte delle istruzioni: bisogna riconoscer bene le posizioni, sempre. Le scene si seguono tra folate di allegria. L'aria della fronte ha ringiovanito Novelli in modo portentoso: è inesauribile, è in voce, è delizioso. [...] Tra una scena e l'altra, durante la commediola, punteggiature di guerra. Un rombare di cannonate lontane. Nessuno si scuote. Anche gli attori si sono ambientati immediatamente. Rullare di aeroplani sopra le nostre teste. Un'occhiata: aeroplani nostri. Avanti! [...] Una canzonettista dice delle canzoncine graziose. Pina Brillante. Figuretta carina, visetto impertinente, bella vocina, brio. Le note di un piano le corrono dietro saltellando come le strofe delle sue canzoni. Il pubblico le corre dietro con gli occhi! Allarme anche in cielo. Uno dei nostri palloni-osservatori lancia una fumata. Deve aver visto aeroplani nemici. Infatti ecco le artiglierie aeree che sparano. Batuffoli di fumo nel cielo, al di là del bastione del Carso. “Niente paura, signorina!”. La canzonetta continua. Nel cielo un punto nero che si allontana: il volatore nemico è stato rimandato[...].

- 14) *Il Teatro al campo*, lettera speciale dal fronte all' «Arte drammatica», Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma:

QUARTIER GENERALE 18 AGOSTO 1917

mittente Comando Supremo –Ufficio Stampa. Destinatario Enrico Polese Arte Drammatica teatro Eden Milano. (Nel retro dei fogli su cui è scritta la lettera compare: BOLLETTINO DI GUERRA N. 814, 16 AGOSTO 1917 ORE 13

“Lungo tutta la fronte limitate azioni di artiglieria. Nessun avvenimento di speciale importanza firmato Generale Cadorna”).

Il Teatro al campo è ormai un cosa fatta. E si è cominciato addirittura con tre teatri: inaugurati tutti e tre nello stesso giorno, alla stessa ora, con tre spettacoli diversi. Fra le parentesi della guerra che vivono al fronte nei periodi di tregua e di preparazione è stata questa una delle più caratteristiche. Chi vi collaborò, chi vi assistette non potrà dimenticarla mai. Pensate: in mezzo ai nostri soldati che soffrono e combattono, in mezzo a questa infinita moltitudine grigioverde che costituisce la insormontabile barriera di difesa della Patria, fra le linee dove è ancora il segno delle battaglie combattute e delle trincee sorpassate, piantare dei teatrini, costruire delle platee in territorio redento, e vedervi delle attrici e degli attori, e vedervi delle commedie mentre intorno si snoda il tumulto nell'organizzazione guerresca, e stormi di aeroplani si avvicendano nel cielo, e non molto lontano si impegnano combattimenti nell'aria, e se ne vedono le esplosioni e le fasi, si veste talmente dei colori della fantasia e dell'incredibile, che se ne prova un indicibile senso di stordimento di commozione.

L'inaugurazione si è svolta domenica, con un tempo superbo, e superbamente infuocato. I tre teatrini costruiti dal Genio Militare sono in legno: dietro al teatro i camerini per gli artisti e dinanzi alla scena una vasta distesa di panchine all'aperto capaci di ospitare oltre duemila soldati in ogni teatro. I tre teatri tutti in territorio conquistato: uno è proprio in faccia al Carso arroventato, fra rovine di case bombardate, con dinanzi la visione dei camminamenti passanti nelle colline, dei rifugi, delle caverne in roccia. Naturalmente le prime linee sono molto innanzi, ma questo primo teatro è già così innanzi da dare veramente le emozioni della guerra vicina. Il primo giorno, durante la recita di Novelli e dei suoi compagni, si poté anche assistere a dei combattimenti aerei visibilissimi, e si sentiva il cannone e si vedevan talvolta le colonne di fumo che provocavano: vasto cupo incensiere sull'orizzonte lontano.

Se si volesse fare una cronaca minuziosa ci sarebbe da riempire tutto il giornale.

– Meglio soli che male accompagnati⁵⁶ – e parve che il fronte avesse compiuto il prodigio di far riapparire il Novelli della nostra nostalgia, il grande Ermete degli inobliati fulgori. Artista meraviglioso egli è sempre, ma venendo qui fra noi aveva lasciato dietro a sé qualche diecina d'anni. Era giovanissimo. Recitò in modo entusiasmante: era coetaneo – per il momento – di Luigi Almirante, di Egisto Olivieri, che ha smesso per qualche giorno la sua uniforme di soldato, di Augusto Favi. Direi quasi ch'era giovine e affascinante come la brunissima e saettante Tina Pini la quale ci è riapparsa qui – a noi che da tempo non la vedevamo – armata di una deliziosa corazza naturale di ottimo gusto. E versi. Il successo della farsa fu clamoroso. Applausi a tutti – Declamazioni di Ermete Novelli, che fu poi impagabile in un monologo: questo

⁵⁶ Nel documento originale i titoli degli spettacoli sono sottolineati.

eccezionale pubblico di soldati ha un certo suo fragorosissimo e commovente modo di applaudire... In questo teatro il programma era completato da una canzonettista graziosissima, la signorina Pina Brillante che ebbe un successo indemoniato, e un bravo canzoniere, il Fiorini. Nel pubblico grigioverde c'erano duemila soldati, un centinaio di ufficiali, e cinque generali. Il secondo teatro – in una deliziosa conca fra i monti- successo grandioso di Tina di Lorenzo e di Alfredo De Sanctis nel primo atto di *Romanticismo*. Grandi applausi a loro due e a Ubaldo Falini, a Mario Gallina, a Dino Falconi l'erede, a Valpreda, a Gallina, che completavano in modo eccellente il quadro. Tina ebbe feste speciali, commoventi: richiamata al proscenio più volte- il proscenio non c'è, ma richiamata lo fu!- ebbe da due soldatini giovanissimi il fragrante omaggio di fiori legati da nastri con i colori della Brigata. Quale mai *corbeille* ebbe il profumo e la gentilezza e il carattere di questi due fasci di fiori di campo: di campo di guerra? Alfredo De Sanctis fu magnifico, e nella scena del giuramento fece scattare tutta questa folle di combattenti che all'epopea del Romanticismo sta aggiungendo ora il prodigioso poema fiammante dell'Italia che rivuole i suoi confini e tutte le sue genti. Delle romanze egregiamente cantate dalla signorina Lucia Crestani e dal baritono Maugeri, e una gustosa serie di macchiette di Ugo Biondi inquadrono lo spettacolo. Vi era intervenuto Sua Eccellenza il Generale Capello comandante d'Armata che fu largo di complimenti e di cortesie. E la grandissima Eleonora Duse, venuta a portare la sua adesione personale alla felice iniziativa, la grandissima artista che voleva restare nell'ombra della sua modestia, ebbe pure feste e omaggi indimenticabili. Nell'Altro teatro Armando Falconi fece sgangherar di risa i suoi duemila spettatori facendo dell'attendente della *Consegna di russare* un tipo di una comicità torrenziale: ogni sua battuta era coperta da clamori d'allegria. Gli furono eccellenti compagni Adele e Virgilio Frigerio: il tenore Barra cantò poi molto bene alcune romanze. Alla sera, tornati in automobili militari alla città dove risiede la direzione del teatro del Soldato, gli artisti brinati di polvere si raccontavano attorno alla tavola gli episodi e le emozioni della giornata: ed erano entusiasti e commossi, tutti.

Per tre giorni questi spettacoli si ripeterono alternandosi nei tre teatri. Giovedì a mezzogiorno è arrivato Ruggero Ruggeri con i suoi attori: veniva dall'aver fatto due recite al giorno innanzi a Milano, e dopo una notte di ferrovie ripartiva subito in automobile, e al tramonto si presentava in uno dei teatri al campo in Grigoire. Il successo fu inaspettato: si aveva qualche dubbio sulla accoglienza che a una commedia di tal genere avrebbe fatto questo singolarissimo pubblico il quale indubbiamente preferisce le cose allegre. Invece il successo di Grigoire, presentato con nobilissima dignità d'arte e di costumi, rivelò che questi nostri ferrei combattimenti si lasciano prendere anche dalla veduzione (*sic*) delle opere di passione e di poesia, perché sotto all'uniforme sbiadita dalle intemperie, bruciacchiata dal fuoco, inzaccherata dal fango

delle trincee, questi soldati nostri conservano una deliziosa sensibilità, che la guerra ha reso anche più ingenua più fresca più pura. L'attenzione con cui questo pubblico seguì le avventure del sognatore straccione e i suoi poemi di libertà e il fiorire del suo insperato idillio era qualche cosa di commovente. Il Ruggeri, questo sensibilissimo e amatissimo e delicatissimo artista nostro, fu grande. Incatenò alla sua figurazione l'anima dei soldati, ed ebbe acclamazioni a scena aperta, ed ebbe ovazioni alla fine. Applauditi con lui furono Haydè Urbani, Ida Salviani, Arnaldo Martelli, Servolini, Spegazzini Mario, collaboratori eccellenti. Ora per altri due giorni Ruggeri ripeterà in giro lo spettacolo.

Almirante, Garibaldo Fossi

Intanto negli altri due teatri con le canzoni e le romanze- fra il reparto lirico hanno un successo speciale le canzonette deliziosamente dette dalla vivacissima Pina Brillante che ha avuto l'onore della riconferma- si dànno delle farse e delle commedie che sembrano rinascere a una giovinezza inaspettata: chi non prova non crede, con Tilde Musso, Ubaldo Falcini e Virgilio Frigerio: La sposa e la cavalla con Tina Pini, Luigi Almirante, Egisto Olivieri.

Ormai l'istituzione è salda: e gli spettacoli corrono, nella felice ideazione rapidissima che sotto la tutela del Comando Supremo ha trovato nella Società degli Autori e in alcuni ufficiali specialmente adatti i più appassionati organizzatori. Non come trovare elogi sufficienti a tutti gli attori e le attrici nostre - dai grandi ai piccoli - che si offrono con tanto amore, con tanto slancio e - diciamocelo anche- con tanta abnegazione e con sacrificio, perché i soldati possano tra il tumulto della guerra godere un po' d'arte, un po' di gioia? Bravi, bravi, bravi tutti!

Arnaldo Fraccaroli.

- 15) G. D'ANNUNZIO, *Non piegare d'un "ugna"*, Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma, fascicolo "Teatro del Soldato":

Morire non basta. Se morire è cessare di combattere, non si può morire. Bisogna rialzarsi. La Patria partorisce i figli validi e armati: li solleva e li scaglia. Subito rende un vivo per un morto, un combattente per un caduto. Nessun posto può rimanere vuoto, oggi. Dov'è lo spazio utile per un uomo, là dev'essere un uomo, in piedi o in ginocchio, carpone o bocconi, ma sempre con un fucile tra le mani, sempre al servizio di un'arme. E se l'arme manca, ogni altra cosa è buona. Nel Carso abbiamo sradicato e rotolato i macigni. Al Cengio, una notte, valsero i pugni e i calci, i denti e le unghie. E qui le pietre non si leveranno sole? Due braccia inermi non stritoleranno un nemico afferrato? Non si può oggi dominare il dolore o il furore se non per un solo proposito, per una sola attenzione: per mirar giusto, per non fallire il colpo. Ci si stupisce che la vita comune possa continuare a scorrere, che si possa trovare un qualunque sollievo fuor dell'azione, che si possa discutere

sorridere irridere, che si possa indugiare e riposare. Il ferito, se la piaga gli duole, non ha requie. Se gli duole il collo e una spalla, tutto il suo corpo partecipa delle doglie e non dorme. L'Italia è una Nazione, è una Patria, è una medesima sostanza vivente; e può non soffrir tutta quanta per quella sua parte che soffre? Non essere di continuo inquieta per quella parte che è straziata? Non travagliarsi in ogni attimo per quel male che le si è appreso e la minaccia fino ai precordi? Questo fiume dove siamo, non è il Frigido e neppure il Timavo e neppure l'Isonzo. Di là non v'è terra da riconquistare contro l'usurpatore che ce la contrasta. Questo è il Piava, un puro fiume veneto; e non il primo di qua dal vecchio confine, non il primo. Di là non c'è il deserto di sasso, non la foiba né la dolina né il calvario, né ossame di borghi e di casolari, ma c'è la più sincera figura terrestre dell'anima italiana, c'è il solco diritto del nostro aratro e della nostra storia, c'è la grazia antica delle nostre piccole città degne che i nostri Santi le portino sempre in palma di mano. Ora la branca ignobile dell'invasore è la sopra. La belva nauseabonda deturpa e appesta il nostro giardino. Che farem? Tanto abbiam noi lottato per l'inverno carsico; e che dunque faremo per questo paradiso?

Io vi ridico che versare il sangue non basta, offrirsi non basta, non basta morire. Bisogna vivere e combattere, vivere e resistere, vivere e vincere. Moltiplicatevi e moltiplicate i vostri uomini. Uno valga per dieci, dieci valgano per mille. La guerra latina ha abolito i limiti della gloria. La guerra latina abolisca i termini della persona e le condizioni del numero. Se vi sono vili i quali sperino dal nemico il perdono, la condonazione, l'indulgenza, ignominiosamente s'ingannano. Il patto è stato imposto dal nemico, osservato dal nemico, dal nemico riconfermato ogni giorno. È una guerra guerreggiata per l'abolizione di tutta una grande civiltà a profitto di un'altra che non la vale, di tutta una grande storia a onore di un'altra che non l'eguaglia, di tutta una grande coscienza a favore di un'altra che si dimostra ogni giorno più bassa. Non è giusto ricordare i Goti gli Eruli gli Unni dinanzi a questa ira. La crudeltà di quella barbarie era inconsapevole; la crudeltà di questa è meditata, disciplinata, coordinata come una dottrina esplodente. Anche la sua frenesia pare un prodotto chimico. Ci avviene talvolta di ridere pur nell'orrore, quando consideriamo certe mosse e pose di questa massiccia belva meccanica. È necessario disarticolarla. Perseveriamo. La parola della terra non è: "a palmo a palmo". Non è neppure: "pollice per pollice". La parola della Patria è oggi: "non piegare d'un "ugna".

16) TEN. A. FILIPPI, *La gaia "troupe" dei bianco-rossi*, «Café-Chantant», 25 dicembre 1918:

- E come te la passavi lassù sulle Giudicarie?

-Bene, siamo stati a riposo a Rocca Pagana.

- Il posto veramente non è dei più attraenti e non so come passavi la sera.

-Bravo, alla sera si andava a teatro.

-?!!

-Sì, sì, è inutile che fai quella faccia incredula, dico, a teatro!

- Ma davvero? A Rocca Pagana il teatro?

Era questo un dialogo che si svolgeva sulla tradotta R.1. fra un fante della “Chieti” ed un alpino dell’ “Adamello”.

Vieni, qui la tradotta si ferma due ore, andiamo al Posto di Ristoro e ti racconterò tutto.

Andammo.

Una tazza di brodo, un pane, mezzo litro di vino, e il dialogo continuò:

Dunque, caro mio, era il mese di agosto, avevo sentito dal furiere che sarebbe arrivato il teatro. Al mattino quando si andava all’istruzione siccome la voce ormai si era sparsa, in tutto il reggimento, si guardava spesso la strada che da Storo sale a Terramonte per scorgere un qualche preparativo, quando una mattina una carovana di sei camions saliva, il carico era di vario genere; antenne, rotoli di tela, funi metalliche, cassoni, in tre camions che precedevano la colonna, vi erano dei soldati; s’avvicinarono all’incrocio della strada per la mulattiera che sale a Rocca Pagana o precisamente ove c’erano i pezzi che guardano la strada d’Ampola, si fermarono; noi avevamo rotte le dighe proprio in quel posto, in un camion scorgemmo un piano forte; ci siamo! Era il teatro, la voce si sparse e tutti si accorreva a vedere questa carovana; chi chiedeva una cosa, chi un’altra.

“Di dove venite? Quanto tempo vi fermate? Lavorate questa sera?”

Qualche lombardo chiedeva se c’era il “Gopin”, l’attendente del mio capitano che è una testa matta, si mise a gridare: “Ne! Ce sta Pullecenella?”. E giù tutti a ridere. Il tenente del mio plotone s’avvicinò ad un ufficiale mitragliere che era col teatro il quale chiedeva se si poteva avere una corvè per iniziare lo scarico; il mio tenente passò la voce, ma non occorrevo comandi, volevamo tutti dare una mano, si era contenti, dappertutto si sentiva “C’è il teatro, stasera c’è il teatro”.

Scesero dei soldati, che piantarono la cucina, altri scaricarono due motori, altri le antenne, e lo spiazzo prospiciente la strada divenne in breve un arsenale, scene, casse, strumenti, e tutto piano piano, prese posto, salirono le antenne, gli ancoraggi con funi metalliche, le testate, i fianchi, il tetto, si mise il pianoforte davanti al palcoscenico, ai fianchi i leggiù, le panche due tende alpine per i camerini e per far dormire gli artisti, tutti soldati, mitraglieri, quelli di Brescia, colle mostrine rosse e bianche; e, mentre i cuochi preparavano il rancio, i suonatori provarono i loro strumenti. E che bell’orchestra, ti assicuro che era un pezzo che non si sentivano dei violini, e poi da quelle parti!

“Caro mio, a fartela breve, alle quattro dopo pranzo tutto era pronto; alla sera doveva assistere proprio il mio battaglione, ma che battaglione, quella

sera nessuno andò sotto la tenda, e al teatro accorse tutto il reggimento, i motori si misero in moto e si accese la luce elettrica, due file di lampadine illuminavano un mare di teste; il tempo era splendido, il cielo tutto stellato, già il pubblico rumoreggiava quando, all'arrivo del signor colonnello si iniziò lo spettacolo colla marcia reale, dopo si alzò il sipario, si rappresentava un'operetta, tutti nei costumi da teatro, e c'era uno che cantava così bene, un altro con una faccia ridicola, era il buffo, faceva ridere a crepapelle, poi fecero delle macchiette, dei duetti, c'era una donna che sembrava proprio una... donna, e invece era un fante, te lo figuri che divertimento, noi si gridava: "la mossa, la mossa" poi alla fine si è levata la parrucca e noi tutti a ridere; insomma, ti garantisco, ci siamo divertiti un mondo; la sera dopo toccava a un altro battaglione, ma noi ci siamo andati tutti lo stesso e come ci siamo divertiti!

Che peccato, che da noi non sono mai stati!

Dov'eri tu?

Sotto il Blumone a Siiter de Gaver.

Come? Se io ho parlato coi miei commilitoni del teatro e mi dissero che venivano proprio di là.

Dici davvero?

Sì e proprio verso il 20.

Caspita, che bestia, io ero in licenza in quell'epoca.

Bravo! Ecco perché...

Se sapevo mi facevo mandar dopo.

Di, ecco l'adunata, andiamo alla tradotta!

Peccato, che in principio della guerra, non ci sia stato il teatro alla fronte dato dai nostri compagni.

Ah! Ci saremmo divertiti anche prima!

La tradotta si moveva allora dalla stazione; il fante andava in licenza.

Bene, glie ne racconterai delle belle.

Ah! Glielo voglio proprio dire, mamma, non ero mica triste sai lassù, no, non ci trattavamo bene, ci hanno fatto perfino il teatro!"

PAROLE CHIAVE

Teatro del Soldato, Prima guerra mondiale, Varietà, archivi teatrali, artisti-soldato.

ABSTRACT

Questo studio recupera e analizza numerosi documenti inediti che riguardano gli artisti al fronte e gli effetti della Prima Guerra Mondiale sugli ambienti artistici italiani. Sono state esaminate le lettere degli artisti-soldato pubblicate per la prima volta sulle pagine della rivista «Café-Chantant», periodico di settore pubblicato a Napoli, ma diffuso in tutta Italia, utile mezzo di comunicazione tra le famiglie, il pubblico e gli artisti al fronte. Attraverso le pagine di questo giornale emergono sporadici, ma importanti, riferimenti al Teatro del Soldato, tali da orientare poi la ricerca verso l'individuazione e l'analisi dei documenti conservati presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma. L'istituzione del Teatro del Soldato, infatti, era stata affidata alla Società degli Autori, l'attuale SIAE, che gestisce oggi l'Archivio romano, luogo che conserva i relativi verbali, fonti di preziose informazioni. Anche l'analisi delle locandine degli spettacoli in scena al fronte, conservate presso l'Archivio del Burcardo, forniscono alcune notizie sorprendenti: si tratta di un corpus di pochissimi documenti, ma in ottimo stato. Lo studio esamina anche numerose cartoline, foto e locandine, conservate a Genova dal collezionista Francesco Maggi. Questo saggio fa luce sulla differenza tra il Teatro del Soldato e le Case del Soldato, luoghi in cui si svolgevano spettacoli organizzati dai e per i soldati, anche negli anni successivi alla fine della guerra, ma erroneamente assimilati agli spettacoli ed eventi teatrali del Teatro del Soldato, che invece si svolsero esclusivamente nel Carso tra agosto e settembre 1917.

This study retrieves and analyses several unpublished documents concerning the artists fighting as soldiers on the front line and the effects of the First World War on Italian artistic environment. The letters sent from the front line by the artist-soldiers to their families and their audience are examined from the pages of the «Café-Chantant» magazine, a periodical published in Naples, but spread throughout Italy. These pages report sporadic, but significant references to the *Teatro del Soldato* (the Soldier's Theatre), which motivated a thorough research of relevant documents in the Archive of the Burcardo's Theatrical Library in Rome. The organisation of the *Teatro del Soldato* on the front line, in fact, had been committed to the Society of Authors, the current Italian Society of Authors and Editors (SIAE), today managing the Burcardo's Archive, where important documents, like the posters of the performances on the front line, are preserved in excellent conditions. The present study examines also postcards, photos and posters, preserved in Genoa by the private collector Francesco Maggi. This essay sheds light on the difference between the *Teatro del Soldato* and the *Case del Soldato*, soldiers' recovery houses where the performances were organized by and for soldiers, even in the years following the end of the war, and erroneously assimilated by many studies to the performances and the theatrical events of the *Teatro del Soldato*, played exclusively in the Carso region between August and September 1917.

NOTE SULLA METRICA DI GOVONI

Occuparsi di metrica govoniana, limitatamente al periodo pre-bellico, dopo il (e sia pure a distanza del) magistrale saggio di Pier Vincenzo Mengaldo¹, potrebbe apparire operazione superflua se non addirittura azzardata. Tuttavia, come ho già dimostrato *illo tempore et loco*², proprio in margine al caso Govoni, qualcosa vi può essere discusso, diversamente argomentato e dunque persino contraddetto. Intanto, del saggio mengaldiano, occorrerà trattenere la miriade di osservazioni puntuali, di dettaglio, e innanzitutto la visione generale della metrica (come pure della poetica) govoniana come *work in progress*, un continuo lavoro di destrutturazione ai fianchi della metrica tradizionale, fatto di avanzamenti e assestamenti, recuperi e innovazioni.

E infatti, rispetto al parto gemellare di esordio³, se i sonetti delle *Fiale* valgono sia per la metrica e sia per il lessico come una sorta di spurgo dannunziano, già nell'*Armonia*, com'è noto, il poeta ferrarese sperimenta il tredecasillabo, un verso comunque inedito per la tradizione metrica italiana⁴, benché spesso accompagnato da versi regolari di varia misura e

¹ *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento* (nuova serie), Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-188 (nuova ediz., Torino, Einaudi, 2003, pp. 121-165).

² A. PIETROPAOLI, *De versibus liberis disputandum est*, «Poetiche», 1, 1999, pp. 135-172 (poi in ID., *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2014, pp. 9-41). Mi sia inoltre consentito di rinviare a due altri miei lavori, *Govoni 1903 e Diaconia di Govoni (1903-1915)*, in A. PIETROPAOLI, *Poesie in libertà. Govoni Palazzeschi Soffici*, Napoli, Guida, 2003, pp. 11-97.

³ Si tratta, ovviamente, della pubblicazione, a pochi mesi di distanza, di *Le fiale* e di *Armonia in grigio et in silenzio* (entrambe: Firenze, Lumachi, 1903 – ma si possono adesso comodamente leggere nelle rispettive anastatiche di: Imola, Galeati, 1983, comprensiva del *Vas luxuriae* e *Nota* di L. Caretti; Milano, Scheiwiller, 1989, a cura di L. Barile).

⁴ Checché se ne possa dire, e se ne sia detto, sulla sua origine – cfr. P. V. MENGAL-

in distici di pascoliana memoria (un esempio per tutti: *Crepuscolo sul Po*). Di pari passo, dà inizio anche alle sue spericolate sperimentazioni a livello sintattico – si pensi a un testo come *Ne la corte*, tutto imperniato su di una sintassi nominale, nonché su versi ritmicamente parcellizzati (ancora sulla falsariga pascoliana), com'è facile constatare: «– Su le finestre – Un pettine sdentato / con due capelli come dei pistilli. / Un astuccio per cipria. Uno sventrato / guancialino di seta per gli spilli. // Una scatola di belletto. Un guanto / mencio. Un grande garofano appassito. / Una cicca. Una pagina in un canto / piegata, da chissà quale mai dito!»

Ma è nel terzo libro, *Fuochi d'artificio*⁵, che Govoni compie il passo decisivo e fondamentale, a mio avviso, verso la liberazione metrica. In quest'opera compaiono infatti per la prima volta versi lunghissimi, mastodontici, senza alcuna limitazione mensurale, sebbene ancora inquadrati in strutture strofiche e rimiche regolari. Uno degli esempi più lampanti di questo tipo è *Rosa e cappuccino*, i cui versi svariano dal tredecasillabo alle ventuno sillabe, e di cui è sufficiente trascrivere un paio di quartine, giacché le altre quattro sono strutturalmente identiche (tra parentesi il numero delle sillabe “metriche”):

In un peduccio con una civetta nel blasone, (15)
 un vecchio ne la sua gorgiera inamidata di barbanza (17)
 scruta severamente nella lontananza (13)
 del presente la decadenza della sua generazione. (17)
 [...]

 L'ombra pone ai suoi agri fianchi un lucido cilizio (15)
 di lumi che non lasciano nessun visibile segno. (15)
 L'organo della cantoria è un trofeo di lance od un ordegno (19)
 mostruoso per qualche orribile supplizio. (13)

Secondo Mengaldo, il testo che si è appena assaggiato non potrebbe rientrare a pieno titolo nella categoria di metrica libera, giacché risponderebbe a una sola delle tre condizioni in presenza simultanea delle quali si verifica una compiuta e totale liberazione metrica – ossia, com'è noto, versi a-metrici o «ennesillabici» (Mengaldo), anisostrofismo (debole o forte che sia), rime non strutturali (stilistiche). A mio parere, la griglia mengaldiana appare troppo rigida e, soprattutto, tende ad equiparare parametri

DO, *op. cit.*, p. 156, e P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 231.

⁵ Ganguzza Lajosa, Palermo, 1905. Dove pure si ritrovano terzine, sonetti e tredecasillabi.

storicamente e strutturalmente non più equipollenti. Infatti la tradizione metrica italiana, all'epoca dei primi vagiti versoliberisti, tra Otto e Novecento, aveva già ampiamente conosciuto la scomparsa dei due parametri più "deboli", strofa e rima. Basti pensare alla canzone libera leopardiana. Se fosse fondata l'equiparazione di Mengaldo, noi dovremmo considerare il testo di *A Silvia* più libero di quello govoniano appena letto, giacché lì s'infrangono due parametri su tre, strofe e rime, e qui uno solo, appunto la dimensione mensurale dei versi. Appare invece evidente che strofe e rime abbiano qui perso la loro funzione periodizzante e fungano quasi soltanto da supporto e richiamo visivo: le rime, specie se non bacciate, per troppa distanza; le strofe perché cornici posticce, meri "quadri" delle nuove configurazioni versali. Sicché entrambe risultano ridotte al ruolo men che gregario di "citazioni" metriche, fossili o scheletri della tradizione, con i quali il poeta quasi si diverte a civettare.

Di conseguenza, se s'incardina la questione tipologica sulla nozione ristretta di verso libero, ovvero: se si valorizza la capitale e invasiva presenza di versi mastodontici e si ridimensiona in proporzione il peso strutturale di strofe e rime, occorre allora anticipare la svolta liberistica di Govoni ai *Fuochi*. Del resto, in questo libro compaiono altri testi dello stesso tenore, come ad esempio *Poesis*⁶, *Crepuscolo sul Tevere*, *L'ora di notte*, ecc. Tra questi, però, un posto ancor più particolare occupa *Le pendole di campagna*, poiché vi saltano i parametri sia dell'isostrofismo (cinque strofe numericamente diseguali) e sia di una regolare successione rimica. A conferma, la prima strofa (16 versi), che qui si trascrive, in avvio è composta di sei endecasillabi più un verso ancipite tra dodecasillabo e tredecasillabo, per poi esplodere nei consueti versi sesquipedali. Eccone il testo, con l'indicazione delle misure versali e della estemporanea serie rimica:

Come son care le pendole antiche (end.) *a*
 in special modo quelle di campagna (end.) *b*
 che portano nella smaltata mostra (end.) *c*
 rosolacci sanguinanti o bionde spiche (dod.-tred.) *a*
 od una casa rustica che bagna (end.) *b*
 i suoi vasi di malve in un ruscello (end.) *d*
 dove bevono delle grasse mucche, (end.) *e*
 o un piccolo paese con la piazza erbosa e con la turbinante giostra, (22) *c*
 od un orto con la siepe e un muro con la schiena carica di zucche (20) *e*

⁶ Poesia che contiene il verso forse più lungo mai scritto da Govoni: «[il busso] singhiozza le sue foglie morte d'acqua sulla lebbra della conca viscida e tentacolosaa».

o una canonica con un camino col galletto sul cappello (20) *d*
 o un palco zeppo di piacevoli pagliacci (14) *f*
 imbellettati che s'allargano i calzoni e fanno dei visacci (19) *f*
 a delle scimmie che s'arrampicano per un albero della cuccagna, (21) *b*
 oppure un prato con un molino a vento (dod.-tred.) *g*
 ed una donnola che danza sulla spalla a un piccolo savojardo (20)⁷
 che suona un organino lamentevole con sentimento! (17) *g*

Nell'opera successiva, *Gli aborti*⁸, in gran parte libro *noir* e *maudit*⁹, Govoni mette insieme, diciamo così, il sacro con il profano: a una prima sezione, consistente nei novanta sonetti di *Le poesie d'Arlecchino*, fa seguire una seconda, *I cenci dell'anima*, dove il suo versoliberismo sperimenta forme nuove e si fa assoluto, poiché perde le già fittizie e inamidate corazzate strofiche e rimiche dei *Fuochi*. Ma prima di esemplificare dai *Cenci*, converrà precisare qualcosa riguardo al metodo struttivo dei sonetti di *Arlecchino*, che sono lavorati in modo tale da risultare quasi contraffatti. Essi, infatti, non solo appaiono dominati da un metaforismo senza argini ma soprattutto esibiscono una sintassi nominale sincopata e molecolare senza precedenti (tranne, ancora, che nella prodigiosamente precoce *Ne la corte di Armonia*), che provoca l'indubbio effetto di sfigurare il ritmo dell'endecasillabo. Basterà leggere le due quartine del sonetto *Il bianco*:

Limbo ed esilio, avvento ed innocenza.
 Abdicazione: Prima comunione
 delle cose. Eden. Rinunziazione.
 Digiuno bianco. Pallida astinenza.

Voto. Polo dei sensi freddi. Assenza.
 Convento di biancore. Esaltazione.
 Estasi a mani giunte. Devozione
 inginocchiata. Inverno. Incoerenza.

⁷ Che però rima con il primo verso della seconda strofa: «beffardo», che a sua volta riprende in maniera del tutto estemporanea alcune rime della prima.

⁸ Ferrara, Taddei-Soati, 1907.

⁹ Secondo la prospettiva tematica giustamente evidenziata da F. TARGHETTA, *Gli esperimenti di un poeta povero*, introduzione all'anastatica di C. GOVONI, *Gli aborti (Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima)*, a cura di F. Targhetta, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2008, pp. 7-32, in part. 14, 20-21. Ma vedi pure A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni (1903-1915)*, cit., p. 91.

La sezione dei *Cenci* è ovviamente giocata a contrasto con la precedente. Non solo componimenti in versi liberi lunghi e lunghissimi contrapposti alla struttura chiusa del sonetto (sebbene così polverizzato al suo interno, come si è visto), ma anche e soprattutto un realismo capillare e granulare, nei *Cenci*, ben lontano dalle rarefazioni metaforiche del reale imperanti nelle *Poesie d'Arlecchino*. Il che significa che quanto più Govoni avvicina il suo sguardo alla realtà di riferimento tanto più libera e slabbra le strutture espressive del testo e, all'incontrario, quanto più scatena la sua fantasia metaforica tanto più avverte la necessità d'ingabbiarla nella forma chiusa del sonetto.

Nei *Cenci*, dunque, ricompaiono le misure a-metriche dei *Fuochi* sotto la nuova forma della poesia-elenco (già abbozzata, ancora, in *Ne la corte di Armonia*), con frequenti martellamenti anforici, fino all'esempio massimo di *Crepuscolo*, venti versi tutti principianti col sintagma: «È l'ora in cui». Si tratta, cioè, di testi in gran parte imperniati sulla giustapposizione di versi-frase (o «frasi-evento», come li definì Mengaldo), liberamente espansi e totalmente arbitrari, vere e proprie “istantanee” tenute insieme soltanto dallo sguardo straniante del soggetto poetico, senza alcuna gerarchia concettuale né filo logico, e perciò facilmente intercambiabili, permutabili all'interno dello stesso testo e persino tra testi diversi, potenzialmente illimitate e riproducibili. Fondamentale è il metodo, dunque, che coglie frammenti e brandelli di realtà e si limita ad elencarli, con rigore anatomico, una “cosa” per volta (per verso).

Anche qui non resta che documentare da uno dei testi-tipo, *Le tristezze*, dove si noti il passaggio dalle infinitive (pre-futuriste) al modulo soggetto+relativa, autentico cliché struttivo di Govoni (se ne ricorderà Montale), nonché l'effetto “a fisarmonica” prodotto dalla elasticità mensurale dei versi-frase (invasiva nella ben più nota *Le cose che fanno la domenica*):

Guardare la neve.
 Specchiarsi nei pozzi.
 Guardar correre l'acqua nei canali.
 Udir battere la pioggia sulle gronde, nelle notti autunnali.
 Passeggiare nei boschi, nell'inverno, sulle foglie morte.
 I tamburi che rullano nei crepuscoli.
 Le lavandaie che sciacquano nei maceri.
 I mendicanti che chiedono l'elemosina.
 I cani che abbaiano lontano.

Le campane che suonano la vigilia di una festa.
 I malati allo specchio.
 I gatti bianchi sui letti dei moribondi.
 I vasi dei fiori alle finestre dei poveri.

Il metodo con il quale il poeta fissa ed elenca una realtà minimale è di per sé un'operazione oltranzista, sia formalmente che ideologicamente. Le cose vengono esibite con un tale estremismo, portate talmente a campeggiare sulla scena, in una striscia continua di primissimi piani, devitalizzate e messe in mostra come in una bacheca, *in vitro*, fredde e catalogabili come "merce". Queste cose-eventi ormai non sono più esperibili, si possono soltanto guardare, disporre in un inventario, possederle con gli occhi, e dunque in astratto.

Un altro passo e, lasciando da parte le *Rarefazioni e Parole in libertà*¹⁰ (che costituiscono senz'altro l'omaggio di Govoni a Marinetti, un po' come *Le fiale* verso d'Annunzio), tra *Poesie elettriche* e *L'inaugurazione della primavera*¹¹ l' "anti-metrica" govoniana subisce un'ulteriore messa a punto, se non proprio una svolta – il che non significa, secondo le ben note abitudini dell'autore, totale rinuncia alle forme già sperimentate (vi compaiono infatti ancora sonetti e poesie elencative). Naturalmente, non va trascurata la circostanza che entrambe le opere siano state scritte a ridosso dell'esplosione futurista e dunque ne risentano, perdendo quel tanto di "ingessato" che, nonostante tutto, caratterizzava i precedenti versi liberi di Govoni – e precisamente: ingessatura "metrica" residuale nei *Fuochi* e sintattica nei *Cenci*¹².

Primo dato strutturale: mentre cresce a dismisura il numero dei versi, e dunque il fattore-quantità (*Fascino*, nelle *Elettriche*, conta 385 versi, *Io e Milano*, nell'*Inaugurazione*, addirittura 787), i versi stessi, seppure con le dovute eccezioni, tendono mediamente ad accorciarsi fino al punto da recuperare o sfiorare spesso, anche se involontariamente, misure tradizionali, tredecasillabo incluso (fattore-qualità). Ma, quasi per compenso, s'impenna l'uso di una sintassi tumultuosa, che dà vita alle cosiddette poesie-fiume, mentre s'intensifica pure il già caratteristico

¹⁰ Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1915.

¹¹ Rispettivamente: Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1911; Firenze, Libreria della «Voce», 1915.

¹² Occorre però ricordare che anche nei *Cenci* una poesia come *Il giorno*, sulla scia delle *Pendole di campagna* dei *Fuochi*, in qualche modo elude la formula della poesia-elenco e fa presagire le poesie-fiume del periodo futurista.

metaforismo govoniano. Si può dire che siamo agli antipodi del verso-frase, nel senso che lì la realtà era inventariata e mostrata per addendi, mentre qui essa viene messa in ebollizione e resa del tutto “futuristivamente” incandescente. E insomma: lì, meccanica giustapposizione; qui, accumulazione caotica. E inoltre: lì vige ancora un’idea realistica e “discreta” della poesia; qui trionfa (futurismo imperante) una concezione della poesia come *continuum*, spreco e oltranza. E dunque, da una realtà un po’ statica a una realtà fantasmagorica, in movimento, anzi, più propriamente: in subbuglio. Basta leggere un testo come *Fascino*, di gran lunga il componimento più corposo e dinamico delle *Poesie elettriche*, per rendersi conto delle differenze intervenute rispetto ai versi liberi dei *Cenci*. Poesia torrenziale, ininterrotta, estremamente inventiva, la sua forma flessibile e caotica ne fa un autentico inno alla gioia di vivere, e dunque già tanto “futurista” in senso lato, per quanto ancora trasudi di dannunzianesimo laudico, persino troppo scoperto. Per una rapida documentazione, si dia una scorsa a questi pochi versi (con relativa misurazione “metrica”):

La nostra vita fu un continuo fascino. (end.)
 La primavera ci offrì tutti i suoi doni, (dod.)
 ci rovesciò nell’anima (sett.)
 la sua cornucopia orchestrale di fiori. (dod.)
 Le belle pavonie dall’abito di seta (tred.)
 si dondolavano come regine orientali (15)
 nelle soffici amache delle rose; (end.)
 i padiglioni azzurri dei giaggioli (end.)
 raccoglievano peritosi maggiolini; (tred.)
 le libellule, verdi amazzone, partecipavano (16)
 alla policroma bicchierata dei tulipani. (15)
 Ammirammo le rozze scampagnate delle margherite, (17)
 assistemmo ai sulfurei parti delle thee (tred.)
 dalle gonne succinte di ballerina; (dod.)
 ascoltammo indicibili avemarie (tred.)
 venire dai turchini campanili dei convolvoli; (16)
 anatomizzammo le orchidée ortopediche (tred.)

Come si è visto, l’oltranzismo dell’autore si è trasferito dalla forma dei versi alla struttura globale del testo. Per il versante metrico, nei pochi versi citati si va dal settenario all’endecasillabo e oltre, fino ai versi totalmente, ma moderatamente, sovra-misura: e questa sarà, di una più contenuta

configurazione mensurale, la cifra del versoliberismo di Govoni in entrambe le opere che stiamo analizzando.

Peraltro, il motore che alimenta le *Poesie elettriche* continua a funzionare nell'*Inaugurazione*, anche se a un regime di giri ancor più elevato. Se c'è una diversità tra queste due opere, essa va senz'altro individuata nella intensità ed esasperazione d'uso delle risorse retoriche e metriche, dall'altissima frequenza di metafore alla libertà metrica e, infine, alla orchestrazione fono-sintattica del discorso, sempre più «turbিনosa» (l'aggettivo è dell'autore)¹³, torrenziale, selvaggiamente espansiva. Esemplifichiamo, allora, con alcuni versi del testo-tipo, *Fotografia medianica del temporale*¹⁴, altro testo di oltre trecento versi:

Si vivono mille vite simultanee,
 si trema si corre si rabbrivisce,
 divenuti colori infuocati,
 e cose esseri viventi; si balla si prilla si cade si stramazza,
 si è lanciati sospesi annegati, gemme, fiori,
 bombe di musica, palombari, ruote girandole, teste, fruste
 lacci di fulmini, pareti schiaffeggiate, alberi schiantati
 sradicati calpesti. Si è divisi ammassati incorporati
 tramutati in gambe vertiginose in lunghi contorcimenti,
 spremuti torchiati attirati respinti precipitati esplosi
 sparpagliati sfogliati smembrati disossati infiltrati dilatati
 liquefatti polverizzati impiasticciati assorbiti esalati.

Con tutta evidenza la definizione di poesia-fiume, forse, non tiene più. Converrà semmai parlare di poesia-cascata, dove i versi s'ingrossano per inseguire e rappresentare, anche "visivamente", l'energia espressionistica dei significati, in una vertiginosa moltiplicazione dei segmenti sintattici, in una convulsa cateratta di parole che precipita negli ultimi tre versi intessuti di soli participi passati, in *climax* vagamente ascendente. E dunque, soprattutto a leggere per intero questo e altri testi di *Inaugurazione*, si potrà ragionevolmente affermare che: *la poesia-cascata è un insieme tendenzialmente incoerente, incoeso.*

¹³ Di «strutture prevalentemente snodate, serpiformi, anguillesche» ha acutamente scritto G. TELLINI, *Introduzione a C. GOVONI, Poesie 1903-1958*, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, 2000, pp. V-XXXIV, in part. p. XIX.

¹⁴ Dove Govoni torna a sfruttare l'effetto "a fisarmonica" dei versi, passando da un eccesso («i palazzi», «e uccelli») all'altro («scaricano le loro acque preziose nel fango della strada», «tirate dalle braccia di suonatori ambulanti dei marciapiedi»).

Ce n'è a sufficienza per comprendere e giustificare l'ammirazione e l'entusiasmo del giovane Montale verso quest'opera e quest'autore. Il quale, a mio avviso con un discreto margine di consapevolezza, fu appena agli esordi del Novecento uno dei poeti più moderni e sovversivi rispetto ai codici della tradizione poetica italiana.

PAROLE CHIAVE

Govoni, metrica, versolibero, inventario, metamorfismo.

ABSTRACT

In questo saggio l'autore analizza, libro per libro, la straordinaria avventura a-metrica del Govoni pre-bellico. In primo luogo, contrariamente alle ormai classiche argomentazioni in materia di Pier Vincenzo Mengaldo, dimostra che, se s'incardina la questione tipologica sulla nozione ristretta di verso libero, ovvero se si valorizza la capitale presenza di versi "smisurati" e si ridimensiona il peso strutturale di strofe e rime, la prima vera rivoluzione metrica di Govoni avviene già nel terzo libro, *Fuochi d'artificio*. Mentre nei *Cenci* del quarto, *Gli aborti*, s'inaugura la nuova forma delle poesie-elenco, ossia testi-collage intessuti di versi-frase, è con le *Poesie elettriche* e *l'Inaugurazione della primavera* che la poetica e la "metrica" govoniana si trasformano ulteriormente, grazie a un metaforismo senza freni e all'uso di una sintassi tumultuosa che fotografa non più una realtà statica bensì (in ossequio anche al futurismo imperante) una realtà dinamica, in continuo ribollire. Le poesie torrenziali di queste ultime due opere, costituiscono il punto d'arrivo del lavoro "anti-metrico" di Govoni, che appare perciò uno dei poeti più moderni e sovversivi del primo Novecento.

In this essay the author analyzes, book by book, the extraordinary adventure without meter of the antebellum period of Govoni. In the first place, contrary to the classic arguments of Pier Vincenzo Mengaldo, the author shows that the first genuine meter revolution takes place already in the third book *Fuochi d'artificio*. The author reaches this conclusion by hinging the typology on the narrow concept of free verse, that is, by enhancing the crucial presence of boundless verse and, at the same time, by downsizing the structural weight of stanzas and rhymes. Meanwhile, in the *Cenci* of the fourth book, *Gli aborti*, the new form of poetries-list is launched. The texts which belong to this new category are texts-collages weaved of verse-sentence. The further transformation of the poetics and of the meter of Govoni manifests itself in *le Poesie elettriche* and *l'Inaugurazione della primavera* through both the brake-less use of metaphors as well as the use of tumultuous syntax able to capture a reality which is not static anymore but instead (pursuant to the ruling Futurism) is dynamic and burning incessantly. The poetries-waterfall in these last two literary works represent the arrival point of the "anti-meter" workings of Govoni. Hence, Govoni emerges as one of the most modern and subversive poets of the early Twentieth Century.

IL MONTALE DI GADDA: ATTIMI IRIDATI,
«FEMMINE», «COCCI» E «FAGIUOLI»

Nel deserto
io guardo con gli asciutti occhi me stesso.
(C. Sbarbaro, *Pianissimo*, I)¹

1. A Firenze, alle Giubbe Rosse

Non sono molti gli scrittori che hanno lasciato un segno nell'immaginario poetico di Carlo Emilio Gadda come ha fatto Eugenio Montale, l'unico, insieme allo storico dell'arte Roberto Longhi, a poter vantare una sorta di timoroso rispetto, una «reverenza»² a dir poco sacrale.

In un ricordo dell'Ingegnere, Pietro Citati, amico dello scrittore milanese, afferma infatti:

Gadda ammirava soltanto Eugenio Montale. Un giorno mi disse che avrebbe voluto scrivere un commento alle *Notizie dall'Amiata*, una delle poesie più belle delle *Occasioni*: conservava qualche appunto, ma non si sentiva di svilupparlo, aggiunse tristemente³.

In un'intervista televisiva rilasciata nel 1972, lo stesso Gadda, oltre a confermare l'ammirazione per il poeta ligure, lo definisce senza troppo esitare «uno dei grandi nostri»⁴, tanto da reputare fortunatissimo il loro

¹ C. SBARBARO, *Pianissimo*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 2018, vol. 1, p. 670.

² G. CONTINI, C.E. GADDA, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009, p. 209.

³ P. CITATI, *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 478-479.

⁴ C. E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, p. 212.

incontro avvenuto alla fine degli anni Venti a Firenze, al tempo delle Giubbe Rosse, quando ancora Gadda non si era trasferito nel capoluogo toscano a causa dei numerosi impegni professionali⁵: «Egli mi conobbe di fatti a Firenze nel 1927 ed io ebbi la fortuna di conoscerlo: dico la fortuna perché l'incontrare Montale è stata, per il mio intelletto, una fortuna»⁶.

Tuttavia, a detta di Roscioni, l'ammirazione non fu immediatamente reciproca: se per l'Ingegnere fu innamoramento intellettuale a prima vista, solo più tardi Montale sembrerà rendersi conto del genio gaddiano («Montale, l'ammiratissimo Montale, guardava con curiosità e simpatia la nuova, singolare recluta delle lettere italiane; ma mai si sarebbe interessato veramente a ciò che si nascondeva sotto quelle eccentriche apparenze»)⁷, come ammise del resto il poeta ligure quando, interrogato sul periodo fiorentino dell'Ingegnere, parve confermare con un po' di amaro rimpianto questo riconoscimento tardivo:

⁵ Il periodo vissuto a Firenze è fondamentale per la formazione dello scrittore milanese: «Quando decide di abbandonare, definitivamente, ogni attività da ingegnere, nel '40, Gadda si trasferisce a Firenze, dove rimarrà per un decennio: sarà un periodo difficile, di disagi e ristrettezze, che accompagna la fase conclusiva della guerra – che vedrà Carlo Emilio tra gli sfollati nelle campagne fiorentine – ma anche il progressivo inserimento nella società letteraria. Firenze, in quegli anni, è animata dai cenacoli che hanno segnato il passaggio verso una cultura italiana più moderna: la rivista «Solaria» prima di tutto, quindi intellettuali come Montale e Landolfi, Bonsanti e Delfini, De Robertis, Bo, Vittorini, Traverso. In mezzo a loro Gadda si muove con le incertezze e le goffaggini che presto diventeranno, nell'ambiente, proverbiali. D'altronde, la sua creatività, in un contesto così attento ai valori formali dell'opera, è presto individuata come un valore da conservare e far crescere: da qui la protezione, gli aiuti, le attenzioni di cui godrà in quegli anni, per altri versi, come si è detto, molto difficili» (G. PATRIZI, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 26).

⁶ P. GADDA CONTI, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Pan, 1974, p. 130. L'ammirazione per Montale era tale da spingere l'Ingegnere a dare credito ad alcuni aneddoti che il poeta gli aveva confidato sulla famiglia, infatti, durante un'intervista, alla domanda sulla possibile sofferenza dovuta al fatto di aver avuto genitori troppo vecchi, Gadda risponde: «Montale dice che i figli dei genitori anziani sono piuttosto intelligenti ma deboli muscolarmente. Cioè la natura provvede il figlio del vecchio di una certa ragione per proteggerlo dalla sua fragilità [...]» (C.E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 158).

⁷ G. C. ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 298. Seguendo l'interpretazione di Roscioni, Orlando scrive che «Solo negli anni Sessanta, tuttavia, recensendo sulle pagine del «Corriere della sera» *Verso la Certosa* e la nuova edizione del *Giornale di guerra e di prigionia*, [Montale] riserverà pubblicamente a Gadda, ormai affermato, una misurata – e indubbiamente piuttosto tardiva – attenzione, come a “uno dei pochi di cui potranno occuparsi i critici di domani”» (C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, Milano, Adelphi, 2019, p. 497).

Non potrei precisare, capitò al caffè delle Giubbe Rosse ai tempi della rivista «Solaria» di allora, quindi bisognerà riferirsi al '28-'29. E non credo che noi sapessimo molto di lui. Era ingegnere, veniva dal Belgio, dall'Argentina, così... «Solaria» fu la prima rivista che pubblicò, che pubblicò il suo primo libro. Non ricordo nemmeno più se fosse il *Castello di Udine*...⁸

E ancora:

Avevamo per lui curiosità, deferenza, ammirazione, stupore, incredulità, perché la sua cultura scientifica prevaleva su ogni altra. Poi scoprimmo anche la sua cultura umanistica e altre forme di cultura, ma tutto sotto un manto di riservatezza schiva; così insomma, non voleva essere lodato, ammirato, preferiva dire male di sé, e anche degli altri naturalmente, ma insomma era un personaggio molto strano. In poco tempo ci impadronimmo, diventammo proprietari, ammiratori e anche schiavi, diciamo, del personaggio Gadda, un personaggio veramente singolare. [...] insomma non si sapeva bene se avevamo accolto un mostro oppure qualche cosa di diverso [...]. Era chiaro però che fosse uno scrittore molto importante e che doveva diventarlo e in realtà lo era già, lo era già: non so fino a che punto ne fosse consapevole, perché non amava di essere lodato⁹.

È evidente dunque che quel primo incontro alle Giubbe Rosse avesse segnato solamente l'immaginario gaddiano: non è un caso, infatti, che parte dell'attività saggistica¹⁰ dell'Ingegnere abbia per oggetto proprio

⁸ C.E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 210. La pubblicazione cui fa riferimento Montale non è *Il castello di Udine*, edito nel 1934 e vincitore del Premio Bagutta, bensì *La Madonna dei filosofi* del 1931.

⁹ Ivi, pp. 210-211.

¹⁰ Sull'enorme produzione saggistica di Gadda fa il punto Patrizi: «I numerosissimi testi [...] coprono un amplissimo arco temporale – dal '23 al '70 – e testimoniano l'impegno gaddiano su una serie variegata di temi: tutti assieme vanno a costruire un quadro vivace e ricco di sorprese della vita culturale e civile contemporanea. In questa troviamo poi alcuni scritti fondamentali per accedere a Gadda, dall'*Apologia manzoniana*, del '27, agli interventi su Montale e sulla poesia novecentesca (importanti per mettere a fuoco le modalità e i limiti dell'interesse gaddiano per la scrittura in versi), dalla polemica con Devoto, in risposta a una recensione di questi del *Castello di Udine*, a quella più esplicita con Moravia, dalle recensioni a Bacchelli, illuminanti sulla concezione gaddiana del genere romanzo, alle riflessioni sull'uso colto della lingua, alle norme per la redazione di un testo radiofonico, pagine centrali per mettere a fuoco il contrastato rapporto dello scrittore con la cultura massmediatica. In ognuno di questi interventi è messa in gioco la sensibilità dello scrittore verso le più diverse esperienze espressive, storiche, civili. Quasi che, in ogni occasione di un testo letto o di un monumento osservato, a uscirne messa a fuoco fosse sempre la ricerca più sottile del modo giusto (preciso, esatto, ma anche

la poesia di Montale, alla quale lo scrittore milanese dedicherà ben tre sentitissimi articoli, i quali non soltanto tesseranno gli elogi della poesia montaliana, ma costituiranno – e qui sta l'enorme originalità del Gadda lettore e critico di Montale – anche una sorta di confessione riguardante la propria visione poetica ed esistenziale.

2. Epifanie in un mondo barocco

Il primo lavoro gaddiano sul poeta ligure è una recensione all'edizione Carabba degli *Ossi di seppia* (pubblicata nel 1931)¹¹ e a *La casa dei doganieri e altri versi* (edita da Vallecchi nel 1932) intitolata *Poesia di Montale*¹² e pubblicata su «L'Ambrosiano» il 9 agosto del 1932.

Dopo una breve presentazione del poeta («Nato a Génova nel 1896 da genitori liguri [...]»)¹³, e non senza tralasciare un tocco della sua proverbiale ironia¹⁴, Gadda fissa i termini entro i quali si svilupperà la sua critica, concentrandosi sugli elementi linguistico-lessicali, ma, soprattutto, sulla costellazione di oggetti-simbolo utilizzati dal poeta¹⁵:

di robusta dirittura morale) di articolare il linguaggio, le scelte lessicali» (G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 156).

¹¹ «Nel Fondo Roscioni si conserva una copia dell'edizione Carabba di *Ossi di seppia*, con dedica autografa di Montale: "A Carlo Emilio, trionfante e.m. tripudiante Firenze 3/6/31"» (C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 496).

¹² Orlando annota che la recensione dell'Ingegnere nasce in occasione di «due colloqui avuti con Montale, allora direttore del Gabinetto Vieusseux, nel 1932, agli albori di un'amicizia che si sarebbe consolidata nel tempo, forse più nella direzione Gadda-Montale che non viceversa [...]» (ivi, p. 496).

¹³ Ivi, p. 74.

¹⁴ Gadda spiega che fino al 1932, a ben sette anni dalla prima edizione degli *Ossi*, si sono occupati di Montale soprattutto illustri critici d'area fiorentina, ma solo un milanese, Guido Piovene, sottolineando che tocca proprio a lui quindi rompere il silenzio: «La stampa milanese non s'è ancora occupata di Montale, salvo che Guido Piovene su queste stesse colonne, con l'acutezza usata; allorché vi disegnò un suo panorama della lirica e della narrativa contemporanea [...]. Ora, dato il premio e dato il fascicolo del Vallecchi, data la capitale morale e dato in conseguenza un certo obbligo di sensibilità periferica, cioè verso chi respiri al di fuori de' bastioni di Maria Teresa, vogliasi indulgere alla mia penna se venga rompendo così austero silenzio, dopo che già lo ruppe, temerario avanguardista, il Piovene» (C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 75).

¹⁵ Sulla poetica degli oggetti di Montale è capitale il lavoro di Blasucci, il quale afferma che «con Montale si assiste non solo a un arricchimento del lessico poetico nell'ambito della realtà naturale, ma a un'estensione del lessico al mondo degli oggetti, artigianali, meccanici o tecnologici; quegli oggetti, grandi e piccoli, che popolano la nostra quotidianità di moderni [...] Montale ha portato sino in fondo quel processo, per definizione antipetrarchistico, di

[...] nell'estuare desolato si levano i tremuli scricchi delle cicale, dei calvi picchi: e il falco, alto levato, si cinge di immobilità meridiana: e frusciano i serpi di tra le rocce spaccate, donde rampolla il fiore unico ed estremo dell'agave: o dove la terra si vena d'ardore sotto a l'ombra de' pilastri, distorti nel doloroso riassunto delle tempeste. La Liguria terrestre ed equorea è lo spunto da cui move la poesia di Montale: e divien simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore¹⁶.

Fin da subito Gadda restituisce al lettore la perfetta conformazione del paesaggio ligure entro il quale si sviluppano gli *Ossi di seppia*¹⁷ grazie al rimando a una triade di riferimenti piuttosto evidenti: le liriche *Merigiare pallido e assorto*, senza dubbio il componimento degli *Ossi* che più di ogni altro ha lasciato un segno nell'immaginario del recensore, *Spesso il male di vivere ho incontrato* e *L'agave su lo scoglio*. Attraverso l'accostamento di percezioni uditive e visive, Gadda rende vivo e tangibile il paesaggio aspro e assolato della costa ligure: «i tremuli scricchi delle cicale» (anche se in *Merigiare* i primi tremuli a essere menzionati sono gli «schiocchi di merli» del v. 4, poiché i «tremuli scricchi/ di cicale» compaiono solo ai vv. 11-12)¹⁸, le alture aride e senza vegetazione («calvi picchi») e il rumore delle serpi che «frusciano» nel terreno roccioso. Tuttavia ecco che, in quest'arsura desolata e alienante, l'immobilità è d'un tratto spezzata dal

immissione del reale anche umile nel lessico aristocratico e schivo della nostra poesia [...]» (L. BLASUCCI, *Storia della lingua e della critica letteraria. Per una diacronia dell'oggetto poetico in Montale*, in ID., *Gli oggetti di Montale*, Milano, Ledizioni, 2010, p. 49).

¹⁶ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 75.

¹⁷ Sulla presenza del paesaggio ligure e del linguaggio aspro degli *Ossi* nella scrittura romanzesca della *Cognizione*, si sofferma con acute riflessioni Amato, la quale mette in evidenza come la presenza lirica montaliana nel fitto tessuto intertestuale che caratterizza l'opera più sofferta di Gadda sia in realtà essenziale per costruire la progressiva consapevolezza del dolore da parte del protagonista, Gonzalo Pirobutirro. Cfr. A. AMATO, *Da Montale a Gadda: «i conforti della poesia» nella Cognizione del dolore*, «Otto/Novecento», XXXIV, 2010, 3, pp. 65-89. Infine è opportuno ricordare che il tema della 'costruzione del dolore', fondamentale nell'architettura complessiva della *Cognizione*, è stato indagato da Luperini, il quale vi ha avvertito la presenza del poeta degli *Ossi*, ma in seno a una rivisitazione ironica: «Data la problematicità del rapporto di Gadda con il genere lirico, appare del tutto normale il suo interesse per Montale, per l'appunto il maggiore lirico a lui contemporaneo, la cui poesia d'altronde gli si presenta anche come repertorio di situazioni, non solo linguistiche, da usare e talora pure da rovesciare con la consueta ironia» (R. LUPERINI, *La costruzione della cognizione in Gadda*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/luperinicostruzione.php>).

¹⁸ E. MONTALE, *Merigiare pallido e assorto*, in ID., *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2012, p. 61.

movimento improvviso di due simboli vitalistici: «il falco, alto levato», qui con chiaro ammiccamento al v. 8 di *Spesso il male di vivere*¹⁹, e un fiore, quello dell'agave, figura della natura antropomorfizzata, evidente richiamo al v. 16 de *L'agave su lo scoglio*, il quale costituisce un simbolo «unico», in quanto immagine della resistenza dello stesso poeta, che prova a rimanere aggrappato alla vita malgrado la sofferenza²⁰ che essa provoca.

Una volta esemplificata «la culla storica»²¹ dalla quale prende vita la poesia di Montale, Gadda passa in rassegna la funzione allegorica (e magica) di tutto l'armamentario poetico montaliano, ed è qui che la recensione gaddiana sembra farsi improvvisamente confessione, poiché l'autore lascia intendere come non sia soltanto quel mondo allegorizzato a essere così simile al proprio, ma anche la condizione esistenziale vissuta dal poeta:

[...] la realtà scenografica si trasforma in una «necessità» lirica: si sente subito quanto il paesaggio divenga necessario simbolo d'altra emozione, connaturato mezzo d'altra e secreta immaginativa. Come la nostra conoscenza estetica si distende nelle «forme», cioè nei mezzi primi ed intrinseci, dello spazio e del tempo, così gli aspetti della Liguria montaliana sono l'alfabeto magico a mezzo del quale si adempie la possibilità espressiva del poeta²².

Con grande trasporto emotivo, Gadda evidenzia la funzione laico-magica degli oggetti-simbolo montaliani, i quali compongono la 'scena' elevandosi a emblema della condizione esistenziale dell'uomo moderno (e modernista), nella quale lo spazio e il tempo sembrano sfumare la loro connotazione oggettiva, diventando poi elementi della «nostra» dimensione interiore²³.

¹⁹ E. MONTALE, *Spesso il male di vivere*, in ID., *Ossi di seppia*, cit., p. 76.

²⁰ «Ora son io/ l'agave che s'abbarbica al crepaccio/ e sfugge al mare da le braccia d'alghè/ che spalanca ampie gole e abbranca rocce» (E. MONTALE, *L'agave su lo scoglio*, in ID., *Ossi di seppia*, cit., p. 172).

²¹ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 75.

²² Ivi, pp. 75-76.

²³ È qui che Gadda definisce la visione modernista dello spazio e del tempo. Scrive Bonifacino: «[...] nel romanzo modernista, come si sa, la dimensione temporale – in quanto categoria strutturante della narrazione e, insieme, sua pervasiva cifra tematica – non è che il canone inverso della verità, la stratigrafia dinamica costitutiva, nonché del suo movimento, del suo stesso statuto: che, appunto, la re-istituisce quale mobile orizzonte di una inesausta ma inadempibile ricerca di integrazione tra il nome e la cosa, tra l'anima e la forma». E ancora sul tempo: «Gadda [...] Ne simula il principio d'ordine, ne persegue – ostenta di perseguirne – lo schema, segnatamente nei due grandi romanzi incompiuti.

In questo mondo in frantumi nel quale il poeta cerca di «sopravvivere»²⁴, Gadda pone l'accento sull'importanza della memoria – emblematica presenza anche nella sua stessa poetica letteraria, si pensi per esempio alle immagini funeree della trincea, al fratello Enrico e alle altre figure familiari che, come lari protettivi, compaiono frequentemente tra le pagine della narrativa dello scrittore²⁵ –: «La parola “memoria” ritorna insistente come nessuna altra nella sua lirica: il passato si dissolve talora in un tempo che è presente grammaticale ma che è un indistinto, un eterno, un non tempo teoretico»²⁶. Il tempo interiore e «indistinto» rimane quindi legato all'esperienza del reale per mezzo di un sottilissimo filo conduttore, la memoria appunto: nella mente di Gadda sembrano infatti riecheggiare implicitamente i vv. 10-12 de *La casa dei doganieri*, poesia poi ripubblicata da Montale ne *Le occasioni* del 1939: «Tu non ricordi; altro tempo frastorna/ la tua memoria; un filo s'addipana/ Ne tengo ancora un capo»²⁷.

Nonostante lo «scalcinato muro»²⁸ – qui agisce chiaramente l'eco di *Non chiederci la parola* (v. 1)²⁹ – impedisca al poeta di andare al di là delle cose, ecco che compare un barlume di speranza che si manifesta attraverso un momento epifanico, l'«attimo iridato»³⁰:

Il poeta anela a un momento risolvete che cancelli o almeno interrompa la

Scrive *come se* il tempo teleologico – il tempo della Causa [...] garantisse l'esperienza di un indefettibile acquisto cognitivo, e ne custodisse il Valore. Ma è la scrittura – la sua deformazione nella costitutiva pluralità delle cause, la sua polarizzazione “amletica” nelle infinite parvenze – a revocarlo in dubbio, a mostrarlo lacerato, dissolto» (G. BONIFACINO, *Tempus fictum. Malattie del tempo in Svevo e Gadda, tra “coscienza” ed “euresi”, in Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012, pp. 114-115).

²⁴ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 76.

²⁵ A titolo puramente esemplificativo, si ricordi la malinconica immagine del fratello Enrico evocata nella *Cognizione del dolore* (1963) da una fotografia, oggetto religiosamente custodito dal protagonista, Don Gonzalo Pirobutirro: «Il letto intatto. Il grande tavolo liscio. Sul tavolo un libro aperto, una fotografia del fratello di lui, ragazzo dal volto sorridente, dopo tant'anni!: con una mano sul manubrio della mitragliatrice: era visibile, in parte, la struttura del velivolo» (C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 2011, p. 188).

²⁶ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 76.

²⁷ E. MONTALE, *La casa dei doganieri*, in ID., *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011, p. 181.

²⁸ C. E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 81.

²⁹ E. MONTALE, *Non chiederci la parola*, in ID., *Ossi di seppia*, cit., p. 58.

³⁰ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 77.

consecuzione dei termini finiti, che dalla ineluttabile concatenazione delle cause esali ed esorbiti verso la novità libera dell'inventato, o verso un dono improvviso dell'"al di fuori". La realtà è lacerata da un subito squarcio; la miseria nostra dalla carità luminosa del miracolo.

Sogno o desiderio o presagio o disperata illusione, questo miracolo, fuori dalla stringente catena delle causalità, illumina col diramare di una folgore il nubiloso cielo del nostro destino. In *Crisalide* è il voto d'una liberazione-redenzione-fuga degli amanti: il miraggio allucinatore sembra, a un momento, spezzare la catena delle cause e liberarli a salvezza [...]; poi i simboli ossessivi della impossibilità, la ricaduta dell'ineluttabile³¹.

L'epifania della quale Gadda tratteggia le caratteristiche 'appare' come un momento fondamentale tanto nella poetica montaliana quanto in quella gaddiana, poiché emblema della rinascita momentanea alla quale fa immediatamente seguito il fallimento esistenziale: l'epifania è sì portatrice di un miracolo, poiché ha la capacità di riscattare l'io soccombente, ma è altresì transitoria, in quanto destinata, una volta esaurita l'estasi, a svanire rigettando l'io nella medesima condizione precedente. Gadda esalta la funzione dominante del momento epifanico, soffermandosi in particolar modo sulla sua capacità di lacerare la linea della concatenazione delle cause e degli effetti, producendo così uno squarcio liberatore, la «maglia rotta nella rete»³², ma, allo stesso tempo, è costretto a sottolinearne anche il carattere illusorio, in quanto incapace di generare cambiamenti radicali. L'epifania è l'esclusiva eccitazione provocata dall'attimo inaspettato, tanto che, sotto certi aspetti, il vero miracolo non pare essere altro che quello della sua stessa trepidante attesa³³: in tal senso la rivelazione epifanica può essere per Gadda un malizioso miraggio beffardo, addirittura «allucinato-

³¹ *Ibidem*.

³² «Cerca una maglia rotta nella rete/ che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!» (E. MONTALE, *I limoni*, in ID., *Ossi di seppia*, cit., p. 7).

³³ Sull'oggetto inteso come veicolo dell'attesa, scrive Gadda: «E poi, cose, oggetti, eventi, non mi valgono per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini (Spinoza direbbe modi): mi valgono in una aspettazione, in una attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti e determinati» (C.E. GADDA, *Un'opinione sul neorealismo*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, vol. 1, p. 629). Ancora sull'oggetto e sulla tendenza gaddiana al *singula enumerare* e all'*omnia circumspicere*, Roscioni spiega che: «Ogni pietra, ogni oggetto, ogni fatto è dunque suscettibile di innumerevoli significati. Gli oggetti sono punti da cui partono (o, piuttosto, in cui convergono) raggi infiniti, e non hanno, non possono avere "contorni"» (G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 7-8).

rio», tanto che perfino l'amore scaturito dall'attimo iridato non si rivela essere altro che il segno di un'illusione («liberazione-redenzione-fuga»), un espediente per rompere la «concatenazione delle cause».

Poesia di Montale si conclude infine con alcune annotazioni riguardo alla lingua, dalle quali si può trarre qualche considerazione in merito al rapporto lingua-oggetto-epifania. Pur individuando a ragione modelli montaliani in Gozzano, Palazzeschi, ma anche d'Annunzio e Leopardi³⁴, ciò che Gadda evidenzia è l'originalità del poeta ligure, che gli permette di allontanarsi da questi ultimi raggiungendo così la maturità del poeta «moderno»³⁵:

E anche le parole esistono: e sono in lui un po' strane, talora inusitate, goffe anche a volte, talora venate d'un atteggiamento ligure, talora da lui medesimo sforzate a un senso deforme, spastico (vedasi la *Poetica* di Orazio) o classicamente nitenti, quasi preziose; e danno suoni e pensieri d'un'acredine amara e d'una persistenza incorruttibile. [...] Parole, parole governò il cavalier Vincenzo Monti al suo secolo, e il non-cavalier Eugenio Montale governa parole a quest'altro. C'erano allora le inclite donne, i piè veloci guerrieri: barriva l'Enosigeo. Il poeta, oggi, nota il frusciar d'una femmina in un folto di fagioli e imbarca nel suo poema zanzàre e ragli d'asino, i giri di ruota della pompa, uno scalcinato muro, cocci di bottiglia³⁶.

Esemplificazione della parola montaliana è, secondo Gadda, lo spasmo che fa sì che i lemmi utilizzati dal poeta siano rudi, aspri, contratti, vicini talora al riso, talora al pianto, segni patenti della condizione esistenziale moderna nella quale l'io lirico e l'oggetto da esso rappresentato si spogliano di ogni *epos* retorico («C'erano allora inclite donne, i

³⁴Va ricordato che fra i modelli linguistico-lessicali di Montale va annoverato certamente anche Giovanni Pascoli, benché Gadda non ne faccia menzione, ma ne parlerà qualche anno dopo in occasione di un'intervista fattagli da Arbasino: «Pascoli ha suggerito qualche eccitazione a un eventuale plurilinguismo (attualmente negatissimo) del grande Montale, che odia sì i dialetti, comprendendovi ogni gergo e parlata di mestiere, ma almeno nomina precisamente uccelli e alberi – onomatopeico con misura – senza degenerare come il Pascoli nella sciocaggine infantile. Non rifà cioè il verso agli uccelli; ma ne rappresenta leonardescamente la rapidità folgorante e il movimento, specialmente la caduta: “il saliscendi del balestruccio”, “il falchetto che strapiomba”...» (A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, p. 70).

³⁵C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 80.

³⁶Ivi, p. 81. Qui sono altresì evidenti alcuni riferimenti al libro degli *Ossi*: i «fagioli» provengono dal v. 30 di *Egloga*, le «zanzàre» da *Mediterraneo II*, v. 8, mentre «i cocci di bottiglia» dal v. 17 di *Merigiare pallido e assorto*.

più veloci guerrieri)»³⁷. A guardar bene, forse non è sbagliato supporre che qui Gadda alluda al fatto che Montale stia in realtà descrivendo la «baroccaggine»³⁸ del mondo, tanto da immaginarne, attraverso la scomposizione della realtà in oggetti, la trasfigurazione del linguaggio in simboli³⁹: se da una parte l'Ingegnere vede nel poeta ligure il comune destino tragico, dall'altra, invece, riconosce in Montale un 'prezioso alleato' nella lotta contro i critici, o per meglio dire, contro coloro i quali hanno additato Gadda di esser barocco, ragion per cui quale occasione migliore del commento alla poesia di Montale per dimostrare che barocco è il mondo e non colui che lo racconta? Del resto lo scrittore milanese spiega come il barocco si annidi tanto nella realtà scomposta in oggetti/frammenti quanto nella realtà ricomposta dagli stessi pezzi, come per esempio dimostra la damascatura della coperta che l'autore del *Pasticciaccio* descrive nel laboratorio di Zamira:

La cantina, o sala seminterrata, era provvoluta d'un orinale: e, più, d'un lettuccio: che però crocchiava per un nulla, sto coglione, e aveva tegumento d'una «coperta da letto» verde-stinta: con damascatura di indecifrabili maculazioni: le quali, nel loro autentico ermetismo, tiravano al barocco: a un barocco pieno e fastoso e di primo getto [...]»⁴⁰.

La realtà per Gadda non cambia sia che la coperta sia spezzata e tagliuzzata in piccole parti sia che la stessa coperta sia improvvisamente ricucita, poiché è la sua stessa tessitura damascata a farne emblema della frammentazione del reale. Di conseguenza, non potranno neanche stupire le affermazioni che l'Ingegnere consegna alle ironiche pagine intitolate *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, poste in appendice alla *Cognizione*:

³⁷ Qui Gadda coglie nel segno sottolineando la centralità critico-lessicale dell'enumerazione degli oggetti nel rapporto io-mondo. Infatti, come scriverà Blasucci «La disarmonia è verificata infatti direttamente, fisicamente, nelle cose che circondano il poeta. Di qui la ricchezza degli oggetti che popolano la sua poesia, convocati spesso a dichiarare la loro refrattarietà, la loro irriducibilità [...]. Questa refrattarietà conferisce agli oggetti qualcosa di irto e di solido: ciò che, in ordine alla tecnica evocativa, si traduce per lo più in spessore e asprezza lessicale» (L. BLASUCCI, *Storia della lingua e critica letteraria*, cit., pp. 57-58).

³⁸ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 198.

³⁹ Sulla trasfigurazione del linguaggio in simboli, il riferimento è a quanto scritto da Debenedetti a proposito delle distinzioni tra senso e significato. In particolare, si veda G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 307-310, 434-435.

⁴⁰ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2014, p. 138.

Ma il Barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia: la grinta dello smargiasso, ancorché trombato, o il verso «che più superba altezza» non ponno addebitarsi a volontà prava e «baroccheggianti» dell'autore, sì a reale e storica bombolaggine di secondi o terzi, del loro contegno, o de loro settenari: talché il grido-parola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine»⁴¹.

E ancora aggiunge Gadda in nota:

Un violoncello è uno strumento barocco; un contrabbasso, meglio che andar di notte; un femore, coi relativi còndili, è un osso barocco; idem un bacino; il ghiandolone fegato è una polta barocca; il sedere del manichino femmina della grande sarta Arpàlice è un manichino barocco; la gobba del dromedario è barocca; le trippe del pretore Mamurra, panzone barocco, erano trippe barocche; gli enunciati del trombone in fa (chiave in basso) sono enunciati barocchi; i fagioli, le zucche, i cocómeri oblungi sono altrettante scorribande, verso il barocco [...]»⁴².

Esiste quindi una correlazione strettissima fra oggetto (che si compone di lingua e simbolo) e mondo rappresentato, una correlazione destinata poi a svilupparsi come ineluttabile discrasia fra parole e cose, dunque tra scrittore e realtà. Ora, 'gaddizzando' al massimo la poesia del poeta ligure, per Gadda Montale non può che essere poeta barocco, poiché gli oggetti che popolano il suo universo lirico costituiscono l'emblema di un enorme catalogo, al cui interno vengono fissati «frammenti che non potranno mai trovare una ragion d'essere»⁴³ nel caos del mondo, se non per evocare il male esistenziale dell'io: pezzi e «cocci» di un *puzzle* perennemente destinato al «dissolvimento oggettuale»⁴⁴, alla deformazione continua della realtà⁴⁵. Tut-

⁴¹ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 198.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ R. RINALDI, *Oggetti*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/page/oggettirinaldi.php>.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ È d'obbligo il rimando al trattato filosofico *Meditazione milanese* del 1928, in cui Gadda afferma: «Mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo. Insisto su questi due temi: primo: la nostra analisi ha inizio da un dato psicologico-storico (cioè personale-ambientale) che possiede un suo flusso, una sua velocità: che è labile, mobile. In quanto labile in sé noi lo intuiamo per prima approssimazione come un sistema in sé, cioè come qualcosa di non semplice. In quanto mobile noi lo intuiamo

tavia, in queste considerazioni emerge una distanza di fondo che allontana i due scrittori: infatti, contrariamente a quanto avverta e ‘senta’ l’Ingegnere, più che a scomporre la realtà, Montale tenta, spesso invano, di ricomporre i pezzi (di qui, il segmento necessità-varco-epifania salvifica).

3. *Infine, sopravvivere...*

La recensione del 1932, che piacque molto a Montale⁴⁶, non fu l’unico lavoro gaddiano dedicato al poeta, e infatti nel 1943 comparve sul «Tempo» l’articolo *Montale, o l’uomo-musico*⁴⁷, che pare aver subito il tirannico ricatto della fretta, quasi come fosse rimasto in qualche modo strozzato nella sua struttura complessiva, e del resto Vittorini chiese proprio a Gadda di velocizzare i tempi di scrittura per l’imminente pubblicazione («[...] molto presto, il più presto che puoi»)⁴⁸.

Più che un saggio o una recensione, il testo si presenta fondamentalmente come un elogio a Montale, in particolar modo alle sue qualità di uomo-musico⁴⁹, tanto che l’aspetto più interessante del contributo

per approssimazione come appartenente ancora a un sistema che diciamo esterno. Esiste dunque un qualcosa con velocità diversa, con forma intrinseca diversa da quelle in noi attualmente vigenti: e noi desideriamo appunto misurare il divario fra il nostro dato e questo sconosciuto che è oggetto di ricerca, d’amore. Secondo: a mano a mano che il processo conoscitivo si attua, vengono deformandosi sia il dato psicologico-storico, sia il supposto sistema esterno (e intendo ciò non per una mutazione storica, cioè perché nel frattempo esso può acquistare da sé esternamente a noi, come di fatto acquista, nuove e diverse relazioni, ma perché, anche «e» colto e misurato nella sua immobilità momentanea, nell’essere suo di un attimo, noi vi scorgiamo nuovi significati cioè nuove relazioni anche attuali» (C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Milano, Garzanti, 2008, p. 14).

⁴⁶ «[...] vorrei meritare la metà delle tue lodi. Spero di avere presto l’occasione di dirti a voce la mia riconoscenza [...]» (C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 497).

⁴⁷ Come spiega Orlando, Gadda teneva moltissimo alla pubblicazione di questo contributo, infatti «scrivendo a Vittorini il 25 gennaio 1943, chiede che Arturo Tofanelli, redattore capo e in seguito direttore del settimanale milanese, chiarisca un possibile malinteso: “Tofanelli ha incaricato anche Vigorelli dell’articolo su Montale. Forse c’è un equivoco. Vuoi essere così cortese da telefonargli di darmi conferma, o no. Ci terrei molto a fare l’articolo e assicurarlo che sarà semplice e chiaro e breve e divertente e spiritoso e fesso al massimo grado”» (ivi, p. 502).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «È il Montale di Genova, tra vocalizzi e solfeggio, con un sogno nell’ùgola piena di virtù: le folate di libeccio investono il portico di Sottoripa, il Palazzetto nero e le arcate lissandriniane del Banco: lo vedremmo, con uno spartito sotto il braccio, “andarsene zitto”, sfiorare con un saluto “‘o scagno” paterno, dileguare nell’ombra di un carrùgio» (ivi, pp. 123-124).

è rappresentato senza dubbio dalla presentazione del poeta, condotta quasi come fosse un esercizio in prosa: «Tra Genova e le Cinque Terre la giovinezza, appassionata, chiusa: dolorosamente pensosa. Una estrema capacità di astrarsi, un netto precipitare dell'immagine: è «il falchetto che strapiomba» sulla concreta preda»⁵⁰. Poi continua:

La sua immagine di allora procede verso di noi, come uscita dalle quinte d'un tempo enigmatico. Né triste, né lieta, in un atteggiamento di attesa e di fermezza, quasi di chi preveda un nuovo sberleffo del destino o l'opinione contraria d'un interlocutore clamoroso. Quasi di chi sia stato estratto da un suo disperato rimuginare, e muove, ancora tutto infarinato di angoscia, verso le occorrenze minute, anzi minutissime, di questo «piccino fermento» del suo vivere. Con la sigaretta dalla lunga e pericolante cènere del bocchino di ciliegio, egli si avvanza a passetti esatti salutandoci sottovoce, con una formula secca, di timbro un po' genovese. [...] «Gli vizî umani» conosce (negli altri) e, direi, indaga. Con una certa ghiottoneria. Non patisce veti interni. Quando uno o una gli urta i nervi, è lo spasso. La sua icastica abituale si alluzza allora in una epifania di trovate, a base di senape e di pepe di Cajenna. Il malumore lo shakespearizza⁵¹.

Più che la descrizione del poeta delle *Occasioni*, questo passo parrebbe essere proprio il bozzetto di un personaggio pronto a catalizzare una delle storie dell'*Adalgisa* o persino a comparire in una delle favole gaddiane, affiancando magari l'Apollo con i capelli pieni di brillantina e il personaggio del Goldoni⁵², o semplicemente potrebbe impersonare un *alter ego* dello stesso Gadda, come induce a pensare quell'affermazione sospetta: «Quando uno o una gli urta i nervi, è lo spasso. La sua icastica abituale si alluzza allora in una epifania di trovate a base di senape e di pepe di Cajenna».

Tuttavia, alla fine dello scritto, l'impronta del racconto «divertente e spiritoso»⁵³ – aggettivi con i quali Gadda descrive a Vittorini l'articolo in preparazione – lascia brevemente spazio al commento sulla poetica di Montale:

Deforma il dato reale e positivo in una favola semi-seria, semi-imbronciata, semi-ironica, semi-malinconica, semi non so che cosa, per cui d'un ratto in trappola d'amore è bell'e che nata un'Iliade, di che tutta Italia fa gargarismi. La donna ha in lui il poeta, uno stilnovista «sui generis». Che vede e celebra

⁵⁰ Ivi, p. 124.

⁵¹ Ivi, pp. 125–126.

⁵² Cfr., C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Milano, Mondadori, 1990, pp. 15–16.

⁵³ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 502.

sul margine degli abissi financo la donna-sogno, la donna-che-non-esiste: o che esiste «presenza soffocata» nella nostra angoscia e nella vana speranza⁵⁴.

Qui Gadda si sofferma sul rapporto tra il poeta e il reale. L'affermazione sul fatto che Montale deformi la realtà è sicuramente da considerarsi eccessiva: nel momento in cui Gadda parla di deformazione umoristica (e tragicomica) – pratica peraltro sporadica nel primo Montale – è piuttosto chiaro che si stia riferendo in realtà alla propria visione poetica e, soprattutto, gnoseologica, basti pensare ancora alle pagine della *Meditazione milanese*, nelle quali l'Ingegnere afferma che ogni azione conoscitiva genera inevitabilmente una deformazione dell'oggetto della cognizione, quindi del «dato psicologico-storico»⁵⁵ dal quale è cominciata la ricerca. Tuttavia, parlare di Montale come di uno stilnovista «sui generis» è più che corretto, per quanto il suo neo-stilnovismo non vada di certo letto in chiave ironica, anzi, la donna delle *Occasioni* esiste e ha una connotazione fisica ben precisa: dapprima simbolo della salvezza privata, questa diffonde poi la sua benevolenza a chiunque sia in grado di coglierne il miracolo laico, com'è evidente nell'immagine della messaggera accigliata di *Elegia di Pico Farnese*⁵⁶.

Il Gadda lettore e critico di Montale dedica infine un ultimo scritto al poeta in occasione dell'allestimento di un volume celebrativo per il suo settantesimo compleanno (la miscellanea *Omaggio a Montale*, curata da Silvio Ramat per Mondadori e pubblicata nel 1966), al quale l'Ingegnere partecipa con lo scritto *Poesia 1931-1932*.

Fin dal titolo si comprende come Gadda si dedichi ancora una volta al primo Montale, componendo un ultimo accorato elogio pubblico della poesia dello scrittore, uno «studio appassionato»⁵⁷, una dichiarazione d'amore intellettuale che l'autore sviluppa ribadendo alcuni concetti espressi nel suo primo articolo:

D'altronde una interpretazione consensuale, un'accoglienza felicemente corale della nuova poesia avrebbe costituito altresì gradita verifica della nostra propria

⁵⁴ Ivi, p. 127.

⁵⁵ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 14.

⁵⁶ Cfr. E. MONTALE, *Elegia di Pico Farnese*, in ID., *Le occasioni*, pp. 235-244. Al di là dell'innamoramento intellettuale e spirituale per la donna amata vi è certamente la passione 'reale', fisica, sensuale, che Montale esprime, per esempio, attraverso la richiesta di fotografie che possano ritrarre il corpo di Clizia. In tal proposito si veda E. AJELLO, «Snapshots». *Eugenio Montale e Irma Brandeis*, in ID., *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 88-96.

⁵⁷ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 273.

sanità di mente, della nostra umanità desiderosa, oltreché di riconoscersi, di provarsi alle pagine della edizione Carabba 1931 e della Vallecchi 1932, per gli *Ossi di seppia* e per *La casa dei doganieri e altri versi*⁵⁸.

Gadda dimostra di essersi fraternamente appropriato della poesia di Montale, di averne sentito la vicinanza, avvertendo il desiderio, e forse anche il bisogno, di riconoscerne un sentire comune, un affratellamento sincero:

[...] egli [Montale] si rivolgeva al lettore col pacato distacco di chi conduce per mano un fratello e si vede rivestito di una responsabilità fraterna. [...] il lettore teneva in cuore di che compiacersi, a sua volta, di che riconoscersi, a sua volta confortato dalla «nuova» poesia⁵⁹.

Nell'immaginario poetico (e nel sentire umano) dell'Ingegnere, quella di Montale è la poesia della sopravvivenza nel dolore, ma, al contempo, della speranza, transitoria, della rinascita: quella di Montale è la poesia che coglie la realtà in frantumi, cioè in oggetti-simbolo di una condizione esistenziale pronta, forse, a «esplodere verso»⁶⁰ qualcosa. La poesia montaliana è un dono alla letteratura italiana, segno della benevolenza divina: «Le Euménidi», scrive l'Ingegnere, «“dovevano”, sulle terre e nel mondo, sostituirsi alle Erinni»⁶¹.

Nella poesia del poeta ligure Gadda rivede parte del suo stesso armamentario poetico, tanto che in ogni singola pagina degli scritti a lui dedicati si avverte il peso dell'angoscia, del dolore, della difficoltà di sopravvivere, ma anche delle vitalistiche illusioni: l'Ingegnere si lega a Montale attraverso un compiaciuto ma sincero sentimento fraterno, al punto da riconoscervi un compagno di viaggio, passeggero di quel maledetto *bateau ivre* delle «dissonanze umane»⁶².

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Ivi, p. 275.

⁶⁰ Il rimando è ancora a Debenedetti, il quale afferma che gli oggetti: «[...] devono “esplodere verso” di noi, parlarci e quasi riconoscerci nel momento stesso che si fanno conoscere. Un loro prendere coscienza di noi che li guardiamo, che vorremmo esplorarli. E tutto questo presuppone un mondo sconosciuto che esiste dietro i segni del mondo visibile» (G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del novecento*, cit., p. 305).

⁶¹ C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 274.

⁶² C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 13.

PAROLE CHIAVE

Gadda, Montale, barocco, oggetti, epifania.

ABSTRACT

Non sono molti gli scrittori che hanno lasciato un segno nell'immaginario poetico di Carlo Emilio Gadda come ha fatto Eugenio Montale, l'unico, insieme allo storico dell'arte Roberto Longhi, a poter vantare una sorta di timoroso rispetto, una «reverenza» a dir poco sacrale. Attraverso la lettura dei tre articoli gaddiani che hanno per oggetto la poesia montaliana, il saggio intende sottolineare come nell'immaginario dell'Ingegneria la poetica di Montale sia sorprendentemente vista come speculare alla propria: la descrizione del mondo barocco, il sentimento fraterno di condivisione del dolore esistenziale, la speranza e l'attesa di un momento rivelatore diventano inaspettati termini di corrispondenza fra i due.

There aren't many writers who have left a mark in the poetic imagination of Carlo Emilio Gadda as Eugenio Montale did, the only one, together with Roberto Longhi, to be able to boast a sort of fearful respect, a sacral «reverence». Through the reading of the three articles that Gadda dedicated to the poetry of Montale, this essay aims to underline how in Gadda's opinion Montale's poetics is seen as speculating on his: the description of a baroque world, the feeling of fraternal sharing the pain of existence, hope and expectation of the epiphanic moment become the terms of correspondence between the two authors.

UN EPIGRAMMA INEDITO DI GIORGIO CAPRONI
ALL'AMICO E POETA SIRO ANGELI

Quando si parla di letteratura italiana del Novecento si pensa immediatamente ad una cerchia di autori noti, iscritti nel canone da decenni. Sono autori che tramandano la loro eredità nelle antologie scolastiche e la cui conoscenza, quantomeno superficiale, dovrebbe essere cosa scontata. Tuttavia qualche anno fa, nel 2017, tra le tracce dell'esame di Stato della scuola secondaria era stato proposto un autore che molti giovani maturandi non conoscevano. Si trattava di Giorgio Caproni, del quale si richiedeva l'analisi della poesia *Versicoli quasi ecologici*.

Caproni ha attraversato tutto il Novecento, mutando forme, stili e contenuti, con un'intensa consapevolezza del suo multiforme percorso. È difficile, anche per un lettore giovane, non appassionarsi ad almeno una delle tante facce dell'io poetico caproniano. Caproni tuttavia non è senz'altro uno sconosciuto: tutt'altro. Magari non è così scontato che se ne studino le opere fra i banchi di scuola, ma egli è a pieno diritto un poeta del canone della poesia novecentesca.

Altri scrittori invece rimangono ai margini di questo canone, e sono ben conosciuti solo da chi si occupa direttamente di loro nell'ambito degli studi universitari o per piacere personale. È il caso di Siro Angeli, poeta e drammaturgo friulano, noto forse più per i suoi sceneggiati e programmi televisivi (lavora per la Rai dal 1955 al 1977) o per la sua apparizione nel film *Maria Zef*, del 1981, piuttosto che per le sue produzioni letterarie. Ad oggi il nome di Siro Angeli è accantonato nel ristretto spazio della cultura locale, specificamente friulana, e non gli è riconosciuto il contributo che ha fornito alla letteratura italiana. Egli era però ben inserito nei circoli letterari: conosceva parecchi intellettuali e con essi si manteneva in continuo contatto. Tra questi

* Ringrazio Attilio Mauro Caproni per la gentile concessione alla pubblicazione.

intellettuali si annovera proprio Giorgio Caproni, amico, confidente e critico letterario, nonché destinatario di alcune liriche del poeta friulano.

È difficile individuare con certezza la data in cui il rapporto di amicizia tra Siro Angeli e Giorgio Caproni ha avuto inizio. Sicuramente si è trattato di un rapporto decennale, in larga parte svoltosi a distanza per la diversa piega che hanno preso le vicende di vita dei due poeti, ma non per questo meno accalorato; un'amicizia che ha avuto inizio negli anni Trenta, si è ravvivata attraverso lettere, cartoline, invii reciproci delle rispettive pubblicazioni, per concludersi soltanto con la scomparsa di Caproni, avvenuta appena un anno prima di Angeli. La prima testimonianza di uno scambio epistolare tra i due poeti risale al 1938, ma il tono amichevole della lettera pone dei dubbi sul fatto che questo scambio possa essere considerato il primo di una lunga serie:

Caro Angeli, sono lieto di aver avuto, dal carissimo Bigiaretti, l'invito di inviarti questa mia *plaque* che [...] esigo contraccambiata con qualcosa di tuo. Essa, eccetto le poesie segnate, appartiene ad un periodo che credo superato in me. A settembre pubblicherò dieci poesie in *Poeti d'oggi*. Te ne invio una, ch'è (credo) il modello ideale, per così dire, di tutte, specie per quanto riguarda il ritmo. Coi più affettuosi saluti, tuo Giorgio Caproni¹.

La lettera fa da spartiacque tra due stagioni poetiche di Caproni, come il poeta stesso sembra riconoscere nel manifestare la sua esigenza di rinnovarsi: essa accompagna l'invio della seconda raccolta del poeta livornese, *Ballo a Fontanigorda*, ma, attraverso la poesia *Per una giovinetta*, dà anche un assaggio di un nuovo orizzonte di ricerca, che troverà il suo compimento nella terza raccolta di Caproni, *Finzioni*, di cui proprio le dieci poesie uscite su *Poeti d'oggi* costituiscono il primo nucleo. Quella di Caproni è una mossa che dimostra una grande fiducia nel giudizio del suo interlocutore e che sembra rivelare un sostrato di confidenzialità già consolidato, già battuto. Basti focalizzare l'attenzione sul modo in cui Caproni si rivolge al poeta friulano: lo chiama «Caro Angeli», si congeda «coi più affettuosi saluti» e dichiarandosi «tuo Giorgio Caproni», si concede una punta di ironica provocazione quando “esige” che lo stesso Angeli ricambi il suo gesto inviandogli a sua volta delle poesie. Tutti questi elementi fanno passare in secondo piano il fatto che il loro contatto sembri favorito da una precedente intermediazione di Libero Bigiaretti, uno dei primi personaggi cui Caproni si avvicina nel nuovo ambiente romano, importante anche per il suo futuro editoriale

¹ La dedica è citata in N. CORBELLI, *Siro Angeli e il poemetto di una vita*, Udine, Il Segno, 2001, p. 18, dove viene riprodotto anche l'autografo della lirica *Per una giovinetta*.

(sarà infatti proprio Bigiaretti a intervenire in favore della pubblicazione di *Finzioni* presso l'editore De Luca). Probabilmente dunque la prima lettera di cui siamo a conoscenza che attesti il rapporto amicale tra questi due poeti del Novecento non è la prima in ordine cronologico: qualcos'altro deve essere successo in precedenza. Molto in effetti si deve ancora cercare per ricostruire questo sodalizio e colmare le lacune²; e lo scandaglio delle carte può talvolta riservare piacevoli sorprese.

Sappiamo che Angeli ha dedicato a Caproni due poesie: la lirica *Il prezzo* contenuta ne *Il grillo della Suburra*³, che testimonia di un contatto quotidiano tra i due poeti, quando entrambi si trovavano a Roma, e la lirica in due parti *Genova*, contenuta in *Da brace a cenere*, che sembra prendere spunto da una cartolina che Angeli aveva inviato a Caproni da Zurigo per fargli gli auguri di Pasqua il 16 aprile 1976 e che in molti punti allude alle varie descrizioni della città che Caproni ha disseminato nella sua opera poetica. Un altro abbozzo inedito di poesia, denominato *Lettera a Giorgio Caproni*, è la base da cui il poeta friulano ha attinto per comporre due liriche basate sul tema della divinità, *Pasqua a Zurigo* e *Un jet Swissair*, di *Da brace a cenere*⁴. Da parte sua, Caproni ha scritto per l'amico una commossa, ma non per questo meno autorevole, recensione alla raccolta *L'ultima libertà*. Non aveva tuttavia lasciato traccia

² A complicare la cronologia del rapporto sta anche un piccolo ma rilevante dettaglio riportato da Adele Dei nella biografia di Giorgio Caproni redatta per il Meridiano Mondadori. La Dei scrive infatti che nel giugno 1940 Caproni "conosce" Siro Angeli sul fronte occidentale (A. DEI, *Cronologia*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. LVI). Tale informazione è rilevata anche da Biancamaria Frabotta in un saggio che precede la biografia della Dei (B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 27). Al momento però non si è riusciti a scovare la fonte originaria di questa informazione; perfino la breve prosa di Caproni intitolata *Giorni aperti*, testimonianza dei giorni passati al fronte, sebbene citi parecchi dei compagni incontrati sul campo di battaglia, non riporta il nome di Angeli (cfr. G. CAPRONI, *Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, Roma, Edizioni di Lettere d'oggi, 1942). Propenderemmo dunque nel risolvere la questione affermando, come del resto fa Nicola Corbelli nella sua ricostruzione, che inizialmente tra i due poeti ci fu soltanto uno scambio epistolare e che l'incontro vero e proprio avvenne in seguito sul fronte occidentale (cfr. N. CORBELLI, *L'amicizia tra Siro Angeli e Giorgio Caproni*, «La panarie», a. 47, n. 181, giugno 2014, p. 25).

³ La raccolta *Il grillo della Suburra* è stata pubblicata una prima volta nel 1975 presso l'editore romano Barulli e una seconda e ultima nel 1990, con numerose varianti, tagli e ampliamenti, presso Scheiwiller. La poesia dedicata all'amico livornese compariva nella prima edizione con il titolo *A Giorgio Caproni*.

⁴ Per un approfondimento delle tematiche delle poesie citate si rimanda a M. BILIA, *Siro Angeli. Profilo di un poeta*, premessa di A. Guidotti, Pisa, Edizioni ETS, 2017.

di una dedica esplicita nelle sue poesie. Ciò potrebbe portare a credere che questo dialogo fosse unicamente unilaterale; un vezzo, quasi, di Angeli, che in tal modo omaggiava l'amico ben più noto di lui al pubblico dei lettori. Questa era in effetti l'opinione di chi scrive, fino a che l'indagine condotta tra le carte del Fondo Caproni dell'Archivio contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, di Firenze, ha portato alla scoperta di un curioso manoscritto, recante la dedica A Siro Angeli⁵. Si tratta di un epigramma inedito di nove versi datato 7 dicembre 1938. Di seguito ne riportiamo il contenuto:

Epigramma
a Siro Angeli

Poeta a cui dolora
amore, soffri di pene
vane; e se lontane
donne canti che l'ore
al tuo passare allegre
tinsero, fai lamentele
in dolci strofe, e a voce
querula care querele
che ti fingono in croce.

Caproni scrive l'epigramma dedicato a Siro Angeli su un foglio volante di piccole dimensioni. Scrive a mano, utilizzando un inchiostro nero. La grafia è in corsivo e non presenta cancellature o correzioni.

Notiamo subito una caratteristica riscontrabile spesso nelle carte di Caproni e quindi attribuibile ad una sua consuetudine: come ha evidenziato Luca Zuliani, curatore della monumentale *Opera in versi* del poeta livornese, «Caproni usa sempre sottolineare il titolo delle poesie e scriverlo maiuscolo nelle redazioni dattiloscritte e minuscolo in quelle manoscritte»⁶. In calce alla lirica, accanto alla data, è inserita, secondo un uso comune in epoca fascista, la datazione in numeri romani che indica il XVII anno dopo la marcia su Roma⁷.

L'epigramma si colloca in una fase poetica piuttosto coerente e circoscritta di Caproni. Il poeta infatti, lungo tutto l'arco della sua carriera,

⁵ *Epigramma*, IT ACGV GC.II.1.2. 10.

⁶ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., *Apparato critico – Descrizione delle carte*, p. 1036.

⁷ Tra il 1938 e il 1940 Caproni compone alcuni scritti di tono celebrativo verso il regime; in seguito egli parteciperà alla Resistenza in Val Trebbia e ripenserà agli anni del ventennio come anni privi di speranze e di orizzonti.

è identificabile con diversi "io poetici" che hanno tematiche, tonalità e visioni del tutto particolari e ricorrenti. Quello dell'epigramma è il Caproni «degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, il Caproni venti-trentenne, che è il Caproni della giovinezza, [...] delle impressioni sensoriali e dei sussulti epidermici»⁸. In effetti l'epigramma condivide l'atmosfera sensuale di alcune liriche di *Finzioni* e vi aggiunge un tocco di ironia verso l'amico, tipico del genere epigrammatico⁹.

Lo studio dell'*Apparato critico* della raccolta *Finzioni* curato da Luca Zuliani fa presupporre che Caproni avesse l'intenzione di includere nella silloge una serie di epigrammi, presumibilmente incentrati sul tema della sensualità femminile. Facevano senz'altro parte di questa ipotetica sezione le liriche *Sono donne che sanno* e *Donna che apre riviere*. Se si guarda infatti ancora una volta all'apparato critico di Zuliani si troverà un'interessante descrizione del "Fascicolo E 1-139", contenente, tra altre carte di vario tipo, un «quaderno a quadretti recante una sistemazione provvisoria ms. di *Finzioni*»¹⁰. Le poesie in questione sono suddivise in sezioni contraddistinte da cifre romane. Leggendo il contenuto delle varie sezioni, ciò che risulta interessante è la presenza, nella sezione III, dei seguenti titoli:

Epigramma I;
Dicembre;
Presenza di Frine;
Epigramma II a S.A;
Donna che apre riviere;
Epigramma III

Di queste, l'*Epigramma I* assumerà il titolo di *Sono donne che sanno*; *Presenza di Frine* verrà pubblicata in rivista; *Epigramma II a S. A* e *Epigramma III* rimarranno inedite.

Il fascicolo, come attesta l'iscrizione sulla prima pagina, risale all'otto-

⁸ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 13.

⁹ In questa prima fase sono frequenti, nella lirica di Caproni, le presenze femminili, la cui sensualità eloquente non riesce a scacciare il vago alone di effimero che intride un'apparente aria festosa. Come vedremo tra poco, l'epigramma non condivide soltanto l'atmosfera di alcune liriche di questo periodo, ma è anche parte, a nostro avviso, di un unico progetto di creazione. Per quanto riguarda il genere epigrammatico è interessante notare che Caproni si dedicherà nuovamente a questa particolare forma nella sua ultima raccolta, *Res Amissa*, pubblicata postuma nel 1991, l'opera forse in cui più si concreta e si mette a punto quel progressivo affinamento della parola poetica ricercato dall'autore.

¹⁰ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1043.

bre 1939. Dunque il progetto dell'epigramma dura almeno fino a questa data. In un secondo, imprecisato momento, ma comunque in vista della pubblicazione della raccolta, sopraggiunge la decisione di scartare la parte epigrammatica e conservare soltanto le liriche *Donna che apre riviere* e *Sono donne che sanno*. Già in un altro appunto del resto Caproni aveva annotato, in riferimento alle poesie epigrammatiche, che «l'unica che mi piace veramente è: Sono donne che sanno»¹¹.

In calce alla poesia troviamo un segno di difficile decifrazione, ma che potrebbe corrispondere a una particolare firma di Caproni. Sempre facendo riferimento all'*Apparato critico* di Zuliani, è interessante prendere in considerazione un fascicoletto denominato A 109-115 contenente «sette fogli bianchi sciolti recanti stesure mss. pressoché in pulito di poesie di *Finzioni*, recanti come marca seriale in calce un trattino orizzontale e quindi il luogo e la data di composizione (il più delle volte limitata all'anno, compreso fra il '38 e il '40)»¹². Il trattino orizzontale descritto da Zuliani sembrerebbe ritrovarsi anche nell'epigramma a Siro Angeli. Da notare che in questo fascicoletto *Donna che apre riviere* e *Sono donne che sanno* comparivano con il titolo *Epigramma*, mentre nel quadernetto a quadretti citato in precedenza solo la prima di queste due poesie recava il titolo in questione.

Il testo è ricco di *enjambements*, principalmente tra sostantivo e aggettivo («pene / vane», vv. 2-3; «lontane / donne», vv. 3-4; «voce / querula», vv. 7-8). In generale la struttura sintattica della poesia rivela l'uso accentuato dell'anastrofe, che dislocando elementi del discorso, rende il dettato particolarmente intricato («poeta cui dolora / amore», vv. 1-2; «e se lontane / donne canti», vv. 3-4; «che l'ore / al tuo passare allegre / tinsero», vv. 4-6). Caproni si rivolge infatti al poeta Angeli con un unico periodo costituito da proposizioni che scavalcano la misura del verso e si intrecciano l'una all'altra attraverso rapporti di coordinazione e subordinazione. Si riscontra, peraltro, una certa simmetria sintattica, accentuata dal chiasmo dei vv. 6-8, dove il verbo regge due complementi oggetti vicini nel significato (lamentele, querele), disposti in modo incrociato a livello sintattico ma entrambi localizzati in punta di verso a livello metrico: «fai lamentele / in dolci strofe, e a voce / querula care querele». In questi versi

¹¹ L'annotazione si trova nella serie catalogata da Luca Zuliani come A 117-139, così descritta nell'*Apparato critico*: «serie di fogli bianchi sciolti recanti stesure dss. in pulito, corrette a penna di poesie, da CA, BF e F [...]. I testi sono quindi probabilmente il risultato di una selezione [...]. La serie risale probabilmente al 1939» (ivi, pp. 1030-1040).

¹² Ivi, p. 1039.

peraltro troviamo una contrapposizione tra la sfera semantica di termini piuttosto negativi come «lamentele, querula, querele» e la sfera semantica di aggettivi che descrivono benevolmente il fare poetico di Angeli, come «dolci» «care». Il v. 8 infine si nota particolarmente per la presenza della paronomasia «querula – querele».

Le rime perfette sono poche («lamentele – querele», vv. 6-8; «voce – croce», vv. 7-9); Caproni cerca più che altro dei rimandi fonici: da segnalare la rima interna «vane – lontane» al v. 3, e quella che potrebbe avvicinarsi ad una rima ricca contraffatta «dolora – l'ore», vv. 1-4.

Sia i termini utilizzati che l'ordito sintattico concorrono a dar vita ad un dettato fortemente ricercato: si guardi al verbo «dolorare» o all'uso di un'espressione come «tingere l'ore allegre», dove l'aggettivo sembra essere usato in funzione avverbiale.

Il vocativo iniziale definisce in modo forte il piano di lettura attraverso cui interpretare l'epigramma: Siro Angeli è qui interpellato nella sua veste di poeta, un poeta che si è misurato con la tematica amorosa in un modo tutto particolare e che ora riceve un giudizio passionato ma pungente dall'amico Caproni. Se da un lato infatti il piano di lettura è quello strettamente poetico, dall'altro non possiamo non notare che soltanto una stretta confidenza poteva consentire una simile analisi dell'opera, certamente fino a quella data piuttosto esigua, di Angeli. Ed è proprio il genere epigrammatico a prestare il fianco a una critica così sottilmente ironica dell'amico. L'epigramma sembra delineare un contrasto tra il tempo presente, doloroso, e il tempo passato, allegro e spensierato. Ai verbi «dolora», «soffri», «fingono», riferiti a un presente in cui Angeli sembra rievocare con malinconia il ricordo di donne «lontane» nel tempo, si contrappone il vivace e colorito verbo «tinsero», che letteralmente dipinge un passato ben diverso, sereno, forse anche per il differente modo che Angeli aveva di viverlo. Questa contrapposizione è ben espressa nel periodo introdotto dalle congiunzioni «e se»: ogni volta che Angeli si mette a parlare d'amore, riferendosi a momenti che pure nel passato dovevano essere stati piacevoli, sembra guardarvi con nostalgia e non può fare a meno di ricordarli con voce lamentosa. Il verbo «tinsero», così espressivo nel descrivere la capacità, insita nel fugace momento del passaggio di una donna, di rallegrare l'animo del poeta, si pone in contrasto dunque con la seconda parte del periodo, riferita a un presente vissuto con un atteggiamento letterariamente affettato da Angeli («voce querula», «ti fingono in croce»), seppur proficuo e apprezzabile sul piano della resa poetica («dolci strofe», «care querele»). Il rimando al presente si trova anche nella parte

iniziale della poesia, dove Caproni definisce le pene di Angeli “vane”. Sembra dunque che il poeta livornese si rivolga ad Angeli e al suo modo contrastato di approcciarsi all’amore e alla sensualità. Ma a cosa si riferiva, nello specifico, Caproni? Forse nell’intervallo di tempo tra la lettera inviata ad Angeli insieme alla lirica *Batticuore* e la stesura dell’epigramma Angeli aveva realmente ricambiato il favore inviandogli qualcosa di suo?

Nel 1938 Angeli esordisce come drammaturgo, scrivendo tre opere che prendono ispirazione dal mondo contadino della Carnia, che egli ha vissuto in prima persona. Si tratta della cosiddetta trilogia carnica che riunisce *La casa*, *Mio fratello il ciliegio* e *Dentro di noi*. Sul versante poetico, parallelo, quantomeno in questa fase, a quello teatrale, Angeli pubblica nel gennaio 1938 una raccolta di 26 poesie, intitolata *Il fiume va*. La silloge esce presso le Arti grafiche friulane di Udine, a cura de «La panarie» e viene introdotta da una prefazione del poeta Diego Valeri, il quale sottolinea come, nonostante la giovane età, Angeli riveli una sicura personalità poetica¹³. Le liriche di questa raccolta e della successiva, *Erba tra i sassi*, uscita nel 1941 presso Le tre Venezie, sono in parte tratte da un libricino giovanile che Angeli aveva scritto tra i quindici e i diciotto anni, intitolato *Solevento*¹⁴. È proprio in queste iniziali prove letterarie, in seguito riviste e raffinate, che troviamo il primo confronto di Angeli con il mondo femminile. Si tratta di una narrazione dell’amore immatura, ben diversa da quella che caratterizzerà *L’ultima libertà*, dove Angeli ripropone in poesia il suo rapporto con la moglie Liliana, scomparsa nel 1953 per una tubercolosi.

Angeli aveva premura di far conoscere le sue liriche ad amici o personaggi autorevoli; non è dunque da escludere che egli abbia fatto pervenire a Caproni una o più liriche a cui stava lavorando nel 1938, se non addirittura un’intera raccolta; in quest’ultimo caso dovrebbe trattarsi necessariamente de *Il fiume va*¹⁵.

Escluderemmo da questo repertorio le poesie dedicate alla sorella Elsa, la cui morte prematura è causa di un dolore insanabile e che cerca ancora risposte. Già in queste poesie giovanili si può apprezzare la capacità di

¹³ Valeri definisce Angeli «un giovane sconosciuto o quasi», ma aggiunge che ben presto ci si accorge che «il «giovane poeta» è un autentico poeta giovane». Cfr. D. VALERI, *Prefazione a S. ANGELI, «Il fiume va»*, Udine, «La panarie», 1938 (ora in *Anthologica, Il teatro, la poesia, la critica*, a cura di E. Dorigo, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 1997, p. 85).

¹⁴ L’edizione critica di questo quaderno giovanile è curata da Ermes Dorigo. Cfr. S. ANGELI, *Solevento (Poesie 1928-1931)*, a cura di E. Dorigo, Udine, Il Segno, 2008.

¹⁵ Presso la Scuola Normale Superiore di Pisa si trova una copia autografa del libro indirizzata «Al (l) (prof.) Giorgio (Pasquali) | Siro Angeli | Roma, 20 marzo 1938 – XVII°».

Angeli di parlare con intensità della morte, di restituire le sfumature del suo dolore, che nasce proprio dall'amara constatazione che quello che finora era stato, adesso, con la frattura della morte, non è più¹⁶. Il riferimento, forse, va piuttosto alle poesie più "sentimentali" di Angeli, presenti in questa prima raccolta, come *Serenata* («Essere l'edera che s'avvicinava alla tua finestra / per abbracciare le pietre bacciate dal tuo respiro, / essere il buio che lieve ti pesa sugli occhi, / essere il vuoto della tua stanza / per colmarmi di te») o *Lucia*, che ritrae una donna dalle sembianze angeliche:

Già presa in un diverso
giro dal nostro, tu non vai: tu sali.
Nel tuo incedere inconscia t'abbandoni
al ritmo d'una danza originaria
ignota a noi mortali; chi t'è presso
sente tra te e se stesso la distanza
ch'è tra il cielo e la terra. Son due ali
raccolte le tue braccia. S'apriranno
all'improvviso, a risalire verso
la sorgente primeva.
Tu sei Maria, non Eva.

(*Lucia*, vv. 21-31)

Certo è che quando Angeli parla di una donna, lo fa con delicatezza e quasi con il timore di spingersi troppo oltre. Rare sono le allusioni più concrete o fisiche (qualche esempio: «Lenti si maturano / tra le nude mura / i lor dolci seni», *Educande*, vv. 6-8; «Guardavo i tuoi ginocchi / scalzi», *Nascita dell'adolescenza*, vv. 9-10; «La pioggia tra i capelli / colava, penetrava nella veste», *ivi*, vv. 14-15). Il poeta carnico vive la sua sensualità con tormento, quasi con un senso di colpa, e questa sensazione è tangibile nella lirica *Il peso della carne*:

¹⁶ Si veda ad esempio la lirica *A mia sorella morta*: «Occhi colore della primavera / avevi. // Strazio di questo sole che vuole / ancora risplendere senza di te. // Ogni giorno il sole ti cerca / nella tua stanza. / Cerca la nube calda della tua chioma / per trasfigurarla nella sua luce / cerca il tuo volto / fresco come la frutta acerba / per aureolarlo della sua carezza. / Ma nella camera bianca / non c'è che il bianco tuo letto / disfatto; / solo, nei canti, sta rannicchiata / l'ombra che t'ha vista partire / l'ombra ch'egli vorrebbe baciare / e non può». Ritroveremo il tema della luce del sole che sottolinea l'assenza di una figura cara scomparsa in liriche come *Dicembre nella stanza*, dall'*Ultima libertà*, dove si esprime l'angoscia del poeta per la prematura morte della moglie Liliana («Il raggio fruga / inquieto nell'ombra, sfiora / il letto intatto», vv. 9-11) o *La luce*, dedicata ad Alfonso Gatto e contenuta in *Da brace a cenere* («La luce che scende sul bianco / della tovaglia forse ignora / che sei da terrestri vicende / già ritornato alla terra / á sulla costa di Salerno», vv. 1-5).

Pietà di me, Signore. Il desiderio
mi attorce come un angue;
atavici appetiti
terrestri mi serpeggiano nel sangue.
Il peso della carne
di Adamo,
Signore, ecco m'ha vinto; e il tuo richiamo
si perde nella notte dell'istinto.

(vv. 12-19)

O più avanti:

Il vento del peccato
vi cancella ogni traccia di cammino
e la mia vita resta senza senso.
Oh, quando ero un cattivo
bambino,
Signore, ti sentivo: ora ti penso.
Un suono mi bastava di campane
per esserti vicino;
e vivevo di sole
e di paure vane
e di baruffe e di sonno e di vento
e non sapevo ancora d'altre zuffe
aspre dentro di me,
ero contento di un pezzo di pane.

(vv. 57-70)

Angeli vede il passaggio dall'infanzia alla giovinezza come un passaggio doloroso: l'amore stesso porta con sé dolore. Quando si è bambini invece non si pensa che al qui e ora («Il tempo era scandito dalla fame, / la morte era una favola». *Infanzia*, vv. 1-2). Le sirene delle sensualità attirano Angeli in un mondo peccaminoso, lo allontanano dai veri valori della vita («Oh, quando ero un cattivo / bambino, / Signore, ti sentivo: ora ti penso»). Forse è proprio questa prospettiva ad essere ironizzata da Caproni nell'epigramma. Egli infatti è portatore di un punto di vista ben diverso sulla sensualità, più sereno, più libero e spontaneo, che attiva tutte le dimensioni sensoriali. Come scrive Luigi Surdich, «il primissimo Caproni si sporge verso la vita con la volontà di assaporare le sue offerte

di pienezza nell'immediatezza del loro prospettarsi¹⁷. Il che non significa che Caproni sia più superficiale o lascivo di Angeli: egli è ben consapevole della precarietà che avvolge il nostro vissuto e tanto più gli attimi che sollecitano i nostri sensi, ed è angosciato da questa precarietà; il titolo della raccolta *Finzioni* sottolinea appunto quanto la nostra esistenza sia fondata su inganni, tranelli, fugaci momenti di incanto. Caproni sembra suggerire però all'amico che ciò che lui considera una pena, una croce, può dare il suo momento di letizia. Quello di Caproni è pur sempre uno sguardo innocente: nel 1938, del resto, era già avvenuto l'incontro con Rina, che diventerà sua moglie. E la lirica *Donna che apre riviere*, in origine accorpata nella serie degli epigrammi, è dedicata proprio a lei¹⁸.

A ben vedere, il progetto di riunire in un'unica sezione gli epigrammi sembra ancora più interessante se si pensa alla probabilità che Caproni avesse intenzione di includervi, quasi per contrasto, il punto di vista dell'amico.

A distanza di anni, la stessa sfumatura del carattere di Angeli che nell'epigramma veniva ironizzata è oggetto di grande ammirazione da parte di Caproni, nella già ricordata recensione che egli scrive per *L'ultima libertà*:

È stato forse fra noi, Angeli, il più "tutto d'un pezzo", addirittura di una moralità che giungeva perfino, giacché eravamo dissipatori e più scettici di lui, a irritarci¹⁹.

Quasi trent'anni dopo il primo, presunto, contatto, è evidente quanto questo rapporto sia ancora forte e sincero, quanto la comprensione dell'animo dell'altro sia profonda. Angeli e Caproni continueranno a scriversi, a chiedere notizie l'uno dell'altro, a inviarsi le reciproche pubblicazioni e a sollecitarne un parere²⁰. E quando, per l'intromissione della morte, questo scambio non sarà più possibile, Angeli invierà alla vedova, Rina, la copia di un articolo dedicato a Caproni e apparso su un giornale svizzero, insieme a parole di cordoglio, con le quali Angeli vuole esternare il suo dolore, ma senza offendere quello della vedova, in modo ritroso e umile:

Zurigo, 6 dicembre 1990

¹⁷ L. SURDICH, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Si tratta di una «lode di Rina, donna-aria, ma insieme punto di riferimento stabile e trionfale, centro di esaltazione del paesaggio». Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 25.

¹⁹ G. CAPRONI, *Poesie di Siro Angeli*, «La Nazione», 30 novembre 1962 (ora in *Anthologica, Il teatro, la poesia, la critica*, a cura di E. Dorigo, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 1997, pp. 114-116).

²⁰ Per un approfondimento si rimanda di nuovo a M. BILIA, *Siro Angeli. Profilo di un poeta*, cit.

Cara Rina,

un amico mi ha segnalato e portato copia di un articolo su Giorgio, apparso in un quotidiano di qui.

Te la mando, e colgo l'occasione per accompagnarla con gli auguri più affettuosi a te, a Mauro e a Silvana per un Natale e un Capodanno che immagino quanto saranno diversi dagli ultimi che avete trascorso insieme con Giorgio.

Non certamente come per voi, ma lo saranno anche per me.

Vi abbraccio.

Siro²¹

Sia Angeli che Caproni possedevano un temperamento schivo ed è forse proprio per questa affinità di carattere che la loro amicizia è durata così a lungo. Entrambi non erano interessati particolarmente alla fama: scrivevano molto, ma la loro vocazione poetica rispondeva prima di tutto ad un'esigenza interiore. Il caso, insieme ad altri fattori che sarebbe troppo laborioso e poco proficuo indagare, ha poi determinato una disparità tra i due poeti: Caproni è entrato, seppur con grande ritardo, nel canone della poesia novecentesca, mentre Angeli è lentamente caduto nell'oblio. I poeti di ogni tempo nel corso della loro carriera compiono incessanti correzioni, producono varianti, cestinano liriche promettenti, ed è un privilegio venire a conoscenza di tutto ciò che è maturato nel loro scritto ma per varie ragioni non ha trovato la via della pubblicazione. Anche Caproni – così come Angeli – lavorava in questo modo e, se le nostre opinioni si avvicinano alla verità, ad un certo punto ha deciso di mettere da parte un progetto di pubblicazione che includeva anche l'epigramma all'amico Angeli.

Si tratta dunque di un componimento brevissimo, una goccia nel mare delle produzioni poetiche di Caproni; eppure questo piccolo foglio manoscritto risulta anche denso ed efficace nel suo rivelare qualcosa di più profondo: un'amicizia genuina, duratura e inscalfibile.

²¹ La lettera si trova presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze (segnatura: 4.18) e include l'articolo in tedesco dedicato a Caproni, originale e in fotocopia (von Barbara Villiger Heilig, *Auf der Jagd nach der flüchtigen Zeit. Der Dichter Giorgio Caproni*, «Reue Bütcher Beitung – Literatur und kunst», 10/11, November 1990, pp. 67-68).

PAROLE CHIAVE

Lirica del Novecento, Giorgio Caproni, Siro Angeli, inedito.

ABSTRACT

L'intervento intende ripercorrere, attraverso alcuni punti nodali, la storia del sodalizio poetico e umano tra Siro Angeli, una voce meno conosciuta ma assai significativa del secolo scorso, e il noto poeta Giorgio Caproni. In particolare, nel periodo che intercorre tra gli anni Trenta e gli anni Novanta i due amici si scambiano lettere e cartoline private, ma anche omaggi pubblici. Viene qui proposto per la prima volta un epigramma che Giorgio Caproni scrive per Siro Angeli nel 1938, probabilmente pensato per la raccolta *Finzioni* senza poi esservi stato incluso. L'articolo prende le mosse dall'analisi testuale e contestuale dell'epigramma per soffermarsi sul diverso modo di affrontare un tema caro a entrambi i poeti in questa fase, quello della sensualità femminile; una differenza di approccio che si intravede anche nell'ironia di cui è intrisa la composizione epigrammatica di Caproni. L'inedito offre quindi il pretesto per esaminare due percorsi poetici individuali e paralleli, ma mai indifferenti l'uno all'altro: due percorsi di vita che l'amicizia e la stima reciproca hanno spinto ad un costante confronto.

The article intends to retrace, through some key points, the history of the poetic and human fellowship between Siro Angeli, a lesser known but very significant voice of the last century, and the well-known poet Giorgio Caproni. In particular, in the period between the Nineteen-thirties and the Nineteen-nineties, the two friends exchanged letters and private postcards, but also wrote and published their appreciation of each other. Here, for the first time an epigram is proposed, written in 1938 by Giorgio Caproni for Siro Angeli and probably conceived for the *Finzioni* collection although it was not included in it. The article starts from the textual and contextual analysis of the epigram and dwells on the different way of dealing with a theme dear to both poets in this phase, that of female sensuality; a difference in approach which can also be glimpsed in the irony which imbues Caproni's epigrammatic composition. This unpublished work, therefore, offers the pretext to examine two individual and parallel poetic paths which are never indifferent to each other: two life paths that friendship and mutual esteem have pushed to a constant comparison.

ANNA MARIA ORTESE.
ÉTRANGÈRE PER VITA E DESTINO

1. *La condizione dell'esule*

A distanza di oltre vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese ripensare alla sua straordinaria figura di donna e di intellettuale, che si è espressa nei campi della poesia, della narrativa e del giornalismo, significa avvertire un doloroso senso di perdita, la percezione cioè di essere caduti nella condizione di “figli senza padre”, il tema centrale di *Alonso e i visionari*. Perché la Ortese è stata coscienza critica del nostro tempo, avendo contestato le degenerazioni della modernità e del progresso.

Per un approccio immediato soccorre il ritratto che la scrittrice fa di sé conversando con Goffredo Fofi:

Io sono una persona antipatica. Sono aliena, sono impresentabile. Sono esigente col mondo, non vorrei che le cose fossero come sono [...] Io sono in contraddizione continua con me stessa. Per questo quando mi si chiedono notizie su di me mi viene rabbia. I soli che possono amarmi sono coloro che soffrono. Se uno davvero soffre sa che nei miei libri può trovarsi. Solo persone così possono amarmi¹.

Del complicato intrigo di vita-scrittura e percorsi memoriali in realtà poco si sapeva. Si deve a Luca Clerici lo sforzo straordinario di dare linearità e coerenza a materiali biografici sospesi tra “sonno” e “veglia”, alternando sapientemente narrazione e capillare esposizione di dati e documenti. *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese* (Mondadori, 2002) è la biografia che ci voleva, il “racconto” che dà valore aggiunto alla documentazione e interpretazione critica dell'intero corpus ortesiano². È valsa allo

¹ A. M. ORTESE, *Il male freddo*, «Lo Straniero», primavera 1998, p. 12.

² La pubblicazione di Adelia Battista, *Ortese segreta* (Roma, Minimum Fax, 2008), aggiunge elementi di un certo interesse, specie in riferimento all'amicizia con Dario Bellezza.

studioso la lunga frequentazione della scrittrice, di cui peraltro ha curato le prose di viaggio nel prezioso libro *La lente scura* (ora Adelphi, 2004).

La metafora della lente scura ci immette nell'universo ortesiano: la scrittrice si addebita la responsabilità di una peculiare deformazione dello sguardo dovuta alla percezione di un'originaria e progressiva "caduta". Pensatrice gnostica e a suo modo religiosa, in direzione di un sempre più accentuato panismo precristiano, la Ortese percepisce la creazione come imperfetta e tuttavia perfettibile («la creazione è tarata ma si può correggere»). Al centro della sua cosmogonia c'è il violento distacco della creatura dalla creazione, di qui il dolore del mondo.

Facendosi scudo della sua condizione di esclusa, ma anche della volontaria scelta di non appartenenza, la Ortese fa propri i diritti e le ragioni degli ultimi e delle vittime del progresso. Gli esseri a lei fraterni non appartengono quasi mai alla famiglia umana: la centralità dell'uomo va scomparendo e le favole ortesiane si popolano di presenze bizzarre e polimorfiche, ambigualmente mutevoli. L'immaginario della scrittrice dall'*Iguana* (1965) al *Cardillo addolorato* (1993), ad *Alonso e i visionari* (1996) tende alla rappresentazione di un universo sempre meno umanistico e umanizzato e sempre più animalistico e animistico. Vi ricorrono folletti monacielli gnomi bambini centenari sulla cui testa può spuntare d'improvviso una penna di gallina; ma anche cardilli puma iguane palombe. In questo mondo dell'indistinto creaturale non vigono più le gerarchie fra esseri viventi. È l'approdo, come dice Clerici, «ad una concezione di 'democrazia cosmica' che rivendica la dignità assiologicamente paritaria di tutto l'esistente».

L'elemento fantasmatico è già presente nell'"angelismo" degli esordi (*Angelici dolori*, 1937) e nella bella favola del *Monaciello di Napoli*, comparsa nel 1940 in una rivista veneta e ripubblicata nel 2001 da Adelphi.

Già dalle prime prove di apprendistato la Ortese assume come cifra della sua espressione artistica il "realismo magico", per usare un'approppiazione bontempelliana. Il passaggio a un realismo visionario e ferocemente immaginativo matura nel periodo della collaborazione alla rivista «Sud», (1945 -1947), diretta da Pasquale Prunas.

L'utopia del rinnovamento e nel contempo l'orrore avvertito dinanzi alle condizioni di miseria del popolo, ancora plebe e ventre di Napoli, fecero sì che la Ortese si sentisse stretta fra la necessità di capire e documentare la realtà e l'impossibilità a reggerne il peso di sofferenza e di dolore. Fra realtà e visione scelse la visione; e fu quel libro memorabile che ancora oggi è *Il mare non bagna Napoli* (1953), a tratti allucinato, eppure analitico più di tanti trattati di sociologia e di antropologia messi insieme.

Il *Mare* è inconcepibile senza l'esperienza di «Sud». La Ortese stessa, in occasione della ristampa anastatica della rivista, ne collega, con una certa vaghezza, la genesi alla richiesta da parte di Prunas di testi che raccontassero la verità su Napoli. Sta di fatto che nel numero sette di «Sud» figura un reportage dal titolo ossimorico *Dolente splendore del vicolo*, dove appare una Napoli vera e surreale, dominata da un infernale mercimonio e in preda a una biblica confusione delle lingue: l'americano, il napoletano, un furfantesco allusivo ibridismo.

Il vicolo è quello della Cupa scenario del racconto di apertura del *Mare*, *Un paio di occhiali*, dove la piccola protagonista Eugenia/Ortese non regge all'orrore della realtà. La prosa ortesiana è già quella febbrile, divorata dall'ansia di verità e connotata da un espressionismo a tratti barocco, perché abnorme era la «Napoli delle palafitte».

Il libro fu pietra di scandalo e oggetto di anatemi. I comunisti ortodossi lo rinnegarono perché il trionfalismo populistico non accordava il diritto alla disperazione né poteva accreditare tanta negatività che accomunava l'indifferenza borghese alla visceralità popolare. Napoli tornerà nel *Cardillo* circonfusa di incanto e bellezza, ma è la Napoli lontana del Settecento.

Per Anna Maria Ortese la condizione di esule si è andata negli anni radicalizzando: maturava nel suo pensiero l'idea di un vuoto metafisico, il Nulla e l'Esterno di un universo inconoscibile che contrasta con la marginale presenza dell'uomo e del pianeta.

Dai luoghi di esilio l'appartata scrittrice intesseva tuttavia un dialogo continuo con il presente, ne capiva le tragedie, ne anticipava le catastrofi. Vivendo fuori, era più che mai interna alle grandi cause del pacifismo, dell'ambientalismo, della difesa e protezione degli animali («i nostri Antenati»), si pronunciava contro la pena di morte soffrendo per le derive di un grande Paese come l'America.

Interdetta dal tempo della contestata contemporaneità e dallo spazio di un'incerta topografia, scelse come rifugio la memoria e l'utopia. La «luce bianca tra le nuvole basse, nello sconfortato vivere» fu per lei sempre il non luogo della Compassione e del Soccorso. E fu questa la sua patria.

2. *Gli ammonimenti dell'Iguana*

L'Iguana (1965)³ avrebbe dovuto essere una storia divertente scritta per sfuggire alle rigide maglie del reale, e invece la realtà vi entrò dentro con

³Tuttavia, l'edizione da cui si cita è *L'Iguana*, Milano, Rizzoli BUR, 1978.

tutto il suo peso di dolore e di male. Per una sorta di eterogenesi dei fini venne fuori «un libro spiritoso e poetico sull'orrore» (Franz Haas) dove il perturbante non è mai ciò che visibilmente colpisce, in questo caso, le orripilanti sembianze della donna lucertola, ma l'invisibile mano di chi la tiene asservita.

Un tale esito, anomalo per altri, non sorprende se rapportato alla Ortese e alle modalità della sua scrittura che parte da un'idea o da un'immagine e procede, almeno in apparenza, a tentoni su percorsi impreveduti. Se ne ha conferma in una lettera a Gianni Ferrauto⁴ in cui la scrittrice ammette l'importanza sperimentale dell'*Iguana*, antesignana di un metodo destinato a durare:

Quando entro in una narrazione, non ne so nulla, e generalmente entro dalla porta sbagliata, e perciò faccio tante *scale* e *corridoi* e *cortili* ed entro in tante stanze, *inutili*. Ma questa fatica, sentendosi, dal Lettore e da me, è poi la causa di quel po' di gioia che si prova, credo, raggiungendo la stanza *utile*. È un modo di narrare non moderno, certo, non frenato e freddo: un modo semplicemente avventuroso, ma ancora, suppongo, può interessare, come l'eterno Labirinto. Io ne ho fatto, dall'*Iguana*, una specie di sistema.

L'idea del libro nasce da un curioso fatto di cronaca: un'iguana sfuggita alla vigilanza della sua padrona americana e ritrovata infreddolita a piazza San Silvestro a Roma. Ad accendere l'immaginazione della scrittrice non è tanto la presenza di un essere antico, preistorico in una città dell'oggi, quanto l'amore della donna per il misterioso animale⁵.

L'*Iguana* è un'opera laboratorio ove si mette a punto una strategia espressiva nuova e antica insieme che intreccia la simbologia della fiaba alle labirintiche proiezioni dell'inconscio⁶. Nasce come favola, diventa racconto lungo pubblicato in quattro puntate sul «Mondo» di Pannunzio fra l'ottobre e il novembre del 1963, e si allarga ulteriormente con l'aggiunta

⁴ In L. CLERICI, *op. cit.*, p. 458.

⁵ Questo tema ritorna nella minuziosa descrizione del ritratto della signora Hamilton che porta sulle spalle una scimmietta dal nome non casuale di Perdita. Un ulteriore sviluppo del medesimo tema si ha nel capitolo intitolato *Piccola stella*. Entrambe le parti sono da leggersi come l'allegoria di un Tempo originario in cui vige la solidarietà tra esseri e specie viventi. *Piccola stella* metaforizza il racconto della Creazione, come conferma il sottotitolo *La felicità. La caduta. I miseri infingimenti*.

⁶ Per una "topoanalisi" nell'*Iguana* si veda L. BENTINI, "Trovata la casa iniziato il gioco". *Luoghi della poetica di Anna Maria Ortese*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici, «Il Giannone», gennaio-dicembre 2006, pp. 203-09.

di una seconda parte. Assume così, strada facendo, le forme camaleontiche di un romanzo fantastico e reale, di strano e bizzarro bestiario che serba in sé una memoria letteraria di lungo corso, ma che sotto la pressione di un argomentare filosofico si trasforma in testimonianza di un impegno politico e civile a sostegno della Terra e di tutte le sue oscure creature.

Un libro, dunque, aurorale sotto molti aspetti che prelude a ciò che verrà dopo e contiene in sé ciò che vi è stato prima; è «il mio libro di iniziale coscienza e consapevolezza della condizione umana dopo le cronache di Napoli».

Si comprende quanto la scrittrice abbia avuto cara un'opera coraggiosamente nata con l'intento di sperimentare un linguaggio difficile e temi alti – il bene e il male, il significato dell'Universo – «che a Milano non si potevano più fare» a causa della omologazione della nascente editoria di mercato.

Milano, come emblema del Paese, in quei primi anni Sessanta prendeva l'irreversibile china di una società sempre più espropriata della coscienza, ottusa nella percezione della verità per effetto del potere economico e dell'industria culturale. Dell'«elevazione morale degli Ambrosiani» poteva solo preoccuparsi qualche folle idealista come l'*alter ego* della scrittrice nell'*Iguana*, il conte Ludovico Aleardo detto Daddo, ma non l'avidissimo editore suo amico, quel Boro Adelchi il cui unico pensiero era rivolto alle vendite e ai «cari denari». L'Ortese in questo contesto si muove come l'hidalgo estatico e tenace dietro il suo sogno che ha nome riscatto ed educazione, forse, in una parola, anima, ma colleziona amarezza e umiliazione a fronte del riconoscimento di grandezza che le viene da una sparuta minoranza di grandi intellettuali. *L'Iguana* non si vende; a parte gli specialisti, i lettori comuni non la capiscono. Non solo per questo, quanto per l'eccesso di amore che si ha per un figlio «bello e buono» ma sfortunato, la scrittrice è presa da un vero furore revisorio che l'accompagnerà sino agli ultimi suoi anni. *L'Iguana* “vera” con un finale diverso da quello di compromesso, scelto forse per non scandalizzare la cattolica Vallecchi, non uscirà mai. Ne rimane il progetto ancora vivo ai tempi del contratto-quadro firmato dalla scrittrice con Adelphi nel 1992 e rimangono soprattutto gli oltre millecento fogli conservati all'Archivio di Stato di Napoli. L'infinita metamorfosi fa dell'*Iguana* l'opera più ortesiana, il segno di un destino di incompiutezza dovuto alla sofferenza di limitarsi e rimpicciolirsi all'interno di una sola forma, o, come piacerebbe alla scrittrice, di un solo travestimento.

Se nel labirinto ortesiano il lettore, per una vertigine da spaesamento,

rischia di perdersi, una presenza vigile lo guida e lo sostiene con frequenti e cortesi allocuzioni, ma ugualmente lo lascia libero di scegliere perché suo è il viaggio, suo il dovere della conoscenza.

Il primo capitolo del romanzo è, più che un prologo, una *mise en abîme* che scopre i fili conduttori che poi guideranno il corso della narrazione, a partire dal tema stesso, enunciato per voce del protagonista («Ci vorrebbero le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di un'iguana»).

In primo piano vi è il rapporto, tendenzialmente degenerato, fra mondo civilizzato e la cosiddetta natura incontaminata, presa d'assalto da un'impresoria senza scrupoli e da un turismo che, se non è ancora di massa, insegue ottusamente una mitologia del "naturale" («un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia») come compensazione dell'alienante vita moderna.

Ci sono le mode culturali e i salotti letterari, dove si civetta con l'oppressione e la rivolta delle classi subalterne e delle popolazioni non emancipate. Qui le armi della polemica sono affilate e la scrittrice, se liquida sommariamente «la minacciosa ideologia marxista», si accanisce contro l'intelligenza progressista, divenuta l'anima dell'editoria, che vede e giudica con i suoi parametri borghesi, accampando diritti laddove c'è solo l'elementare e cieca esistenza:

I Lombardi avevano per certo che un mondo oppresso abbia qualcosa da dire, mentre se l'oppressione è antica e autentica, l'oppresso non esiste neppure, o non ha più coscienza di esserlo, ma solo esiste, sebbene senza una vera coscienza, l'oppressore, che a volte, per vezzo, simula i modi che sarebbero legittimi della vittima, se ancora esistesse.

I toni sono quelli duri della denuncia del sonno della ragione, a Napoli, come nella progredita Milano dove, nonostante ricchezza e cultura, fabbriche e case editrici, persistono scantinati come caverne ed Estrellita dei Caraibi non può certo andare a scuola:

Ipotesi assurda! Ma faceva parte del suo interesse per una vita così disgraziata, e della coscienza un po' dolorosa che, nella capitale lombarda, gli esseri rudimentali non usufruivano più delle medesime simpatie e agevolazioni dei rampolli altolocati.

Alla *haute ambrosiana* si fa spesso riferimento nelle pagine del romanzo con l'amarezza e la disapprovazione di chi ne ha sperimentato direttamente la chiusura supponente e l'ipocrita cordialità:

Il povero lombardo riconobbe, rabbrivendolo, i modi medesimi di tutta la haute allorché trovavasi nell'imbarazzo, e cioè una cortesia e soavità che non erano affatto l'assoluzione.

Ma Milano ricorre anche, nel romanzo, con i colori stemperati di una memoria nostalgica: sono le quiete e pensose atmosfere di Via Bigli e dell'amatissima San Fedele, le serate d'aprile quando «Milano è tutta verde, tutta delicata, e la Via Manzoni sembra non finire mai» fra gli ameni conversari con gli amici da cui fortuitamente può nascere l'idea di un viaggio che cambia la vita, come al conte Carlo Ludovico Aleardo di Grees.

Egli con l'iguana ha il ruolo di coprotagonista e di personaggio in cui la scrittrice riversa i tratti più profondi della sua psicologia: un acceso idealismo, un'allegria francescana che lo rende sensibile ai richiami delle creature e indifferente alla greve logica del possesso. Architetto e imprenditore su mandato materno, compra e vende, costruisce case e ville per le vacanze esotiche dei milanesi, ma mantiene un rispetto e un tremore nei confronti della natura che gli rendono penoso ogni acquisto, ogni affare. Pensa che il bene sia altrove, ma non sa dove, e lo troverà insieme alla morte nell'ignota isola di Ocaña, nel rumore eterno del mare. Sul conte la Ortese proietta anche le sue manchevolezze, come l'assoluta estraneità alla vita pratica, a quella prima dimensione del reale cui non ha mai voluto appartenere, che è il denaro, l'ascesa sociale, la vittoria e l'autoaffermazione, in una parola, la mondanità. Ma anche il vittimismo per cui, amando la felicità, prova fatale attrazione per il suo contrario.

Il processo onirico per l'uccisione di Dio, nel finale da giallo teologico, ha come imputato, e nello stesso tempo vittima sacrificale volontaria, il conte, ma in realtà è un vero e proprio autoprocesso:

Pare che la colpa principale dell'imputato fosse l'incoscienza, una specie di fanciullaggine o stupore malinconico, che lo aveva reso estraneo alla terribile realtà del mondo, e gli aveva mostrato favole e mostri dove non erano che mercati e creature non segnate sul registro della potenza economica.

Chi si accosta all'opera della Ortese deve fare i conti con la sospensione dei consueti parametri di verosimiglianza e coerenza logica che mal si confanno alla percezione straordinariamente sensitiva di un mondo complesso e a più dimensioni, stratificato, per il quale gli strumenti della razionalità e le forme rappresentative del realismo sono del tutto inadeguati.

Quello che normalmente si indica come la realtà altro non è che la sua parte più esterna e superficiale, dunque irreali. Vi rientrano tutti gli aspetti dell'agire quotidiano, i nostri corpi che si muovono in uno spazio e in un tempo convenzionali. Ma oltre c'è "un secondo mondo" che comprende la natura, l'inespresso, il pensiero, il sogno e quell'oscuro motore di passioni che è l'inconscio. Tutto ciò è più vero del vero, anche se misterioso, come pure enigmatico è l'Universo intero, che «all'inizio non era, e poi è stato, e non si vede chi o che cosa l'abbia originato».

Il romanzo della Ortese è scavato tutto in queste profondità, dove non suscitano meraviglia un poema datato «addì 37 ottobre Secolo Attuale» e i personaggi che d'improvviso invecchiano e ringiovaniscono.

Parallelamente al tempo interiore, lo spazio percepito dal protagonista, la sconosciuta isola di Ocaña, può avere due lune, essere deserta quando invece è popolata di gente; e, soprattutto, vi campeggia una casa smisurata i cui interni, rapportati alle dimensioni esterne, sono preponderanti e generano una sorta di «contraddizione di scala», come osserva Luca Clerici.

L'implausibilità di eventi e fenomeni si giustifica non solo con la distorsione percettiva e conoscitiva del protagonista, ma soprattutto con la particolare gnoseologia ortesiana che rinuncia alla pretesa di spiegare tutto. La complessità del mondo, che genera in Daddo un frustrante furore argomentativo, è rappresentata dall'iguana, dal suo essere bestia e donna; serve e signora; male e bene.

L'iguana è l'ostacolo che fa esplodere le contraddizioni e le aporie di un pensiero imbozzolato in se stesso e nei suoi limitati parametri, che danno luogo a vani interrogativi:

Può, infatti, uno spirito immortale farsi intendere dalla irrazionale Natura? E che cos'è questa Natura? Bene o male? Che cosa attende? Essa soffre, è chiaro... bisogna aiutarla. È possibile senza morire davanti all'Eterno?

Il conte si salva e paradossalmente guarisce nel momento in cui alla malattia del pensiero antepone l'etica del soccorso, della riparazione. La sua morte terrestre e il gesto di precipitarsi nel pozzo per salvare l'iguana gli valgono la visione di un mondo che non può essere ridotto a merce.

Il viaggio, «che profuma di *Robinson Crusoe* e di *Isola del tesoro*» (Pietro Citati), si va sempre più contaminando con le *Coplas por la muerte de su padre* dell'amato Jorge Manrique, rivelando la sua natura metafisica, di cammino dell'anima alla ricerca di sé e dell'errore che fatalmente ne ha determinato la fuga dal mondo.

Alla riflessione sul male è dedicata una lunga trattazione che nel progetto dell'*Iguana 2* era destinata ad allargarsi ulteriormente, come attestano le varianti e i due finali alternativi⁷. La speculazione non è solo metafisica, perché arte e pensiero si mescolano dolorosamente alla vita nella prospettiva di un ossimorico «pendolo dell'eternità». Se «i viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti», l'opera diventa un risoluto richiamo al dovere dell'uomo a vigilare su se stesso e sulle derive della propria cultura («vi è nella nostra educazione, qualche errore di base, che costa strazio a molti»).

Il male è «un momento del divenire», un prodotto dell'azione dell'uomo, dei suoi assoluti inventati per tenere in piedi gli inferni della esclusione. La Ortese non risparmia né la religione e la Chiesa ufficiale, qui rappresentata dall'Arcivescovo don Fidenzio, «la nera farfalla», né il potere economico, impersonato dagli Hopins, «una compitissima e molto dabbene famigliola del ceto medio mondiale, cioè americano». Essi sono sbarcati per comprare l'isola di Ocaña e per concludere, complice il sensale don Fidenzio, un matrimonio d'interesse tra la loro giovane e ricca figliola e il nobile squattrinato don Ilario; progetto che avrà come involontaria conseguenza il tentato suicidio dell'iguana innamorata del marchese.

La Vergine e l'America, ossia la micidiale miscela di falsa coscienza religiosa e interesse del capitale, sono alla base del sadismo umano che fa scempio della natura e degli esseri che la popolano. Ciò è male, ciò genera male: il marchese Ilario da tenero idealista innamorato dell'iguana si trasforma inaspettatamente nel cinico Mendes che, preso dalla logica dell'utile, ripudia la creatura amata e la vende al Cole.

La Ortese dissente con toni duri da chi – Chiesa o Stato che sia – contrappone frontalmente il bene e il male in un'ottica antagonista che perpetua la violenza e l'autoritarismo. Condanna le pratiche dell'esorcismo nel terribile episodio della “purificazione” dello scantinato contaminato dalla bestia demoniaca («una tormentata storia del Seicento spagnolo, pazzesca nella nostra epoca tanto chiara»).

Parallelamente, contesta la «normale applicazione del codice» che ricorre alla pena di morte per annientare il male («Ora lo impiccano, ora gli tagliano il capo, ora lo mandano a bruciare con mille scintille su una modernissima sedia»).

Anche il Male, secondo la sensibilità della scrittrice, va soccorso, e la coscienza morale deve farsi carico della richiesta di aiuto che viene dal

⁷ Cfr. l'apparato di Andrea Baldi in A. M. ORTESE, *Romanzi*, vol. II, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Milano, Adelphi, 2005.

carnefice come dalla vittima. Il massimo dell'orrore e della colpa è nella complicità che permette al male di trasformarsi «in abitudine e rassegnata indifferenza, cioè a dire in una sorta di degradata felicità, e tuttavia ancora felicità».

La Ortese con *L'iguana* ha scritto di fatto quel libro sull'"oppressione" e la "rivolta" annunciato nel capitolo introduttivo in polemica con il paternalismo liberale, espressione del privilegio di classe; e lo ha realizzato mettendo in scena il bene e il male in una dolorosa storia umana e personale.

Gli aspetti autobiografici sono documentati da un gran numero di lettere, dalle quali emerge la sovrapposizione della misera creatura dei Caraibi a se stessa che lotta «per riacquistare la libertà che viene dalla stima e soprattutto dal danaro». Ne è risultata una storia aggrovigliata su temi etici, istanze narrative, aspetti sociopolitici accompagnati a slarghi allegorici e utopistici. Tutto ciò rende realmente difficile e indefinibile questo romanzo, il cui merito coincide, come osserva Luca Clerici⁸, con il suo stesso limite: quello di essere un'opera dalla «natura polisemica, letterariamente ostentata in modo tautologico attraverso una prosa involuta dal tono nobilmente antiquato».

3. *Le viole e la lanterna: una lettura per Toledo*

Il porto di Toledo si configura, nella mente di chi ne ha attraversato le pagine impervie e folgoranti, quale l'oraziano monumento *aere perennius*, innalzato per celebrare i fasti poveri e semplici della propria storia personale e familiare. Alla Musa domestica, dalle fattezze materne, da cui è disceso il senso poetico e doloroso del vivere, la scrittrice si rivolge come in un proemio, mentre si accinge a narrare l'epopea ispano-partenopea delle sue origini:

Aiutami, cara anima di Apa [...] Spirito umile e violento della mia gente, devoto cuore, ritorna, siimi vicino in quest'opera di ricostruzione del paradiso infantile! Scopri le terre dell'estasi! Levati sul muro derelitto di questi anni! Affacciati ancora, cara anima, sulle rovine di Toledo!

La guerra per la riconquista dell'antica Toledo, la patria che non è mai esistita, ha per eroina un essere quanto mai fragile, «una figlia di nessuno» venuta al mondo «senza società o bontà», in quanto nella città borbonica

⁸ *Apparizione e visione*, cit., p. 400.

di inizio Novecento la società «non c'era per tutti i figli dell'uomo»: essa è solo un'ombra cangiante e indomita di ragazzo-fanciulla dall'incerta identità. Ha nome Dasa – o Damasa, Figuera, Toledana, Misa – ed è impegnata disperatamente a combattere contro la rapina del tempo e le menzogne dell'Era successiva. Si fa scudo della solitudine e del silenzio, patiti e spasmodicamente cercati, e delle armi spuntate e desuete dell'espressività letteraria, ovvero della scrittura.

Nella linea prospettica che congiunge e confonde i due poli del reale e dell'immaginario, risultano tuttavia documentati l'impegno disperato, l'esaltazione e il prosciugamento di energie che comportò la scrittura dell'opera dal '69 al '75, anno della prima edizione Rizzoli, e che lì non finirono.

Nell'irreale quotidianità la Ortese si difende come può dalla miseria economica, dal rumore che la perseguita a Milano come a Roma, dalla mancanza di spazio e di aria; le sono nemici il sole della capitale «la Patagonia immortale», i chiassosi vicini di casa, i perenni lavori in corso e le strade dissestate.

Dall'esterno da cui si sente assediata cerca riparo facendosi costruire nella stanza in cui vive una «baracchetta» che, se non fosse reale, costituirebbe l'isotopo letterario equivalente alla tenda sul terrazzo fabbricata dalla piccola Figuera e dal fratello Albe Garcia per sfuggire alla «terribile vita di giù» e per spiare l'infinito; o alla stessa casa «marine», non casa propriamente ma vascello sognante, sospinto verso l'ignoto.

Toledo è il grande porto della memoria, lo spazio-tempo interiore dove la scrittrice approda nel tentativo di trovare un «qualcosa di reale-reale», un *ubi consistam*, «un *continuo*, come dicono i filosofi»⁹.

Fuori, alla fine degli anni Sessanta, è riapparsa la Tigre nel cielo. Porta questa volta un nome diverso, non guerra ma Contestazione. L'inganno è tuttavia sempre lo stesso, quello di un avvenire che implica la rottura dell'ordine naturale per dar luogo alla pianificazione della vita e dell'umano.

La Ortese avverte con lucidità il riacutizzarsi della nevrastenia, manifestatasi, già nell'infanzia, col sentimento del tempo come emorragia e della storia come caduta: un'ossessione che si accresce ulteriormente dell'odio per «il politico di tutti i tempi, e in ogni sua espressione». E tuttavia, proprio lungo il tracciato di quella malattia dell'anima, in cui i romantici riconobbero la malinconia, può costruire una storia *in progress* che, mentre

⁹ Per questa citazione e per la successiva immagine della Tigre si veda la *Nota per l'edizione BUR* premessa da Anna Maria Ortese a *Il porto di Toledo* (Milano, Rizzoli, 1985).

si fa, assume sempre più il carattere di una reinvenzione autobiografica.

L'originario progetto, da cui nasce *Toledo*, è quello di una riedizione di *Angelici dolori* da proporre all'editore Vallecchi: «una libera e allegra *introduzione*», con cui la scrittrice ormai matura si prefiggeva di accompagnare e commentare i racconti giovanili del '37.

L'idea di un paratesto di esegesi e di critica a un precedente lavoro non poteva reggere davanti all'evidenza «che una reale critica, all'arte come al mondo, è cosa che può eseguirsi dal di fuori, mai dal di dentro, o partecipando»¹⁰. Quel progetto era forse solo un alibi o un passo incerto in una direzione di ricerca più azzardata: un metaromanzo sull'avventuroso viaggio nel mare sconosciuto e affascinante della scrittura e della creatività letteraria, raccontato mettendo a confronto due tempi e due voci, quelli della giovane protagonista di ieri e quelli della scrittrice adulta di oggi. Il che era un modo per misurare la tenuta del tempo sull'io interiore.

A far da bussola o diario di bordo in questa perigliosa navigazione è un nucleo di racconti o "rendiconti", nove su tredici, fra quelli già apparsi in *Angelici dolori*, affiancati da poesie o "ritmici" risalenti anch'essi al tempo dell'apprendistato letterario.

Nel «rapporto di *vita e sogno espressivo*» quei materiali inerti della memoria avrebbero ripreso a vivere rilanciati a «un'altra velocità» dal febbrile racconto del contesto emotivo e fattuale da cui avevano preso origine. Il vero motore del libro doveva dunque consistere in «questa *seconda parte*, che si avvolge ai vecchi scritti», determinandone insieme a essi il respiro: un respiro che si vuole simile al fluire della vita stessa, nell'alternanza di «inerzia e velocità, basso e alto, freddo e caldo», o al mare con le sue bonacce e i suoi marosi.

Lo scontro con Sergio Pautasso, editor della Rizzoli, che vuole eliminare dall'impianto dell'opera le poesie, rimbalza dalla vita nel romanzo, dando luogo a un'accorata difesa della memoria, la cui integrità è da preservare dagli attacchi di una logica estranea e meramente strutturale. Così si legge in *Toledo*:

In esse [le poesie] non vi è nulla che non si potrebbe dire in righe continuate, o anche in margine a un registro di conti: ma esse, per me, costituiscono, col loro malinconico vuoto, ciò che pochi diruti piloni sono per un ponte, su acque abbandonate. È su quel ponte di nulla io devo ora passare, se voglio ritornare indietro, in quel tempo dove giace la mia Toledo¹¹.

¹⁰ A. M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in EAD, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 84.

¹¹ A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 28. Le citazioni, d'ora

Che *Toledo* sia a suo modo un libro di mare, un racconto di viaggio, trova ulteriore conferma in una lettera della Ortese a Roberto Calasso in cui, discutendo della copertina dell'edizione adelfiana, la scrittrice afferma che avrebbe preferito «un disegno, schematico e arioso, qualcosa come carte nautiche di secoli scorsi». La ragione di ciò è nel fatto che la storia raccontata «stabilisce un continuo raffronto della vita con la sua navigazione. La vita come scoperta di luoghi e tempi sconosciuti»¹².

L'impresa più avventurosa, tale da giustificare il tono epico-lirico, presente specialmente nella prima parte del libro, è l'accesso al mondo della scrittura, una scoperta che fa tutt'uno con il tempo dell'infanzia e della prima giovinezza, quando l'immenso è la propria patria.

Le prime forme di scrittura risalgono ai dodici tredici anni, all'epoca in cui con il nome di Mana – precoce vocazione al mascheramento identitario – la Ortese scrive le pagine di un diario, fortunatamente salvato¹³, e poi i suoi primi versi.

Ciò che precede non esiste perché è solo con l'espressività che si nasce al mondo e il mondo nasce per noi («so che un certo giorno mi guardai intorno e vidi che anche il mondo nasceva; nascevano montagne, acque, nuvole, livide figure»). L'espressività è farmaco al dolore e al terrore del tempo, elabora il lutto e la perdita, sopperisce all'assenza. Essa è anche e soprattutto sfida alla società che con le sue leggi impone la subalternità umana e sociale a chi per caso si trova a essere figlia di un «popoluccio iberico» o di «popolo giallorosso», impedita a parlare per mancanza di lingua, di mezzi, di istruzione.

Scrivere ed esprimersi viene a coincidere, nella parabola emblematica di questa «falsa autobiografia», con un atto di rivolta e di violenta appropriazione di quanto spetta di diritto all'essere umano in quanto tale. Di qui la dedica e la sovrapposizione di sé al personaggio di Anne Hurdle, la ventitreenne londinese che si fabbrica da sé il denaro necessario per vivere, e per ciò è punita dalla legge. Scrivere *Toledo* è il reato che la scrittrice commette per vendicare le tante Anne e risarcirle del male e dell'ingiustizia patiti¹⁴.

in avanti, sono fatte da questa edizione.

¹² La lettera, del 20 settembre 1997, è riportata nell'apparato di A. M. ORTESE, *Romanzi*, vol. I, Milano, Adelphi, 2002, p. 1070.

¹³ Il diario è pubblicato nell'apparato sopra citato alle pagine 1088-1132. La Farnetti lo identifica con un quaderno, rinvenuto tra le carte, che costituirebbe, con riferimento all'arco di tempo 1928-29, addirittura una sorta di "palinsesto" per la costruzione di *Toledo*.

¹⁴ Cfr. *Anne, le aggiunte e il mutamento*, in A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, cit., pp. 13-15.

È un libro nato per ammettere che un'aggiunta al reale, un mutamento all'interno di un ordine prestabilito è ancora possibile se vi è un "espressivo", cioè una letteratura non ripiegata a contemplare il proprio primato, ma spesa a difesa della vita tutta e dell'Essere intero e molteplice.

Le infervorate discussioni non prive di contrasti della giovane Damsa con il Maestro d'Armi, Giovanni Conra, conte D'Orgaz (Massimo Bontempelli) nascono, in questa ideale ricostruzione ex post, dalla sete di giustizia e dal bisogno di riscatto che spingono la giovane esordiente a considerare l'«Espressività scritta [...] come una parte dell'essere intero, parte che non si può salvare da sola, ma deve salvarsi con l'essere tutto».

In tale prospettiva, il tema letterario si sottrae all'elaborazione mitopoietica della memoria individuale, trasformando *Toledo* nell'amara profezia «di un tempo contrario a tutto, dove [...] la Espressività sarebbe perduta o per intero mutata, e gli uomini avrebbero visto mutate le loro patrie».

Una lucida analisi di un futuro, che è già il nostro presente, accompagna l'iniziale diniego opposto all'editore Adelphi circa la riedizione dell'opera: «Le difficoltà di comprensione sono (da noi) precipitate in questi ultimi venti anni. Non occorre spiegarlo: il linguaggio è ridottissimo, la memoria di quello che è stato, anche. Di certe cose: tempo – solitudine – svanire del tempo – incontri ignoti – linguaggi spezzati – emozioni spezzate e simili alla grandezza del giorno, non si sa più nulla. *A chi parlerebbe Toledo?*»¹⁵

Le emozioni cui si fa cenno nella lettera riguardano il sentimento della giovinezza e dell'amore, due aspetti dell'umano che convergono nella costruzione simbolica di una Toledo marina, che nel porto racchiude le terribili e lusinghiere promesse dell'avvenire.

È proprio Lemano, il professore oceanico, il Finlandese, a scandire nel corso della seconda parte del romanzo la martellante marcia funebre che segna l'avvento dell'Era successiva, intrecciando in un deragliamento semantico i versi della XXII strofa del *Cimetière Marin* di Paul Valéry con quelli della *Giralda, madre de artistas* del poeta sivigliano Fernando Villalon che evocano funesti simboli di morte.

Lemano è l'amore che può esistere solo «nel fondo beato del mare», nella soglia ipnotica fra sogno e realtà nella quale si consuma la grandiosa scena d'amore conclusiva, in un porto bombardato che cade giù a pezzi come le quinte di un teatro.

L'amore è raccontato con un alternarsi di toni che vanno dai febbrili

¹⁵ Così la scrittrice in una lettera a Calasso del 1 giugno 1997, in A. M. ORTESE, *Romanzi*, vol. I, cit., p. 1068.

accenti saffici all'estatico fervore dei mistici, nella cognizione profonda di un mistero in cui si mescolano sogno, assenza e tradimento. Un tradimento che non viene tanto dagli uomini quanto dalla vita in sé.

Il tempo della vita e della storia irrompe nella seconda parte del libro, creando un corto circuito che fa vacillare l'impianto originario dell'opera: non più il fluire ritmico e regolare di un tempo addomesticato dalla persistenza della memoria, non più l'interfaccia di passato e presente che si rispecchiano in un racconto piano e ordinato; «non il commento al vissuto di ieri, ma il vissuto di oggi, nel suo soffocare e delirare insieme»¹⁶.

La tettonica dei piani temporali e narrativi è compromessa fatalmente e la seconda parte non può che risultare sfasata rispetto alla prima. Il tempo ha messo in scacco la memoria ed è foriero di minacce e mutamenti che sono puntualmente annunciati da fenomeni atmosferici: la malattia del sole circondato da un enorme disco grigio e soprattutto un azzurro del cielo terribilmente vero e insostenibile che, come un cancello smaltato, viene a separare definitivamente la giovinezza dall'età adulta. L'era successiva è giunta e precipita col suo peso di dolore e distruzione nelle esistenze individuali dei personaggi, Damasa *in primis*, e nelle vicende della Grande Storia, perché tutto il male sta lì, nella crescita, nel tempo della durata e dei mutamenti («Falsa è la vita quando cresciamo»).

È una chiave di lettura tutta ortesiana, quella per cui il tempo si trasforma in una forza cieca e prevaricatrice che conduce gli uomini dove essi non sanno. La politica l'ideologia la storia la religione sfiorano soltanto la superficie dei fenomeni, ma non arrivano al buco nero determinatosi per effetto della forza brutale del tempo:

Oh, che avrei dato per riconoscere ancora, nel male mortale di questa vita, El Rey o don Pedro, la storia, la politica, o il comando sugli uomini. Ma ciò non era. Ecco. El Rey stesso e don Pedro venivano trasportati. L'uno fragile e piccolo, l'altro cupo, deciso. Ciò non li salvava dall'essere trasportati. E da che? Ancora il Tempo! Tu, Tempo, Durata! Fanciulli, erano certo ignari, buoni. Poi crebbero, la Durata li perse.

Attraverso un'odissea senza nostos la Ortese approda al Nulla come leopardiano unico vero, in cui tuttavia c'è qualche bontà, cui la memoria ferita può tornare: è «un umile dimenticato odore di viole toledane» o il bagliore inaspettato di un'«antica dorata lanterna nautica».

¹⁶ A. M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, cit., p. 86.

4. *Una speculazione lirica da operetta morale*

Nel 1997, a distanza di un anno dall'uscita di *Alonso e i visionari*, insolito capolavoro di romanzo mitologico e filosofico, Adelphi, nella collana della Piccola Biblioteca, pubblica *Corpo Celeste*, silloge che raccoglie scritti composti fra il 1974 e il 1989 con prefazione d'autore.

Il libro si legge come nuovo e inedito non tanto per la scarsa circolazione dei testi già pubblicati quanto per la capacità della scrittrice di trasformare, come già ne *Il porto di Toledo*, ogni rivisitazione del passato in «un nuovo evento fantastico».

Sta di fatto che il rituffaggio nel passato o sogno della memoria e delle mutazioni, per rinvenire qualche scheggia di sé e del mondo, non segna nemmeno ora un approdo consolatorio, ma un ennesimo naufragio e sprofondamento nel nulla:

Non so se sono veramente uno scrittore; neppure mi importa. [...] Ma ecco: se fossi un vero e duro scrittore (con apparenze di perla), in questo scrivere vi sarebbero sempre, per me, delle crepe, delle fessure, da cui sentirei l'immensità vuota, l'Esterno.

Corpo Celeste è la toccante testimonianza di un duplice esilio, metafisico da un lato e socio-culturale dall'altro, da parte di una scrittrice, che si vede progressivamente ridurre gli spazi della parola e dell'espressione, ma non deroga alla sua vocazione di straniera, di diversa, di non consenziente.

Intitolando lo scritto introduttivo *Memoria e conversazione*, la Ortese indica immediatamente i due poli dialettici e situazionali entro cui si sviluppa una speculazione lirica con andamento di leopardiana operetta morale. Il volume, che comprende due autobiografie e tre interviste, di cui l'ultima immaginaria, ha una sua intima connessione e unità. I testi contenuti, estrapolati dalle occasioni contingenti cui erano legati, pare vengano attratti per forza centripeta verso il nucleo di quella particolare filosofia o contemplazione del vivere:

Una rosa vive nella legge. Un mandarino nella legge. Sole e luna, e ogni oggetto celeste, vivono nella legge. Nella legge vivono le colombe, così miti, e il lupo, che pur essendo il lupo rispetta il branco e il cucciolo.

Anche questo piccolo libro celeste cattura il lettore in una trappola, perché si trasforma continuamente in qualcosa di diverso e di imprevisto. Inizia promettendo placide contemplazioni stellari, incanti aurorali di una

trasognata immaginazione e diventa via via implacabile critica alla cultura. Si conclude con una sorta di teatralizzazione del conflitto tra natura e ragione da una parte, uomo e intelligenza dall'altra, con sguardi a volte lirici e contemplativi a volte dissacratori e apocalittici.

Interpellata da un istituto di cultura italiana all'estero, nel lontano nord Europa, per stendere una relazione sulla sua personale esperienza di scrittrice, Anna Maria Ortese si trova, per così dire, fra le mani due diverse stesure – sono gli scritti qui intitolati *Attraversando un paese sconosciuto* e *Dove il tempo è un altro* – entrambe a suo dire «impossibili per lo stile e le cose che raccontavo [...] impresentabili, pazzesche».

Ancora una volta la scrittura prende pieghe casuali e soprattutto opposte alle intenzioni e all'opportunità delle circostanze. È che le ragioni della vita, intesa in senso altamente morale, in uno scrittore radicale come la Ortese, finiscono ineluttabilmente per travolgere e abbattere i confini angusti della cultura, aprendo interrogativi inquietanti sulla sua responsabilità. Il discorso si allarga, e allargandosi si estremizza, investe con le sue piene la società intera e i suoi mutamenti, la storia d'Italia specie dal dopoguerra a oggi, ma anche la politica, la religione. Alla fine tutto si riduce e converge a illuminare la legge fondamentale disattesa per molteplici responsabilità proprio da chi avrebbe dovuto farla valere, quella della crescita della coscienza morale e del livello di umanità, senza la quale il progresso è menzogna, povertà dell'essere e violenza del possesso. Il discorso morale diventa a questo punto totalizzante:

La vita di un paese, non è fattibile senza un impegno morale – oh, assai prima che politico; politico, *allora*, non è quasi più necessario – che tenda a mutare e a innalzare anche minimamente, ma dovunque, la *qualità* dell'uomo. Del contadino come del principe, del generale come del professore. E questo non è impossibile: purché le forze dei mercati stranieri non tendano a coinvolgere l'anima dei piccoli paesi, a considerarli paesi da allevamento.

In tal senso purtroppo l'Italia diventò America, un paese, appunto, sconosciuto già sul finire degli anni Cinquanta, e la scrittrice si scoprì due volte orfana: della patria reale e della patria di elezione, quell'America coraggiosa e visionaria amata per il tramite dei suoi grandi scrittori ed entrata da protagonista in *Alonso* con il sacro cucciolo dell'Arizona e l'accademico Jimmy Opfering, morto per bontà e nostalgia di assoluto¹⁷.

¹⁷ Cfr. *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 20: «Io [Jimmy Opfering] vedo le cose da americano [...] noi non abbiamo un vero culto della *mente*, non vediamo

Il problema della crescita, che si identifica con quello dell'espressione e del rapporto creativo tra individuo e mondo, è oggetto soprattutto della seconda autobiografia, speculare pertanto alla prima. Vengono qui ripercorsi i momenti dolorosi ed esaltanti attraverso i quali in un'adolescente che «viene dal nulla», priva com'è di retroterra culturale e di sicurezza sociale ed economica, si fa urgente e vitale il bisogno di esprimere la propria creatività. Alla fase degli albori, le prime poesie e prose pubblicate su «L'Italia Letteraria», seguono i libri, ciascuno a suo modo un caso, e con essi gli anatemi e le incomprensioni, ma anche la sfida a resistere di uno «scrittore reale» in un universo culturale sempre più alieno, eterodiretto, fabbricato sulla logica del profitto e del potere.

Il proposito, mai pienamente risolto, di comunicare creativamente lievita sul terreno di un'accesa sensibilità sociale e si fa problema generale dell'infanzia. Affiorano alla memoria, dalle “pietraie” di quell'Italia conosciuta nel corso dell'attività giornalistica, i tanti volti di giovani poveri e perduti¹⁸; ma nel contempo emergono dalle cronache dell'oggi i volti tristi dei bambini nati morti, quei bambini che la società opulenta apre al mondo esclusivamente attraverso la proprietà di oggetti e di merci. Anch'essi, come gli altri, impediti nella crescita al punto che il “sogno espressivo” diventa il principale problema sociale:

Così, ho sempre pensato che il problema massimo del mondo – e della sua pace, anche se relativa – sia avere dei bambini in grado di entrare nel mondo cosiddetto adulto *creando*, essi stessi, e non, invece, appropriandosi o distruggendo. Creare è una forma di maternità; educa, rende felici e adulti in senso buono. Non creare è morire e, prima, irrimediabilmente invecchiare.

differenze, in fondo, tra un teorema e un albero, tra natura e uomo. O non più. È tutto cambiato dai tempi di Emerson». L'accademico italiano Antonio Decimo, cattivo maestro di una generazione di “uomini del lutto”, impersona l'altra cultura che disprezza tutto ciò che non è “pura intelligenza” e ha perduto definitivamente la “memoria del padre”.

¹⁸ Cfr. *I ragazzi di Arese*, in *Silenzio a Milano*, Bari, Laterza, 1958, pp. 45-59. Con lungimiranza la Ortese individua le tendenze degenerative di una società che cresce sul sacrificio degli ultimi: «Mi parve di vedere questa gioventù della Campania, del Lazio, delle Puglie, della Calabria, dell'Abruzzo e del Veneto e di ogni altra più afflitta regione d'Italia, nella sua vera luce: erano poveri, e pagavano con le sbarre la mancanza di una famiglia; non erano cattivi, e lo diventavano; non erano stupidi, e precipitavano ogni giorno più, attraverso l'incuria, in una fonda, disperata oscurità mentale. Vedevo certa antica bontà delle loro regioni, fissando i loro volti tristi e ammalinconiti [...] Erano pronti ancora a ricordare, a riflettere, ma fino a quando?».

Il radicalismo da cui si pone la Ortese è in linea, come fa notare Giancarlo Gaeta, con un pensiero forte al femminile che punta all'inconciliabilità fra verità e potere, fra ottica di dominio e «libertà di pensare le cose come sono»: in tal senso a interpretare al meglio la crisi della modernità, in questo Novecento, sarebbero state figure diverse di donne da Virginia Woolf a Simone Weil, da Hannah Arendt a Marina Cvetaeva e Karen Blixen o, in Italia, Elsa Morante e Anna Maria Ortese. L'intuizione più felice di Gaeta è tuttavia quella di riconoscere la specificità di questo pensiero nella matrice comune della corporeità, nel rifiuto cioè delle sistemazioni e degli schemi intellettualistici in nome di un'esperienza terrestre e concreta, maturata dalla osservazione e partecipazione alla propria situazione storica¹⁹. Se ne può trovare conferma anche in *Corpo Celeste*:

Vivere non significa consumare, e il corpo umano non è un luogo di privilegi. Tutto è *corpo*, e ogni corpo deve assolvere un dovere, se non vuole essere nullificato; deve avere una finalità, che si manifesta nell'obbedienza alle grandi leggi del respiro personale, e del respiro di tutti gli altri viventi. E queste leggi, che sono la solidarietà con tutta la vita vivente, non possono essere trascurate.

La ricerca filosofica di un "prima", di ciò che "è" in contrasto con ciò che "diviene" si attua in questo libro di riflessioni in modo complementare: lo scavo nella memoria da una parte, e la conversazione dall'altra, intesa anch'essa come pratica di ribaltamento di ciò che appare, del mero dato²⁰.

La conversazione – come la Ortese ama indicare quel tipo particolarissimo di intervista cui negli ultimi tempi soprattutto indulgeva – è la forma canonica, di lontana ascendenza socratica, attraverso cui si è sviluppata nei secoli la critica della cultura. L'interlocutore, reale o immaginario, è l'antagonista dialettico, spesso intermediario fra il senso comune e il paradosso di una verità sconcertante. Con assoluta indipendenza di giudizio, propria

¹⁹ Cfr. G. GAETA, *Woolf, Weil, Hillesum. La libertà di pensare le cose come sono*, «Lo Straniero», estate 1997, p. 91. In riferimento alla nostra scrittrice si legge conclusivamente alla pagina 98: «*Il mare non bagna Napoli vale Il Castello*, con in più un senso della corporeità che incarna il dolore e vieta al lettore ogni via di fuga nel metafisico».

²⁰ Anche il romanzo *Alonso e i visionari* è costruito sulla memoria e sulla conversazione prima di prendere le pieghe di una turbinosa investigazione fra il criminale e il metafisico. L'esercizio della memoria e della conversazione trasformerà radicalmente gli interlocutori: Jimmy Op sarà spinto dalla melanconia alla morte e al sacrificio di sé e Stella Winter perderà definitivamente le sue certezze di donna benestante, sensata e fredda. *Alonso* per la sua lunga incubazione appare come l'altra faccia, mitica e letteraria, rispetto a quella più propriamente filosofica di *Corpo Celeste*.

di chi sente di non dover pagare tributi all'appartenenza, la Ortese rivisita e ridefinisce i concetti di ragione, libertà, intelligenza; interroga con fare investigativo e incalzante il passato e il presente; si abbandona a profetiche visioni e dichiarazioni di fede nell'unica religione non umana che si ispiri alla divina maestà della Terra, quel materno corpo celeste che l'uomo moderno ha profanato e ridotto a "discarica" della vita e "ammazzatoio".

Non da luoghi di esilio è il testo di gran lunga più dissacratore, volto all'attacco della cinica intelligenza che ha trionfato sulla tranquilla bontà della ragione e sulla vita proprio nel fatidico luglio della Bastiglia²¹. La storia è ripensata da una prospettiva rovesciata che fa partire l'inizio della fine da un'epoca che tradizionalmente è posta a monte delle grandi trasformazioni e del progresso; viceversa, per un iperbolico gusto del paradosso, che si alimenta di carica eversiva, i momenti di rara e precaria ascesa dell'umanità sono simboleggiati nell'*Ode a un usignolo* di Keats e nella fondazione della Società per la protezione degli animali, «due scoperte sublimi: la Tristezza della Gioia e la Compassione per gli Ultimi».

Il processo alle principali religioni del tempo lascia sul campo un cumulo di macerie: la libertà democratica degenerata in libertà del nulla, l'uguaglianza in mortale uniformità, la scienza economica in ideologia dell'utile e del numero.

Nel predire un'ormai imminente catastrofe che si profila proprio nel segno della crescita illimitata, la Ortese non manca di denunciare la complicità della cultura del consenso che dilaga nelle sedi istituzionali, «dovunque vi siano aggruppamenti stellari di accademie e università (per non citare le infinite sedi dell'Informazione Universale – compresa, è ovvio tutta la galassia dei quotidiani); anche per loro responsabilità «Adamo, dovunque, cammina scalzo e in branchi; cammina a balzi e non sa più leggere».

5. *Il cielo dei poeti: storia di un carteggio*

Un giovane austriaco di quasi trent'anni, Franz Haas, scende dal Nord, da un piccolo paese rurale, alla volta di un Sud così emblematico qual era ed è la città di Partenope. Corre l'anno 1986 e confida, come poi accadde, di poter svolgere, presso l'Istituto Orientale, l'attività di lettore

²¹ Cfr. *Alonso e i visionari*, cit., p. 207: «La Francia ci insegnò che nella nostra libertà il limite era posto dalla libertà altrui; ma non comprese, in questo *altrui*, la integrità e soavità della Terra, non incluse il Passato e la Debolezza, non fece cenno alla misteriosa Nazione chiamata Arizona, dove hanno sede la luce e la memoria del Sole, dove riposano la calma e la inconoscibilità del tutto».

di lingua e letteratura tedesca. Come guida all'anima della città porta con sé *Il mare non bagna Napoli*, e non solo. Legge a più riprese *Il porto di Toledo* con tormentata fatica – se solo si pensi al travestimento linguistico surreale e spagnolescante –, lo cerca dovunque vada sulle bancarelle e nei luoghi più improbabili e ne fa dono agli amici. Molte cose di questo libro resistono alla sua comprensione ma viva è la percezione di una grande bellezza. Nell'aria c'è sentore di presagio e di miracolosa attesa, specie per chi il mistero lo coltiva. E il miracolo accade a distanza di qualche anno e fu reciproco per la scrittrice e il suo devoto lettore. Franz Haas aveva da poco presentato il libro *Dadapolis* di Fabrizia Ramondino e Andreas Müller e una sera a cena viene a sapere proprio dalla scrittrice napoletana che Anna Maria Ortese cercava delle fotografie di alcuni luoghi di Napoli ove ambientare la storia del *Cardillo*. A questa notizia fa subito seguito senza titubanza una lettera alla «gentile signora», datata 13 marzo 1990, in cui Haas si offre come fotografo e promette di portare personalmente a Rapallo, dove la Ortese vive, il materiale documentario. Anche per la scrittrice il quotidiano si tinge inaspettatamente di evento: davanti a lei, asserragliata in un isolamento in parte cercato, prende forma un personaggio interiore che non esita a denominare suo «ambasciatore a Napoli», la città da cui fuggì nel 1952 dopo averla amata e altrettanto criticata. Ma, ancor di più, Haas è per lei un «ambasciatore di pace» venuto a siglare una tregua nell'infinito conflitto con il mondo («Lei è venuto a trovarmi, perciò – dal mondo esterno – come un ambasciatore di pace: per dirmi – senza dirmelo – di avere coraggio e di essere migliore»). Sul filo di una trasognata affinità prende avvio un'amicizia discreta e profonda che alterna tenerezza sollecita a rispettoso silenzio, come è testimoniato dal carteggio che copre gli anni dal 1990 al 1998. Le lettere della Ortese, quarantasei più quattordici cartoline, costituiscono la prima parte del volume intitolato *Possibilmente il più innocente* (Sedizioni-Diego Dejacco editore, 2016) a cura di Francesco Rognoni e Franz Haas, mentre delle ventisette lettere di quest'ultimo è riportata per intero solo quella datata 17 agosto 1990 su cui più volte ritorna la Ortese per elogiarne il valore della scrittura. La si trova nella seconda parte intitolata *Franz Haas per Anna Maria Ortese* dove sono confluiti altresì la presentazione di *Dadapolis*, i due saggi *La descrizione del dolore* e *In difesa dell'inermità* e una Bibliografia degli scritti in italiano e in tedesco. La scelta di omettere le lettere alla Ortese è dettata dall'intento di non intralciare il flusso narrativo che ci consegna il racconto dal vivo degli ultimi anni di vita e attività della scrittrice. Solo quando è necessario ad illuminare il contesto, intervengono brani delle lettere di

Haas o informazioni e dettagli a vantaggio del lettore. Il carteggio, citato da Clerici nella sua biografia, è custodito nell'Archivio storico di Napoli. *Possibilmente il più innocente* nasce, per dirla con formula ortesiana, come "aggiunta" alla vita reale che aveva impedito, con la morte della scrittrice, l'incontro a tre con l'altro curatore, Francesco Rognoni, cui si deve lo scritto introduttivo. In esso ci sono opportuni riferimenti alla letteratura anglo-americana: da Emerson a Henry James, da Hemigway a Melville, ma soprattutto a Emily Dickinson la cui poesia *The Soul selects her own Society* spiega la durezza etica fino alla spietatezza, che si ritrova nei personaggi delle "favole" ortesiane; si pensi all'Elmina del *Cardillo*, controfigura della scrittrice. Ma si deve anche a Rognoni l'opportuno riferimento a Keats e alla sua *negative capability*: essa suona come avvertenza al lettore perché si fermi sulla soglia del mistero dove si possono ascoltare lontane voci di puma e di cardilli perduti. Un ammonimento all'uomo e a quei Nulla attivi che agiscono con menzogna nella storia di ieri e di oggi.

Il titolo scelto dai curatori trova ragione nell'incessante interrogarsi, da parte della scrittrice, sull'origine del Male e del dolore; ne deriva quella *pietas* offesa che è stigma morale e letterario. I venti di guerra tornano a minacciare il mondo, e la "trappola" è pronta a scattare dopo quarantacinque anni di cosiddetta pace: il petrolio, la guerra del Golfo, ancora turpi ragioni camuffate da buoni principi, un orrore che si ripete. E la Ortese, tuttavia impegnata nel suo isolamento, legge a conferma *Port-Royal* di Sainte-Beuve: «Ho sempre in mente questa inesausta decisione umana, di danneggiarsi e distruggere *un altro* – possibilmente il più innocente. Ci si domanda perché. Il perché, è solo nel ribollire incontenibile del nulla. Il nulla di verità, intendo» (Rapallo, 5 settembre 1990).

Se il *Cardillo* è solo l'occasione dell'incontro, a trasformare quest'ultimo in un rapporto di amicizia è altro. Il reciproco riconoscimento avviene innanzi tutto nel segno di Napoli, la città reale, non bagnata dal mare, e la Toledo immaginaria, funambolica lirica e ventosa. Nella presentazione di *Dadapolis*, Haas si dichiarava «uno straniero che lavora a Napoli e che non si considera incondizionatamente innamorato della città che generosamente lo ospita». La Ortese, *étrangère* per vita e destino, sostiene dal canto suo il diritto-dovere della critica che è «il solo modo di rispettare una città, quando il suo mito (oscuro) è tutt'uno con la sua rovina» (Rapallo, 31 marzo 1990). Li unisce il rifiuto della retorica e del luogo comune. Ma è *Toledo*, il romanzo più sfortunato, quello che l'ha resa invisibile («Forse, io sola so, da tempo, che certe figure, di scrittori, non possono essere più accettate») a riempire il cuore dell'anziana scrittrice

di gratitudine per il giovane studioso che già nella sua prima lettera lo giudica «il romanzo italiano più importante, o in ogni caso: più bello del dopoguerra» (13 marzo 1990). *Toledo*, considerata come sua unica opera così come avviene con un figlio perduto, è il tema ricorrente di questo carteggio, e chissà se l'idea stessa di letteratura come reato, suggellata nella prefazione all'edizione adelphiana, non sia nata da quello scambio di voci e di idee («E a quel libro, sempre alle mie spalle come un 'reato', ho cercato – cerco – di non pensare più»). Un proposito espresso nella lettera del 21 marzo 1990 e totalmente disatteso.

A piacergli del suo ammirato interlocutore è anche il fatto che, non essendo italiano, ignora gli schemi, i rituali e, diciamo pure, il servilismo della stampa nostrana. Lei così eternamente insoddisfatta delle interviste, dei ritratti, degli articoli che la riguardavano si riconosce pienamente in ciò che il suo giovane amico dice «di una certa vita, di una certa Ortese» perché quello scritto – si tratta de *La descrizione del dolore* –, «non manca delle giuste note angolose e divertite per una certa stramberia di tutto il mio modo di essere (e scrivere); che io ho sempre considerato come *diversità* – e ora capisco che non era la parola giusta» (Rapallo, 15 settembre 1990). Disdegnano entrambi il panorama culturale italiano convenzionale e «disfatto dai mass-media» (Haas) che impone la logica della hit-parade e del mercato anche in letteratura, laddove «un libro deve essere casuale o molto necessario all'animo di chi scrive: se dietro c'è un progetto di potere letterario – lo lascio a chi è più forte di me» (Ortese, 25 maggio). E di libri veri i due amici parlano nella reciprocità delle esperienze: Haas le fa conoscere i romanzi e le poesie della Bachmann, Musil e la *Cognizione del dolore* di Gadda, mentre la Ortese gli invia *Casa d'altri* di Silvio d'Arzo, *Le lettere sull'arte* di Keats e *Le lettere ai genitori* di Kafka. Proprio nella dedica apposta al libro dello scrittore inglese la Ortese celebra con fierezza la propria inattualità, la disappartenenza al tempo presente: «Se potessi provare una volta del vero orgoglio – lo proverei solo perché sono passati sulla terra spiriti come Keats, Shelley (che era suo amico) e anche Oscar Wilde [...] La poesia di questi (già antichi) volava di continuo da sé all'alto (Bellezza, natura, disgrazia umana). Mentre – forse – la poesia dei nostri vola continuamente da sé a sé». Una ragione in più per non sentirsi amica a tutto il vivente come aveva in precedenza replicato, con ostinato rigore, all'articolo di Ginevra Bompiani intitolato *Amica al vivente*, espressione troppo generica per un sentimento etico che poggiava sui solidi pilastri di Bellezza e Giustizia. E se un augurio si sente di fare al suo giovane amico, lo fa in questa direzione: «Della Sua amicizia La

ringrazio sempre. Mi piacerebbe che il cielo dei poeti la premiasse» (Rapallo, 1 agosto 1996).

I due terzi del carteggio risalgono al primo anno, poi le lettere si diradano per gli eventi della vita che investono entrambi, ma non si attenua quel calore di intimità riguardosa che ci consegna della scrittrice il suo volto più umano e personale. Lei che aborrisce le fotografie che la ritraevano, che si raccomandava agli intervistatori di parlare dei suoi libri e omettere i dati personali, lei che nel disagio di vivere era diventata ostile a se stessa, al punto da rifiutarne il nome, qui nella scrittura epistolare notturna per sua natura («mi scriva anche dal fondo della notte») rivela la sua umbratile umanità. Racconta le tappe della sua difficile vita, la povertà dignitosa, l'inadeguatezza a vivere, il senso di minorità in quanto parte di un'umanità non coperta dai diritti, la scontentezza per i suoi libri, eccetto l'unico, il sospetto per un successo tardivo, merito di un editore che non smette di ringraziare. Ricorre pure il pentimento per i suoi giudizi taglienti: si tratti dei «professori francesi», Sartre e de Beauvoir, o degli amici come Dario Bellezza e già prima quelli di Napoli. Ne esce indenne solo Pasolini, l'unico insieme ad Haas ad aver apprezzato *Toledo*. Consapevole di non amare l'umanità, a cominciare da se stessa, è guardinga nel timore di essere scortese. Si scusa con il suo interlocutore della grafia, di non aver potuto usare la macchina da scrivere, di non avergli offerto, durante la sua visita, la frutta, degli spaghetti senza sale, della casa povera inadatta alla conversazione. Costretta a ricevere i suoi ospiti fuori, fece eccezione per Haas quando le portò le foto di Napoli che furono allineate sul tavolo della cucina. Si affligge per le condizioni di lavoro del suo giovane amico cui è scaduto il contratto universitario, e lei come San Giorgio contro il drago si arma per difenderne il merito, almanaccando improbabili raccomandazioni e rammaricandosi che il suo nome non vale niente.

Ringrazia Haas per il nome Anna dato alla seconda figlia, lo consola per la morte del padre – le anime non muoiono, tutt'al più tramontano come il sole per poi risorgere. Lo consiglia nella responsabilità di guida della famiglia, di cui più volte ribadisce valore («Caro Haas, mi saluti affettuosamente Maddalena, l'aiuti nelle sue stanchezze – che sono spesso invisibili e poco considerate – e protegga le sue bambine da tutto il vuoto del mondo italiano. Una carezza particolare alla mia omonima»). La lettera, la penultima, porta la data del 14 gennaio 1998 ed è scritta a Milano dal residence Anni azzurri dove la Ortese ha vissuto gli ultimi anni dopo la morte della sorella Maria, alternando Rapallo a Milano e sentendosi estranea all'una e all'altra città. Lavora sempre in affanno, nel

timore di deludere il suo editore – meno la critica da cui ha preso le distanze. A proposito di *Alonso e i visionari*, precisa che si tratta di un libro su una condizione umana: «il dominio su altri esseri e l'indifferenza – o il mutismo – davanti al dolore». Non già sul terrorismo, che peraltro erano due, come sottolinea la Ortese (Rapallo, 1 agosto 1996). Una precisazione non casuale se in una precedente lettera, discutendo sul significato dell'espressione «essere di sinistra», la Ortese dichiara: «essere di sinistra è anche questo: non chiedere una sola firma ai disastri del mondo» (Rapallo, 13 giugno 1990). L'ultima lettera è datata Milano, 30 gennaio 1998 e ci consegna l'immagine della scrittrice «sommersa dal lavoro di rilettura di *Toledo*», a suggello di una scrittura intesa coerentemente e rigorosamente come “respiro”.

PAROLE CHIAVE

Anna Maria Ortese, Iguana, Toledo, corpo celeste, lettere a Franz Haas.

ABSTRACT

Il saggio, attraverso un'articolata lettura di opere emblematiche, si propone di restituire il ritratto di una pensatrice eretica in perenne esilio dal suo tempo e proiettata a denunciare i guasti del potere economico sull'uomo e sulla natura. La Ortese alimenta così una coscienza ferita, divenendo profeta di uno sviluppo sostenibile e di un'etica della riparazione e del soccorso.

The paper, through an articulated reading of emblematic works, attempts to produce the portrait of a heretic thinker in perennial exile from her time and projected to denounce the failures of economic power on men and nature. Ortese feeds in this way a wounded conscience, becoming a prophet of a sustainable development and of an ethic of reparation and rescue.

Enzo Moscato

Tà-kài-Tà
(Eduardo per Eduardo)

a cura di Antonia Lezza

ES

www.editoriaespettacolo.it

L'ARCHIVIO PRIVATO GALANTI
di Santa Croce del Sannio



STORIA E DOCUMENTI



COSMO IANNONE EDITORE

Interventi

IN RICORDO DI MARCO SANTAGATA

Quel giorno di novembre del 1985 le matricole e gli studenti più grandi della Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa affollavano l'aula adiacente alla sede dell'Istituto di Letteratura italiana al terzo piano di Palazzo Ricci, in rumorosa attesa dell'arrivo del professore che avrebbe presentato il corso di quell'anno accademico. Il prospetto affisso in bacheca recitava: «La Scuola Poetica Siciliana». Un argomento non proprio accattivante, anche per uno studente appena uscito da un liceo classico di quegli anni. Ricordo che pensai: «Coraggio, sentiamo anche questo e poi deciderò se restare o passare a un altro corso».

Restai e da quel giorno ebbe inizio un lungo viaggio, prima al seguito e poi accanto a Marco Santagata, il “Professore”, che è durato, con le intermittenze che la vita impone anche alle relazioni più autentiche, ben trentacinque anni.

Rievocare la figura di un Maestro è sempre, insieme, arduo nel merito e imbarazzante sul piano emotivo. Un naturale pudore induce a tenere riservati i ricordi più personali, che però direbbero tanto dell'uomo, e un senso di inadeguatezza fa avvertire impari il compito di tracciarne il profilo di intellettuale e di studioso, uno studioso sotto il cui nome si colloca una bibliografia impressionante (soprattutto per la qualità dei titoli), difficilmente contenibile nel breve circuito di queste pagine.

Marco Santagata è stato, prima di tutto, un vero storico della letteratura, uno studioso che si avvicinava al testo letterario soprattutto come a un documento da leggere in relazione al contesto storico-culturale in cui era stato prodotto. Ma è stato anche un intellettuale attirato dalle sfide. Amava tracciare strade nuove in territori già molto esplorati, trovare punti d'osservazione inediti, e perciò tanto più rivelatori, su questioni, autori e temi tutt'altro che trascurati. Aveva, insomma, interiorizzato l'aforisma calviniano secondo il quale i classici non finiscono mai di dire quel che hanno da dire, non solo al lettore comune, ma anche e soprattutto al lettore specialista. E per questo non temeva, anzi cercava, il confronto con gli autori maggiori: Dante, Petrarca, Boccaccio, Foscolo, Leopardi,

Pascoli, d'Annunzio. Non che trascurasse i cosiddetti minori, le opere secondarie, i periodi di 'transizione'. A provarlo stanno gli studi giovanili degli anni Settanta: gli articoli su Giovanni Cantelmo, su Sannazaro e sulla lirica napoletana¹ o la voce dedicata a Giovan Francesco Caracciolo nel *Dizionario biografico degli Italiani* (1976). Più tardi sarebbero arrivati i lavori 'riepilogativi' sulla lirica aragonese della seconda metà del secolo XV², il capitolo *La poesia lirica del Quattrocento* nel volume miscelaneo *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale* (Pisa, Edizioni ETS, 1991) e il libro, scritto a quattro mani con Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento* (Milano, Franco Angeli, 1993). Per non parlare, poi, della relativamente recente monografia dedicata a Boiardo, dal titolo allusivamente e argutamente rothiano *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica* (Bologna, Il Mulino, 2016).

Non gli erano estranei neppure i prosaici, ma encomiabili, lavori 'di servizio', come testimonia la curatela dell'*Incipitario unificato della poesia italiana* (Modena, Panini, 1988). Tuttavia, il settore degli studi che più gli è debitore e nel quale ha espresso meglio la sua brillante intelligenza, il suo acume critico e la sua sensibilità di lettore, nonché una straordinaria capacità di organizzazione e di gestione del lavoro di ricerca, tanto individuale quanto d'*équipe*, è quello rappresentato dagli autori *totem* del nostro Trecento letterario, Dante, Petrarca e Boccaccio

La prima sfida, senz'altro la più audace, è stata quella che ha riguardato Petrarca. Nei primi anni Settanta la scuola padovana che si raccoglieva intorno a «Italia medioevale e umanistica» (Giuseppe Billanovich, Augusto Campana, Manlio Pastore Stocchi, Paolo Sambin, ecc.), con importanti 'periferie' come quella pisana di Guido Martellotti, esercitava da più di un decennio un'egemonia praticamente incontrastata negli studi sul Petrarca latino, e il Petrarca volgare poteva, sì, annoverare studiosi di razza, come (solo per fare qualche nome) Emilio Bigi, Fredi Chiappelli, Gianfranco Contini, Domenico De Robertis, Bortolo Martinelli, Adelia Noferi,

¹ *Un altro «pezzo» della biblioteca di Giovanni Cantelmo. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Ital. 1084*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, vol. 2, n. 2, 1972, pp. 629-39; *Realtà storica e aporie narrative nell'«Arcadia»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 39-71; *Una «corona» di liriche consolatorie del Quattrocento napoletano*, «Studi e problemi di critica testuale», XI (1975), pp. 79-94; *Nota su un sonetto attribuito al Sannazaro*, «Studi e problemi di critica testuale», XIX (1980), pp. 25-27.

² *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

Francisco Rico e Ernest H. Wilkins, ma il Canzoniere, nelle edizioni più recenti, si leggeva per lo più con poche annotazioni e per i commenti veri e propri avanzavano le dita di una mano (Nicola Zingarelli, Zanichelli, 1964; Giovanni Ponte, Mursia, 1963). In questo periodo Santagata cominciava a scavare quel ramificato delta di studi e di ricerche sui *Rerum vulgarium fragmenta* destinato a sfociare, tre lustri più tardi, nel 1996, nel grande mare, *opus magnum*, del commento mondadoriano alle «opere italiane» del poeta trecentesco³. Studi sull'intertestualità dei *Fragmenta*, dunque sui rapporti con la tradizione poetica pregressa, in particolare dantesca, ma anche prestilnovista e romanza⁴, e studi sul Canzoniere come genere e come macrostruttura⁵. Intanto le sinopie esegetiche della «magnanima impresa», eleganti e limpide letture e riletture di singoli testi lirici, uscivano in riviste⁶, per raggiungere poi un primo provvisorio, ma già persuasivo, assetto critico in raccolte-riscritture di saggi, come *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7, 10, 28, 40* (Lucca, Pacini Fazi, 1988). In questa costellazione di lavori su singoli componimenti o questioni, nonché di riflessioni sulla propria prassi esegetica, che giungono fino alle porte dell'edizione mondadoriana⁷, si stagliano, veri e propri *prolegomena*

³ Edizione, per i *Rerum vulgarium fragmenta*, rivista e arricchita in occasione del Centenario petrarchesco: F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004.

⁴ *Presenze di Dante "comico" nel Canzoniere di Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI (1969), pp. 163-211; *Dante in Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 445-52; *Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari*, «Rivista di Letteratura Italiana», I (1983), pp. 11-61; *Prestilnovisti in Petrarca*, «Studi petrarcheschi», n.s., 2 (1985), pp. 85-129; *Petrarca e Arnaut Daniel (con appunti sulla cronologia di alcune rime petrarchesche)*, «Rivista di Letteratura Italiana», V (1987), pp. 40-89.

⁵ *Connessioni intertestuali nel Canzoniere di Petrarca*, «Strumenti critici», IX, 26, 1975, pp. 80-112, e, soprattutto, il saggio *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979.

⁶ *La canzone XXIII*, «Lectura Petrarce», I (1981), pp. 49-78; *Sul destinatario della canzone petrarchesca «O aspectata in ciel beata et bella» (R.v.f. 28)*, «Rivista di Letteratura Italiana», III (1985), pp. 85-129; *Sul destinatario del sonetto petrarchesco «La gola e 'l somno et 'l'otiose piume»*, «Beiträge zur romanischen Philologie», 27 (1988), pp. 7-20.

⁷ *Commentare i «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, vol. 19, n. 1, 1989, pp. 257-67; *Il naufragio dei simboli (R.v.f. 323)*, «Cenobio», 2/XLI (1992), pp. 133-51; *Piccola inchiesta cinquecentesca sul 6 aprile di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, II, pp. 985-99; *Appunti in margine a un commento al Petrarca volgare*, «Schifanoia», 15-16 (1995), p. 46.

al commento, le due monografie capitali per la definizione della cultura romanza di Petrarca e per la ricostruzione della genesi e della gestazione del Canzoniere, incredibilmente distanziate da appena un biennio: la *recollecta* di *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca* (Bologna, Il Mulino, 1990) e *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* (Bologna, Il Mulino, 1992).

Ho indugiato su Santagata petrarchista perché ho avuto la fortuna e il privilegio di essere ammessa, insieme a Vinicio Pacca, a quel formidabile cantiere di lavoro, e di sperimentare, per un certo periodo quasi quotidianamente, nello studio di Palazzo Ricci e in quello di casa sua, la dedizione e la passione – quest'ultima, però, sempre sarcasticamente dissimulata – per il suo oggetto di ricerca. In Santagata, tuttavia, la passione non è mai stata solo scientifica o intellettualistica. Una istintiva vocazione divulgativa, radicata in un profondo senso dell'impegno civile richiesto all'intellettuale, ha caratterizzato la sua attività e i suoi scritti, per così dire, extra-accademici e ha fatto sì, per esempio, che il distillato del suo diuturno lavoro su Petrarca finisse nell'affabulazione accattivante e ammaliatrice, ma sempre scientificamente impeccabile, del saggio *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura* (Milano, Mondadori, 2014). Le stesse dinamiche di relazione tra l'opera destinata agli specialisti e quella diretta a un pubblico di 'non addetti ai lavori' si riproducono nel dittico *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca* (Bologna, Il Mulino, 1999) e *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale* (Parma, Guanda, 2017).

Questi ultimi titoli ci hanno già introdotto nel secondo (in senso cronologico) grande agone degli studi di Santagata. La teoria dei lavori dedicati al poeta della *Commedia* è aperta nel 2011 dall'ambiziosa monografia *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante* (Bologna, Il Mulino), in cui lo studioso si cimenta in una ricognizione complessiva dell'opera dantesca, dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, attraverso il *De vulgari eloquentia*, il *Convivio*, le *Rime*. A monte di questo lavoro stanno una serie di studi che datano dalla fine degli anni Novanta⁸ e, soprattutto, un altro ambizioso cantiere, quello di

⁸ *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'«Inferno»*, «Romanistisches Jahrbuch», 48 (1997), pp. 120-56; *Appunti su alcune rime in morte di Beatrice*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 639-57; *Una sorella pietosa? Sulla seconda canzone della «Vita Nova»*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, Roma, Salerno Editrice, 2000, I, pp. 67-95; *Ipotesi sulla genesi fiorentina della «Commedia»*, «Paragone», LIII (2003), pp. 38-57; *Sul nuovo testo delle Rime di Dante. Marco Santagata*

una nuova edizione commentata delle opere di Dante per la collana dei Meridiani Mondadori. Due corposi volumi che escono, rispettivamente, nel 2011 e nel 2014. Questa volta Santagata non è più architetto e capomastro, come per la gemella impresa petrarchesca, ma dirige un gruppo di colleghi e di allievi (Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Claudio Giunta, Gianfranco Fioravanti, Diego Quaglioni, Claudia Villa e Gabriella Albanese) che commentano le singole opere dantesche (*Vita Nova*, *De vulgari eloquentia*, *Rime*, *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*). Lucida e illuminante, *more solito*, la sua introduzione di oltre centotrenta pagine.

Più dell'aristocratico, umanista Petrarca, disarmonico col suo tempo, il Dante sanguigno, intellettuale militante, sembra in sintonia col suo studioso. Per l'Alighieri Santagata fa quello che non aveva fatto per il poeta dei *Fragmenta*: stende, praticamente di getto, un'avvincente biografia di quasi cinquecento pagine, *Dante. Il romanzo della sua vita* (Milano, Mondadori, 2012). L'anno successivo, intercettando la fortuna editoriale del celebre romanzo di Dan Brown, non manca l'occasione di avvicinare la *Commedia* al grande pubblico con una *Guida all'Inferno* (Milano, Mondadori, 2013), parafrasi affabulatoria della prima cantica, il cui successo lo obbliga, di lì a poco, a estendere l'operazione a tutto il poema⁹.

Se l'accademico può permettersi lavori di questo genere senza incorrere nella taccia di stratega di lucrose manovre di mercato è perché il suo credito in ambito didattico è ormai solidamente fondato su una manualistica storico-letteraria di altissimo livello, impostasi autorevolmente nell'editoria scolastica e universitaria dai primi anni Duemila. Mi riferisco alla monumentale antologia e storia della letteratura italiana ed europea *Il filo rosso*, di cui è co-autore insieme a Laura Carotti, Alberto Casadei e Mirko Tavoni (Bari, Gius. Laterza, 2006), più volte edita e aggiornata anche sotto diverso titolo (*I tre libri di letteratura*, 2009; *TAG: testi, autori, generi: Letteratura italiana ed europea*, 2012), nonché ai due volumi,

intervista Domenico De Robertis, «Per leggere», 4 (2003), pp. 121-40; «Oltre la spera che più larga gira»: esempi di realismo rapsodico nella «Vita Nuova», in «Vaghe stelle dell'Orsa...». L'«io» e il «tu» nella lirica italiana, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 93-105; *Geri del Bello, un'offesa vendicata*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII (2010), pp. 197-207; *Folgorazioni e svenimenti. La malattia di Dante tra patologia e metafora*, in *Scientia, fides, theologia: studi di filosofia medievale in onore di Gianfranco Fioravanti*, a cura di S. Perfetti, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 387-400. Non possiamo, però, non ricordare come a Dante, in un certo modo, fosse legato già un contributo del 1971: *Lettura cavalcantiana* (XLI «P' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte»), «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII (1971), pp. 295-308.

⁹ *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, Milano, Mondadori, 2017.

sempre laterziani, del *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna* e del *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, preparati insieme ad Alberto Casadei (2007). La scrittura ‘ingessata’ del manuale non si addice, però, all’estro dello studioso, che non resiste a ‘riscriversi’ nella forma più agile e brillante, che gli è propria, in *La letteratura italiana nei secoli della tradizione. Dalla «Chanson de Roland» a Foscolo e La letteratura italiana nel secolo delle innovazioni. Da Monti a D’Annunzio* (Roma-Bari, Laterza, 2007, 2009).

Da questa panoramica bibliografica, necessariamente incompleta¹⁰, si potrebbe ricavare l’impressione che i tavoli di lavoro di Santagata fossero due, quello dei libri per i ‘pochi’, i colleghi accademici, gli ‘esperti’, e quello dei libri per i ‘molti’, il vasto pubblico dei lettori colti o che ambiscono a diventare tali. L’impressione è senz’altro giusta, ma solo per quanto riguarda il diverso livello di approfondimento e di analisi delle questioni e dei temi trattati. Non lo è, invece, per quanto riguarda la scrittura. La medesima sobria eleganza, il medesimo nitore, la medesima chiarezza cartesiana nell’esposizione, anche degli argomenti complessi, caratterizzano le due tipologie di opere. Tutti gli scritti di Santagata hanno il pregio di leggersi d’un fiato, di essere immuni tanto dalle espressioni erudite esornative, fini a sé stesse, quanto da modaiole *façons de dire*, vezzo-vizio di tanti accademici, tenendosi singolarmente equidistanti dai tratti stilistici più prosaici, come dalle *tournures* di frase più elaborate: Santagata scrive per farsi capire e ci riesce completamente. Dai primi suoi lavori fino agli ultimi (ma qui non contiamo gli scritti postumi, ché ve ne sono): le due sorprendenti monografie boccacciane, *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, teneramente dedicato alla figlia Elena (Bologna, Il Mulino, 2019), e *Boccaccio. Fragilità di un genio* (Milano, Mondadori, 2019)¹¹.

Per completare il ritratto di questo intellettuale, molto altro ci sarebbe

¹⁰ Solo a titolo d’esempio aggiungo *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, una ricognizione della parabola della poesia italiana dall’età cortese a quella cortigiana, e tre saggi otto-novecenteschi che non possono omettersi, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994; *Il tramonto della luna e altri studi su Foscolo e Leopardi*, Napoli, Liguori, 1999; *Per l’opposta balza. «La cavalla storna» e «Il commiato» dell’«Alcyone»*, Milano, Garzanti, 2002. Ricordo che una ‘frequentazione’ di Leopardi, seppur occasionale, data al 1978: *Paradisi, Manzoni, Leopardi: allusioni e agnizioni testuali*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLV (1978), pp. 577-85.

¹¹ Anche per Boccaccio gli studi complessivi sono preceduti da saggi in volume, come *L’apprendista mercante. Per la biografia del giovane Boccaccio*, in *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di A. Pegoretti e C. Balbarini, Ravenna, Longo Editore, 2018, pp. 147-64.

da ricordare: per esempio, la partecipazione a comitati direttivi, scientifici e/o redazionali di numerose riviste italiane e straniere («Revue des Études Italiennes», «Romanistisches Jahrbuch», «Chroniques italiennes», «Moderni e Antichi», ecc.), ma soprattutto della «Rivista di Letteratura Italiana» (poi «Nuova Rivista di Letteratura Italiana»), della quale è stato anche fondatore e condirettore; la sua attività di insegnamento in diverse università straniere (Parigi, Ginevra, Nancy, Città del Messico); il suo ruolo di co-fondatore dell'ADI-Associazione degli Italianisti italiani nel 1996 e di Segretario nazionale della stessa fino al 2002; i suoi molti impegni e responsabilità nel CIBIT (Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica) e in ICoN, il consorzio interuniversitario per la diffusione della cultura italiana all'estero, fondato nel 1999.

Qui, però, si è scelto di tracciare un profilo, soprattutto, dello studioso, del docente e dello scrittore. E quindi corre l'obbligo, che poi è un piacere, di menzionare, in chiusura di questo ricordo, anche la vivacissima attività di romanziere, svolta con gli editori Guanda e Sellerio e non di rado gratificata dal riconoscimento di importanti premi letterari (Maria Bellonci, Campiello, Stresa): dal romanzo d'esordio, nel 1996, di carattere autobiografico, *Papà non era comunista*, all'incantevole *Il Maestro dei santi pallidi*, romanzo storico d'ambientazione quattrocentesca (2003), per continuare con il nostalgico *L'amore in sé* (2006) e poi con il romanzo-pamphlet sulla contemporaneità *Voglio una vita come la mia* (2008), fino al recente noir-psicologico *Il movente è sconosciuto* (2018).

Sembrerebbe il terzo tavolo di lavoro di Santagata. Forse, ma non del tutto. Tra le prove narrative dello studioso si guadagnano una menzione speciale i racconti ispirati alla letteratura, ai suoi autori, ai suoi libri e personaggi: dallo stupefacente *Il salto degli Orlandi*, uscito per la prima volta sulla rivista «Paragone» nel 1998 e poi riedito da Sellerio nel 2000, una fascinosa affabulazione cavalleresca sul personaggio del paladino Orlando, a *Come donna innamorata* (Parma, Guanda, 2015), che ha come protagonista un giovane Dante che, dopo la morte di Beatrice, deve trovare un senso nuovo al suo amore e alla sua poesia. Dove però Santagata rivela di più quanto l'applicazione scientifica possa tradursi in passione letteraria è senza dubbio nel folgorante ritratto del Petrarca senile, affidato al suo racconto più celebre, *Il copista*. Poco importa che il personaggio eponimo del racconto, lo scriba al servizio del poeta, che lasciò a mezzo la trascrizione del Canzoniere per andarsene, non sia più, per effetto delle ricerche di Monica Berté, quel Giovanni Malpaghini noto a tutti gli studiosi di Petrarca e così chiamato anche nel racconto di Santagata: la verità dei

personaggi letterari del *Copista* prende il sopravvento sul dato di realtà e sul risultato della ricerca scientifica. Pensando a quel giovane scriba, per ora ripiombato nell'anonimato, persino il più compassato dei paleografi non potrà non recare alla memoria una pagina intensa come questa:

Per più di un anno Giovanni aveva copiato le poesie che lui gli passava limate e rifinite. Lui e Giovanni sedevano a due tavoli separati nella stessa stanza. Mentre scriveva o leggeva sentiva lo scricchiolio della penna di Giovanni sulla pergamena, il fruscio dei fogli tra le sue mani. Che gran copista era Giovanni! Una calligrafia essenziale ed elegante, mai un errore che non potesse essere corretto senza danneggiare la pagina. Era persino capace di trovare gli errori suoi e di emendarli, a volte prendendosi la libertà di non avvertirlo nemmeno. E un giorno, quel giorno, aveva piantato tutto, lasciato il libro così com'era, e se n'era andato. Da quel giorno lui scriveva e leggeva da solo.

Marco Santagata, Zocca (Modena), 28 aprile 1947- Pisa, 9 novembre 2020¹²

LAURA PAOLINO

¹² Una versione abbreviata di questo ricordo è stata pubblicata negli Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria» (giugno 2021).

I TRENT'ANNI DI CRONOPIO

Scrivo queste note senza alcuna certezza che Cronopio possa sopravvivere al trentesimo anno di attività. La catastrofe che ci investe lascerà inevitabilmente *macerie*. Ma qualsiasi cosa avverrà, quand'anche i libri di Cronopio dovessero andare al *macero*, l'esperienza editoriale di cui mi accingo a scrivere ha avuto una sua sorprendente consistenza e durata. E, forse, qualcosa, non solo il suo catalogo (www.shopcronopio.it), da trasmettere. Come parlarne? Da dove cominciare? Direi dalla parola venuta qualche rigo fa alla scrittura: “macerie”.

Cronopio nasce nel 1987 a Napoli. In Unione Sovietica da due anni Gorbaciov ha iniziato la Perestrojka, che è traducibile anche come “decostruzione”. La convinzione di vivere in un passaggio d'epoca dagli esiti inarrestabili e imprevedibili, destinato a ridurre in macerie vincoli culturali, politici e spaziali di lunga durata, trascina Maria Rosaria Alfani, Mirella Bove e me a tentare l'improbabile. Un'analisi realistica della situazione di Napoli – la stampa descrive la città in preda a una decadenza invincibile – e la consapevolezza della nostra totale incompetenza in campo editoriale dovrebbero dissuaderci dall'impresa. Ma il crollo che si annuncia lì ad Est avrà effetti che inevitabilmente investiranno ogni località. Si impone un'enorme questione spaziale. Il blocco spaziale costituito dalla guerra fredda, che non ha impedito di vivere nella paura della guerra atomica, è sul punto di disfarsi, di spalancarsi. Se accade quel che sembrava impossibile, non tanto l'implosione dell'Urss ma la sua imminenza, perché non dovrebbe essere possibile fondare dal nulla una casa editrice, per di più in una città che non sembra avere l'infrastruttura adeguata per un'impresa editoriale che non voglia essere localistica? Uno dei ritornelli degli editori e della stampa locale suona: “l'editoria napoletana non supera il Garigliano”. Il che significa: “è impossibile che superi”. Conclusione: non resta che dedicarsi a un'editoria che curi innanzitutto la dimensione culturale locale o che entri in rapporto con l'Università e le istituzioni che possano assicurarle dei finanziamenti, aggirando o eludendo la prova del mercato nazionale.

Per quel che mi riguarda, appena qualche anno prima sono ‘interpellato’ e scosso da *Terrae Motus*, la mostra di arte contemporanea organizzata da Lucio Amelio. Amelio risponde al terremoto del 1980, che ha ridotto in

macerie parte della Campania, con l'esposizione di atti di creazione che guardano in faccia le macerie, le usano o le richiamano per comporre forme o installazioni. *Terrae Motus* risponde alla devastazione del terremoto prolungandone artisticamente le scosse. La realtà del terremoto non viene rimossa: le scosse sono "curate" da scosse di altro genere, da tremori artistici collettivi – in futuro, si spera, anche da tremori politici – che assumono il mutamento percettivo prodotto dalla catastrofe e tentano di dislocarlo oltre lo stordimento che ne è conseguito. Si tratta di aprire un varco nella massa psichica delle macerie, piuttosto che semplicemente portarle via, rimuoverle, sottraendole alla vista. Non è forse così che dovrebbero operare pensieri, teorie, scritture nell'imminenza del terremoto che sta per avvenire a Est, del crollo dell'ordine spaziale instaurato nel dopoguerra? Non sono questi pensieri, queste scritture che un editore alla fine degli anni '80 dovrebbe non solo pubblicare ma anche provocare, come Amelio ha fatto con gli artisti coinvolti in *Terrae Motus*? Sembra che solo la sperimentazione concettuale e letteraria sia in grado di corrispondere in modo affermativo al violento spalancarsi dello spazio che si prepara.

Diamo alla casa editrice il nome di un animaletto sconsiderato, dai tratti quasi idioti, il Cronopio di Julio Cortázar. Insomma, progettiamo la casa editrice come un luogo per pensare, nel nostro piccolo, niente di meno che gli effetti della dissoluzione dell'ordine mondiale. Un tentativo di uscire dall'asfissia del localismo. O meglio: di aprire i confini locali alla dimensione universale e far penetrare l'universale nella particolarità del luogo. Nello stesso tempo, col medesimo impegno offrire riflessioni su Napoli (*La città porosa; Le lingue di Napoli; Aporie napoletane; Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*), su Milano e Roma (*La metropoli accidentale; Communis patria*) e su un ripensamento dell'universalismo (*Cosmopoliti di tutti i paesi, ancora uno sforzo!; San Paolo. La fondazione dell'universalismo*). Un progetto molto ambizioso, cui la casa editrice si è sforzata negli anni, pur tra molte difficoltà, con l'avvicinarsi di tanti soci, di restare fedele. Un'avventura che oggi può continuare grazie al generoso, "idioti" impegno intellettuale e finanziario di Gianfranco Borrelli, Giuseppe Episcopo, Clemens Haerle, Mario Mariano, Bruno Moroncini e Antonella Moscati.

Cronopio non può essere che un'impresa collettiva. E non solo perché ha bisogno (è da sempre in perdita) del contributo finanziario di più d'uno, ma perché tenta di essere – tra entusiasmi, litigi, dolorose rotture – un luogo in cui sperimentare un'esperienza intellettuale non accademica o, più precisamente, per dirla con Jacques Derrida, l'esperienza di un'università senza condizione, sapendo però che il discorso accademico

è pronto a spuntare anche dove meno te lo aspetti: tra gli spiriti antiaccademici, nei luoghi estranei all'università, nei discorsi apparentemente trasgressivi, anomali. Non è un caso che la nostra nuova sede sia diventata un luogo di incontri: presentazioni di libri, dialoghi con artisti, seminari, discussioni preparatorie di libri collettivi. Avevamo deciso a gennaio di dedicare il 2020 alla questione dello spazio, aprendo la sede di Cronopio a incontri sul rapporto tra architettura e filosofia, sul trattamento dello spazio nel cinema, sulla dimensione spaziale della politica in Italia, sulla necessità del rilancio del cosmopolitismo.

Pubblichiamo il primo libro, *Dopo il comunismo* di Biagio de Giovanni, non a caso nel 1990, sulla spinta della *improvvisa* caduta del Muro: non c'è più tempo da perdere. Poi la nuova traduzione, un vero e proprio evento editoriale, in due volumi di *Un viaggio sentimentale* di Laurence Sterne ad opera di Giancarlo Mazzacurati, con il secondo volume dedicato alle note al testo che ricostruiscono anche l'influenza del libro di Sterne nella storia della letteratura. La cosa interessante è che molti anni dopo mandiamo in libreria *L'ipotesi comunista* di Alain Badiou. Davvero l'idea comunista non ha più niente da dirci o è proprio la fine del comunismo di stato a rendere possibile una ripresa dell'idea comunista, in forme nuove? Del resto, *La comunità inoperosa* e *Verità della democrazia* di Jean-Luc Nancy, il filosofo che abbiamo maggiormente pubblicato grazie alle magnifiche traduzioni di Antonella Moscati, ma anche *L'odio per la democrazia* di Jacques Rancière e *L'etica* di Badiou, solo per citare alcuni dei libri più fortunati, sono testi che mettono radicalmente in discussione l'insieme delle proposte teoriche e politiche che si sono affermate dopo l'89. È impressionante il processo di depoliticizzazione che si è affermato in questi trent'anni e che sta squadernando ora davanti ai nostri occhi i suoi esiti più oscuri e mortiferi. Abbiamo dedicato più di una riflessione alla piega che ha preso in Italia questo devastante processo di distruzione dell'esperienza politica: dalla genealogia della politica in Italia di Gianfranco Borrelli alla riflessione sulla politica femminista di Angela Putino, ai libri sui partigiani di Valerio Romitelli, all'analisi del Movimento 5 stelle di Alessandro Dal lago, al Pasolini politico di Bruno Moroncini, al libro sulla democrazia in Italia da me curato, a *La rivolta* di Pierandrea Amato. Un notevole successo ha avuto, e ha tuttora, il libro di Valeria Pinto *Valutare e punire* sulla diffusione della logica imprenditoriale nel mondo della scuola e dell'università. Per quel che riguarda l'idea di letteratura, il rischio e la responsabilità della scrittura letteraria ci riconosciamo in quanto ha scritto Michel Foucault nei suoi due libri

da noi tradotti: *Il bel rischio* e *La grande straniera*. *A proposito di letteratura*.

Pubblicare libri ha senso, se si tratta di libri che scuotono, inquietano. Negli ultimi tempi ci stiamo dedicando con maggiore intensità alle arti spaziali, alla danza, al teatro che inventa immagini, lingue, scene: Romeo Castellucci, Jan Fabre, Enzo Moscato, Anagoor. Se Cronopio sopravviverà agli effetti dell'epidemia, sarà chiamato a un ulteriore sforzo di invenzione. La migliore, più giusta, risposta alla catastrofe è l'atto di creazione.

MAURIZIO ZANARDI

Nata negli Stati Uniti d'America da genitori triestini, presto catapultata a Lusaka nell'Africa sub-sahariana («ho avuto la fortuna d'essere bambina in Africa»¹), dove ha frequentato per due anni la scuola elementare, Serena Castro Stera è approdata a Trieste in tempo per terminare la scuola primaria, e in questa città ha messo le proprie radici.

A Trieste ha iniziato a scrivere, anche se sostiene che «è lì [in Africa] che sono nata come individuo narrante. [...] All'Africa devo la luce che illumina il mondo di cui narro»², perché nel continente africano «ogni cosa brilla, era luce e ombra definitiva [...] un confine fermo tra il meraviglioso reale e l'immaginario meraviglioso, la riprova del potere dell'immaginazione e della concretezza della realtà»³. In queste parole è racchiusa molta parte della struttura narrativa di Serena Castro Stera, la cui prosa è appunto sospesa tra immaginazione e realtà, o meglio tra una realtà immaginaria e una immaginazione realistica.

La sua scrittura nasce in una atmosfera continuamente oscillante e mutevole, dapprima sotto forma di brevi racconti, poi articolata in prose più ampie e soprattutto più dense, come è possibile constatare attraverso la lettura dei suoi quattro romanzi.

Se il bianco dell'Africa non ha smesso di illuminare il percorso narrativo della nostra scrittrice, intriso di ardite metafore e di accumulazioni sinestetiche, il paesaggio però non è quello africano, non c'è quello «spazio [che] inghiottiva ogni cosa»⁴, non più «la vastità della natura»⁵ subsahariana. Al loro posto troviamo un ambiente molto più ristretto, sovrastato da un orizzonte dal tragitto breve, interrotto da colline o da palazzi, aperto soltanto quando si affaccia sul mare.

In effetti è l'immensità del mare che succede alla vastità della natura

¹ S. CASTRO STERA, *Il senso del bianco*, in *Ladri d'ulivi*, Lecce, Terra d'ulivi edizioni, 2015, p. 8.

² Ivi, p. 10.

³ Ivi, p. 5.

⁴ Ivi, p. 7.

⁵ Ivi, p. 9.

africana, e più propriamente il golfo di Trieste, che appare nel primo racconto della Castro Stera, *Lo sguardo dell'angelo*, e dal quale il protagonista – un docente universitario toscano – rimane subito abbagliato:

La bellezza del luogo era impagabile. I colori lividi di un'alba nuvolosa tranciarono i profili affilati delle rocce, scandivano il verde buio degli alberi e il mare sembrava un foglio d'acciaio azzurrino appena appena ondulato⁶.

Il bianco dell'Africa viene sostituito dai diversi colori del mare, non solo l'azzurro e il blu, ma anche le sue variabili, «dal cristallo al basalto»⁷, mentre «la schiuma marina fu grigia e candida come mai altrove»⁸.

Sui bordi di questo golfo è situata la città di Trieste, il cui nome appare, nel racconto *Lo sguardo dell'angelo*, sette volte, anzitutto per definirla come una «città di confine poco italiana»⁹, a causa dei «paesini carsici tranquilli, immersi nella natura»¹⁰, in maggioranza di lingua slovena, ma nel contempo «italianissima»¹¹, anche se ha «una storia sempre al limite, con uno stato di distacco anche geografico dal marasma quasi motorio del nostro paese»¹².

Non è ancora la Trieste mitteleuropea di Claudio Magris, ma già si intuisce la sua peculiarità (geografica, culturale, linguistica) che colpisce subito chi triestino non è, come appunto accade per il protagonista di questo breve racconto.

Al docente toscano la città giuliana appare *cosmopolita* ma allo stesso tempo *provinciale*, «fluida ma non plasmabile»¹³, «una città intellettualmente stimolante, che incuriosisce»¹⁴, anche se il nostro personaggio non si mostra interessato agli scrittori triestini, neppure ai «classici» Saba e Svevo, né sente la necessità di colmare queste lacune. Nonostante che la storia sia ambientata nei primi anni del Ventunesimo secolo, in queste pagine non c'è neppure traccia del grande successo, riscontrato appunto in quell'epoca, di *Danubio* (Premio Bagutta 1986), né di *Microcosmi* (Premio Strega 1997), libri che hanno iniziato la parabola romanzesca

⁶ S. CASTRO STERA, *Lo sguardo dell'angelo*, «Borgolauro», n. 34, 2007, p. 22.

⁷ Ivi, p. 23.

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 24.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

di Claudio Magris e confermato il suo ruolo di scrittore triestino per eccellenza.

Ciò che più colpisce il protagonista è la gente che incontra per le vie, i colleghi universitari, perché «tutti qui hanno una storia transfrontaliera, un'emigrazione alle spalle o una linea parentale che nasce oltre confine»¹⁵. Naturalmente è attratto dalla bellezza femminile, dalle giovani triestine, ma anche dalle donne di una certa età: «non finivo mai di stupirmi per i lineamenti di quelle anziane, per gli occhi pieni che ti scrutavano in faccia senza invadenza, come se si sentissero le madri di tutti»¹⁶.

Non poteva mancare un'osservazione sul clima e su quel particolare vento che ha reso popolare la città di San Giusto e che da sempre è presente nelle opere degli scrittori triestini, la Bora: «un clima invernale duro da digerire con un vento gelido ed aggressivo che ti disorienta»¹⁷.

La presenza di Trieste, nonostante che questa non venga mai nominata espressamente, si riscontra facilmente anche nel racconto *L'editoriale*, non tanto tramite la descrizione della città – definita «anomala e dai confini incerti»¹⁸ – quanto attraverso il ritratto dello storico Caffè San Marco, che il protagonista delinea con ricchezza di particolari:

nobile e intatto locale del primo Novecento [...] Stucchi poco dorati, specchi fine Ottocento screziati dal tempo. [...] colore di legni scuri, lampadari e appliques dalla luce d'oro sempre accesi. Niente di sgargiante, nessun interventismo di design nell'arredamento: la compatta sostanza del vissuto che permane¹⁹.

Chi è entrato anche una sola volta nel Caffè San Marco di Trieste, lo riconosce immediatamente nelle parole del personaggio centrale di questo racconto, che a sua volta – proprio per la sua assidua frequentazione di questo Caffè e anche per la sua professione di docente universitario – è riconducibile a Claudio Magris. In questo locale, infatti, sia il personaggio protagonista sia lo scrittore Magris hanno «un tavolo riservato»²⁰; entrambi hanno raggiunto «una fama ormai anche mediatica che non lascia scampo»²¹, ma nessuno li disturba, anche se tutti li conoscono.

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ Ivi, p. 26.

¹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁸ S. CASTRO STERA, *L'editoriale*, in AA. VV., *I racconti sul caffè*, Rimini, Tipertì, 2007, p. 90.

¹⁹ Ivi, pp. 89-90.

²⁰ Ivi, p. 90.

²¹ *Ibidem*.

Così come Claudio Magris, nel suo mirabile racconto dal titolo *Caffè San Marco*, aveva parlato del triestino Giorgio Voghera seduto «a un tavolo in fondo a destra, per chi entra²²» nel celebre Caffè, Serena Castro Stera descrive lo scrittore che ha sostituito Voghera allo stesso tavolino, Claudio Magris appunto, per il quale «il San Marco è un'arca di Noè, dove c'è posto, senza precedenze né esclusioni, per tutti [...] un vero Caffè, periferia della Storia contrassegnata dalla fedeltà conservatrice e dal pluralismo liberale dei suoi frequentatori»²³.

Certo, la notorietà di Magris e il suo essere tutt'uno con la città di Trieste hanno stimolato la creatività di Serena Castro Stera che, trasfigurandolo ma non troppo, lo ha inserito nella letteratura triestina, questa volta in qualità di personaggio romanzesco. Tuttavia, dopo le prime pagine del racconto *L'editoriale*, la trama assume un andamento non più riconducibile al noto autore triestino, anche se questa sorta di fantasma magrisiano continua a trasmettere al Lettore una piacevole sensazione, non disgiunta da una mondana curiosità.

Senza essere mai nominata, Trieste fa da cornice a un racconto suggestivo, *Marina*, dove il realismo della descrizione si tramuta in un finale improntato al fantastico-meraviglioso. L'azione si svolge in gran parte nella piscina comunale situata nel centro della città, ma termina sul golfo, la cui «acqua ha dei riflessi come di metallo e brevi onde scolpiscono scure la superficie distesa del mare»²⁴. Non vi sono altri riferimenti che possano ricondurre al capoluogo giuliano, se non un generico «città gelida, [dove] uomini come ombre si aggirano nel freddo mattutino»²⁵.

La presenza dei lavoratori slavi nella città giuliana, che negli anni Settanta «venivano a Trieste dalla Jugoslavia per scrollarsi di dosso il limite imposto da campi che bastavano appena a sfuggire la miseria»²⁶, viene descritta attraverso la storia di Sica, una quindicenne serba che lavora come domestica in una abbiente famiglia di triestini. Qui incontra una sua coetanea, tanto più fortunata di lei, perché può permettersi abiti eleganti e frequentare «orde di adolescenti spensierati»²⁷.

Ma sarà proprio Sica, nonostante i suoi pochi anni di scuola, a diven-

²² C. MAGRIS, *Caffè San Marco*, in *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, p. 25.

²³ Ivi, p. 11 e p. 15.

²⁴ S. CASTRO STERA, *Marina*, «Interpretare», n. 23-25, 2008, p. 128.

²⁵ Ivi, p. 124.

²⁶ S. CASTRO STERA, *Storia di Sica*, in AA.VV., *Nessun uomo è un'isola*, Lastra Signa, 2011, p. 54.

²⁷ Ivi, p. 55.

tare un esempio per la ragazza triestina, dal momento che la giovane serba dimostra «una ricchezza di forza e determinazione [...] l'ambizione di riuscire»²⁸, di scrollarsi la miseria di dosso, non senza momenti di sofferenza fisica e psicologica. Di fronte a tanta compostezza e grandezza d'animo, la ragazza triestina, che ricopre anche il ruolo di Narratore all'interno del racconto, prova una sincera vergogna:

Seppi, di fronte alle lacrime di Sica, che i miei erano solo slogan senza nessun impegno attivo, senza nulla di concreto da svolgere per cambiare il mondo. Lo seppi e mi vergognai.

Iniziai da lì a cambiare²⁹.

Di fronte a tanti luoghi comuni, che spesso sfiorano il razzismo, di cui ancora oggi è vittima la popolazione slava in taluni ambienti triestini, questo racconto si pone come baluardo della tolleranza e del rispetto delle diversità delle genti, sia dal punto di vista socio-politico, sia da quello religioso e linguistico.

Nelle prime prose di Serena Castro Stera non troviamo soltanto il paesaggio triestino; in altri racconti incontriamo sia grandi città italiane (Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Lecce), sia piccole borgate, come quel paesino pugliese, dove «i raggi [del sole] erano obliqui e in quel luogo semplice straripava una bellezza da giardino dell'Eden»³⁰. Si tratta di racconti per lo più ambientati, anche se fugacemente, nell'Italia del Sud, in primo luogo nella Puglia, dove «il bianco sparso delle masserie»³¹ non può non ricordare *il bianco* della luce africana.

La terra pugliese ritorna in *Ladri d'ulivi*, ma questa volta in stretto collegamento con la campagna friulana, dove appunto si stabilisce «Armando, il *terrone*»³², che aveva combattuto da partigiano nelle vicine montagne carniche, e lì si era legato fraternamente con i compagni di lotta. Armando sceglie il clima umido del nord, perché non vuole più «rinsecchirsi la pelle al sole lavorando»³³ la terra di famiglia.

Si tratta comunque di variazioni che confermano l'iniziale scelta del-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 56.

³⁰ S. CASTRO STERA, *Dell'amore e di una pietra*, Bologna, Bononia University Press, 2011, p. 24.

³¹ Ivi, p. 12.

³² S. CASTRO STERA, *Ladri d'ulivi*, Lecce, Terra d'ulivi edizioni, 2015, p. 15.

³³ *Ibidem*.

la Castro Stera, quella di dedicarsi alla città e al territorio in cui vive, privilegiando una triestinitudine che via via assume un aspetto sempre più rilevante, convinta – come Angelo Ara e Claudio Magris – che la diversità di Trieste «e la sua marginalità siano lo specchio esasperato di una condizione generale della nostra civiltà»³⁴.

Interamente ambientato nella città di San Giusto è il racconto *L'albero*, che testimonia subito il suo carattere cosmopolita perché, come dice la novantenne a cui viene affidato il ruolo di Narratore, in quella struttura per malati terminali il personale parla «una lingua speciale, un misto d'ucraino, italiano e triestino»³⁵. L'edificio è situato in centro, la finestra della vecchia Olga dà su un viale alberato consentendole di inquadrare un albero centenario, che in questi anni difficili per lei è stato fondamentale, perché non le «ha fatto smarrire il senso del tempo»³⁶, diventando un compagno, un vero amico.

Ma un giorno quest'albero, che aveva trascorso un secolo «a infischiar-sene delle folate anche a *centoventi*»³⁷, non ha retto più, non ha saputo «resistere al ventaccio che anima questa città [...] Una folata di Bora lo ha abbattuto»³⁸. La Bora, odiata e nel contempo amata dai triestini, diventa qui il simbolo della Morte, della macabra falce che abbatte e distrugge ogni genere di vita.

Nel racconto *Tre vie*, invece, la Bora assume un ruolo positivo, perché rompe il «compatto fronte nuvoloso»³⁹, svelando «l'azzurro di tulle»⁴⁰ del cielo; infatti «un vento risoluto accelerava le operazioni e la luce cambiava i colori attimo per attimo, dai grigi e marroni gravidi di *piova* e umidità, ai verdi e gialli succosi d'acqua»⁴¹.

È interessante notare come la Castro Stera abbia qui impiegato un sostantivo proprio del dialetto triestino, *piova*, invece dell'italiano *pioggia*, segno distintivo della sua raggiunta triestinitudine; la presenza di qualche termine dialettale è riscontrabile anche in altre sue prose⁴², sempre ambientate a Trieste. Si tratta comunque di una presenza discreta, misurata,

³⁴ A. ARA, C. MAGRIS, *Trieste, un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, p. 120.

³⁵ S. CASTRO STERA, *L'albero*, in *Erano solo tre ciliegi*, Lecce, Terra d'ulivi, 2014, p. 23.

³⁶ Ivi, p. 25.

³⁷ Ivi, p. 26.

³⁸ Ivi, p. 25.

³⁹ S. CASTRO STERA, *Tre vie*, in *Erano solo tre ciliegi*, cit., p. 31.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² In *Storia di Sica*, cit., abbiamo l'espressione popolare *lasa, lasa fazo mi*, pronunciata dalla giovane cameriera.

che testimonia una sorta di complicità tra l'autrice e i suoi lettori, creando nel contempo un legame affettivo/culturale con tutta la città, anche con i parlanti delle altre lingue (sloveno, tedesco, croato, serbo). Ed è pur vero che, in certi momenti e in certi spazi, a Trieste sembra che l'unica lingua straniera parlata sia proprio l'italiano.

In *Tre vie* l'azione si svolge nel Giardino Pubblico⁴³ e ha come protagonista il giardiniere Dario, un cinquantenne ex operaio che preferisce lavorare all'aria aperta piuttosto che nel chiuso della fabbrica. La descrizione del Narratore (onnisciente) è perfettamente realistica, anche se tende a enfatizzare; in questo giardino – per la verità non molto esteso – Dario viene accolto da «un trionfo di alberi, arbusti, aiuole [...] piante di tutti i tipi, per tutte le stagioni»⁴⁴, ma anche «da un esercito di fronde allo sbando che sventolavano ad altezze vertiginose»⁴⁵, verosimilmente sollevate dalla Bora.

Altra caratteristica di questo giardino sono i rumori, che affasciano subito il bravo giardiniere, «quella sorta di musica data dalla combinazione di tanti piccoli suoni quasi impercettibili singolarmente»⁴⁶. Suoni che cambiano con il mutare delle stagioni; durante il caldo agostano si possono udire gli «scricchiolii dei rami bruni, disidratati dal sole, il breve tubare dei colombi, la raucedine della terra polverosa»⁴⁷.

Completamente differenti i suoni nelle giornate di pioggia, «gocce come minuti che precipitano su foglie; rumore sordo di acqua caduta e ridotta a colpo di tosse attutito dalla terra»⁴⁸. Quando poi soffia la Bora, «l'onda lunga delle folate si sgola accompagnata da qualche lontano breve tintinnio, forse rami che suonano sul vetro dei lampioni»⁴⁹.

Al realismo della descrizione del Giardino Pubblico corrisponde il realismo di tutta la vicenda, incentrata su un gruppo di giovani bulli che percuotono una vecchia barbona, che in questo luogo ha trovato una sorta di riparo. Va sottolineato come il titolo del racconto (*Tre vie*) non sia in relazione a tre strade di Trieste, ma si riferisca unicamente alle tre direzioni che prendono i personaggi centrali del racconto.

⁴³ Anch'esso citato più volte da Claudio Magris nel *Caffè San Marco*, assieme alla vicina via del Ronco, dove Magris ha abitato da giovane con i genitori. *Giardino pubblico* è anche il titolo di una sua interessante e articolata prosa, inserita in *Microcosmi*, cit., pp. 229-263.

⁴⁴ S. CASTRO STERA, *Tre vie*, cit., p. 36.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 37.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Continuamente disseminato di indizi relativi alla città giuliana è il romanzo di esordio di Serena Castro Stera, la cui originalità inizia dal titolo stesso, *Una*, nome singolare per designare una donna che singolare certamente è. Le sue vicende – originali ma verosimili – vengono descritte da un personaggio maschile altrettanto particolare, un fotografo/artista che assume il ruolo di Narratore, funzione che di tanto in tanto viene trasferita alla stessa Una.

Tutta la vicenda si svolge a Trieste, che viene nominata espressamente undici volte, ma le cui tracce (molto evidenti) il Lettore trova molto più frequentemente. L'abilità della Castro Stera consiste nel rivedere i clichés che hanno reso famosa questa città, a cominciare dalla descrizione della Bora, per la quale oggi non è facile trovare parole originali.

In questo romanzo la Bora assume connotazioni quasi animalesche, dal momento che «arriva famelica, imponente, arriva con ululati da prefica e fraseggi da tenore, cala come un'orda di folate fredde e disidratate che si bevono anche il mare»⁵⁰. Una Bora onnivora, che divora tutto ciò che trova sul proprio cammino, che riesce a soggiogare perfino il mare, un *attacco* in piena regola che arriva da Est-Nord-Est, una *dannazione* soprattutto per gli abitanti di questa città, infatti «le poche persone che si vedono hanno l'andatura da pesanti catene alle caviglie, stanno sotto muro fermandosi a tratti per incassare le spalle e far fronte alla sberla propinata decisamente»⁵¹.

Le improvvise incursioni di questa forza della Natura producono anche un rumore terrificante, «un frastuono di botti, cigolii, eruttazioni sospette, in un sabba di ramoscelli e foglie e cartacce e ogni cosa il vento riesca a sollevare da terra e risbattere altrove»⁵². Gli alberi presenti nei viali del centro cittadino sembrano indemoniati, «scudisciano a vuoto»⁵³.

I triestini sanno distinguere i vari livelli della Bora, la più terribile, quella micidiale è la Bora scura, «ottusa e selvaggia» che solleva «onde nere incazzate inchiostrate orlate di un bianco furioso»⁵⁴, capaci di sradicare dagli ormeggi perfino «Ursus l'antica gru per lo scarico dei container delle navi, il nostro monumento ai tempi che in porto furono ben prosperi, quel coso enorme metallico altissimo un gigante ormeggiato nelle

⁵⁰ S. CASTRO STERA, *Una*, Roma, Curcio editore, 2017, p. 49.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 52.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 106.

acque della Capitaneria»⁵⁵. In questo passo si allude a un fatto di cronaca accaduto il 2 marzo 2011, quando una Bora eccezionale ha mandato alla deriva nel golfo triestino l'enorme pontone.

Tuttavia, come afferma il fotografo triestino, alla Bora «noi siamo abituati»⁵⁶, questo vento che «impietrisce tutto [...] lo amiamo come un nemico necessario»⁵⁷, facendo in qualche modo di necessità virtù. Ma non è così per chi, provenendo da altre regioni, arriva a Trieste nelle giornate di Bora:

ti senti probabilmente sul punto di decollare per poi ricadere rovinosamente, ti pare di essere scoperto anche se intabarrato come un montanaro, senti la fragilità della testa su cui può piovere la fantomatica tegola senza poterlo prevedere, insomma, la fragilità umana si accentua, si evidenzia la nostra piccolezza di fronte ad una natura che la sa lunga su come ridurci al silenzio⁵⁸.

Chi è nato a Trieste sa comunque difendersi, sa affrontare *virilmente* questo flagello giocando d'astuzia, ma «se sei estraneo a queste contese è meglio ancorarsi a chi sa come affrontare la situazione e farsi trascinare in salvo»⁵⁹.

Se, nel romanzo *Una*, la Bora rimane il riferimento più citato alla città giuliana, non è certamente l'unico. Abbiamo già visto l'accenno a Ursus, immensa gru galleggiante varata nel 1914 e ancor oggi visibile dal lungomare triestino, simbolo della Trieste come porto austro-ungarico e nel 2011 dichiarato Bene di interesse culturale.

Appaiono anche i nomi di diverse vie del centro cittadino, come il centralissimo viale XX Settembre, in cui si trova il Buffet Voltolina⁶⁰, «odoroso di lezzo e senape»⁶¹, e dove «il piatto *Caldaia* è consolatore insuperabile di qualsiasi aggressione atmosferica»⁶². Qui Ruben, il fotografo/artista, va a pranzo con uno strano cliente, «insegnante di matematica e scienze»⁶³, già spasimante della collega Una.

Vengono nominate anche altre strade, sempre centrali, come via

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 50.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 52.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Recentemente (2020) il Buffet Voltolina è stato sostituito da una moderna piadineria, a dire il vero molto più triestina che non romagnola.

⁶¹ S. CASTRO STERA, *Una*, cit., p. 52.

⁶² Ivi, p. 51.

⁶³ *Ibidem*.

del Toro in cui è situato un bar frequentato da «quei tre pregiudicati incazzati»⁶⁴; via Madonna del Mare, dove «hanno aperto un altro negozio di abiti vintage»⁶⁵, e poi via Torino e piazza Hortis, zone piene di traffico dove la «confusione ormai dilaga»⁶⁶.

Non poteva mancare un accenno all'elegante piazza Unità d'Italia e ai suoi «palazzi austroungarici»⁶⁷, mentre viene acerbamente criticata la ristrutturazione di piazza Goldoni, dal momento che il nostro fotografo si scaglia contro «l'architetto che l'ha riqualificata, veramente sarebbe meglio dire del tutto squalificata»⁶⁸, perché a suo dire «ci si sente capre recintate da uno steccato di cemento»⁶⁹.

È presente pure il molo principale del porto di Trieste, «Audace di nome e di fatto»⁷⁰, che guarda piazza Unità d'Italia. Luogo affollato nelle belle giornate primaverili e autunnali, a volte rifugio per coloro che sono «gravati da torti o scotti o frustrazioni irrisolvibili»⁷¹; «il molo Audace ha un'anima»⁷², è uno spazio magico proteso tra le acque marine, che lo spazzano nelle giornate di Bora scura, «un dito di cemento puntato nell'Adriatico»⁷³.

Il fotografo Ruben lo frequenta anche d'inverno, quando «il molo nello sfacelo di pioggia e di vento è come una barca all'ancora, beccheggia, morde il freno [perché] da sempre questo posto mi ha schiarito le idee»⁷⁴.

Tra le articolate e sorprendenti vicende che compongono l'architettura del romanzo *Una*, trova posto anche la descrizione dell'Ospedale di Cattinara, situato sulle colline che circondano la città giuliana, una specie di torre, il cui ascensore «sembra privo di luce anche se c'è un neon che spacca le pupille, me le sento minuscole, aggredite, in difesa. E sale sale sale, pare di ascendere a luoghi metafisici»⁷⁵.

Tra Cattinara e il centro di Trieste si trova «il Bosco Farneto»⁷⁶, in

⁶⁴ Ivi, p. 131.

⁶⁵ Ivi, p. 136.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 107.

⁶⁸ Ivi, p. 79.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 106.

⁷¹ Ivi, p. 107.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, 106.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 117.

⁷⁶ Ivi, p. 125.

mezzo al quale passa una strada che appunto collega le due località e il cui «attraversamento risulta regolarmente fatale alle povere boschive creature costrette a fare i conti con l'invasione umana»⁷⁷. È qui che, nell'autobus in cui si trova, Ruben il fotografo vede «uscire dalla foschia buia del bosco i cinghiali, cinque in tutto, due adulti e tre ancora giovani»⁷⁸. Si tratta di una descrizione del tutto realistica, perché non è raro, di notte, incrociare questi animali selvatici nelle strade che dal centro di Trieste si irradiano verso le colline carsiche.

Difficile è individuare la collocazione dello studio fotografico di Ruben; sappiamo soltanto che si trova in una zona centrale di Trieste, un locale «aperto sul traffico di questa via tutta passaggio di macchine»⁷⁹. Non dovrebbe trovarsi troppo lontano dal viale XX Settembre, perché Ruben, assieme al cliente professore, vi si reca a piedi e per di più in una giornata di Bora tremenda.

Gli spostamenti del fotografo da e verso il proprio studio avvengono sempre senza l'uso di mezzi pubblici né di quelli privati; in effetti predilige di gran lunga camminare, convinto che oggi «sottovalutiamo sempre i piedi, invece sono quelli che ci permettono di spostarci in modo autonomo, i primi motori della libertà»⁸⁰. Questo concetto per così dire salutista appare diverse volte nel romanzo; il fotografo prova spesso la necessità di «camminare, non fa niente se piove a secchiate e tira un vento gelidissimo che ti bagna fino alle vertebre»⁸¹; camminare diventa per lui una necessità primaria, in certi momenti inderogabile.

Per quanto concerne l'ambiente letterario triestino, viene ricordato, anche se fugacemente, Claudio Magris di cui viene detto che non «si vede più al Caffè San Marco»⁸², così come lo scrittore «Paolo Rumiz non si vede più tanto spesso alla panetteria-caffè Romy»⁸³. Nessun'altra presenza letteraria triestina né europea, solo un accenno a Proust, autore che curiosamente non viene letto da Ruben, ma da una ispettrice di polizia.

Anche se non è mai espressamente citata, Trieste è riconoscibile in *Nemesi d'aprile*, romanzo che Serena Castro Stera ha scritto in collaborazione con Angela Aurora Luzzi, sperimentando un nuovo approccio alla scrittura creativa.

⁷⁷ Ivi, p. 126.

⁷⁸ Ivi, p. 127.

⁷⁹ Ivi, p. 11.

⁸⁰ Ivi, p. 106.

⁸¹ Ivi, p. 105.

⁸² Ivi, p. 136.

⁸³ *Ibidem*.

Il segno *nemesis* inserito nel titolo ricorda in primo luogo il celebre saggio storico di John Wheeler Wheeler-Bennett, *The nemesis of power: the german army in politics: 1918-1945* uscito a Londra nel 1954 e tradotto da Feltrinelli nel 1959 con il titolo *Nemesis del potere: storia dell'esercito tedesco dal 1918 al 1945*. Ma è anche vero che, pur non appartenendo al linguaggio comune e tanto meno a quello popolare, la parola *nemesis* forma il titolo di un romanzo dello scrittore francese Paul Bourget, *Némésis* (1918), tradotto da Sonzogno nel 1965 con il titolo *Nemesis*.

In questo periodo vengono editi altri libri con lo stesso titolo, come un romanzo poliziesco di Agatha Christie, la quale nel 1971 pubblica *Miss Marple: Nemesis*, che in Italia apparirà nel 1972 nella Collana "Il Giallo Mondadori". Si tratta dell'ultimo romanzo di Agatha Christie che ha come protagonista la celeberrima Miss Marple. Non molti anni dopo (1989) lo scrittore russo, naturalizzato americano, Isaac Asimov pubblica un romanzo di fantascienza, il cui titolo riporta solamente *Nemesis* e così avviene nella traduzione italiana del 1990, approntata da Mondadori.

La fortuna di questa parola come titolo di opere poliziesche continua nel Ventunesimo secolo, in primo luogo con lo scrittore norvegese Jo Nesbø, *Nemesis*, 2002, la cui traduzione è stata edita da Piemme nel 2007 e nel 2015 da Einaudi. Nel 2007 anche in Italia esce un romanzo dallo stesso titolo, *Nemesis* (Edizioni Hobby & Work), ad opera della scrittrice bolognese Danila Comastri Montanari, romanzo che appartiene alla sua lunga serie dei gialli storici incentrati sulla figura di Publio Aurelio Stazio.

Di notevole spessore è *Nemesis* (2010; Einaudi 2011) di Philip Roth, l'ultimo libro del grande scrittore americano, che si spegnerà soltanto otto anni dopo l'uscita del libro (2018). Si tratta di un romanzo che oggi può sembrare quasi profetico, perché racconta l'insorgere e il proliferare di un'epidemia di poliomielite nell'America degli anni Quaranta, e in particolar modo nella città di Newark, che nel 1933 ha dato i natali allo stesso autore.

Da questo breve excursus risulta evidente che il libro di Serena Castro Stera e di Angela Aurora Luzzi si inserisce, almeno per quanto concerne il titolo, in questa dimensione culturale, che preannuncia avvenimenti di un certo spessore, di una notevole rilevanza, governati da una ineluttabile fatalità, all'insegna di una giusta punizione e di una legittima vendetta. Il segno *nemesis*, la cui definizione si dilata nel tempo e nello spazio mantenendosi costantemente *aperta*, si presta bene per essere utilizzato come titolo di opere letterarie, perché trasmette al Lettore non tanto una in-

formazione precisa, quanto piuttosto una sensazione di indeterminatezza misteriosa, che lo incuriosisce e lo attrae.

E così avviene per *Nemesi d'aprile*, dove al Lettore risulta evidente soltanto che il centro della storia si svolge nel mese primaverile, nient'altro di più. Ora questo racconto, che la parola *nemesi* ammantava di mistero, si apre con la descrizione della «nuova città»⁸⁴ in cui Virginia si è trasferita da poco, per ricominciare «la vita daccapo»⁸⁵. Si tratta di una «città altera»⁸⁶, di «una città di confine»⁸⁷ la cui «chioma [è] scompigliata da Eolo»⁸⁸, una città di «mare, scogli, tramonti, monumenti, luoghi pieni di memoria, [...] velisti su barche vagabonde, armonia, bellezza. Piazzette superbe»⁸⁹. Se poi consideriamo che Virginia, dal balcone della sua nuova abitazione, vede «in lontananza l'Adriatico spumeggiare in onde d'opale sulla linea dell'orizzonte»⁹⁰, allora appare chiaramente che questa città di confine non può essere se non Trieste.

La casa di Virginia non è comunque situata nel centro della città, infatti possiede un giardino abbastanza vasto, in cui la giovane donna si propone di creare «rigogliose aiuole di tulipani, i miei fiori preferiti. Aiuole ellittiche di tulipani rossi e blu lungo tutto il perimetro della casa e davanti al cancelletto in ferro battuto»⁹¹. Lo scoperto, che circonda questa abitazione e che consente addirittura di piantare «alberi di gelsomini e bergamotti, se il clima lo consentirà»⁹², non può trovarsi nel centro della città giuliana, dove sorgono palazzi asburgici certamente non circondati da aiuole.

Da questi indizi e soprattutto dall'indirizzo che Virginia dichiara nell'incipit del romanzo (via dei Biancospini), il Lettore può collocare questa casa nella zona di Opicina che, pur appartenendo al comune di Trieste, è situata sull'altipiano carsico, a qualche chilometro dalla cattedrale di San Giusto. Qui è possibile incontrare case sistemate nel verde, come quella tratteggiata da Virginia.

Anche l'altra protagonista del libro, Viola, descrive inizialmente la

⁸⁴ S. CASTRO STERA, A. A. LUZZI, *Nemesi d'aprile*, Torino, Robin, 2018, p. 7.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, p. 8.

⁸⁸ *Ivi*, p. 7.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 8.

⁹² *Ibidem*.

città in cui abita, «un'inondazione di splendore, tutta esposta e ritagliata, sembra di marmo e miele [...] Un'esonazione di luce»⁹³. Ma quella «luce sfavillante, leggera, dinamica»⁹⁴ che incanta Virginia, per Viola è invece motivo «d'ansia, premonizione, un vaticino inquieto di probabile sofferenza»⁹⁵, a tal punto che «a volte la mia città è nemica»⁹⁶.

Trieste le appare come una «città mercantile decaduta [...] una Babele di razze con tutte le sfumature del caso, serbi, albanesi, croati, montenegrini, rumeni, greci, che ti fa sentire orientale più dell'oriente balcanico»⁹⁷, e da tutto questo si sente imprigionata, ingabbiata. La vocazione cosmopolita della città è percepita da Viola come una sorta di limite, di chiusura, contrariamente ai personaggi delle prose precedenti.

Il fatto è che Viola scarica sulla sua città la propria insoddisfazione di donna borghese, moglie di un magistrato in carriera, un malessere che imputa alla «austro-ungarica educazione»⁹⁸ che la madre le ha imposto, nonostante i suoi giovanili tentativi di ribellione. Malessere aggravato da una vita coniugale inappagata, senza slanci, senza sesso («un coito tra sordomuti»⁹⁹), un «amore sintetico, tutto leggi e codicilli che stabiliscono comportamenti sani, retti e giusti»¹⁰⁰. Ma, nei momenti di calma e di tranquillità, anche Viola deve riconoscere che la sua città è un «angolino magnifico e remoto, italiano, slavo e austriaco»¹⁰¹.

La parte centrale di *Nemesi d'aprile* non si svolge a Trieste, bensì in un'isola «chiaramente carsica»¹⁰², rocciosa, spoglia, inospitale, dove si vedono soltanto alcune pecore, «due forse tre, [e alcuni] alberi uno forse due»¹⁰³, un'isola scarna dove «tutto è pietra»¹⁰⁴, dunque situata oltre il confine, ma che i due personaggi narranti (Virginia e Viola) non desiderano meglio precisare.

Nel penultimo romanzo di Serena Castro Stera, *Un luogo da cui partire*, la città di Trieste è completamente assente; l'azione si svolge prevalentemente in Sicilia e a Napoli, con qualche accenno a Lisbona e a Roma.

⁹³ Ivi, p. 11.

⁹⁴ Ivi, p. 8.

⁹⁵ Ivi, p. 11.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 22.

⁹⁸ Ivi, p. 24.

⁹⁹ Ivi, p. 51.

¹⁰⁰ Ivi, p. 38.

¹⁰¹ Ivi, p. 23.

¹⁰² Ivi, p. 116.

¹⁰³ Ivi, p. 126.

¹⁰⁴ Ivi, p. 146.

Però ritorna l’Africa, il mito africano con la sua lucentezza, a tal punto che il libro termina proprio «in Africa, alle pendici del Fouta Djalon»¹⁰⁵.

L’ultimo romanzo – *Diverse forme di vita* – è inizialmente ambientato in un «paesino piemontese»¹⁰⁶, poi Luisa – il personaggio centrale – si trasferisce a Torino, ma – a poco più di metà libro – ecco apparire Trieste, che si presenta subito con il suo «vento polveroso e violento. Trieste pareva di marmo nella luce pomeridiana sbizzata da raffiche e rumori sordi e indecifrabili»¹⁰⁷. La triestina Tessa la definisce con un verso della *Traviata* di Verdi, «croce e delizia»¹⁰⁸, perché «la Bora a Trieste è madre e matrigna»¹⁰⁹, una madre ambivalente, a volte dolce, a volte maligna.

Sulla descrizione della Bora il Narratore (extradiegetico) insiste, parla di «sberle a novanta che rifilava il vento, mentre gli alberi si dimenavano scomposti disarticolando i rami»¹¹⁰. Il fatto è che Luisa incontra la Bora per la prima volta, e questa esperienza la disorienta, si trova a «disagio guardando quei contorcimenti, le sembra di essere simile agli alberi sbattuti»¹¹¹. Marco invece reagisce diversamente, è pervaso dallo stupore, osserva «incuriosito dal finestrino i passanti sventolati come straccetti»¹¹².

Però, quando arrivano «all’ultimo piano di un condominio sparato verso il cielo»¹¹³, nonostante la furia di quel vento ostile, entrambi non possono fare a meno di ammirare il panorama che si stende sotto i loro occhi, di estasiarsi di fronte a «una vista che annichiliva. La città, le colline, il mare di Trieste intasavano di bellezza la finestra»¹¹⁴. Ancora una volta la Castro Stera riesce a offrire ai suoi lettori nuove e sorprendenti immagini della propria città, impiegando un linguaggio figurato di grande effetto, come per l’appunto *intasavano di bellezza*.

Sparita la Bora, è gradevole fare «due passi sul mare»¹¹⁵, passeggiare nella pineta di Barcola, «un macchietto affacciato sul blu tassativo dell’acqua»¹¹⁶,

¹⁰⁵ S. CASTRO STERA, *Un luogo da cui partire*, Torino, Robin, 2019, p. 139.

¹⁰⁶ S. CASTRO STERA, *Diverse forme di vita*, Torino, Robin, 2020, p. 8.

¹⁰⁷ Ivi, p. 148.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Ivi, p. 149.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ivi, p. 148.

¹¹³ Ivi, p. 149.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Ivi, p. 159.

¹¹⁶ *Ibidem*.

osservando in lontananza «i palazzi del lungomare triestino»¹¹⁷. In effetti «Trieste è un bel posto per vivere e per morire»¹¹⁸, aveva chiosato Tessa, la triestina.

Trieste è un bel posto soprattutto per vivere e per scrivere e infatti Serena Castro Stera sta proseguendo nel suo itinerario creativo; nel suo prossimo romanzo ripercorrerà le tappe principali della propria esistenza inserendole in una prosa solo in parte autobiografica, dove ancora una volta il bianco dell’Africa e la luminosità di Trieste si confonderanno e si completeranno: «il senso del *bianco* [...] ha fatto un lungo viaggio, si è scomposto in tanti colori e li riconosce tutti indelebili nel mondo»¹¹⁹.

GRAZIANO BENELLI

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 160.

¹¹⁹ S. CASTRO STERA, *Il senso del bianco*, cit., p. 10.

TÀ-KÀI-TÀ (*EDUARDO PER EDUARDO*) DI ENZO MOSCATO

Se scrivere in maniera pertinente sulla vasta produzione teatrale di Eduardo non è un compito facile, data la complessità dei temi trattati e dei registri stilistici adottati, evocarne il profilo attraverso uno spettacolo drammaturgico costituisce un vero e proprio *tour de force*, caratterizzato dall'accettazione d'un importante margine di rischio.

Il testo *Tà-kài-tà (Eduardo per Eduardo)* di Enzo Moscato¹, rappresentato per la prima volta a Napoli (Teatro Nuovo) nel 2012, si iscrive appunto in una traiettoria d'evocazione della biografia e della poetica del celebre autore, attore e capocomico napoletano, in cui la concezione della scena e soprattutto la dinamica verbale esprimono una precisa volontà di proporre interpretazioni nuove e aspetti meno noti di una personalità fuori del comune.

Il titolo, a prima vista misterioso, è una traslitterazione dell'espressione τὰ καὶ τὰ, che significa «questo e quello» in greco antico e rimanda al titolo del film che Pier Paolo Pasolini stava preparando sulla vita di San Paolo poco prima d'essere assassinato. Anche se il protagonista del testo è Eduardo, il rinvio al profilo umano e artistico del regista e scrittore friulano costituisce, in certo modo, un punto di riferimento capitale del discorso teatrale, incentrato sulla nozione di libertà nella sua accezione di forza morale incompatibile con ogni forma d'intolleranza.

L'ampia e documentata prefazione di Antonia Lezza illustra con precisione la struttura multiforme del testo e la specificità della scrittura di Moscato, animata da una profonda tensione simbolica e fondata su precisi richiami a problematiche e contenuti espressi in testi precedenti.

Questa vera e propria introduzione critica costituisce una guida indispensabile per la comprensione di *Tà-kài-tà* ed ha rappresentato un punto di riferimento importante delle osservazioni che seguono.

Bisogna precisare subito che si tratta della versione dello spettacolo destinata alle stampe, dalla struttura estremamente elaborata e organizzata

¹ ENZO MOSCATO, *Tà-kài-tà (Eduardo per Eduardo)*, a cura di Antonia Lezza, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020.

in funzione di una progressione in quattro sezioni, preceduta da un'introduzione articolata in più fasi (pp. 27-40): a¹) una presentazione del testo e del suo possibile significato (come «periplo immaginario, fantastico intorno ai pensieri e ai sentimenti, ante e post mortem che possono avergli [a Eduardo] toccato, per un attimo, l'anima e il cuore»; a²) un avvertimento di natura tecnica sulle modalità d'interazioni possibili tra le diverse sezioni e sul rispetto dell'alternanza buio-luce per separare i singoli momenti drammaturgici, seguito dalla citazione di un frammento di Byron in lingua originale, in cui l'affermazione che la vita non è che una visione («Perché la vita non è che una visione – soltanto ciò che guardo vivere è vita per me – Stando così le cose... gli assenti sono i morti, che non ci fanno stare in pace, e stendono un velario di tristezza intorno a noi, e investono di cupe ricordanze i nostri momenti di riposo») è un tentativo di dare un significato alla morte e di stabilire un legame perenne tra i vivi e i morti, più concretamente tra i destinatari dello spettacolo e le due figure simboliche che evocano il defunto Eduardo (E.1 ed E.2); a³) una lunga e dettagliata didascalia che introduce l'apparizione di un'indistinta figuretta, quella del "Corp'Anima E.", che «non ha indosso che una sdrucita, incolore, slabbrata maglietta di comunissimo filo – quasi trasparente, sulla sottostante pelle nuda, tanto è stata consumata» e il cui abbigliamento e il modo d'essere indicano inequivocabilmente «la sostanziale non-appartenenza di "E." alla comune realtà e definizione della Vita»; a⁴) E.1 comincia ad esprimersi sulla scena, rivelandosi immediatamente come una creatura esistente al di fuori dei parametri del tempo ordinario.

Le quattro sezioni hanno a loro volta una struttura estremamente articolata e diversificata.

La prima di queste, dal titolo *Cantata dei Fantasmi e degli Spiriti, quelli dispari e quelli pari (patch-work citazionale)*, è suddivisa in quattro tornate (pp. 41-66), durante le quali sette Fantasmi dai sorprendenti nomi (Davanzati, Gurlando, Battisonne, Sette-sé, Astorisio, Schlomes, Liana Torres) e quattro Giovani Spiriti, dai nomi altisonanti degli eroi dell'epopea omerica (Achille, Patroclo, Ettore, Paride) procedono ad una lunga serie di considerazioni/riflessioni sul teatro e l'esperienza della recitazione, adottando una continua alternanza di lingua italiana e di dialetto napoletano².

I loro interventi, che possono apparire in un primo tempo sconnessi

² Come osserva acutamente Antonia Lezza nell'ampia Introduzione quando fa riferimento agli aspetti linguistici del testo.

e incoerenti, rimaandano tutti alla medesima tematica della dinamica drammaturgica e, in maniera sempre più esplicita, alla formazione e alla lunga attività teatrale di Eduardo.

Fin dalla prima tornata è un succedersi di considerazioni espresse dai Fantasmi sul mondo del teatro nella sua integralità, cioè l'ambiente, gli attori e il pubblico e le loro rispettive emozioni (Davanzati: «Teatro! Questa magica apertura!»... Gurlando: «Ancora mo ca songo vecchjo, anzi no: non “vecchjo”, “non più col corpo”, ecco... me véveno 'e vertéggene, se sciògliene 'e genùcchie, a ce penzà!»... Davanzati: «Entro, tra gli altri, come fossi un damerino, schizzinoso zerbinotto d'ati tiempe. Deàmbulo con boria, tra 'e file d' 'e poltrone.»... Gurlando: «Sbadiglio, m'assetto, oiccàgne: la porpora 'e sipario manda fiamme, barcaccia e boccascena, uno splendore...»... Davanzati: «Silenzio... Poi, dal silenzio... 'a musica! E, d' 'a musica, a proscenio, viene fuori una chiorma d'amorini, di diavoli e draghetti, che balzano e che danzano, nel rosa ottocentesco della scena!»...); agli interventi dei Fantasmi fanno seguito quelli più brevi ed impetuosi dei Giovani Spiriti, che risuonano come la professione degli imperativi morali di una scrittura teatrale degna di tal nome (Achille: «Alla base del mio teatro c'è sempre conflitto tra individuo e società...»; Patroclo: «Tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo...»; Ettore: «Reazione ad un'ingiustizia...»; Paride: «Sdegno, per l'ipocrisia, mia e altrui...»... Achille: «Non so quando le mie commedie moriranno...»; Patroclo: «E non m'interessa...»; Ettore: «L'importante è che siano nate vive...»; Paride: «Il teatro muore quando si limita a raccontare fatti accaduti.»...).

Nelle tre tornate che seguono, le repliche in alternanza dei Fantasmi e dei Giovani Spiriti si precisano inequivocabilmente come forme d'espressione e d'informazione a più voci, in sostanziale sintonia, aventi come unico punto di convergenza la figura d'Eduardo, rappresentata nelle epoche estreme della vecchiaia, nutrita di reminiscenze d'ogni sorta, e della prima giovinezza, ricca dell'entusiasmo per il precoce apprendistato della scena (Fantasmi: Battisonne: «Fino a che la luce della ribalta non mi acceca, io non prendo, né so, né posso, raggiungere il mio posto nella finzione...»; Sette-sé: «I minuti inesorabilmente m'inseguono. Nella loro corsa, mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si richiude, sorda, alle mie spalle...»; Astoriso: «La barriera è chiusa. Il campanello squilla la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il bàtrato. Ecco l'attore.»; Schlomes: «Beh, *I sei personaggi* di Pirandello mi avevano, letteralmente,

scombussolato. Devo dirlo. Ci pensai e ripensai non so quanti giorni. Mi pareva quasi impossibile continuare a far ridere la gente coi quadri delle riviste, quando, in altra sede, l'arte drammatica raggiungeva quella potenza e quella originalità, d'idee e di espressione...». / *Giovani Spiriti*: Achille: «Oh! Avevo 6/7 anni, e passavo giornate e serate a teatro...»; Patroclo: «Una commedia, o dalle quinte, o da un angolo di platea...»; Ettore: «O con la testa infilata tra le sbarre della ringhiera del loggione, o da un palco, o da un boccascena...»; Paride: «Me la vedevo chissà quante volte!»; Achille: «Ricordo con chiarezza che perfino gli attori...»; Patroclo: «Che più ammiravo...»; Ettore: «E che più mi entusiasmavano...»; Paride: «Come mio padre...»; Achille: «Eduardo Scarpetta...»; Patroclo: «O il Pantalena...»; Ettore: «O la splendida Magnetti...»; Paride: «Suscitavano in me...»; Tutti e quattro (*in coro*): «Pensieri critici!»; Achille: «Quando farò l'attore io...»; Patroclo: «Pensavo...»; Ettore: «Non parlerò così in fretta...»; Paride: «Oppure...»; Achille: «Qui si dovrebbe abbassare la voce...»; Patroclo: «Prima di quello strillo...»; Ettore: «Io ci farei una pausa lunga almeno tre fiati!»; Paride: «Esagerato!»; Achille: «E restavo là...»; Patroclo: «Inchiodato ad ascoltare...»; Ettore: «Dimenticando...»; Paride: «Cosa? Non ricordo!»; Gli altri tre (*in coro*): «Ma il mondo intero! Il mondo intero!»).

La struttura di queste repliche si ispira, nelle grandi linee, al modello del coro della tragedia greca classica, con l'eccezione non trascurabile del fatto che gli interventi dei Fantasmici e dei Grandi Spiriti sono formulati, da entrambi, come dialoghi tra i membri di tale coro e non a destinazione di un protagonista, e che la molteplicità di identità e di voci è solo apparente, nella misura in cui è rilevabile in ciascuna di esse la presenza esclusiva, benché talvolta sfumata, del protagonista del testo teatrale.

Al termine della quarta tornata i Fantasmici e i Giovani Spiriti lasciano lentamente la scena, dove la luce è ormai diretta altrove, illuminando le figure di E.1 ed E.2, dalle sembianze che manifestano una netta distanza dal reale («*Due figure – l'una maschile, l'altra femminile, E.1 ed E.2 – il più possibilmente simili o rassomiglianti tra di loro, dal colore e la foggia dei capelli [bianchissimi, quasi argentei], al tipo di abbigliamento [smoking con candidissimo sparato], all'atteggiamento umano stesso, sono simmetricamente disposte, in piedi, e poi in altre varie posture e azioni, nel procedere successivo della loro performance, ai due lati della scena.*»).

Si apre quindi la seconda sezione (pp. 67-108), intitolata *Diverse Facce della Forma Semplice* (ovvero, parafrasando Chateaubriand, *Memoricidio d'OltreScena*), dalla funzione centrale nel testo, con gli interventi, anche que-

sta volta in alternanza, dei protagonisti E.1 ed E.2, che, pur essendo ben distinti, rimandano apertamente alla medesima identità di un Eduardo al contempo fuori della vita e intento a farvi ritorno con la memoria e soprattutto allo scopo di ristabilire la verità sulla propria esistenza d'uomo e d'artista.

L'evocazione della tragica morte di Pier Paolo Pasolini (E.2: «Era soprattutto un uomo molto buono – dissi a me stesso – quando, dal televisore acceso, seppi, il giorno dopo, due novembre, di dei Morti, che lo avevano ammazzato brutalmente. No. Non dissi che era un poeta, non dissi che era stato un grande – come facevano tanti, come facevano tutti – pe se levà 'a miézo, cu na parola nobile, nu suspiro diplomatico...») costituisce il punto di partenza, per queste due figure, di un lungo viaggio nel passato e la prima occasione per dissipare antichi e persistenti malintesi sulla biografia eduardiana, col ricorso ad un costante tono polemico (E.1: «E lo dissi proprio io, colui che da tutti, più o meno, era considerato perfido, meschino ed egoista. N'arraffone, per giunta. N'invidioso, del talento e del bene dei fratelli. Un guasta-famiglia, dal sangue freddo, acido, stopposo...»; E.2: «Eh! Chi sa quanta gente avesse voluto sentì 'e me, che ero stato ucciso io, ammazzato brutalmente io, quella sera di novembre, negli acquitrini fradici di Ostia, al posto di quell'uomo, quel poeta, il profeta...»; E.1: «Ma io dissi il vero – io ho detto sempre il vero! Era soprattutto un uomo molto buono. Lo dissi a me e a tutti, chiaramente. E da questo, già da questo, avrebbero dovuto capire che anch'io dovevo essere un uomo molto buono, nonostante la calunnia che girava attorno a me. Come fai a non essere buono pure tu, quando in un altro scorgi, luminosa, senza equivoco, senza sbaglio, senza infingimento alcuno, la bontà?»).

Si tratta di un viaggio a tratti nostalgico, nel corso del quale i ricordi della prima giovinezza affiorano accanto a quelli degli ultimi anni di vita (E.2: «Chi s' 'o credeva che dovevo arrivà a 79 anni, stando ancora ncopp' 'a scena? Mi credete? Sofferenza e fastidi a parte, dinanzi agli occhi mi passano e si trattengono con me, mentre “faccio” o dico qualche “parte”, non le forme stanche e derelitte della mia vecchiaia attuale, ma tutte le mie infanzie e adolescenze di una volta.»; E.1: «Mi vedo, nel ricordo, zompare ncopp'ai vàsoli sconnessi di via Bausan, per le pietre irregolari di piazzetta d'Ascensione... na pizza sott' 'o braccio e n'ata che finisco di mangiare colle mani, immaginando 'e pazzia “a campana” cu cocche cumpagniello della stessa età d' 'a mia, figuretta cui sicuramente sopravvissi...»). «Invecchiai presto. Voglio dire: invecchiai

dentro moralmente, oltre che di fuori, in piena giovinezza. E fu la scena a farlo. A vent'anni, mi mettevo addosso già trenta, o quaranta anni, e più, per essere credibile negli anziani figuri che mi tiravo in palco. Così poi la gente non si accorse – a furia di vedermi sempre uguale – in scena, nei film, sulle foto dei giornali, le riviste – quando fu che presi ad essere vecchio veramente. In un certo senso, ho manipolato e fermato il tempo là dove volevo io. Ho imposto di me un ritratto – nel fisico e nel cuore – in un certo senso eterno senza passato e senza futuro. Un intramontabile presente – con rughe quanto basta – per non subir l'affronto del decadimento vero ed accanito. Ho agito da attore, si dirà. Da futile vanesio. Da Dorian Gray nevrotico, che ha orrore della fine.»).

E.1 ed E.2 si alternano in evocazioni sempre più palpitanti, in cui la dimensione drammaturgica è onnipresente, come a proposito della descrizione della morte del padre naturale Eduardo Scarpetta, rappresentata come una messinscena grottesca, posta in parallelo con la decomposizione rifiutata e tuttavia ineluttabile della città di Napoli (E.2: «Per mia colpa, per mia colpa, per mia massima colpa...», l'anima 'e mio padre, il grandissimo Istrione, pur percossa e pur sollecitata con il pugno della mano contro il petto, proprio non voleva alzarsi in volo! La paura, l'assoluta paura di ciò che ci poteva essere "dopo", l'inchiiodava – palla 'e piombo alla povera pellecchia, che, un tempo, era il suo corpo. Chi l'avesse mai pensato che un uomo così cinico e pratico e sicuro, un uomo tanto indifferente ai castighi e alle punizioni "al di là della materia", del visibile e godibile 'e stu munno, avess' 'a suffrì 'e panico, 'e paura, di terrore, al momento di lasciarci tra le mani, a noi tutti – estranei e parentado, amici e gente ignota – le spoglie 'e chella vita vissuta fin'all'ultimo, fino al momento estremo, con le nobili e "romantiche" parvenze d'integrale Nichilista! Perché mio padre fu questo, e va detto chiaramente: un servitor del Nulla, un leggiadro e divertente terrorista d' 'o Vacante! Un sovvertitore di credenze e miti, d'abitudini e costumi, sotto le sembianze inoffensive del Pagliaccio!...»; E.1: «Non lo giudicai, oh no! Come potevo? Chi sa quale sarebbe stata 'a mia, di paura o di vigliaccheria, quando fossi giunto al medesimo momento! Pensai soltanto – riflettei – che quella dipartita, quella specie 'e neghittosa non volenza 'e decomporsi, di morire, era 'a stessa – tale e quale – d' 'a città in cui era nato, e di cui, come Gogòl o Pushkin – ma senza che nessuno lo capisse, o merito porgesse – aveva sfigurato i lineamenti, figlio ingrato! N'infinita moritudine grottesca, no na morte vera e propria, stava mettendo in scena, chill'Istrione! Un non muoversi mai da "qui", pur andando "lì"... un restarci ed un partire... un resistere ed andare... un ridere e un soffrire... un marcire e un rifiorire...

“Maronna mia! Giesù!” – mi toccai il cuore – sgomento ed ammirato d’ ’a sublime pantomima che vedevo – “Maronna mia! Giesù! Fate che anche a me succeda questo, quando ritenete sia il momento! Ma fate che sia breve, rispettando i sacrosanti tempi del teatro!”...»).

In questa originale e appassionata ricostruzione della biografia eduardiana non viene certo omessa la relazione conflittuale, durante la lunga collaborazione teatrale, con il fratello Peppino e la sorella Titina, nel tentativo di mostrarne le caratteristiche complesse, ingiustamente ridotte ad una certificazione di colpevolezza più che approssimativa del più celebre dei tre (E.1: «I miei due fratelli... due angeli custodi... due caini... due santi... due caimani... due benedizioni... na coppia ’e tirapiedi! Come quelle di tutti i consanguinei, l’amore loro verso me era veleno. Un veleno che veniva dal talento, dal genio, umiliati, a ogni passo, ’a quelli miei – forse era così – ma non ho mai avuto requie... mai riposo... non s’è mai aperto un varco in loro due, a permettermi ’e sciatà! Non s’è mai dato ’a colpa alla natura, al caso, alla mano insindacabile di Dio, per aver voluto ’e cose come furono, ma sempe e sulo a me! Al mio egoismo, opportunismo, all’ambizione, ’a presunzione, all’avida pulsione ’e dominà, che, stando al loro credere e affermare, costituivano l’essenza di colui che, a labbra strette, fiele in bocca, chiamavano, per scherno, ’o direttore!»).

Nelle battute finali di questa seconda sezione, dopo un nuovo richiamo al destino d’artista ingiustamente calunniato, condiviso con Pasolini (E.1: «Io e quell’uomo molto buono, il poeta assassinato, ce ne andammo entrambi nello stesso giorno, solo a distanza di nove anni – nove! – l’uno dall’altro: primo novembre 1975, lui; primo novembre 1984, io... l’innominato!... I compassionevoli, i buoni, i calunniati ingiustamente, trovano sempre, chi sa come – forse per una sorta di opaca pre-scienza, o di limpida pre-ignoranza, fate voi! – un comune luogo di giacenza, o un identico lido di approdo, al di là dei fastidiosi archi temporali che la vita e la morte – ma non sono poi la stessa cosa? – pongono a steccati, a sbarre, a griglie, tra di noi, meschini insetti avari, che secernono ogni gghiuorno ’o scandalo ’e penzà...»), la figura eduardiana pronuncia una vera e propria arringa a difesa di un’identità di fatto ignota ai più, a suo dire, e che le sembra urgente svelare, pena la morte, quella vera, per un artista (E.2: «Jean Cocteau ci ha detto che essere celebri non vuol dire essere conosciuti. Essere celebri e sconosciuti è una rara condizione, che permette all’artista di essere scoperto – sempre – nel tempo e nello spazio. Come una cosa nuova. Come l’America o Ignoti Continenti, ancora celati nel ventre di un Pianeta. Così, ragionando, na nutizia, tenco,

grande e triste a ve dà: so' muorto! Cioè, so' ancora ignoto – virtualmente vivo, come artista – per quanto io venga definito celeberrimo! Eh, già! N'artista, quando non lo scoprono o non lo ri-scoprono più continuamente, con passione, accanimento, certezza di trovare qualcos'altro nel già noto; quando si fermano alla “lettera” e non già all'essenza, lo spirito, 'a metafora, di ciò che ha messo fuori, può dirsi di sicuro nu cadavere. Cadaveraggine che, in parte, è stata 'a me determinata, non avvertendo in tempo chi dovevo, ch'era spirata solo mezza vita, no una intera 'e colui che venne detto, per difetto e non p'ecceso E.D.F. – 'o nomme per completo lo sapete, è inutile ridarlo estesamente. L'altra metà, la viva, perché ancor tutta celata e come informe, io la lasciai a voi, frammiezz' 'e cose meie, carica d'ombra, affinché la rischiaraste e conosceste, ma non l'avete vista, o l'avete trascurata a bella posta.»).

Si giunge allora al colpo di scena finale dell'arringa, col gesto che traduce la parola nel momento in cui E.2 fa cadere un grande drappo e svela una trasparente teca di vetro, contenente una piccola forma femminile che evoca la figlia Luisella, morta in tenera età e investita, nello spettacolo teatrale, di un importante ruolo simbolico. Essa, fonte di un perenne e lancinante dolore, è descritta come la chiave della personalità poco accessibile e mal compresa di Eduardo (E.2: «Lei, lei sola capisce 'o gesto mio... 'o segreto, 'o mistero, 'o chiuso, ca tutte ate scagnate pe deserto... per un vuoto, meschinissimo egoismo!)), che le indirizza un'accorata supplica nella speranza di un evento soprannaturale con l'invocazione “Anakatà, anakatà, Koré! Anakatà, anakatà, Koré! Anakatà, anakatà, Koré!”. Tale invocazione, definita “sibillica” da Moscato e verosimilmente ispirata dalla lingua greca, appare composta dalla creazione linguistica *anakatà*, con la giustapposizione delle preposizioni greche *άνά* (=sopra) e *κατά* (=sotto), accanto a *κόρη* (=fanciulla, ma anche Kore/Persefone). Essa infatti rimanda verosimilmente proprio al mito di Persefone/Kore. Costei era figlia di Demetra, ma fu rapita dal re dell'Ade che la fece sua sposa. Per placare le ire della madre, si raggiunse un compromesso, in base al quale la dea risaliva alla luce del sole, sopra, sulla terra (*άνά*) nei sei mesi della primavera e dell'estate, per poi ridiscendere negli inferi, giù (*κατά*), nei mesi dell'autunno e dell'inverno. E, come nel mito di Persefone, la resurrezione avverrà sulla scena.

La terza sezione (pp. 109-118), intitolata *Carbonio 14 (Luisella 'a dint' 'o vrito)*, consiste nell'apparizione di un'affascinante figura femminile, dal volto invisibile, raffigurante il doppio adulto della bambina Luisella, che fa una breve e appassionata presentazione del profilo di Eduardo, destinata a precisarne le caratteristiche atipiche e il grande rigore morale d'uomo e d'artista

(«Pensare a Eduardo è pensare al Rigore.... Pensare a Lui è pensare a una cosa precisa e netta, matematica, geometrica. Eduardo è una specie di cristallo – non so neanch’io di quanti angoli, spigoli, riflessi, sfaccettature, diédri, simmetrie... Il genio lui trattava, come un sentimento, ma senza dargli eccessiva confidenza – una specie di implacabile disperazione lo avvolgeva, sicché, da freddo ragioniere – o da gioielliere? – ne incastrava a puntino i fasti, ma più i nefasti – perché il suo non era “il passo di chi critica e respinge, ma di chi, nascosto, interroga, ciò che il falso buono stinge”!... Turbolento, ma nel diaccio. Carnoso, ma nello scheletrico. Sensuale, ma nello sfingico – nel mummico, nel faraonico. Un modo di essere e godere – insomma – completamente estraneo, dissimile, dall’unico, tirannico modo con cui tutti sembrano essere composti, qui. Qui? Ma quale “qui”? Qui, qui! Non posso dirlo in altra forma ate capito?!... Ah, no! Lui, no! Lui nun se premeva ’e dde nopp’a vocca oppure attuorno ’o naso! E mistico, non era, anzi! Lui credeva nella Carne – Muòllo-nostro-fòndaco-còmunne, ca dei capestri infradicia le funi! E negli appetiti, aveva fede – nella caduta, lo spergiuro, ’o vizio, c’avranno remissione ’o juorno d’ ’o Giudizio!... Che v’aggia di? Era poeta, visionario, ossesso? Schegge ’e raggia e luce mannavano chell’ossa? Vi piaccia o non vi piaccia, nun’o ssaccio. Certo che io, Devota Figlia, nessun amore, ho avuto, né altra difesa, tranne che per Lui, me piglio.»).

Il lento dissiparsi della figura femminile introduce l’esigua quarta sezione finale dello spettacolo (pp. 119-122), dal titolo *The Final Curtain*. Un moccolo di candela viene posto sulla teca mentre E.1 ed E.2, quasi senza testa e senza gambe, sembrano attendere forse la fine della loro presenza/esistenza e pronunciano frasi vagamente solenni, dominate dall’evocazione antitetica di calore e di freddo, che designa verosimilmente la loro condizione di figure viventi solo teatralmente, in procinto d’essere risucchiate nel mondo dei morti alla fine dello spettacolo (E.2: «Marò, che friddo! Che friddo! Me pare ’a Siberia, ’o Polo Nord! Che friddo! Allora, è overo? Allora, è proprio accussi? ’A vecchia, ’o trenta ’e maggio, mettette ’o trapenatùro ô ffluoco pe se scarfà... pe nun cadé nel fondo... gelàte... gelàte... chi sa addó?!»).

L’ampio numero di brani citati nella presente analisi critica ha il preciso obiettivo di illustrare le forme complesse della testualità dello spettacolo, organizzate intorno ad un’originale costruzione drammaturgica, in cui una molteplicità di personaggi annuncia, descrive o impersona il solo personaggio di Eduardo³.

³ Infatti, come precisa Antonia Lezza nella Nota all’edizione, il testo in questione è il copione autografo custodito presso l’archivio privato del drammaturgo, mentre il copione di scena è più snello e riporta solo i dialoghi dei due personaggi.

Se i Fantasmì ed i Giovani Spiriti hanno essenzialmente la funzione d'introdurre il pubblico alla drammaturgia del grande maestro, E.1 ed E.2 sono due figure totalmente complementari nella rappresentazione del medesimo personaggio e la figura femminile di Luisella De Filippo adulta esiste unicamente come evocazione di una creatura che professa il proprio amore indefettibile per il padre.

Tà-kài-tà è, per ammissione dell'autore stesso nell'introduzione, un «periplo immaginario, fantastico intorno ai pensieri e ai sentimenti» di Eduardo, concepito essenzialmente come un omaggio alla dimensione altamente morale del suo insegnamento e della sua concezione del teatro.

Quest'omaggio è condotto nel più raffinato dei modi, col ricorso ad una struttura drammaturgica che si ispira in parte alle modalità della tragedia greca classica, con un simulacro di coro (i Fantasmì ed i Giovani Spiriti) e un tono deliberatamente solenne, segnato dalla presenza della morte come punto di riferimento onnipresente del discorso teatrale, nella misura in cui il locutore principale, cioè l'insieme composto da E.1 ed E.2, appartiene al mondo dei defunti e non cessa di rivendicare tale appartenenza, anche se in maniera contraddittoria e spesso polemica.

L'indiscutibile raffinatezza del testo di Enzo Moscato potrebbe essere oggetto al contempo di una moderata riserva critica, relativa per l'appunto alla complessità e quindi all'artificiosità della struttura dello spettacolo, appesantito, di fatto, da una sovrabbondanza di voci e quindi di sollecitazioni tematiche e ideologiche, non sempre ben percepibili da parte del destinatario del messaggio teatrale, cioè del pubblico.

La presenza minoritaria ma costante del dialetto napoletano (le note glossario presenti nell'edizione del testo e curate da Antonia Lezza consentono di decifrare i termini più complessi e anche i neologismi) accanto a strutture morfosintattiche di un italiano letterario di buon livello dà luogo ad una mescolanza linguistica che, pur evocando plausibilmente l'ambito culturale e identitario di Eduardo De Filippo (Eduardo aveva proceduto, tuttavia, ad una notevole riduzione della presenza del dialetto nella riscrittura dei suoi testi), appare inficiata da una creatività poco rispettosa della realtà linguistica napoletana attuale, dove è reperibile la compresenza di dialetto e di italiano regionale e non certo la struttura della lingua ibrida in questione.

Al di là delle riserve appena menzionate, la testualità di *Tà-kài-tà* merita un giudizio largamente positivo per l'intensità concettuale del discorso teatrale proposto, formulato con eleganza e soprattutto con passione.

EDOARDO ESPOSITO

Note e rassegne

RENZO RABBONI, CORNELIO BENTIVOGLIO D'ARAGONA E IL TEATRO A FERRARA TRA SEI E SETTECENTO

L'appassionato studio ultraventennale sulla poliedrica figura del cardinale Cornelio Bentivoglio d'Aragona (1668-1732) da parte di Renzo Rabboni è ben testimoniato dalle numerose pubblicazioni da lui dedicate all'attività dell'autorevole prelado ferrarese¹, fra le quali spicca l'eccellente monografia contenente l'edizione critica e commentata della traduzione della *Tebaide* di Stazio (1729)², il titolo a cui principalmente è legata la fama dell'autore. Lo studio che esce ora per i tipi della milanese Biblion³

¹ In ordine cronologico: *Il carteggio fra Antonio Conti e Cornelio Bentivoglio (con lettere inedite)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXIII, 2000-2001, pp. 81-138; «*Riflessioni sopra la divina traduzione del libro X della Tebaide di Stazio*», di anonimo bolognese, in *Testi e linguaggi per Paolo Zolli*, a cura del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Udine, Modena, Mucchi, 2001, pp. 67-109; *La collaborazione alla «Tebaide» del Bentivoglio attraverso le lettere*, «Studi e problemi di critica testuale», 65, ottobre 2002, pp. 147-200; *Le battaglie tra la Selva e la Vigna a Ferrara in una lettera inedita di Cornelio Bentivoglio*, «Campi immaginabili», 32-33, 2005, pp. 98-130; *Una prosa di C. I. Frugoni contro Girolamo Baruffaldi*, «Studi e problemi di critica testuale», 73, ottobre 2006, pp. 139-180; *La prima stesura della 'Tebaide' del Bentivoglio*, in *Suave mari magno... Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*, a cura di C. Griggio e F. Vendruscolo, Udine, Forum, 2008, pp. 195-216; *Ferrara contro il «Giornale»: in margine alla polemica Conti-Nigrisoli*, in *Il «Giornale de' letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710- 2010)*, Atti del Convegno Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010, a cura di E. Del Tedesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 201-209; *La Tebaide di Cornelio Bentivoglio: la stesura collaborativa, la parte (mancata) del Frugoni e la princeps*, «Versants», 2014; *Viaggi d'epica nella Tebaide del Bentivoglio*, «PDT», 2014; *L'edizione delle Opere del Tasso: due iniziative di primo Settecento (Venezia, 1722; Firenze 1724)*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e E. Roggia, Ravenna, Longo, 2017, pp. 47-63; *Inmodia latina e satira volgare: una polemica letteraria del primo Settecento*, «Rivista di Letteratura Religiosa Italiana», III, 2020, pp. 87-105.

² C. BENTIVOGLIO D'ARAGONA, *La Tebaide di Stazio*, edizione e commento a cura di R. Rabboni, Roma, Salerno Editrice, 2000.

³ RENZO RABBONI, *Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento. Con l'edizione critica della Pulcheria*, Milano, Biblion Edizioni, 2020.

ricostruisce, anche riprendendo e rielaborando alcuni degli studi suddetti, l'attività e gli interessi 'geniali' del porporato, sottolineando la centralità del teatro, testimoniata dalla traduzione in prosa della *Pulchérie* di Corneille, qui edita per la prima volta. Una passione che le numerose e prestigiose cariche rivestite nel tempo nella politica vaticana non riuscirono mai a fiaccare⁴; come si evince anche dal consistente materiale manoscritto e a stampa, a cui ha potuto attingere Rabboni, conservato principalmente nel Fondo Bentivoglio depositato presso l'Archivio di Stato di Ferrara, oltre che in varie biblioteche, dall'Ariostea di Ferrara, all'Estense di Modena, alla Classense di Ravenna, all'Apostolica Vaticana.

Va ricordato in proposito che la predilezione per il teatro fu davvero per i Bentivoglio un "vizio" di famiglia, dal momento che anche il bisnonno (Enzo), due prozii (Guido e Annibale), il nonno (Cornelio IV) e il padre (Ippolito II) di Cornelio si distinsero come autori, organizzatori e promotori di spettacoli, da cui guadagnarono lustro allo stemma, oltre che un personale tornaconto economico. Tant'è vero che proprio i Bentivoglio d'Aragona diedero un contributo decisivo alla trasformazione della figura del mecenate in quella del moderno impresario teatrale; favorita indubbiamente dal fervido contesto sociale e culturale della città estense, centro teatrale vivacissimo dal Rinascimento, e tra i primi ad aprirsi, a cavaliere tra XVII e XVIII secolo, agli sviluppi e ai mutamenti delle forme della moderna scena e dei ruoli a essa collegati.

Il volume offre l'opportunità però di ripercorrere l'intera 'carriera' letteraria del Bentivoglio, calata nel contesto della vita culturale cittadina, in cui il nostro si distinse, fin dagli anni della giovinezza, come poeta, saggista e traduttore, prima di farsi promotore ed editore di tragedie, all'insegna di un gusto che faceva riferimento agli autori della tradizione municipale cinquecentesca, Tasso e Guarini in particolare, ma aggiornato alle nuove istanze arcadiche, alla prospettiva già empirico-sensistica del teatro di Pier Jacopo Martelli, oltre che delle esperienze personali maturate in proprio in Francia, patria del dramma moderno.

Va sottolineato in proposito che le carte d'archivio hanno consentito anche di aggiornare la produzione in versi di Bentivoglio, con l'aggiunta

⁴ Il Bentivoglio fu, nell'ordine, commissario generale delle Armi per lo Stato pontificio, nunzio a Parigi (1712-1719) al tempo dello scontro fra Roma e il clero gallicano per l'approvazione dell'*Unigenitus*; rientrato a Roma, fu nominato cardinale col titolo dapprima di S. Girolamo degli Schiavoni (dal 1728, di S. Cecilia), quindi legato a latere di Romagna (1720-1726) e, infine, ministro del re di Spagna presso la Santa Sede (1726-1732).

alle rime conosciute (una ventina di sonetti, un madrigale, un'elegia, una canzone, un ternario), quasi tutte di argomento amoroso, di una serie di componimenti inediti (due capitoli ternari, due canzonette, cinque sonetti e due madrigali, più qualche altro testo attribuibile). E se nel caso delle rime comparse a stampa in diverse antologie del tempo si tratta perlopiù di testi composti in occasione di radunanze o feste cittadine, che rivelano erudizione e una non comune abilità poetica, ciò che gli inediti ora documentano è la presenza di un'accentuata vena morale, oraziana, coltivata dal cardinale nel solco esplicito dell'antenato Ercole Bentivoglio, e non di rado incline ad esiti schiettamente satirici; ma al riparo, sempre, dell'anonimato, a tutela della dignità ecclesiastica. Come nel caso delle 'battaglie' delle accademie ferraresi della Selva e della Vigna, afferenti rispettivamente alla famiglia Bentivoglio e al *parvenu* Girolamo Baruffaldi («figlio di notaio e nipote di facchino», come impietosamente lo bollava Cornelio), in cui il cardinale intervenne attivamente, orchestrando la polemica contro alcuni inni latini composti da monsignor Girolamo Crispi, il metropolita di Ravenna al tempo della Legazione di Cornelio, con cui esistevano vecchie ruggini. In particolare, la beffarda sequenza in terzine di ottonari (*Avvertimenti d'un Amico Devoto sopra un Inno composto da Mons.^r Crispi Arcivescovo di Ravenna*), già pubblicata da Carlo Calcaterra, che diede il via al processo di reazioni e contoreazioni, fu opera in prima persona di Cornelio, che ebbe però cura di mettere avanti il nome di Carlo Innocenzo Frugoni, suo fedelissimo; al punto che a lui la canzonetta fu al tempo (a partire da Baruffaldi) e poi sempre in seguito attribuita⁵.

Ma come si è accennato, in cima agli interessi culturali di Bentivoglio ci fu il teatro, e precisamente il teatro tragico, anche più dell'epica; alla quale pure egli affidò, in un tempo più che maturo, le sue ambizioni di gloria letteraria. Dopo la prova giovanile dell'oratorio *La vita trionfante della morte nella resurrettione di nostro Signore Giesù Christo*, uscito a stampa nel 1692, le frequentazioni culturali del cardinale ci dicono, dapprima, della sua attenzione verso il modello del teatro francese, a cui tutti guardavano allora in Italia, compreso il padre di Cornelio, Ippolito, e la sorella Matilde (di cui ci son giunte varie traduzioni): un teatro di rivolgimenti

⁵ L'edizione della canzonetta in C. CALCATERRA, *La satira del Frugoni contro l'arcivescovo di Ravenna*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVII, 1921, pp. 236-254, che ha sostenuto la tesi tradizionale dell'attribuzione al Frugoni. La paternità del Bentivoglio è però dimostrata dalla minuta della lettera al Frugoni da Rabboni ritrovata nel Fondo Bentivoglio, edita alle pp. 211-219. Si vd. anche la ricostruzione della polemica col Crispi in R. RABBONI, *Innodia latina e satira volgare*, cit.

amorosi e romanzeschi⁶, al quale andava il favore degli editori della vicina Bologna (Pietro Longhi, Lelio Della Volpe); forse – insieme a Roma – il centro principale della diffusione in Italia degli autori transalpini, grazie ad un'intensa attività di traduzione, legata alle recite nei teatri nobiliari e accademici, compreso quello degli Ardeni, riservato alle recite degli allievi del Collegio del Porto, retto dai padri Somaschi. Tuttavia, la riscoperta del modello classico, la funzione moralizzatrice del teatro gesuitico e, soprattutto, l'azione dell'Arcadia avevano cominciato già «a far giustizia delle forme ibride e irregolari compromesse col gusto dell'età tardorinascimentale e barocca» (p. 82). E questo mostra anche la traduzione della *Pulcheria* del Bentivoglio, caratterizzata da un'accentuata attenzione agli aspetti etici della vicenda narrata, oltre che da una preferenza per gli ornamenti propri di un gusto 'fiorito', ma moderato, e dalla ricerca di sostenutezza del dettato, in gara, si potrà dire, con l'originale.

Se gli incalzanti impegni curiali rallentarono la carriera dell'autore, Cornelio mantenne sempre un consistente impegno nell'ambito drammaturgico, che riguardò il versante critico ed editoriale, nella mira dichiarata, già durante il soggiorno parigino di riscattare il teatro italiano dalla condizione declinante in cui, per giudizio unanime, versava all'inizio del sec. XVIII. Cornelio si fece anzi animatore con gli intendenti e gli autori a lui vicini, a cominciare da Pier Jacopo Martelli e Antonio Conti, della necessità di tornare agli antichi per contendere il primato ai francesi, riconoscendo al felsineo il ruolo di capofila nel moto di riscossa. Il teatro italiano riformato avrebbe dovuto «destare le passioni, il *mirabile*, il *compassionevole*, il *terribile*, come proprio del teatro greco; anche se per parte sua, il cardinale lo voleva 'temperato' dall'equilibrio nelle parti e nelle proporzioni, dalla ricerca di verosimiglianza nei caratteri e negli sviluppi, oltre che addolcito dalla sonorità garantita dalla favella e dal verso italiani» (p. 94): attingendo alla lezione dei cinquecentisti italiani (principalmente l'epica tassessa), proporzionando le parti, mantenendo uno stile elevato (garantito anche dalla ricerca di un verso tragico peculiare) e recuperando i cori, che i francesi avevano eliminato.

Tra i letterati 'animati' dal Bentivoglio spicca soprattutto il già ricordato Conti, che il cardinale incontrò per la prima volta nel 1713 a Parigi, e con il quale si mantenne poi in contatto epistolare fino agli ultimi anni. Nel volume Rabboni ricostruisce il dialogo epistolare tra i due, in particolare

⁶ «... gli atti da cinque ridotti a tre, la prosa sostituita al verso, personaggi soppressi o aggiunti, inserti comici e burleschi, scene e dialoghi scorciati o, al contrario, farciti delle leziosaggini e del retoricume propri dell'età barocca» (p. 82).

negli anni tra il 1720 e il 1726, grazie a lettere rinvenute nel Fondo Bentivoglio, che contribuiscono direttamente alla conoscenza della vita e del pensiero dell'abate padovano, con particolare riguardo all'ultimo periodo del suo soggiorno francese; e inoltre chiariscono il ruolo di Bentivoglio e della cerchia dei suoi consultori nell'elaborazione e nella stampa delle tragedie contiane, secondo una prassi consolidata, che traeva origine nell'accademia barocca ed era al tempo ancora ben vigente.

Quello con Conti fu peraltro un rapporto complesso, che coinvolge il ruolo di Bentivoglio quale *dominus* della vita culturale ferrarese del suo tempo (ricostruito qui nel terzo capitolo), e chiama in causa la (nuova) polemica, che vide contrapposti il filosofo padovano e il medico ferrarese Francesco Maria Nigrisoli: innescata dal primo con la recensione negativa, nel tomo XII (1712) del «Giornale de' letterati d'Italia», alle *Considerazioni intorno alla generazione de' viventi, e particolarmente de' mostri* del secondo. Uno scontro in cui il cardinale estense (insieme al fratello Luigi) ebbe una parte non secondaria, ben deciso, da un lato, a infliggere (come fu in effetti) un colpo decisivo alle sorti del «Giornale», ma anche ben attento, dall'altro, a cogliere l'opportunità che l'occasione gli forniva di valersi delle doti del Conti letterato nella ripresa del teatro italiano. Ciò che lo indusse a farsi carico delle spese dell'edizione della sua prima tragedia 'romana', *Il Cesare*, e a farsi consegnare il manoscritto della seconda, *Il Druso*, che però non fece a tempo a pubblicare prima della morte.

Fu una battaglia, questa per il nuovo teatro italiano, che Bentivoglio avviò – s'è detto – sullo sfondo degli anni di Parigi, a contatto con la cerchia degli intendenti di casa Riccoboni, dove si discuteva di teatro e si tenevano letture anticipate (come, ad esempio, quella del *Cesare* di Conti). Qui Cornelio maturò, in particolare, l'idea di ribattere alle accuse rinnovate (dal Fontenelle del *Traité sur la nature de l'eclogue*) contro il Tasso dell'*Aminta*, censurato per «l'esuberanza di *génie* e il difetto di *raison* e *bon sens*» (p. 261). Il cardinale intervenne al solito 'obliquamente', con una sua *Dissertazione* sottoposta all'erudito veneziano Giovan Battista Recanati, perché se ne valesse in una difesa del Tasso e degli altri autori italiani presi di mira dai francesi, «col fine di provarne [dei teorici transalpini] l'ignoranza, l'arroganza, il fanatismo, la mancanza di originalità e, soprattutto, la malafede». Recanati poi non mantenne l'impegno, scusandosene col prelado; che ovviamente non ritenne di esporsi in prima persona. La *Dissertazione* bentivolesca è ora rispuntata tra le carte della corrispondenza bentivolesca legata in fine del volume relativo al 1716, da cui Rabboni l'ha tratta e resa nota (pp. 279-286). Ma non solo: perché

Bentivoglio patrocinò, tra le altre numerose iniziative, anche l'edizione delle *Opere di Torquato Tasso*, promossa a Venezia da Giuseppe Mauro, *alias* il camaldolese Bonifacio Collina, intrinseco come pochi altri del cardinale. L'edizione, avviata nel 1722, si fermò dopo il primo tomo dei dieci previsti (sarà rianimata in seguito, sotto altri auspici), ma insieme a quella fiorentina (1724) commissionata dall'Accademia della Crusca, che aveva infine accolto la *Liberata* nel canone della terza edizione del *Vocabolario* (1691), rappresenta l'avvio della riscoperta moderna del Tasso. Come a dire che il Bentivoglio è all'origine del recupero del Tasso (definito nella *Tebaide* «Ferrarese Omero») quale modello autoriale valido per il poema epico, il dramma e il genere lirico; un recupero, andrà sottolineato, contraddistinto dallo «scrupolo filologico di cui i curatori davano prova, con il censimento di tutte le opere dell'autore, la rassegna delle difficoltà che esso aveva comportato (specie nel caso delle rime e delle lettere, affidate, spesso, a stampe volanti) e l'insistenza sulla necessità di un restauro del testo del poema» (pp. 270-271).

I capitoli IV e V sono dedicati alla gloria letteraria del Bentivoglio, la traduzione della *Tebaide di Stazio*, di cui qui sono ricostruite le fasi e gli intenti. Il cardinale vi si dedicò tra l'ottobre del 1725 e il maggio del 1727, quando da poco si era trasferito a Roma per l'incarico di ministro del re di Spagna. Data l'altezza dell'impresa, il lavoro fu anche oggetto di una lunga trafila di collaborazioni, più esattamente di consultazioni da parte di intendenti e autorevoli, attentamente ripercorsa da Rabboni. A Roma la traduzione fu infine pubblicata, nel 1729, in un'edizione di lusso che incontrò la stima altissima dei contemporanei (ce lo attestano i giudizi di Conti, Muratori, Martelli, Salvini e Apostolo Zeno), in cui ebbe parte decisiva l'accomodamento dell'originale al gusto settecentesco. Numerose e fortunate furono le edizioni tra Sette e Ottocento, anche se da fine secolo la scarsa fedeltà all'originale susciterà vivaci discussioni⁷. Tanto che se ancora Vittorio Alfieri cercherà di trarne un modello di stile, dirà anche che «alquanto fiacca gliene parve la struttura del verso per adattarla al dialogo tragico» (*Vita*, epoca IV, 1).

Il volume si conclude con l'edizione critica della ricordata *Pulcheria*, l'unica prova al momento conosciuta delle riduzioni del Bentivoglio dal teatro francese; anche se di almeno altre due, da Racine, si ha conferma dall'epistolario. La traduzione è tradata da un unico manoscritto autografo,

⁷ Sulle qualità, oltre che sulle censure (specie da parte di Ippolito Pindemonte), riconosciute si vd. ora, dello stesso Rabboni, *Rinnovamento epico: la Tebaide volgarizzata di Cornelio Bentivoglio d'Aragona*, «AOQU», I, 2020, pp. 225-258.

conservato a Ferrara nella Biblioteca Ariostea (ms. cl. I, 171.6), probabilmente ad uno stadio non rifinito, come dimostrano le numerose correzioni, oltre alle (poche) imperfezioni. Il manoscritto è privo di data, sebbene sia da ritenersi cronologicamente alto, per varie ragioni: innanzitutto, perché è firmato col nome laico («La Pulcheria Commedia Eroica / Di M.r Corneille / tradotta dal / Francese / D. M. C. B.»: dove l'abbreviazione deve intendersi come «Dominus Marchio Cornelius Bentivolius», o, con genitivo di possesso, «Domini Marchionis Cornelii Bentivolii»); in secondo luogo, perché il cardinale traduce in prosa, ed è provato che al tempo della Francia era già ben consapevole che la prosa non poteva reggere il confronto con l'alessandrino; e infine, perché il testo bentivolesco mostra qualche punto di contatto con una traduzione anonima, letterale e imperfetta, che fu edita a Bologna dal Longhi nel 1704. Ciò autorizza a pensare che il ferrarese avesse inteso di rimediare all'eccessiva fedeltà e, nondimeno, agli scorciamenti e alle semplificazioni dell'anonimo, con una versione 'poetica' e creativa, proponendosi di ormeggiare di Corneille non la lettera, ma il «sentimento»; come raccomandava espressamente il Martelli del *Verso tragico* (1709): «di maniera che trasportate [le tragedie francesi] con la forza prestata loro da questa lingua [l'italiano], compariscono in quello stesso splendore nel quale i loro originali si veggono».

ANDREA MAURUTTO

LA 'PAROLA EVOCATRICE' NEL RACCONTO DI ANTONIO CHILÀ DELLA STORIA SECOLARE DELLA DIOCESI DI BOVA NELLA CALABRIA ULTERIORE

Antonio Chilà è stato per lunghi anni capo-redattore de «L'Osservatore Romano». In tale veste, oltre che per congenita vocazione, è, soprattutto, un puntiglioso esploratore di archivi storici (vaticani, diocesani, vescovili, regionali, provinciali, comunali, privati, ecc.). Insoddisfatto della tradizione, scritta e orale, riguardante le vicende storiche, religiose, sociali, umane, ecc., della Diocesi di Bovia, sua città natale, ha ritenuto, di conseguenza, raccontarne la 'storia', chiarendo, rintuzzando, o eliminando, i troppi 'si dice', 'si racconta', 'si ritiene', sempre in un'aria di leggenda, senza riferimenti a testimonianze e documenti autenticamente storici. Avendo rintracciato, ed esaminato, una imponente quantità di documenti, ha realizzato un volume di 610 pagine, che l'editore Rubbettino ha dato alla luce in elegante veste tipografica¹.

Ma Chilà, anche se rispetta puntualmente, sempre con elegante approccio, le norme relative a tale genere letterario, non è uno 'storico di professione'. E, tuttavia, di tale 'modello' di approccio agli eventi, lo storico non ha che da prendere atto. Oltre che nei documenti, egli, con uno 'scavo' anche nella memoria che "non falla", con una "scrittura piana", cioè, facile, espositiva, colloquiale, per richiamare l'insegnamento magistrale di Dante (*Purg.*, VI, 34-35), impiega un tipo di racconto nel quale l'elemento strutturale si realizza anche in adesioni agli eventi, a volte appassionati, spesso trepidi di riserve, o al limite del disappunto quando le circostanze lo richiedono. È sempre vivo e palpitante nella sua 'parola evocativa' l'amoroso entusiasmo, lontano da ogni tentazione patetica o retorica, per le vicende che, nel bene e nel male, hanno scandito i secoli della mirabile odissea della Diocesi bovese.

Forse inconsapevolmente, il narratore accompagna il racconto con una struttura narrativa tanto coinvolgente che, più degli stessi vescovi, fa assurgere

¹ A. CHILÀ, *La Diocesi di Bovia dalle origini al 1986*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, pp. 610.

al ruolo di protagonista l'io narrante, con i suoi umori, le sue passioni, i suoi sentimenti più profondi, senza mai compromettere la storicità del racconto, sempre fondata su una indiscussa documentazione. Né manca di offrire dei singoli vescovi che si sono succeduti nei secoli l'essenziale incisivo 'profilo' umano e spirituale, sempre con la parola discreta ed elegante, senza riserve. Ciascuno, a modo proprio, cercava comunque una scorciatoia per chiedere il trasferimento ad altra sede. La ragione principale, spesso ammantata da salute malferma, era la conformazione 'selvaggia' dell'intero territorio diocesano, privo di qualsiasi infrastruttura che potesse rendere accessibili i vari centri di appartenenza. Uniche vie di comunicazione erano le strade mulattiere, spesso anche di non facile percorrenza, soprattutto per i non pochi centri separati da fiumare paurosamente rischiose durante le piene. Richiamo, per tutti, le motivazioni addotte per il suo trasferimento al Re di Napoli Ferdinando II, da Giuseppe Maria Giove, vescovo di Bova dal 1832 al 1834: «I paesi della nostra Diocesi sono orribili e disperati, la loro situazione è tale che, posti a paragone con Bova, Bova è Napoli. Bova è messa sulla vetta di una altissima montagna, orrida, spaventevole, disperata, circondata da rupi e da balze e da orribili avvallamenti»².

* * *

La Diocesi di Bova è tra le più 'antiche' e più prestigiose della Calabria Ulteriore. «La Diocesi è citata per la prima volta nella Bolla di Alessandro III, *Sicut in humanis*, del 19 dicembre 1165. Il Pontefice, da Gaeta, confermava a Ruggero, metropolita latino di Reggio (1146-1170), l'arcivescovado e otto suffraganee [...], concedendo anche la facoltà di consacrare vescovi latini e greci [...]. Si tratta del primo documento storico nel quale si cita il nome della Diocesi»³. Di matrice greco-bizantina, rimase coerentemente tale – fattasi anche sede notevole per la trascrizione di codici, parte dei quali oggi conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana – almeno fino al 1573, quando Papa Pio V nominò vescovo il cipriota Giulio Stavriano, con l'obbligo di riportarla al rito latino, come da tempo era avvenuto in tutte le altre diocesi che facevano capo alla Curia romana. Su sua disposizione, «il protopapa Francesco (Cicu) Siviglia, sacerdote di rito greco [...], celebrò il 20 gennaio 1573, festa di San Sebastiano, Santo venerato sia dai greci che dai latini, la Santa Messa secondo il rito latino [...]. Il Siviglia, per l'appoggio fornito dallo Stavriano, si guadagnò il soprannome di Giuda, tramandato ai suoi discendenti fino ai giorni nostri»⁴. Giustamente Chilà, con una punta di amarezza, giudica l'operazione «una fu-

² A. CHILÀ, *op. cit.*, pp. 238-239.

³ Ivi, p. 23.

⁴ Ivi, p. 110.

nesta tragedia»⁵. E aggiunge con sofferta malinconia, tonificata, e coinvolgente, dalla personalissima ‘parola evocativa’: «La rottura con il passato, per quanto illustre, diventò totale e solo pochi, quasi con paura e non in pubblico, continuarono a parlare il greco. Quest’ossessiva persistenza di abbandonare la lingua dei padri; quest’odiosa voglia di apparire diversi dagli altri e di voler a tutti i costi imporre a noi ragazzi un totale distacco con il passato, rappresentano il peggiore momento della nostra infanzia e gioventù»⁶. Siamo di fronte a una lingua e a uno stile tali da suscitare suggestioni che incidono stati d’animo che coinvolgono il lettore attento e partecipe. A me richiamano alla memoria quanto Corrado Alvaro annotava a proposito della scomparsa di Francesco Jovine: «Come il meglio della letteratura terriera di dopo Verga, Jovine aveva portato su un piano nazionale e universale l’esperienza della regione, che è la determinante di tutta la vita italiana, con cui la vita italiana è destinata a fare i conti, se vuole salvarsi»⁷.

L’interdipendenza tra Chiesa e Stato fu oltremodo impegnativa tra il 1699 e il 1802. «La Cattedra di Bova fu occupata da otto vescovi. Sette erano calabresi [...]. Non senza significato fu, da parte della Santa Sede, la scelta di presuli calabresi, più esperti di altri degli usi e costumi della regione [...]. La diocesi diventa di Regio Patronato. Il Re si riservava il diritto di scegliere il vescovo e di comunicarlo al Papa per l’investitura canonica. Si comprendono i motivi per cui la maggior parte dei presuli del Regno fu fedele ai Borboni. Con il giuramento di fedeltà prestato al Re, erano vincolati a rivelare tutte le trame conosciute contro la monarchia»⁸.

Dei venti capitoli che costituiscono il volume, due riguardano specificatamente anche lo studioso degli aspetti più propriamente umanistici, il capitolo diciannovesimo dedicato al Seminario vescovile e il ventesimo alle Confraternite e Congregazioni. Queste ultime associazioni hanno un particolare interesse sotto il profilo sociale in quanto, con le loro divise e il posto riservato nelle processioni, indicavano lo stato sociale di appartenenza: nobili, artigiani, contadini, pastori.

Il Seminario, annesso naturalmente al palazzo vescovile, ha avuto una storia tanto originale e, a volte, convulsa, nella sua struttura interna, quanto culturalmente aperta e aggiornata, soprattutto sul versante dell’area classica e umanistica. S’insegnavano Teologia Morale, Retorica, Filosofia, Geometria, Aritmetica, Scolastica e Canto Gregoriano. I corsi

⁵ Ivi, p. 107.

⁶ Ivi, p. 116.

⁷ C. ALVARO, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1959, pp. 52-53.

⁸ Ivi, p. 173.

erano frequentati, anche se in misura molto modesta, da seminaristi della città e della Diocesi. Fu uno dei rari Seminari vescovili che, anche non osservando rigorosamente le disposizioni del Concilio Tridentino, che riservava la frequenza esclusivamente ai giovani che manifestavano aperta adesione al sacerdozio, accolse semiconvittori laici. Ciò, sia per ragioni economiche, in quanto pagavano una retta prevista, sia, soprattutto, per consentire con le richieste in tal senso, avanzate dalle autorità comunali laiche. Fu una splendida fucina letteraria e scientifica, all'avanguardia rispetto ad altri seminari vescovili, seguendo, senza pregiudizi, l'evoluzione della cultura. Come ricorda Chilà, «i rettori del Seminario erano costantemente informati sulle novità scientifiche anche dal ministero di Stato degli Affari Ecclesiastici di Napoli, come quando il ministro, marchese Tommasi, scrisse al Seminario di Bova per avvisare l'imminente pubblicazione del testo filosofico di Fenelon, *Dimostrazione dell'esistenza di Dio*, invitando a non privare del prezioso volume i seminaristi e la biblioteca del Seminario»⁹. Personalmente, tra i testi rimasti abbandonati nel vecchio vescovado, dove la ricca biblioteca aveva la sua collocazione, ricordo l'edizione veneziana Giolito, del 1655, del *Cannocchiale Aritotelico* di Emanuele Tesauro e un volume di *Opere minori* di Lodovico Antonio Muratori. Né potevano mancare, anche per discuterle criticamente, le opere degli illuministi meridionali: Filangieri, Giannone, Genovesi, ecc.

Nel 1926 uscì presso l'editore Carabba di Lanciano *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale* di Corrado Alvaro, nel solco di una progettualità, da Lombardo Radice alla Riforma Gentile, che anticipava il paradigma critico avanzato da Carlo Dionisotti nel saggio apparso su «Italian Studies» nel 1951¹⁰. Il volume alvariano era certamente presente nella biblioteca del Seminario, e probabilmente anche adottato, se mons. Giuseppe Sansotta della Conferenza Episcopale Italiana (CEI) mi ha fatto omaggio della copia da lui posseduta, con dedica del sacerdote Giuseppe Panetta, datata: Bova Superiore 1926.

Nel Seminario diocesano bovese si formarono, eticamente e culturalmente, personalità della cultura e della società (docenti, medici, avvocati, ecc.) che, con la loro professione, onorarono la cultura del Seminario vescovile bovese e, più in generale, quella calabrese e nazionale.

PASQUALE TUSCANO

⁹ Ivi, p. 389.

¹⁰ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, «Italian Studies», vol. VI, Cambridge, 1951, pp. 70-93; poi in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 23-45. La collana che realizzò tale progetto, a iniziare dagli anni '80 del secolo scorso, si deve alla direzione di Pietro Gibellini e di Gianni Oliva, per conto dell'Editrice La Scuola di Brescia.

LA LETTERATURA MILITANTE NEL MEZZOGIORNO ASSEDIATO

L'istituto dello "stato d'assedio" è stato codificato nell'ordinamento costituzionale italiano in tempo di monarchia, e dunque in un assetto naturalmente totalitario in cui la conferma parlamentare era ritenuta superflua.

Con questa risoluzione estrema, frequentemente adoperata nei primi anni del Regno d'Italia, si è provato a controllare ed incardinare gli episodi di protesta, soprattutto nella complessa e sfuggente fenomenologia del Sud. Opponendosi ad essa, Francesco De Sanctis, ostile ad ogni occorrenza di sospensione delle libertà e ad un operato politico violento e nebuloso, ha tratteggiato – come spesso è accaduto nella sua esemplare vicenda di intellettuale – un modello di reazione teorico e al contempo concreto.

Ad esso rimanda il titolo del volume «*Contro lo stato d'assedio*». *Moderità e meridionalismo (da De Sanctis agli anni del boom e oltre)* – insieme di saggi di diversi studiosi, curato dall'italianista Toni Iermano – un lavoro necessario per verificarne l'incidenza nella contemporaneità, ovvero in un contesto in cui lo Stato dovrebbe essere tutelato tanto da pericoli esterni quanto da sconvolgimenti interni¹.

Anche in uno dei momenti più illuminati del nostro passato recente, cioè nel corso dei lavori preparatori della Costituzione, era stata affrontata l'eventualità di una condizione di crisi, temibile circostanza in cui le Camere, se sciolte, sarebbero state convocate urgentemente per decidere di ratificarne o respingerne la proclamazione.

Il progetto, mai votato dalla Commissione della Costituente, non è confluito nella Costituzione. Una simile esplicita rimozione del concetto di "stato d'assedio" ha segnato una svolta, affermando il definitivo supe-

¹ In merito, anche l'interessante e recente seminario, tenutosi presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, dal titolo *Lo stato di eccezione*, il 21 novembre 2020, con gli interventi di C. MIRABELLI, *Stato di eccezione e istituzioni parlamentari*; M. LUCIANI, *Stato di eccezione e diritto pubblico*; M. ORLANDI, *Stato di eccezione e diritto privato*. Nella vasta bibliografia, cfr. anche G. MOTZO, *Assedio (stato di)*, in *Enciclopedia del diritto*, vol. III, Milano, Giuffrè, 1958, pp. 250-268; P. PINNA, *L'emergenza nell'ordinamento costituzionale italiano*, Milano, Giuffrè, 1988; A. PIZZORUSSO, *Lezioni di diritto costituzionale*, Roma, Il Foro Italiano, 1984.

ramento di una gestione politica in deroga alle norme e alla garanzia dei diritti fondamentali di libertà. È stato così manifestato l'intento di abolire definitivamente quel procedere per soluzioni coercitive, che soprattutto nel Sud è stato perpetrato prima e dopo l'Unità, per orientare con decisione inclinazioni ideologiche, identitarie, culturali altrimenti inafferrabili.

Così si è provato a superare il dato controverso del Risorgimento, campo di lancinanti tensioni proprio per le strutturali diversità fra le regioni in cui si è compiuto.

L'Unità, progettata fra Torino e l'Europa, si è infatti conclusa a Sud, in Sicilia, con l'avventura garibaldina². La fondamentale impresa dei Mille – totem e tabù della coscienza borghese e liberale nell'Italia che stava nascendo – risultava contraddittoria e per alcuni tratti dolorosamente evocativa di antichi archetipi di conquista: infatti, obbedendo ad essi, si era mosso il piccolo esercito invasore, per realizzare l'annessione allo Stato sabauda di una realtà povera e remota, in cui l'unica disorganica resistenza veniva flebilmente opposta dal ceto dirigente locale.

Era evidente, ha osservato Iermano, che il progetto si innestava su una precisa decisione di resa della monarchia borbonica, formulata da tempo:

Ancora prima dello sbarco di Garibaldi la Sicilia e le province dell'antico Regno avevano deciso di non essere più borboniche. Sulle linee del telegrafo, in quelle convulse giornate, correva la cronaca di una fine già scritta da qualche anno. Era tutto così incredibile, ma nei primi giorni di giugno 1860 le truppe borboniche, lasciata Palermo, capitolavano definitivamente e iniziavano a imbarcarsi per Napoli: il collasso dello Stato meridionale era inarrestabile. I "vinti", i memorialisti e gli storici di parte borbonica – Giacinto De Sivo e il cappellano militare Giuseppe Buttà ad esempio –, di fronte alla catastrofe, pur nella "estrema parzialità" delle loro posizioni – ma chi non la ebbe tra le parti in campo? – si mostrarono delusi e sgomenti. Dopo le province del Sud presero fuoco e la guerra sociale deflagrò per anni, causando distruzioni e violenze inaudite³.

Le promettenti trame affaristiche che si delineavano con la nuova fase politica fecero rapidamente vacillare i vaghi convincimenti dottrinali, subito trasformati ed adeguati alle istanze emergenti. Gli abissali errori dell'interpretazione storico-sociologica dei luoghi, le debolezze e le inef-

² Cfr. P. MACRY, *Unità a Mezzogiorno. Come l'Italia ha messo assieme i pezzi*, Bologna, il Mulino, 2017.

³ T. IERMANO, *I Gattopardi e i Sedàra nelle terre degli sbarchi. Da Garibaldi agli americani, in «Contro lo stato d'assedio». Modernità e meridionalismo (da De Sanctis agli anni del boom e oltre)*, a cura di T. Iermano, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020, p. 21.

ficienze di gran parte della classe dirigente – tanto di quella fino ad ora in carica quanto di quella che le subentrava – e i molti altri risvolti deludenti del Risorgimento hanno alimentato una rigorosa riflessione sulla sua matrice. Hanno prodotto inoltre il magmatico materiale della Questione meridionale, articolata categoria che nel corso del tempo è stata passibile di numerose e spesso opposte interpretazioni. In essa, Antonio Gramsci aveva ravvisato la coincidenza di una irrisolta “questione nazionale”, scaturita dall’«accentramento bestiale» che aveva confuso e sovrapposto bisogni e necessità lontanissimi tra loro⁴.

Anche la letteratura, scritta nel o sul Sud, pur obbedendo alle sue ragioni estetiche, si è mossa in questo alveo, per raccontare e testimoniare, tra i parametri del realismo e quelli della libera immaginazione. Ne è scaturita, nel corso degli anni, un’intensissima e variegata esperienza di scrittura, una sorta di controcanto alle voci dei meridionalisti Giustino Fortunato, Francesco Saverio Nitti, Pasquale Villari, che ha contribuito al dibattito sul Mezzogiorno e alla definizione dei suoi problemi.

Nel contesto contemporaneo, invece, questo discorso sembra essersi arrestato o risulta pericolosamente riformulato, in rispondenza a nuove determinazioni del pensiero critico. Secondo Iermano

il revisionismo sintomatico e intollerante di questi ultimi decenni, che ha portato taluni a sfoggiare sfrenate, a volte ridicole, nostalgie reazionarie oppure altri a farsi interpreti di più sottili travestimenti per affrontare riabilitazioni storico-politiche di figure e situazioni nefaste per la storia del Mezzogiorno, ha caratterizzato un declassamento del confronto, tendente essenzialmente ad oscurare i nuclei genetici di questioni centrali del dibattito meridionalistico contemporaneo per orientarlo, con indubbie efficienze espressive e comunicative, verso forme di reiterata subalternità alle ovvietà mitiche della governabilità e dell’unità nazionale, affidate alla esplicita rappresentazione di comportamenti, di gesti e di fatti⁵.

Eppure, ancora oggi la questione del Mezzogiorno è un problema aperto, riconducibile al persistente conflitto tra le due parti del paese e alle contraddittorie pulsioni del primigenio slancio unificatorio. Ha attraversato, irrisolta, tutti i regimi politici, tutte le forme di governo e le stagioni della storia. In prima linea, i poeti e gli scrittori si sono addentrati nei suoi circuiti per preservare il Sud, luogo dello spirito, dall’assedio di

⁴ Cfr. A. GRAMSCI, *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1957.

⁵ T. IERMANO, *I Gattopardi e i Sedàra nelle terre degli sbarchi. Da Garibaldi agli americani*, cit., p. 18.

idee maturate altrove e per conservarne l'identità, nella seconda metà dell'Ottocento minata innanzitutto nel passaggio repentino dalla civiltà della terra a quella delle macchine.

Un secolo dopo, l'incontro/scontro tra la realtà contadina, entrata nel suo crepuscolo, e quella industriale, in prepotente avanzamento, ha continuato a sollecitare reazioni e ad ottenere risposte dalla letteratura meridionalista, che non si è sottratta all'ingaggio. Sottolinea Sebastiano Martelli che essa in questa fase

per molti aspetti e soprattutto in alcuni passaggi diventa l'asse intorno al quale si avvolge il dibattito politico-culturale, poiché, come non accadeva dai tempi dell'Illuminismo europeo ed italiano della seconda metà del Settecento, i campi del sapere s'intersecano, cadono i confini disciplinari, la letteratura entra nello spazio in grande fermento e rinnovamento delle scienze sociali (sociologia, antropologia); entra nel discorso politico costringendolo ad un confronto non marginale; si contamina con le altre arti a cominciare dal cinema⁶.

Il romanzo di Carlo Levi *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) – emblematico frutto di un autore non meridionale – riuscì ad influenzare la discussione a riprova dell'ampia dimensione su cui si dispiegavano gli effetti della letteratura. Il suo successo, nazionale ed internazionale, confermava la straordinaria forza dell'azione comunicativa di un'opera calata nel mondo contadino ancora antico, su cui erano stati imposti, come paramenti, i valori dello Stato unitario. Levi aveva attinto a universali strutture, ai *topoi* più sedimentati nell'immaginario: quelli dell'estraneità e dell'eterna avversione tra Nord e Sud, tra città e campagna. Anche per questo, l'impatto della sua storia fu fragoroso:

La novità e l'importanza del libro furono subito percepite fuori d'Italia, in Europa come nelle Americhe, e non solo nel campo letterario: una particolare attenzione ricevette tra gli studiosi delle scienze sociali (antropologia, sociologia) che iniziavano allora il viaggio verso un cambiamento degli statuti disciplinari e una ricollocazione ed espansione nella cultura moderna. Numerosi furono sociologi ed antropologi che approdarono al Sud dopo la lettura del *Cristo*, in particolare dagli Stati Uniti: Friedmann, Peck, Pitkin, Redfield, Banfield⁷.

E tuttavia, il fenomeno si esaurì in quegli anni. Dal decennio successivo,

⁶ S. MARTELLI, *Assedio e crepuscolo dell'identità meridionale nella letteratura degli anni Cinquanta*, in «Contro lo stato d'assedio», cit., p. 48.

⁷ Ivi, p. 49.

il consolidarsi del linguaggio per simulacri visivi, l'avanzare dell'industrializzazione hanno sottratto alla letteratura centralità.

Ne fu mirabile eccezione *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, opera radiale intorno alla quale si andava realizzando – ancora una volta – un efficace corto circuito tra le arti (scrittura e cinema), la storia e la politica. Inoltre, al suo apparire, ha osservato Gianni Oliva,

erano molto evidenti la crisi del neorealismo e la conseguente visione populistica della società, sicché il racconto di Lampedusa fu interpretato come un momento di svolta verso nuove esigenze. Qualcuno gridò che il suo grande successo fu addirittura la rivincita della “destra” sulla “sinistra”, alimentando la solita, storica *querelle* di sempre, mai spenta⁸.

Per il resto, troppo spesso incapace di forza attrattiva, la produzione meridionalista virava verso uno stanco manierismo, dimostrando l'indebolimento della poetica, la rarefazione dei temi, la perdita di impianto teoretico, l'implosione dei simboli più efficaci.

Lapidario, Gian Carlo Ferretti ne registrava la parabola più bassa nella diffusa incapacità di liberarsi dai «peccati provinciali ereditati dal verismo»: il bozzetto, la cronaca paesana, la parzialità della ricerca, il misconoscimento dell'articolata dialettica della realtà⁹. Negando qualsiasi possibilità di evoluzione, a lungo la letteratura del Sud è stata popolata dai fantasmi degli umili, dagli eterni vinti, da personaggi saldamente ancorati ai loro privilegi, incapaci di credere alle ragioni del divenire.

Nelle sue pagine si è continuata a perpetrare una concezione umanista e conservatrice, contrapposta ad ogni idea di progresso maturata al di fuori. A questo spesso si sono sovrapposte pericolose e facili inclinazioni vittimistiche, che hanno impedito una prospettiva di lettura rispondente al contesto, in cui si stavano innestando dinamiche economiche e sociali moderne. Per troppo tempo, insomma, la letteratura non si è più proposta come il luogo dell'immaginabile e del futuro, ancorata ad un mondo meridionale che già non esisteva più, che – tra incertezze ed errori – la storia stava trasformando.

Provava a riflettere il cambiamento il progetto estetico di Leonardo Sinisgalli espresso dal 1953 nella rivista «Civiltà delle Macchine» – finanziata da Finmeccanica – laboratorio in cui finalmente raccontare l'avvento

⁸ G. OLIVA, *La coscienza del divenire: storia e dimensione esistenziale nel Gattopardo*, in «Contro lo stato d'assedio», cit., p. 102.

⁹ Cfr. G.C. FERRETTI, *Nuovo Sud*, «L'Unità», 28 luglio 1960.

della nuova civiltà nel Sud. I numerosi *reportage* industriali – frutto di visite nelle fabbriche di Baia, Pozzuoli, Napoli, di Domenico Rea, Michele Prisco, Libero De Libero – pubblicati in «Civiltà» erano il risultato di un maturo, condiviso intento di contaminazione.

Solo intersecandosi con la tecnologia, con la tassonomia industriale e meccanica, la letteratura sarebbe sopravvissuta a se stessa e ai suoi palindromi. Eppure, nell'«Italia ideologizzata» – conclude Giuseppe Lupo – questo esperimento fu compreso piuttosto sommariamente¹⁰. La “linea gotica” di demarcazione questa volta contrapponeva oltre che il Sud al Nord, l'arte all'industria, senza indicare alcuna strada conciliativa, nella problematicità¹¹.

In questa assenza di procedure modulate e dialettiche si è definito un perdurante modello di rapporto frequentemente rintracciato e analizzato negli studi raccolti in *Contro lo stato d'assedio*, lettura organica della vicenda del Mezzogiorno, fino ai momenti più recenti, fino ai limiti del post-moderno. Dopo di esso, la contemporaneità – dominata dall'ideologia liquida¹² e magnificata dal dettato digitale – indecifrabile perché troppo vicina per essere compresa.

Nel futuro sembra stagliarsi il promettente dogma “del possibile”, proprio come era stato immaginato da Francesco Saverio Nitti.

APOLLONIA STRIANO

¹⁰ G. LUPO, *Civiltà della terra, civiltà delle macchine. Il Meridione nella sfida all'industrializzazione*, in «Contro lo stato d'assedio», cit., p. 73.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. Z. BAUMAN, *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

ORAZIO LONGO TRA MUSICA, IMMAGINI E PAROLE

Orazio Longo, giornalista, musicista, pianista, autore di musiche di scena, scrittore. Non saprei stabilire una gerarchia di priorità nella sua feconda attività artistica, tanto le sue produzioni risultano intrecciate, direi intimamente connesse. Ha collaborato per molti anni con il quotidiano «Giornale di Sicilia» e con l'emittente televisiva regionale Telecolor, per la quale ha condotto il telegiornale occupandosi, tra le altre cose, di politica e di problemi sociali. Un tirocinio appassionato, che si è tradotto in fervido impegno sociale, e sicuramente centrale nella sua formazione, che gli ha consentito di perfezionare in una direzione tutta sua le tecniche della scrittura, e di affinare la stessa capacità di approccio alle notizie giornalistiche e ai fatti di cronaca. In qualità di pianista, ma anche di compositore ha al suo attivo vari CD musicali, numerose composizioni per strumentazione varia e musiche di scena, oltre a una fervida attività concertistica. È autore di un'opera teatrale video musicale con balletto *ID*, un lavoro, anche questo, che testimonia la sua capacità di sperimentare, ma anche di contaminare, generi musicali diversi. Rientra in questo ambito la composizione per sax, chitarra, pianoforte e musica elettronica, edita nel 2004 per le edizioni Schizzi sonori, che è poi lo spartito, o meglio la pubblicazione cartacea di *ID*. Orazio Longo ha collaborato, per altro, alla realizzazione della colonna sonora del cortometraggio *I Fenicotteri* con la regia di Francesca Coppola, e autore, con Giancarlo Scarvaglieri, che ne ha curato l'orchestrazione, del foglio d'album *Il mare della speranza*, fantasia per soprano e orchestra, edito dalle Edizioni Efestò, ed eseguito al Conservatorio di Palermo nel 2017. Un sodalizio, quello con Giancarlo Scarvaglieri, chitarrista e compositore siciliano molto apprezzato anche all'estero¹, che ha dato presto i suoi frutti con tre CD, risultati di un lavoro minuzioso e attento, lungo un percorso comune di sperimentazione e di

¹ Giancarlo Scarvaglieri, chitarrista ben noto in Corea e in Scozia, ha rappresentato la Sicilia al festival Music Omai di New York. Vincitore, tra l'altro, nel 2010 a Bologna del premio "2 Agosto", ha stretto con Longo una lunga e feconda collaborazione.

ricerca: *Lynotape* (da notare appena la contaminazione nel titolo di *lyno*, forma contratta per linotipia, e *tape*, per registrazione, esiti di un esercizio combinatorio che ha dato luogo all'originale neologismo). Il CD contiene undici brani, eseguiti soprattutto con strumenti acustici; è interessante qui ricordare la prima composizione in assoluto *Enigma in luogo di mare*, titolo ripreso da un libro di Fruttero e Lucentini (la citazione non è certo casuale: la scelta del titolo, sia per le composizioni musicali e sia per la scrittura è per Longo scelta di stile). Il secondo CD, *Paragem*, in portoghese *fermata*, raccoglie impressioni su luoghi e ambienti, colte ad ogni fermata: dieci brani resi anche qui con strumenti acustici. Tra questi è appena il caso di segnalare *Amori smarriti*, pezzo jazz, interpretato da Rosalba Bentivoglio, con musiche sue e testo di Giuseppe Mazzone². Il terzo CD *Landscape, paesaggio*, pubblicato per l'etichetta discografica Aleph, raccoglie dieci composizioni, tutti pezzi di straordinaria originalità, esclusivamente basati sull'uso della tastiera e di strumenti elettronici. Ci fermiamo qui ma l'elenco delle sue composizioni è fittissimo, composizioni tutte giudicate innovative e originali. Gaetano Panariello, già direttore del Conservatorio di Avellino, e docente di Composizione al San Pietro a Maiella di Napoli, oltre ad esprimere profonda ammirazione per la sua musica, ne ha sottolineato la grande attualità («Un linguaggio, quello di Orazio Longo, ben definito e maturo [...] sicuramente attuale, in sintonia con una vasta fetta di pubblico»). Dal 2014 inizia la sua attività di scrittore, per la quale sembra mettere in pausa, ma solo apparentemente, la sua anima musicale, anche se intensifica la sua attività concertistica, si susseguono così nel giro di pochi anni ben sette libri, quasi tutti editi per le Edizioni Efestò, da *Neanche a dirlo era bellissima. Corti su carta*, del 2014, alla docu-fiction *La conquista. In bilico sulla vetta senza nome* (2016) al già citato foglio d'album *Il mare della speranza* (2017) a *Il curato. Un'indagine antica sulle Dolomiti* (2017), che rinnova il genere del romanzo d'inchiesta, al volume edito per le edizioni Nero su Bianco *Il Papa mancato. Mariano Rampolla del Tindaro, il cardinale siciliano che sfidò i Savoia e l'imperatore d'Austria* (2018), anche quest'ultimo un romanzo, vicino per certi aspetti, ai romanzi per così dire ucronici o allostorici di Guido Morselli, e dunque a metà strada tra giallo e reinterpretazione di un certo giornalismo d'inchiesta, per arrivare a *Instant Shooting*, edito nel settembre 2019³. A testimonianza del suo modo di vivere e praticare il giornalismo il volume *Salvo Andò. Dall'inchiesta*

² Solo per curiosità si aggiunga che Giuseppe Mazzone, scrittore, è figlio di Alfredo, drammaturgo e studioso di Verga.

³ O. LONGO, *Instant Shooting*, Roma, Edizioni Efestò, 2019.

sulla P2 al crollo del Psi⁴, primo di una collana dedicata ai personaggi più rappresentativi della Prima Repubblica.

Dal quadro tracciato è evidente il profilo di un intellettuale versatile, musicista, compositore, pianista, apprezzato concertista, dotato di una cultura musicale sconfinata. Orazio Longo ha indubbiamente una capacità di scrittura che è in gran parte legata alla sua singolare esperienza di giornalista, di un giornalismo colto, come si diceva, abituato a superare la nuda cronaca, per dilatarsi in orizzonti immaginari e fantastici, interessato a costruire e descrivere mondi possibili, dimensioni altre, un universo di situazioni tra reali e immaginarie, rese con un linguaggio nuovo e originale che frantuma forme e generi tradizionali, attingendo, o anche mescolando liberamente tecniche e registri espressivi diversi: dal teatro, al cinema, alla comunicazione televisiva, alla fotografia, al linguaggio dei nuovi *media*, alla narrativa popolare e colta. A farne fede sono, se non altro, gran parte dei suoi libri, che partono dalla cronaca per scardinare bachtinianamente l'idea tradizionale di 'romanzo', *La conquista. In bilico sulla vetta senza nome* (2016), *Il Curato. Un'indagine antica sulle Dolomiti* (2017); *Il Papa mancato. Mariano Rampolla del Tindaro il cardinale siciliano che sfidò i Savoia e l'Imperatore d'Austria* (2018): ci troviamo di fronte a una sorta di docu-fiction o docuromanzi tra la rielaborazione fantastica, il giallo e il giornalismo d'inchiesta che in qualche modo ricordano, come già si è detto, alcuni 'romanzi' di Guido Morselli, con la messa in crisi del valore oggettivo della storia e della stessa, tradizionale, idea di romanzo. Significativa in questo senso è la prefazione, a firma del nostro autore, che introduce il libro di John Howell *La vita e le avventure di Alexander Selkirk il vero Robinson Crusoe* (2018), tradotto per la prima volta in italiano da Federico Senatore con testo a fronte, per le Edizioni Efestò: sicuramente a suo tempo un caso letterario, che appassionò generazioni di lettori britannici e statunitensi, testo che avrebbe ispirato Daniel Defoe nella sua opera, ritenuta capostipite del romanzo moderno, un lavoro che è interessante richiamare per una ragione semplicissima. Nell'*incipit* della prefazione, a firma di Orazio Longo, è possibile cogliere in sintesi il nucleo del suo pensiero, che è la base forte della sua arte:

Finzione e realtà. Cronaca o fantasia. Ma anche storia, leggenda, ragione e intuizione. Il gioco degli opposti interpretato da chi usa i fatti per spiegare le idee, da chi avanza pareri per dimostrare teorie, da chi estrapola deduzioni per ricomporre

⁴ Salvo Andò. *Dall'inchiesta sulla P2 al crollo del Psi*, Roma, Edizioni Efestò, 2020, pp. 176.

ricordi. E non il contrario. Persone e personaggi che si celano dietro a dicotomie, a volte insuperabili, ma che, a ben guardare, in determinate circostanze possono risultare più apparenti che reali⁵.

Nella sua capacità di mescolare, o contaminare, linguaggi e registri espressivi diversi, attingendo anche a evocazioni favolistiche o a fonti diverse, non è estranea forse una componente anche genetica, legata alle sue radici siciliane, ma si badi, del siciliano per lunghi anni trapiantato nell'estremo Nord della nostra Penisola, in quel Veneto vissuto in tutte le sue latitudini, dalle zone feltrine, al Comelico tra le vette dolomitiche, alle alture ampezzane, una condizione che lo ha posto in una prospettiva di osservatore privilegiato, spingendolo a lavorare soprattutto sulla forza evocativa delle parole, consapevole che i suoni sono essi stessi portatori di senso. Nella *Lingua disonesta* Edoardo Lombardi Vallauri ha avuto modo di osservare che i suoni vanno al di là della pura trasmissione del significato⁶, fino ad associare le lingue alla loro specifica sonorità (per intenderci il suono francese è percepito come raffinato, a differenza di quello germanico, aspro e duro). Ma è proprio a questo proposito che acquista, nel nostro caso, un rilievo centrale la dimensione metatestuale, nella quale gioca un ruolo fondamentale l'elemento musicale: un elemento centrale, utile per entrare a fondo nel laboratorio della sua scrittura, generata dall'incontro felice tra la sensibilità e l'orecchio del musicista e la finezza del narratore. Prova ne è la disinvoltura con la quale l'autore mescola o affianca il siciliano con il ladino comelicese nella sua prima prova narrativa *Neanche a dirlo era bellissima* (2014), una raccolta di racconti, nella quale fa già capolino qua e là lo scatto fotografico, a riprova della sua inclinazione a incrociare registri espressivi diversi. Credo che sia indispensabile per penetrare nelle pieghe nascoste della sua scrittura l'ascolto attento della sua musica, che assume la funzione di legame ancestrale e armonico con l'inconscio: la musica, ha dichiarato in un' intervista «mi appartiene da sempre»⁷. Un esercizio utile per capire a fondo la sua inclinazione a tradurre con strumenti diversi il vissuto, assumendo la musica come tramite tra sè e il mondo⁸. E proprio

⁵ O. LONGO, *La finzione di Alexander e la realtà di Robinson*, Prefazione a J. HOWELL, *La vita e le avventure di Alexander Selkirk il vero Robinson Crusoe*, trad. it. a cura di F. Senatore, Roma, Edizioni Efestò, 2018, p. 9.

⁶ Cfr. E. LOMBARDI VALLAURI, *La lingua disonesta. Contenuti impliciti e strategie di persuasione*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 23.

⁷ Intervista a cura di G. Nicola Caracoglia, *Dal Sud al Nord con "armonia"*, «La Sicilia review», 30 dicembre 2010.

⁸ Interessante in questo senso, nell'intervista citata, il legame da lui stesso istituito tra

in questo senso la musica, linguaggio privilegiato, inteso come proiezione del sentire, diventa per la sua forza evocativa, contenuto latente dei suoi racconti, fino a toccare esiti di straordinaria originalità in alcuni suoi scritti in cui si assiste al ‘farsi scrittura’ della stessa musica, con le note che diventano sillabe, pur conservando il loro valore di suoni organizzati. Un punto di approdo significativo in questo percorso è costituito dal recentissimo *Romanzo puro*, ben a ragione giudicato da Lucio Tufano un vero e proprio ‘romanzo musicale’⁹. In quest’adesione esclusiva alla forza mimetica del linguaggio musicale gli fa gioco la pratica della citazione, con richiami ad autori, in genere, come egli stesso dichiara, volontari o inconsapevoli. Esemplare in questo senso la citazione in *Romanzo puro* dallo shakespeariano *Mercante di Venezia*, una citazione libera, evocata a memoria, ma indicativa della funzione di assoluta centralità che assume nella sua opera la componente musicale, con un richiamo implicito alla funzione moralizzatrice, ma anche terapeutica, della musica presso gli antichi:

L’uomo che non ha alcuna musica dentro di sé, che non si sente commuovere dall’armonia di dolci suoni, è nato per il tradimento, per gli inganni, per le rapine. Non fidarti di lui. Ascolta la musica¹⁰.

Ma è già in *Instant Shooting*, un opuscolo breve, quasi un tascabile anche nel formato (13x13), che si coglie l’espressione di una sintesi raffinata tra musica, immagini e parole. Ben evidente intanto, dietro questo libretto, la presenza di un solido bagaglio di letture, ne è prova l’uso che l’autore fa di Johann Hari, giornalista svizzero-scozzese, opinionista, ch’egli sente a sé congeniale per un certo tipo di scrittura, tra giornalismo d’inchiesta, e prosa di impegno sociale.

Il libro, a giustificare il titolo, si presenta come una successione di storie brevi, a tratti brevissime, microstorie intercalate a immagini fotografiche, riprese con un semplice *smartphone*, a sottolineare l’estemporaneità dello

musica, immagini e racconto: «Ho pensato Landscape come un racconto per immagini. Tutto nasce dal brano “Timelapse”, n. 2 in scaletta, che per me è il tempo trascorso che non torna. Attraverso il viaggio in questo “Landscape”, in questo panorama che è la nostra vita, capisci che ciò che hai vissuto torna per memorie. Se noi potessimo atterrare nel grande mondo dei ricordi, oggi vivremmo in maniera diversa, pur nella consapevolezza di essere comunque degli sconfitti, incapaci di ricreare le cose più belle che abbiamo vissuto [...]».

⁹ Il romanzo è in corso di stampa presso le Edizioni Efestò con una Prefazione di Lucio Tufano e una Postfazione di Alberto Granese.

¹⁰ È il corsivo che introduce l’andamento ritmico (♯3) della sezione *Allegro ma non troppo* di *Romanzo puro*, non a caso costruito, nelle parti che lo compongono, come una vera e propria sinfonia musicale.

scatto. Ma qui le immagini, rispetto a quelle pur presenti in altri suoi libri, perdono la loro discontinuità e funzionano quasi da controcanto iconico ai racconti brevi o brevissimi, quasi brandelli di sequenza filmica o abbozzi di scena, che sfilano in rapida successione, e che l'occhio attento dell'osservatore sembra catturare nella loro estemporaneità e fissare nella scrittura. Intanto è da notare subito la particolarità dei titoli, quasi tutti tratti da parole o da titoli di brani musicali, anch'essi di generi diversi, dal jazz al rock al pop al blues, o nati da audaci contaminazioni, dal *tarumbò* (mescolanza di tarantella e blues, inventato da Pino Daniele) al pop rock al punk rock, o ancora da titoli di film, da rifacimenti di titoli di romanzi (*La solitudine dei primi*) o addirittura da calchi favolistici (*Stretto stretto delle mie brame*, *La strega nel bosco*).

Storie brevi, dunque, a tratti brevissime, o meglio microstorie, in alcuni casi *flash* fulminanti, contrassegnati da puntini sospensivi iniziali e finali, restituiscono il senso della frammentarietà dell'esistenza, e danno voce alla sua idea della vita come somma di istanti irripetibili. Brandelli di racconti sospesi, anche visivamente, tra un inizio e una fine 'aperta', portano sulla scena, nel rapido trascorrere di parole e di immagini, una miriade di personaggi: dall'euforica saggezza dell'asino Tita che alla fine si scopre uguale al suo padrone, alla solitudine dell'astronauta Robert Friman, in *Walking on the Moon*, che è il titolo dell'omonimo brano del gruppo pop (*The Police*, 1979): anche qui è il giornalista-scrittore che si accosta con la sensibilità del musicista alla cronaca, immaginando dietro la nuda notizia, inquietudini, stati d'animo, verità 'altre' che trascendono la realtà, sfiorando 'l'idea mistica dell'ignoto'. Per arrivare al ritratto della bellissima *Lady Liberty*, titolo esemplato sul film omonimo di Monicelli, prodotto da Carlo Ponti nel '71, con Sofia Loren e musiche di Ron e Dalla. Mi si consenta una piccola riflessione sull'immagine che fa da controcanto iconico al ritratto dell'illusoria felicità di Lady Liberty, è l'immagine straniata – quasi filmica – di una donna impietrita, schiacciata dal dolore, col viso compresso contro le sbarre di una prigione, prigioniera di false illusioni. Altrettanto suggestivi il viaggio *Underground* di Mafalda l'acrofoba verso il centro della terra, e la fuga notturna per mare di Mike l'ergastolano, in una barchetta silenziosa, una fuga illusoria verso la libertà, in *Sailing*, che evoca nel titolo il brano musicale omonimo di Rod Stewart, cantautore britannico e artista rock. Con la sezione *Toccata e fuga* l'elemento musicale affiora evidente. Qui l'autore sembra introdurre quasi una pausa ritmica, utile a scandire meglio tempi e movimenti della scena. Abile anche il sottotitolo...*back to Bach*, esemplare dell'effetto prodotto da un semplice scambio di parole, e tutto giocato sull'assonanza fonica con il titolo dell'album *Back To Black* di Amy Winehouse, cantautrice britannica

jazz, notoriamente ritenuta precorritrice del *soul* bianco. Titolo cui fa da controcanto l'immagine straniante, di uno splendido organo che occupa interamente la scena.

A partire da questa sezione situazioni e personaggi si susseguono, arricchendo il quadro di suoni e di colori. Ben cadenzata la ripetizione, in *Famiglie allargate*, del sintagma "Cuore di mamma", rifatto sul ritmo di ninne e canti popolari, cui corrisponde, in funzione di controcanto iconico, straniante, l'immagine di un pollaio abitato da due papere e una gallina. Lo scatto cattura 'istantaneamente' soggetti e ambiente circostante: in primo piano la gallina quasi in posa, in un suggestivo ed efficace movimento di scena. Altrettanto efficace per forza evocativa il già citato *Stretto, stretto delle mie brame*, più che un racconto un flash fotografico, con chiare evocazioni favolistiche, attualizzate in chiave autobiografica. Né poteva mancare nello *Stambugio* l'accenno al burattinaio che reca, stipati dentro una valigia, su un carro traballante, i suoi burattini, con Rosina che per un giorno divenne Colombina. *Lost in Connections* introduce, nello scorrere apparentemente frammentato delle immagini e delle parole, un'altra pausa ritmica, il titolo è ripreso dall'omonimo, recente libro di Johan Hari, vittima fin da giovane di un forma grave di depressione, il rinvio è al viaggio da lui compiuto in varie zone del globo e in alcune comunità primitive, un viaggio, potremmo dire, di conoscenza che lo portò alla scoperta delle radici sociali, e cioè delle cause vere (non neuro-chimiche e mediche) della malattia che non fu solo sua, ma legata agli effetti prodotti, in termini di disconnessione sociale, in una società consumistica, dominata dal marketing esasperato: disconnessione dagli altri, dalla natura, da sé stessi, dalle proprie passioni, vocazioni, e dal senso di comunità, drammaticamente messo in crisi dalle dinamiche dell'individualismo e del consumismo sfrenato. Esempio anche il sottotitolo della sezione *brainstorming* che rinvia a una tecnica di creazione delle idee, introdotta a metà del secolo scorso in ambito pubblicitario ma che risale direttamente al metodo delle *Queastiones disputatae* delle Università medioevali. Mi fermo solo un momento su *Rosso Tiziano* che apre questa sezione, direi un bel gioco di parole, o meglio un accumulo di espressioni proverbiali, titoli di libri, nomi di autori, giocato sulla ripetizione martellante, ritmica della parola "rosso", in sostanza un bel gioco creativo, o meglio «un frullato di parole altrui che genera però un distillato del tutto nuovo», come direbbe David Shields, americano, autore del più interessante manifesto della rivoluzione digitale, *Fame di realtà*, tradotto in Italia nel 2010¹¹. Shields ha indagato sul

¹¹ D. SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, Prefazione di S. Salis, Roma, Fazi, 2010 (il virgolettato è tratto dalla prefazione di Stefano Salis).

rapporto tra scrittura e nuove tecnologie, insistendo sulle metamorfosi della scrittura, legate alla rivoluzione digitale, e prefigurando nel suo libro le infinite possibilità che si aprono allo scrittore di oggi, sempre più disponibile ad accogliere le sollecitazioni che derivano dallo sviluppo dei nuovi *media*, e sempre più interessato ai mutamenti o, meglio, alle contaminazioni formali, associate alla cultura digitale. Certo un libro manifesto ma anche un libro straordinariamente attuale che propone la più interessante riflessione sul rivolgimento profondo intervenuto oggi non solo nelle pratiche della scrittura, ma nel modo stesso di concepire o di pensare alla realtà.

Non sorprende allora la struttura aperta di questo singolare libretto in cui immagini e parole si intrecciano per dar vita, quasi per caso, a una vivace galleria di tipi e personaggi diversi: da Bach, il malcapitato Nenè, alla Gina Pina detta la lupa, o alla Gina solo Gina, un po' lupa e un po' mula, e ancora a Dón tei tei, che è il verso ladino dell'incitamento ma anche il nome del quadrupede. Soggetti diversi ma in realtà personaggi-simbolo del suo universo mentale che ricorrono, spesso trasformati, quasi metamorfizzati nella sua scrittura. Soggetti che l'occhio attento dello scrittore cattura e fissa sulla carta (*corti su carta* era il sottotitolo della sua prima prova narrativa), allestendo quasi frammenti di pellicole filmiche o abbozzi di scena, e disegnando un mondo variopinto di ambienti, personaggi, di luoghi lontani e diversi (Roma, Napoli, Palermo, Parigi, Scilla e Cariddi, il Comelico, ma anche l'America, il Piave e la luna). Luoghi e personaggi in cui le immagini, anch'esse estemporanee, sembrano far rivivere, quasi straniandoli, soggetti e luoghi in una dimensione onirica, quasi surreale. Non a caso è lo stesso autore a consigliare di considerare, per la godibilità della lettura, le immagini, cui si riferisce ciascun racconto, solo a lettura conclusa. Tanto da evitare, anche graficamente, la posizione rigorosamente affiancata di immagini e racconti. Una sorta di rimozione? Non credo. Si tratta piuttosto di una scelta voluta. I racconti e le immagini potrebbero anche avere una vita autonoma, ma in questa raffinata messa in scena, allestita dall'autore, le immagini funzionano quasi come un teatrale 'a parte', e funzionano sicuramente, secondo piani dislocati. Vien fatto di pensare anche qui alla parola che descrive, e cioè che rappresenta, ma anche alla parola che si autorappresenta attraverso le immagini, colte attraverso un semplice click. Probabilmente è proprio questo l'elemento che unifica la successione dislocata di immagini e parole, una tecnica che denuncia tra l'altro la curiosità dell'autore per un tipo di scrittura a metà strada tra giornalismo creativo e gusto del racconto.

Un altro elemento che probabilmente aiuta a comprendere meglio la

singularità di questo libro è l'uso che l'autore fa delle citazioni, citazioni implicite o esplicite, dirette o indirette, a volte letterali, a volte interpolate dalla sua stessa voce, e citazioni da autori più disparati, da Ovidio e finanche ai moderni e postmoderni, e citazioni che non si fermano alla sola letteratura ma investono campi diversi, jazz, arte, teatro, Tv, cinema; è lo stesso autore a denunciare in qualche modo le sue fonti in un lungo elenco posto a chiusura del libro (Verga, Hitchcock, Confucio, Mike Bongiorno, Churchill, Omero, Sydney Pollack, Fiorella Mannoia, De Gregori, Treccani, Ungaretti, Fellini, Ovidio, Bach...*et alia*). E dunque citazioni dirette e indirette, che riemergono dal fondo di una memoria a lungo esercitata nella lettura, recuperi da autori più disparati, ma anche liberamente adattati, assunti ad epigrafe o richiamati in funzione di didascalie, didascalie del pensiero, più che delle immagini. Qui ricordo appena la citazione in epigrafe della svizzera, naturalizzata italiana, Fleur Jaeggy, scrittrice e traduttrice per Adelphi, saggista, sceneggiatrice, ma anche coautrice di testi per canzoni d'autore (ha collaborato a lungo con Franco Battiato). Ma ciò che si avverte ovunque, al di là della struttura apparentemente frammentata del libro, è il ricorso a pause in gran parte mimetiche del linguaggio musicale, ancora una volta è la sensibilità del musicista che governa la messa in scena del testo. L'autore è ben attento al linguaggio che usa, ogni parola infatti è misurata, ponderata, ed è ben attento a tutto ciò che sta al di là e al di fuori della mera traduzione in parole delle sue immagini mentali.

In realtà Orazio Longo, scrittore, giornalista colto, e soprattutto musicista, è ben lontano dal volersi proporre in questo libretto come professionista dell'arte fotografica, ma professionista sicuramente lo è, e lo è nella pratica della scrittura, per aver offerto un prodotto sicuramente innovativo che rompe con le etichette formali nelle quali si è tentato a lungo di incasellare la narrativa, più incline a vivere la letteratura come forma di pensiero, di coscienza e di sapienza. Un prodotto innovativo ma perfettamente in linea con i tempi. E se è vero che la cultura che ci circonda è piena di frammenti di realtà, simulata o meno, è evidente che se una realtà di questo tipo irrompe sulla scena letteraria, allo scrittore non resta che sperimentare strumenti espressivi nuovi. E il nostro autore lo fa interrogandosi soprattutto su come realtà e finzione, sogno e realtà, debbano confrontarsi sul terreno della pagina scritta, sfruttando la forza evocativa che unisce nella trama della scrittura, parole, immagini e suoni. La sua risposta è tutta qui, efficacemente consegnata in questo libretto, aperto a contaminazioni diverse; un libro che, possiamo ben dirlo, è uno di quei prodotti destinati a germogliare, con frutti impreveduti e imprevedibili.

Recensioni

SANTORRE DI SANTA ROSA, *Confessions (1801-1813)*, a cura di Chiara Tavella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

«Più famoso che realmente conosciuto», come lo definì quasi un secolo fa Gentile (*L'eredità di Vittorio Alfieri*, Venezia, La Nuova Italia, 1926), il conte Santorre di Santa Rosa (1783-1825) è uno tra i maggiori protagonisti dei moti rivoluzionari piemontesi e deve la sua notorietà non solo al ruolo di primo piano giocato nell'insurrezione militare del marzo 1821, ma anche al lungo esilio tra Francia, Svizzera e Inghilterra – durante il quale ebbe l'occasione di entrare in contatto con molti animatori del dibattito culturale dell'epoca (Ugo Foscolo, Filippo Ugolini e Giovita Scalvini tra gli altri) – e soprattutto all'eroica morte avvenuta in Grecia, dove aveva voluto portare il proprio contributo nella lotta di indipendenza contro il dominio turco-ottomano. Fervente sostenitore del motto di alfieriana memoria «in difetto di ferro, la mia penna ti servirà», Santa Rosa, convinto di poter giovare alla causa patriottica attraverso l'impegno politico come pure tramite l'attività intellettuale, incarna efficacemente il modello ideale dello scrittore-soldato: numerose sono le opere di carattere autobiografico e letterario conservatesi in un ricco fondo documentario che ha attirato l'attenzione dei critici sin dal

saggio dedicato da Vittorio Cian agli *Alfieriani-foscoliani piemontesi* (1934).

L'interesse nei confronti del Santa Rosa letterato, ravvivatosi a partire dagli anni Novanta con gli studi di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, ha ultimamente trovato nuovi stimoli grazie all'importante intervento di riordino dell'Archivio Santa Rosa, condotto tra il 2011 e il 2013 su iniziativa di Silvia Olivero, direttrice dell'Archivio Storico del Comune di Savigliano, presso cui sono conservate le carte del patriota e della sua famiglia; questo riordino ha infatti permesso di riportare alla luce un consistente patrimonio di documenti inediti o sconosciuti – diari, memorie, lettere, poesie, appunti, abbozzi di drammi e romanzi storici – che consentono di studiare il profilo di Santa Rosa secondo nuove prospettive critiche e ne restituiscono un ritratto più completo e articolato rispetto agli stereotipi dell'eroe carismatico e del martire risorgimentale sedimentati nella storiografia e nella memoria collettiva.

Con tali premesse è evidente che lo scopo principale degli studi più recenti sia quello di ripartire da una puntuale analisi dei manoscritti, autobiografici e non, dell'autore piemontese per ricostruirne innanzitutto la formazione culturale come «intellettuale preromantico» ed «esponente di quel patriziato subalpino che tanta parte ebbe nel percorso dell'Italia verso l'U-

nità» (p. 1): questo negli ultimi anni è stato l'obiettivo di Chiara Tavella che, dopo aver offerto nel 2013 l'edizione critica della commedia *Il marito geloso* (*Contributo alla biografia letteraria di Santorre di Santa Rosa: una commedia inedita*, Torino, Biblioteca della Regione Piemonte-Centro Gianni Oberto, 2013) – un primo interessante inedito proveniente dal fondo da poco riordinato – ha appena pubblicato l'edizione critica delle *Confessions*, vale a dire i *journaux intimes* che, con notevole costanza, Santa Rosa compilò in francese dal 1800 al 1813. Questi diari, che erano stati precedentemente trascritti solo in minima parte nella *Vita di Santorre di Santarosa* di Adolfo Colombo (Roma, Vittoriano, 1938), si possono ora leggere nel volume che inaugura la collana *Filologia e Letteratura italiane. Studi e testi* diretta da Theodore J. Cachey Jr. (University of Notre Dame – Indiana), Fabio Danelon (Università di Verona) e Donato Pirovano (Università di Torino), in cui viene proposto il testo integrale, opportunamente commentato, di quello che Tavella definisce «un documento fondamentale per la storia culturale, politica e linguistica del Piemonte preunitario e per gli studi sulla formazione dei protagonisti del Risorgimento» (p. 3), corredato da un ampio saggio introduttivo che presenta al lettore i principali nodi tematici e le peculiarità della scrittura santarosiana.

Le *Confessions* costituiscono la «chiave di volta» introduttiva e imprescindibile di una «ingenua narrazione» intima che prosegue, in italiano, con le *Confessioni* (1815-1817), tuttora inedite, e con i *Ricordi* (1818-1824). Questo

lungo e coerente progetto autobiografico rappresenta un caso di studio assai interessante nell'ambito delle scritture dell'io dell'Ottocento romantico. La «fermeté interne de fuir toujours plus le monde» (p. 361), la necessità di isolarsi, magari nella natura, e descrivere il proprio stato d'animo nei *journaux* (che riprendono sin dal titolo i modelli di Agostino e Rousseau) rendono il giovane Santorre uno dei protagonisti del genere autobiografico pre-romantico e romantico a cui appartengono anche la *Vita* di Alfieri e *I miei ricordi* di Massimo d'Azeglio, entrambi indagati da Guglielminetti nel volume *L'io dell'Ottantanove e altre scritture* (a cura di Clara Allasia e Laura Nay, Firenze, SEF, 2009). Qui si legge pure il saggio *I 'Ricordi' dell'esilio di Santorre di Santa Rosa*, in cui si interpretano le *Confessions* come una sorta di «rituale espiatorio» (p. 101): Tavella parte proprio da questa interpretazione per dedicare dense pagine alla «storia di un'anima descritta attraverso il confronto dell'autore con la propria coscienza, in costante tensione verso il miglioramento di se stesso» (p. 30). Da tale tensione scaturisce il valore letterario della scrittura santarosiana, a ribadire l'importanza dell'atto creativo nella vita del patriota. I documenti pubblicati da Tavella si rivelano fondamentali per seguire la graduale e «tormentata maturazione delle convinzioni letterarie, politiche e linguistiche, il 'farsi italiano' di uno scrittore di frontiera, da un'educazione giovanile fortemente orientata ai modelli culturali d'oltralpe, a una seconda fase caratterizzata da un crescente patriottismo» (p. 3). Sicuramente, oltre a informare sull'intimità

del personaggio storico, la lunga narrazione in prima persona costituisce una testimonianza preziosa sulla quotidianità del patriziato subalpino *fin de siècle*: nei diari santarosiani l'introspezione si intreccia saldamente con l'analisi politica, con le riflessioni di carattere spirituale e soprattutto con la descrizione dei passatempi di un giovane nobile piemontese, che alla frequentazione dei salotti e agli appuntamenti mondani preferiva le passeggiate solitarie immerso nella natura e lo studio della musica, del disegno, della botanica, ma soprattutto della letteratura.

Nella sezione più nutrita dell'*Introduzione* – ‘*Confessions*’ e ‘*Brouillons*’: *il laboratorio dello scrittore* – Tavella ricostruisce il profilo del Santorre bibliofilo e letterato, servendosi, oltre che del *journal intime*, anche del *journal de l'oeuvre*, per riprendere due categorie già proposte da Guglielminetti: al fine di arricchire la riflessione su alcuni documenti inediti o poco conosciuti, le *Confessions* non vengono analizzate solo come opera a sé, ma contestualizzate nella vicenda biografica di Santa Rosa e fatte dialogare con altri scritti autografi coevi. In particolare, la curatrice ripercorre il cammino formativo dello scrittore confrontando le pagine delle *Confessions* con quelle degli inediti *Brouillons littéraires*, gli zibaldoni in cui il giovane intellettuale «annotava le proprie letture, elogiava gli scrittori preferiti, si cimentava nella stesura di opere letterarie e appuntava idee e abbozzi di progetti che intendeva sviluppare» (pp. 3-4). Servendosi delle testimonianze contenute nei giornali intimi e nei brogliacci, così come della

corrispondenza privata, degli appunti e di altri quaderni di studio presenti nel fondo archivistico, Tavella traccia una mappa delle letture dell'autore piemontese e la mette in relazione con i volumi della ricca Biblioteca Santa Rosa, anch'essa conservata nella città natale del patriota. Grazie a questa puntuale analisi, la curatrice da un lato mette in luce il respiro europeo delle letture del giovane Santorre – dal «cher ami Richardson» (p. 216) a Rousseau, da Racine a Goethe, dai teologi francesi agli illuministi – dall'altro lato indaga la genesi dei numerosi progetti letterari santarosiani, compresi quelli mai portati a compimento, riordinando e datando con precisione studi, abbozzi letterari e appunti sparsi tra le varie carte d'archivio (di qualche interesse sono, fra gli altri, gli inediti *Dialogues aux Champs Elysées*, risalenti al biennio 1801-1802, in cui Santa Rosa, riallacciandosi alla tradizione letteraria settecentesca dei dialoghi dei morti e probabilmente influenzato dalla lettura di Plutarco, di Fénelon e di Alessandro Verri, inventa conversazioni immaginarie tra personaggi di diverse epoche).

Mentre nell'introduzione viene presentata una scelta di passi significativi, commentati e offerti in traduzione italiana, la riproduzione integrale delle *Confessions*, scritte in un francese 'sabaudo', occupa la seconda parte del volume ed è introdotta da una ricca *Nota al testo*. L'apparato critico proposto in calce a ogni *Confessions* dà conto delle varianti (non così numerose in una scrittura "di getto" come quella diaristica), segnala le riletture e gli interventi successivi dell'autore ed è affiancato da utili note

di commento, che offrono approfondimenti su luoghi, avvenimenti e personaggi spesso poco conosciuti. Un aspetto curioso, su cui la curatrice ha svolto una puntuale indagine, riguarda una serie di frasi che Santa Rosa cela sotto crittogrammi e ideogrammi per «preservare i propri scritti e i propri pensieri da occhi indiscreti» e potersi esprimere liberamente sulla politica, sull'amore e sull'«égarement des sens» (p. 53). L'*Appendice*, che chiude il volume, contiene la trascrizione di una selezione di documenti inediti dell'Archivio Santa Rosa, che sono stati utilizzati dalla curatrice per la redazione di alcune note, oltre a un repertorio fotografico dei manoscritti (interessanti sono soprattutto le immagini degli indici delle *Confessions* redatti dall'autore, che confermano l'idea di un progetto autobiografico unitario e coerente).

Il volume può essere considerato, per la cura e la completezza, un punto d'arrivo negli studi santarosiani – di cui si offre tra l'altro un'ampia rassegna nelle prime pagine dell'introduzione e nella *Bibliografia* conclusiva – e contemporaneamente un punto di partenza per i molti percorsi di ricerca che la stessa curatrice ha suggerito: Tavella delinea infatti in chiusura della *Premessa* un programma che va dall'edizione delle citate *Confessioni* del ciclo in italiano, completando quanto ha cominciato Marco Montersino con i *Ricordi 1818-1824 (Torino, Svizzera, Parigi, Londra)* (Firenze, Olschki, 1998), a una nuova edizione commentata del trattato politico *Delle speranze degli italiani*, fino a una prima pubblicazione dell'incompiuto romanzo storico *Lette-*

re siciliane del XIII secolo (progetto, questo, guidato da Nay e sul quale si può vedere *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, in «Cahiers d'études italiennes», XX, 2015, pp. 251–268). Tali ricerche, che nascono con l'obiettivo di «inserirsi in un più vasto disegno di recupero, tutela e riqualificazione di un archivio familiare ricco di materiali redatti in un clima di grande trasformazione e fermento culturale, quale fu quello dell'Italia risorgimentale» (p. 5), si collocano felicemente nell'ambito della vasta serie di iniziative in programma nei prossimi mesi, in concomitanza della celebrazione del bicentenario dei moti rivoluzionari, di cui Santa Rosa fu uno dei più convinti sostenitori.

LORENZO RESIO

ANTONIO LUCIO GIANNONE (a cura di), *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019.

Secondo un giudizio ricorrente, variamente formulato in base ai contesti e alle angolature, la stagione risorgimentale inquadrerebbe un reticolo complesso di vicende, fenomeni e idee su cui riflettere con il massimo profitto per comprendere le radici di molti aspetti dell'Italia contemporanea. Di là dalla precaria esclusività di un simile primato, estensibile almeno a determinate “zone” del Novecento, se non del tutto attribuibile a un punto di vista sommario, alcune figure appartenenti a quella temperie sembrano accreditare

tale assunto. È il caso di Sigismondo Castromediano (1811-1895), patriota e letterato salentino che percorse le principali tappe dell'età in questione, dai moti liberali del periodo preunitario fino alla vita parlamentare del nuovo Regno, di cui fu deputato nella prima legislatura. Figura solo all'apparenza periferica che il volume *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano* mette al centro di un esame serrato e pluriprospectivo, proseguendo, sulla traccia dei fondamentali Atti del Convegno Nazionale del 2012 (*Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*, a cura di A. L. Giannone e F. D'Astore, Galatina, Congedo, 2014), nella sua riscoperta e nell'approfondimento della sua produzione. I contributi ivi raccolti nascono in buona parte come conferenze tenutesi a Cavallino, città natale del «Duca bianco», sotto gli auspici del benemerito Centro Studi «Sigismondo Castromediano e Gino Rizzo», promotore da circa un decennio di una fitta rete di iniziative cui ha dato la stura proprio il convegno del 2012. Firmati da autorevoli studiosi, i nove saggi, accompagnati anche dai testi di presentazione dei suddetti atti, si muovono sul doppio versante storico e letterario, sul quale la personalità intellettuale di Castromediano risulta declinata nella sua ampiezza.

Testimonianza vivida di questa duplice latitudine sono le memorie *Carceri e galere politiche*, opera cui Castromediano affidò il racconto esemplare della sua reclusione nelle prigioni borboniche, durata dal 1848 al 1859 e scaturita dal processo che lo condannò in quanto cospiratore contro il regime. Non di

un sovversivo dagli accesi spiriti democratici si trattava, bensì di un moderato vicino alla linea piemontese (Cavour e D'Azeglio), fautore di una unificazione in senso monarchico costituzionale, come suggerisce la fugace adesione alla Giovine Italia, presto ritirata, o il tenore del coinvolgimento nelle vicissitudini del '48 napoletano, ricostruito con precisione nello studio di Roberto Martucci. *Carceri e galere politiche*, la cui elaborazione coprì un lungo arco di tempo tra riscritture e interventi di diversa natura prima che si giungesse alla pubblicazione nel 1895-96, rappresenta inoltre un prezioso documento sulla società carceraria ottocentesca. Nello specifico del Regno delle Due Sicilie d'età ferdinandea, il resoconto di Castromediano offre uno spaccato dinamico del microcosmo del sistema detentivo, colto nelle sue regole, prassi, miserie e violenze, che hanno un correlativo nella sociologia e antropologia camorristica di cui le *Memorie* descrivono i contorni (si veda in proposito l'esauritivo saggio di Marcella Marmo). Ancora, l'attenzione degli storici verso il «libro della vita» (Giannone) del duca di Cavallino può soffermarsi sulle liste di nomi – dei compagni di prigionia – che vi leggiamo e sul loro impiego commemorativo che le accosta ai monumenti funebri del XX secolo, come nel contributo di Steven Soper; mentre le pagine di Aldo Ravalli lasciano emergere il peso che l'esperienza narrata in *Carceri e galere* deve aver avuto sulla sensibilizzazione dell'opinione pubblica inglese alla causa unitaria, grazie all'opera di informazione che Castromediano e gli altri patrioti – tra essi Carlo Poerio e Luigi Settembrini

– fecero riguardo ai lati bui del potere borbonico, una volta approdati sul suolo britannico dopo la fallita deportazione negli Stati Uniti.

Il valore delle *Memorie* come documento storiografico non va disgiunto, però, da quello delle *Memorie* come testo letterario, in particolare come importante tassello della memorialistica risorgimentale e più esattamente del suo filone carcerario. Né è pienamente corretto utilizzarle come fonte storica per gli anni e gli ambienti considerati senza porle anche in relazione con libri quali *Le mie prigioni* di Silvio Pellico o le *Ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini, per citare i capisaldi del sottogenere. Castromediano, infatti, ha bene in mente questi modelli e altri minori, ma muove in una direzione originale – lo evidenziano gli interventi di Matilde Dillon Wanke e Charles Klopp – ad esempio marginalizzando la presenza dell'io nel racconto, limitando gli slanci sentimentali, preferendo l'osservazione del reale a quella interiore. *Carceri e galere politiche* verrà sfruttato invece quale fonte storica per l'ideazione di un celebre romanzo, *Noi credevamo* di Anna Banti, dove il salentino a sua volta diverrà personaggio di finzione, tutt'altro che secondario se tra questi e il protagonista Domenico Lopresti si instaura una dialettica che ha una certa rilevanza entro la costruzione ideologica del libro. E, bisognerà aggiungere, personaggio cinematografico, dopo l'uscita nel 2010 dell'omonimo film di Mario Martone, liberamente ispirato all'opera della Banti, in cui appunto Sigismondo e Domenico incarnano la cruciale alternativa tra la visione moderata e quella

democratico-repubblicana del processo risorgimentale. Il romanzo e il film, di cui si occupano rispettivamente i bei saggi di Yannick Gouchan e Laurent Scotto d'Ardino, si focalizzano d'altro canto sulla dimensione forse più significativa delle *Memorie*, ossia il loro essere un "diario" tardivo e dunque alquanto disilluso rispetto agli esiti del percorso di unificazione nazionale di cui registra indirettamente i prodromi. Difatti, quando Castromediano le consegnò alle stampe, lo separavano da quegli entusiasmi i primi tre decenni postunitari, esperienza parlamentare inclusa, e nei suoi ricordi non poterono che insinuarsi le amarezze dell'anziano patriota posto di fronte al gattopardesco ripetersi della storia.

Utile infine il recupero e la collocazione critica della produzione letteraria giovanile del cavallinese (compiuti da Marco Sirtori), che si confronta durante il secondo quarto dell'Ottocento con alcuni fra i generi allora in voga, dalla novella storica all'odeporica, senza omologarsi mai troppo alle tendenze dominanti. Rischio facilmente scongiurato soprattutto nei *Frammenti d'impressioni in un viaggio fatto al capo di Leuca*, prose di viaggio – anch'esse stese a distanza dai fatti – in cui non a caso si dispiega già *in nuce* la sua vena di narratore-memorialista. Rimane questo il campo d'elezione nel quale si estrinseca l'indole di Castromediano, la stessa che nei comportamenti si traduce in nobile orgoglio e senso d'onore, ma che non ne esaurisce la fisionomia intellettuale, per nulla monocorde come traspare dal ricco volume curato da Antonio Lucio Giannone.

ALESSIO BOTTONE

MICHELE BIANCO, *L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli con una lettura ritmica, morfologico, fonica, metrica, sintattica e logico-formale*, con un saggio introduttivo di Carlo Santoli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

L'evocazione del senso profondo dell'essere e delle cose viene enunciata dal Pascoli entro la sottile *pronuntiatio* lirica esaminata dall'esegesi di Michele Bianco. E tale procedura versificatoria è intesa in senso ampio e altamente tecnico, *actio*, propria della strutturazione retorica, ossia di "formularità mimetiche" che il suono-segno esprime in proiezioni continue di immagini. E Michele Bianco ce la porge come *querela* (intesa sia come *lamento* generativo che come *denuncia*) incessante dell'io lirico rivolto al Sacro affinché questi "susciti la Parola": *sermone ditans guttura*. Si apre, lungo un complesso procedere esaminativo, l'esplorazione dei camminamenti versificatori del Pascoli, eseguita da Bianco, il quale riordina le coordinate teoretiche, linguistiche, metriche, sintattico-foniche del poeta dei *Canti di Castelvecchio*, «Con un'immagine che mutua dal *Fedone* e dal *Vico*, il poeta raffigura l'arte in un *fanciullino*, che vive in noi ingenuo e ignaro e che resta piccolo, quando noi cresciamo» (p. 131).

L'analisi letteraria sul Pascoli viene esposta nell'accurata "interferenza" speculativa: «Contro la presunzione totalizzante che, eliminando ogni ombra, mira a ridurre tutto all'Unità (Hegel), reagisce – scrive Michele Bianco – l'alterità che provoca ed

evoca, che si esprime nel dubbio, dal *du-hibeo*, *duo-habeo*, e cioè la dualità e la binarità, da cui l'autonomia strutturale del *logos*. [...] ma la verità, in senso biblico, è più vicina alla concezione che ne dà il poeta: essa è *emet*, ossia fedeltà/rapporto; a dominare non è più l'uno, ma il due: la verità non è ciò che si conosce, ma ciò che si pratica: essa non si contrappone all'errore, ma all'infedeltà. [...]. Già Kant ipotizzava una fede dubbiosa nella Critica del giudizio: *Zweifelgläubigkeit*, alla lettera, dubbio-fede» (p. 75).

Mediante l'ampio quadro proposto da Bianco, si entra con maggiore facilità nel discorso poematico del Pascoli, tendente a costruire il limite tra il qui e l'altrove, il cui peso è dato dalla modalità di intercettare il rapporto unitivo-disgiuntivo tra la passione dell'io per se stesso e il mondo con il ricorso alla degenerazione della memoria: oblio e recupero continuo del ricordo dello stadio primordiale dell'Essere. La formulazione di Continini, quella cioè riferentesi al canto pascoliano quale «rivoluzionario nella tradizione», apre alla più ampia estensione dei piani ritmico-esecutivi e teoretici che Bianco esplora entro un lavoro minuzioso non solo dei modi teoretici ma delle tecniche versificatorie approntate (i capitoli dal quinto al decimo).

La "vitalità della forma" intesa come strumento privilegiato del semema-parola intercettato dalla musica-poesia disvela l'incamminamento dell'estetismo-funzione estetica (linguaggio quale epifania oltremodo dilatata dell'Essere) all'interno del per-

corso pascoliano. E Bianco parte dalla nozione di forma relata alla funzione estetica. Ricoverando nelle teorie semiologiche e linguistiche, come pure nella ripresa delle considerazioni teoretiche degli antichi, l'anticamera adatta a far sostare il lettore nella *peregrinatio* poetica. Il senso del linguaggio poetico è il suo stesso essere, che si concede in quell'abitare, la scrittura-ascolto, ripreso da Heidegger, Benjamin, Barthes, Adorno, Jakobson, Eco, come pure della filosofia, antica e moderna, e dai Padri della Chiesa. Entro l'esercizio dell'esegesi biblica, implicita allo stesso Testo, dal *Quoeliet* a Giovanni: un *poieo* interpretativo che dice nel mentre smentisce, edificandolo, il proprio portato esecutivo, per il quale si manifesta.

Se l'approccio al canto-lingua, dell'autore e del fruitore, viene inteso da Bianco nella relazionalità dell'intreccio tra interno-esterno/partecipazione al destino delle cose-coinvolgimento nella scrittura-lettura che l'autore-lettore ha davanti, come pure rinnegamento di tale processo al Logos, la poesia decadente, partendo da basi ontologiche, anche in Italia, mediante l'espropriazione della tensione Sacro-ignoto, partorisce il mistero ascoltato e vissuto in Francia nella musica di Baudelaire, Mallarmè, Rimbaud. Non potendo confermare l'Assoluto e il reale delle cose e nelle cose, l'"intimizzazione" della riflessione poetante viene racchiusa massimamente nella "forma" quale proiezione altissima della sostanza di cui essa è in definitiva sintomo.

In apertura all'esamina monografi-

ca di Bianco, il saggio di Carlo Santoli si addentra a perlustrare l'esecuzione esegetica di un raffinato studioso del Pascoli, Renato Aymone, il quale muove dal rapporto tradizione-innovazione. La natura e le cose non hanno voce, ma è l'uomo che porge loro mediante la struttura-linguaggio la possibilità di comunicare, e le *lacrymae rerum*, scrive Santoli, «che gli elementi naturali versano sui nostri guai in una forma di carità umana, troveranno la loro espressione in un linguaggio nuovo. Per conferire una espressione quasi umana, il poeta è condotto, pertanto a dar vita a continui parallelismi» (p. 2). Bianco mobilita il binomio *domi-foris*/Bellezza-cose/evocazione-ente-essere, così vogliamo presentare tale paradigma lirico ed esegetico, e rintraccia nella sistemazione fonica del segno le parentele semantiche tra gli enti detti dal canto, coinvolgenti l'intero tessuto ritmico: «Il Pascoli [...] si colloca fuori e assieme dentro la tradizione per la proficua compresenza – scrive Bianco – della norma e della sperimentazione metrica [...]. Ci sono altri due settori che lo annoverano come protagonista, ossia quello degli accostamenti sinestetici e quello delle innovazioni lessicali [...]. Il decadentismo ha rilanciato la sinestesia, perché è una figura empirica, legata, com'è, alle sensazioni percettive» (pp.184-185).

In un altro volume dal titolo *Lev Shomeà (I Re 3,9). 'Un cuore ascoltante'. Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria* (Introduzione e cura di A. Puglia, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2019), Bianco traccia,

entro una raffinatissima elaborazione critica, il portato del Sacro quale tematica urgente attraversante l'intera letteratura italiana.

Il Pascoli viene presentato come interprete della poesia intesa quale Voce ascoltata, e variamente flessa, dell'Oltre: «Passando dal versante strettamente lessicale a quello più ampiamente linguistico, il suo procedimento sintattico, infine, privilegia la paratassi per asindeto, senza impressionanti architetture complesse dei periodi, ma quasi come una espressione frammentaria, ellittica ed impressionistica che avanza per analogie ed accostamenti allusivi. Così parla istintivamente il popolo. La lingua del Pascoli è, in conclusione, 'inedita', con molteplici scelte foniche, lessicali e grammaticali» (*L'estetismo decadente*, pp. 186-187).

Dopo la fase "positiva" del Verga e del Carducci, si passa, a fine Ottocento, ad una intensificazione "decadente" «per quanto riguarda i contenuti razionali. I poeti, quindi, soprattutto Pascoli e d'Annunzio, coltivarono e promossero la dimensione irrazionale della vita, chi col 'fanciullino', chi col 'superuomo' [...] – su un piano ideologico – mentre l'espressione poetica [...] acquistò musicalità preziosa e raffinato estetismo» (*Lev Shomeà*, pp. 469-470). Il Pascoli dà vita alla costruzione di una "ingenuità-purezza" scoperta nell'intimità frale dell'essere, per la quale, all'interno del proprio assetto classicista, il poeta smuove una musicalità cantinellante e recante nell'onomatopea una comunanza con il simbolismo, redatto in singolare, personalissimo "impressionismo

lirico", per cui la poesia è «'Folgorazione epifanica', rivelazione e illuminazione della nostra interiorità e consente all'uomo di avvertire il mistero dell'universo» (ivi). Bianco si sofferma sulla tecnica innovativa pascoliana, e riprende la particolare nomenclatura redatta dal novello Adamo, il quale concede alle cose un precipuo nome. Ogni suono è particella significativa dell'essere (fonosimbolismo). Ne *La cavalla storna*, come in altre liriche, la tensione delle strofe promuove il ritmo crescente del dramma in un lessico-suono che gestisce la sinestesia in eccitazione percettiva costante. Il ritorno ad una età primitiva ricerca nel modulo virgiliano-oraziano la bellezza quale "sentimento primiero" anelante ad una Patria dell'anima. Ma di una Patria terrena, il poeta, socialista, pure vuole cantare: la romanità eternatrice riverbera nel suo canto quale grandezza, appunto, mai tramontata. E l'emigrazione del contadino e l'augurio rivolto ad una *terra* (figura altamente metaforizzata e metaforizzante il processo lirico) che "ritorni a coltivare" la passione per la continuità del sacro (*sacer*) plasma in luminosità crescente la missione civile trasmessa al poeta dagli antichi. Nei capitoli (*Lettura metrica, Lettura ritmica, Lettura morfologica, Lettura fonica, Lettura sintattica, Lettura semantica e Lettura logica e lettura lirica guidata*) Bianco affronta in modo particolareggiato la rete formulativa della struttura interna del canto: ci fa stazionare nel respiro del suono. E ce lo porge oltre il ritmo, propriamente inteso, collegando le figure all'intercettazione sonora, la quale è costruita nel frammento, in-

teso, paradossalmente, «come bisogno di concretezza, contro le astrazioni totalizzanti della modernità, scopre il simbolo: se il pensiero logico collega elementi vicini, la metafora, che è propria del pensiero analogico, unisce elementi lontani in un'immagine, autonoma e creata, che è quella poetica e simbolica, che riscopre il valore di ciò che è evocativo e che mette insieme quanto è lontano, senza cancellare le differenze [...]. Al pensiero unico (assolutistico, esclusivista e dogmatico) si oppone una ricerca zetetica e relativistica [...]. La parola del poeta ha, però, la caratteristica di essere 'divina' [...] – scrive Bianco – rivela il cuore ed esige l'apertura all'ascolto nella nudità interiore; essa fa uscire il poeta da sé, e questa specie di *Estasi* è il principio del suo dono, come accadde a Mosè vicino al Roveto Ardente; il suo dirsi diviene il suo darsi» (pp. 75-76). Bianco abilmente fa sostare il lettore nelle maglie complesse dei rapporti sonori tra “sillabe e morfemi” consegnando entro una esamina complessa e assai coinvolgente il combattimento poetico ingaggiato dal ritmo pascoliano. Quello cioè tra la passione di esserci e la volontà di andare oltre il *già*, che è l'Oltre, recuperato, quest'ultimo, dalla sintesi sonora nel canto, il quale viene estratto dall'incontro continuamente frammentato tra cose-mondo-io.

ANTONIO D'ELIA

ELENA RAMPAZZO, *Futurista al chiaro di luna. La poesia di Paolo Buzzi fra tradizione e avanguardia*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020.

«La poesia di Buzzi fu o non fu futurista?» è la domanda a cui prova a dare risposta Elena Rampazzo in *Futurista al chiaro di luna. La poesia di Paolo Buzzi fra tradizione e avanguardia*, studio sulla produzione in versi del poeta milanese dagli esordi delle *Rapsodie Leopardiane* (1898) al provvisorio bilancio del *Poema dei Quarantanni*¹ (1922), l'ultima raccolta pubblicata sotto l'egida marinettiana delle Edizioni Futuriste di «Poesia», che chiudeva di fatto la sua ultradecennale militanza all'interno del movimento. Lungo quest'arco della carriera poetica dello scrittore il saggio mette in luce i temi, le influenze e le ricerche formali, prendendo in esame l'intero repertorio testuale e ricostruendone la gestazione e la storia editoriale attraverso lo spoglio dei manoscritti e dei carteggi conservati presso la Biblioteca Comunale Centrale di Milano “Palazzo Sormani”. Il confronto puntuale con le fonti, la rigorosa mappatura dei riferimenti letterari, musicali e filosofici e l'inquadramento della sua attività di intellettuale nella cornice storica e culturale del tempo mirano a comprendere la complessa posizione di Buzzi all'interno del Futurismo e la

¹ Sono oggetto di questo studio tutte le raccolte poetiche di Paolo Buzzi pubblicate tra il 1898 e il 1922, con l'esclusione di *Bel Canto. Capriccio melodico* (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1916), opera giudicata estranea all'orbita futurista della produzione dell'autore. Nell'ordine cronologico di pubblicazione e presentazione all'interno del volume, le raccolte sono le seguenti: *Rapsodie Leopardiane* (Milano, Galli & Raimondi, 1898); *Aeroplani. Canti alati*, col II° *Proclama futurista* di F.T. Marinetti (Milano, Edizioni di «Poesia», 1909); *Versi Liberi* (Milano, Treves, 1913); *Poema di Garibaldi* (Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919); *Carmi degli Augusti e dei Consolari* (Milano, Vitagliano, 1920); *Popolo, canta così. Canzoni d'arti e mestieri del popolo italiano* (Milano, Facchi, 1920); *Poema dei Quarantanni* (Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1922).

sua controversa maniera di intendersi scrittore d'avanguardia.

Il saggio muove dalla volontà di correggere lo stereotipo del futurista d'assalto, il guastatore intento a demolire i bastioni della tradizione, secondo la rappresentazione convenzionale del movimento fissata dalla vulgata marinettiana dei manifesti, dell'anarchismo gioioso delle *parole in libertà* e degli slogan strillati al suono di *Uccidiamo il chiaro di luna!*. Riscopre invece attraverso una più approfondita lettura e indagine filologica la singolarità di un *poëta doctus* tutt'altro che in guerra contro il passato, nel quale coesistono senza apparente frizione gli intrepidi slanci dell'avanguardia e una vena sentimentale e civile che non faticheremmo anzi a definire, alla luce del verbo marinettiano, passata. Scettico verso gli atteggiamenti più iconoclasti e chiassosi del gruppo e assai poco incline a sperimentare il linguaggio sincretico e le esasperazioni grafiche del paroliberoismo, Buzzi, che compose in metri chiusi anche dopo la svolta metroliberista di «Poesia» e che si mantenne invece fedele al verso libero negli anni in cui Marinetti ne decretava la *morte* in nome dell'*immaginazione senza fili*, appare ambiguamente sospeso tra il *cliché* del futurista *da cartolina*, pubblicizzato ad arte dall'amico e leader del movimento, e il poeta dalla fisionomia propria, in problematico rapporto con la dogmatica dei manifesti. Da qui la sentita esigenza di ridefinire la sua cifra poetica, partendo non dall'assunto della sua adesione all'avanguardia, ma dall'analisi dell'opera condotta senza pregiudizi.

Lo studio prende avvio, per una

ricostruzione genetica dell'immaginario poetico portato a maturazione nel successivo periodo di militanza avanguardistica, dalla raccolta d'esordio, le *Rapsodie Leopardiane*, trattate nella prima sezione del volume. Attraversando il modello nei panni di ammiratore ed emulo, Buzzi compie, sullo sfondo del *revival fin de siècle* di interesse per il recanatese, una sorta di *imitatio Leopardi*, un pellegrinaggio nella poesia altrui che è insieme un itinerario di iniziazione e scoperta della propria identità di poeta, in un serrato confronto intertestuale con i *Canti*. La rivisitazione del mito leopardiano, filtrato attraverso la sensibilità tardo-romantica e decadente dell'autore, diventa così pretesto per svolgere il tema del dissidio anti-borghese tra intellettuale e società e per affermare, sulla scorta delle *Canzoni civili*, le aspirazioni irredentiste maturate nel contesto della propria educazione familiare. *Leopardismo* si scopre allora in rima con *byronismo*, e anche un poco col *bovarysimo* del modesto *impiegatuzzo* che si sente vocato a grandi sogni.

La seconda sezione è dedicata alla stagione futurista. Vengono dapprima ripercorse le circostanze in cui ebbe inizio il lungo sodalizio intellettuale con Marinetti, a partire dall'esperienza proto-avanguardista di «Poesia», dove Buzzi fu oggetto di una vera e propria operazione di lancio promozionale preparata a tavolino. È nell'ambito della collaborazione con la rivista che viene collocato, sull'onda dell'*Inchiesta Internazionale sul Verso Libero* lanciata da Marinetti nel 1905, l'approdo buzziano alla metrica libera, che rappresenta la cifra formale più caratteristica del suo

avanguardismo, tanto più se accostata alla coeva produzione in metri chiusi confluita nella raccolta *Bel Canto*. Esito di questa fase furono *Aeroplani* e *Versi liberi*, le sillogi programmaticamente più vicine al Futurismo, argomento dei due successivi capitoli del saggio. Una parte non secondaria dell'opera di Buzzi è poi intestata alla tematica civile, già incontrata nelle *Rapsodie Leopardiane*, intrisa delle passioni risorgimentali mutate dal retroterra familiare. Appartengono a questo filone le tre raccolte al centro del penultimo capitolo, *Poema di Garibaldi*, *Carmi degli Augusti e dei Consolari* e *Canzoni d'arti e mestieri del popolo italiano*, pubblicate nel 1919 e 1920 – gli anni del Partito Politico Futurista –, cartoni preparatori di un incompiuto *Carmen Saeculare*, dove Unificazione e Irredentismo si saldano in un'unica grandiosa epopea della nazione. Completa il lavoro l'esame del *Poema dei Quarantanni*, epiloogo e bilancio della carriera futurista dell'autore, il quale, nel consegnarci un provvisorio testamento letterario, traccia un proprio canone privato che unisce tradizione e contemporaneità.

Da quest'itinerario, che prova a restituirci Buzzi qual era e non – facendo il verso a Prezzolini citato nel saggio – come *Marinetti ce lo concia*, emerge il profilo di un intellettuale assai più conciliante verso le memorie letterarie del passato di quanto non si sia portati a pensare in fede al Credo futurista. Troviamo nella sua poesia, percorsa da una costante attitudine metaletteraria e intertestuale, un campione esemplare della temperie culturale di fine secolo, che mescola erudizione classica e neo-romanità, passione civile

e pose carducciane, un campionario di temi sociali di marca scapigliata e paracrepuscolare, il Romanticismo tedesco e Wagner, l'infatuazione per la musica nuova di Debussy, il Simbolismo e le correnti irrazionalistiche ed esoteriche della cultura decadente. Può persino trovare spazio all'interno delle raccolte futuriste l'*estasi pensosa* de *Il Sonno*, affatto in disaccordo con l'«insonnia febbrile» del *Manifesto* fondativo, o ancora un *Notturmo veneziano*, con il suo acquerello di gondole, canali e atmosfere trasognate, che Marinetti non avrebbe esitato a definire – come fece in un *Discorso ai veneziani* – «cloaca massima del passatismo».

Il saggio, dimostrando dunque l'approssimazione insita nella formula *Buzzi futurista*, auspica un ripensamento generale dell'intera parabola del Futurismo, che invita a reinserire in un più sfumato orizzonte primonovecentesco attraversato da non risolte tensioni fra tradizione e avanguardia. L'eterodossia del caso buzziano si impone così alla rappresentazione vulgata del movimento come pietra di inciampo che esorta a una revisione del nostro giudizio critico su di esso, finalmente affrancato dall'ipoteca omologante dei manifesti e disposto a complicarne la definizione dogmatica e *pop* del *marinettismo*.

CRISTIANO ANELLI

CLAUDIO GIGANTE, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020.

Da quasi un secolo la figura di Zeno Cosini affascina i lettori per la

sua poliedricità e mette alla prova gli studiosi per i suoi tratti multiformi e contraddittori. È talvolta inevitabile confondere le caratteristiche di questo *homme de papier* con quelle del suo autore, che pure ammetteva la difficoltà di scrivere un'«autobiografia» che non fosse la sua. Sono quindi preziosi gli studi che analizzano Zeno come personaggio e nei suoi rapporti con la cultura e le idee di Svevo. Fin dal titolo del suo libro, Claudio Gigante colloca il terzo romanzo sveviano «all'interno di un sistema di relazioni» di portata europea, indagando, più che gli specifici riscontri intertestuali, gli autori e i testi che possono aver servito da riferimento di ordine culturale o tematico: approccio particolarmente fecondo nel caso di Svevo, lettore notoriamente curioso e scrittore che non tendeva «al travaso diretto di segmenti testuali». Gigante ci accompagna così in un affascinante percorso di scoperta e riscoperta di un vasto insieme di opere dalle quali la *Coscienza* può avere attinto ispirazione, partendo dal presupposto che in questo romanzo la cultura ottocentesca dell'autore (dai «maestri del realismo» quali Balzac, Zola, Flaubert e Turgenev alla filosofia di Schopenhauer) si fonde con «nuovi stimoli culturali (da Mann a Joyce, alla psicoanalisi freudiana)» senza peraltro scomparire. Non limitandosi agli autori più noti, lo studioso individua anche opere «minori» largamente diffuse all'epoca di Svevo, ricostruendo, oltre che una sorta di biblioteca virtuale, un panorama storico all'interno del quale temi e personaggi del libro acquistano un senso supplementare.

Il primo filone con cui è d'obbligo confrontarsi è quello della psicoanalisi, il cui valore Svevo cercò in più occasioni di relativizzare con ostentato scetticismo: avvertendo che occorre «fare i conti con la maschera dell'autore» ed evitare di conferire un peso eccessivo alle sue testimonianze rispetto all'interpretazione della sua opera, Gigante dimostra che Svevo fu tra i primi romanzieri a intuire e sfruttare «l'enorme potenziale» della psicoanalisi, che ha inciso direttamente sulla macchina narrativa della *Coscienza*, dalle modalità di scrittura ai materiali e ai contenuti. Non si tratta soltanto di rapporti puntuali con testi di Freud, ma di un interesse generale per un «discorso culturale che si è poi propagato attraverso canali diversi e molte possibili mediazioni»: lo studioso, fra l'altro, ricorda i rapporti di Svevo con Wilhelm Stekel, individua ipoteticamente la prima 'enciclopedia' psicoanalitica di Svevo in opere di Freud, Jung ed Ernest Jones possedute da Joyce a Trieste (tra cui *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, fondamentale per la riflessione sulla rielaborazione delle memorie infantili), cita scritti divulgativi di Jung come possibile fonte per la descrizione dei rapporti tra Zeno e suo padre, e individua un «nesso preciso» tra la psicoterapia del cognato di Svevo, Bruno Veneziani, e la lettura di Freud, nesso che «avrebbe condizionato in modo decisivo l'ideazione della *Coscienza*». Una delle affermazioni più chiare di Svevo riguardo al suo terzo romanzo (contenuta in una lettera a Valerio Jahier) ne riconduce la nascita alla sua esperienza di autoanalisi, esperienza

che nel *Profilo autobiografico* è definita «in perfetta contraddizione alla teoria e alla pratica del Freud»; in realtà, a parere di Gigante, la «piena ribellione» nei confronti della psicoanalisi appartiene a Zeno (alla fine del romanzo) e non a Svevo, il quale ha anzi concepito, trasponendo nella narrazione i meccanismi di rimozione e sublimazione appresi da Freud, «una magistrale rappresentazione letteraria del rifiuto che un paziente nevrotico può opporre a una diagnosi per lui inaccettabile». Va detto che non è unicamente attraverso il «giudizio di Zeno» che il lettore considera il «dottor S.» un personaggio inaffidabile, se il primo elemento che induce a formulare tale valutazione è il fatto stesso che il medico dichiara spudoratamente di pubblicare le memorie del suo paziente «per vendetta» e per lucro; ma anche questo aspetto può essere ricondotto al fenomeno, descritto da Freud, della «controtraslazione» dell'analista². In ogni caso, l'intenzione di Svevo non era quella di rappresentare realisticamente una terapia, bensì di inquadrare il suo romanzo, fin dalla *Prefazione*, in una cornice di genere psicoanalitico, presentando i meccanismi di autodifesa e ribellione tipici di questo tipo di relazione. D'altra parte va relativizzata, come mostra Gigante, la natura «inattendibile» della narrazione di Zeno: erede di una tradizione di romanzi-memorale (da

Constant a de Musset, da Stendhal a Dostoevskij), la *Coscienza* ha uno statuto speciale proprio in quanto scrittura il cui scopo è raggiungere la «salute» rielaborando la trama del passato, in una «finzione» nella quale verità e menzogna hanno lo stesso valore dal momento che entrambe permettono al protagonista di conoscere sé stesso. Così anche le rievocazioni oniriche dell'infanzia nell'ultimo capitolo del romanzo, seppure ricondotte nell'ambito dell'«inventare», hanno un «valore significante».

Gigante riconduce puntualmente alle «idee cardinali della psicoanalisi» le varie «tessere disseminate da Svevo» per «comporre il ritratto della coscienza di un nevrotico»: primo fra tutti il senso di inferiorità dovuto all'incapacità di sostituire il padre – un padre peraltro «portatore di false certezze» e di una superiorità moralmente ingiustificata –, che apparenta Zeno ad altri personaggi del romanzo europeo come il Pietro di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, lo Stephen di *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce (opera su cui Svevo si difonde nella conferenza su Joyce e che a mio parere influì anche sulle 'Continuazioni' della *Coscienza*) o il Bazarov di *Padri e figli* di Turgenev. Altrettanto immaturi sono i rapporti sentimentali di Zeno, che lo conducono a fallimenti tali da generare in lui quelli che sono freudianamente descritti come disturbi somatici dovuti a un disagio psichico, analoghi alle numerose 'malattie' di Christian nei *Buddenbrooks*. Nella descrizione dell'ambivalenza affettiva che caratterizza il rapporto di Zeno con Guido, Svevo mette a frutto un'idea

² Come suggerisce Fabio Vittorini in I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1558.

cardinale della psicoanalisi, la «mancanza di identità tra coscienza e psiche». A differenza dei protagonisti di *Una vita e Senilità*, Zeno non è infatti un ingenuo incapace di agire, ma un falso innocente che incide sulla vita altrui con la sua «inerzia feroce», provandone «irrisolti sensi di colpa» che tenta di allontanare con l'esercizio ostinato dell'«artificio della negazione». La contrapposizione, delineata nei due primi romanzi sveviani, tra la figura del sognatore e quella del lottatore subisce una mutazione sostanziale nella *Coscienza*, dove Zeno, benché caratterizzato dall'inetitudine nella vita pratica tipica di tanti personaggi della letteratura dell'epoca (dall'Oblomov di Gončarov al Frédéric Moreau dell'*Éducation sentimentale* e così via), ottiene inaspettati successi con il suo comportamento «cinico e sornione», mentre Guido, il presunto uomo d'azione, è «ottuso» e fallimentare negli affari.

Nel denso capitolo dedicato all'importanza di Schopenhauer nella narrativa di Svevo, Gigante riprende la lettura di *Una vita* come romanzo schopenhaueriano in quanto sia la vicenda di Alfonso Nitti (che da parte sua non è certo un «discepolo» del filosofo, ma il cui soffrire di un certo «male mondiale» si può interpretare, secondo lo studioso, come riferimento all'influenza di Schopenhauer) che quella degli altri personaggi, «vittime tutti dello stesso sistema», sono pervase da «un insensato desiderio di resistere contro le condizioni imposte dal destino». A parere di Gigante, il tardo giudizio espresso da Svevo nei confronti del suo primo romanzo «fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer» va

letto come una critica dello scrittore alla propria «giovanile adesione assoluta alla visione del filosofo», espressa in un'epoca in cui egli evitava di aderire completamente a singole «bolle teoriche». Il suicidio di Alfonso sarebbe compatibile con quel sistema filosofico in quanto «frutto di una consapevolezza nuova, maturata – proprio come Schopenhauer auspicava – attraverso il dolore»; anche se non ritengo semplice interpretare una morte derivante da una libera scelta come estrema «rinuncia», quale invece si può considerare la fine di Hanno Buddenbrook – opportunamente citata da Gigante come straordinaria rappresentazione dell'astensione dalla lotta per la vita.

Sostanzialmente estraneo – a differenza del suo autore – al mondo del lavoro e della produzione, prigioniero di un sistema in cui gli è «finanche interdette uno spazio d'azione», Zeno deve misurarsi suo malgrado con il mondo degli affari in momenti eccezionali segnati da eventi tragici: nelle poche ore successive alla morte di Guido e, in seguito, nella parte finale del romanzo, in quella frenetica e fruttuosa attività dei tempi di guerra il cui amaro esito sarà narrato nelle 'Continuazioni'. Il suo successo è insomma presentato come se fosse conseguito a spese dell'infelicità e del fallimento altrui, per i quali non esiste compassione. Per questa tematica è di grande interesse l'accostamento con i *Buddenbrooks*, il grande romanzo della borghesia mercantile a confronto con la propria 'degenerazione' in una Lubecca analoga alla Trieste asburgica dei romanzi sveviani.

Nella svolta fondamentale del-

l'«agnizione» sperimentata da Zeno sulla riva dell'Isonzo alla fine del romanzo, Gigante individua una «nuova prospettiva» (ispirata a suo parere più a Nietzsche che a Schopenhauer) che «ribalta il lungo sermone sul male del secolo da Musset a Mann», ossia la capacità di «trovare un senso positivo al proprio destino». Questa scoperta non è veramente in contrapposizione con la psicoanalisi, tanto è vero che la salute finalmente conquistata da Zeno è ingannevole e che il finale apocalittico del romanzo esclude comunque ogni possibilità di guarigione per l'umanità. La *Coscienza di Zeno* non offre quindi, secondo Gigante, un'interpretazione univoca della realtà, ma propone, all'interno della grande esperienza del romanzo europeo tra Otto e Novecento, una visione alternativa rispetto alla fuga del protagonista da una realtà difficile da comprendere e sopportare: l'accettazione, da parte di un «uomo qualunque» (né inetto né superuomo), del male di vivere come parte del ciclo vitale, la presa di coscienza di una malattia che non impedisce di «mantenere un approccio sorridente ai casi della vita». Se per Freud la psicoterapia non ha altro scopo che «l'introduzione dell'inconscio nella coscienza», il romanzo di Zeno è in conclusione il «romanzo della sua "coscienza" nei suoi rapporti con l'inconscio», acuto e precario «organo di senso» alla ricerca di frammenti di una realtà oscura.

FRANCESCA NASSI

«Un luogo – anzi un non-luogo –/di residenza/chiama che si insediino pensieri, si educino/ricordi in seconda battuta. Ora è tempo/di allevare usanze sabbatiche, domenicali/per far colonia nello spazio-tempo./Iniziando dai muri, da parole macchia:/ FABIO TI AMO/VIVA GLI SPOSI/FINITA LA PACCHIA». Il *noi* (la vita) è il cronotopo della residenza cui apparteniamo, e che ci appartiene. Una residenza fittizia, com'è di ogni cosa che esiste per la percezione che ne abbiamo (non è questa la dannazione e la grazia della coscienza?). Ma è proprio per questo che si narra, per dare alla percezione l'oggettività che le manca per sua stessa natura. E narrare si può, è noto, in almeno due modi – inventando una cronaca che pretende di essere storia, o creando miti. Usando la similitudine o la metafora. Riproducendo segni o mettendo «in risalto l'evidenza dei segni» (Jakobson). Si può, cioè, scrivendo prosa o poesia.

Attraverso la «Porta Stretta» della storia (come la chiamava Pasolini) non passano ferite e tormenti. Neanche serenità e gioie, aggiungiamo. Solo la poesia riesce a creare una tradizione duratura di memoria che conserva ferite, tormenti, serenità, gioie.

Alessandro Niero narra per miti quello che in russo si chiama *byt*, la quotidianità che uccide l'amore dei poeti (Majakovskij lo scrisse, prima di morire), se i poeti non scelgono di toglierla dal cronotopo asfittico di un presente diacronico per spostarla nel tempo sincronico in cui non esiste un prima o un dopo, ma solo un adesso, da cui il poeta giudica, immagina, si fa

ALESSANDRO NIERO, *Residenza fittizia*, Milano, Marcos y Marcos, 2019.

voce di ognuno ed eco di “voci altrui”, a partire da quelle degli altri poeti. La poesia diventa così sceneggiatura del ricordo e del presente in una prospettiva atemporale – nella sospensione tra inizio e fine la vita giudica se stessa, anche nel *byt*, e il poeta ne rende la voce.

«Unico modo di esserci, l’inizio mi solletica e sollecita:/sposo perciò ogni causa incipitaria,/imprendo impavide letture, tomi/impossibili sul far della sera./Certo così lo spazio si spalanca,/il tempo ha l’occhio languido del seduttore, le onde/dell’impossibile e del possibile/si fondono.../Ma eccomi poi sospeso lì a sfangare/in un vado o non vado/Lasciando cose libri giochi in mezzo/al guado./Finire, allora, – infine penso – è l’altro/unico modo di esserci fino a morire,/prima che un’eco all’intorno e da dentro/ rivolta a me, senatore di niente,/dica: *schifoso, cialtrone, venduto/al peggior offerente!*» (*L’inizio, la fine*).

In questa sospensione Niero costruisce un’intensa raccolta di narrazioni – di ricordi, di amori, di amicizie, di vite, di morti. Di storia. Di natura. Di letteratura. Affinando l’occhio, per cogliere nel minimo la profondità solo presupposta dalle “cose massime”.

«Si tratta in fondo di affinare l’occhio,/cogliere là, dove il cielo tramonta,/un brulicare di nerbo feriale:/ conversazioni telegrafiche agli incroci/ lavori tollerati stoicamente/con tanto di sorriso stenografico –/tutta la gloria di chi accoglie la particola/del sacrosanto maledetto giorno/e si conturba se pizzica il naso/per il profumo di una vecchia edicola./Sempre in attesa di soli sorgenti/e scottature divine/provo per-

tanto ad attenermi a un senso/minore, scalzo di cose massime,/come da addebitare a un caso che/mi abbia sbalzato qui./La vita rasoterra ha un suo perché» (*La vita rasoterra*).

La possibilità, che chiamiamo vita, esiste rasoterra. La residenza fittizia del *noi*, lo spazio-tempo del qui ed ora, sta nella “barca” dove tutti ci troviamo per resistere all’infinito che ci è negato, dove la morte è esorcizzata dalla volontà di non delegare al futuro delle “cose massime” la bellezza presente delle cose minori.

«Riconfortiamoci aprendo sorrisi/ di circostanza più o meno azzeccati,/ dita sveltanti a ‘V’ in saluto artistico./ Siamo compatti nel comune transito/ sebbene ci spariglino i biglietti/agli angoli diametralmente opposti/del vagone. Ché siamo nella stessa/barca tutti quanti./Apparecchiare futuro – davvero?/Quasi che ci abbracciasse l’infinito/ma ci stritola./Per non morire prima di morire/dopo i quarantacinque, vorrei munto/ogni minuto. In Danimarca oracolano/*si vive fino a quando non si muore.*/ Appunto. Appunto» (*Appello al Parco “Tivoli” di Copenhagen*).

La morte è la necessaria resa a un dio in cui non si può più credere. E gli oggetti sono lì, a dirci che ci sopravvivranno, perché la nostra esistenza ha una finitezza che niente può riscattare. «A volte io vorrei fossero meno/gli oggetti intorno a ricordarmi come/ probabilmente restino – e io passo./Mi capita massimamente con i libri [...]» (*Pulizie d’autunno*).

Ma l’anima c’è, ed è ciò che rimane nel “secco” – nella scrittura, nella

memoria, in ciò che non è riciclabile. La trascendenza appartiene al tempo delle grandi filosofie. Nella dopostoria (che Pasolini ci ha narrato) esiste la “filosofia spicciola” – ma pure è filosofia, coscienza di sé, della propria irriciclabilità. Della propria anima.

«[...] C'è l'umido, signori, a ricordarci/che siamo liquidi – la melma pavida/della carne e del corpo./C'è il secco a dirci grumo di cascami/irriducibili, irriciclabili./E quella, *s'il vous plaît*, è l'anima» (*Filosofia spicciola della differenziata*).

E nell'irriciclabilità sta anche l'amore – per gli amici, per la compagna di vita, per la figlia (alla quale Niero dedica una piccola silloge struggente, *Nove pensieri per Bea*). Niero sa narrare con una grazia tanto profonda quanto rara la quotidianità e l'assolutezza dell'amore, l'incanto di fronte all'apparente semplicità della bellezza.

«Il cuore, sì. Due volte. Mi hanno preso/per i capelli. Sì, sto accorto, ma/se credi che non viva o sopravviva/non sai quanto ti sbagli./Ho dato più di un taglio/a suppellettili, sopito voglio/seconde e terze. Mi impregno di mondo./Mi pigliano per scemo, sai, a volte/quando mi incanto a guardare le foglie» (*L'infartuato*).

Così, in *1.576.800.000 secondi (senza contare gli anni bisestili)*, poesia dedicata alla propria compagna, Niero fa del *byt* una materia che si sublima in se stessa – l'amore è minuzie e tempo, che insieme compongono l'incomprensibilità e la certezza di una scelta che si ripete ogni giorno. «Questa (che tutti i giorni abbiamo a fianco/o in un centimetro del corpo) cosa/vorrebbe

forse dirti ma non dice/in che si è trasformato il nostro amore./Lui stesso non lo sa. Se interrogato/al massimo farfuglia sé medesimo/e aggiunge il nostro nome».

E in *Pernottamento* (poesia che chiude la silloge dedicata a Bea), l'amore diventa la misura, nel quotidiano (anche quello più insopportabile), della sola possibile eternità – l'eternità dell'adesso: «La squadra del mio cuore ha vinto, la barbarie/irruvidisce schermi piatti, l'aria/pizzica ancora più del consentito/e molto altro si affolla qui intorno./Ma anche se incrocio i dati/sola risulti tu/perché a copirti inutilmente nati. /Nati a colmare un buco in un quadro./a sagomare il fumo vuoto di una foto,/ad assordare il silenzio che lasci/e lievita, ma non è pane./dentro quel po' di eternità che mi rimane».

Nella raccolta di Alessandro Niero c'è una presenza costante – la neve (alla quale il poeta dedica anche due sillogi, *Ghèl e Storie del bianco*, raccolta di prose liriche). La neve s'impone allo sguardo, obbliga alla lettura del reale, alla distinzione tra riciclabile e irriciclabile, umido e secco, corpo e anima. Il suo bianco definisce mentre illude, coprendo il marrone, il verde (i colori scuri della terra e della vita), il necessario contrasto “umido” alla sua bellezza: «Pensavo al bianco, ormai, come a una disabitudine. O a un dono. O alla gratifica inattesa concessa, per le feste. Da una dea illimpidita nella mente e nel cuore. Ed eccolo qui, invece: annunciato da un chiarore d'indaco, da una penombra di raccoglimento, da una sospensione secca che sgombra l'umido da questo mondo».

In fondo, la neve è metafora della morte (un'altra presenza costante in questa raccolta, per quanto sottintesa). Come la morte è perfezione, necessaria per farci amare il limite, rivelandocelo – è il *verso* dello specchio il cui *recto* è la vita (la figlia, l'amore, l'amicizia, lo sguardo distaccato sul e dal *byt*).

La morte è, come la neve, la compiutezza necessaria per amare – «io tutte le cose della mia vita le ho incominciate ad amare e le ho amate nell'addio, e non nell'incontro, nella separazione, e non nell'unione, non per la vita, ma per la morte», scriveva Marina Cvetaeva. «Io sconvolgo il mio segno/bianco, io irrido/e deturpo il mio ruolo./Sono pericolo e suolo». Ma la neve può essere anche metafora della scrittura. La poesia riduce a scheletro la lingua e ci ricostruisce la carne intorno, come fa la neve («carne bianca che ingrassa/lo scheletro ligneo del suolo») che crea un volume corporeo sopra ciò che copre.

La carne della poesia è il ritmo (l'immagine segue). La poesia di Niero è, *naturalmente*, fatta di questa carne (troppo spesso trascurata, se non ignorata, dalla poesia italiana contemporanea). Senza la componente ritmica, la poesia non possiede il tratto espressivo che la distingue dalla comunicazione del *byt*. L'attenzione al linguaggio in sé (o l'attenzione al sé) può far perdere di vista questa necessaria caratteristica della poesia – la metrica. Ma chi ha tradotto e studiato la poesia russa non può non essere più che attento alla musicalità del verso – «Il ritmo è la forma essenziale, l'energia essenziale del verso», scriveva Majakovskij.

Si dice che la poesia di Arsenij Tarkovskij sia spirituale (lo sosteneva anche il figlio Andrej), e lo è, ma in senso acmeista. La sua poesia, come quella dell'Achmatova, è materia, è realtà fisica, nella quale soltanto esiste la spiritualità. La Verità è nel canto autonomo e incosciente della natura e degli oggetti, ed è indissolubilmente ritmo – acqua, fuoco, vegetazione, vita. Morte. Neve. Una poesia di morte, perché di specchio, di scelta irrisolta, di desideri che sembrano agire autonomamente. Ma per questo, anche poesia di vita – totale, assoluta, definitiva. Quotidiana, tragica, ironica, commossa, mitica.

Lo stesso si può dire della poesia di Niero – la poesia del corpo che avverte la pochezza dell'unica occasione di tempo e di spazio che ci è stata concessa dal caso, e insieme la giustezza e la gioia della mano che si apre alla “cosa comune”.

FRANCESCA TUSCANO

GIUS GARGIULO, *Frontières et clôtures du western*, Paris, Michel Houdiard, 2020.

La storia umana è una storia di frontiere visibili o invisibili da superare o da recintare. D'altra parte, per poter pensare se stessi, bisogna essere in uno spazio circoscritto. Questi tempi di confinati in casa e di riconquista graduale degli spazi circoscritti, dove i confini rinascono per arginare una pandemia, ci confermano l'obbligo «drammatico» di ridefinire la nostra esistenza secondo i confini o le demarcazioni tra un interno e un esterno

come tra zone contagiate divise da quelle immuni. Se Traiano estendeva l'impero romano oltre le sue frontiere, un altro imperatore, Adriano, cingeva l'impero di recinzioni e muri come il famoso «*Vallum Hadriani*». La frontiera ha un doppio significato in inglese, è il limite di una terra ignota da attraversare (*frontier*) ma anche una linea, un confine problematico (*border*) che separa un dentro (*fence*) da un fuori, ci ricorda Gius Gargiulo autore del recentissimo *Frontières et clôtures du western*, Paris, Michel Houdiard, 2020, a cominciare da John Ford che ha espresso e codificato questo concetto simbolico in *The Searchers* conosciuto in Italia come *Sentieri selvaggi* del 1956. Un western leggendario ed emblematico in cui la contaminazione etnica tra indiani e americani anglosassoni, non diventa un problema psicologico per i personaggi, ma un dramma sociale, ambientato in un paesaggio sempre più aperto e incontrollabile, in cui gli spazi, l'azione e l'esistenza dell'eroe ferito nell'animo, sembrano dissolversi in ogni momento in una crisi di differenze, nell'impossibilità di mantenere il confine tra dentro e fuori. Geopoliticamente l'Ovest dell'ambientazione dei western è quello creato da Lincoln nel 1862, in piena guerra di Secessione per spingere a colonizzare le immense distese oltre il Missouri, senza schiavitù e aperte a tutti con la celebre *Homestead Act*, la legge che favoriva la colonizzazione con agevolazioni statali in territori che appartenevano legalmente alle tribù indiane. Il western è la nostra nuova *Iliade*, la nostra *Odissea* moderna,

come aveva capito Sergio Leone che con Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Duccio Tessari, Giulio Petroni, Giulio Questi, Damiano Damiani, Pier Paolo Pasolini e tanti altri registi, sceneggiatori e attori italiani, hanno rivitalizzato i concetti esistenziali di frontiera e di *West*, tanto che il western italiano fa parte ormai della storia di questo genere cinematografico che rappresenta l'essenza dello spirito americano e nello stesso tempo l'universalità dell'epica. Universalità e «glocalismo», dal momento che i western italiani ponevano l'analogia tra Ovest selvaggio e Occidente degli americani, come scontro tra Nord e Sud dell'Italia dopo l'Unità. Specialmente i famosi *Tortilla western* italiani, ambientati al confine tra Texas et Messico rivoluzionario, esaltavano e rendevano esplicita la problematica del western come fiction politica sull'egemonia degli USA sull'America latina e sull'Italia durante la guerra fredda. L'Autore sofferma la sua analisi su alcuni titoli emblematici di *Tortilla western* che hanno fatto epoca non solo in Italia e in America latina, durante le contestazioni sessantottesche: *Quien Sabe* di Damiano Damiani (1966), *Requiescant* di Carlo Lizzani e Pier Paolo Pasolini (1967) *Vamos a matar, compañeros* di Sergio Corbucci (1970), *Giù la testa* di Sergio Leone (1971). Western che insieme all'*Orda selvaggia* (1969) di Sam Peckinpah, violentissimo, magistrale e intenso nella sua disperazione del bagno di sangue finale, accendevano anche l'immaginario cruento e mortifero dei futuri terroristi di destra e delle *Brigate Rosse*.

Questo saggio di Gius Gargiulo, *Frontières et clôtures du western*, ripensa il western come un dramma «politico» di spazi da definire e ridefinire, nella prateria, nelle città, tra indiani, cowboy solitari e non o tra *loneliness* e *solitude*, fuorilegge, coloni, indiani e sceriffi, prostitute di saloon, ruffiani e donne pronte a morire con fucili e pistole, ma anche di cowboy e soldati di cavalleria afroamericani. Gius Gargiulo individua il mito e la violenza della frontiera fino ad oggi, come risposta ad un problema tra individuo e comunità, con i film di Ford fino a quelli dei fratelli Coen, di Quentin Tarantino, alle pellicole sui narcotrafficanti e sui lavoratori clandestini al confine messicano. La costante è sempre la morte materializzata nel duello finale come esplosione di un conflitto, momento della verità o dell'autenticità dei sentimenti. Il selvaggio west esiste ancora e quindi per Gargiulo il western è sempre attuale e attraversa come un fiume sotterraneo tutti gli intrecci degli altri generi cinematografici di azione e d'avventura dai film di gangster, a *Guerre Stellari*, *Terminator*, a *Indiana Jones* fino al *Titanic* nella versione di Cameron. I luoghi sacri altamente simbolici sono spazi chiusi, luoghi di liturgia e di spettacolo come i templi, l'arena di un circo, lo schermo del cinema e, con diverse modalità di immersione, un parco a tema e un videogioco. E qui ancora una volta, ci ricorda l'Autore che insegna storia delle idee e analisi cinematografica all'Université Paris Nanterre, Buffalo Bill, con il suo circo, le sue infallibili *cowgirls*, e i suoi primi film

western, sembrano accennare quasi a un parco tematico pre-Disneyland, fino alla chiusura narrativa del mondo dei *cowboys* nel cinema di genere hollywoodiano e planetario e poi nella dimensione immersiva e interattiva dei *videogames* western come il celebre *Red Dead*. Mentre un altro famosissimo videogame western, *High Noon 2*, fa diventare il nostro *smartphone* una pistola da estrarre più velocemente possibile per far fuori o per non essere stecchiti dal fuoco del terribile bandito o banditessa che ci sfidano sullo schermo e sulla rete, e per non finire chiusi, virtualmente, nella bara dall'immanicabile becchino, vecchio e sdentato di tantissimi western, soprattutto italiani, con le musiche di Ennio Morricone. Questo becchino con la sua bara segna filosoficamente per Gargiulo, il confine tra l'immaterialità concettuale della morte attraverso il proiettile invisibile e la fisicità della perdita della vita da eroe sconfitto, nella chiusura della bara, nell'ultima frontiera che ti spegne il sole. Il western quindi ci mette di fronte ad una scelta tragica perché ha per oggetto la morte e quindi ad una riflessione immanente sull'umano che contiene o porta in se il «non umano» o «disumano» della vendetta e del duello mortale. Gargiulo ci ricorda che in questo genere cinematografico sin dai suoi inizi che coincidono e si confondono con gli albori del cinema stesso, si pensi al celebre *The Great Train Robbery* (1903) di Edwin S. Porter fino a *Sisters Brothers* (2018) di Jacques Audiard, il mondo tragico del western è in sintonia con l'heideggeriano "essere per la

morte". Il movimento del cinema e il movimento della violenza del western hanno la stessa cadenza dove la morte violenta messa in scena dal western, si presenta come una possibilità esistenziale e narrativa della conseguenza di un conflitto e nello stesso tempo come limite e negazione di questa possibilità, all'orizzonte in cui si iscrive la vita dei protagonisti del duello. In questo mondo e in questo modo, continua l'Autore, l'inumano si rivela all'uomo, come antitesi oltre la "frontiera" della sua essenza. Anche l'eroe positivo, cow boy, *gunslinger* o sceriffo, per far trionfare il bene è costretto a uccidere con gli stessi mezzi del criminale che deve fronteggiare. Deve entrare nella *wilderness* nel mondo selvaggio fisico (la prateria) e mentale del suo antagonista per ribadire quel principio di realtà da cui parte la narrazione del western e da cui trae tutta la sua forza espressiva e di senso.

Il libro si sviluppa su due piani, quello storico e quello cinematografico dal momento che il western è un genere storico che nasce non appena si chiude la conquista della frontiera del West, come realizzazione imperiale della società statunitense teorizzata dallo storico Frederic Turner. Gargiulo dedica i primi capitoli alla scoperta fotografica di questa frontiera per gli americani stessi dopo la guerra di Secessione, all'importanza delle *dime novels*, racconti delle avventure degli eroi del west che preparano con l'avvento del cinema, l'arrivo del cow boy impersonato anche da Buffalo Bill e poi da Roy Rogers con il suo fedele

cavallo Trigger fino all'arrivo sullo schermo di John Wayne.

La componente narratologica viene approfondita dall'autore nel rapporto tra organizzazione della sceneggiatura western et post-western e poi nella grammatica e nella sitassi cinematografica e musicale che rendono riconoscibile il western come genere. I western con gli indiani che sono una minoranza rispetto a quelli con banditi e cow boy alla frontiera, vengono visti nella loro componente narrativa e ideologica dell'uomo civilizzato che prima demonizza e poi mitizza gli amerindiani come parte di un ecosistema ormai votato all'estinzione o al degrado a causa della società anglosassone industriale. Anche la donna indiana subisce questa identificazione all'ambiente selvaggio ed esotico con in più la componente erotica, dal personaggio storico della principessa Pocahontas alle tante bellezze piumate, concupite e poi amate perdutamente dagli eroi banchi per dare vita ad un altro mito fondatore americano, trasposto sullo schermo panoramico con i paesaggi grandiosi: quello purificatore dell'amore boschivo con le seducenti principesse indigene. Una visione idilliaca smentita nel corso del racconto dei film a favore degli indiani, dal conflitto con l'avidità dei coloni per le terre e le ricchezze dei nativi. La squaw indiana in tal senso è la vittima simbolica di questa spoliatura di ricchezze naturali, di flora e fauna, si pensi alle stragi di bisonti e di orsi, per cui spesso viene uccisa nell'*L'amante indiana (Broken Arrow)* del 1950 fino a *The Revenant* del 2015, per sottolineare la

violenza e l'ottusità della colonizzazione dell'uomo bianco con l'alibi dell'avanzata del progresso. Gargiulo ha scritto un libro denso che parte da lontano ma che traccia un bilancio sull'evoluzione di questo genere cinematografico come racconto storico e dialogo della società americana con se stessa e con i suoi miti ma anche come punto d'arrivo di tutta la società occidentale.

L'autore presenta una ricca bibliografia internazionale sul western tra aspetti narrativi cinematografici storici e politici per entrare con pertinenza approfondita nel dibattito attuale sul ruolo del cinema western non solo americano ma anche tedesco, italiano, inglese, francese, spagnolo, messicano, australiano e neozelandese.

ÉTIENNE BIOT

BRUNO POMPILI, *Il fratello lontano*, San Cesareo di Lecce, Manni, 2020.

Cesenate di origini e barese di adozione, Bruno Pompili – già professore ordinario di Letteratura Francese all'Università di Bari – ha al suo attivo numerosi libri di prosa, che si segnalano per l'originalità dello stile e della trama.

Il fratello lontano è il suo ultimo lavoro, un breve romanzo ricco di nuove e continue emozioni, che assalgono il lettore a mano a mano che il personaggio narratore svela la propria identità e soprattutto quella della sua particolare famiglia: «Ora capivo che non c'era niente di consueto e forse di comunemente umano nella nostra famiglia» (p. 52).

Il racconto di Pompili è dissemina-

to di piccoli indizi, che inizialmente possono sfuggire al lettore, ma che, accumulandosi, finiscono per sollecitare la sua curiosità, aumentando il ritmo della lettura.

Lungi dall'essere un romanzo autobiografico (come potrebbe suggerire il titolo), il libro si appropria di una storia antica, la rielabora alla luce di una prudente e colta fantasia, per arrivare a proporre una sorta di sdoppiamento del personaggio principale: «Joshua ed io eravamo tanto somiglianti da far chiedere molte volte (qualcuno che non ci conosceva, naturalmente) se fossimo gemelli» (p. 21).

Il primo indizio in cui si imbatte il lettore riguarda proprio il nome del fratello lontano, un nome che si avverte subito essere di origine ebraica, quale è appunto Joshua, che altro non è se non il nome in aramaico giudaico di Gesù. Le coincidenze aumentano, quando veniamo a sapere che il padre di questi fratelli si chiama Yozef, mentre il nome della madre è Miriam, variante ebraica di Maria.

Il sospetto che si stia raccontando una vicenda che ha la propria fonte nei Vangeli acquista spessore, quando il personaggio narratore finalmente comprende che il nuovo profeta, di cui si cominciava a parlare sempre più spesso in quella terra arida, «era mio fratello Joshua» (p. 17). Inoltre abbiamo la certezza che la vicenda è ambientata in Palestina, «perché i Romani e i loro collaboratori, questi soprattutto, avevano vietato ogni parola intorno al profeta» (p. 19), dal momento che «fu fatto pervenire alle loro orecchie che la predicazione di Joshua era sediziosa» (p. 28).

A partire da questi episodi, i riferimenti evangelici non fanno che aumentare; si citano le «acque del Giordano» (p. 19) e la cacciata dei mercanti, si parla di miracoli come «l'intervento nel guarire i sofferenti» (p. 23), si menzionano «alcuni nuovi amici [che] accompagnavano costantemente Joshua; mi piacevano; brave persone che potevano far bene, con l'aiuto di mio fratello» (p. 23).

Tuttavia avere un fratello profeta comporta problemi di non poco conto, specialmente se la somiglianza con lui è quasi totale. Succede che qualche passante, rivolgendosi al personaggio narratore, lo chiami *Maestro*, scambiandolo per l'altro fratello, e si aspetti di essere aiutato, miracolato, mettendolo in un serio imbarazzo. Del resto i miracoli erano normali per un profeta ed era normale che venissero sempre più richiesti dalla povera gente.

C'è anche chi si accorge di questa immagine doppia – «Io lo so che tu non sei il maestro, tu sei un'imitazione» (p. 67) – ma ciononostante viene richiesto il solito aiuto, come se la somiglianza fisica potesse procurare i poteri speciali di cui dispone un autentico profeta.

I rischi e i pericoli che corre un profeta in Palestina nell'anno Zero sono davvero tanti, più di quanti il personaggio narratore riesca a comprendere, così come non riesce sempre a comprendere le parole del proprio fratello: «Non capisco molte cose; e mi sono infuriato con mio fratello profeta quando chiedeva ad alta voce [...] di credere senza vedere, di abbandonarmi alla verità» (p. 35). Talvolta ha anche

il sospetto che la gente interpreti le parole di Joshua in modo assai diverso dal significato che lui attribuisce loro.

Ma soprattutto i profeti sono mal visti dal potere religioso e politico del tempo, vengono ricercati, devono fuggire, si parla di condanne a morte. È per questo che il narratore, unico personaggio senza nome, a un certo punto sbotta: «Comincio ad averne abbastanza dei profeti» (p. 53). «Il profeta è lui; io sono solo cresciuto nella stessa casa, abbiamo giocato insieme per anni, litigato come fanno i bambini e i fratelli» (p. 65).

Se fino a questo punto numerose sono state le analogie con gli episodi evangelici, non lo saranno più nelle pagine finali, dove Bruno Pompili prospetta a un lettore abbagliato una soluzione di sorprendente originalità.

GRAZIANO BENELLI

ALFONSO TRAMONTANO GUERRITORE, *Gli Stati dell'Acqua*, Faloppio (CO), LietoColle, 2019.

“Percorsi a ritroso” è scritto in quarta di copertina, a firma di Bartolomeo Smaldone, prefattore del libro. Dal fuoco incendiario di energie all'acqua che si cheta in una pace assopita.

Questo libro di poesie mi è apparso subito come una clessidra, per la possibilità di capovolgerlo. Rigerandolo si potrebbe anche dire che il freddo dell'acqua cheta il fuoco e si scalda ad esso senza spegnerlo. Così come l'immagine di copertina, di Mauro Casalino, – fatta di un faro-fuoco in bottiglia che tenta di illuminare un cielo scuro

sopra un orizzonte nebuloso, sopra un mare tranquillo – cosparsa di luccicori puntiformi da sopra a sotto come stelle contigue, la si potrebbe ruotare come una clessidra dicevo. Ed allora quel mare diventa cielo stellato che blocca atmosfere inquiete scaturite da una profondità oscura dove il fuoco-luce del faro espande lapilli in questa terra che s'immagina di un vuoto in caduta. La bottiglia, poi, custodisce il faro, ed è scudo affinché non si perda la sua luce e con essa la via e un possibile approdo.

Si comincia a leggere, e i titoli sono tempo inciso: I II III IV V ... Subito ci si accorge che nella tradizione di una poesia lineare a versi liberi, c'è uno stile che si riconosce e che già, alla sua prima prova, può connotare l'autore. Mi chiedo dove la ricerca formale, e la contestualizzazione storica di queste poesie.

Intanto la forma si aggancia a una ricerca lessicale e sintattica che spiazza sul piano emotivo e riflessivo: I «... / diranno / quando la giustizia usò le mani / fece una trappola d'accoglienza / e strinse altre mani sporche / di sangue versato».

Ed è questo spiazzare che rende originale una poesia, in questo mare magnum di versaioli, per dirla alla Manacorda maniera, che invadono il cartaceo ed il web con l'autoreferenzialità di righi scritti in successione, e non di poesia, e nulla più.

Qui la storia di questa versificazione che vado a leggere, fuori da questo mare così parcellizzato e uniformato nelle maniere, nello sforzo ossessivo del sé, o nel compiacimento di stupire.

Fuori da tutto questo si “gioca” la ricerca della verità espressiva, la verità

di una poesia, ed è questo il caso. Qui mi trovo di fronte ad una sincerità che mi affascina e che mi fa ritenere Alfonso Tramontano Guerritore un professionista del verso, perché consapevole di tutto quanto sto a dire. È anche poesia d'amore che scava in un profondo metafisico legato all'amore per la vita: II «... / la gente / è solo immaginazione / per quante gocce conservo di te / ho sete».

Dentro *Gli Stati dell'Acqua* trovo gli altri elementi. L'Acqua che diventa Fuoco, che diventa Aria, che diventa Terra.

In ogni poesia cerco la relazione, lo studio di una qualche filosofia di cui si nutre. Ebbene è evidente che gli elementi dell'antica filosofia greca, che è modo di pensare di tutto l'occidente, storicizza in modo pregnante questa poesia nel contemporaneo.

IV «... / qualcuno passa e ci accorge / ...». Ed è in questo ‘ci’ lo scarto, l'aritmia che ci costringe a fermare la lettura, ci costringe a pensare, a interpretare. Ed è nell'interpretare il ponte che sempre avvicina il testo ed il lettore, che lo fa transitare su quelle parole, e che fa sua quella strada, che fa suoi quei ricordi.

V «Infondo le persone scomparse / lo erano da sempre / ...». L'amore è sempre una parola abusata, ma qui non la troviamo, perché il suo nascondimento è assai più forte di quella dichiarata. Qui c'è tutta la consapevolezza dell'attimo che scorre e che scompare nell'istante che c'è. Una poesia, questa che leggo, che per fortuna ha abbandonato le sbavature di un sentimentalismo rifritto, che troppo spesso, ahi noi, si trova e si ritrova in tanto “poetare” malsano. Ed anche il cuore usato ed abusato è qui scervo da nostalgiche derive: VI «... /

un tempo la distanza / era misura dei sentimenti: poi sparì / e con essa / ogni bozza credibile / di un cuore».

Immagino un uomo e una donna: IX «... / carboncino di foreste disegnate / sulle mura dell'università / non c'è luce / si attaccano le foglie disperate / alle reti autostradali di ferro / ...». Non c'è folla, c'è silenzio che guarda piccoli rumori casuali perché il vento è imprevedibile come la vita delle cose. La vita XII «... / della mia aria spezzata / ...».

A volte pare che una nostalgia melanconica pervada questo libro con il nihil in agguato a cui si contrappone solo la scrittura: il gioco degli specchi di un reale irreali, di un gioco di finzioni dove XIII «Scrivi / la resistenza / contro il nulla / ti tiene in piedi / tra le persone perdute negli schermi / ...». Ed ancora navi e velieri per viaggi estremi, come una piccola barca di carta che si scioglie nell'acqua.

Ebbene, altra prova che mi fa convinto è che mentre scrivo, sento il bisogno di riscrivere i versi di Alfonso Tramontano Guerritore per farli miei. Cosa vorrebbe un lettore di più, cosa cerca da una poesia se non un'emozione anche astratta, incerta, non capita in senso figurato, un po' come quando si ascolta una musica, un concerto, una sinfonia. Anche qui sta la poesia e questa poesia.

XVII «... / che non diventi una stella / una romantica foglia / ...». Questi due versi sono l'esempio di come Alfonso Tramontano Guerritore riesca con un'abile capriola ad essere antiretorico nella retorica. Non è cosa facile.

In questo libro che è una storia d'amore, c'è sempre una metafisica che

accompagna il poeta ed il lettore: XVIII «Ci costringono le nature / a fissare il cielo / ...». Quante volte ci siamo detti degli sguardi nel cielo, di notte a contare le stelle. Poetico, se si vuole, sì, ma non poesia, perché questo fare lo diventa solo se le parole sono scelte e messe in un certo modo: XIX «Che fa l'estate / Tra le pareti della tua faccia / ... / sono le infinite gambe tue / del mondo in aria / ...». Ed ancora: XVIII «... / io con le dita sulla bic / ricordavo la grafia nei dettagli / i gesti di una storia, / ...»; XXI «... / ho in testa / delle bolle con dentro le parole / ...».

Ed ecco alla XXII poesia un nome: Anna, che è fulcro di tutta questa energia materica; almeno a me così piace pensarla. Perché un nome è una identità che fa sì che non ci si perda in un'astrazione di assenza, che pervade la nostra società e che il poeta teme cercando di arginarla con la scrittura delle storie e della storia della sua vita.

Nelle poesie a versi liberi, spesso il ritmo non è controllato, nemmeno consapevole. Nelle poesie di Alfonso Tramontano Guerritore mi pare invece che la cura degli accapo, degli enjambement sia consapevole, e me ne compiaccio.

Non riesco a leggerle in silenzio, le sussurro per sentirme il suono, il tempo di pausa, che avvicina ogni volta una poesia alla musica e che dà forza anche ad una sola parola, isolata, sola ed in silenzio: XXVII «... / e tu mi parli mentre parlo / alle piccole misure del tuo corpo / ...»; XXXV «... / passano uno dopo l'altro gli abitacoli isolati non mi / sento / ...».

Una poesia diventa bella quando si relaziona a chi la legge, e questa è una

di quelle che ti parla mentre leggi, che ti ascolta mentre la sussurri. E le pagine squadrate del libro man mano si sfogliano ... XXXII, XXXIII, ... XXXIX.

Per un attimo, poi, vado a ritroso: XXVI «... / le grame carte sui tabacchi le gomme / rimasticate, le matite spaccate / ... / a sorpresa i dentifrici dipinti / attaccati sul blu tumefatto le macchie rimaste / i genitali sporchi di rossetti / il sangue mischiato / ...».

E siamo arrivati al traguardo, ad un confine, non ad una fine, e ci sorprende l'ultima poesia che senza numero la squarcia: «... / Dalla sua natura attraversa il tempo, / resta un diario disseminato». Così dicono gli ultimi due versi, come disseminato è il seme che aspetta di crescere, se capita una buona terra, che aspetta il sole col suo fuoco, l'aria col suo respiro, l'acqua con la sua sete.

ARIELE D'AMBROSIO

ROSARIO PALAZZOLO, *La vita schifa*, Cagliari, Arkadia Editore, 2020.

La vita schifa è l'ultima opera del drammaturgo, scrittore, regista e attore siciliano Rosario Palazzolo. Un titolo singolare che lascia già percepire al suo lettore la possibilità di immergersi in un romanzo poco formale. La lingua e il tempo del racconto sono infatti tagliati sul giovane protagonista, che narra la sua "vita schifa" con un parlare semplice, quotidiano, spesso grossolano e fantasioso, che impasta italiano e siciliano, in un tempo che scorre "a cacchio suo", zigzagando tra passato, presente e futuro. La linea del racconto non è dunque lineare ma segue il nastro di una registrazione

che viene mandata avanti, poi indietro e poi ancora messa in pausa, riprendendo quell'immagine che chi ha nel cuore l'opera teatrale di Palazzolo *Letizia Forever* sa essere molto cara all'autore. Così si racconta il protagonista, Ernesto Scossa, e lo fa da morto nel giorno del suo funerale: un'immagine di morte la cui presenza aleggerà per tutta la storia. È già il suo nome ad essere portatore di questo destino, Ernesto Scossa: Ernesto, «un nome che non si dice con piacere», e Scossa, «un cognome strambo, che nessuno lo ha deciso, che mi è capitato così». E come il cognome tante cose capitano così nella vita di Ernesto senza che egli possa decidere, andando con inconscia consapevolezza incontro al destino che è stato prima del nonno e poi del padre: «e ho visto la mia fine sul tuo viso. Il nostro amore dissolversi nel vento».

Ernesto però non è un innocente, è un killer, un ammazzatore di professione, mestiere che non ha scelto, ma che gli è stato assegnato da suo zio: è ammazzando la gente che Ernesto si riscatta dall'essere scemo, «fesso di testa», come veniva definito dalla madre e dalla nonna. La sua scemenza è in realtà la sua spiccata sensibilità, quella possibilità di far crescere un sentimento, di migliorare da una condizione "schifa". Proprio quando la sua "rutin" diventa viaggiare da una città all'altra svolgendo il suo lavoro, ossia ammazzando la gente, incontra Katia, la bionda bolognese che «fa tutto liscio, senza manco uno sputo di bugia», di cui si innamora: un sentimento che gli fa sentire un tremore allo stomaco, la speranza soffiata di scegliere finalmente il suo cammino. È un'aspettativa tuttavia

vana, ammantata da un forte senso di colpa: la donna infatti sarebbe dovuta essere una vittima di Ernesto, designata da suo zio per una vendetta trasversale.

Non c'è dunque catarsi per il protagonista, che al desiderio di perdersi nell'incantevole banalità di una vita semplice con Katia oppone la consapevolezza di costruirsi «futuri scassati», un'angoscia che lo perseguita anche di notte, quando i suoi sogni diventano presagio di morte: «io sento un'angoscia incredibile da sempre, e a poco è servito che ho cambiato vita, a poco che mi sono innamorato, perché la paura e l'angoscia e il dolore non mi lasciano mai».

Come il tempo anche i luoghi del romanzo sembrano seguire la coscienza del protagonista, lasciando sfumare la loro realtà nel suo sentire. Così il borgo di Apecchio, dove egli fugge con la sua innamorata, diventa un posto dell'anima, «la mia personale legione straniera, il mio cominciamento d'accapo», che gli permette finalmente di dedicarsi alla cura dei giardini tra l'amore della donna e la cordialità degli abitanti. Un trasferimento che rende reale la possibilità di creare un proprio destino, di sconfiggere la morte, di tracciare in terra marchigiana un nuovo sentiero, non più quello segnato dalle orme del padre e del nonno ma uno tutto suo, la sua personale ricerca della verità.

Ernesto vive, contrapponendo al peso della sua carne la leggerezza di una «felicità scamicciata», facendo qualcosa «per fottere l'immobilità», «una rivoluzione bellissima, sbarbata e pacifica», che tuttavia egli già sa di non poter radicare in quella vita, appunto, schifa.

Rosario Palazzolo crea per un

istante nel lettore la speranza che il giovane possa farcela ma bisogna sempre tenere a mente che il funerale di Ernesto è stato già celebrato. Una scelta letteraria molto interessante in quanto il personaggio può mostrarsi veramente solo dopo aver espiato il fio di una colpa conscia e inconscia con la morte, perché «i morti stanno bene in salute, riescono a reggere il peso di una speranza scaduta». Per Palazzolo è la storia a creare il personaggio e non viceversa, così la figura di Ernesto può emergere solo dall'«aperion» in cui si trova dopo la conclusione della sua vita, una realtà infinita, eterna e indeterminata. È da lì che il protagonista si guarda e si racconta, facendo di se stesso quasi un personaggio naturalista, nel quale il vizio e la virtù sono combinati insieme ma scindibili in un ambiente che ne ha già determinato le sorti. Il romanzo tuttavia non si lascia ordinare in definizioni precise, con il suo andamento vorticoso e il cortocircuito creato dall'autore in cui è lo stesso personaggio a immaginarsi protagonista di un libro: «piglia me, per esempio, pure se ogni tanto mi fisso che verrei preciso, io, come libro, con la dose giusta di acrobazie e disperazione, poi penso che sarebbe impossibile dirmi per davvero, spiegare nel dettaglio il rebus che sono io, i pensieri spaventosi che c'ho».

Un momento straniante che strizza l'occhio alla felice attività teatrale di Rosario Palazzolo, già vincitore del Premio della Critica Teatrale nell'anno 2016. In realtà le vicende di Ernesto Scossa hanno già incontrato il palcoscenico, migrando dalla letteratura, con la novella *L'ammazzatore* pubblicata nel

2007, al teatro, con l'omonimo spettacolo del 2018, per poi ritornare alla pagina con *La vita schifa*, con un profilo più articolato e complesso. Il romanzo ha vinto il premio della Giuria Online del Festival del Giallo 2020 ed è stato candidato al Premio Strega.

ANNA FIORILE

AMICI DI DOCCIA, *La collezione del Polo Museale della Campania*, Quaderni (XII, 2019), Firenze, Polistampa, 2019.

Il volume, una agile edizione in ottavo di centoventuno pagine a colori, rilegate in broccata, fa parte della collana dei Quaderni degli Amici di Doccia che, con cadenza annuale, vengono editi dalla associazione a partire dal 2008. Un "quaderno", appunto, che si propone di essere uno strumento agile alla consultazione e allo studio.

Ma esistono quelli che seguono le mode e quelli invece che dalle mode si sanno discostare, con un percorso virtuoso. Così, senza nulla togliere alle caratteristiche divulgative e promozionali dell'opera, davvero un "invito" alla visita delle straordinarie raccolte dei musei Duca di Martina, Diego Aragona Pignatelli Cortes e di San Martino, come suggerito nella presentazione da Livia Frescobaldi, va detto che questa ha anche tutti i felici requisiti di un catalogo scientifico.

Gli autori del volume, Rita Balzeri, Alessandro Biancalana, Angela Carola Perrotti, Andreina d'Agliano, Giovanni De Girolamo, Elisabetta Digiugno, Livia Frescobaldi, Daniele Lauri, Claudia Lehner-Jobst, Nette

Megens, Nicolò Montanari, Anna More Valeri, Oliva Rucellai, un piccolo manipolo tutto di studiosi del settore hanno saputo compilare schede agili ma davvero esaustive sotto il profilo storico-artistico, tecnico, iconografico e (delizia del lettore ormai sempre più preparato alle "didascalie lunghe" o "ragionate", o alle schede senza bibliografia o con una scarna bibliografia selettiva) bibliografico.

Proprio la bibliografia in calce alle schede offre una importante motivazione di base per la pubblicazione, poichè davvero tanti pezzi della raccolta, pur in buona parte esposti e noti agli studiosi ed ai visitatori dei musei napoletani, erano ancora, ad oggi, inediti o poco noti. Sarà dunque da perdonare ad occhi chiusi qualche piccola omissione (menzioniamo il volume di J. Giacomotti, O. Ferrari, V. Montefusco, *Maioliche e porcellane italiane*, Milano 1981 per i *Tre bambini con capra* del Museo Duca di Martina, il catalogo della mostra *Pulcinella maschera del mondo*, Napoli 1990, per il *Pulcinella e la Moglie di Pulcinella* dello stesso museo, l'handbook *Il Museo Pignatelli di Napoli*, Napoli 1994 per la caffettiera del servito da caffè con decoro alla sassone di quel museo, ed ancora i cataloghi delle mostre *Il cioccolato dai Maya al XX secolo*, Cinisello Balsamo 2008 e *CioBi*, Napoli 2010 per le tazze ad istoriato in rilievo del Museo Duca di Martina; manca infine la bibliografia citata per i due pezzi con lo stemma Marana Isola, forse quest'ultimo un refuso di impaginazione) in favore della completezza della ricognizione bibliografica, che ha prestato attenzione anche ai testi più antichi, come il *Catalogo*

della *Esposizione dell'arte antica napoletana*, tenutasi a Napoli in occasione della Esposizione Nazionale di Belle Arti nel 1877, catalogo nel quale diversi studiosi si sono divertiti ad individuare – celate sotto l'attribuzione alla manifattura di Capodimonte o di Napoli – alcune delle porcellane della raccolta del duca di Martina, poi confluite nell'omonimo museo. La bibliografia dei singoli oggetti, peraltro, evidenzia l'elevato numero di quelli portati alla stampa per la prima volta, come proprio il servito "alla sassone" del Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, o come i candelieri con l'Estate e l'Autunno e con tritoni e sirene del Museo Duca di Martina, o come il piccolo trionfo da tavola anch'esso con tritone e sirena e le scatole da the con decori alla cinese dello stesso museo, o come i bei manici di posate del Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, o ancora come i rinfrescatoii, ciste, zuppierie e piatti col decoro "a tulipano" e "a vedute" presenti a vario titolo nei tre musei, o infine come i due piccoli busti di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria pervenuti al Museo di San Martino con il legato Ricciardi, e per i quali Livia Frescobaldi avanza l'interessante proposta della derivazione da un modello di Filippo Tagliolini.

Grazie alla bella campagna fotografica realizzata *ad hoc* per il Quaderno, questi e tanti altri pezzi sono ora ben documentati e leggibili, suscettibili davvero di cooperare per la divulgazione e la conoscenza di questo ricco patrimonio di porcellane.

Quanto poi al contenuto delle schede, agili come si è detto nel taglio, esse sanno tuttavia mettere l'accento

ed approfondire gli aspetti a seconda dei casi più interessanti: la derivazione da prestigiosi modelli scultorei o in bassorilievo acquisiti dal fondatore della manifattura mediante calchi, o in originale (scheda 4, due *Candelieri con l'Estate e l'Autunno*; scheda 15, *Piatto con scene allegoriche*; scheda 16, *Vaso ad urna*; scheda 17, *Placche con l'Aurora e la Notte*; scheda 21, due *Tabacchiere*; scheda 22, *Tabacchiera con profili a cammeo*); il rapporto con prototipi e modelli incisori, attentamente indagato sia per le statuine e i gruppi plastici (scheda 6, sei *Figure della Commedia dell'Arte*; scheda 8, *Tre gruppi campestri*, con collegamenti anche con modelli di Meissen) sia per i decori pittorici o in rilievo (scheda 18, *Tazze, piattini e un coperchio a bassorilievo istoriato*; scheda 20, *Tabacchiera con fragole in rilievo*; scheda 41, *Servizio da caffè con decoro alla sassone*; schede 52-73, *Vasellame con decoro "a vedute"*); l'analisi della tipologia delle forme, e del loro rapporto con la coeva argenteria, o con porcellane realizzate in altre manifatture (scheda 27, *Saliera*; scheda 29, *Due salsiere ovali con vassoio*; schede 30-33, *Due zuppierie, piatti e fiamminghe con decoro "a tulipano"*; scheda 36, *Bricco*; scheda 39, due *Scatole da the* il cui prototipo del decoro pittorico potrebbe essere meglio individuato fra quelli cinesi di epoca Kangxi, con le "Cento Antichità", che nello stile "kakiemon"; scheda 41, *Servizio da caffè con decoro "alla sassone"*; scheda 43, *Piatto con bordo "Neu Ozier"*). Costante del volume infine, vero *fil rouge* che lega il lavoro di tanti autori diversi, è la disamina delle fonti, dei

documenti, delle notizie storiche e la attenta citazione (dove le notizie sono già a stampa) degli studiosi che ne hanno già dato conto. Una attenzione questa oggi sempre più rara, e che mi sembra sia l'elemento costitutivo per il vero avanzamento degli studi e delle conoscenze (per citare solo qualche esempio – poichè andrebbe menzionata ogni pagina del volume – scheda 1, *Tre bambini con capra*; scheda 2, *Trionfo da tavola*; scheda 4, due *Candelieri con l'Estate e l'Autunno*; scheda 11, *Sei vasetti da trionfi da dessert*; scheda 13, *Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Austria*; scheda 16, *Vaso ad urna*; scheda 24, *Tabacchiera degli eresiarchi*; scheda 28, *Quattro contenitori a forma di conchiglia*; scheda 30, scheda 36, *Bricco*; scheda 40, *Caffetteria e vassoio con stemma Marana Isola*; scheda 76, *Tazza e piattino con ritratto di Andrea del Sarto*).

E che a delle schede insieme così agili e discorsive, così colte e sapienti si sia voluto premettere, a firma di Luisa Ambrosio per il Museo Duca di Martina, di Rosanna Naclerio per il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes e di Rita Pastorelli per il Museo di San Martino una breve pagina introduttiva sulle raccolte di porcellana di questi splendidi musei napoletani è – per chi come me questi musei conosce ed ama appassionatamente – forse l'aggiunta più preziosa e più bella.

PAOLA GIUSTI

DANIELA BOMBARA, MILAGRO MARTIN CLAVIJO (a cura di), *La Sicilia a firma femminile: uno sguardo diacronico e sincronico*

dal XV al XXI secolo, «Rivista di studi italiani», XXXVIII, 1, aprile 2020.

La “firma femminile” di opere relegate ai margini del sistema letterario ufficiale è la connotazione tematica dei quindici saggi raccolti nel numero monografico di «Rivista di studi italiani», curato da Daniela Bombara, Milagro Clavijo e Serena Todesco. Il periodico, diretto da Anthony Verna, è disponibile in *open access* e accoglie da anni contributi insoliti, innovativi e “periferici” rispetto al tradizionale canone degli studi letterari.

La Sicilia a firma femminile: uno sguardo diacronico e sincronico dal XV al XXI secolo reca un sottotitolo esemplificativo di un volume che nasce con il *focus* preciso di investigare gli articolati percorsi della vasta letteratura siciliana “al femminile” e, senza avere la pretesa dell'esautività, cerca di sopperire alla profonda lacuna, spesso anche documentaria e bibliografica, presente nella storiografia letteraria italiana che, nonostante il prorompente diffondersi di *Gender e Women's Studies*, non ha mai dedicato ampio spazio alle scrittrici isolate.

La critica letteraria sugli scritti di donne si è, nel tempo, tendenzialmente orientata all'analisi di figure di autrici singole (M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza: gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, 2018), spesso inserite in antologie (L. M. Mineo, *Narratrici siciliane del '900. Bibliografia*, 1998) o in testi di nicchia destinati a studiosi del settore (M. Fiume, *Siciliane. Dizionario biografico*, 2006) o all'interno di scritti che affrontano in generale il tema della

scrittura femminile (D. La Monaca, *Scrittrici siciliane del Novecento*, 2008).

Si tratta di una “firma”, quella “al femminile”, a voler ricalcare un’espressione presa in prestito dalla scrittrice Maria Rosa Cutrufelli, che è al tempo stesso impronta dell’interpretazione del reale ed espressione della soggettività creativa e autonoma delle donne siciliane: monache, detenute ed emarginate, scrittrici e poetesse, giornaliste, le cui opere sono considerate “minori” rispetto al paradigma di un sistema letterario storicamente legato “al maschile”, ma non per questo meno degne di valorizzazione e di approfondimento.

I contributi ospitati dalla «Rivista di Studi italiani», articolata nelle tre sezioni diacroniche: *Medioevo ed età moderna; Il lungo Ottocento; Novecento e oltre*, si aprono a prospettive dal respiro internazionale, soprattutto perchè realizzati da studiosi e da studiose afferenti a settori culturali diversi e ad accademie italiane e straniere. Si affacciano, inoltre, su arco temporale piuttosto ampio: un periodo storico che parte dal Quattrocento per giungere alle soglie dell’Età moderna, analizzando gli scritti di donne alla luce delle interconnessioni esistenti tra scrittura, strutture patriarcali e identità siciliana.

Ne vien fuori una tematizzazione storica e culturale della Sicilia come luogo di chiusura e di antitesi, culla di una società antropocentrica fortemente caratterizzata, che tende ad emarginare le voci letterarie femminili, anche se queste voci riescono, tuttavia, ad emergere, rompendo gli schemi imposti dalla tradizione e regalando ai lettori quel misto di desiderio, di innovazione

e di tragicità che è al tempo stesso frutto di una forte volontà di comunicare al mondo la propria interpretazione del reale.

La silloge di contributi si apre con il saggio di Nicla Rivero dell’Università di Washington nel segno della scrittura e della vivacità intellettuale femminile sbocciata nel Quattrocento all’interno delle mura conventuali, ove fiorivano prolifici studi di donne visute all’ombra delle istituzioni culturali formalmente acclamate.

A questo saggio si affianca l’accurata indagine della scrittrice e studiosa Marinella Fiume che, sulla base di fonti documentarie inedite, dà voce alle “penitenziate” del carcere palermitano dello Steri, donne siciliane finite nelle maglie del Tribunale del Santo Ufficio siculo-spagnolo, raccontate anche nel romanzo *La bolgia delle eretiche* (2017) e nella raccolta di racconti *Ammagatrici* (2019). Segue il contributo sul Settecento siciliano di Giovanna Summerfield della Auburn University, incentrato sull’analisi di lettere e poesie di scrittrici come Girolama Loreface Grimaldi (*La dama in Parnaso*), Pellegra Bongiovanni (*Risposte a nome di Madonna Laura alle Rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima*) e Anna Amalia Gentile Galiani, colte interlocutrici di Tommaso Campailla e di Antonio Lucchese Palli.

La figura di Girolama Loreface Grimaldi, ‘dama del Parnaso’, ritorna nello studio di Ninna Maria Lucia Martines sulla Sicilia delle Accademie tra la fine del XVII e il XVIII secolo, mentre Laura Lupo ci consegna un’analisi delle poesie e degli scritti pedagogici

di Rosina Muzio Salvo, giornalista che propone un modello di donna postunitaria colta e attiva.

I temi risorgimentali ritornano nei versi di Concettina Ramondetta Fileti, Teresa Iacono Roccadario e Lauretta Li Greci, poetesse siciliane riscattate dall'oblio (in particolare la seconda le cui opere non sono mai state pubblicate), grazie al contributo di Cristina Carnemolla della Duke University. Uno spazio piuttosto ampio nel volume è dedicato alle autrici del Novecento, tra cui spicca la figura di Maria Messina raccontata nell'attento contributo di Daniela Bombara che indaga le opere dedicate dall'autrice al tema della violenza sessuale nelle forme dello stupro e dell'abuso, come segni di un meccanismo atavico di oppressione patriarcale.

Inedito il confronto tra Maria Messina e Kate Chopin realizzato nel lavoro redatto in lingua inglese da Silvia Tiboni Craft. Sempre in lingua anglosassone il contributo proposto da Elena Anna Spagnuolo che esplora l'opera letteraria dell'autrice siciliana contemporanea Simonetta Agnello Hornby, autrice di forme narrative che descrivono la condizione femminile in Sicilia in relazione all'identità di genere.

Tra le voci più originali di scrittrici siciliane del Novecento troviamo quella di Helle Busacca nell'analisi di Rosaria Stuppia. La Busacca, scrittrice apprezzata da autori del calibro di Anceschi, Macrì, Bo, Sereni, Luzi e Montale, risulta ancora oggi un'autrice poco conosciuta. Tra i temi trattati anche quello dell'alterità femminile e del doppio che vengono fuori dal romanzo *La pigna di Princeton* di Jolanda Insana

nel saggio critico di Elvira Ghirlanda, mentre il lavoro di Remo Castellini si concentra sul recupero delle radici siciliane nella scrittrice mitteleuropea Ada Zapperi Zucker.

Chiudono il volume gli articoli di Milagro Martín Clavijo dell'Università di Salamanca che fornisce una lucida analisi dell'emarginazione della donna siciliana per anomalie fisiche nella silloge di racconti *Nebbie su Draunàra* (1993) di Silvana Grasso e l'articolo di Serena Todesco dell'Università di Cork che pone al vaglio l'opera di Nadia Terranova (*Addio fantasmi*, 2018), autrice contemporanea a cui si deve la trasfigurazione di spazi domestici e urbani e l'introduzione di personaggi femminili in lotta con una difficile, quanto precaria appartenenza identitaria. Infine il saggio di Maria Grazia Scrimieri che mette in rilievo profondi conflitti generazionali e di genere, prendendo in esame le opere della misconosciuta Alda Bruno come rielaborazione ironica di un sottogenero ampiamente presente nella narrativa siciliana a firma maschile: il romanzo familiare.

La complessità del percorso dell'affermazione del femminile nella letteratura contemporanea viene ulteriormente confermato dall'intervista rilasciata da Nadia Terranova a Serena Todesco, riportata in appendice alla terza e ultima sezione, *Novecento e oltre* (marzo 2020): «La letteratura è androgina; ha corpo di maschio e femmina... ma per le donne è tutto più difficile, e le lotte contro la misoginia sono importantissime».

Il recupero e la rinnovata attenzio-

ne agli aspetti tematici e filologici degli scritti di queste autrici siciliane poco note offrono, in conclusione, prezioso sostegno ad un discorso orientato ad aprire successivi orizzonti di ricerca. Far riemergere l'autonomia creativa di "voci di donne" dimenticate che sono, riuscite a svincolarsi dagli stereotipi della subalternità femminile, resta senza dubbio un'operazione letteraria dal forte spessore culturale.

PAOLA NIGRO

MARIA ROSARIA PELIZZARI (a cura di), *Moda & Mode. Tradizioni e innovazione (Secoli XI-XXI)*, Milano, FrancoAngeli, 2019, voll. 3.

La moda, in quanto modo di dire, di fare, di apparire, investe sia gli ambienti legati ai processi creativi e produttivi, sia l'ambito della mentalità, del gusto, caratterizzando lo stesso modo di 'essere nel mondo', ben al di là di qualsiasi semplicistica implicazione di natura estetica o economica. È ciò che emerge chiaramente già dal primo volume dell'opera, curata da Maria Rosaria Pelizzari, *Moda & Mode. Tradizioni e innovazioni*, nata nell'ambito di un Progetto quadriennale europeo (Horizon 2020: *Piloting experiences for improving gender equality in research organisations*) di cui l'Università di Salerno, con il supporto dell'Ogepo, è capofila, e di cui la Pelizzari stessa è coordinatrice.

L'opera, in tre volumi, esplora il fenomeno in tutti suoi aspetti (dal mercato alla sostenibilità al benessere ai linguaggi all'aspetto regolativo alle rappresentazioni culturali alle implica-

zioni sociali); un'indagine a tutto tondo che dà ragione anche di una scelta metodologica, basata sul confronto interdisciplinare, che ha coinvolto un gran numero di docenti dell'Ateneo salernitano, studiosi di saperi e competenze diverse, ma anche di ricercatori provenienti da sedi o istituzioni universitarie diverse. Sicuramente un viaggio affascinante, come si ricava già dal primo volume, dedicato ai *Linguaggi*, i linguaggi di cui la moda dispone per esprimersi. Nella sezione *Contesti*, curata da Claudio Azzara, il fenomeno è assunto come cartina di tornasole «per misurare le forme del divenire storico e le caratteristiche peculiari delle singole civiltà» (I, 23). I saggi qui raccolti, frutto di sicure competenze disciplinari, «suggeriscono alcune tra le numerose possibilità» di declinare lo studio della 'moda' in una prospettiva storica. Si va così dal contributo dello stesso Azzara sul valore dell'*Abbigliamento tra identità etnica e acculturazione romana nei regni altomedievali* allo studio di Stefano d'Atri sulle misure adottate nel '500 dalla Repubblica di Ragusa per mitigare la pompa degli abiti e degli ornamenti personali; o ancora di Alfonso Tortora sulla persistenza dell'abito come elemento identitario presso i Valdesi, tra età medioevale e prima età moderna; di Fabiana Quatrano sui giocattoli dall'antichità a oggi come «luogo simbolico di costruzione identitaria»; e, per finire, di Alfonso Amendola che coglie nel gusto dandy il definirsi, in piena area novecentesca, di un progetto di «moda totale», o «di moda come creatività o come sfida». In realtà proprio in quanto sistema di

segni, con un codice proprio, la moda ha interessato da sempre le forme dell'immaginario, come si ricava dalla sezione *Letteratura*, curata da Milena Montanile, che punta l'attenzione su un dialogo cinquecentesco (*Della bella creanza delle donne*), assunto come cifra della svolta significativa che la moda, in quanto indice di comportamento, fenomeno di gusto e di cultura, incontra tra Medioevo e Rinascimento. Anche in questo caso la scelta metodologica è quella dell'accertamento trasversale, come risulta dai contributi di Paola Nigro e di Rosa Troiano, che esplorano il linguaggio della moda, in particolare il lessico delle arti tessili in Campania, con un'interessante notazione sull'origine della parola *moda*, sconosciuta nel '500, ma che avrà piena attestazione solo nel secolo successivo. Carmela Citro si inoltra nell'universo segnico dei personaggi goldoniani; Eleonora Rimolo indaga sulla *femme fatale* dannunziana; Giancarlo Guercio sulla presa di distanza, espressa da Pasolini negli anni postbellici, in pieno *boom* economico. Completano il volume la sezione *Rappresentazioni*, curata da Emiliana Mangone, che raccoglie contributi sulle 'rappresentazioni' iconiche e simboliche veicolate dalla moda nel tessuto sociale; e la sezione *Costumi di scena*, curata da Annamaria Sapienza, sul rapporto tra la moda, l'arte e lo spettacolo nel corso del '900. I saggi qui ricompresi vanno dall'indagine su *Divismo, moda e classi sociali* nel cinema in Italia di inizio '900, di Pasquale Iaccio, allo studio di Isabella Innamorati sulla sperimentazione del costume teatrale tra '500 e '600, al contributo di Anto-

nella Piazza sul costume elisabettiano, all'analisi di Annamaria Sapienza sull'osmosi tra moda, cultura visiva e nuova spettacolarità nelle esperienze teatrali tra gli anni Settanta e Ottanta del '900, all'indagine di Grazia D'Arienzo sull'estetica performativa di David Bowie e Lady Gaga; e, per finire, al contributo di Maria Giovanna Mancini sul rapporto tra moda e arte contemporanea nella cultura d'oltre Oceano.

Il secondo volume dell'opera coniuga il tema sul versante della *Sostenibilità*, i cui principi, collegati alle regole del mercato, esprimono la necessità di valorizzare la crescita professionale e umana dei lavoratori, in un contesto di salvaguardia dello loro salute e della loro sicurezza. I contributi raccolti insistono su questa necessità, sempre più avvertita nei vari settori produttivi, ne analizzano l'impatto sul mercato, sulla società, sul benessere sociale, con una significativa apertura al mondo della tecnologia, e quindi all'universo di tessuti e colori funzionali alla moda. In realtà espressione di ciò che culturalmente persiste, ma anche di ciò che varia nel tempo e nello spazio, la moda, attraverso abiti e comportamenti, fogge, costumi e tendenze alimentari, racconta il cambiamento, condizionando assetti proprietari e modelli di *governance*. La sezione sul *Mercato*, curata da Ornella Malandrino, esplora appunto questo aspetto, indagando sul concetto di sostenibilità 'sistemica', considerata nelle diverse dimensioni, economica, ambientale e sociale, con interessanti riflessioni sulle *performances* del sistema moda in Italia, sulla sostenibilità dei brand di lusso territoriali, sulla sostenibilità nel settore del tessile, sulla

«segregazione occupazionale di genere» nell'industria italiana della moda. Nel capitolo sulla *Tecnologia*, curato da Francesca Romana, il discorso si sposta sul contributo fondamentale che l'ingegneria ha dato all'universo di tessuti e colori, resi funzionali ai diversi ambienti in cui sono prodotti e utilizzati. Al *Benessere* sono dedicati i saggi raccolti da Anna Maria D'Ursi, che ripropongono il tema tra salute fisica e psichica, con particolare attenzione agli aspetti neuroscientifici legati all'alimentazione, al rapporto tra benessere e cosmetica e benessere e movimento.

Ancora sul vasto ambito di estensione del termine 'moda', sulla sua capacità di interessare trasversalmente settori economici e spazi diversi, è dedicato il terzo volume, *Società*, inteso a esplorare i vari aspetti che legano la moda alla società. Nella prima sezione, curata da Roberto Vanacore, sui *Luoghi*, i contributi ruotano intorno alla necessità di individuare i meccanismi che intervengono nei processi di trasformazione, di mutazioni di senso e di cambiamento del territorio circostante. In breve ci si chiede con quali metodi e con quali strumenti disciplinari sia possibile analizzare, descrivere e interpretare il rapporto tra il 'fenomeno moda' e il territorio di riferimento, nell'ambito di una corretta attenzione a tutto ciò che deriva dalle relazioni fra il mondo della moda e i luoghi abitualmente frequentati e abitati. L'analisi condotta attraverso esempi significativi, riferiti a contesti eterogenei, risponde in maniera convincente ai quesiti proposti: Felice De Silva e Manuela Antoniciello parlano della città inven-

tata dell'*outlet village*; Federica Ribera e Anna Gallo si soffermano su un caso specifico, quello dell'industria tessile in una realtà meridionale, connessa alle vicende dello stabilimento Marzotto sud, qui dato come modello di capitalismo familiare, aperto al mercato nazionale e alla concorrenza internazionale; Stefano Chiarenza e Rosalinda Inglisha illustrano le molteplici interferenze che, in termini di forma, colori e tecnologia, uniscono architettura e moda, descrivendo l'influsso che l'espressione architettonica e la tecnologia esercitano sul design di moda, dall'abito agli accessori; Barbara Messina e Pierpaolo D'Agostino si occupano delle concezioni del distretto industriale di Solofra, riflettendo su quanto la presenza di queste importanti attività produttive, connesse al settore della moda, abbiano inciso sulle trasformazioni morfologiche dello spazio urbano; Antonina Plutino studia il rapporto tra la moda e la sostenibilità ambientale; Giovanna Truda si affaccia sugli *Spazi e i luoghi della protesta*, osservando che, nonostante i cambiamenti introdotti, a partire dal XX secolo con l'introduzione di nuove forme identificative, il *dress code* continui ad essere espressione del mutamento sociale, nonchè spazio e luogo di protesta. Roberto Vanacore entra nello specifico del rapporto fra la moda, l'architettura e lo spazio urbano, analizzandone forme, usi e significati.

Nella sezione seconda, le *Regole*, curata da Vitulia Ivone, in primo piano l'aspetto regolativo del fenomeno, con un intero capitolo dedicato alle regole che hanno codificato nel tempo il mondo della moda e dei comporta-

menti, legati ai costumi, al mercato, alla libertà di espressione e alla ricerca di integrazione (III, 99). Si parte così dal contributo di Annarosa Gallo su *Moda e regime dei costumi nella Roma antica*, che, seguendo l'evoluzione del fenomeno, dimostra quanto l'abbigliamento di lusso abbia risentito, tra il II e il I secolo a. C., dell'avvento di regole restrittive «che in età imperiale hanno pervaso il settore, limitandone la fruibilità» (III, 99). Particolarmente interessante lo studio di Vitulia Ivone sul concetto di *Fashion law* (o diritto della moda) nella società globale, si tratta di una specifica branca del diritto, attualmente in fase di sviluppo, che presenta un'ampia sfera di azione, e che interessa numerosi aspetti del fenomeno: dal diritto della personalità alle regole della concorrenza «passando attraverso il settore della proprietà intellettuale e industriale» (III, 112). Valeria Giordano si occupa del *Bello dell'empowerment*, e cioè della relazione tra mercati, corpi e diritti in uno spazio trasformato di processi di globalizzazione; Agostina Latino studia *Il diritto al vestiario nell'ordinamento internazionale tra libertà di espressione e divieto di discriminazione*, con un approfondimento sul diritto ad un abbigliamento adeguato in ambito religioso, come corollario ad un più ampio diritto sulla libertà di espressione e di comportamenti, associati a una particolare religione. Significativo anche lo sguardo che Giuseppe Masullo, Daniela Rubinacci e Mariano Gianola, rivolgono a *Moda, capitale sociale e integrazione*. Gli autori segnalano il 'caso' delle donne africane di Castel Volturno che 'usano' la

moda come veicolo di integrazione culturale e sociale. L'esperienza creativa di vestiti e accessori da parte di queste donne immigrate porta allo scoperto un altro interessante aspetto del fenomeno moda, espressione di un fecondo processo di ibridazione, generato dall'incontro tra culture diverse, o anche «strumento per creare sinergia e integrazione tra significati, valori, rappresentazioni, modi di produzione, tradizioni e stili diversi» (III, 100).

Nella sezione terza curata da Daniela Sica, i contributi raccolti sono offerti come altrettanti *Percorsi* che provano l'originalità e insieme la trasversalità del tema trattato. L'analisi si propone come un cammino tra i luoghi della memoria che custodiscono le tracce dei laboratori produttori di manufatti, o anche tra gli archivi e le biblioteche che «custodiscono il patrimonio informativo, storico e culturale di un determinato contesto territoriale» (III, 159). Eleonora Avallone ricostruisce, sulla base dei documenti d'archivio della famiglia, la nascita, la storia e l'attività della casa di moda Passaro di Cava de'Tirreni, in un arco di tempo che va dal 1932 al 1976. Si tratta per lo più di fotografie, abiti, ma anche di carte personali: documenti sicuramente preziosi, attraverso i quali è stato possibile testimoniare l'attività creativa, ma soprattutto la strategia imprenditoriale di un'azienda, interessata a «costruire una forte *brand identity*, valorizzando «attraverso antichi saperi artigianali, le proprie radici e la propria storia» (III, 171). Maria Senatore Poliseti modula l'indagine sulle notizie ricavate dall'Archivio delle Manifatture Cotoniere

Meridiolani, custodito presso l'Archivio di Stato di Avellino, materiali utili a ricostruire i percorsi produttivi di un'impresa, ma che aprono anche uno squarcio sugli stili, la cultura, i progressi tecnici e tecnologici, in un determinato contesto storico e in un territorio meridionale. Serbatoio di memorie, accanto agli archivi, sono ancora i musei e le biblioteche, che conservano le tracce della forza creativa dell'uomo e delle sue tradizioni. Su questo aspetto si soffermano Arianna Frattali che presenta l'attività della Fondazione Mondragone di Napoli, e Maria Rosaria Califano che offre un ampio panorama delle biblioteche dedicate alla moda. A questo proposito assai utile risulta l'indagine di Antonio Elefante su *La moda e il suo mondo*, un viaggio scrupoloso e attento, com'è solito condurre l'autore, tra le biblioteche del Campus universitario di Salerno, che si traduce nell'accurata redazione di una preziosa bibliografia ragionata sulla moda. Una bibliografia ricca e documentata che denuncia tra i criteri scelti «l'attenzione alla storia, al valore sociale della moda», con particolare riferimento al *Made in Italy*, ai rapporti della moda con il mondo economico, artistico e soprattutto con l'editoria, «a cui è opportuno fare subito riferimento» (III, 201).

La seconda sezione dei *Percorsi* presenta interessanti *Storytelling* che raccontano la storia di alcune importanti realtà sartoriali locali, dalla *Sartoria Bellini* (Marianna Bellini) alla *Moda Positano* (Elisabetta Romano) a *L'eccellenza salernitana nella moda femminile: Bignardi e Ricciardi* (Clotilde Cicatiello)

a *La moda maschile a Salerno: la sartoria Quagliata* (Ugo della Monica).

Ben delineata in ciascuno dei tre volumi che compongono l'opera la complessità del fenomeno che, come sottolinea la Pelizzari (II,10) non si riferisce solo all'azione o alla necessità primaria di vestire un corpo, o ancora alla definizione di uno *status symbol*, «ma coinvolge, di epoca in epoca, fede religiosa e ideologie», accompagnando anche, sul piano etico e sociale, «il lungo percorso delle donne fuori dalle regole dei ruoli di genere» (come nel caso della diffusione, negli anni dell'emancipazione femminile, di capi *unisex*). Di qui lo stretto rapporto tra moda, appartenenza di genere e sue ricadute sociali, un processo che si realizza, appunto, con la 'messa in scena', attraverso l'abito, del proprio ruolo sociale (II,11). Questa tendenza sembra tuttavia avviarsi, e già da qualche tempo, verso una vera e propria cancellazione degli stereotipi di genere anche nel sistema moda, contribuendo alla diffusione di linee definite "no gender", con abiti indossati indifferentemente da tutti.

Il *fil rouge* che lega i diversi contributi, variamente distribuiti nello spazio e nel tempo, è, sempre e comunque, il tema del rapporto fra *moda*, intesa come fenomeno culturale, e generatore di 'produzione', il territorio e la città. L'opera nella sua interezza presenta dunque una sua unità interna, risultato di una lettura a più voci, ed espressione di un formidabile lavoro di squadra, che ha implicato il confronto tra competenze diverse, ma che ha reso ancora più affascinante il viaggio compiuto dagli autori, il loro scorrere

tra passato e presente, letteratura, teatro, tessuti, modelli alimentari, luoghi e spazi diversi: i tanti volti, come scrive la Pelizzari nella densa introduzione, «con cui cultura e mentalità indirizzano scelte e influenzano l'opinione comune nella continua ricerca di un'identità individuale e di gruppo» (III, 11). La qualità e lo spessore dei contributi raccolti aggiunge sicuro pregio a quest'opera, che vanta, tra l'altro un ricco materiale iconografico e illustrativo, oltre a un'impeccabile,

e molto ben curata, veste editoriale.

L'opera ha avuto una prima presentazione in diretta *streaming* sulla piattaforma *Zoom*, il 17 dicembre 2020, all'evento, seguitissimo, hanno partecipato, oltre alla curatrice, una folta rappresentanza femminile, e molti dei numerosi autori che hanno aderito al progetto, nell'ambito di un confronto in rete sul tema *Diversamente moda. Sguardi di genere, mercato e prospettive ai tempi della pandemia*.

SARA CATAUDELLA

ALBERTO GRANESE

Orizzonti di lontani destini

*Dai canti dell'Empireo di Dante
alle inchieste civili di Sciascia*



Edizioni Sinestesie

Luigi Reina

L'altro Alvaro

(tra letteratura e vita)

Studi e testi alvariani

Fondazione
Corrado Alvaro



RUBBETTINO

LIBRI RICEVUTI

- AA. VV., *C'est dans la poche! L'Histoire du Porte-Monnaie*, sous la direction de Claudette Joannis, responsable d'édition Ludmilla Renardet, Conception graphic, mise en page et photogravure Pierre-Jean Jouve, coordination et relecture Julie Gérard, Dijon, Editions Faton, 2019.
- AA. VV., *Il crocchio supra-romantico della Contrada del Morone*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2019.
- AA. VV., *Da un'altra lingua*, «Anterem», VII Serie, 100, 2020.
- AA. VV., *Dietro la maschera: Carnevale dall'antichità alla contemporaneità*, Atti del XVIII Incontro "Tra Arno e Tevere" (Ronciglione, 20-22 settembre 2019), Montefiascone (VT), Editrice Silvio Pellico, 2020.
- AA. VV., «*E subito riprende/il viaggio*». Per Antonio Saccone, a cura di Silvia Acocella, Francesco de Cristofaro, Virginia di Martino, Giovanni Maffei, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2020.
- AA. VV., *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, a cura di Angela Albanese, Maria Arpaia, Ravenna, Longo Editore, 2020.
- AA. VV., *Le forme del comico*, Atti delle sessioni plenarie del XXI Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Firenze 6, 7, 8, 9 settembre 2017), a cura di Simone Magherini, Gino Tellini, Anna Nozzoli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- AA. VV., «*Personaggi, peripezie, agnizioni, inesplicabili misteri*». Per Clara Borelli, a cura di Teresa Agovino, Chiara Coppin, Pasquale Marzano, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019.
- AA. VV., *Se un giorno il silenzio. 21 fotografie e 10 scrittori raccontano il tempo sospeso della pandemia*, Fotografie di Cesare Abbate, a cura di Ileana Bonadies, testi di Alessio Arena, Franco Arminio, Mimmo Borrelli, Antonella Cilento, Amalia De Simone, Alessio Forgione, Eugenio Lucrezi, Lorenzo Marone, Donatella Trotta, Massimiliano Virgilio, Introduzione di Domenico Ciruzzi, Prefazione di Maura Gancitano e Andrea Colamedici, Napoli, Edizioni San Gennaro, 2020.
- AJELLO EPIFANIO (a cura di), *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2020.
- ALBANESE ANGELA, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet Studio, 2017.

- ALBANESE ANGELA, *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*, Palermo, Palermo University Press, 2020.
- Alfabeto Camilleri. *Quindici autori raccontano un maestro della letteratura*, a cura di Paolo di Paolo, Milano, Sperling & Kupfer, 2019.
- ANAGOOR, *Una festa tra noi e i morti. Sull'Oresteia di Eschilo di Simone Derai*, Traduzione dal greco di Patrizia Vercesi e Simone Derai, Napoli, Cronopio Edizioni, 2020.
- ANDÒ ROBERTO, *Il bambino nascosto*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- ANDREI MASSIMO, *Il cane di fuoco. Ventuno fiabe bio*, Napoli, Colonnese Editore, 2020.
- «ANNALI MANZONIANI», Terza Serie, 1, 2018.
- L'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio*, Introduzione di Sebastiano Martelli e Domenica Falardo, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- ARTAUD ANTONIN, *Il teatro e il suo doppio. Il libro che ha cambiato il teatro del '900*, a cura di Giuseppe Rocca, Postfazione di Giuliano Zincone, Roma, Dino Audino Editore, 2019.
- AUTORI VARI EMOZIONATI, *Caro prof. ti scrivo... Ricordi e tracce di una storia d'amore lunga 50 Anni*, a cura di Federica Caiazzo, Camilla Margiotta, Carlotta Margiotta, Donatella Nigro, Introduzione di Mario di Giovanni, Napoli, Argalia Editore, 2020.
- BARONI GIORGIO e BENUSSI CRISTINA (a cura di), *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana*, Congresso internazionale (Trieste, 7-8 novembre 2019), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020.
- BATTISTINI ANDREA, *Dall'inibizione alla liberalizzazione dell'io. Il genere autobiografico del «Tournant des Lumières»*, con interventi di Franco D'Intino e Bartolo Anglani, Torino, Aragno, 2020.
- «LA BEIDANA», 99, novembre 2020.
- BIANCO MICHELE, *L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli*, con un saggio introduttivo di Carlo Santoli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.
- BONTEMPELLI MASSIMO, *Eva ultima*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2020.
- BOTTIGLIERI NICOLA, *Magellano e don Bosco intorno al mondo. La memoria dei luoghi*, Torino, Editrice Elledici, 2019.
- BRICCHI MARIAROSA, *Grammatica del buio. Strategie testuali di Manzoni saggista*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2017.
- BRUNETTA GIAN PIERO, *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2020.
- CAMBIAGHI MARIAGABRIELLA, EGIDIO AURORA, INNAMORATI ISABELLA, *Storia del teatro. Scena e spettacolo in occidente*, Milano, Pearson Editore, 2020.
- CAMILLERI ANDREA, *Riccardino*, Palermo, Sellerio Editore, 2020.
- CAPUOZZO FEDERICO, *Il popolo dei ricoveri. Racconti della Napoli in guerra*, con una nota di Gennaro Oliviero, Firenze, Martin Eden, 2020.
- CARACCIOLLO TRISTANO, *Didonis reginae vita – Penelopes castitas et perseverantia*, Edizione critica a cura di Renato Ricco, Bari, Cacucci, 2020.
- CARBONE SARA, *La dissolvenza della memoria*, Venezia, Mazzanti Libri ME Publisher, 2020.

- CARLETTI GABRIELE, *Melchiorre Delfico. Riforme politiche e riflessione teorica di un moderato meridionale*, Pisa, Edizioni ETS, 2020.
- CASPANELLO TINO, *Orli*, Traduzione di Antonella Capra e Stéphane Resche, Toulouse, PUM, 2020.
- CIRILLO GIUSEPPE, NOTO ANNA MARIA (a cura di), *Ragioni e stagioni della storia. Le «vie» della ricerca di Aurelio Musi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.
- D'ALESSIA MICHELA, *L'alfabeto nelle campagne. L'opera educativa dell'ANIMI in Basilicata (1921-1928)*, Prefazione di Antonio Lerra, Venosa, Osanna Edizioni, 2020.
- D'ANTUONO GIUSEPPINA, *Lumi, diritti, democrazia nel Settecento mediterraneo. Nicola Fiorentino (1755-1799)*, Prefazione di Marina Formica, Roma, Aracne, 2020.
- D'AURIA MAURIZIO e SUMMA FRANCESCO (a cura di), *La chimica in «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli*, Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2020.
- DA PONTE LORENZO, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, Edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019.
- DAINOTTI FABIO, *Poesie controcorrente e racconti in versi*, Postfazione di Carlo Di Lieto, Noventa Padovana, Biblioteca dei Leoni, 2020.
- DE BIASE OTTAVIANO, *La stagione dei vinti* (poesie), Vignate, RotomailItalia, 2020.
- DE BLASI NICOLA, *Eduardo*, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- DE BLASI NICOLA, MONTUORI FRANCESCO, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Napoli, Cronopio Edizioni, 2020.
- DELL'AQUILA GIULIA, *Forme e modelli tra Cinque e Settecento*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2020.
- EDWARDS CHARLES, *Il Mediterraneo pittoresco. La Calabria*, Introduzione di Maria Rosaria Costantino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- ESPOSITO IGOR, *La memoria gatta*, Prefazione di Elio Pecora. Una lettera di Laura Betti, Napoli, Magmata Edizioni, 2019.
- FEDERICO AMALIA, *Itinerari letterari tra Puglia e Grecia*, Bari, Cacucci Editore, 2020.
- FILIPPETTI ANTONIO, *Almanacco del tempo del coronavirus*, Roma, Istituto Culturale del Mezzogiorno, 2020.
- «FORUM ITALICUM», vol. 54, 1, August 2020 [Special issue: Letteratura italiana di ispirazione socialista, a cura di Luigi Troiani e Sara Simone]
- «FORUM ITALICUM», vol. 54, 2, August 2020.
- «FORUM ITALICUM», vol. 54, 3, November 2020.
- «FRONTIERE», a. XX, n. 36, gennaio-dicembre 2019.
- GALANTI GIUSEPPE MARIA, *Osservazioni intorno a' romanzi*, Edizione critica a cura di Domenica Falardo, con un saggio di Sebastiano Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018.
- GALLI QUIRINO, *La donna nella commediografia italiana tra il XV e il XVII secolo – con due Commedie barocche*, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio Editoria, 2019.
- GARGIULO GIUS, *Cravates illustrées. Une collection d'histoires*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2019.

- GARGIULO GIUS, *Frontières et clôtures du western*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2020.
- GASPARI GIANMARCO, *Il mito della «Scuola di Milano»*. *Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.
- GLÜCK LOUISE, *Averno*, Traduzione di Massimo Bacigalupo, Napoli, Dante & Descartes, 2019.
- GRANESE ALBERTO, *Orizzonti di lontani destini. Dai canti dell'Empireo di Dante alle inchieste civili di Sciascia*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2020.
- GRECCHI ADA, *Spegnevano anche i fiordalisi. La bambina che guardava la guerra*, Milano, Guerini e Associati, 2019.
- GRIFFO MASSIMO, *Rocco Montano*, Premessa di Francesco Bruni, Sarno, Edizioni Buonaiuto, 2020.
- IERMANO TONI (a cura di), «Contro lo stato d'assedio». *Modernità e meridionalismo (da De Sanctis agli anni del boom e oltre)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020.
- «L'IMMAGINAZIONE», 316, marzo-aprile 2020.
- «L'IMMAGINAZIONE», 319, settembre-ottobre 2020.
- «L'IMMAGINAZIONE», 320, novembre-dicembre 2020.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», XV, 1, Spring 2020 [AA. VV., *Joseph Tusiani: in memoriam*].
- LA CAVA MARIO, *Ifatti di Casignana*, Prefazione di Goffredo Fofi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- LANZMANN CLAUDE, *Un vivo che passa. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, a cura di Federica Sossi, Napoli, Cronopio Edizioni, 2020 (2^a ediz.).
- LAUDADIO TONY, *Il blu delle rose*, Milano, NN Editore, 2020.
- LIGUORI WALTER, *Da Teatri Uniti ai film di Paolo Sorrentino. Nuove tendenze del cinema italiano*, Napoli, Liguori, 2017.
- «LYCEUM», 59, settembre 2020.
- LOCATELLI GOFFREDO, *Fiorentino Sullo racconta se stesso. La mia verità*, Sarno, Edizioni Buonaiuto, 2020.
- LUATTI LORENZO, *Storia sommersa delle migrazioni italiane. Letteratura per l'infanzia ed emigrazione dall'Ottocento a oggi*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- MADRIGNANI CARLO A., *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro, Antonio Resta, Pisa, Edizioni ETS, 2020.
- MALAGODI OLINDO, *Calabria desolata*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.
- MANGO LORENZO, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019.
- MARCOALDI FRANCO, MONTANARI TOMASO, *Cento luoghi di-versi. Un viaggio in Italia*, Roma, Treccani Libri, 2020.
- MARINELLA SAVINO, *La sartoria di via Chiatamone*, Roma, Nutrimenti Edizioni, 2019.
- MARONE LORENZO, *La donna degli alberi*, Milano, Feltrinelli, 2020.

- MASIOLA ROSANNA, CITTADINI SABRINA, *L'alba dorata della moda italiana. Una prospettiva cross-culturale su Maria Monaci Gallenga*, Prefazione di Renato Tomai, Roma, Aracne, 2020.
- MILONE ANNA MARIA, *La valigia è vuota. L'arte di Giose Rimanelli*, Introduzione di Raffaele Manica, Roma, Castelvecchi, 2020.
- MOSCATO ENZO, *Festa al celeste e nubile santuario. Compleanno*, Bari, Florestano Editore, 2018.
- MOSCATO ENZO, *Il mare non si mangia – Guerra; Dopo*, Napoli, Guida, 2019.
- MOSCATO ENZO, *Archeologia del sangue (1948-1961)*, Napoli, Cronopio Edizioni, 2020.
- MOSCATO ENZO, *Tà-Kài-Tà (Eduardo per Eduardo)*, a cura di Antonia Lezza, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020.
- NICOLI RITA, *Scritture tra due mari*, Bari, Cacucci Editore, 2020.
- OLIVA GIANNI, *I luoghi delle parole. Geografie letterarie dopo l'Unità*, Milano, Bruno Mondadori, 2020.
- PALAZZOLO ROSARIO, *La vita schifa*, Cagliari, Arkadia Editore, 2020.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Scritti corsari*, Prefazione di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 2019.
- PEDE GIOVANNI, *Dal Volturmo al Macerone. Nascita di un Regno*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- PLACELLA ANNARITA, *Profetismo e archetipo del "puer" in Dante tra Isaia, Virgilio e Paolo*, Roma, Aracne, 2017.
- PROCINO MARIA (a cura di), *Mio caro Eduardo. Edoardo De Filippo e Lucio Ridenti. Lettere (1935-1964)*, Napoli, Guida, 2018.
- RABBONI RENZO, *Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento. Con l'edizione critica della «Pulcheria»*, Milano, Biblion Edizioni, 2020.
- RAGOZZINO MARTA, APPELLA GIUSEPPE (a cura di), *Pasolini e Matera. Il racconto della mostra*, Torino, Allemandi, 2020.
- REINA LUIGI, *L'altro Alvaro (tra letteratura e vita)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.
- «RIFORMA E MOVIMENTI RELIGIOSI», 8, dicembre 2020.
- «RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA», XXXVII, 3, 2019.
- «RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA», XXXVIII, 3, 2020.
- SAFRAN FOER ESTHER, *Voglio sappiate che ci siamo ancora. La memoria dopo l'Olocausto*, Parma, Guanda Editore, 2020.
- Salerno in particolare. Immagini del centro storico*, catalogo della mostra a cura di Antonella Trotta e Stefania Zuliani, Milano, Gechi Editore, 2017.
- SALETTA ESTER (a cura di), *La scrittura dell'esilio oltreoceano. Diaspora culturale italo-tedesca nell'Europa totalitaria del nazifascismo. Riflessioni interdisciplinari*, Roma, Aracne, 2020.
- SANTANELLI MANLIO, *La serva del principe*, Prefazione di Antonia Lezza, Napoli, Kairòs Edizioni, 2016.

- SAPIA GIOVANNI, *Il romanzo del casale* (romanzo), Prefazione di Marco Beck, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.
- SCARPETTA VINCENZO, *Teatro (1920-1930). La vita artistica tra rivista, Piedigrotta e Sciosciammocca*, a cura di Maria Beatrice Cozzi Scarpetta, Napoli, Liguori, 2018.
- SCOTELLARO ROCCO, *Tutte le opere*, a cura di Franco Vitelli, Giulia Dell'Aquila, Sebastiano Martelli, Milano, Mondadori Editore, 2019.
- SILVESTRI MARINA (a cura di), *Linuccia Saba e il cinema, un sogno negato. Due soggetti ritrovati*, Trieste, EUT Edizioni Universitarie di Trieste, 2019.
- SINISGALLI LEONARDO, *Racconti*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2020.
- SINISGALLI LEONARDO, *Tutte le poesie*, a cura di Franco Vitelli, Milano, Mondadori, 2020.
- «STUDI MEDIEVALI E MODERNI», XXIV, 1, 2020 [Special issue: *Memories and Reminiscences. Ricordi, lettere, diari, memorialistica da Rossetti al Decadentismo Europeo*, Convegno internazionale di studi (Chieti-Vasto, 20-21 novembre 2019), a cura di Gianni Oliva, Mirko Menna, Mario Cimini]
- «STUDI MEDIEVALI E MODERNI», XXIV, 2, 2020.
- TASSONI LUIGI, *Le meraviglie di Sinisgalli*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2019.
- Il teatro di Roberto Russo*, Presentazione di Giuseppe Giorgio, Prefazione di Tato Russo, Napoli, Guida, 2018.
- TERRINONI ENRICO, *Chi ha paura dei classici?*, Napoli, Cronopio Edizioni, 2020.
- «TESTO», 79, gennaio-giugno 2019 [Special issue: *Saverio Bettinelli nel III centenario della nascita (1718-1808)*, Atti del convegno di studi (Mantova, 25-26 ottobre 2018), a cura di Cristina Cappelletti]
- «TESTO», 80, luglio-dicembre 2020.
- TRAMONTANO GUERRITORE ALFONSO, *Gli stati dell'acqua*, Faloppio (CO), LiettoColle Editore, 2019.
- TRICOMI ANTONIO, *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- TRUFELLI MARIO, *L'indulgenza del cielo*, a cura e con postfazione di Franco Vitelli, Venosa, Osanna Edizioni, 2020.
- TUCCILLO ALESSANDRO, *Umanità contesa. L'apologetica di Giambattista Roberti contro il «Filosofismo»*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.
- VACCARO TIZIANA FRANCESCA, *Terra di Rosa. Vite di uno spettacolo*, Disegni di Elena Mistrello, Prefazione di Piero Ferrante, Milano, Tiziana Francesca Vaccaro ©, 2018.

- Francesco Tateo, *Moderntià dell'Umanesimo*
- *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone
- Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico
- Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*
- Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*
- *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

- Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*
- Lorenzo Da Ponte, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, Edizione critica a cura di Laura Paolino
- Rosa Giulio, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*
- Giulia Dell'Aquila, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*
- Giulia Dell'Aquila, *Forme e modelli tra Cinque e Settecento*

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

Finito di stampare nel mese di maggio 2021
presso la Tipografia Buonaiuto sas
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)