

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie
ANNO IV

numero 1-2
2005



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

GIULIANA ANGIOLILLO - ANGELO CARDILLO - CARLO CHIRICO - EMILIO
GIORDANO - ALBERTO GRANESE - ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI -
LUIGI REINA - FRANCESCO SICA

Redazione

ANTONIA LEZZA (coordinatore) - ROSA GIULIO - LUIGI MONTELLA - ROSA TROIANO

Direzione, Redazione, Amministrazione:

"La Fenice" Casa Editrice
Piazza Portanova, 5
Tel. 089 226486
84100 SALERNO

Responsabile

POMPEO ONESTI

Versamenti: C. C. P. 55967046 intestato a Casa Editrice La Fenice; Bonifico bancario 3219747/
01/69 - ABI 02002 - CAB 15200 a Casa Editrice La Fenice - 84100 Salerno - Abbonamento
Annuo € 51,64 - estero € 80,00 - Prezzo di un fascicolo € 25,82 - Numeri doppi € 51,64

Autorizzazione del tribunale di Salerno

n. 366 del 28 - 12 - 1971

MISURE CRITICHE.

Nuova Serie

ANNO IV, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2005

SAGGI

- QUIRINO GALLI, *L'immagine della donna nei Dialoghi Drammatici di Rosvita* pag. 5
- IRENE CHIRICO, *Interferenze tra tradizioni nelle edizioni dei traduttori: l'esempio di Alfano* » 33
- NUNZIA D'ANTUONO, *Michele Baldacchini e il romanzo napoletano del primo Ottocento* » 47
- MARTINO MARAZZI, *La lente prismatica. Vita sfuggente di L. D. Ventura e propagginazione di un testo* » 65
- CARMINE DI BIASE, *Teologia in dialogo. La ricerca del Divino e la Parola del Silenzio in Bruno Forte* » 84
- ADRIANO NAPOLI, *Il "poetico necessario" di Giancarlo Pontiggia. Per una lettura di Bosco del Tempo* » 121
- PASQUALE TUSCANO, *Invenzione e coraggio nella poesia di Dante Maffia* » 134

INTERVENTI

- CARMELA LUCIA, *«L'italiano dell'uso medio» nel romanzo contemporaneo. Primi spogli linguistici su tre autori esemplari: Natalia Ginzburg, Giuseppe Pontiggia, Domenico Rea* » 146
- ALESSANDRA OTTIERI, *L'erranza: un "romanzo in forma di lettere" di Carlo Muscetta* » 174
- GIANNI VILLANI, *Un uomo in sé: ovvero dei romanzi di Marco Santagata* » 182

NOTE E RASSEGNE

- GABRIELLA CARRANO, *Carlo I d'Angiò: il "miles Christi" tra tomismo e ragion di Stato* » 191
- ROBERTA DELLI PRISCOLI, *L'inchiesta sulla bellezza di Torquato Tasso* » 207

MILENA MONTANILE, <i>Ancora su Gesualdo. A proposito di un libro recente</i>	pag. 219
VALERIO VIANELLO, <i>Autobiografia intellettuale di Antonio Labriola</i>	» 227
PASQUALE NATELLA, <i>Dalla stroncatura alla poetica. Aggiunte ad Alfonso Gatto critico letterario</i>	» 232

RECENSIONI

N. Acanfora, V. Albano, A. Ciaglia, M. De Pasquale, M. I. de Santis, L. Di Donato, E. Di Lorenzo, V. Esposito, C. Lucia, R. Messina, A. Pontis	» 240
--	-------

LIBRI RICEVUTI

» 269

L'IMMAGINE DELLA DONNA NEI *DIALOGHI DRAMMATICI* DI ROSVITA

Con l'ascesa dei Sassoni sul trono di Germania, in particolare con l'investitura a re di Enrico l'Uccellatore nel 911, la Germania trovò una sua compattezza territoriale, una sua forza militare che la portarono, quasi erede del Sacro romano impero a svolgere un ruolo determinante nella storia dell'Europa per i successivi tre secoli. A porre le basi di questa affermazione fu la politica inaugurata da Ottone I, proseguita dal figlio Ottone II e dal figlio di questo Ottone III. Tali sviluppi si collocavano all'interno di un processo culturale già iniziato e che aveva avuto la sua nascita con il riconoscimento di una lingua nazionale già nell'841, quando tra germani e franchi si sottoscrisse la pace di Verdun. Tuttavia, secondo i più autorevoli giudizi, in questa affermazione della nazione non si ebbe una vera e propria rinascita della vita intellettuale germanica, perché l'impegno degli intellettuali germanici per il proprio ingresso nella storia si risolveva formalmente nell'uso del latino¹. Inoltre, nella Sassonia, come nei territori più settentrionali del Sacro romano impero, presso vaste aree della popolazione ancora persistevano le antiche forme di vita, gli antichi culti pagani, e netta era la separazione della casta nobiliare dal resto della società.

Significativa nel secolo degli Ottone fu la produzione letteraria di Rot Hrotswith, o Rosvita, nata intorno al 935 e morta dopo il 972. Fu canonichessa nel convento di Gandersheim del quale era madre badessa Gerberga, nipote di Ottone I e lì, nobile tra nobili, ebbe modo di leggere

¹ Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1977 vol. I, t. I, pp. 136-150. Per un quadro complessivo della produzione letteraria, storiografica, filosofica, scientifica e artistica, in quel secolo, cfr. E. AMANN, *La vita intellettuale e artistica*, in *Storia della Chiesa. L'epoca feudale*, Torino, San Paolo, 1995, pp. 659-700.

gli autori della classicità. Compose: sei operette teatrali di cui parleremo più oltre, sette leggende agiografiche e due poemi: *Gesta Ottonis* e i *Primordia coenobii Gandeshemensis*².

La raccolta delle sei operette teatrali era preceduta da una premessa nella quale Rosvita dava ragione dei fini che si prefiggeva di raggiungere con tale lavoro³. In essa la giovane monaca veniva affermando che tra i cristiani v'è chi si diletta nella lettura dei classici e chi, pur antepo- nendo la lettura dei testi sacri, non disdegna di leggere autori come Terenzio, sotto- valutando le oscenità che in essi sono contenute.

Perciò mentre altri ne coltivano la lettura, io, la squillante voce di Gandersheim, non ho avuto scrupolo di imitarlo nelle mie composizioni, perché nello stesso genere di composizione in cui venivano rappresentate oscene sconcezze di donne senza pudore, venisse esaltata, in base alle modeste capacità del mio ingegno, l'encomiabile illibatezza di sante vergini cristiane. Una cosa però mi costringe non di rado ad arrossire e a vergognarmi profondamente ed è il fatto che, costretta dalla natura di queste composizioni, nell'atto stesso del comporre ho immaginato mentalmente e ho descritto materialmente con la penna l'escrabi- le dissennatezza di coloro che si abbandonano a illeciti amori e l'amara dolcezza dei loro colloqui, che al nostro orecchio non è lecito neppure ascoltare. Ma se, per vergogna, avessi tralasciato tutto ciò, non avrei realizzato il mio intento e non sarei riuscita ad esaltare così pienamente, in base alle mie possibilità, la gloria degli innocenti, perché quanto più le lusinghe dei folli innamorati sono facili alla seduzione, tanto più alta risplende la gloria del soccorritore divino e tanto più gloriosa la vittoria di coloro che trionfano su di esse, soprattutto quando a vincere è la debolezza di una donna e a soccombere vergognosamente è il vigore di un uomo.⁴

² Per una ampia analisi critica della produzione di Rosvita cfr. G. VINAY, *Una canonichessa ancora da scoprire. Rosvita*, in *Alto medioevo latino*, Napoli, Guida, 1978, pp. 483-554.

³ Queste operette teatrali, o narrazioni dialogate, non ebbero fortuna durante il Medioevo, ma ne ebbero molta nei secoli successivi, soprattutto nella modernità. Sono state molte le trascrizioni dei manoscritti giunti fino a noi; per cui è stato inevitabile che tra le varie pubblicazioni emergessero interpretazioni contrastanti. Per le prospettive di questo saggio le diatribe filologiche potrebbero avere, entro certi limiti, un valore relativo. Dunque il testo a stampa a cui si fa riferimento è quello curato da F. Bertini: *ROSVITA, Dialoghi drammatici*, Milano, Garzanti, 1986, che dimostra come nella riscoperta della produzione letteraria di questa canonichessa, "unico autore" di drammi in un arco di tempo di più secoli, convergessero interessi scientifici e attrazione culturale.

⁴ *Ivi*, pp. 7 e 9.

E rispetto a questi fini, poco importa se il suo versificare non raggiunge le raffinatezze dei “pagani”. Alla presentazione dell’opera segue una “lettera ai dotti” nella quale Rosvita riprende il concetto di una sua modestia letteraria che, tuttavia, non offusca il “dono” che Dio le ha fatto ed è l’intelletto di cui ella dispone. In questa stessa pagina inserisce altre interessanti affermazioni sulla donna come: “Rosvita, la piccola ignorante incapace di fare alcunché di buono”, “avete reputato degna della vostra attenzione la mia operetta di donna da poco” e “la conoscenza di quelle discipline letterarie, la cui finezza sorpassa di gran lunga il mio intelletto di donna”⁵.

In quanto posta all’interno di un sistema di valori, “la figura della donna, contesa tra il bene e il male” è ciò che emerge dai drammi di Rosvita. Nell’analizzarli, le forme della drammaturgia si fonderanno con le prospettive antropologiche, perché in entrambe il fattore fondante è la rappresentazione del mondo.

Intorno a queste operette teatrali il dibattito è stato animatissimo, anche perché la maggiore o minore teatralità di testi che condividono la loro origine con più d’una sfera dell’esperienza umana, sollecita la contrapposizione di due distinte tendenze sull’essenza propria del teatro. In questo dibattito si fronteggiano la tesi per la quale è teatro quello che esprime la giusta armonia di tutte le componenti: da quella drammaturgica, a quella spaziale, e quella per la quale il teatro affiora o può affiorare se configurato come un rito sociale⁶. Quello che qui interessa tralasciando di dire alcunché sul dibattito or ora accennato, è capire cosa c’è all’origine della scelta di Rosvita; infatti, scegliere una dimensione drammaturgica significa configurare uno spazio nel quale delle ombre umane agiscono come dotate di una propria sorgente di vita e individuare su una linea narrativa i segmenti del tempo. Questo vale tanto per il testo scritto dal letterato, quanto per le parole e i gesti ripetuti e sempre identici a se stessi all’interno di un rito. Questi dialoghi scritti dalla giovane Rosvita sono una ri-creazione, una esemplificazione vivente dei fattori intellettuali che guidavano l’uomo, singolo e collettivo, nei secoli intermedi del Medioevo con l’accentuazione possibile di alcune caratterizzazioni derivanti da quel mondo germanico a cui apparteneva la canonicità di Gandersheim. In altri termini, se i personaggi hanno una collocazione nella storia e nella

⁵ *Ivi*, pp. 11, 13, 15.

⁶ Per quel che riguarda i termini di questo dibattito nel teatro medioevale cfr. L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

agiografia, le vicende narrate appartengono alla cultura del X secolo d. C. In quel secolo, infatti, a una visione sostanzialmente metafisica della storia e della realtà mondana si affiancava una nuova espansione della vita sociale che incrinava la staticità di una esistenza segnata dall'attesa dell'aldilà; si trattava di una contrapposizione che richiese l'urgenza di meditare ampie e profonde "riforme" dell'esperienza religiosa. Inoltre, il concetto di donna che imperava al tempo di Rosvita e nei secoli immediatamente seguenti non poteva essere più negativo. I chierici affermavano che ella 'è lussuria e fonte di peccato e che soltanto la verginità può essere la condizione del suo riscatto'. L'esempio più eloquente della natura della donna e del suo percorso di salvezza era Santa Maddalena, per cui decretavano che 'spetta all'uomo il dovere di controllare e guidare la donna'. I filosofi e i medici ritenevano che 'la donna esiste nel Creato con l'unico fine di essere uno strumento della perpetuazione del genere umano; infatti, poiché l'osservazione anatomica - si sosteneva - dimostra che l'apparato genitale non è dissimile tra i due sessi, quello della donna, più rudimentale dell'altro, conferma l'inferiorità di questa rispetto all'uomo. Ad esempio, la meretrice, oltre a dare sfogo alla libidine propria del suo essere donna, ha su di sé anche l'ignominia di non poter avere figli'. I predicatori e i moralisti ribadivano che 'la donna deve essere affidata alla custodia dell'uomo'. Del resto, 'la sua castità è un intermedio tra ciò che la donna è e ciò che ella dovrebbe essere e il modello di vita a cui ella deve sottostare è quello che deriva dalle Sacre scritture'⁷.

Accantonata la prospettiva di una valutazione sul piano letterario e teatrale di questi sei *Dialoghi drammatici*, gli aspetti interni a un più generale assetto della cultura del tempo, colti magari in una dimensione antropologica, configurano di per sé la presenza di un dramma radicato in quelle contrapposizioni di cui la stessa Rosvita propone i termini, quando dice: "soprattutto quando a vincere è la debolezza di una donna e a soccombere vergognosamente è il vigore di un uomo."

⁷ Per i riferimenti storici a questi argomenti Cfr. *Storia delle donne. Il medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Bari, Laterza, 1990, pp. 21-165, *passim*. Per una impostazione teorica in sede antropologica tra Storia, in quanto ordinamento e analisi degli accadimenti, e Antropologia, in quanto ricostruzione di un sistema culturale che intreccia gli accadimenti stessi, per il parallelismo e le divergenze tra le due scienze, cfr. E. DE MARTINO, *Storia e metastoria*, Lecce, Argo, 1995. Per indicazioni metodologiche e suggerimenti alla riflessione cfr. *Antropologia storica. Materiali per un dibattito*, a cura di G. Mazzoleni, A. Santemma, V. Lattanzi, Roma, Euroma, 1995.

1. *La conversione di Gallicano, generale dell'esercito*⁸

Già in questo primo *Dialogo drammatico*, e si riproporrà in altri, si profila il contrasto tra l'amore umanamente inteso, anche se non gravato da un dominante desiderio carnale, e la verginità, come dono a Cristo.

Gallicano, generale degli eserciti di Costantino, per andare a combattere gli Sciti, chiede di avere in moglie la figlia dello stesso imperatore, ma Costanza rifiuta, confortata e aiutata in questo dal padre.

COSTANTINO. Lo sapevo.

COSTANZA. Non mi stupisce, visto che col tuo assenso, col tuo permesso ho consacrato a Dio, in voto, la mia verginità.

COSTANTINO. Me lo ricordo.

COSTANZA. E nessuna tortura potrà mai costringermi a violare il giuramento prestato.

Per eludere la richiesta di Gallicano, padre e figlia propongono al generale di portare con sé i due primiceri Paolo e Giovanni e di lasciare presso Costanza le sue figlie. La proposta è accettata e Costanza si ritira in preghiera.

COSTANZA. O Cristo, tu che ami la verginità e ispiri la castità, tu che, grazie alle preghiere della tua martire Agnese, strappasti a un tempo il mio corpo alla lebbra e la mia anima all'eresia pagana e mi invitasti al talamo verginale di tua Madre, dove apparisti vero Dio, nato da Dio padre prima della creazione, ma anche Vero Uomo, nato da madre mortale nel mondo del tempo: rivolgo la mia supplice preghiera a te, fonte insieme col Padre di saggezza vera ed eterna, in virtù della quale vennero create tutte le cose e per il cui volere esiste e si regge l'universo; traendolo dietro di te, distogli dal suo iniquo proposito Gallicano; egli tenta di carpirti e di spegnere il mio amore per te. Degnati, Cristo, di riservarti come spose le sue figlie, infondi lentamente nei loro pensieri la dolcezza del tuo amore perché, aborrendo l'unione della carne, meritino di accostarsi alla comunità delle vergini consacrate.

Poi, Costanza converte le due giovani.

ARTEMIA. Siamo liete di entrare al tuo servizio, signora, ci sottomettiamo devote al tuo potere, perché il tuo favore si riversi su di noi.

⁸ Fonte di Rosvita fu un racconto agiografico che univa, accomunandole, la *Conversione di Gallicano, comandante dell'esercito* e la *Passione dei martiri Gallicano, Giovanni e Paolo*. L'azione è collocabile storicamente tra il 323 e il 330.

COSTANZA. Esiste un solo Signore, in cielo, al quale dobbiamo prestare devotamente il nostro servizio, nella cui fede e nel cui amore è bene mantenerci tutte insieme, conservando la nostra integrità fisica, per meritare di accedere al regno dei cieli con la palma della verginità.

ARTEMIA. Nessun rifiuto da parte nostra; siamo pronte a obbedire a tutti i tuoi ordini, soprattutto per conoscere la verità, e col proposito di conservarci vergini.

Frattanto, sul campo di battaglia la sorte sta per essere contraria al generale romano, ma poiché egli si converte per la sollecitazione dei due primiceri, la vittoria sarà la sua. e soprattutto, non avranno più valore gli accordi presi da Costantino, perché egli ha deciso di dare se stesso a Dio. Pertanto è una lieta notizia quella delle sue figlie convertite anch'esse al Cristianesimo.

GALLICANO. Di che si tratta?

COSTANTINO. La mia e le tue figlie sono seguaci della medesima religione che hai scelto tu.

GALLICANO. Ne sono felice.

COSTANTINO. E tanto bramano di conservare la verginità, che non riuscirebbero a distoglierle dal loro intendimento né le minacce, né le lusinghe.

Le conferme e le rassicurazioni vengono dall'incontro di Gallicano con Costanza.

GALLICANO. Che la vostra vita sia fortunata, pie vergini serbate immacolato, nel timor di Dio, l'onore della verginità, per risultare degne di ricevere l'amplesso del Re eterno.

COSTANZA. Ancora più grande ne sarà la gioia, perché comprendiamo che tu non ci avversi.

GALLICANO. Non vi avverso, non vi oppongo rifiuti, o impedimenti. Anzi, approvo con tanto calore i vostri desideri, Costanza mia, che, dopo averti conquistato coraggiosamente, a rischio della vita, ti spingerei a non volere altro se non ciò che hai intrapreso.

COSTANZA. Questo cambiamento è opera dell'Altissimo!

GALLICANO. Se non fossi cambiato in meglio, non consentirei a che tu mantenessi il tuo voto.

COSTANZA. L'amico del pudore verginale e patrono di ogni onesta intenzione, Colui che ti ha distolto da un iniquo proposito e ha riservato per sé la mia verginità, si degni un giorno di unirci nella felicità eterna come premio per la nostra separazione terrena.

brame dell'amore carnale e, rifiutato l'invito ad abitare anch'egli nel Palazzo imperiale, va vivere con Sant'Illarione presso Ostia. Salito sul trono imperiale, Giuliano l'apostata fa sequestrare tutti i beni di Gallicano e ordina che Terenziano disponga l'esecuzione capitale di Paolo e Giovanni. Ad eseguirla è il figlio di costui, che, a sua volta, diviene un indiavolato.

Il valore, primo e fondamentale, che veniva inculcato alle giovani, a qualsiasi livello sociale esse appartenessero, era quello della verginità. In molte società questa costituisce una qualità fondamentale ai fini del matrimonio. Ma è una caratteristica propria del cristianesimo averla collocata in cima alla scala della perfezione, contrassegnandola di riferimenti alle Sacre Scritture all'archetipo di Maria; infatti, per le vergini le ricompense celesti saranno molte. Nel secolo X, e ancor più nei secoli XI e XII, la Chiesa esaltò la perfezione dello stato verginale. Tutto concorreva in tal senso: la paura della fine del mondo, l'ascendente spirituale del monachesimo, la riforma del clero e la promozione del culto mariano.

Nella formazione di una fanciulla il valore della verginità aveva un carattere tanto sociale quanto religioso: era in gioco l'onore della famiglia non meno che la salvezza eterna dell'anima della giovane stessa. Durante tutta la sua infanzia questa era esortata a preservare il proprio tesoro: l'intatto sigillo di cui parlano i testi medievali, e soccombeva quando i genitori decidevano di farla sposare, abbandonandola nelle mani del maschio. Se il modello verginale era stato perfettamente assimilato, doveva risultare difficile il cambiamento di stato, ovvero, l'accettazione di una condizione dipinta dagli uomini di chiesa come segnata dalla corruzione e dalla lordura⁹.

Rosvita, attraverso Costanza, fa emergere la sua indifferenza al matrimonio rispetto al quale la donna deve scegliere la vita casta. Ma il matrimonio, poiché rientra nell'ordine delle cose naturali e nella legge di Dio, non è un peccato. E allora l'amore, in quanto impulso naturale, è un'istigazione del demonio: tuttavia, il rifiuto ostentato da Costanza potrebbe celare un'avversione di Rosvita all'amore che non può essere spiegato con il suo stato di religiosa, ma con una inconscia sofferenza per la condizione di sottomissione della donna all'uomo.

2. Il martirio delle sante vergini Agape, Chionia e Irene¹⁰

La nobiltà e la bellezza della donna di rango elevato erano doti utili al suo matrimonio, ma all'uomo - si affermava - appartengono le decisioni;

⁹ Cfr. P. L'HERMITE-LECLERCQ, *Le donne dell'ordine feudale (X-XII secolo)*, in *Storia delle donne*, cit., pp. 251-309, in particolare: 263 e segg.

¹⁰ La vicenda storica delle tre vergini Agape, Chionia e Irene, che furono martirizzate

perché l'uomo è il potere politico, economico e culturale, mentre alla donna compete il ruolo di essere il mezzo per soddisfare l'istinto sessuale del maschio; ma nel caso in cui anch'ella sia compiacente, ella può essere maga e fattucchiera, perché rinuncia alla purezza verginale del suo corpo, perché il demonio, per ingannare l'uomo può assumere anche le sue sembianze, entrando nella bellezza del corpo femminile. Dunque, connaturato alla donna è l'essere del suo corpo vicino al male; la sua impurità può contaminare l'uomo e tutto ciò che appartiene alla sfera del sacro¹¹. Eppure Paolo nella lettera ai Galati aveva parlato di eguaglianza tra uomo e donna, per cui i concetti intorno alla verginità avevano una funzione classificatoria interna alla società: la verginità della donna, come la terra, doveva essere una garanzia di fertilità. Le affermazioni intorno all'impurità della donna sono, con le opportune varianti, presenti in tutte le religioni, ma nel cristianesimo esse si giustificano con la netta separazione tra spirito e materia, tra luce e ombra per cui lo stato di vergine, assunto come rifiuto del proprio corpo, è l'unica condizione di salvezza e ha un significato cosmico per l'intero genere umano. Per cui, tanto la bellezza del corpo femminile, quanto la necessità della procreazione sollevavano non pochi problemi teologici ed etici: nel momento in cui l'uomo pratica il contatto carnale con la donna, egli può abbandonare ogni valore e cadere nella demoniaca istintualità.

Affermava Rosvita che, quando un tale istinto lo assale, l'uomo assume i connotati del ridicolo, del miserabile, egli appare sporco, mostruoso e straccione; ma in questa grottesca dipintura può anche affiorare il rifiuto di ogni corporeità.

Tre giovani fanciulle, già note per la fede in Cristo, sono portate al cospetto di Diocleziano.

DIOCLEZIANO. Il nobile splendore del vostro casato e la vostra pura bellezza richiedono le vostre nozze con i più alti dignitari di palazzo e questo potrà accadere con il nostro consenso, se vorrete rinnegare Cristo e offrire sacrifici agli dèi.

a Tessalonica nel 304 al tempo di Diocleziano, ci è nota attraverso una *passio* greca e una *passio* latina. Rosvita attinse però a una versione più breve, affine a quella riportata negli *Acta Sanctorum*.

¹¹ Cfr. M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino, 1993; in particolare capp. 1, 8, 9, 10. In verità in questo libro il tema della verginità presso la religione cristiana è appena accennato, ma l'indagine intorno all'impurità e alla contaminazione all'interno di varie società ha un interessante risvolto metodologico.

Ma le tre giovani rifiutano la proposta, soprattutto in nome della loro fede in Cristo. Per cui l'imperatore le fa rinchiudere in prigione e ordina che a occuparsene sia il governatore Dulcizio.

DULCIZIO. Avanti, soldati, portate fuori le prigioniere!

SOLDATI. Ecco le donne da te convocate.

DULCIZIO. Caspita! Come sono straordinariamente belle e attraenti!

SOLDATI. Di una bellezza senza difetti.

DULCIZIO. Sono incantato a vederle.

SOLDATI. C'era da immaginarselo.

DULCIZIO. Brucio dalla voglia di portarmele a letto.

Pertanto, le fa rinchiudere in una stanza del suo palazzo attigua alle dispense, dove a suo piacimento può recarsi. Entrato in una stanza attigua a quella nella quale si trovano le tre giovani, Dulcizio esce di senno ed esse attraverso una fessura lo vedono sfogare la sua bramosia erotica su pignatte e padelle tanto da assumere l'immagine di un diavolo. L'immagine comica di Dulcizio vista dalle giovani si trasforma in terrorizzante nei soldati. Neanche le guardie che presidiano il palazzo imperiale lo riconoscono e anche per loro quella è un'immagine demoniaca. L'unica persona che lo riconosce è sua moglie, l'unica che prova per lui sentimenti di pietà e sente di doverlo soccorrere.

Nel foro, mentre Dulcizio è da parte quasi dormiente, i soldati tentano invano di denudare le tre giovani. Intanto, Diocleziano rattristato per la disavventura occorsa a Dulcizio, decide di affidare il caso al conte Sisinnio. Costui ordina che due delle tre fanciulle siano portate fuori dalla prigione e sottoposte alla tortura, sperando che la terza, Irene, essendo la più giovane, sia meno ferma nella sua fede. Anche Sisinnio prova a indurre le due ragazze ad abbandonare la nuova religione. Ma le due sorelle sopportano il martirio del fuoco e le loro anime ascendono al Cielo. Sisinnio si rivolge, poi, a Irene.

SISINNIO. Ti assegnerò a un postribolo, dove il tuo corpo sarà insozzato turpemente.

IERENE. Meglio un corpo contaminato da non importa quali oltraggi, che un'anima corrotta dagli idoli pagani.

SISINNIO. Associata alle prostitute, contaminata come potrai far parte della comunità delle vergini?

IERENE. Il piacere porta il dolore; la necessità la corona del martirio. Si considera tale la colpa solo se c'è il consenso dell'animo.

Mentre i soldati stanno portando Irene in un postribolo appaiono due figure che riferiscono l'ordine di Sisinnio di portare la giovane verso la vetta di una montagna. Evitato il postribolo, Irene affronta la morte, procurata da una freccia scagliata da un soldato su ordine di Sisinnio.

IERENE. Vergognati, miserabile, vergognati, Sisinnio! Gemi sulla tua ignobile sconfitta: hai dovuto ricorrere alle armi per spuntarla su una verginella in tenera età!

SISINNIO Il disonore che sopravverrà su di me, qualunque esso sia, lo supporterò più facilmente perché so che stai per morire.

IERENE. La mia morte costituirà per me una grandissima gioia e per te un dolore: per la tua crudele malvagità sarai condannato al Tartaro; io, invece, destinata alla palma del martirio e alla corona della verginità, entrerò nel talamo celeste del Re eterno, che va onorato e glorificato nei secoli.

Nei rapporti fra uomo e donna un fattore rilevante era, dunque, la bellezza fisica soprattutto femminile. E, al tempo di Rosvita e nei secoli successivi, divenne argomento di particolare preoccupazione per gli uomini di Chiesa. Tuttavia, nella realtà sociale il suo significato risultava diverso, perché se la graziosa pastorella non aveva la possibilità di unirsi in matrimonio con il principe, la bella giovane cittadina aveva, solo a parità di condizioni economiche e di rango sociale, l'opportunità di essere scelta; per cui, gli uomini di Chiesa lamentavano amaramente il fatto che i genitori destinassero al matrimonio le figlie maggiormente favorite dalla natura e lasciassero al Signore le più brutte. Così mentre sappiamo che nel matrimonio tra ricchi e nobili, se la dama era anche bella, si aggiungeva un dono supplementare, non sappiamo nulla intorno alle consuetudini matrimoniali dei ceti popolari.

La Chiesa, posta a far da cerniera fra vita laica e vita ecclesiastica, era costretta a riflettere sul problema della bellezza. Pietro Lombardo, vescovo di Parigi, uno dei grandi pensatori del XII secolo, per il quale Adamo è lo spirito ed Eva il corpo, giungeva a sostenere che la bellezza è un arricchimento nella costituzione della coppia. Ma non deve essere un fattore determinante! La bellezza, infatti, era vista come pericolosa, talvolta addirittura funesta; in primo luogo, perché i religiosi, votati alla castità, correvano il rischio di esserne essi stessi vittime. Per quanto questa seduzione fosse un aspetto del tutto esteriore ed effimero.

Ma la bellezza esigeva che ci si ponesse il problema nel suo complesso: o la bella giovane era candida o non lo era. E se lo era: o attirava un partito

conveniente, o sposava il Cristo. Ma, nel caso in cui avesse voluto allontanare il matrimonio sulla Terra, non aveva altro rimedio estremo che l'automutilazione. Per la santa, condannata a divenire carnefice di se stessa, la bellezza costituiva una maledizione. Quando l'anima è pura, il corpo è bello, perché la bellezza non è che uno degli attributi della perfezione divina; se l'uomo soccombe alle turpi passioni, è lui il solo responsabile. Al contrario, se dietro un volto sublime si nasconde un'anima perversa, si ripropone l'insolubile problema della presenza del Male in un mondo voluto dal Creatore come buono e bello¹².

3. *Resuscitazione di Drusiana e di Callimaco*¹³

Vivere accanto al proprio marito con i crismi della castità è una scelta della nobile e bella Drusiana; sostituire il marito con Cristo significa rifiutare il proprio corpo, ma anche trascendere la condizione femminile. Infatti, l'insana passione di Callimaco non travolge la purezza di una vergine, votata al martirio, ma una donna che ha voluto riscattare la sua condizione di coniugata, ovvero di donna che si è congiunta all'uomo e ha vissuto l'esperienza carnale; dunque le è concesso di morire ma la sua carne inerte, perché dono di Dio, potrebbe essere occasione di sacrilegio. Dei tre personaggi che muoiono e sono risuscitati: Drusiana transita attraverso la morte per ritrovare se stessa, Callimaco incontra la morte per purificarsi, Fortunato, vile e losco, è aggredito dalla morte e appena resuscitato pecca di invidia e superbia.

Callimaco confida ai suoi amici il suo amore per Drusiana e spera nel conforto e nei consigli che questi vorranno dargli:

CALLIMACO. Nutro una passione.

AMICI. Per che cosa?

¹² Cfr. P. L'HERMITE-LECLERCQ, *op. cit.*

¹³ La storia di Drusiana e Callimaco costituisce il nucleo centrale di un lungo episodio degli *Atti apocrifi* di S. Giovanni apostolo. Ce ne sono giunte molte versioni greche e latine; fonte di Rosvita fu il V libro delle *Apostolicae historiae* dello Pseudo Abdia o, piuttosto, come ritiene il Vinay il cap. IV *De Drusiana* degli *Actus Sancti Iohannis Apostoli et Evangelistae* nella redazione documentata dal codice Parisinus 3779, ff. 35r e sgg.

Rivelatore di un sistema culturale nuovo rispetto a quello della fonte agiografica sono alcune personali modifiche apportate da Rosvita: nel testo che ella conosceva Callimaco è il losco, il vile, che abusa del corpo di Drusiana per vendicarsi del rifiuto; Fortunato è soltanto uno strumento, Andronico minaccia di morte la donna sospettata di tradimento. Per un'analisi critica di questo testo cfr. G. VINAY, *op. cit.*, pp. 512-532.

erano già fidanzate da bambine e si sposavano prestissimo¹⁴. Le mogli dovevano provenire da una condizione sociale analoga a quella dei mariti e inoltre dovevano conoscere le buone maniere, essere di animo nobile e di fisico forte. Nel caso in cui non si trovasse un aspirante marito di condizione adeguata, la ragazza veniva mandata in monastero¹⁵. Le donne sposate facevano valere la loro ambizione e le loro rivendicazioni. Nel X secolo appare un numero sempre crescente di mogli in qualità di castellane, proprietarie di tenute, di chiese, membri di assemblee religiose e civili, al comando di forze militari e a servizio della giustizia. Poiché, la terra era l'unica fonte di potere e le donne potevano ereditarla dai loro mariti o dalla famiglia, potevano esercitare il potere quando i mariti erano lontani: in guerra, alla corte del re o dell'imperatore, oppure se erano morti¹⁶.

La posizione di una donna era determinata dalla sua ricchezza, dalla condizione sociale dei parenti e dal potere dei figli. Il suo compito di madre era subordinato a quello di aiutante del marito. Era lei a occuparsi della casa, della chiesa e dei poveri e, anzi, la sua influenza politica si misurava dalla capacità di acquisire proprietà che le permettessero di fare donazioni alla chiesa e di fondare case religiose in cui ritirarsi in caso fosse rimasta vedova¹⁷. Se non erano i figli a minacciare la posizione delle donne, c'erano i nemici. Alcune vedove infatti finivano per tornare a vivere con il padre, o con un fratello religioso.

Ciononostante, il vescovo Raterio di Verona, morto nel 974, tutt'altro che ostile alle donne, faceva discendere *mulier* da *mollitia*, debolezza, associando il maschile con la mente e il femminile con la carne. Egli delineava ancora più precisamente la differenza fra la donna sola e la moglie, che doveva essere sottoposta al marito. Il matrimonio doveva essere celebrato pubblicamente e gli sposi dovevano mantenersi fedeli, sia nel corpo che

¹⁴ Così, ad esempio, nelle *Gesta Ottonis* Rosvita scrive che Edith, sorellastra del re Athelstan, fu domandata in sposa dai messi del padre di Ottone, Enrico I. Athelstan la concesse e Edith fu spedita alla corte di Sassonia carica di regali e con un lungo seguito. Semmai Ottone non l'avesse trovata di suo gradimento c'era anche la sorella di Edith che poteva essere scelta come moglie al posto dell'altra.

¹⁵ Le due sorelle maggiori di Ottone II e di Teofano furono fatte badesse e la loro terza figlia sposò un conte palatino a lei inferiore.

¹⁶ Maffide, madre di Ottone I, rinunciò a tutta la proprietà lasciatale dal marito Enrico quando i figli l'accusarono di dilapidarla con le donazioni ai poveri. Continuò però a vivere dei proventi delle terre ereditate dai suoi genitori.

¹⁷ Anche le posizioni di alcuni vescovi, per esempio Bernward di Hildesheim, il maestro di Ottone III, che accusò Teofano di essere stata troppo permissiva con il figlio semplicemente per ingraziarselo, testimonierebbero la difficile situazione delle vedove.

nello spirito. La virtù più significativa di una donna era la modestia e Raterio affidava a entrambi i genitori il compito di educare e disciplinare i figli¹⁸.

In una società, come si riteneva, suddivisa in tre grandi categorie: quella dei sacerdoti, quella dei guerrieri, quella dei lavoratori, alle donne apparteneva il ruolo di essere mogli o amanti di coloro “che pregano, che combattono, che lavorano”. In questa società, dove l'adulterio era abbastanza diffuso, il matrimonio era un'efficace strumento di controllo. Fu sul finire del millennio che con il profilarsi delle varie riforme della vita religiosa, sia per i chierici, sia per i laici, le norme sulla vita coniugale si fecero più severe, soprattutto per tutelare la fedeltà reciproca dei coniugi. Inoltre, si stava affermando il fascino della verginità e del modello monastico che sminuiva il senso della vita laica.

In quel secolo e in quelli successivi che segnano il risorgere delle città, il rifiorire delle economie e delle scuole, alla donna, se di rango medio-alto, era riservato il solo ruolo di madre; ma rari sono di esse i nomi tramandati, fossero anche regine¹⁹. Invece, se di umili origini, si guardava alla donna come a una dimora del peccato, della tentazione, della lussuria, pronta ad accogliere le lusinghe del demonio e a offrirgli il proprio corpo. Ma al di là di queste distinzioni, la donna era una proprietà dell'uomo, garantita dalla verginità, e l'adulterio non era che una violazione di questo diritto; al pari di una proprietà terriera, la donna non doveva perdere nulla del suo valore e la castità del suo corpo serviva anche a questo²⁰.

4. *Caduta e conversione di Maria nipote di Abramo eremita*²¹

Il corpo, in particolare quello della donna, si ripropone con maggior rilievo in questo dialogo drammatico: l'indifferenza per il corpo, il timore che il corpo possa essere contaminato dal peccato, la disperazione per il

¹⁸ Cfr. S. FONAY WEMPLE, *Le donne fra la fine del V e la fine del X secolo*, in *Storia delle donne*, op. cit., in particolare pp. 224-227.

¹⁹ Nella Sassonia l'immagine della donna sposata aveva connotati più positivi di quanto accadeva nelle aree occidentali e meridionali dell'impero carolingio, e così li conservò anche dopo le riforme della Chiesa. Cfr. P. L'HERMITE-LECLERCQ, op. cit., pp. 290-291.

²⁰ Di notevole interesse al proposito l'opera di Goody che in una vasta indagine sul matrimonio e sulla famiglia, fondendo prospettive storiche e prospettive antropologiche, ricostruisce l'insieme di valori e di fattori giuridici, religiosi, economici e culturali che ne caratterizzarono l'evoluzione lungo il corso del primo millennio. Analizzando gli assetti sociali e politici che si seguirono in Europa a partire dall'impero romano, per passare alle diverse fasi dell'affermazione della civiltà cristiana, trova nella proprietà terriera le profonde ragioni dell'intero processo storico. Cfr. J. GOODY, *Famiglia e matrimonio in Europa. Origini e sviluppi dei modelli familiari dell'Occidente*, Milano, Mondadori, 1984 (prima edizione Londra 1983).

²¹ Questo dramma si ispira all'ultima parte della *Vita* di Abramo di Kidun, un eremita

corpo contaminato dal peccato, la redenzione del corpo attraverso la penitenza e la mortificazione del corpo.

All'eremita Abramo è stata affidata una sua nipote, una bambina di poco meno di otto anni. Di lei, il cui nome è Maria, egli vuole fare una sposa di Cristo e di questo mette al corrente l'altro eremita Efrem. Entrambi si recano dalla bambina, con l'intenzione di infonderle la convinzione di "quanto sia sicura via alla santità la vita verginale".

ABRAMO. O figlia adottiva, parte dell'anima mia, o Maria, cedi ai miei paterni ammonimenti e alle salutari parole del mio compagno Efrem: cerca di imitare anche nella castità Colei che è la madre della verginità e di cui tu porti il nome.

EFREM. È molto sconveniente, o figlia, che tu, che insieme con la madre di Dio, Maria, per il mistero del nome sei alta nel cielo tra gli astri che mai tramonteranno, inferiore a lei per meriti ti avvolga nel fango della terra.

MARIA. Ignoro il mistero di questo nome; e perciò non riesco a capire che cosa tu voglia dire con questo giro di parole.

EFREM. Maria significa "stella del mare"; intorno a lei cioè, si muove il mondo e gira il cielo.

MARIA. Perché è chiamata stella del mare?

EFREM. Perché mai tramonta, ma guida la rotta dei naviganti per la via sicura.

MARIA. E come è possibile che io, così miserella, impastata di fango, possa giungere per meriti all'altezza in cui risplende il mistero di questo nome?

EFREM. Con la verginità illibata del corpo e con la santità pura dell'animo.

MARIA. È di grande onore per un uomo il poter uguagliare lo splendore delle stelle.

EFREM. Se resterai illibata e vergine, diventerai eguale agli angeli di Dio; e un giorno, da essi circondata, lascerai il grave peso del corpo, attraverserai l'aria, volerai al di là del cielo, percorrerai lo Zodiaco e non arresterai il tuo volo finché non sarai stretta fra le braccia del Figlio della Vergine, nel talamo luminoso della Madre.

vissuto nel IV secolo. Più precisamente si tratta della *Vita Sanctae Mariae meretricis neptae Abrahæ eremitæ*. Le varie versioni a noi giunte in siriano, greco e latino risalgono tutte al VI secolo.

Su questo testo si veda Ezio Franceschini, la cui introduzione, seppur breve, è ricca di stimoli, soprattutto per quel che riguarda il dibattito sulla teatralità del medesimo; cfr. E. FRANCESCHINI, *Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, pp. 53-74. Ma, per l'attenta analisi critica, cfr. anche G. VINAY, *op. cit.*, pp. 332-354.

La bambina accetta e Abramo costruirà per lei una piccola cella senza porta e attraverso una finestrella comunicherà con lei. Ma, racconta Abramo, il demonio sotto le spoglie di un monaco seduce Maria, ormai adulta, e lei esce dalla cella per peccare con lui. Narra ancora l'eremita che, dopo l'iniziale disperazione, ella si è abbandonata al mondo delle vanità e Abramo non sa reagire; soltanto un sogno gli fa intuire il trionfo del Bene sul Male. Da alcune persone sa che la giovane si trova in una città e che lì conduce vita dissoluta; per cui decide di accostarsi a lei con gli abiti di un cliente; lo rivela a Efrem che fa osservare come questo comporti la trasgressione di alcune regole della vita eremitica, come mangiare carne e bere vino, ma per Abramo salvare Maria è più importante.

Conosciuto il nome della città da un amico che ha percorso il territorio in lungo e largo alla ricerca della giovane, Abramo in abito di cavaliere va nella città e si presenta all'oste presso cui Maria svolge la sua attività di meretrice. Chiede una stanza, la cena e di avere a tavola la stessa giovane.

Qualcosa turba Maria quando si accosta al vecchio Abramo: un profumo che la riporta indietro negli anni; ha così inizio un vago sentimento di rimorso per la castità abbandonata e di vergogna per la vita degli ultimi due anni.

Ora i due sono in camera e il vecchio eremita rivela la sua identità a Maria, che riconosce le sue colpe e ne vuole espiare la pena.

ABRAMO. Chi ti ha ingannato? Chi ti ha sedotto?

MARIA. Colui che trasse a rovina i nostri progenitori.

ABRAMO. Dov'è quella vita angelica che conducevi in terra?

MARIA. Del tutto perduta.

ABRAMO. Dov'è il tuo pudore verginale? Dove la tua meravigliosa continenza?

MARIA. Svaniti.

Maria chiede ad Abramo che cosa debba fare del piccolo patrimonio accumulato e lui risponde che deve essere abbandonato. Tornano presso la dimora di un tempo e Maria si va a rinchiudere in una cella più nascosta.

ABRAMO. Coperta di cilicio, macerata dalle continue veglie e dal continuo digiuno, con l'osservanza di una strettissima regola di vita piega il tenero corpo al servizio dell'anima.

EFREM. È giusto che le macchie impure del piacere siano cancellate da un'aspra penitenza.

ABRAMO. Chi ascolta i suoi lamenti, ne è colpito nell'anima; chi sente la sua compunzione, è spinto a condividerla.

EFREM. Così suole accadere.

ABRAMO. Si adopera con tutte le sue forze per essere esempio di conversione a coloro per i quali fu causa di perdizione.

Le recluse che si rinchiudevano in una celletta e comunicavano con l'esterno soltanto attraverso una finestrella; dimoravano all'interno dei conventi, ma anche all'interno di capanne lungo le strade e vicino ai ponti e vivevano di quello che a loro davano i passanti.

La scelta femminile di una vita religiosa era molto diversa da quella maschile. Le donne cercavano, innanzitutto, la salvezza dell'anima, cosa che risultava difficile da garantire in altra forma. Anche escludendo la fornicazione, perfino il matrimonio era solo un male minore: le vergini, si predicava, hanno maggiori possibilità delle donne sposate di trovare la via della salvezza. Infatti, la santificazione della vita laica, cercata o nel matrimonio o nella maternità se era stata ancora possibile in epoca Carolingia e in quella ottoniana, nei secoli successivi sarà osservata con molta più diffidenza. La vita religiosa era ritenuta la sola che potesse garantire quanto la Chiesa definiva libertà, disponibilità dell'anima alla contrizione e all'adorazione. Vivere nell'intimità dei santi e dello Sposo può schiudere le porte dell'ascesi mistica²².

Tuttavia, l'insistenza di Rosvita su uno stesso soggetto riflette l'insorgere e il diffondersi di un antico aspetto della vita sociale: la prostituzione, che si connetteva anche a dinamiche economiche. Con la stabilità determinata dalla costituzione dell'impero carolingio, l'organizzazione della vita sociale ed economica prese nuovo impulso: in particolare, fu il commercio a godere di molta attenzione da parte dei sovrani; Ottone I, e poi i suoi due successori, non lesinò concessioni di mercati e fiere che produssero un notevole incremento del traffico di merci che attraversava l'Europa, fino ai confini con l'Asia. La più rilevante conseguenza fu che le città rafforzarono le loro difese, innalzando mura di cinta, o riadattando quelle vecchie, o edificandone nuove, includendo al loro interno i sobborghi e i monasteri che si erano insediati accanto al nucleo originario²³.

²² Cfr. P. L'HERMITE-LECLERCQ, *op. cit.*, pp. 295-302.

Per quanto lo studioso indaghi sui territori prevalentemente dell'Europa occidentale e ponga attenzione all'età merovingia e a quella carolingia, sulla condizione della donna utile è la lettura di Michel Rœuche; cfr. M. ROUCHE, *L'alto medioevo occidentale*, in P. ARIES, G. DUBY, *La vita privata dall'impero romano all'anno mille*, Bari, Laterza, 1986 (prima edizione Parigi 1985), pp. 311-419.

²³ Cfr. E. ENNEN, *La storia della città medioevale*, Bari, Laterza, 1975 (prima edizione Gottinga 1972), pp. 41-101.

Un tale rifiorire della vita cittadina determinò l'incremento delle attività agrarie, per la necessità di avere un aumento di derrate alimentari, per cui si cominciò a dissodare terreni da secoli abbandonati e a recuperarli da boschi e foreste, producendo il rinascere di un rapporto tra città e campagna, tra ceti urbani e ceti rurali. Ma tanto la produzione agricola, quanto quella artigiana andavano poco oltre un'economia di sussistenza²⁴, coesistendo l'idea di un'autosufficienza, propria di una società feudale, e le prime avvisaglie di un'economia protocapitalista. In effetti, il sistema economico non razionalizzava il nesso tra produzione e profitto); ma era quanto bastava perché da un lato vi fosse una circolazione di uomini e di denaro, dall'altra l'esigenza delle gerarchie ecclesiastiche di esercitare un controllo assai più rigido sulla vita sociale, che stava mutando rispetto a un mondo in cui l'ordine delle cose naturali, era codificato dalla ciclicità agraria.

In questo rinascente dispiegarsi dell'organizzazione della vita sociale si collocava anche il fenomeno della prostituzione. Lo sviluppo urbano faceva nuovamente convergere su di essa la preoccupata attenzione della Chiesa. La città, tra i tanti mali ad essa connessi, rappresentava il denaro e il sesso: l'uno, già di per sé sospetto, consente di acquistare l'altro. Non vi sono documenti che dimostrino l'esistenza di lupanari al tempo di Rosvita, mentre è certa la loro esistenza già dal secolo successivo. Si ignora quali fossero le fasce di reclutamento; ma è credibile che all'origine della prostituzione ci fosse la povertà e certamente la schiavitù, dal momento che il commercio di schiave era rilevante e che queste o erano impiegate nei lavori domestici, o erano spinte a prostituirsi²⁵.

5. *Conversione della meretrice Taide*²⁶

In questo Dialogo drammatico Rosvita segue uno schema quasi identico a quello del precedente: la perdizione nella lussuria, il soccorso portato da un sant'uomo, il ravvedimento della prostituta, l'abbandono della vita frivola e dei beni materiali, la penitenza e la purificazione dell'anima. In questo itinerario il momento sostanziale è quello della penitenza che

²⁴ Cfr. G. DUBY, *L'economia rurale nell'Europa medievale*, Bari, Laterza, 1984 (prima edizione Parigi 1964). Parte prima: secoli IX e X, pp. 7-90.

²⁵ Cfr. P. L'HERMITE-LECLERCQ, *op. cit.*, pp. 286-290.

²⁶ La storia di Taide è nota attraverso numerose versioni: in quella greca Thaisia viene convertita da Serapione, in quella siriana e araba da Bessarione, in quella latina da Pafnuzio, un eremita vissuto nel IV secolo e assai venerato a partire dal V.

consiste sia nella preghiera che nella mortificazione del proprio corpo; il quale corpo, come nel caso della verginità e della castità, è scelto da Rosvita come la discriminante tra bene e male.

Pafnuzio risponde alle domande dei suoi discepoli sull'essenza della musica, una delle arti del Quadrivio²⁷. Ma è triste, perché un fatto lo turba profondamente.

PAFNUZIO. In questo paese vive una donna dissoluta.

DISCEPOLI. È un pericolo per i cittadini!

PAFNUZIO. Risplende di una bellezza fantastica, ma è macchiata da orribile sozzura.

DISCEPOLI. Che pena! Come si chiama?

PAFNUZIO. Taide.

DISCEPOLI. La prostituta?

PAFNUZIO. Per l'appunto.

DISCEPOLI. Ha una pessima reputazione, universalmente nota.

PAFNUZIO. Non c'è da meravigliarsene; lei non si accontenta di rovinarsi con qualcuno, ma col fascino della sua bellezza è pronta a sedurre e a trascinare con sé chiunque nella rovina.

DISCEPOLI. C'è da piangere.

PAFNUZIO. E non sono soltanto i fannulloni a frequentarla, a sperperare lo scarso patrimonio che hanno; anche gli uomini che contano dilapidano le loro svariate e abbondanti sostanze per arricchire lei a proprie spese.

Pafnuzio decide, allora, di andare lui stesso da Taide, fingendo di volerne godere le grazie. Sulla piazza della città incontra un gruppo di giovani con i quali si ferma a parlare della donna e da essi apprende dove trovarla. Ma giunto in casa della meretrice, pone come argomento della loro con-

²⁷ La lunga conversazione tra Pafnuzio e i suoi discepoli lascia intendere sia una libertà creativa di Rosvita rispetto al modello agiografico, sia la sua realtà di intellettuale, dunque di una donna diversa da tutte le altre che entravano in convento. Questa scena mostra la conoscenza che ella aveva dei vari autori che hanno trattato la materia, ovviamente i filologi discutono chi tra loro abbia più degli altri influenzato la giovane autrice: Agostino, Severino Boezio, Marziano Capella (F. Bertini propende per Boezio). Ma al tempo di Rosvita vi furono altri scritti sulla musica: uno fu il trattato di Notkero, detto Balbulus, dell'Abazia di Sangallo, l'altro fu *De harmonica institutione* di Reginone del monastero di Prum in Lorena. In Rosvita la musica si propone come un teorema attorno all'armonia e alla bellezza interna al Creato e che trascende la materia; dunque, come esempio di una conoscenza donata all'uomo ignorarla significa negare a se stessi i piaceri spirituali che ne derivano.

versazione la infinita benevolenza di Dio e di Cristo per gli uomini e la possibilità del perdono per i peccatori. Dunque, grandi sono le colpe di Taide che per la sua superbia ha portato alla rovina molte persone; e Pafnuzio fa breccia nell'animo della donna.

TAIDE. Ma tu credi, spero che io, l'immonda, ricoperta dalle macchie di migliaia di peccati, possa in qualche modo purificarmi o conquistarmi col mio rimorso, comunque, il perdono?

PAFNUZIO. Non esiste peccato così grave, colpa tanto tremenda che non si possa espiare con le lacrime del pentimento, se alle parole tengono dietro i fatti.

TAIDE. Mostrami, ti prego, padre mio, quale azione mi assicura il dono della riconciliazione con Dio.

Taide si ritira in convento, dopo essersi liberata di tutte le ricchezze accumulate, bruciandole, perché provenienti dal peccare. Seguendo Pafnuzio, ella giunge dinanzi alla porta di un edificio claustrale e, quindi, è affidata alle cure della Badessa.

PAFNUZIO. Ho portato qui una capretta mezza morta; l'ho sottratta da poco ai denti dei lupi: vorrei che fosse scaldata dalla tua misericordia, medicata dalle tue cure, finché non perda l'ispido della pelle di capra e acquisti il soffice della lana di pecora.

BADESSA. Spiegati meglio.

PAFNUZIO. La donna che vedi ha vissuto da prostituta.

BADESSA. Mi fa tanta pena.

PAFNUZIO. Era sprofondata nella lussuria.

BADESSA. E si è perduta con le proprie mani.

PAFNUZIO. Ma ora, per i miei ammonimenti e con l'aiuto di Cristo, fugge e detesta le futili vanità del suo passato e odora di castità.

BADESSA. Rendiamo grazie a Colui che ha operato il cambiamento.

PAFNUZIO. Ma le malattie sia dell'anima che del corpo vanno curate con degli antidoti; lei si è allontanata dalle sue abitudini, dagli affanni della vita mondana. Confinatela in una cella molto piccola, da sola, a riflettere con maggiore libertà sui propri peccati.

Taide ha qualche esitazione nell'accettare di essere segregata in un piccolo ambiente, ma Pafnuzio le fa notare che la mortificazione del corpo è la sola via della sua salvezza. Poi, tornato dai suoi discepoli racconta dell'esito a cui è approdata la storia di Taide. Quindi si reca presso l'eremo di Antonio, al quale narra della sua opera di conversione.

PAFNUZIO. Andai da lei fingendomi uno che voleva il suo amore; ho adoperato, per far leva su un animo licenzioso, le armi della lusinga, con esortazioni dolci, delle minacce e dello spavento, con moniti un po' aspri.

ANTONIO. Una mescolanza necessaria, trattandosi di una donna lussuriosa.

PAFNUZIO. Alla fine, cedette, ripudiò i suoi riprovevoli costumi per scegliere una vita casta e consentì di rinchiudersi in una minuscola cella.

Ma poiché Pafnuzio teme che Taide non riesca a superare la prova, fatta di stenti e patimenti, chiede ad Antonio di pregare con i suoi discepoli Dio, affinché presto giunga il perdono a Taide.

Pafnuzio torna dinanzi alla cella dove è Taide e la esorta a uscire, ma ella vuole espiare fino in fondo i suoi peccati.

TAIDE. Se però vuoi sapere di me, ecco ho raccolto in me, come in un solo fascio, la massa delle mie colpe e le ho di continuo esaminate e vagliate. Come il fastidio di questo fetore non ha mai abbandonato le mie narici, così la paura dell'inferno non si è mai allontanata dagli occhi della mia anima.

PAFNUZIO. Ti sei punita con il rimorso e hai meritato il perdono.

TAIDE. Dio lo volesse!

PAFNUZIO. Dammi la mano: ti faccio uscire.

TAIDE. No, venerando padre, non cercare di trarmi via, sporca come sono, da questa lordura; lascia che io rimanga nel luogo adatto alle mie colpe.

Taide, confortata da Pafnuzio, muore all'interno del convento.

Sia Pafnuzio, sia Abramo sono la personificazione, il segno idealizzato del compito riconosciuto all'uomo di guidare moralmente la donna; e come essi sono dotati di una loro capacità di agire, così tanto Maria, quanto Taide avvertono per proprio conto il desiderio e la volontà della redenzione; una redenzione che nasce dalla purificazione del corpo, se non da una liberazione dal medesimo. Ma la loro colpa va oltre il caso personale; nella denuncia di Pafnuzio è esplicitata la contaminazione che Taide provoca di tutto il tessuto sociale e il fuoco, nel quale sono gettate tutte le ricchezze accumulate dalla prostituta, è il simbolo della purificazione.

La fascia di reclutamento delle donne che entravano in convento, come si è detto, era abbastanza estesa. Alcune monache portavano agli estremi la regola di San Benedetto, che aveva posto la vita solitaria al di sopra di quella cenobitica. La maggior parte delle recluse erano però donne senza

particolare preparazione religiosa: ragazze che non disponevano della dote necessaria per entrare in convento, donne sole, orfane, spose di preti, donne ripudiate, vedove, eretiche convertite, prostitute pentite. In sostanza, una moltitudine di povere donne o di candidate all'espiazione delle proprie colpe, di quelle della loro gente o dell'umanità intera in attesa dell'Apocalisse²⁸.

Parallelamente alla rinascita delle città e alla nuova espansione economica, ma anche come effetto delle riforme degli ordini religiosi, vennero edificati nuovi monasteri e il loro numero ebbe un incremento progressivo. Ma il loro sorgere fu anche occasione di aspre lotte politiche; a governarli, di fatto, non erano sempre abati e badesse, ma laici potenti che da quel governo traevano benefici politici ed economici. Vescovi, abati, canonici, monaci e tutte le sfere della nobiltà si fronteggiarono avanzando diritti e distribuendo privilegi, anche perché accanto ai monasteri venivano organizzati mercati e fiere che procuravano, attraverso dazi e tasse, buoni introiti. Ottone I fu uno dei più prolifici tra gli edificatori di monasteri e, avvalendosi di un decreto di Agapito II, da lui stesso messo sul soglio pontificio, se ne fece proprietario, nominando abati di suo gradimento, ma introducendo anche quelle riforme della Regola che dovevano rinnovare la spiritualità del cristiano e degli ordini religiosi; in particolare, egli introdusse nei suoi monasteri quelle regole riformate che, pur derivando dalla grande riforma dell'abbazia di Cluny, e diffuse nella Lorena, ne accentuavano alcuni aspetti: una più decisa rinuncia al mondo, una più chiara accettazione della gerarchia tanto ecclesiastica, quanto laica²⁹. L'opera di Ottone fu proseguita, con analoga pervicacia, da Ottone II, nonché dal giovanissimo Ottone III, confermando una tradizione familiare. Infatti, tra i monasteri della Sassonia, il più importante, quello di Gandersheim, dove Rosvita crebbe fisicamente e culturalmente, era stato fondato dal conte Liudolf e dalla moglie Oda, bisnonni di Ottone I. Inoltre, le badesse di Gandersheim provenivano dalla famiglia regnante; e quando, nel 947 Ottone I investì la settima badessa, Gerberga, la badessa di Rosvita, questa si trovò alla testa di un piccolo regno con tanto di esercito, corte, zecca e rappresentanza nell'assemblea imperiale. E questo riguardava non solo Gandersheim, ma anche altri monasteri della Germania; infatti, le badesse avevano il diritto di partecipare insieme ai prelati alla dieta

²⁸ Cfr. A. DUMAS, *Le Chiese monastiche*, in *Storia della Chiesa. L'epoca feudale*, Torino, San Paolo, 1995, pp. 383-476.

²⁹ Cfr. S. FONAY WEMPLE, *op. cit.*, p. 235.

imperiale, dove potevano approvare il rappresentante scelto per loro dal signore del monastero, generalmente un vescovo o l'imperatore.

A seguito di così tante sollecitazioni spirituali e per l'insorgere di nuovi assetti sociali, i monasteri si cambiarono dall'essere unicamente centri di vocazione religiosa, soprattutto femminile, in istituzioni indispensabili all'interno di un sistema di valori culturali che si stava delineando sul finire del primo millennio.

6. *Sapienza*³⁰

Il secolo X è anche quello in cui nasceva l'arte romanica la cui presenza è avvertibile in tutte le espressioni dell'intelletto umano, in quanto visione univoca del reale. Il richiamo al trascendente domina talmente che le singole forme non hanno più in sé alcun valore: non sono che segni e simboli. Ed esse non si limitano più a esprimere il mondo trascendente con mezzi negativi quando accennano alla realtà soprannaturale attraverso gli squarci aperti nella realtà naturale negando l'ordinamento di quest'ultima; ma rappresentano l'oltremondano in modo positivo e diretto³¹. Nel *Dialogo* che segue, Rosvita non introduce nessun elemento della realtà terrena come ha fatto negli altri testi, magari per proporre la purificazione: i riferimenti storici sono incerti, le figure delle quattro donne sono allegoriche. Ciononostante, il rapporto tra l'uomo e la donna affiora ancora una volta e, ancora una volta, la salvezza della donna sta nella vita che il suo spirito può cogliere nell'aldilà, in una idealizzazione della purezza assoluta del proprio corpo.

Antioco rivela all'imperatore Adriano che a Roma è giunta una donna con le sue tre figliole e che costei, predicando la religione cristiana, sta turbando la mente delle donne romane. Recatosi in casa di Sapienza, la donna venuta a Roma, Antioco la informa che l'imperatore le ordina che

³⁰ L'argomento del dramma non sembra avere fondamento storico; la leggenda è relativamente tarda ed è ambientata ai tempi dell'imperatore Adriano, il quale non fece celebrare processi contro i cristiani e, sembra, non abbia avuto nessun ministro di nome Antioco; misteriosa anche l'origine di Sapienza, che Rosvita definisce *mulier advena*. Il culto di questa donna straniera e delle sue figlie, si diffuse in Occidente solo quando, a partire dall'VIII secolo, Sapienza fu identificata con Santa Sofia, le cui reliquie erano state trasportate nel monastero di Eschau (Alsazia) di recente fondazione. La prima redazione greca risale al VII secolo, la versione latina, attribuita al presbitero milanese Giovanni, è del secolo VIII o ancora più tarda.

³¹ Cfr. A. HAUSER, *Feudalesimo e arte romanica*, in *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967 (prima edizione Monaco 1955), pp. 203-218.

con le sue tre figlie si rechi al palazzo imperiale, un ordine che non la spaventa affatto.

ADRIANO. Sono tutte di una bellezza che mi lascia stupefatto, ma il loro portamento è così nobile che la meraviglia non basta.

ANTIOCO. Lasciala perdere la meraviglia, signore, costringile a venerare gli dei.

ADRIANO. E se cominciassi con un discorso accattivante per vedere se si arrendono?

ANTIOCO. Sarebbe meglio; il sesso femminile è fragile: è più facile vincerne la resistenza con le lusinghe.

ADRIANO. Nobile matrona, io ti invito serenamente e con dolcezza a venerare gli dei; così potrai godere della nostra amicizia.

SAPIENZA. Ma io non ambisco affatto né a esaudire i tuoi desideri venerando gli dei, né a stringere amicizia con te.

Adriano frena il suo impulso a punire l'ardire della donna. Per tutta risposta Sapienza esorta le figlie a non lasciarsi attrarre dalle lusinghe di quel Satana. Adriano intuisce le nobili origini di Sapienza ma soprattutto vuole conoscere le ragioni del suo arrivo a Roma. La donna gli risponde:

SAPIENZA. Solo e unicamente per apprendere la verità, conoscere più a fondo la fede che voi combattete e consacrare le mie figlie a Cristo.

Alla domanda di Adriano sull'età delle tre ragazze Sapienza risponde facendo riferimento alle teorie dei numeri, riferendo di rapporti di grandezze e di relazioni tra le quantità, divisibilità, multipli ecc. Con queste disquisizioni sui numeri Rosvita vuole evidenziare non solo la superiorità culturale di Sapienza nei confronti del potente Adriano, ma anche la presenza di quella armonia del Creato il cui architetto è Dio. L'esito dell'incontro, tuttavia, è che la donna e le sue tre figliole sono rinchiuse in prigione e sorvegliate a vista. Sapienza conforta le tre fanciulle, Fede, Speranza e Carità, e infonde loro il coraggio necessario ad affrontare le inevitabili torture e il martirio.

Condotte nuovamente dinanzi ad Adriano e sollecitate a onorare gli dei, le fanciulle, una dopo l'altra, oppongono il rifiuto, sono frustate, torturate e uccise. La prima è Fede:

ADRIANO. Antioco, ordina che le siano amputati entrambi i seni, perché almeno il pudore la trattenga.

ANTIOCO. Magari si potesse trattenerla in qualche modo!

ADRIANO. Forse ci riusciremo.

FEDE. Hai ferito il mio seno immacolato, ma io resto illesa. Guarda, sgorga un fiume di latte e non un fiotto di sangue.

Dopo Fede è la volta di Speranza che viene martirizzata con uncini che le squarciano il corpo e uccisa con la decapitazione. Ora è la volta della piccola Carità.

SAPIENZA. Carità, nobile germoglio, sola speranza del mio grembo, non addolorare tua madre che attende il felice esito della tua lotta; disprezza i vantaggi presenti per raggiungere la perenne felicità per cui le tue sorelle risplendono con la corona di un'immacolata verginità.

CARITÀ. Sostienimi, mamma, con sante preghiere, perché sia degna di partecipare alla loro felicità.

Carità resiste alla fustigazione, anzi il suo corpo non è minimamente scalfito dalla frusta; e resiste anche alle fiamme, mentre da queste sono divorati tutti gli astanti tre angeli la scortano quando esce dalla fornace. A questo punto Adriano ordina che sia trafitta da una spada.

Con l'aiuto delle donne romane Sapienza porta via i corpi delle sue tre figlie per seppellirli a tre miglia dalla città. Giunte sul posto e sepolti i tre corpi, le donne invitano Sapienza a tornare indietro con loro; ma poiché ella rifiuta esse decidono di non abbandonarla; lì Sapienza prega a voce alta tra le matrone che chiudono la rappresentazione con un "amen".

SAPIENZA. [...] Concedimi, quando sarò libera dai legami del corpo, di venire lietamente accolta al più presto dalle figlie che non esitai a offrirti in sacrificio, perché, mentre seguono Te, l'agnello della Vergine, e modulano un nuovo canto, io sia felice ascoltandolo e sia allietata dalla loro gloria e, anche se non posso intonare il canto della verginità, sia degna tuttavia di celebrare con loro le Tue lodi in eterno.

In questo *Dialogo drammatico*, come nel secondo, il tema centrale è il valore della verginità che, a partire dalla patristica, identificandosi con il celibato era divenuta la condizione più idonea a favorire l'ascesi mistica. Tuttavia, il vero personaggio è Sapienza che, come la Drusiana del terzo *Dialogo*, porta con sé l'esperienza carnale, ma a differenza della giovane, ella è madre ed è questa una condizione che ha la sua sublimazione nella scena finale.

Questo quadro conclusivo in qualche modo richiama l'immagine delle ori-

ginarie forme del Dramma liturgico del ciclo pasquale con la *Visitatio sepulcri* che, apparso nel secolo precedente, al tempo di Rosvita, a guardare i manoscritti, si diffondeva dalla Francia e dalla Germania in Italia³², e conferma il particolare rilievo della figura di Sapienza come madre, che non può essere assimilata alla figura di Madre di Cristo perché priva del dono della verginità, ma che a questa può essere accostata per la sofferenza che in essa provoca il martirio di un figlio. Dunque la donna, veicolo di Dio per l'esistenza stessa del genere umano, veicolo del demonio per la diffusione del male, si impone, in tutta la sua umiltà, come punto di congiunzione tra il terreno e l'eterno.

La cultura romanica, in cui ogni aspetto dell'esistenza era in diretto rapporto con la fede e le verità soteriologiche, era caratterizzata dalla dipendenza di tutta la vita spirituale dall'autorità della visione religiosa del mondo, in essa ogni cosa terrena è in rapporto con l'ultraterreno e ogni cosa umana col divino, dove tutto ha un senso trascendente ed esprime la volontà divina, ma rivela anche il controllo che sulla cultura esercitavano le gerarchie ecclesiastiche. Si può parlare di un assolutismo metafisico che aveva il suo specchio nella staticità delle gerarchie sociali. Pertanto, nei suoi presupposti teorici l'arte, come questi sei *Dialoghi drammatici*, non era più un oggetto di godimento estetico, come nell'antichità classica, ma un servizio a Dio e pochi spazi concedeva alla libera fantasia dell'uomo.

Di fatto, tanto l'edificazione di una chiesa, essenziale nelle sue linee geometriche, quanto un dialogo drammatico di Rosvita, non potevano prescindere dalla concretezza delle cose materiali, o dalle scene della vita quotidiana. E questa, in quei tempi, era gravata da grossi problemi di sopravvivenza. Tra il VI e l'XI secolo, infatti, si ebbero in Europa repentine e profonde variazioni climatiche dal caldo umido al freddo asciutto, per cui, mentre la steppa lambiva la Pannonia, vastissime foreste lasciavano ben poco spazio all'agricoltura. Tra il IX e il X secolo, per di più, si abbattono sulle popolazioni dell'Europa civilizzata le nuove invasioni barbariche, degli scandinavi e dei danesi da settentrione e degli ungheresi da oriente; lo stesso incremento demografico continuava a fare i conti con l'elevatissima percentuale di mortalità dei bambini e delle partorienti³³. Tutto questo

³² Cfr. W. LIPPARD, *Il tropo drammatico. Problemi inerenti alla sua origine, alla sua esecuzione e diffusione*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Atti del I Convegno di Studio del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo 31 maggio-2 giugno 1976, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 33-51.

³³ Cfr. G. DUBY, *Le origini dell'economia europea*, Bari, Laterza, 1975 (prima edizione Parigi 1973), pp. 4-197.

veniva interpretato come castigo di Dio inflitto all'umanità per purificarla dalle sue colpe. E soggetto della maggiore espiatione non poteva essere che il corpo: negarlo per trascenderlo. In quella Sassonia del X secolo l'unificazione territoriale garantiva il transito delle merci, mentre l'agricoltura continuava a essere di pura sussistenza; e allora categorie come prosperità, abbondanza non potevano costituirsi in valori culturali; al contrario, la fertilità poteva connettersi con la verginità femminile; se il sangue della giovane vergine e dell'onesta moglie sottoposte a violenza diventava impuro, e tale impurità si sarebbe trasmessa a tutti coloro che le avessero accostate, agli occhi di quelle popolazioni appena uscite dalla barbarie, con la guerra di rapina appena alle spalle, la purezza del corpo femminile era la condizione necessaria alla sopravvivenza della tribù.

INTERFERENZE TRA TRADIZIONI NELLE EDIZIONI
DEI TRADUTTORI: L'ESEMPIO DI ALFANO.

La restituzione di un testo che si avvicini il più possibile all'originale, quale uscì in definitiva redazione dalle mani dell'autore, è – come noto secondo la definizione maasiana¹ – compito della critica del testo. Tale compito l'editore critico persegue attraverso varie e articolate fasi di un complesso lavoro filologico, che si avvale, in funzione sussidiaria, dell'apporto di discipline diverse, dalla paleografia alla linguistica, dalla letteratura alla storia e quanto altro di volta in volta, secondo la natura e il contenuto del testo studiato, occorra. Quanto più questo testo viene definendosi e delineandosi, tanto più il suo autore esce dall'ombra, fino a stabilirsi tra testo e autore un rapporto d'interdipendenza del quale l'editore non può non tenere conto. Anzi, quanto più la personalità dell'autore emerge, tanto più essa costringe l'editore, in presenza di varianti o presunti errori nella tradizione manoscritta, ad operare scelte suggerite dalla personalità, dallo stile, dalla cultura dell'autore e dell'epoca che fu sua. In definitiva, il lavoro dell'editore non può prescindere da questo continuo e costante rapporto dialettico tra autore e opera, il che vale a dire, soprattutto nella fase della *collatio*, tra autore e la propria tradizione manoscritta.

Il rapporto, tuttavia, si complica quando il testo non è creazione originale, ma traduzione di opera composta da altro autore. In tal caso la costituzione del testo tradotto non può prescindere – a me pare – dal testo di partenza e, in alcuni casi, dalla sua tradizione manoscritta. Occorre sempre considerare che questa operazione non può mai essere puramente meccanica, ma sempre deve attentamente valutare eventuali interferenze di natura culturale, mutevoli o mutate nel corso del tempo trascorso tra la

¹ P. MAAS, *Critica del testo*, traduzione di N. Martinelli e presentazione di G. Pasquali, con introduzione di L. Canfora, Firenze 1984, p. 1.

redazione originale e la sua traduzione, dal momento che il traduttore non recepisce mai passivamente il testo, anzi spesso lo adatta al sistema culturale d'accoglienza, modificandolo per necessità innanzitutto di resa linguistica nel passaggio da una lingua all'altra. In questa processualità le stesse traduzioni, soprattutto medievali e umanistiche, in alcuni casi finiscono per influenzare la storia della tradizione manoscritta e la stessa costituzione del testo di partenza.

L'esempio più clamoroso e più noto, all'alba dell'umanesimo è costituito dalla versione anonima (XIII-XIV sec.) del *corpus* di Sesto Empirico. Essa resta la fonte più antica del testo degli *Schizzi pirroniani*, essendo i codici greci di questa opera posteriori di almeno un secolo².

È però altrettanto vero il contrario, ovvero che la conoscenza della tradizione manoscritta del testo *traducendo* può guidare il lavoro dell'editore della traduzione stessa o, per lo meno, sollevare l'interprete da taluni presunti errori della propria versione. Ovviamente le interferenze tra i due testi - originale e traduzione - sono tanto più evidenti - *ad adiuvandum* - quanto più il canone traduttivo adoperato dall'interprete sarà *ad verbum*, piuttosto che *ad sensum*³, soprattutto nel caso - piuttosto raro - che si possa risalire dalla traduzione volgare o latina al manoscritto greco da questa adoperato, posto che quest'ultimo sia in nostro possesso.

Relativamente a tali problematiche, la mia esperienza è venuta maturando sulla traduzione in latino del trattato *Περὶ φύσεως ἀνθρώπου* di

² CH. B. SCHMITT, *An unstudied fifteenth- Century Latin Translation of Sextus Empiricus by Giovanni Lorenzi* (Vat. Lat. 2990), in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, ed. by C. H. CLOUGH, Manchester 1976, pp. 244- 261; W. CAVINI, *Appunti sulla prima diffusione in Occidente delle opere di Sesto Empirico*, "Medioevo", 7 (1977), pp. 1- 20; Sesto Empirico, *Schizzi pirroniani*, a cura di O. TESCARI e A. RUSSO, Roma- Bari, Laterza 1988 (4^a ed. 2004). La più recente e organica ricerca sulla veicolazione della trasmissione dello scetticismo dalle prime traduzioni medievali agli interessi umanistici, e oltre, è di L. FLORIDI, *Sextus Empiricus. The Transmission and Recovery of Pyrrhonism*, "American Philological Association", Oxford University Press 2002, pp. XVI- 150, che rivela, attraverso un'attenta analisi testuale, come l'immagine del filosofo dimidiato tra prassi e teoria sia, in effetti, invenzione degli umanisti.

³ Per la traduzione medievale cfr. P. CHIESA, *Ad verbum o ad sensum? Modelli e coscienza metodologica della traduzione tra tarda antichità e alto medioevo*, "Medioevo e Rinascimento", Firenze 1987, pp. 1- 51. e, dello stesso autore, *Le traduzioni*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol III, Roma 1995, pp. 165-196, Per la traduzione umanistica cfr. M. CORTESI, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di C. LEONARDI e B. MUNK-OLSEN, Spoleto 1995, pp. 143- 168.

Nemesio⁴, vescovo di Emesa, del IV sec. d. C, ad opera dell'arcivescovo Alfano I di Salerno⁵, nella metà dell'XI secolo e su quella, sempre latina, dell'opuscolo plutarco degli *Ἐγχεινὰ παραγγέλματα*⁶, tradotto nella seconda metà del 1400 – in piena fioritura umanistica – da Giovanni Lorenzi⁷, bibliotecario di Innocenzo VIII⁸.

La questione inerente queste problematiche, così come essa si è a me posta nel lavoro, ormai in fase di revisione finale, dell'edizione critica del *Premnon physicon* di Alfano, sarà affrontata in questo lavoro limitatamente alla *versio* dell'arcivescovo di Salerno. Entrambe le traduzioni, tuttavia, hanno in comune la circostanza che non conosciamo il manoscritto greco dal quale, rispettivamente Alfano e Giovanni Lorenzi, hanno operato la loro traduzione.

⁴ *Nemesii Emeseni de natura hominis*, ed. M. MORANI, Leipzig 1987: la più recente edizione del Περί φύσεως ἀνθρώπου. La numerazione dei passi citati di Nemesio segue questa edizione.

⁵ *Nemesii Premnon Physicon ab Alfano in latinum translatum*, ed. C. BURKHARD, Lipsiae 1917. È a questa edizione che si riferisce la numerazione dei passi di seguito citati. Relativamente all'opera e alla figura di Alfano cfr. N. ACOCELLA, *La figura e l'opera di Alfano I di Salerno. Profilo biografico*, "Rassegna Storica Salernitana" XIX (1958), pp. 1-66, con in appendice la *Nota bibliografica e filologica su la vita e gli scritti di Alfano*, pp. 67- 74, ristampato in *Salerno medievale ed altri saggi*, a cura di A. SPARANO, Napoli 1976, pp. 5- 96. Per una valutazione storiografico-critica dell'opera, cfr. N. ACOCELLA, *Alfano nella critica moderna*, "Rassegna Storica Salernitana" XX (1959), pp. 17- 90, ristampato in *Salerno medievale* cit., pp. 96- 184. Tra gli altri studi relativi alla figura e all'opera di Alfano si segnalano: P. CAIAZZA, *Aspetti e problemi dell'opera di Alfano I, arcivescovo di Salerno*, "Benedictina" 22 (1975), pp. 347- 358; E. CUOZZO, *Un vescovo della Longobardia minore: Alfano arcivescovo di Salerno*, "Campania Sacra" 6 (1975), pp. 15- 29, che ne ricostruisce il soggiorno al monastero di Montecassino, utilizzando la *Chronica* di Leone Marsicano; F. AVAGLIANO, *Alfano medico e poeta*, in *Profilo storico di una città meridionale: Salerno*, Salerno 1979, pp. 73- 92, che ne esamina la produzione letteraria intorno ai due poli di Montecassino e Salerno.

⁶ Cfr. Plutarco, *Precetti igienici*, ed. critica a cura di L. SENZASONO, Napoli 1992.

⁷ *L'editio princeps* della traduzione di Giovanni Lorenzi è del 1514: Plutarchus Cheroneus *De bona valitudine* interprete Jo. Laurentio veneto, impressum Romae per Iacobum Mazochium. Anno Domini 1514 die XVI mensis Octobris. I testimoni manoscritti di tale traduzione sono il Vat. Lat. 3080 (ff. 76v- 106r) e il Vat Lat. Ott. 1754 (ff. 188v- 205v).

⁸ PIERRE DE NOLHAC, *Giovanni Lorenzi, Bibliothécaire d'Innocent VIII*, in *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire*, t. VIII, Rome 1888, pp. 3- 18; PIO PASCHINI, *Un ellenista veneziano del Quattrocento: Giovanni Lorenzi*, "Archivio Veneto" LXXIII (1943), pp. 114 ss. e, dello stesso, *Il carteggio fra il cardinale Marco Barbo e Giovanni Lorenzi (1481-1490)*, Roma 1948

Non si è verificato, per Alfano ciò che, invece, è accaduto per il secondo traduttore latino dell'opera nemesiana: Burgundione da Pisa⁹. Con fondata sicurezza, infatti, si è potuto accertare che il codice greco dal quale è discesa *recta via* la traduzione del giudice pisano è il Chigiano R. IV. 13 del secolo X- XI, conservato alla Biblioteca Vaticana, siglato K¹⁰: glosse marginali ed interlineari sono apposte nei primi 55 fogli del manoscritto, tutte riconducibili alla traduzione di Burgundione, che nella sua *versio* ha riprodotto anche gli errori di K¹¹. Per la *versio* di Alfano, invece, non solo non è possibile l'individuazione del codice utilizzato, ma risulta problematico persino il collegamento con una ben definita famiglia della tradizione manoscritta nemesiana, in quanto nella traduzione latina si rinvengono lezioni riconducibili a rami diversi di quella.

L'indagine condotta su quest'ultima¹² stabilisce per i codici greci di Nemesio due famiglie, β e γ ¹³, risalenti ad un comune subarchetipo α ¹⁴,

⁹ L'edizione critica della *versio* di Burgundione è curata da G. VERBEKE e J. R. MONCHÓ, Némésius d'Émèse, *De Natura Hominis*, traduction de Burgundio de Pise, Leiden 1975, con un'introduzione sull'antropologia di Nemesio. La *versio* di Burgundione è dedicata all'imperatore Federico Barbarossa affinché, come si legge nella dedica introduttiva, potesse egli dallo scritto "*naturas rerum cognoscere et earum causas scire*" (p. 1), con la conseguenza che da questa conoscenza "*Vestra res publica maximam utilitatem adipiscetur*" (p. 3).

¹⁰ Il codice Vat. Ch. R. IV. 13, siglato K, è un membranaceo del X- XI secolo. Consta di 121 ff. ai quali sono stati aggiunti all'inizio sei fogli cartacei, numerati I-VI, che contengono il titolo dell'opera e notizie biografiche, risalenti al XVII- XVIII secolo, su Teofilo, vescovo in Mesopotamia, al quale è erroneamente attribuito il trattato, che dalla *subscriptio* del foglio 121^r è, altrettanto erroneamente, assegnato a Gregorio di Nissa. È diviso in due parti, scritte da due mani diverse, ma dallo stesso esemplare, una terza mano corregge gli errori, una quarta è quella di Burgundione. Ho personalmente preso visione del manoscritto, ma cfr. anche M. MORANI, *Il manoscritto chigiano di Nemesio*, estratto da "Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e lettere. Rendiconti. Classe di lettere", vol. 105, Milano 1971.

¹¹ D'altra parte, casi analoghi si sono verificati per le opere di altri autori greci, la cui diffusione nell'Occidente latino fu veicolata dalle traduzioni medievali e umanistiche. Si pensi, ad esempio, al *Caronte* di Luciano, la cui traduzione latina ad opera di uno scolaro di Manuele Crisolora fu condotta sul codice Urb. gr. 121: cfr. E. BERTI, *Uno scriba greco-latino: il codice vaticano urbinato greco 121 e la prima versione del "Caronte" di Luciano*, "Rivista di filologia e di istruzione classica" 118 (1985), pp. 416- 443; *Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa occidentale*, "Studi classici e orientali" 37 (1987), pp. 303- 351; *Alla scuola di Manuele Crisolora. Lettura e commento di Luciano*, "Rinascimento" s. II (1987), pp. 3- 73.

¹² Cfr. M. MORANI, *La tradizione manoscritta del "De natura hominis" di Nemesio*, Milano 1971, oltre che l'introduzione alla edizione critica dello stesso.

¹³ Cfr. M. MORANI, *La tradizione cit., passim* e la prefazione alla già richiamata edizione critica.

¹⁴ M. MORANI, *La tradizione cit.*, precisa che sarebbe una "posizione nostalgicamente lachmanniana... quella che s'illudesse di poter ricostruire con precisione quest'unica fonte

lo stesso delle *versiones*¹⁵ araba e georgiana, mentre per la *versio* armena e quella siriana sono stati presupposti due subarchetipi x e y , più antichi di α , con la indicazione che α si rifà, insieme con la versione armena (VIII sec.)¹⁶, la georgiana (XI sec.) e la latina di Alfano al ramo di tradizione x , mentre un altro ramo di tradizione y è ricostruibile attraverso la tradizione indiretta, alcune lezioni passate trasversalmente in γ e la versione araba (IX sec.). La versione siriana apparterebbe, invece, al ramo di tradizione z , al quale risalgono alcune lezioni rimaste in Π e D, codici greci appartenenti rispettivamente alle famiglie β e γ ¹⁷. Della prima i testimoni significativi sono, oltre Π , i codici B H Δ , della seconda, oltre D, i codici K F A P¹⁸.

Sulla base dello *stemma codicum* proposto dal Morani anche la *versio* di Alfano apparterebbe alla famiglia β ma, presentando alcune lezioni comuni alla versione armena (717 circa)¹⁹, avrebbe subito l'influenza di un subarchetipo più antico di quello delle famiglie β e γ ²⁰. Tuttavia, discutendo

in base alla testimonianza dei manoscritti pervenuti" (pp. 152- 153), confermando, tuttavia, l'unitarietà della tradizione testimoniata dagli errori comuni a tutti i testimoni (p. 154).

¹⁵ Per la bibliografia relativa alle diverse versioni del trattato nemesiano cfr. *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries*, vol. VI, edd. E. CRANZ, V. BROWN, P. O. KRISTELLER, Washington 1986, pp. 45-46.

¹⁶ Più precisamente "la versione armena risale al primo quarto del secolo VIII e offre pertanto la possibilità di risalire all'originale greco più antico a cui siamo in grado di giungere", cfr. M. MORANI, *La tradizione* cit., p. 71.

¹⁷ Cfr. M. MORANI, *Note critiche al testo di Nemesio*, "Wiener Studien", N. F. 13, 1979, p. 204, *La tradizione* cit., *passim*. e *Nemesii Emeseni* cit., p. XV.

¹⁸ Π = Patmiacus S. Johannis 202, sec. X; B= Bodleianus Auct. E. 5. 4, sec. XI; H= Harleianus 5685, sec. XI- XII; Δ = cap. I di Nemesio dall'inizio fino a διασώσωμεν (p. 16, 6) citato nel *Florilegium Coislinianum* (cfr. M. MORANI, *La tradizione* cit., pp. 165- 175); K= Vaticanus Chisianus R. IV. 13, sec. X- XI; F= Laurentianus 86. 6, sec. XII; A= Monacensis gr. 562, sec. XI- XII; D= Dresdensis Da 57, sec. XII (perduto nel 1945); P= Parisinus gr. 1268, sec. XII.

¹⁹ Per la discussione relativa alla datazione della versione armena cfr. E. TEZA, *Nemesiana. Sopra alcuni luoghi della "Natura dell'uomo" in armeno*, "Rendiconti Reale Accademia dei Lincei", serie quinta, vol. II, Roma 1894, pp. 9- 10 e M. MORANI, *La tradizione* cit., pp. 68- 88. Quest'ultimo precisa che proprio la traduzione armena offre la possibilità di risalire all'originale greco più antico cui siamo in grado di giungere (p. 71).

²⁰ M. MORANI, *La tradizione* cit., p. 26, afferma che la traduzione di Alfano "ha un'importanza notevolissima per la costituzione del testo". Tuttavia, avverte che "non si può usare della versione stessa come se fosse un manoscritto greco". Le opinioni relative all'importanza della traduzione di Alfano nella tradizione manoscritta di Nemesio sono riprese anche in M. MORANI, *Index verborum quae in Nemesii de natura hominis libro, iuxta*

do la posizione della versione di Alfano all'interno della famiglia β , lo stesso Morani²¹ osserva che in quei casi in cui β ha un errore manifesto, la *versio* latina segue γ , anche se aggiunge che ciò non significa molto, perché un traduttore può spesso essere indotto ad emendare il testo. Si potrebbe obiettare che ciò è vero nella misura in cui la traduzione latina presenta una correzione non riconducibile a nessun testimone dell'intera tradizione manoscritta greca, mentre invece la coincidenza dell'eventuale emendamento presente nella traduzione latina con una lezione attestata almeno in un manoscritto greco o nelle altre versioni di Nemesio insinua il sospetto che non si tratta di congettura *ope ingenii* da parte del traduttore. Dal che evidentemente deriva la possibilità che la *versio* proponga una lezione derivata dalla tradizione manoscritta, invece che una interpretazione del testo, per sua natura aperta ad un libero lavoro ermeneutico. D'altra parte, i codici delle due famiglie riconosciute nella tradizione manoscritta greca di Nemesio presentano "*bonas vel pravas lectiones non suae, sed alterius familiae*" al punto che lo *stemma codicum* risulta "*imago pallide adumbrata historiae tortuosae nec semper expeditu facilis*"²².

Certo se si fosse conservato il manoscritto greco sul quale Alfano ha condotto la propria traduzione, sarebbe stato ben più agevole, più sicuro e più fondato l'accertare limiti e qualità del suo lavoro.

Sulla provenienza di questo codice già Renan²³ ipotizzò che fosse Costantinopoli, dove Alfano si era recato tra il luglio e il dicembre del 1062²⁴, al seguito del principe longobardo Gisulfo, che lo aveva condotto colà per chiedere aiuto alla corte di Costantinopoli contro Roberto il Guiscardo. Già altrove ho indicato²⁵ prove a sostegno di una datazione più alta della *versio* di Alfano rispetto a quella ipotizzata dallo studioso francese. In verità l'unico codice sicuramente costantinopolitano a noi

translationem Alfani Salernitani, reperiuntur, "Archivum Latinitatis Medii Aevii" 44- 45, 1987, pp. 139- 174.

²¹ M. MORANI, *La tradizione* cit., p. 163.

²² M. MORANI, *Nemesii Emeseni* cit., p. IX.

²³ Cfr. E. RENAN, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie, par M. Ozanam*, "Journal des Savants" aprile 1851, pp. 230- 247.

²⁴ Notizie dettagliate su questo viaggio di Alfano sono fornite da Amato da Montecassino, *Storia dei Normanni*, ed. V. DE BARTHOLOMAEIS, Roma 1935, p. 207 ss. Cfr. anche A. LENTINI, *Sul viaggio costantinopolitano di Gisulfo di Salerno con l'arcivescovo Alfano*, "Atti del III Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo", Spoleto 1959, pp. 437- 443.

²⁵ Cfr., I. CHIRICO, *Il prologo di Alfano al "De natura hominis" di Nemesio*, "Rassegna Storica Salernitana" 39, XXI (2003), pp. 9- 25.

noto è K, appartenente alla famiglia γ , mentre per Morani²⁶ la traduzione di Alfano dimostra una maggiore vicinanza al codice H, appartenente alla famiglia β ²⁷. Secondo Morani solo alcune delle lezioni peculiari dei due codici B e H ritornano nella versione latina di Alfano²⁸. In definitiva la traduzione di Alfano mostrerebbe affinità con il ramo β e, in particolare, con i testimoni B e H, anche se il rapporto appare più stretto con H²⁹ o, meglio, con la famiglia di H (Ha, Hb, Hc)³⁰.

Tuttavia, se disperante risulta un'indagine volta a rintracciare il codice greco del quale Alfano si servì, utile è il confronto con la tradizione manoscritta greca, per una scelta filologicamente fondata di alcune varianti o errori presenti nella traduzione manoscritta di Alfano.

Va, in via preliminare, evidenziato che la traduzione di Alfano – ritenuta “precisa e sicura” da Manitius e “bellissima” da Quasten³¹ – si ispira, in genere, al modello traduttivo *ad verbum*, senza, comunque, per questo sacrificare mai le esigenze sintattiche e stilistiche della lingua latina. È vero che una prima difficoltà – per la mancata aderenza a tale modello traduttivo – sorge a proposito del titolo del trattato, Περὶ φύσεως ἀνθρώπου tradotto da Alfano *Premnon physicon*, secondo il testo stabilito da Burkhard che così, giustamente, corregge *pre'non phisicon* di C, *prepnon fisicon* di P, *prenonn fisicon* di A,³² là dove ci si sarebbe aspettato un più letterale *De natura hominis*. Tuttavia è lo stesso arcivescovo che, nel *Prologo* alla propria traduzione, spiega tale intitolazione. Egli afferma, infatti, “*Eritque ei titulus Premnon physicon hoc est Stipes naturalium, quia sicut ex uno stipite multi ramusculi pullulant, sic ex huius fonte doctrinae plurimi scientiae naturalium rivuli exuberabunt*” (3, 22- 25).

L'incerta paternità dell'opera greca, già nell'antichità variamente attri-

²⁶ M. MORANI, *Nemesii Emeseni* cit., p. XI.

²⁷ All'interno di quest'ultima B e H sono strettamente imparentati tra loro, cfr. M. MORANI, *La tradizione* cit., p. 158.

²⁸ συντιθέντος καὶ συνάγοντος H συντιθέντος καὶ τοῦ συνάγοντος B (Nem. 18, 1) componente et conducente (Alf. 25, 17- 18); ὑγρότητι B H (Nem. 48, 13) humiditate (Alf. 63, 23).

²⁹ Cfr. M. MORANI, *La tradizione* cit., p. 163.

³⁰ Cfr. M. MORANI, *La tradizione* cit., pp. 9-13.

³¹ M. MANITIUS, *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, II, München, p. 631; J. QUASTEN, *Patrologia*, vol. II, trad. it. di N. BEGHIN, Torino 1969, p. 357. Al loro giudizio si uniforma anche E. AMANN, *Némésius d'Emèse*, in *Dictionnaire de Théologie Catholique*, vol. XI, pp. 62 ss.

³² A questi titoli citati da Burkhard è da aggiungere quello contenuto in H, che mostra la variante *Physicon protheron*.

buita³³, potrebbe ben spiegare l'omissione, nel *Prologo*, del nome dell'autore da parte del traduttore³⁴, ma non chiarisce la traduzione *Premnon physicon*, al posto di un più diretto *De natura hominis*. Per altro, il riferimento, contenuto nel *Prologo* di Alfano, agli autori *quos mater educavit Graecia, Latinorum cogente penuria* (2, 22-24), invece che al solo autore del trattato, potrebbe indurre a formulare l'ipotesi che Alfano intendesse dedicare al proprio principe Gisulfo, allo scopo di ingraziarsene i favori, un'opera esibita come frutto originale delle proprie conoscenze. Il titolo, di conio greco, sarebbe servito a dare autorevolezza all'opera: esposizione, appunto, del patrimonio filosofico-scientifico greco. D'altra parte, nel presentare l'opera Alfano stesso scrive "*Eritque ei titulus Premnon physicon*" (3, 27), adoperando un futuro che ingenera l'impressione di un titolo proposto dall'autore medesimo e non desunto dall'originale greco. È un'ipotesi che spiegherebbe la scelta di *Premnon physicon*, invece di un più diretto *De natura hominis*.

Allo stato dell'arte il *Premnon physicon* risulta trasmesso da cinque testimoni, dei quali il più autorevole è il Parisinus latinus 15078 (P), portatore del testo più completo e più sano della *versio*. Si tratta del solo codice che permette alla traduzione del trattato di Nemesio il prologo di Alfano, una sorta di epistola dedicatoria, indirizzata al principe longobardo Gisulfo, nella quale si enuncia l'argomento stesso del trattato. Esso è anche il codice più antico. Seguono – attribuibili al XII secolo – 2) il codice di Avranches (conservato alla Biblioteca municipale, ms. 221, siglato A, proveniente dall'abbazia di Mont Saint Michel, l'unico che, a margine in alto a destra del f. 89^r, all'inizio del *Premnon physicon*, scrive i nomi dell'autore del trattato e del traduttore; 3) il Ms Cotton Galba. E. IV (B), conservato alla British Library, composto da due parti, diverse per contenuto oltre che per datazione: la prima (ff. 1r- 186v), databile al XIV secolo, appartenuta, nel XVI secolo a John Twyne, maestro della reale scuola di Canterbury, e a suo figlio John (cfr. f. 82v), la seconda, contenente la nostra *versio*, del secolo XII, proveniente dall'abbazia di St. Edmund a Bury, come si legge dalla nota apposta sul margine superiore del f. 187r (*Liber monachorum sancti Edmundi in quo continentur libri XXIII de [medicina?]*), che doveva far

³³ Cfr. A. SICLARI, *L'antropologia di Nemesio di Emesa*, Padova 1974, pp. 7- 17.

³⁴ In effetti il nome dell'autore insieme con quello dell'interprete compare solo in margine di A (f. 89^r): *nemesius episcopus grece fecit librum quem vocavit premon fisicon id est stipes naturalium. hunc transtulit Nicolas Alfanus archi episcopus Salerni*

parte del manoscritto acquistato, dopo la dissoluzione dell'abbazia, da John Dee (1527- 1608), noto mago e alchimista inglese, possessore di una ricchissima biblioteca, come si ricava dal catalogo della sua libreria, pubblicato da James³⁵; 4) l'Harleianus latinus 3969 (H), da me per la prima volta collazionato e, infine, 5) il codice di Bamberg (B), conservato nella biblioteca municipale di Bamberg, del secolo XIII, con la sua copia, il manoscritto pragensis L XCIV, perduta.

Dall'analisi condotta per ricostruire le relazioni genealogiche tra i testimoni, sulla base di omissioni, errori, aggiunte, trasposizioni, rilevo che l'intera tradizione manoscritta del *Premnon physicon* mostra una contaminazione trasversale che interessa, in particolare, P e A C H, sebbene anche il codice B riveli, sia pure sporadicamente, una natura contaminata (19, 22 *ut P in A C H ut in B*). Va registrata altresì una maggiore convergenza in lezione sana tra P e A C H rispetto a B, e questo malgrado la suddivisione dei testimoni conosciuti in due famiglie -P e A C H B-, la seconda delle quali mostra al suo interno un'ulteriore diversificazione dei propri rappresentanti.

La bipartizione della tradizione consente, in genere, una scelta sicura fra le lezioni delle due famiglie, con la cautela suggerita dalla contaminazione presente in alcuni testimoni.

Tuttavia, talvolta è proprio il ricorso al testo originario a soccorrere per scelte più tranquille, sempre con la cautela di evitare di modellare il testo latino su quello greco e -per quest'ultimo- considerando non solo quello costituito, ma, in alcuni casi, la sua tradizione manoscritta.

Esemplificherò, dunque, alcuni di questi casi.

Nel capitolo introduttivo al *Περὶ φύσεως ἀνθρώπου* Nemesio, discutendo dei caratteri essenziali della natura umana (corpo ed anima), sulla scorta del pensiero platonico, sostiene che è evidente a tutti gli uomini l'anima esser più degna del corpo. Infatti questo è mosso da quella come se ne fosse lo strumento. A dimostrarlo è la morte: *χωρισθείσης γὰρ τῆς ψυχῆς ἀκίνητον μένει τὸ σῶμα παντελῶς καὶ ἀνερέργητον...ἀκίνητα μένει τὰ ὄργανα* (Nem. 2, 12- 13)³⁶. La tradi-

³⁵ M. R. JAMES, *On the abbey of S. Edmund at Bury*, I. *The library* II. *The church*, Cambridge 1895 e *Lists of manuscripts formerly owned by Dr. John Dee*, Oxford 1921, pp. 29-30.

³⁶ Morani traduce "una volta che l'anima si è separata, il corpo rimane completamente privo di movimento e di energia, così come gli strumenti rimangono privi di movimento": Nemesio di Emesa, *La natura dell'uomo*, traduzione a cura di M. MORANI, in "Collana Storica a cura del Centro Raffaele Guariglia di Studi Salernitani", ed. Grafiche Moriniello, Salerno 1982, p. 15.

zione manoscritta di Alfano mostra due varianti del secondo μένει, *manent e remanent*, la prima presente in P, la seconda nei codici A C H B, per il resto l'intera tradizione manoscritta, rispettando anche l'*ordo verborum* del greco, scrive: *separata namque anima immobile remanet corpus omnino et absque opere... immobilia manent (o remanent A C H B) instrumenta* (Alf. 6, 18-21). Si tratta in effetti di una variante che non incide assolutamente sul significato ma, ove si accettasse *manent* al posto di *remanent*, risulterebbe interrotto l'efficace parallelismo: *immobile remanet corpus... immobilia remanent instrumenta* (Alf. 6, 19- 21), rintracciabile proprio nel testo originario, che l'interprete non avrebbe, nel rispetto in questo caso pedissequo del testo greco, mai alterato, pena anche l'espressività del parallelismo. Occorre, pertanto, concludere che, sebbene *manent* si trovi nel codice più autorevole di Alfano, non per questo sia da preferire, come fa, ma anche sulla base dell'ormai superata idea del *codex optimus*, l'ultimo editore del testo di Alfano, Burkhard. Se il primo μένει è nella *versio* tradotto con *remanent*, non si capisce perché non accettare la stessa traduzione anche del secondo, tanto più che essa è testimoniata da ben quattro codici.

Altro caso analogo risulta da un altro passo, emendato sempre da Burkhard, questa volta addirittura con riferimento alla traduzione di Burgundione, come si evince dal suo apparato critico.

Quasi in chiusura di un ampio discorso relativo al posto e al ruolo che l'uomo occupa nell'universo – sviluppato secondo la cosmologia posidoniana in una prospettiva antropocentrica –, l'emeseno introduce, a sostegno delle proprie tesi, la dottrina ebraica, per la quale l'ordine naturale stabilisce delle gerarchie, in virtù delle quali solo gli esseri razionali sono stati creati per se stessi, mentre quelli irrazionali ed inanimati sono funzionali ad altre necessità e sono al servizio degli esseri razionali. In questa gerarchia, che pone l'uomo al centro tra terra e cielo, rendendolo σύνδεσμος, legame tra i due mondi, Nemesio si domanda, in forma retorica, se per caso l'uomo non sia stato creato per servire gli angeli. La risposta che si dà è negativa, perché ciò che è stato creato per altri esseri, è stato creato in funzione dei loro bisogni e invece gli angeli non hanno bisogno di nulla: ἄγγελος δὲ τούτων οὐδενὸς δεῖται (Nem. 11, 23-24). I codici P A della tradizione manoscritta di Alfano traducono *Angelus autem nullus horum indiget*, mentre i mss. C H B *Angelus autem nullius horum indiget* (Alf. 17, 25- 26). L'ultimo editore del vescovo di Salerno, non accettando nessuna delle due varianti plausibili sotto il profilo sintattico, emenda *nullius- nullus in nullo*, non attestata in nessun codice della tradi-

zione manoscritta, mentre anche qui il ricorso al testo originario indica la *lectio sana in nullius*, secondo il *modus vertendi ad verbum*, che – come anche da questo luogo si evince – Alfano sembra, in genere, preferire.

Ancora il ricorso al testo originario indica quella giusta tra due varianti, sintatticamente entrambe sostenibili. Anzi, ci indirizza verso quella testimoniata da un solo codice, B, considerato il peggiore da Burkhard, contro la convergenza di P, rappresentante unico della prima famiglia della tradizione manoscritta di Alfano, con A H, testimoni della seconda famiglia.

Nel capitolo sugli elementi, il quinto del trattato, Nemesio, dopo aver distinto i quattro elementi (terra acqua, aria, fuoco) e le qualità in base alle quali partecipano l'un dell'altro (ad esempio: la terra è secca e fredda, l'acqua fredda e umida, ecc.), in quanto delle due qualità che caratterizzano ciascuno di loro, una è in comune con quello successivo, definisce elementi assolutamente contrari quelli che non hanno una qualità in comune, come l'acqua, fredda e umida, e il fuoco, caldo e secco. Il testo greco scrive: ἐναντία δὲ ἀλλήλοις ἐστὶ τὰ στοιχεῖα τὰ κατὰ τὰς δύο ποιότητος ἐναντία (Nem. 48, 4-5)³⁷, tradotto in latino *Opposita vero sunt elementa adinvicem, quae sunt secundum duas qualitates contraria (B) / contrarias (P A H)* (Alf. 63, 11-12). La lezione *contrarias* è chiaramente *facilior*, ma è il confronto con il testo greco, anche qui, a eliminare ogni probabile dubbio e indirizzare la scelta verso la variante testimoniata in B.

Altrove, invece, il traduttore sembra rimodulare il testo di partenza per una più efficace resa linguistica. In questo caso mi sembra che la *versio* latina – così come concordemente tramandata – non debba essere emendata, come è accaduto.

Sempre nel capitolo introduttivo, trattando dei bisogni naturali dell'uomo, Nemesio afferma che l'uomo, in quanto costituito dagli elementi, ha assolutamente bisogno di mangiare e bere per reintrodurre nell'organismo quelli che continuamente si perdono. Alcuni di tali elementi possono essere introdotti da soli, altri, invece, per tramite di altri. Così la terra diventa frumento, del quale l'uomo si ciba. L'acqua, invece, viene introdotta ora da sola, ora attraverso altre sostanze, come il vino: τῶν δὲ στοιχείων τὰ μὲν προσεχῶς τε ἅμα, τὰ δὲ καὶ διὰ μέσων τινῶν προσφερόμεθα ὡς ὕδωρ ποτὲ μὲν καθ' ἑαυτό, ποτὲ δὲ καὶ διὰ μέσου

³⁷ “Si dicono contrari gli elementi contrari secondo le due qualità,” *Nemesio di Emesa, La natura dell'uomo*, traduzione a cura di M. MORANI, Salerno 1982, p. 50.

τοῦ οἴνου (Nem. 8, 2-4)³⁸ La tradizione manoscritta della *versio* latina concordemente traduce: *Sed elementorum haec quidem per se haec vero per quaedam media inferuntur, ut aqua quae nunc per se, nunc vero mediante vino* (Alf. 13, 13-14). Gli editori che mi hanno preceduto emendano il secondo *quae* in *quidem*, scrivendo “*ut aqua quidem nunc per se nunc mediante vino*”, seguendo la lezione del testo di partenza. In effetti, qui la traduzione modula il greco sulla lingua latina, traducendo anche il *προσεχῶς τε ἄμα* con un efficacissimo “*per se*”, che non solo ne rende appieno il significato, ma stabilisce un espressivo parallelismo sintattico con il costruito seguente “*per quaedam media*”. Non meraviglia, pertanto, anche il mutamento del secondo *ποτέ* in *quae*. D'altra parte, l'uso della relativa con il verbo sottinteso è proprio dell'*usus scribendi* di Alfano, che spesso la utilizza fin dal *Prologo* (Alf. 1, 11-13).

Il confronto con la tradizione manoscritta greca risulta utile anche per comprendere, in alcuni passi, la divergenza tra traduzione e testo greco costituito, sollevando l'interprete stesso dalla responsabilità di avere mal compreso il testo originario.

Nel secondo capitolo del trattato – intitolato *De anima* – Nemesio, discutendo della corporeità o meno dell'anima, secondo le tesi degli stoici Cleante e Crisippo, conclude con la falsità dell'ipotesi assunta come premessa maggiore: nessun incorporeo patisce insieme con un corpo. Tale conclusione induce l'autore a chiedersi: τί γάρ, εἰ μόνη τῆ ψυχῆ τοῦτο πρόσεστιν; (Nem. 21, 11), “E che dunque, dal momento che questo tocca solo all'anima?”³⁹. In luogo di εἰ (21, 11) uno dei codici della tradizione manoscritta di Nemesio, il bodleiano (Oxford) Auct. E. 5. 4) dell'XI sec., scrive ἐν, che compare anche nel testo latino: *Numquidnam in sola anima hoc aderit?* (Alf. 30, 3), determinando la correzione, presente nel codice A di Alfano, di *erit* in luogo di *aderit*, probabilmente con intenti normalizzanti. In della *versio*, in tal caso, è riconducibile alla tradizione manoscritta greca e, dunque, non si può correggere in Alfano, che ha tradotto ciò che, con ogni probabilità, il codice greco in suo possesso gli proponeva.

Né si può emendare, in un altro passo della *versio* di Alfano, solo perché il termine adoperato non trova alcun riscontro nell'intera tradizione manoscritta greca di Nemesio.

³⁸ “quanto agli elementi, ad alcuni ci accostiamo in maniera immediata, ad altri con l'intermediario di altro, ad esempio prendiamo l'acqua talvolta come puro elemento tal altra con l'intermediario del vino”, MORANI, *La natura* cit. p. 19.

³⁹ Traduzione di M. MORANI, *La natura* cit., p. 29.

Nel capitolo VII – *De visu* – Nemesio, discutendo delle percezioni visive, cita come esempio la mela, tra le cui qualità alcune sono percepite dalla vista, altre solo nell'apparenza da quest'ultima, perché in realtà sono ricordo che l'anima ha di sensazioni percepite da altri sensi. Il testo greco costituito da Morani ha ὅταν οὖν κήρινον μῆλον νομίσωμεν ἀληθινὸν εἶναι μῆλον, οὐχ ἢ ὄψεις ἐστὶν ἢ ἔξαπατωμένη, ἀλλ' ἢ διάνοια (Nem. 61, 23– 24)⁴⁰. Alfano traduce *Quando igitur album malum putamus esse rubeum, non est visus, qui errat, sed virtus dinoscibilis* (Alf. 80, 4) sostituendo *album* a *κήρινον* e *rubeum* ad ἀληθινόν. L'aggettivo, d'altra parte, ritorna qualche linea più avanti sempre in luogo di κήρινον: *ut in albo malo* (Alf. 80, 19) invece che ὡς τοῦ κήρινον μήλου (Nem. 62, 10), per esemplificare l'idea che alla vista, per percepire talune caratteristiche degli oggetti, necessitano anche gli altri sensi. I sensi ai quali ci si riferisce sono il gusto e l'odorato. Pertanto, il riferimento alla mela rossa anziché di cera non risulta essere congruo al contesto. Eppure anche la versione armena di Nemesio, del primo quarto del VII secolo, edita nel 1889 a Venezia, reca un aggettivo la cui traduzione dall'armeno è *album*, segno che anche il codice greco del quale essa si servì conteneva lo stesso errore di quello di Alfano, che l'arcivescovo, nel rispetto del greco, traduce. Non un errore, dunque, nemmeno in questo caso, ma osservanza del proprio testo. La stessa che risulta verificata a 9, 13–15, nell'affermazione dell'emeseno circa l'importanza della sensibilità nella cura delle malattie: è proprio grazie alla sensibilità che noi avvertiamo il dolore causato dalle malattie e siamo indotti a curarci. Il testo presente nell'intera tradizione manoscritta greca di Nemesio a noi nota ha διεφθάρημεν ἂν ἐν ἀγνωσίᾳ τοῦ κακοῦ τὸ πάθος οὐχ ἰώμενοι (Nem. 9, 14– 15). Alfano traduce *deletemur cum ignorantia mali passionem non sentientes* (Alf. 15, 1–2): *sentientes* non rende ἰώμενοι (Nem. 9, 15) del testo costituito, e presente nella tradizione manoscritta greca, ma un probabile αἰσθανόμενοι del codice greco in possesso di Alfano, ma anche del traduttore armeno, che in armeno lo traduce.

In altri luoghi una traduzione davvero incongrua non trova giustificazione in nulla se non nel fatto che Alfano avesse, come è probabile, un manoscritto greco contaminato e corrotto. È il caso del titolo del capitolo XIV del trattato. Là dove il greco scrive Περί τοῦ ἐνδιαθέτου καὶ προφορικοῦ λόγου, “Sul discorso interno e sul discorso proferito”, la

⁴⁰ “quando pensiamo che sia vera una mela di cera, non è la vista ad essere ingannata, bensì l'intelletto”, M. MORANI, *La natura* cit., p. 62.

versio traduce *de occulta et manifesta occasione* (Alf. 90, 22-23), salvo poi a tradurre la stessa espressione greca, solo qualche linea dopo, con *occulta ratio...manifesta* (sott. *ratio*) (Alf. 91, 2). Per passi siffatti valgono le stesse norme che presiedono a qualsiasi edizione critica: come, ad esempio, in 11, 22 e 11, 24 Nemesio, ponendosi la domanda per chi sono stati creati gli esseri irrazionali, risponde che la loro creazione è in vista del soddisfacimento dei bisogni dell'uomo, tra i quali elenca quello della "prosecuzione della stirpe": ἡ γὰρ τῆς διαδοχῆς τοῦ γένους ἔνεκεν, non certamente dei bisogni dell'angelo, perché questi non ha prosecuzione della stirpe: οὔτε γὰρ διαδοχὴν ἔχει γένους. La *versio* di Alfano presenta *Aut enim facta sunt causa habitaculi illius generis* (Alf. 17, 22- 23) e *Nam neque receptaculum habet generis* (Alf. 17, 26), traduzione che rende l'assunto di non chiara comprensione. Che Alfano abbia frainteso il senso di *διαδοχή* appare estremamente improbabile, dal momento che altrove, ἐκ διαδοχῆς γένους (Nem. 31, 24- 25), il termine è inteso correttamente: *ex propagine generis* (Alf. 43, 18). Si potrà, quindi, fondatamente ipotizzare che in questi due luoghi l'esemplare greco di Alfano avesse, *exempli causa*, ὑποδοχῆς in luogo di διαδοχῆς e ὑποδοχὴν in luogo di διαδοχὴν: di qui la sua traduzione.

I casi discussi, unitamente a quelli rilevati nella traduzione quattrocentesca di Giovanni Lorenzi, sembrano confermare che nella edizione delle traduzioni medievali e umanistiche spesso la tradizione manoscritta del testo di partenza e del testo d'arrivo interferiscono. Da queste interferenze l'editore potrà trarre giovamento per il proprio lavoro, ma sempre, tuttavia, nel rispetto della tradizione manoscritta del testo tradotto, e del suo sforzo di adattamento al sistema culturale e linguistico d'accoglienza, che l'editore è tenuto scrupolosamente a rispettare.

MICHELE BALDACCHINI E IL
ROMANZO NAPOLETANO DEL PRIMO OTTOCENTO*

È ben noto che la storia del romanzo italiano del primo Ottocento è stata delineata con particolare riguardo all'area centro-settentrionale. Le indagini sulla produzione narrativa napoletana del periodo sono state ben scarse e, tranne l'imprescindibile riferimento al *Platone in Italia*,¹ si è saltato a piè pari l'insieme delle opere degli scrittori meridionali, privilegiando la grande stagione del romanzo postunitario. Tale indirizzo di analisi sulla produzione letteraria napoletana ha finito per disegnare un panorama culturale che, all'indomani della pubblicazione del romanzo del Cuoco, è sembrato caratterizzato da una immensa voragine, dalla quale, grazie al contributo fondamentale del Dionisotti², solo recentemente è stato recuperato il romanzo di Antonio Ranieri *Ginevra o l'orfana della Nunziata*.

Le biblioteche, però, raccontano storie più articolate e complesse offrendo, al contempo, oltre alle prove di un intenso dibattito sul romanzo storico (di cui in questa sede non daremo conto)³, decine di romanzi pubblicati da autori di origine napoletana a Napoli, a Firenze, a Torino e

* Nella stesura del presente saggio, che ripropone alcune sezioni della tesi di dottorato *Forme e tipologie del romanzo a Napoli (1832-1854)*, discussa nell'a.a. 2005-2006 presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna, sono state utilizzate le seguenti sigle: BNCF (Biblioteca nazionale centrale di Firenze), BNN (Biblioteca nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli), BUN (Biblioteca universitaria di Napoli), BPT (Biblioteca provinciale «Melchiorre Delfico» di Teramo).

¹ Recentemente è stata pubblicata l'edizione critica del romanzo di Cuoco. Cfr. V. CUOCO, *Platone in Italia. Traduzione dal greco*, a cura di A. De Francesco e A. Andreoni, Roma-Bari, Laterza, 2006.

² C. DIONISOTTI, *Leopardi e Ranieri*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 179-202.

³ Le coordinate del dibattito sul romanzo a Napoli in epoca preunitaria sono state ampiamente tracciate nella già citata tesi di dottorato.

a Capolago, proprio nel periodo compreso tra la fine tragica della rivoluzione del 1799 e il 1860.

Il presente lavoro, tappa intermedia di una ricerca intrapresa da alcuni anni, in una prima parte offrirà, all'interno di una visione complessiva, i paradigmi delle strutture narrative e la loro connessione con il più generale contesto storico, economico e politico del Regno; mentre, nella seconda sezione si soffermerà in particolare sull'analisi del *Figlio del proscritto* di Michele Baldacchini.

La ricerca è stata incentrata sull'analisi di soli otto romanzi, significativi in quanto rappresentativi di un punto di vista, una forma, una tipologia, una ideologia: *Arrigo di Abbate* di Giuseppe Di Cesare, *Ginevra o l'orfana della Nunziata* di Antonio Ranieri, *Sampiero* di Giuseppe Gallotti, *Il figlio del proscritto* di Michele Baldacchini, *Storia di un nuovo pazzo* di Carlo Mele, *Alfredo Caldora o Napoli al 1828* di Giuseppe Gallotti, *Corrado Capece* di Giacinto De Sivo ed, infine, *Ceccarella Carafa* di Filippo Volpicella⁴.

Un dato, che si tralascia spesso ed è, al contrario, particolarmente meritevole di attenzione, riguarda la circolazione di questi romanzi i quali, tra l'altro, superarono le barriere doganali del Regno. Dell'edizione napoletana dell'*Arrigo di Abbate* (1833), ad esempio, ristampato in Toscana nel medesimo anno, oltre ai due esemplari conservati dalla BUN, è stato rintracciato un ulteriore esemplare presso la Biblioteca storica della provincia di Torino⁵. Conobbe una doppia edizione, la prima fiorentina, la se-

⁴ G. DI CESARE, *Arrigo di Abbate ovvero la Sicilia dal 1296 al 1313*, Napoli, Stamperia nella Pietà de' Turchini, 1833; A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*. I parte, Napoli, De Stefano, 1836 (poi Capolago, Tipografia Elvetica, 1839); G. GALLOTTI, *Sampiero. Romanzo storico*, Napoli, Da Raffaele De Stefano e Socii, 1838; M. BALDACCHINI, *Il figlio del proscritto. Racconto storico del secolo XVII*, Firenze, Dalla Tipografia Galileiana, 1838 (poi Napoli, Dall'officina tipografica, 1839); C. MELE, *Storia di un nuovo pazzo*, Napoli, Dalla Stamperia e cartiera del Fibreno, 1841; G. GALLOTTI, *Alfredo Caldora o Napoli al 1828. Racconto*, Firenze, Editore G.P.Vieusseux, 1844; G. DE SIVO, *Corrado Capece. Storia pugliese de' tempi di Manfredi*, Napoli, Tip. Carluccio, 1846-1847 (II edizione Tipografia Vico S. Girolamo, 1859); F. VOLPICELLA, *Ceccarella Carafa. Napoli - Anno 1492*, Torino, Tip. Scolastica di Sebastiano Franco e figli e Comp., 1854.

⁵ Dell'edizione napoletana dell'*Arrigo di Abbate* sono stati consultati tutti gli esemplari disponibili: appartengono al Fondo Rosnati-Imbriani della BUN i volumi con dedica autografa in calce al frontespizio: «Al suo egregio Amico Emilio Imbriani. L'Autore» e «Al suo egregio Amico Barone Poerio, Onor di Napoli. L'Autore». Appartiene alla BPT un'ulteriore copia del romanzo. Nel 1836 l'*Arrigo di Abbate* fu ristampato; sul frontespizio appare l'indicazione «Italia, 1836». L'edizione è conservata alla BNCF. Il testo del 1836 è conforme a quello del 1833, cambia il formato del libro, che diviene «tascabile» (12x8cm). Le uniche variazioni riguardano uno spostamento dell'*Avvertimento* e della *Dedica*, che

conda napoletana, anche *Il figlio del proscritto* del Baldacchini⁶, mentre l'*Alfredo Caldora* del Gallotti fu stampato dal Vieusseux nel 1844⁷. Del romanzo di Filippo Volpicella, *Ceccarella Carafa*, restano pochissime copie (forse solo quattro), e bisogna sottolineare che una appartiene al fondo Bertesi della Biblioteca Civica di Carpi (Modena), ed una seconda è conservata nella Biblioteca del Museo Nazionale del Risorgimento di Torino⁸.

Se come primo non marginale elemento appare la funzionalità e dunque l'importanza che questi volumi circolassero, riuscendo a trovare zone franche all'interno di ben noti e ristretti vincoli doganali, un altro versante su cui impostare una discussione di metodo è stato aperto dalla varietà di temi e motivi presenti nei romanzi, che contribuiscono a sgretolare quel convincimento diffuso per il quale i romanzieri napoletani si sono pedissequamente attenuti al modello scottiano e manzoniano. Ogni romanzo, nella sua peculiarità, fa trasparire una profonda conoscenza non solo del modello italiano, ma anche di quello europeo. Sono, infatti, persistenti i richiami alle tematiche byroniane e alle atmosfere del romanzo nero, tanto che per il Mutterle *Il figlio del proscritto* assume centrale importanza per verificare in termini esecutivi le forme del recepimento in ambito napoletano del romanzo storico europeo⁹. Le narrazioni sono caratterizzate dalla presenza di quei «luoghi» che sono stati catalogati come fondanti della nostra letteratura: l'*isola*, la *biblioteca* di Ceccarella, di Geltrude e di Ginevra, la «camera di studio» e il giardino del Pontano e di Poggio Reale, il *cimitero* degli Ebrei e quello della Napoli sotterranea, che Silvia Contarini ha inserito tra «le accezioni traslate del cimitero nel quadro di un recupero del gotico in chiave sociologica»¹⁰.

sono invertiti nell'edizione del '36. Altra piccola differenza riguarda la numerazione dei libri, che nella prima edizione sono indicati con il numero romano, nel 1836 con l'aggettivo numerale. Ovviamente, ad un rimpicciolimento del formato corrisponde un aumento delle pagine, che da 227 diventano 317. La quarta di copertina dell'edizione '36 indica il prezzo di vendita «Paoli tre toscani o Lire 1 e cent. 68 ital.».

⁶ M. BALDACCHINI, *Il figlio del proscritto. Racconto storico*, Firenze, Dalla Tipografia Galileiana. Si vende presso Glauco Masi e comp^o. Librai-Editori Da S. Trinita accanto al Casino, 1839. Il frontespizio registra come data di pubblicazione il 1838. Il volume è conservato in unico esemplare dalla BNCF Sul *Figlio del proscritto* cfr. le pagine successive.

⁷ G. GALLOTTI, *Alfredo Caldora o Napoli al 1828. Racconto*, Firenze, Editore G.P. Vieusseux (Tipografia Galileiana), 1844.

⁸ Non è stato possibile verificare la notizia secondo cui su un giornale torinese il Volpicella avrebbe originariamente pubblicato a puntate il romanzo.

⁹ A.M. MUTTERLE, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in A. BALDUINO (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*. II, Padova, Vallardi Piccin Nuova Libreria, 1990, p. 1116.

¹⁰ S. CONTARINI, *Cimitero*, in G.M. ANSELMi - G. RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 125.

Altrettanto forte è la funzione civile e politica esercitata dalla cultura classica, attestata anche dalle scelte linguistiche, che ricercavano un livello di sostenutezza puristica, non dissimile da quello dei più frequentati romanzi storici italiani. La forma erudita di *Ceccarella Carafa*, che ricerca i fasti e l'eroicità dell'ormai lontano passato aragonese, richiama una delle caratteristiche preminenti del movimento classicistico meridionale, il cui intento era quello di rafforzare la coscienza della funzione etica dello studio antichistico. Accanto al classicismo si è rilevata anche una sperimentazione linguistica, laddove, su un italiano arcaizzante, ricco di aulicismi, si innestano dialettalismi, costrutti propri dell'antico vernacolo toscano e alcuni forestierismi. In questa direzione è particolarmente interessante la filigrana narrativa e linguistica dell'*Alfredo Caldora*, che ricrea la lingua dell'alta società napoletana, in cui si alternavano regionalismi quali «pizza dolce», «sfogliatella», «lumiera di cristallo» a vocaboli quali «cottillon», «caleche», «Miledy», «phaeton» (in corsivo nel testo).

Alla sperimentazione linguistica risulta speculare quella di variegata strutture compositive: i testi presi in esame risultano di diversa lunghezza, suddivisi di volta in volta in capitoli numerati, oppure in capitoli titolati, altri ancora in libri. Sono presenti epigrafi iniziali oppure, come nel caso del *Corrado Capece* e del *Figlio del proscritto*, esse introducono ciascun capitolo. I paratesti: dediche, avvertenze e prefazioni, sono particolarmente ricchi di indicazioni. Ricordo almeno il caso del *Corrado Capece*, la cui prima edizione è introdotta da una lunga prefazione, espunta, però, nella seconda.

Molteplici appaiono le scelte narrative: accanto al punto di vista esterno dei romanzi storici, c'è il narratore autobiografico del *Figlio del proscritto* e ancora Ginevra, una donna che si confessa e lascia il proprio manoscritto nelle catacombe partenopee. La curiosità del lettore, soprattutto odierno, è continuamente stuzzicata dai rimandi di questi testi che appaiono quasi enciclopedici per la mole di citazioni letterarie e, soprattutto, per i rimandi a Dante, divenuto addirittura uno dei personaggi dell'*Arrigo di Abbate*. Da sottolineare le allusioni metaletterarie al genere stesso, laddove si scriveva di eroine e di «maledetto eroismo da romanzo», che si associano alla modellizzazione di due diversi tipi di eroe, quello classico e quello moderno «da romanzo», appunto. Nonostante il “moderno eroe” Sampiero risulti diverso da Corrado Capece e da Roberto Brancaccio, tutti i romanzi, allo stesso modo, si rivelano accomunati dai continui riferimenti alla magia, al *fascino* napoletano, agli oroscopi, ai pirati, ai «saracini», le cui radici affondano nel sostrato socio-culturale meridionale.

Dall'indagine formale, linguistico-tematica ed ideologica dei testi, quindi, si evince che gli autori si rifacevano alla tradizione settecentesca, ma conoscevano ampiamente la produzione romanzesca loro contemporanea, legavano i

romanzi agli studi storici, al mito e alla nostalgia del regno, ai fasti dell'età dell'oro identificata nel passato aragonese. Nella *Storia di un nuovo pazzo* si narra di malinconia, di pazzia, di rapporti tra cultura occidentale ed orientale e di doppio. Inoltre, sono state riscontrate allusioni a Defoe, al *Diable boiteux* di Lesage e alle *Confessions* di Rousseau, oltre a forti legami con *Le lépreux de la cité d'Aoste* e con il *Voyage autour de ma chambre* di Xavier de Maistre.

L'intento comune degli autori, che avevano appreso il messaggio del Cuoco, era volto a superare le barriere della pura erudizione, per fornire testi diretti a formare la morale pubblica. Un «messaggio inequivocabile di libertà e unità», a giudizio del Mutterle, è alla base del *Sampiero*, che come l'*Arrigo di Abbate*¹¹, *Il figlio del proscritto*, il *Corrado Capece*, la *Ceccarella Carafa* si dichiara storico fin dal titolo. Tutti i romanzi, a vario titolo, celebrano il desiderio di indipendenza e denunciano le illusioni alimentate, di volta in volta, dall'indirizzo della politica francese. Giuseppe Gallotti, a ben vedere, nel *Sampiero*, pone in parallelo il disinganno dei corsi traditi dal trattato di Cateau Cambrésis, con quello dei veneziani sacrificati da Campoformio. E poi, significativamente, nell'*Alfredo Caldora*, fa in modo che il protagonista, novello Gabriele Pepe¹², si vendichi delle offese di un francese. Appare pregnante il ruolo svolto dagli esuli. Già il Croce, nel ricostruire la storia del Regno di Napoli, aveva precisato che «la cultura napoletana, negli anni che seguirono prossimamente alla fallita rivoluzione costituzionale [...] si rinfrescò e rifecce tutta su nuovi principi»¹³, la cultura fu svecchiata proprio dai «più giovani degli esuli, e i figliuoli che accompagnarono i padri negli esili, e dimorarono in Toscana e visitarono altre parti d'Italia, e andarono anche all'estero, in Francia e in Inghilterra, e impararono le lingue straniere»¹⁴.

È così capovolta l'«immagine di eroi da salotto, corteggiati e scherniti»¹⁵, che ci era stata tramandata degli esuli del 1799, con i quali – e non con Foscolo, come aveva affermato Cattaneo¹⁶ – era nata la nuova immagine dell'esule come emigrato politico. Soprattutto durante il triennio

¹¹ L'*Arrigo di Abbate* rivendica ossessivamente nelle note l'aderenza della narrazione al vero storico, rispettato con meticolosità dal Di Cesare, che attinge all'«erudito Muratori» facendo un uso sistematico delle fonti originali.

¹² Mancini spiegava, tra gli intenti della nuova serie delle sue «Ore solitarie», quello di rinnovare ed ampliare i propri interessi, per farsi conoscere da quegli «stranieri che ingiustamente bistrattano i Napolitani d'inoperosi e morti dalla vita del sapere». Cfr. P.S. MANCINI, *Introduzione* a «Le ore solitarie», I, gennaio, 1840.

¹³ B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1972³, pp. 221-22.

¹⁴ *Ivi*, p. 222.

¹⁵ A.M. RAO, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, prefazione di G. Galasso, Napoli, Guida, 1992, p. 585.

¹⁶ Cfr. C. DIONISOTTI, *Foscolo esule*, in *Appunti sui moderni*, cit., p. 56.

giacobino – ha ribadito Giuseppe Galasso – la decisione di esulare non fu un atto soggettivo e spontaneo, ma l'effetto di una costrizione o della necessità di sottrarsi a durissime misure repressive¹⁷.

L'esperienza dell'esilio di alcuni autori – penso a Giuseppe Di Cesare, esule del 1799, a Giuseppe Gallotti, Carlo Mele e Antonio Ranieri, esuli dopo il 1820–21 – si intreccia e si specchia nelle vicende rappresentate in alcuni romanzi: Dante è esule, Vannina Ornano moglie di Sampiero, anche; Roberto Brancaccio è figlio di un proscritto.

1. Un «racconto storico» di Michele Baldacchini

Il figlio del proscritto. Racconto storico di Michele Baldacchini¹⁸ fu pubblicato a Napoli, dall'Officina tipografica nel 1839¹⁹. Nello stesso anno l'opera

¹⁷ G. GALASSO, *Prefazione* a A.M. RAO, *Esuli*, cit., p. VII. Il potere politico e quello religioso attraverso l'esilio, il carcere e la censura hanno, da sempre, espresso la propria interdizione nei confronti degli intellettuali. Cfr. A. ASOR ROSA, *La fondazione del laico*, in ID. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 91–92.

¹⁸ MARIO SANSONE [*Michele Baldacchini*, in *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli. Cultura e letteratura*, X, *Ottocento e Novecento*, Napoli, ESI, 1981, pp. 122–25] ha definito l'ingegno di Michele Baldacchini limpido ed organico, servito da compimento a quello del più famoso fratello Saverio; ma dell'intellettuale napoletano ha prediletto gli studi filosofici e le ricerche storiche piuttosto che i lavori letterari. La netta separazione tra un Baldacchini storico ed uno letterato era stata già delineata dal Settembrini, il quale aveva decretato che non sarebbero state le «scritture letterarie che egli pubblicò in varie Riviste» a far «vivere il nome del Baldacchini: il quale sarà sempre ricordato dai napoletani per i suoi lavori storici», in cui lasciò notevoli segni del suo lavoro, soprattutto come abile e infaticabile ricercatore di documenti e di manoscritti. Lo stesso Michele Baldacchini, del resto, era solito parlare della sua trilogia storica, composta da «la Rivoluzione di Masaniello nel 1647, la Congiura del Campanella nel 1600, la Rivoluzione contro il Santo Uffizio nel 1547. «La storia napoletana del 1647, o il Masaniello, stampata nel 1834 con la falsa data di Lugano», ha scritto il Settembrini, «fu un libro che piacque al Leopardi, al Giordani, al Niccolini, e sarà lodato da quanti lo leggeranno, perché il Baldacchini ha ricercato tutti i cronisti e tutte le memorie del tempo, e narra il fatto con coscienza sicura, con rettitudine, con senno: è osservatore acuto, e giudica serenamente gli uomini e gli avvenimenti: dipinge le miserie del popolo napoletano, e le cupe e crudeli arti degli Spagnuoli, e ci farebbe proprio vivere in quei giorni se egli non avesse avuto paura del dialetto che Masaniello parlava». Cfr. L. SETTEMBRINI, *Elogio di Michele Baldacchini*, in *Scritti vari di letteratura, politica, ed arte*, Napoli, Morano editore, 1879, vol. I, pp. 495–97, per tutte le citazioni.

¹⁹ M. BALDACCHINI, *Il figlio del proscritto. Racconto storico*, Napoli, Dall'Officina tipografica (Sita Carrozzeri a Monteoliveto, n. 13), 1839. Il piccolo volume (15x9cm), rilegato in cartoncino leggero di colore verde-azzurro, era il quinto numero della «Piccola Biblioteca di Campagna» in cui, tra l'altro, erano stati pubblicati *Il Medico di Campagna* di Balzac e *La Giovanetta Sibera* e *il Lebbroso di Aosta* di Xavier de Maistre. L'analisi è stata compiuta sugli esemplari conservati alla BUN e alla BNN.

venne pubblicata anche a Firenze²⁰, per i tipi della Tipografia Galileiana, esemplare sul quale si basava una recensione, apparsa sul «Nuovo giornale de' letterati» a firma di L.P. Ceccarelli²¹, il quale riconosceva che quello di Michele Baldacchini «è nome che suona chiaro per valor letterario nella nostra penisola, ed oltre, come colui che mostra sovente acutezza di critico ingegno nel *Progresso*, giornale napoletano già da lungo tempo in fama per robuste scritture d'insigni italiani. All'annuncio pertanto d'un racconto storico segnato del suo nome, nascerà vaghezza, siccome è nata in noi, di conoscer con quanta destrezza siasi sdebitato dell'impegno che si era assunto, egli che la purità di precetti finor predicati svolgeva nel presente libro in pratica esecuzione»²².

1.1 La struttura

Il romanzo è introdotto da un *Avvertimento* (datato Firenze, 24 settembre 1838), che è possibile suddividere in tre distinte sequenze, la prima delle quali presenta il protagonista: «un nobile di casa Brancaccio, il quale dopo aver lungamente militato in Venezia agli stipendi di quella repubblica, militava in Napoli dalla parte del popolo, nel tempo che i napoletani s'erano levati in armi contro al cattivo governo de' viceré» (p. 3). La seconda sequenza è una sorta di *captatio benevolentiae* dei «dotti delle cose patrie» – il Baldacchini afferma di temere il giudizio sull'uso che nel romanzo era stato fatto della storia – e di coloro che avrebbero giudicato la qualità artistica dell'opera. L'autore, infine, si rivolge alla comunità degli amici-letterati, ai quali indirizza il *Figlio del proscritto*, quale «manifestazione spontanea d'arcani dolori» (p. 4).

I trenta brevi capitoli, di cui si compone il romanzo, sono tutti titolati²³ e corredati di un'epigrafe. Gli autori citati sono compresi in un'antologia che vede preminenti Dante e Alfieri con cinque occorrenze, cui seguono

²⁰ Cfr. la nota 6. Il formato dell'edizione fiorentina (17x10 cm) è leggermente più grande rispetto a quello dell'edizione napoletana, le pagine sono 213.

²¹ L.P. CECCARELLI, *Il Figlio del Proscritto. Racconto storico del secolo XVII di Michele Baldacchini*, Firenze, dalla Tipografia Galilejana, 1839 – Si vende presso Glauco Masi e C. Libraj-Editori da Santa Trinita accanto al Casino, in «Nuovo giornale de' letterati» sezione di Letteratura scienze morali, e arti liberali, tomo XXXVIII, n. 103, 1839, pp. 100-114.

²² *Ivi*, p. 100.

²³ Elenco di seguito i titoli dei capitoli che ho ritenuto più significativi: *Le tradizioni di famiglia* (Capitolo primo); *L'addio alla patria* (Capitolo IV); *Una vita d'uomo che comincia* (Capitolo V); *L'oroscopo* (Capitolo XI); *Chi fosse il frate* (Capitolo XIII); *Il Vesuvio* (Capitolo XIV); *Il canto de' carcerati* (Capitolo XXVI).

il Tasso della *Gerusalemme Liberata* (XII 58 e XIX 84), lo Shakespeare dell'*Amleto* («Essere, o non essere: questo solo resta a sapere») e dell'*Otello* («Su ti desta, Brabanzio, il fuoco, il fuoco»), il Manzoni del *Carmagnola* (Atto IV, scena I, 396-400) e dell'*Adelchi* (Coro dell'Atto III, 396-400). Sono citati anche il Monti, il Botta, il Byron e poi, significativamente, il patriota Paolo Emilio Imbriani. Le epigrafi anticipano il contenuto del capitolo, sono perlopiù brevi, e questa loro caratteristica, in casi determinati, potrebbe farle leggere quasi come sottotitoli. Per spiegare meglio tale struttura, trascriviamo quattro coppie di titoli ed epigrafi:

Capitolo XV *Napoli* «Li cittadin della città partita».

Capitolo XIX *I gentiluomini in guerra* «Sospeser le gioie de' prandi festosi,
Assursero in fretta da' blandi riposi/Chiamati repente da squillo guerrier».

Capitolo XXI *La serenata* «Né vi mancava chi cantando dire/D'amor
sapesse gaudi e passioni».

Capitolo XXVI *Il canto de' carcerati* «Lasciate ogni speranza, o voi che entrate».

Volendo adoperare un'immagine più forte, potremmo affermare che i due avantesti, per dirla alla Genette, dialogano tra loro. La rappresentazione non apparirà tanto peregrina, dopo aver riflettuto sul fatto che Baldacchini era sempre stato suggestionato dal dialogo²⁴. Aveva sempre apprezzato le *Operette morali* e col tempo si era indirizzato verso una prosa più asciutta e rapida, moderna, alla quale perveniva grazie alla forma dialogica. Nel *Figlio del proscritto*, infatti, sono frequenti le pagine in cui è il protagonista-narratore Roberto Brancaccio a ricordare e trascrivere i suoi dialoghi²⁵.

1.2. *L'io narrante di Roberto Brancaccio*

La narrazione in prima persona, in un racconto che si diceva storico, fu criticata perché «*L'io feci, io dissi*» non garantiva l'oggettività²⁶.

²⁴ Il documento esplicito di tale suggestione è rappresentato dal racconto *Menechia ed Elvidio*, in «L'Omnibus», a. III, n. 43, 16 gennaio 1836.

²⁵ Nel romanzo si sono contate poche parentetiche con intento didascalico: p. 56 «(ripigliò il frate dopo molto silenzio)»; p. 107 «(interruppe il Duca con amaro sorriso)» e «(disse uno di loro, ma non il prete)»; p. 111 «(così per me rapidamente le avventure le une alle altre si succedevano)»; p. 124 «(che se la godeva davvero, ed a cui come a francese sommamente piaceva la celia)»; p. 197 «(diss'egli)»; p. 209 «(l'antico Castel Capuano, già stanza de' re angioini)»; p. 211 «(traditore)», «(incredibile a dire!)».

²⁶ Cfr. L.P. CECCARELLI, *Il Figlio del Proscritto*, cit., p. 113. Il Ceccarelli avverte, inoltre, che l'io narrante non può condurre fino in fondo il racconto, che rimane così privo di

Il romanzo, ambientato nel 1642, quando Roberto compie il suo «quinto lustro» (p. 38), si apre con il ricordo del padre Lorenzo che, per essere rimasto fedele all'ultimo principe di Salerno, Ferrante Sanseverino²⁷, era stato dichiarato ribelle, attirandosi «sul capo l'ira de' viceré spagnoli, i quali lo avevano barbaramente proscritto, ed avevano in quella crudele proscrizione compreso anche i figlioli e i nipoti di lui» (p. 5).

Lorenzo Brancaccio aveva allevato il figlio Roberto nell'odio del nome spagnolo e gli ricordava ogni giorno che era nato a Venezia soltanto per avventura: «tu nascesti per caso in queste malinconiche lagune. Un altro suolo, un'altra più beata terra t'aspetta» (p. 6). Roberto non si era mai riconosciuto cittadino veneziano «d'una repubblica libera e padrona di sé», ma continuava a considerarsi

fuoriuscito d'un regno soggetto allo straniero, e come tale non altro io delirava che mutamenti di stato, sollevazioni, tumulti: tutti que' casi insomma che valessero a ribandirmi (p. 20).

Nella memoria di Roberto pesava il ricordo dell'infelicità del padre che, nei suoi ultimi anni, aveva vissuto una prolungata malinconica agonia, sospirando gli «ameni verzieri di Posilipo e di Sorrento, tomba e cuna di vati!», «quell'infelice esule» aveva sempre vissuto nel passato. Roberto Brancaccio, in nome del padre, è deciso a rientrare in possesso di tutto ciò che era stato ingiustamente tolto al padre.

Un infelice son io. Vengo di loco donde sono scacciato. Esule e figlio-
lo d'un esule! Il mio paese m'è tolto, la mia città, la mia casa. Erro,
perciocché io non posseggo al mondo un piede di terra. Ne' turba-
menti della mia patria d'origine vado a ridomandare il mio, un asilo,
un'ara, un tetto. In peggiore stato delle fiere io mi sono: quelle pure
hanno le loro tane, i loro covili (pp. 82-83).

conclusione, a meno che non «salti su l'Autore, o l'Editore, e in una nota ci avverta di ciò che avvenne in appresso».

²⁷ Il Generale Ferrante Sanseverino (Napoli 1507 - Avignone 1568) militò sotto Carlo V in Germania e in Francia. Sposò Maria d'Aragona, figlia del duca di Villa Ermosa D. Giovanni d'Aragona. A Napoli venne, così come altri feudatari, in urto con il viceré Pietro di Toledo, anche per il fatto che si era opposto all'inquisizione che il governo spagnolo voleva istituire nel Regno, e per questo riparò in Francia. Con navi francesi meditò, d'accordo con i Turchi, un colpo su Napoli e su Salerno, ma il tentativo fallì per il mancato arrivo della flotta turca.

1.3. *L'esilio*

L'autopresentazione del protagonista può assurgere a paradigma della condizione dell'esule, che il Baldacchini, del resto, conosceva bene. Molti suoi amici erano stati allontanati dal Regno dal governo restaurato dei Borboni. Roberto in due luoghi del racconto allude a colui che, per parafrasare Dionisotti, ha dato all'Italia la nuova istituzione dell'esilio²⁸. La prima volta [«Veggio da lunge fumare i casolari degli uomini, e sospiro» (p. 83)] rievoca un'immagine cara al Foscolo, la seconda ricorda che «un poeta de' nostri giorni ha detto che il penseroso passeggia pe' solitari chiostri e visita le cattedrali» (p. 143). Non dovrebbero esserci dubbi nell'attribuire al poeta l'identità del Foscolo e al solitario quella dell'Alfieri (*Dei Sepolcri* 188-191). Il tema dell'esilio è dominante nel *Figlio del proscritto*, che narra la vicenda di chi, senza patria, è costretto a fuggire anche dalla città adottiva per sottrarsi all'Inquisizione (del resto il padre aveva lottato contro il re spagnolo che voleva imporre l'inquisizione nel regno di Napoli). Tiepolo aveva avvertito l'amico che la città lagunare non era un luogo dove si lasciasse «a lungo andare un fallo impunito», «In Venezia v'era l'inquisizione di stato: trabunale tremendo!» in cui operavano tre uomini «sacri, temuti, inviolabili», il cui giudizio era inappellabile. Gli errori si scontavano nei piombi, «prigioni di stato, fatte sotto i tetti del palazzo ducale coperti di piombo; piccole cellette, vere fornaci ardenti, che il sole affoca con l'assidua sua vampa, piene di schifosi insetti malefici» (pp. 34-35). Chi aveva la peggio veniva impiccato «con un velo in testa», oppure veniva affogato nel canale, o strangolato nelle prigioni. La repubblica, in quanto «giusta» non era tenuta a dar conto ai suoi sudditi delle proprie azioni. Roberto viene interrogato dall'inquisitore, che gli contesta di aver cospirato a Venezia, città famosa in tutto il mondo «pel suo quieto vivere, immobile nelle sue acque, senza agitazioni, senza scompiglio» e con questo comportamento aveva dimostrato di non apprezzare la fortuna di esservi nato. Il Brancaccio appare uno sradicato, che non si sente a casa in nessun luogo. Allontanato da Venezia, rimane privo di qualsiasi riferimento, la sua unica possibilità è quella di tornare a Napoli e lo fa proprio quando la città partenopea è infiammata dalla rivolta di Masaniello.

Un'avventurosa peregrinazione per l'Italia precede l'arrivo del protagonista a Napoli. Il viaggio per mare rappresenta un ampio supporto di trama e le varie fasi della peregrinazione offrono l'occasione per nuove

²⁸ C. DIONISOTTI, *Foscolo esule*, in ID., *Appunti sui moderni*, cit., p. 56.

esperienze ed avventure²⁹. Grazie anche alla divisione in brevi capitoli, il Baldacchini conduce una narrazione rapida, che non indugia sulle descrizioni. Nei primi sedici capitoli, che risultano stilisticamente molto spediti e asciutti, l'autore si mostra troppo legato alla storia e non riesce a inventare quelle nuove e meravigliose avventure che – come egli stesso aveva affermato – avrebbero dovuto animare i romanzi.³⁰ Per costruire il *Figlio del proscritto* lo scrittore sfrutta i materiali delle sue ricerche storiche, inserendo riferimenti al Campanella e alla rivolta di Masaniello.

1.4. Storia e romanzo

La storia di Tommaso Campanella³¹ è rievocata da fra Anselmo da Padova, che con fervore invita Roberto a raggiungere Napoli. Il giovane, però, si trattiene a Roma e durante una notte piovosa, sotto gli immensi archi dell'anfiteatro Flavio, incontra nuovamente il frate che lo rimprovera per non essere ancora tornato nella patria che arde tutta di guerra civile.

Nel passo in cui Roberto ricorda il suo arrivo nel golfo di Napoli, non si indugia nella descrizione dei sentimenti provati, la narrazione risulta molto netta, quasi fredda:

A giorno chiaro fummo innanzi all'isola d'Ischia. E questa e le altre isole che s'incontrano prima di arrivare a Napoli sembrano tante ninfe che annunziano l'avvicinarsi della sirena (p. 132).

²⁹ Il tema del viaggio, per addurre solo uno degli esempi più notevoli, regge l'intera struttura narrativa del *Platone in Italia*. Sul tema si veda R. MUSSAPI, *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

³⁰ M. TONDO, *Figure della cultura napoletana del primo Ottocento: Michele Baldacchini*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1976, p. 459.

³¹ Baldacchini, in una Napoli dove il cartesianesimo, come ha ricordato Benedetto Croce (*Storia del Regno di Napoli*, cit., p. 223), faceva rivivere «il Campanella e i naturalisti del Rinascimento», aveva a lungo studiato la figura e l'opera del frate di Stilo. Luigi Settembrini (*Elogio di Michele Baldacchini*, cit., p. 498) aveva annotato che «La Vita e la Filosofia di Tommaso Campanella, in due volumi, è un lavoro citato dal Cousin, dal Bartholommès, dal Libri, dal Mamiani, e da altri con lode. Nella Vita sono molte ricerche, e molti nuovi documenti trovati dal Baldacchini tra i manoscritti della Biblioteca dei Padri Gerolamini in Napoli, e specialmente parecchie lettere del Campanella, le quali hanno molta importanza storica per conoscere le ultime vicende del frate ed il suo carattere. Questa vita è compilata con molta accuratezza e giudizio». Si vedano M. BALDACCHINI, *Idea e disegno d'una vita e filosofia di T. Campanella*, in «Iride», a. III, 1836, poi in *Prose storiche*, Napoli, Dalla officina tipografica Strada Carrozzeri a Monteoliveto, n. 13, 1839; *Vita e filosofia di Tommaso Campanella*, Napoli, All'insegna di Aldo Manuzio, 1840.

Fugacemente si accenna ad «un'estasi di piacere», perché tutte le attenzioni sono catturate dalla «montagna», quel Vesuvio «gigante della distruzione, posto in mezzo a' più ubertosi campi del mondo» che tanta parte ha avuto nell'immaginario napoletano, alimentando innumerevoli leggende.³² La sagoma del monte, in tutta la sua brulla maestà, pareva a Roberto, che la contemplava dal mare, «un'amara ironia alla felicità vana degli uomini». Le riflessioni del Brancaccio seguono la falsariga di alcuni versi della leopardiana *Ginestra*

Ecco una città molla, ecco ville, ecco piaceri. Stolti! Il gigante si desta.
Manda fuoco e fiamma dall'arsa sua gola; la pioggia di cenere uccide
i fiori e l'erba. La lava abbatte le città. Fuggite (p. 133).

Al capitolo *Il Vesuvio* segue quello intitolato *Napoli*, in cui si presenta una città «sollevata», in parte «in potere degli spagnoli», in parte conquistata dai popolani, che «tenevano il Torrione del Carmine, Port'Alba, la Dogana e qualch'altro luogo di minore importanza» (p. 140). Nella città infiammata dalla rivolta Roberto incontra Gennaro Annese «piccolo uomo, brutto di corpo, come sordido d'animo», il cui singolare abbigliamento

merita d'esser descritto. Aveva in dosso un abito con collare di bufalo, maniche di velluto cremisi, calze di scarlatta, un berretto in capo dello stesso colore, un mantello di tela d'oro, una cintura di velluto rosso con tre pistole da ogni lato (p. 140).

L'occhio si addentra nelle strade adiacenti alla Piazza del Mercato, tra «le sudicie vie della *Conceria* e del *Lavinaio* e le altre contigue al mercato, dove ebbe principio la famosa sedizione di Luglio, per cui venne chiaro al mondo il nome d'un Masaniello!» (p. 142). Il Baldacchini ambienta la storia al tempo della rivolta di Masaniello³³, ma alcuni contemporanei

³² Introduce il capitolo la seguente epigrafe: «Poiché il Vesuvio è bocca dell'inferno. Leggenda», che richiama uno studio di F. VOLPICELLA, *Il Vesuvio bocca dell'Inferno. Leggenda*, s.i.t.

³³ M. BALDACCHINI, *Storia napoletana dell'anno 1647*, Lugano, s.i.t., 1834; poi Napoli, Ferrante, 1863, ed ancora Napoli, Morano, 1872. L'argomento della ricerca costrinse l'autore all'espedito delle false indicazioni tipografiche. Il culto per la «pura forma italiana, promosso in Napoli dal Puoti» aveva persuaso il Baldacchini «a lavorare una *Storia napoletana dell'anno 1647*, ossia della rivoluzione detta di Masaniello, storia che veniva annunziata come tale «che farebbe ritratto di quella del Porzio, della Congiura de' Baroni». Ma il Baldacchini recava tracce dei nuovi bisogni se non altro nella preparazione del suo libro, condotto su manoscritti e documenti inediti». Ho citato da B. CROCE,

avrebbero preferito che tutta la narrazione fosse stata incentrata sulla insurrezione

del Pescivendolo d'Amalfi; di questo imperante di sette giorni che vive tuttora come una reminiscenza ed una speranza nel cuore de' *Lazzari* [...] Da quella, tutta vita, tutta azione, tutta moto, tutta poesia, avrebbe tratto colori brillanti; e tali da fare sperare accoglienza fortunatissima al suo libro [...] ³⁴.

Il riferimento alla rivoluzione di *Maestro Aniello*, «un nome tutto napoletano» che il forestiero Roberto non sapeva neppure pronunciare, permette di entrare subito nel cuore della vita napoletana e offre la possibilità di riflettere sulle dinamiche storiche che permisero ad «un ardito plebeo» di sollevarsi «contro al governo del viceré, seguito da centomila Lazzari, per una imposta su' frutti che il popolo in verun modo non volea tollerare» (p. 55). Nell'economia del romanzo molte pagine sono dedicate alla descrizione dei Lazzari, dei quali Roberto ignorava l'esistenza. Un marinaio delinea questi uomini come «plebei che vanno tutto il giorno come le fiere, e la notte dormono in certe loro grotte o nascondigli, o più sovente a ciel sereno». Roberto risponde piccato che nei racconti di suo padre non avevano mai trovato posto riferimenti ai *Lazzari*, né alle grotte o ai nascondigli. Evidentemente doveva trattarsi di una novità: «Che sien poi vere tali nuove?...*Lazzari*, strano nome in vero!... E che vuol dire *Lazzari*?» (p. 55). A rigor di logica il padre di Roberto non poteva essere a conoscenza di questa nuova figura storica, che nacque proprio con la rivolta di Masaniello:

Seppi finalmente l'origine di nome sì strano. Un giorno gli Spagnuoli vedendo cotesti rivoltosi dell'infima plebe, scalzi, nudi nel petto, così gli chiamarono da lacero per ischernò. La qual denominazione poi ritenne la plebe a contrassegno d'onore ³⁵.

Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono. I, in *Scritti di storia letteraria e politica*, Bari, Laterza, 1947³, p. 93.

³⁴ Cfr. L.P. CECCARELLI, *Il Figlio del Proscritto*, cit., p.111.

³⁵ Sulla voce è stata offerta una «noterella glottologico-politica» dal Croce: «quando i signori spagnuoli chiamarono i napoletani di Masaniello “lazzari”, che in ispannuolo valeva prima “lebbroso”, e poi “poveraglia cenciosa”, i plebei di Napoli credettero che quella fosse una bella parola e il “nome di una persona potente e grande”, come dice uno storico contemporaneo, e se ne fregiarono con orgoglio, e nei loro manifesti si chiamarono volentieri gli “illustrissimi signori Lazzari”». Cfr. B. CROCE, *Scritti e discorsi politici*. II, in *Scritti vari XII*, Bari, Laterza, 1963, pp. 353-54.

Roberto, quindi, nei comportamenti della plebe napoletana non riconosceva i racconti del padre:

le cose ch'io vedeva mal s'accordavano con le idee che n'avea preconcette. Mio padre m'avea parlato d'una nazione generosa ed unita. Ma ella, sopra cui tant'anni pesavano di governo viceregnale, si era andata corrompendo, e più non era quella stessa che fece contro agli Spagnoli così bella resistenza per non volere l'Inquisizione. Questa genia di Lazzari specialmente indicava un gran vizio dell'ordinamento civile. È colpa de' governanti se i popoli s'inselvaticiscono e s'imbarbariscono (p. 148).

A Napoli non era in scena il *popolo* ma la *plebe*³⁶, dalle azioni miste «di ferocia e di devozione» (p. 142); in gioco – come aveva asserito il Conte d'Ognatte – non c'era la causa dell'indipendenza dalla Spagna, ma quella «de' plebei contro a' nobili, de' villani contro ai signori. Due razze, due nazioni diverse, i conquistatori e i conquistati, i signori ed i servi» (pp. 114-15). Il conte avrebbe voluto dissuadere Roberto dal capeggiare la «canaglia» e gli predice «la sorte de' Carafa, de' Toraldo, trucidati, strascinati dal volgo, e lasciati, sformati cadaveri, presso le fogne». I Lazzari si rendevano protagonisti di azioni sconsiderate, erano giudicati scapestrati cui riservare «una buona castigatoia» e per difendersi altri «semplici gentiluomini», capeggiati da Ugo Morcaldi, si costituiscono nella fazione delle *cappe nere*, nemica allo stesso modo sia dei baroni quanto del popolo. Il Baldacchini alla stregua di molti intellettuali suoi contemporanei era giunto alla conclusione che dalle rivolte non potevano nascere governi saldi, che incutessero «ne' soggetti quel timore che incutono i governi antichi» (p. 200).

³⁶ La distinzione tra popolo e plebe caratterizzava l'ideologia dei moderati il cui scopo filantropico era indirizzato all'educazione del popolo, considerato figlio da educare al progresso e alla libertà, ma ancora da controllare quale possibile fattore di eversione sociale. L'ottica populistica ottocentesca consentiva di innervare storicamente le conquiste teoriche dell'illuminismo e del romanticismo per il miglioramento delle condizioni delle masse. Forte era la contrapposizione tra il concetto di *popolo* e quello di *plebe*. Cfr. G. NICOLETTI, *Firenze e il Granducato di Toscana*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, tomo 1. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 791-95. Si veda anche U. CARPI (*Egemonia moderata e intellettuali nel Risorgimento*, in *Storia d'Italia. Annali 4. Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1982, p. 445), il quale ha ribadito che «Lo sforzo di stimolare un'avvolgente attenzione nei confronti delle classi inferiori si intrecciava con l'impegno a favorire la crescita di un più moderno ed organico ceto intellettuale».

L'ideologia baldacchiniana è affidata ad una lettera che Roberto, rinchiuso nel carcere della Vicaria³⁷, trova in un canestro di panni. L'influsso dell'*Ortis* presente nell'*incipit*:

Il sacrificio di una patria innocente è compito. Uomini deboli, vili, inesperti ne hanno consumato la perdita

va ad aggiungersi ai riferimenti al Foscolo già evidenziati. Roberto, seguace del Guisa, si sente profondamente tradito nei suoi ideali quando si accorge che il francese è un condottiero inetto. Nelle prime pagine del romanzo Tiepolo, amico del protagonista, aveva criticato la politica dei francesi, che erano soliti «a nudrire le speranze nei popoli» per poi abbandonarli «quando credono venuto il tempo d'assicurare a sé stessi certi vantaggi», e aveva rimarcato l'attacco affermando che «istinto negli oltramontani è il tenere oppressa ed avvilita l'Italia. Guai per loro se la neghittosa dal suo sonno si desta» (pp. 30-31). La lotta per l'indipendenza politica non poteva essere affidata, ovviamente, agli stranieri ma neppure, com'era accaduto nella *Storia napoletana dell'anno 1647*³⁸ alla plebe – ben altra cosa che il popolo – che avrebbe potuto tradire in ogni momento, come avvenne a Napoli nel 1648

Il Guisa, dato un assalto generale a' castelli, ne va con la peggio. Mal consigliato si volge a insignorirsi dell'isoletta di Nisita [...] nella sua assenza l'Annese (traditore!) chiama con segni dal Torrione del Carmine gli Spagnoli a rientrare in possesso della intera città. Quello stesso

³⁷ F. VOLTICELLA, *Delle prigioni e del loro migliore ordinamento. Trattato*, Napoli, Dalla Stamperia e Cartiera del Fibreno, 1837; *Proposta di una compiuta riforma delle prigioni*, Napoli, Dalla Stamperia e Cartiera del Fibreno, 1845; P. S. MANCINI, *Intorno alla filosofia del Dritto e singolarmente intorno alle origini del Dritto di punire. Lettere di Terenzio Mamiani della Rovere e di Pasquale Stanislao Mancini*, Napoli, Agrelli, 1841. Gli studi di economia, diritto e filosofia si incrociarono con le attività di questi romanzieri, anche collaboratori del «Progresso», e sfociarono – come ha ribadito Oldrini – in una azione concreta sul «terreno della prassi sociale». Il vivace dibattito sullo stato delle prigioni e sul trattamento riservato ai sospetti è trasferito palesemente nella trama del *Figlio del prosritto* (carcere della Vicaria), della *Ginevra* e dell'*Alfredo Caldora* (carcere di S. Maria Apparente).

³⁸ Sulle dinamiche storiche del biennio 1647-1648 si sono interrogati molti studiosi e molte interpretazioni ne sono emerse. Ancor oggi tante sono le categorie politiche e sociali in campo, che accettano o rifiutano lo stesso concetto di rivolta popolare. Pertanto la tesi del Baldacchini deve essere considerata una delle tante interpretazioni della rivolta di Masaniello.

popolo che per nove mesi ha con tanto valore resistito a' replicati assalti degli Spagnoli, quello stesso popolo che all'arrivo di D. Giovanni d'Austria, benché colto alla sprovvista, e in piena securtà di pace, seppe sì bene difendersi da' castelli e dalle navi che a un'ora sopra lui fulminavan la morte, quello stesso popolo (incredibile a dire!) cede di queto a' suoi antichi oppressori. Di ciò un giorno la storia rivelerà le cagioni, e molte colpe metterà in chiaro e molte brutture [...] (p. 211).

È palese la responsabilità che il Baldacchini addossava all'imperizia del Guisa e al tradimento del capopopolo Annese, che fiaccò la resistenza all'assalto degli spagnoli. Le dinamiche, che nella lettera sono ricordate in modo ellittico, sono invece chiarite da quanto scrive Benedetto Croce sull'isoletta di Nisida, che

rappresentò una parte nella sollevazione napoletana del 1647-48; atto quinto, scena ultima. Perché il viceré conte di Onate, che assediava la città, nel marzo del '48 sbarcò nell'isoletta un presidio, la fortificò con cannoni, e vi mise a guardia due galee; ma il duca di Guisa, che capitaneva il popolo, aveva anche lui messo l'occhio su quel punto del golfo [...] mentre il Guisa si travagliava intorno a Nisida, gli spagnuoli, mercé le intelligenze che avevano in Napoli, riuscivano a penetrare nella città stessa, e ponevano fine alle sue speranze e alla «Real Repubblica napoletana»³⁹.

Durante la rivolta di Masaniello hanno ricoperto un'importanza fondamentale due figure, il conte di Ognatte, che rappresenta nell'immaginario baldacchiniano il vero spagnolo:

Tutta la gravità ibera mostravasi nel suo contegno. Era l'Ognatte un vecchio d'ancor verde vecchiezza, aveva un ragionare posato, un'ampia fronte, un sopracciglio severo che spesso aggrottava (p. 113)

e il duca di Guisa, che di rimando impersona il vero francese:

Aveva belli occhi, un riguardar soave, i sopraccigli arcati inugualmente, il naso un po' grande la bocca bella, il viso lungo, e la persona assai ben formata [...] Aveva in capo una parrucca fatta a forma di berret-

³⁹ B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1999, pp. 288-89.

to; baffi e barba che finivano in punta, un mantello con altro collare, calze di seta grigia di perla e scarpe bianche (pp. 102-03).

Le descrizioni del Guisa e dell'Ognatte rivelano una limpidezza stilistica, un dettato semplice e rapido, che in altri punti della narrazione è stato reputato di eccessiva asciuttezza⁴⁰. Per il Settembrini lo stile del Baldacchini si era evoluto a tal punto che *Il figlio del Proscritto* pareva «scritto da un altro uomo [...] lo stile è rapido, e a volte semplice ed efficace, ed a me pare il migliore dei suoi racconti»⁴¹. Il lessico del romanzo rivela un ordito di voci dotte: «gente colletizia» (p. 155), «raccogliaticcia»; «concione» (p. 103), «discorso pubblico»; «dissensioni civili» (p. 83), «contese»; «irremeabile» (p. 236), «inesorabile, che non consente il ritorno a un esule»; cui vanno ad aggiungersi voci antiche e letterarie come «nascimento» (p. 98); «fabro» (p. 145); «ragunaticcio» (p. 155), «messo insieme in modo casuale»; «gente avveniticcia»⁴² (p. 155), «straniera»; «giovani ignudonati» (p. 184), «completamente nudi»; «navalestro» (p. 240); «castigatoia» (p. 196); «monistero» (p. 91). Sono stati registrati anche toscanismi quali «fantasima» (p. 37), «andare tutto il giorno a balocco» (p. 72), «sciaperie» (p. 125), «vanarello» (p. 167) e costrutti tipici del vernacolo toscano⁴³, quali «in casa la Brigida» (p. 72) oppure «casa della Giulia» e «padre della Giulia» (p. 184), utilizzati nell'Ottocento a Firenze, nelle conversazioni familiari.⁴⁴

Lo spessore narrativo della pagina baldacchiniana è stato messo in dubbio da alcuni studiosi⁴⁵, che hanno notato maggior tenuta soltanto negli snodi che evidenziano uno spiccato influsso manzoniano, rintracciabile almeno in tre punti del romanzo. Nel capitolo VIII, l'osteria della Brigida sulla strada tra Foligno e Roma (p. 72) rievoca quella della «luna piena». Nel capitolo III la conversazione tra Roberto e Tiepolo, quando il veneziano sottolinea che gli aiuti degli stranieri non sono mai sinceri, rimanda ai versi 396-400 del coro dell'Atto III dell'*Adelchi*, che tra l'altro sono posti in epigrafe al capitolo XIX.

⁴⁰ M. TONDO, *Figure della cultura napoletana del primo Ottocento: Michele Baldacchini*, cit., p. 452.

⁴¹ L. SETTEMBRINI, *Elogio di Michele Baldacchini*, cit., pp. 496-97.

⁴² La voce non è registrata nel *GDLI*.

⁴³ A. ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Padova, Esedra, 2002, p. 85.

⁴⁴ *Ivi*, p. 66.

⁴⁵ M. TONDO, *Figure della cultura napoletana del primo Ottocento: Michele Baldacchini*, cit., p. 459.

Il figlio del proscritto si conclude con la descrizione della peste del 1656, il cui contagio fu tanto immediato ed esteso che «Le capaci grotte, le catacombe onde Napoli è così famosa» non bastarono a contenere i cadaveri. Il popolo finì per accusare il governo di aver favorito l'epidemia per sedare la rivolta:

Ecco da una bottega di tintore in *Via de' ferri vecchi*, uscire un'altra più sinistra voce di non so che polveri velenose fatte dagli Spagnoli spargere a danno del povero popolo (p. 243).

Roberto ripara a Capri, nel monastero di S. Giacomo, dove trova conforto nella religione:

Rendutomi religioso, ho abbandonato tutt'i miei errori. Imperciocché la religione di Cristo spargendo il balsamo delle sue consolazioni sulle ferite del mio cuore, ha aperto la mia mente a verità d'un ordine superiore ed eterno. Per tal modo dal martirio di tremende passioni sono venuto a questa pace di solitudine, dove ho preso a scrivere della passata mia vita sperando che il mio racconto dovesse tornar d'alcun utile a que' che verranno (p. 251).

La scelta di Roberto, uomo senza patria, che decide di abitare su un'isola e rinchiudersi in convento a pregare e scrivere, richiama quella del padre mechtarista protagonista della *Storia di un nuovo pazzo* di Carlo Mele⁴⁶. I due uomini si ritirano dal mondo e cercano nella religione la cura alle loro angosce terrene. Gli esiti delle storie sono però diversi, perché la mente di Roberto è rasserenata dalla fede in Cristo, quella di Padre Alberto è costretta a percorrere un lungo ed accidentato cammino di espiazione. Del resto il «nuovo pazzo» è consapevole che le sue «piaghe» sono «profonde e insanabili».

⁴⁶ C. MELE, *Storia di un nuovo pazzo*, con introduzione, annotazioni e commento a cura di N. D'Antuono, Bologna, Millennium, 2003.

LALENTE PRISMATICA.

VITA SFUGGENTE DI L. D. VENTURA E PROPAGGINAZIONE DI UN TESTO*

1. Il ritrovamento, nella biblioteca pubblica di San Francisco, della versione in lingua italiana di quello che da tempo gli studiosi considerano uno dei testi fondativi della letteratura prodotta dagli italiani negli Stati Uniti invita ad alcune considerazioni di varia natura. Ricapitolando succintamente i termini di una *quête* ormai pluridecennale: del racconto in questione, *Peppino*, si conoscevano sino ad ora due versioni: la prima, uscita autonomamente in francese a New York nel 1885; la seconda, apparsa in apertura di *Misfits and Remnants*, un volume di racconti cofirmato da L.D.Ventura e S. Shevitch, pubblicato in inglese a Boston nel 1886. Presentando le due versioni in una bella edizione con i testi a fronte, Alide Cagidemetro ha avanzato l'acuta ipotesi che il francese sarebbe potuto derivare da una prima stesura in italiano; fatto sta che ancora assai di recente, nel magistrale secondo volume di *Italoamericana*, Francesco Durante ne ha fornito, in mancanza di riscontri, una traduzione dall'inglese in italiano pulitissima e, come suo solito, di grande vivacità ed eleganza.

L'attuale *trouaille* consente finalmente di leggere la novella di Ventura nella sua autentica e originaria forma italiana¹. Se possiamo, per così dire, tirare un sospiro di sollievo per la parziale risoluzione di quello che Mario

* Ringrazio sentitamente Rebecca Addicks, al Graziadio Center for Italian Studies (Long Beach), Benedetta Cestelli Guidi, Mario Maffi, Stefano Maranzana, Lucy Maulsby e Antonella Valoroso per l'aiuto nel reperimento dei testi; Andrea Bocchi alla Domus Mazziniana di Pisa e Gian Domenico Ricaldone al Museo dell'Attore di Genova, archivisti di rara competenza e disponibilità; la dottoressa Cristina Ivaldi, alla Biblioteca Centrale Giuridica del Ministero di Grazia e Giustizia (Roma), per le informazioni di carattere storico. I tre testi sono in corso di stampa: Luigi Donato Ventura, *Peppino il lustrascarpe*, edizione trilingue a cura di Martino Marazzi, Milano, Franco Angeli.

¹ L'opuscolo senza data, stampato dalla Home Publishing Co. di San Francisco, è intitolato *Peppino il lustrascarpe*.

Maffi aveva chiamato lo “strange case” di uno scrittore dall’identità, linguistica e non, non meglio definita, l’emersione di questo incunabolo dell’italiano scritto in America sollecita tuttavia, e ancora a maggior ragione, tutta una serie di quesiti, non solo di natura testuale.

Innanzitutto, è naturale chiedersi in quale relazione si trovino i tre testi. La mancanza di una qualsiasi indicazione di data, nell’opuscolo stampato a San Francisco, non permette di definire con sicurezza la cronologia di questo piccolo *monstrum* tricipite²; forse, la circostanza della sede californiana può far pensare ad una stampa posteriore a quelle della East Coast della metà degli anni Ottanta, sempre che si voglia mettere in relazione la veste plurilingue del testo con l’esistenza nomadica del suo autore, il quale risulta attivo a San Francisco dalla fine del XIX secolo. Una ricognizione esaustiva della stampa coloniale californiana potrebbe riservare qualche indizio a questo riguardo e testimoniarcì più concretamente la presenza dello scrittore sulle colonne, per dire, dei due maggiori e assai letti giornali della comunità italiana di San Francisco, «La Voce del Popolo» e «L’Italia». Ma che cosa sappiamo, appunto, della vita di Ventura?

2. In effetti, per cercare di stilare le coordinate biografiche di Ventura è bene incrociare ciò che emerge dalla corrispondenza privata con i più esterni dati bibliografici e della cronaca del tempo. Un ottimo punto di partenza è la scheda introduttiva di Durante³, che è possibile integrare con la trentina di lettere conservate nei fondi archivistici della grande attrice Adelaide Ristori e dell’intellettuale democratico Arcangelo Ghisleri. Ventura si mantenne per anni in corrispondenza con entrambi: e della prima curò, l’anno successivo alla morte, l’edizione americana delle memorie (1907); al secondo, fondatore e direttore di «Cuore e Critica», spedì una serie di articoli di carattere letterario e sociale.

Luigi Giorgio Gioacchino Francesco Nicola Donato Ventura nacque a Trani, il 27 aprile 1845, quasi sicuramente da famiglia benestante⁴: abbastanza

² È difficile datare con precisione anche la vicenda narrata: la data che chiude l’edizione francese (1882), unitamente alla lettera dedicatoria che la apre, e nella quale si accenna al fatto che gli eventi di cui si parla risalgono a sei anni prima, ci riportano al 1875-76. Nella novella si accenna a Léon Gambetta come vivente, e dunque un *terminus ante quem* sarà comunque il 1882; ma una certa confusione deriva dalla notizia della morte a Roma del Ministro italiano di Grazia e Giustizia in carica, una circostanza che non combacia coi dati della cronaca politica di quegli anni.

³ Durante, pp. 101-102.

⁴ L’atto di nascita è conservato presso l’Archivio di Stato, sezione di Trani. Il padre, Mario, vi è definito “Proprietario”.

frequenti nelle lettere gli accenni al più celebre concittadino Giovanni Bovio, di cui vengono richieste alcune opere in nome di un comune sentire laico. Intorno al 1867-68 lascia la città natale e, forse a New York, conosce Adelaide Ristori, impegnata tra il 1866 e il 1867 in due fortunate tournées americane⁵. Alla fine degli anni Settanta è attivo a New York⁶, dove intorno al 1880 lavora come redattore agli inizi di quello che diventerà il quotidiano italiano di riferimento negli Stati Uniti, il «Progresso Italo-Americano». Comincia a scrivere un romanzo, che propone senza successo anche in Italia: «Con uno scalpello molto incisivo mi aprii il cuore, e feci le mie confessioni e gridai come nessuno seppe mai – nemmeno J. J. Rousseau [...]. Il mio romanzo finiva con l'entrata in America, da me creduto l'ultimo baluardo della verità»⁷. Intorno alla metà degli anni Ottanta fa base nel New England, dove tiene casa a Boston. Di qui si sposta con incessante frequenza su e giù per la costa Est, guadagnandosi sempre da vivere con lezioni di francese e d'italiano, dal Maine (dove a Bangor fonda un Circolo Filologico le cui attività prevedono serate di letture trilingui) al New Hampshire, dal Vermont a centri minori del Massachusetts e della Pennsylvania. Tenta nuovamente la narrativa:

Scrivo due romanzi ora di una difficoltà estrema. *In alto* e in basso. Sono in contrasto. Che dite di questa idea? Prendo nel primo fatti umani del nostro suolo e li magnifico, li ingrandisco con la luce dell'ideale – in una parola fo fatti reali i pochi della idealità della mente. Cose stravaganti – non esistenti, ma che dovrebbero esistere e che sono resi *terre a terre* [sic] dall'utilit[ar]ismo moderno. Nel secondo

⁵ «Io ammiro Bovio e lo conobbi molti anni fa. Siamo quasi concittadini avendo egli fatto i suoi studi in Trani, mia patria e dalla quale sono lontano da 20 anni» (lettera a Ghisleri dell'8 luglio 1888 da Burlington, Vermont; a meno che non lo indichi specificamente, le lettere a Ghisleri provengono dal fondo della Domus Mazziniana di Pisa. Fornisco la segnatura delle singole buste: qui C II f 56/3); «io nella mia povera vita conservo ancora e sempre conserverò il profumo di questa nostra amicizia che vent'anni fa avrebbe fatto di me un uomo celebre mentre oggi mi da [sic] le pure gioje intime di un'affezione che da parte mia non mi verrà mai meno» (lettera ad Adelaide Ristori del 14 settembre 1887 da Jackson, New Hampshire – o forse da Boston –, Fondo Ristori, Civico Museo Biblioteca dell'Attore, Genova).

⁶ Il dato si ricava dalla rubrica di annunci del «Brooklyn Daily Eagle», che il 5 aprile 1879 reclamizza le lezioni bisettimanali di italiano e francese impartite dal «Professor Luigi Ventura, of New York». Curiosamente, ma forse neanche poi tanto, la versione in italiano di *Peppino* è l'unica nella quale l'*alter ego* signor Fortuna afferma di insegnare entrambe le lingue; sia nella versione francese che in quella inglese, invece, il narratore si limita a dichiararsi docente d'italiano.

⁷ Lettera a Ghisleri del 19 luglio 1888 da Burlington, Vermont (C II f 56/5).

che si collega al primo dimostrerò come la filosofia moderna avvizzisce il fiore dell'ideale e speculando attraverso il più nero pessimismo, farò un'opera gesuitica-nera [...]. Meno avanti i due romanzi di fronte scrivendoli al medesimo tempo.⁸

Nel 1888 pubblica su entrambe le sponde dell'Atlantico: negli Stati Uniti su testate prestigiose come «The Chautauquan» e il «Boston Evening Traveller»; in Italia sulla neonata rivista di Ghisleri, «Cuore e Critica», appunto. Ma tiene anche contatti con l'«Illustrazione Italiana» e con la «Tribuna» di Roma, nella cui redazione, anzi, si perde uno dei romanzi, presentato da Paolo Mantegazza. Qua e là, nella corrispondenza, trapelano accenti sconsolati, quasi la copertura di una più fonda e vissuta desolazione:

a me comincia a piacere di non essere che uno sconclusionato del pensiero. Mi perdo nel pelago del problema della vita – e giungo solo a poter discernere tutta la piccolezza degli uomini in faccia all'ideale; io sono ancora un piagnucolone Leopardiano che vedo nell'origine nostra il primo irreparabile guajo. Ho una sete di bene che non vi potete figurare – ma vedo che questa non sarà mai soddisfatta – e gli uomini mi sembrano piccini di molto – e mi fa pena vedere voi e tanti nobili ingegni schiacciati quando dovrete essere sul monte a dettar la legge per quella insita virtù che Dio o la natura v'ha dato, e che invece siete obbligati ad occuparvi del dettaglio e a soffrire⁹.

L'anno successivo inizia a trasferirsi nel cuore del continente: nel Midwest la sua presenza è documentata per almeno un quinquennio. Due altri eventi assecondano una simile svolta di vita: nel 1891 sceglie di diventare cittadino statunitense¹⁰; e l'anno successivo sposa una ragazza americana che gli darà una figlia. Dapprima vive a Saint Paul, Minnesota; ma sembra quasi che il bisogno economico e un tarlo interiore concorrano

⁸ Lettera ad Adelaide Ristori del 14 settembre 1887, cit., da Jackson, New Hampshire (o forse da Boston). I corsivi riproducono le sottolineature d'autore.

⁹ Lettere a Ghisleri del 2 settembre 1888 da Madville, Pennsylvania, e del 17 marzo 1889 da Boston (C II f 56/18 e 15).

¹⁰ «Io sono ora un cittadino Americano. L'ho scelto io questo e ci tengo più che a tutte le casualità che mi fecero Italiano e infelice. Voglio se devo essere sventurato esserlo per causa mia – e mi basta» (lettera a Ghisleri del 3 maggio 1891 da St. Paul, Minnesota: C II f 56/11).

ad impedirgli di trovare un *ubi consistam*: la sua irrequietezza tradisce un'insoddisfazione assai più radicata, diventa intimo convincimento, quasi personale sistema d'idee:

Da due anni non scrivo, non so scrivere, e mi manca la voglia di scrivere [...] sono in un periodo di sonnolenza ora e forse non mi sveglierò [...] A 48 anni dopo una vita di molto ottimismo malgrado tutte le ragioni in contrario, dopo avere vivificato con il mio solo alito tutte le belle chimere della vita, sono diventato stanco, ed entrato in un periodo che a te mi piace confessare e che rifugio dal manifestare ad altri. Lascio che pensino come vogliono gli altri – ma è vero che penso che si deve morire, e che non vale la pena di farsi il sangue acido per delle cose che possono aiutare il mondo a girare, ma che usano il cervello, la schiena, e tutto il sistema dell'individuo. A che pro?¹¹

[...] adesso mi è entrata nel corpo questa idea che dal momento che si deve finire un giorno o l'altro, non vale la pena d'interessarsi a cose umane. Ho torto lo so. Sono un cretino – un retrogrado – tutto quello che si vuole ma io mi sento soffocare da questa *vostra* civilizzazione – e siccome i conati degli uomini mi fanno ridere solamente almeno non rido di me. *Mi deploro* ecco tutto¹².

Nel 1895 scrive a Ghisleri da Des Moines nello Iowa, dopo aver abbandonato definitivamente gli stati più settentrionali. Continua anche a giocare la carta del conoscitore ed esperto della scena teatrale italiana, proponendosi come divulgatore dell'arte delle dive del tempo (la Duse ad esempio), e al tempo stesso cercando di far fruttare gli antichi contatti in patria per proporre la traduzione di libri americani¹³. I documenti d'archivio giungono sino al 1898, anno in cui la presenza di Ventura è documentata nella zona di San Francisco, da un buon decennio almeno polo d'attrazione per migliaia di italiani. Qui collabora con riviste locali; e dà

¹¹ Lettera a Ghisleri del 3 novembre 1892 da Beloit, Wisconsin (C II f 56/12).

¹² Lettera a Ghisleri del settembre 1893, dalla campagna del Minnesota (C II f 56/24); i corsivi riproducono le sottolineature d'autore.

¹³ In una lettera a Ghisleri del 22 aprile 1895 da Des Moines, Ventura stende una sinossi in inglese di un recente trattato d'argomento giuridico e sociale, *Punishment and Reformation. A historical Sketch of the Rise of the Penitentiary System*, di Frederick Howard Wines (il titolo corretto è leggermente diverso): Fondo Ghisleri, Cartella 6, busta 1895, Civiche Raccolte Storiche, Milano.

appunto alle stampe, presumibilmente proprio in questo torno di tempo, la versione italiana di *Peppino*, oltre ad un'altra novella bilingue in inglese e francese, *Christmas in Two Lands-Cœur de Noël*. Pare invece avere rotto i contatti editoriali con la vecchia madre patria: l'esperienza "democratica" di «Cuore e Critica» non prosegue con un secondo tempo: della sua firma non si avvale, per dire, la diretta erede di quel giornale, la turatiana «Critica Sociale». Certo invece è che vide andare in fiamme la sua casa, in seguito all'incendio provocato dal grande terremoto di San Francisco del 1906¹⁴.

3. I dati documentari soddisfano solo sino ad un certo punto la nostra curiosità; ma anche un esame interno, linguistico, induce a considerare il rapporto tra le tre lingue usate da Ventura secondo uno schema più aperto e duttile del classico "causa-effetto". La mia sensazione, a dirla tutta, è che l'italiano di *Peppino* abbia effettivamente potuto precedere il francese, e a sua volta l'inglese; in effetti, la versione in italiano funziona quasi perfettamente come fonte di quella francese; ed entrambe divergono abbastanza sensibilmente da quella in inglese, come già hanno sottolineato Maffi e Cagidemetrio, soprattutto in merito alla quasi totale cancellazione degli accenni dispregiativi nei confronti dei "negri/nègres" e alla decisa attenuazione del carattere caricaturale dell'affittuaria, "la vecchia, la stecchita, l'austera signora Stiffenton". Semmai, alla luce delle scarse notizie biografiche su Ventura, si potrebbe ipotizzare che l'autore avesse tenuto a lungo nel cassetto la versione in italiano, e che, giunto sulla costa Ovest, si fosse risolto finalmente a stamparla a San Francisco non appena se ne fosse presentata l'opportunità. L'opuscolo avrebbe avuto scarsissima circolazione, il che spiegherebbe il fatto che non se ne fosse a conoscenza¹⁵. *Peppino* potrebbe dunque essere considerato come la prima importante prova narrativa in lingua italiana negli Stati Uniti, al di là dei brevi bozzetti già apparsi occasionalmente sulla stampa degli esuli risorgimentali: una primazia probabilmente da intendersi in senso genetico più che cronologico in senso stretto. La compresenza di una tematica emigratoria e della confezione plurilingue non sono casuali, ma si spiegano se si tien conto del singolare "posizionamento" storico e culturale dell'autore.

¹⁴ *Biographical Reminiscences*, p. 247.

¹⁵ Si noti tuttavia che una versione molto semplificata circolerà per anni in un fortunato manuale per l'insegnamento dell'italiano: E. GOGGIO, *A New Italian Reader for Beginners*, Boston, D. C. Heath and Company, 1941, pp. 27-47.

Sul groviglio ideologico sotteso all'ingarbugliato nodo tematico portato allo scoperto dall'incontro tra il borghese impoverito, il narratore "signor Fortuna", e lo sciucià Peppino ha detto benissimo Maffi: c'è un'attrazione-repulsione in cui si sommano antichi pregiudizi classisti "italiani" e un inedito populismo solidarista che nasce per contrasto con la nuova democrazia statunitense, vista con ammirazione ma anche con disagio per il suo egualitarismo (i Vanderbilt che si puliscono da soli gli stivali) e persino con sconcerto (la presenza dei neri come cittadini liberi)¹⁶. Di quegli stessi anni è la scoperta e il lancio, sulla «Critica Sociale», di Whitman proposto come bardo della democrazia nella traduzione di Ettore Ciccotti. Mostrandosi consapevole delle diverse ideologie sociali presenti nel Vecchio e nel Nuovo Mondo, Ventura calibra in senso sottilmente ma sensibilmente differente le due versioni "latine" rispetto a quella in inglese, destinata ad una lettura più allargata: si noti anche il fatto che mentre italiano e francese vennero editorialmente relegate alla forma ristretta e di breve respiro del volumetto o opuscolo (anche se l'uscita newyorkese in francese conserva un carattere di preziosità), solo l'inglese ebbe l'onore di un'uscita in volume, e da un editore bostoniano di prestigio (di qui anche una manciata di anodine ma significative segnalazioni sulla stampa del tempo).

Misfits and Remnants venne proposto ad un largo pubblico come un curioso esperimento di libro dall'anima etnicamente divisa in due: da una parte bozzetti newyorkesi di ragazzi e artisti di strada, spesso provenienti da Napoli e vicinanze (*Only a dog; Beppo; The stage fiend; Graziella the model*¹⁷); dall'altra brevi racconti centrati su casi di emigrazione e oscuri episodi di cronaca cittadina legati a figure diversamente irregolari (aristo-

¹⁶ In una bella lettera a Ghisleri di un altro corrispondente troviamo quella che dev'essere una delle più alte occorrenze di un aggettivo destinato ad una fortuna tardonovecentesca: "Dal 1892 in poi, vivo qui nella Virginia, al contatto di due razze antagoniste, l'anglosassone e l'afro-americana; vivo solo isolato, *vegetando* direi quasi, e non mi arriva mai né un giornale, né un libro [sic], che mi parli, della mia terra natale, di quella terra abbandonata da lunghissimi anni, ma pur sempre cara, pur sempre amata. Quasi, quasi sento di dimenticarne perfino la lingua" (lettera di Louis Casabona del 21 gennaio 1895, da Norfolk, Virginia; il corsivo riproduce la sottolineatura dell'originale. Fondo Ghisleri, cartella 6, busta 1895, Civiche Raccolte Storiche, Milano). Su questo tema mi permetto di rimandare al mio articolo *Preistoria e storia di «afro-americano»*, in corso di stampa sugli «Studi di Lessicografia Italiana».

¹⁷ Rimane ragionevolmente il dubbio che anche queste novelle "meridionali" del libro potessero essere state composte in italiano o in francese.

cratici decaduti, il sottobosco terroristico dei nichilisti russi, musicisti falliti, un “olandese pazzo”...: *The “Herr Baron”; Our Nihilist; A wrecked life; Who was he?*). La divaricazione dei due ambienti di riferimento rimanda quasi sicuramente alla presenza, accanto a Ventura, del co-autore S. Shevitch, altra firma della quale si vorrebbe sapere di più, ma che intanto si potrebbe forse identificare con quel S.E. Shevitch recensore niente meno che di Turgenev e di Tolstoj¹⁸, oltre che compagno di comizi di un grosso nome dell’attivismo sociale statunitense di quegli anni, il sindacalista Samuel Gompers¹⁹.

4. La scelta delle diverse lingue prevede dunque con chiarezza un pubblico di lettori diversi non solo quanto a competenza linguistica, ma anche quanto a inclinazioni politico-ideologiche; non solo: quello anglofono sarà un pubblico, almeno nelle intenzioni, “di mercato”, numericamente rilevante, mentre gli altri due rimarranno ristretti all’ambito di una fruizione scolastica (Ventura era insegnante di italiano e francese nei collegi, oltre che istitutore privato; e il Peppino francese era uscito in una collanina di *Contes Choisis*) e delle prime *enclaves* di italiani alfabetizzati negli Stati Uniti. In un certo senso, è come se la lingua, le lingue, si trovino ognuna un suo pubblico²⁰: la stessa storia passa attraverso quella che Ventura chiama qui la sua “lente prismatica”, e se ne esce non solo con tre idiomi diversi, ma anche con tre atteggiamenti e modi di pensare leggermente variati.

Di fatto, anche nei passaggi più innocui e funzionali, non è raro verificare che le tre versioni non combacino, il che impedisce di considerarle l’una la traduzione dell’altra: e questo, si noti, anche nel caso delle varianti, minime, ma pur sempre presenti, che si notano tra l’italiano e il francese. Un primo esempio:

Vidi il dottore, esposi il caso, reclamai Peppino, lo feci salire in un cab e lo menai a casa.

Durante il tragitto esaminai il suo piede: niente di rotto, ma era stato un caso grave: la tibia era gonfia ancora.

¹⁸ S.E. SHEVITCH, *Russian Novels and Novelists of the Day*, «North American Review», CCLXVIII, March 1879.

¹⁹ Si vedano ad esempio *The Labor Leaders in Public Debate*, «The Brooklyn Daily Eagle», 24 ottobre 1887 (in cui si parla di un “Sergius” Shevitch); e *Central Labor Union. Important Business Transacted at the Weekly Meeting*, *ivi*, 17 febbraio 1890.

²⁰ Persino le epigrafi dedicatorie sono indirizzate a tre personalità differenti.

Je passai au bureau: je réclamai Peppino, le fis monter dans une voiture et l'emmenai chez moi.

Durant le trajet j'examinai son pied: il n'y avait rien de cassé, mais cela avait été sérieux, le tibia était encore gonflé. [Peppino 1885, p. 63].

I went to the office of the hospital, and was allowed to claim the boy and take him away. I called a hack and put him carefully in it and carried him home. He was still quite lame, although no bones had been broken. [Misfits, p. 48].

Solo il *Peppino* in inglese, poi, è scandito con chiarezza in paragrafi: segno anch'esso di una cura editoriale più avvertita. In linea di massima, come accennavo più su, l'inglese taglia o modifica attenuando²¹:

Se mai vi recaste a New York e che, in una bella giornata di Maggio, vi venisse il desiderio di fare una gita verso la Posta, un po' per affari, un po' per svago, seguite il mio consiglio, – non prendete il “tram” che mena per Union Square a Barclay St.: restereste soffocato fra due matrone, *o asfissiato fra due negri*; seguite il mio consiglio, ripeto, accendete un buon sigaro, e andatevene placidamente a piedi per il marciapiede di dritta.

Si jamais vous allez à New-York, et que par une belle journée de mai vous entrepreniez un petit voyage, moitié affaires, moitié plaisir, dans la direction du bureau de poste, suivez mon conseil, ne prenez pas le tramway qui va par Union Square à la rue Barclay, vous étoufferiez entre deux matrones, *ou vous seriez asphyxié entre deux nègres*; suivez mon conseil, vous dis-je, allumez un bon cigar, et allez-vous[-]en tranquillement à pied par le trottoir de droite. [Peppino 1885, p. 7].

If you should ever go to New York, and on some fine day in the month of May should saunter, half on business, half for pleasure, in the direction of the Post-Office, take my advice, – do not get into the horse-car which goes through Union Square to Barclay Street, for you will surely be crushed to suffocation in the mass of stout women *who seem to frequent these vehicles. Neither should you take an omnibus – that relic of barbarism, that unblushing exhibitor of pretty ankles*; but take my advice, I repeat, light a good cigar, and quietly pursue your way on foot, following the right-hand sidewalk. [Misfits, p. 3].

²¹ Nelle citazioni che seguono, a meno che non sia esplicitamente indicato, i corsivi sono miei.

Il trauma dell'incontro razziale è all'origine anche delle seguenti varianti:

mi trovai a tu per tu con Peppino sulla sua cantonata di Prince Street. Peppino stava in quel momento lustrando gli stivali d'un negro, il quale traballava della persona e col piede appoggiato sulla fragile cassetta, la faceva scricchiolare sotto il suo peso, mentre la suola della sua calzatura andava lungi del piede di legno su quale posava [sic].

je me trouvai face à face avec Peppino à son coin de Prince street. Peppino était en train à ce moment-là de cirer les bottes d'un nègre qui se tenait très mal en équilibre, et qui, le pied appuyé sur la fragile boîte, la faisait craquer de toute la lourdeur de sa personne, tandis que la semelle de sa bottine dépassait de loin le pied en bois sur lequel elle reposait. [Peppino 1885, p. 18].

[I] came upon Peppino at the corner of Prince Street, where he was busily brushing the boots of a colored man. [*Misfits*, p. 13].

Altrove, al passaggio cassato l'inglese ne sostituisce uno diverso; si elimina l'accento imbarazzante e a doppio taglio alle conseguenze egualitarie della Guerra Civile, e si aggiunge una *pointe* tra il sarcastico e il sentimentale a favore dei "poveri" italiani:

Giacchè non credo che siate di quelli che consumano il loro tempo a lustrarsi malamente gli stivali, e con tutta probabilità siete alieno dal pensare che la libertà politica e universale abbiano per conseguenza necessaria l'obbligo di farvi lustrare gli stivali da voi: dopo avere votato per l'emancipazione dei negri, non vorrete obbligare un'Italiano [sic] a privarsi del piacere e del lucro che può derivare dal lustrare, per cinque soldi, col sudor della sua fronte e colla patina le vostre estremità inferiori.

Car je ne crois pas que vous soyez de ceux qui perdent leur temps à se mal cirer les bottes, et probablement vous ne pensez pas que la liberté politique et universelle ait pour conséquence nécessaire l'obligation de vous cirer les bottes de vos propres mains; après avoir voté pour l'abolition des nègres vous ne voudrez pas abolir l'Italien qui, pour cinq sous, noircit à la sueur de son front, vos extrémités inférieures. [Peppino 1885, p. 8].

For I do not imagine that you are of those who waste their time by blacking their own boots, but that you much prefer to patronize the poor Italian who for five cents will put so wonderful a polish upon your lower extremities. *For see now, we must all live, in one way or another; and my poor countrymen have a right to exist, were it only by selling melons or by blacking boots.* [Misfits, p. 4].

Un analogo meccanismo di taglio e aggiunta è all'origine del passo che segue:

Non appena mi vide, mi fece segno con la mano armata di spazzola, d'aspettarlo. *Il negro non dovette essere molto soddisfatto del lavoro di Peppino, poichè lo vidi respingere sdegnosamente col piede la cassetta che gli stava davanti e andarsene borbottando chi sa mai quale negra parola.*

Aussitôt qu'il me vit, il me fit signe de la main armée de la brosse de l'attendre. *Le nègre ne dut pas être très satisfait de l'ouvrage de Peppino, car je le vis repousser dédaigneusement du pied la boîte qui était devant lui et s'en aller en maugréant je ne sais plus quel nègre mot.* [Peppino 1885, p. 19; nègre mot è un corsivo d'autore].

He made me a hasty sign with his brush to wait, *and worked away busily at the larger surface which required to be polished.* [Misfits, p. 13].

Come si diceva, l'altro bersaglio polemico è la padrona di casa, la signora Stiffenton, la cui presenza risulta assai contenuta nella versione inglese, che salta una trentina di righe e un buon numero di incisi caratterizzanti. Anche qui, comunque, l'inglese se necessario aggiunge – come nell'esempio seguente, sottolineando la distanza tra il solidarismo sentimentale del protagonista italiano e l'egualitarismo livellatrice e antigiararchico della rigida (“stiff”) e puritana signora:

– Signora, le risposi, il mio compatriota si chiama Peppino ed è un fior di galantuomo, un “gentleman”.

– Madame, répondez-je, Peppino est mon compatriote et c'est un petit gentleman. [Peppino 1885, p. 22; c.vo d'autore].

“Madam,” I replied, “Peppino is a compatriot of mine and an honest gentleman; and as I pay you for my lodging, I wish you to allow my friends to visit me in it. This boy wishes to gain an honest living; he comes to black my

boots.” / At this my landlady held up her hands in holy horror. / “To black your boots? I should think that it would be much better for you to black your own boots.” [Misfits, p. 15].

Più sottile è invece la *variatio* retorica messa in atto nei due successivi passaggi, nei quali l'inglese interrompe la sequenza del discorso diretto trasportando la narrazione all'indiretto:

– Non abbiamo bisogno di disordini negli affari, disse rivolgendosi a me. Siete in ritardo di due giorni a pagare il fitto e consumate troppo gas. Devo pagare la nota del gas: pagatemi quel che dovete o cercatevi una camera altrove.

– Nous ne voulons pas de désordre dans nos affaires, dit-elle, en s'adressant à moi. Vous êtes en retard de deux jours, vous usez trop de gaz. J'ai à payer ma note de gaz; payez ce que vous me devez ou bien quittez la chambre. [Peppino 1885, p. 49].

Addressing herself to me, she said that I had allowed my bill to go over two days, that I used too much gas, that she must pay the gas-man, and that I must either give her the money or leave the room. [Misfits, p. 36].

Quest'ultima parola me la disse in maniera che si poteva spiegare così; volentieri, ma ci vorrà tempo per contare, e i clienti mi aspettano.

Il me dit cette dernière parole d'un air qui pouvait se traduire par ce mots: “Oui, je veux bien, mais il faut deux heures pour compter tout cela et la pratique m'attend.” [Peppino 1885, p. 85].

This with an air which meant that of course he would count it if I insisted, but it would take a long, long time to do it, and his customers were waiting. [Misfits, p. 38].

♣

Infine, può anche darsi il caso, meno frequente, in cui l'inglese amplifichi, ad esempio per esprimere, quasi come in una patetica e critica *mise en abîme* della “pluralità” linguistica della storia, la posizione di inferiorità nella quale Peppino viene a trovarsi a causa della sua ignoranza dell'inglese:

– “Non sapevo il vostro nome”. Verissimo, e quante cose quella frase

diceva: non conosceva il mio nome, quella buona creatura, e aveva fatto tanto per me!

Je ne savais pas votre nom!!! [c.vo d'autore]/ C'était vrai, et combien de choses ne disait pas cette phrase; il ne me connaissait pas le pauvre être, et il avait tant fait pour moi! [*Peppino* 1885, p. 62].

"I did not know your name, signore."/ It was true. How much these simple words meant to me! He did not even know my name, and he had done so much for me. *I learned afterwards that he had tried to tell them where I lived; but as he could give no name, and his English was worse than poor, they did nothing about it.* [*Misfits*, p. 47].

Da questa rapida rassegna delle varianti principali penso emerga come anche il non detto, ciò che è messo sotto silenzio, abbia un forte significato: nel dirigere il passaggio da una lingua all'altra Ventura attua una strategia di attenuazioni e di sottolineature che, implicitamente o esplicitamente a seconda dei casi, contengono uno sguardo piuttosto aggressivo nei confronti delle progressive sorti della società statunitense.

5. La veste linguistica trifaria, più che il segno della ricerca di una nuova identità, sembra dunque essere la spia della tensione che si crea in un inedito spazio multiculturale percorso da motivazioni, ideologiche ed estetiche, differenti o quanto meno non collimanti. A soluzioni diverse, lingue diverse: il prisma, o la propagginazione, di *Peppino* riflette la situazione di una nuova soggettività "plurale", riferita tanto al soggetto dello scrittore emigrato L. D. Ventura quanto ai personaggi messi in scena, nonché di un contesto sociale diviso, diversificato, ed oggettivamente plurilinguistico. In questo senso *Peppino* è un manufatto letterario esemplare sia di una condizione dell'italiano scritto a contatto con altre lingue in uno spazio multiculturale, che di un multilinguismo con il quale gli Stati Uniti hanno da sempre dovuto confrontarsi.

Ciò viene confermato anche a livello tematico. La figura del bambino o ragazzo italiano suonatore ambulante o lustrascarpe fu in quei decenni al centro dell'attenzione della stampa e delle autorità, sia da parte italiana che statunitense. La denuncia della piaga dello sfruttamento minorile si incrociava con un'attenzione dai toni tardoromantici all'emigrazione dei musicisti provenienti da Viggiano in Basilicata. Articoli e immagini dei suonatori d'arpa viggianesi compaiono sin dal 1836 (il primo è probabilmente quello di Cesare Malpica sul «Poliorama pittoresco» di quell'anno),

e larga e meritata fortuna avevano incontrato *I Canti del Viggianese* di Pietro Paolo Parzanese, usciti nel 1838 (menziona di sfuggita Parzanese e i viggianesi Benedetto Croce nel suo eruditissimo *Commento storico* alla satira *I nuovi credenti* di Leopardi, che nasce anch'essa in quei mesi a Napoli). Le parole di Filippo su Viggiano, nel racconto di Ventura, sembrano quasi ricordare l'*incipit* della lettera dedicatoria all'abate Gennaro Moscatelli di Parzanese: "Viggiano, come voi sapete, è un grosso villaggio nella Provincia di Basilicata, ed i Viggianesi sono gente naturalmente disposta alla musica. Da fanciulli imparano a suonare di arpa o di violino, e poi venuti su coll'età lasciano allegramente il paese e vanno attorno per il mondo suonando e cantando fino a che, raggranellato un po' di denaro, tornano in patria a godersi la pace della famiglia"²². Le condizioni dei piccoli suonatori girovaghi, considerati italiani anche quando non lo erano, è al centro, in quegli anni, di uno dei grandi successi europei dell'editoria per ragazzi; *Sans famille* di Hector Malot (1878). Scrivendo da Parigi, parecchi anni più tardi, mosso da un sincero desiderio riformatore e insieme da un'aristocratica curiosità, il diplomatico Raniero Paulucci di Calboli, nel suo *Lacrime e Sorrisi dell'Emigrazione Italiana*, affiancava non a caso proprio i "mestieri pittoreschi" di Peppino e dei suoi fratelli, lustrascarpe e suonatori ambulanti, ricordando le vivaci e scandalistiche campagne della stampa e della polizia newyorkese negli anni Settanta dell'Ottocento contro lo sfruttamento degli adolescenti italiani e il degrado delle case di Crosby Street, chiosando che per quanto riguarda i *décrotteurs* o i *circurs de bottes* (anche Paulucci scrive in francese, curiosa ma forse non casuale coincidenza), "Gli Italiani non trovano concorrenti che fra i negri e i... gentlemen"²³, osservazione anch'essa consentanea con lo spirito della novella italoamericana.

Peppino nasce insomma molto consapevolmente anche come reazione, o quanto meno come presa di posizione, in seguito a tutta una nutrita serie di denunce, disposizioni di legge, processi contro i "padroni" dei "piccoli schiavi dell'arpa"²⁴, che si erano provvisoriamente chiusi proprio

²² Parzanese, p. 11; lo si confronti, appunto, con queste righe del *Peppino* italiano: "Allora, "dovete sapere", sentenziò Filippo, che Viggiano, dove siamo nati, si trova in Basilicata./- Questo lo so./ - Questo lo sa, il signore, disse Peppino./-A Viggiano tutti sanno suonare uno strumento: sia l'arpa o il violino, è un dono di natura: nessuno ce lo insegna. Una volta un tale partì dal paese per andarsene a vagabondare per il mondo senza sapere dove stesse per andare, e questo tale sempre andando avanti andò a capitare in America". Parzanese rimase anche in seguito uno degli autori di riferimento dei primi scrittori italiani negli Stati Uniti.

²³ Paulucci di Calboli, p. 63.

²⁴ La storia ottocentesca di questo peculiare mercato del lavoro, dall'Italia verso le grandi città europee e nordamericane, è stato oggetto dell'omonimo, splendido studio di

alla fine del 1879, l'anno in cui la presenza di Ventura a New York comincia ad essere documentata. Nell'impegno sociale della novella si coagulano insomma, in modi semplicistici eppure al tempo stesso ambigui, da un lato un'attenzione pressoché canonica per una rappresentazione del Meridione e dei suoi abitanti come "pittoreschi"²⁵, dall'altro una spinta populista e al limite socialisteggiante che contiene insieme, come abbiamo accennato, una critica e un apprezzamento del sistema sociale statunitense. Per questo, appunto, la stessa esile figura del lustrascarpe viggianese è gravata di una serie di molteplici motivi: e il plurilinguismo della parola corrisponde a suo modo alla natura "mossa" e anche irrisolta di una scelta letteraria che cerca di tener conto di ragioni diverse.

Peppino, allora, è un testo eminentemente in bilico: il che ci aiuta anche a comprendere la sorte curiosa della sua fortuna e sfortuna critica. La natura bi- (oggi dovremmo dire meglio, tri-) fronte della novella era stata sottolineata con chiarezza nel 1975 per la prima volta da uno studioso statunitense destinato ad una brillante carriera di teorico della letteratura e di romanziere in proprio, Frank Lentricchia. Il caso volle che il suo saggio, breve e minuzioso, apparisse sul numero della rivista «Italian Americana» immediatamente precedente quello che avrebbe visto l'ultima e pregnante pubblicazione in vita di John Fante, lo scrittore italoamericano più largamente apprezzato, almeno da noi, degli ultimi anni²⁶. L'anno successivo, in Italia, il Ventura "socialista" viene citato in un bello studio di Arnaldo Testi. La mancata coincidenza mi pare significativa: per la *scholarship* risulta a volte faticoso adeguarsi alla molteplicità di prospettive di una realtà, come quella della cultura dell'emigrazione (e non solo di quella d'origine italiana), che si viene formando e che costitutivamente "parla" facendo interagire linguaggi, idee, posizioni diverse. Sicché agli studiosi italoamericani è consentito ignorare non solo le radici e le origini italia-

John Zucchi, che dedica un lungo capitolo ai *Piccoli schiavi a New York*, ricchissimo di informazioni assai utili per contestualizzare sia la storia di Peppino che il punto di vista di un intellettuale italiano emigrato quale era Ventura.

²⁵ Su questo tema ha scritto uno studio ampio e sfaccettato Nelson Moe; in corso di stampa mentre scrivo un magistrale volume dello storico del cinema Giorgio Bertellini. Ma anche su quest'argomento resta naturalmente insostituibile e attualissimo il "vecchio" Croce.

²⁶ *My Father's God* uscì infatti sul numero d'autunno della rivista, sempre nel 1975: si veda anche quanto ne dice, nella sua penetrante e completissima biografia, Stephen Cooper (*Full of Life. A Biography of John Fante*, Santa Monica (California), Angel City Press, 2005², pp. 350-351).

ne, ma proprio il costante confronto con la tradizione e gli stimoli provenienti dalla penisola; e d'altro canto, in Italia, si rischia di fermarsi a indagini puntiformi, laddove la lettera stessa dei testi lascia intravedere la realtà di un panorama più ampio, non imbrigliabile nelle pastoie dei dibattiti nazionali.

Qualcosa di simile esprime con la sua *poetic justice* lo scritto di John Fante, ignaro di tutto questo, mettendo in scena la protratta confessione dei propri peccati da parte di un padre emigrato: una confessione che ci viene detto (nell'inglese del figlio) essere stata *scritta* e scritta *in italiano*, mettendo in mostra una scomoda verità per comprendere la quale i lettori (e il sacerdote del racconto, un siciliano che non parla la lingua delle origini) devono modestamente attrezzarsi.

Si tratta di una storia e di una cultura i cui orizzonti richiedono la calibratura degli strumenti critici: l'aveva indicato allusivamente, a modo suo, anche il "nostro" Parzanese: "Ho l'arpa al collo, son viggianese; / Tutta la terra è il mio paese"²⁷. Il trilinguismo di *Peppino* non è insomma una mera curiosità, al pari della testimonianza quasi etnografica di cui si fa portavoce, né è semplicemente il portato della dispersione esistenziale del suo autore: è sì questo, ma insieme qualche cosa d'altro, un esperimento aurorale che non avrà seguito, il racconto dell'immedicabile disagio di chi è "forestiero", di chi vede ed è visto dal di fuori, e cerca una lingua per esprimere la sua condizione. Una lingua, come in questo caso, a tre dimensioni, che si fa persino fatica a riprodurre su un normale foglio di carta.

Bibliografia

*Scritti di Luigi Donato Ventura*²⁸

Peppino il lustrascarpe, San Francisco, Home Publishing Co., senza data.

Peppino [in francese], New York, William R. Jenkins – Boston, Carl Schoenhof, 1885.

Misfits and Remnants [con S. Shevitch], Boston, Ticknor and Company, 1886.

Realism in fiction. Prof. Ventura Discusses Daudet and "L'Immortel." The Realism of Sentiment in Marion Crawford's Fiction. Maud Howe's New Novel of "Mammon.", «Boston Evening [Traveller]», 22 Sept. 1888.

Una prefazione americana al "Testa" di P. Mantegazza, «Cuore e Critica», a. II, n. 10, settembre 1888.

Le scrittrici italiane giudicate in America, «Cuore e Critica», a. II, n. 14, novembre 1888.

I Negri d'America, «Cuore e Critica», a. III, n. 3, 20 febbraio 1889.

Mario, in *Stories Told For Revenue Only*, edited by John Joseph Conway, St. Paul, Minnesota, St. Paul Press Club, 1893.

Christmas in Two Lands, «Overland monthly and Out West magazine», Vol. 34, n. 204, December 1899.

Cœur de Noël, San Francisco, A.M. Robertson, 1901.

Biographical Reminiscences, in A. RISTORI, *Memoirs and Artistic Studies*, New York, Doubleday, Page & Company, 1907.

Peppino [versioni francese e inglese in testo a fronte], in *The Multilingual Anthology of American Literature. A Reader of Original Texts with English Translations*, edited by M. Shell and W. Sollors, New York and London, New York University Press, 2000.

Peppino [trad. dall'inglese all'italiano di F. Durante], in F. DURANTE, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005.

²⁸ Questo elenco degli scritti di Ventura reperiti sino ad ora in parte integra in parte ripete quello fornito nel 1975 da Frank Lentricchia.

Fonti d'archivio

Fondo Ristori, Civico Museo Biblioteca dell'Attore, Genova; Fondo Arcangelo Ghisleri, Civiche Raccolte Storiche, Milano; Fondo Arcangelo Ghisleri (C II f 56/1-25), Domus Mazziniana, Pisa.

Critica su Ventura e altri studi

- ANONIMO, [*Briefer Notice*], «Overland monthly and Out West magazine», Vol. 6, n. 32, August 1885.
- ANONIMO, [*Books of the Month*], «The Atlantic monthly», Vol. 58, n. 349, November 1886.
- ANONIMO, [*The Publishing World*], «The Brooklyn Daily Eagle», January 2, 1887.
- R. BASILE GREEN, *The Italian-American Novel. A Document of the Interaction of Two Cultures*, Rutherford-Madison-Teaneck, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1974.
- G. BERTELLINI, *Characters of the Picturesque: Southern Italians, Racial Geography, and Early Cinema* (in corso di stampa).
- A. CAGIDEMETRIO, *Peppino. 1885. Luigi Donato Ventura. French*, in *The Multilingual Anthology of American Literature. A Reader of Original Texts with English Translations*, edited by M. Shell and W. Sollors, New York and London, New York University Press, 2000.
- B. CROCE, *Un paradiso abitato da diavoli*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2006.
- A. DE CLEMENTI, *Di qua e di là dall'oceano. Emigrazione e mercati nel Meridione (1860-1930)*, Roma, Carocci, 1999.
- F. DURANTE, *ad vocem*, in *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005.
- F. LENTRICCHIA, *Luigi Ventura and the Origins of Italian-American Fiction*, «Italian Americana», Vol. 1, n. 2, Spring 1975.
- M. MAFFI, *The Strange Case of Luigi Donato Ventura's Peppino. Some Speculations on the Beginnings of Italian-American Fiction*, in *Multilingual America. Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature*, edited by W. Sollors, New York and London, New York University Press, 1998.
- C. MALPICA, *Costumi – I Viggianesi*, «Poliorama pittoresco», 52, 1836.
- M. MARAZZI, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Franco Angeli, 2001; ID., *Voices of Italian America. A History of Early Italian American Literature with a Critical Anthology*, Madison-Teaneck, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- N. MOE, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2004.
- P. P. PARZANESE, *I Canti del Viggianese*, a cura del Liceo Classico di Viggiano, Viggiano, Edizioni L'Antissa, 2003² [1838].
- R. PAULUCCI DI CALBOLI, *Lacrime e Sorrisi dell'Emigrazione Italiana*, Milano, Mondadori, 1996 [prima ed. in fr.: 1909].

- O. PERAGALLO, *ad vocem*, in *Italian-American Authors and Their Contribution to American Literature*, edited by A. Peragallo, New York, S.F. Vanni, 1949.
- A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Roma, Dino Audino, 2005.
- A. TESTI, *L'immagine degli Stati Uniti nella stampa socialista (1886-1914)*, in *Italia e America dal Settecento all'età dell'imperialismo*, a cura di G. Spini, A. M. Martellone, R. Luraghi, T. Bonazzi, s.l., Venezia, Marsilio, 1976.
- VIGGIANO, *ad vocem* nella *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina (per i saggi di M. PORCELLA, M. SANFILIPPO, P. BEVILACQUA, P. CORTI), Roma, Donzelli, 2001.
- J. E. ZUCCHI, *I piccoli schiavi dell'arpa. Storie di bambini italiani a Parigi, Londra e New York nell'Ottocento*, Genova, Marietti, 1999.

TEOLOGIA IN DIALOGO.

LA RICERCA DEL DIVINO E LA PAROLA DEL SILENZIO
IN BRUNO FORTE

Una presa di coscienza della dimensione religiosa oggi, si può dire a tutti i livelli: in particolare nella ricerca teologica come “ricerca critica della fede”, viva nei nostri giorni, non meno che nelle grandi età dei Padri. Una esigenza attuale più che mai nella complessa realtà contemporanea, nel bisogno di appagare la ricerca di senso della vita e dell’essere, come del “dopo” e dell’“oltre”: che è anche di coloro che ignorano o escludono la riflessione teologica. Di qui, la domanda: “perché la teologia?”, in un agile, intenso studio di Bruno Forte¹, esplicito anche nel titolo: *Teologia in dialogo. Per chi vuole saperne di più e anche per chi non ne vuole sapere* (1999)².

Ancora una volta si tratta, per l’uomo e lo scrittore, di un “bisogno di senso”, per tanti “orfani dell’ideologia”, ma anche per l’uomo comune che si interroga sull’io e sulla storia, per recuperare il sentimento di sé e dell’essere, e superare “il trionfo del vuoto, la rinuncia a motivazioni forti”, nel rischio di un esito estremo, che B. Forte interpreta come “cultura della decadenza”:

La decadenza priva l’uomo della passione per la verità, gli toglie il gusto di combattere per una ragione più alta, lo spoglia di quelle motivazioni forti che l’ideologia ancora sembra offrirgli [...]. È il trionfo della maschera, il nichilismo della rinuncia ad amare, dove gli uomini

¹ BRUNO FORTE, nato a Napoli nel 1949, noto studioso e scrittore tradotto in molte lingue europee e a livello mondiale, dall’8 settembre 2004 è Arcivescovo Metropolita di Chieti-Vasto, consacrato nel Duomo di Napoli dall’allora Cardinale Joseph Ratzinger, oggi Papa Benedetto XVI.

² B. FORTE, *Teologia in dialogo. Per chi vuol saperne di più e anche per chi non ne vuole sapere*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999.

sfuggono al dolore infinito del nulla fabbricandosi immagini di perbenismo, sapientemente somministrate dalle agenzie massmediali, dietro cui si cela spesso la tragicità del vuoto³.

Di qui l'urgenza di motivazioni in profondo, di fronte all'attesa, inconscia o consapevole, della moderna civiltà, la cui sfida non può risolversi nel proporre una nuova sintesi tra il Tutto e il Nulla, cioè tra ideologia e nichilismo, ma nel bisogno e nelle ragioni di un "cambiamento di mentalità", che aiuti a scoprire la verità dell'essere e dell'uomo oggi, al di là di un presuntuoso "protagonismo" o di una sfiduciata "caduta verso il nulla"⁴.

Di qui ancora, le domande "perché la teologia", "quale teologia", che reclamano risposte di verità: che nasce dall'intimo del vissuto, come ricerca di un nuovo consenso sulle ragioni autentiche del vivere insieme, soprattutto nella società pluralistica dell'oggi. E questo, di fronte ai problemi della contemporaneità, come quello dell'emigrazione, che comporta anche una "teologia delle religioni", propria in questi ultimi decenni, con un ruolo importante nella società contemporanea "multi-etnica e multi-religiosa". Per evitare soluzioni estreme di un "esclusivismo cristiano" o di un "pluralismo" confusionario:

La ricerca teologica sviluppatasi intorno a questi interrogativi si muove fra due estremi: da una parte, l'*esclusivismo*, per il quale nessuna religione salva fuori del cristianesimo (è Karl Barth a costituire il punto di riferimento più alto nel Novecento di questa posizione); dall'altra, il *pluralismo* di carattere relativistico, secondo cui il cristianesimo non è la sola religione assoluta, perché il divino ha più nomi e non si lascia incontrare solo in Gesù Cristo⁵.

Ricerca di senso perciò, che si incentra nella "teologia cristiana", su cui è fondata la civiltà occidentale, come possibile riappropriazione di identità, nella stessa "condizione del naufragio" dei grandi miti ideologici della modernità: al cui superamento può contribuire una rivisitazione della "teologia cristiana nei suoi principali modelli storici", visti in fieri, nella realtà del vissuto e nelle idee che la sorreggono⁶:

³ *Ivi*, pp. 3-4.

⁴ *Ivi*, pp. 4-5.

⁵ *Ivi*, p. 11.

⁶ *Ivi*, pp. 17-18.

Il problema di una storia della teologia cristiana si muove fra due opposti estremismi: da una parte, quello segnato dalla “seduzione idealistica”, che –concependo il pensiero come il proprio tempo portato al concetto– ricostruisce la storia delle idee come una sorta di verifica di come il concetto sia dimostrato dalla storia [...]. L'altro passibile estremo è caratterizzato da quella che potrebbe definirsi la “rinuncia positiva”: la storicità della rivelazione e della sua trasmissione resisterebbe a tal punto a ogni interpretazione totalizzante, che nessuna ricostruzione interpretativa andrebbe esente da rischi ideologici.⁷

Motivi ed aspetti che in Bruno Forte, l'autore di *Simbolica Ecclesiale*⁸, vanno dall'allegoria o simbolo dei Padri, alla *dialettica* come strumento di pensiero nell'età *scolastica*, segnando poi nell'età *moderna* la via all'ingresso nella coscienza *storica*. Una nuova dimensione religiosa, formulata all'interno di una teologia antropologica: “il soggetto viene letto come domanda aperta, mentre la rivelazione è vista come la risposta radicale a questa apertura”⁹. Un aspetto fondamentale, che esige una “riflessione critica” della fede, che consente di considerare “la teologia come il pensiero dell'incontro fra la condizione umana esodale e l'avvento del Dio vivo nella sua rivelazione storica”:¹⁰

Ciò che è specifico della teologia come storia è che la storicità che la qualifica non è soltanto il riflesso ineliminabile della condizione umana, ma rimanda all'incontro, compiutosi nel mistero dell'incarnazione del Verbo, fra l'esodo della condizione umana e l'avvento del Dio vivente¹¹.

Un punto centrale nella concezione teologica di Bruno Forte, per il quale la teologia “nasce nella storia, ma non si risolve in essa: assumendo la vicenda storica” con tutte le sue alternative di conquiste e di sconfitte, “la interpreta e l'orienta nell'incontro con la Parola di Dio, venuta ad abitare nelle parole degli uomini”¹².

Pertanto sulle “frontiere del dialogo fra teologia e scienza”, più che una battaglia dell'uomo con se stesso, va tenuta presente la dignità della persona,

⁷ *Ivi*, pp. 17-18.

⁸ B. FORTE, *Simbolica Ecclesiale*, Milano, Edizioni San Paolo, 1981-1996, 8 voll.

⁹ B. FORTE, *Teologia in dialogo. Per chi vuol saperne di più e anche per chi non ne vuole sapere*, cit., p. 24.

¹⁰ *Ivi*, p. 31.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

“riconosciuta come dono da raccogliere e rispettare, inviolabile nella sua sacralità, fondata eteronomamente nella Trascendenza”. In questa prospettiva la “qualità etica della scienza non sta nelle sue possibilità e nelle sue pretese di assolutezza, ma nel suo essere consapevole dei propri rischi e delle proprie capacità in campo etico e sociale, per inserirsi ordinatamente in un progetto di umanità solidale e di responsabilità morale nei confronti di ogni essere umano”. Una presenza del divino che è nell’uomo e nel creato: il Dio della fede, non “il concorrente dell’uomo, ma il suo ultimo garante e salvatore”¹³.

Di qui, l’urgenza dello scrittore di mettere a fuoco, fin dagli inizi del nuovo Millennio, lo scenario di fondo del Cristianesimo, chiamato a testimoniare le nuove ragioni dello spirito nella realtà d’oggi. Sulla trama di problematiche fondamentali, nel campo della giustizia e dell’etica ecologica, come bisogno di risposta ad una domanda ineludibile per la religiosità oggi: *Dove va il Cristianesimo?* (2000)¹⁴: come si intitola una delle sue molteplici ricerche, intense ed unificanti, sul tema di fondo della religiosità oggi. E sul bisogno di trovare, nella sua stessa coscienza di studioso e di scrittore, le parole (comprese “le parole del Silenzio”), che la incarnano e la esprimono nella nuova realtà contemporanea, fin dalla soglia del nuovo Millennio. In un quadro del cristianesimo, per chiavi interpretative intense nella chiarezza della forma, tipica dello scrivere di Bruno Forte. Qui in un esame della “cristianità occidentale, europea e nordamericana”; quindi quella “latino-americana, asiatica ed africana”; quella dell’Oriente europeo ed asiatico; fino a proporre il messaggio cristiano al “villaggio globale”, di cui tutti facciamo parte¹⁵:

È la sfida etica che interpella la fede e la prassi dei cristiani nel tempo della “globalizzazione”: se la crisi delle ideologie ha prodotto, specie in Occidente, un vuoto di motivazioni dei comportamenti in vista di un fine superiore, la potenza e la violenza dello sviluppo scientifico più recente pongono a livello planetario problemi etici finora in gran parte inediti sul piano del rispetto della vita umana in tutte le fasi del suo sviluppo¹⁶.

Nel metodo stesso critico-esplicativo di Bruno Forte, nella varietà complessa ed insieme unificante della sua operosa, geniale ricerca religiosa in senso globale, irradiante in profondità chiara di ragioni e di stile, si evidenzia l’ordine del pensiero e della forma: che è connaturale al lin-

¹³ *Ivi*, p. 119.

¹⁴ B. FORTE, *Dove va il Cristianesimo?*, Brescia, Editrice Queriniana, 2000, pp. 41-60.

¹⁵ *Ivi*, p. 9.

¹⁶ *Ivi*, p. 49.

guaggio dell'autore. Qui sottolineiamo le "prospettive della globalizzazione" nelle sfide ed i progressi di unità nel cristianesimo, che dal finire del Novecento si presenta nella varietà delle sue istanze. Riscontrando, nello stesso carattere "economico politico", desideri ed esigenze sociali e culturali che mirano alla "trasformazione del pianeta in 'villaggio globale'": anche per l'apporto della realtà multimediale, specialmente quella telematica, che "incide anche sulla sfera religiosa e spirituale"¹⁷.

Di qui, le "sfide della globalizzazione", vista come rete di rapporti che abbraccia tre sfere concentriche: l'universo naturale, l'insieme delle relazioni storiche, la coscienza del singolo. Sfere interdipendenti, come stimolo di un interscambio continuo fra di loro, portando il "singolo a sentirsi parte del tutto", nello stesso "rischio di massificazione, tipico del 'villaggio globale'¹⁸. Tre "grandi sfide" con cui l'umanità intera ed i singoli individui sono chiamati a confrontarsi: la crisi ecologica, la giustizia, l'etica. Aspetti complessi, visti nella dimensione di una sfida etica, per superare la crisi delle ideologie e delle scelte di vita¹⁹: in una visione d'insieme, come "vie e processi di unità", che il cristianesimo continua ad offrire²⁰:

È proprio la "globalizzazione" che stimola l'interscambio continuo fra le varie sfere relazionali, in quanto provoca continuamente l'individuo a sentirsi parte del tutto, esponendolo contemporaneamente al rischio di massificazione, tipico del "villaggio globale"²¹.

Al fondo del pensiero, nelle ragioni ed esigenze interiori dell'essere e dello scrivere stesso, vibra nell'anima interiore di Bruno Forte una urgenza e saggezza del comunicare, in particolare dello scrivere. Che nell'autore è assiduo, vario, pensoso, necessario, ineludibile, chiaro e intenso. Come sorgiva missio-

¹⁷ *Ivi*, p. 44.

¹⁸ *Ivi*, pp. 44-45. Di qui, il sentimento della Chiesa come "mistero: frutto dell'iniziativa del Dio trinitario"; come "dono", "Corpo donato del Signore"; come "memoria eucaristica dell'origine a evidenziare l'impegno storico della Chiesa" (B. FORTE, *Corpus Christi*, Napoli, M. D'Auria, 1982, pp. 21-22).

¹⁹ B. FORTE, *Dove va il Cristianesimo*, cit., pp. 45-49.

²⁰ *Ivi*, p. 51.

²¹ *Ivi*, pp. 44-45. Di qui, le vie percorribili proposte "dalla fede e dalla teologia cristiana preoccupate di situarsi responsabilmente negli sviluppi della 'globalizzazione': in primo luogo, la via della teologia e della spiritualità; quindi, quella dell'ecumenismo e dalla cattolicità; infine, l'impegno evangelico della carità al servizio della giustizia, della pace e della salvaguardia del creato" (*Ivi*, pp. 51-52).

ne del comunicare, per chiarire a se stesso ed ai suoi lettori, le conquiste della sua mente e dell'irradiante sua cultura. Nella linea religiosa delle sue scelte di uomo di fede, che conosce i segreti veri e complessi dell'arte del comunicare e dello scrivere: chiaro e intenso, in prosa e in versi, nella saggistica religiosa e culturale, come nella creatività stessa della sua scelta di vita, appassionato di Dio e della Chiesa. E perciò alla ricerca del "vero e del bello": sempre, nella stessa complessità della nostra realtà contemporanea, in cui far risorgere una visione di amore e di speranza: nella irradiante sua ricerca di teologo affermato e inesauribile. Come esigenza interiore di aprire *La porta della Bellezza* (1999), mirando ad una *estetica teologica*, come si intitola un testo a lui caro, che va dalla *Divina bellezza* in Agostino sino alla soglia finale: *Mortale bellezza. In limine*. Un ventaglio creativo ampio: che si espande in geniali coordinate sul tema della bellezza in Agostino, Tommaso d'Aquino, Kierkegaard, Dostoevskij, Von Balthasar, Evdokimov: trattando inoltre di "modelli semantici", di "cinema e il sacro", della "verità della poesia" in Luzzi: per finire sul tema della "mortale bellezza"²².

Si parte da Agostino, sul tema "di Dio trinità e del bello", che egli riteneva connessi, nella struggente esclamazione delle *Confessioni*:

Tardi Ti amai, bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi Ti amai²³.

Un cammino "dalla bellezza alla Bellezza", che riflette l'intero itinerario di Agostino, dal tema di Dio a quello del bello come richiamo di amore: nella convinzione che "non è possibile amare se non ciò che è bello"²⁴. Andando alla sorgente del bello, si evidenzia come la bellezza di ciò che è bello "non dipende dal gusto del soggetto", ma è riposta in sé stessa: come "affacciarsi del tutto nel frammento", in un'armonica composizione degli elementi costitutivi, trovando l'unità delle parti in Dio:

La bellezza delle creature rinvia dunque al Creatore, passando però attraverso l'uomo interiore, che la percepisce e vi riconosce l'ultima fonte, il supremo rimando²⁵.

In questa dimensione solo "l'uomo è in grado di passare da una bellez-

²² B. FORTE, *La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, Brescia, Editrice Morcelliana, 1999, p. 7.

²³ AGOSTINO, *Confessioni*, X, 27, N.B.A., I, 33.

²⁴ "Non possumus amare nisi pulchra" (*Ivi*, VI, 13, 38).

²⁵ B. FORTE, *Divina Bellezza. Agostino, La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., p. 15.

za all'altra", in un itinerario spirituale che rende possibile ad Agostino di "cogliere la bellezza anche in ciò che a prima vista sembra negarla, come il dolore o la deformità": nella percezione di un ordine più alto e profondo, in Dio: "tutto è bello se visto in Lui e come proveniente da Lui"²⁶. Anche se l'ambiguità è sempre in agguato nell'esperienza della bellezza delle creature, resta sempre "un disegno di bellezza, precisamente nella giustizia e nella misericordia che Dio esercita verso chi si è lasciato trarre in inganno dalla dolcezza dei beni inferiori":

La bellezza ultima è insomma vittoriosa su ogni sua apparente negazione: come tutto ciò che esiste non esiste che per amore, così tutto è bello, perché la suprema Bellezza si partecipa in ogni suo oggetto d'amore²⁷.

È il Verbo incarnato la via per andare alla bellezza ultima. Lui che "ci conduce alla sorgente della bellezza, in quanto ci attrae con vincoli d'amore": tenendo presente "l'altro movimento che percorre la via della bellezza, quello ascensivo dell'amore di risposta, suscitato dall'amore venuto a noi come grazia e libertà"²⁸. All'occhio purificato dell'uomo interiore, toccato dalla bellezza di Dio, "si rivela ciò che è chiuso e sigillato a chi è prigioniero delle bellezze penultime":

La bellezza - quella ultima e vera, quella che attrae con i vincoli dell'amore non fugace - è la salvezza del mondo!²⁹

Resta tuttavia la domanda: "è proprio vero che questa bellezza giustifichi alla fine il disordine e il male che devastano la terra? La morte della Bellezza nell'ora dell'abbandono della Croce è già tutta assunta e per sempre risolta nella vittoria di Pasqua? o la trasgressione del Crocefisso chiama a discernere altri percorsi della Bellezza?". Resta l'interrogativo:

Agostino sembra spingere oltre Agostino...³⁰

Acardo di SanVittore nella tensione fra due mondi, "la festa del molteplice e la raccolta quieta dell'Uno", ne individua l'incontro nella *bellezza*,

²⁶ *Ivi*, p. 16.

²⁷ *Ivi*, p. 17.

²⁸ *Ivi*, p. 18.

²⁹ *Ivi*, p. 19.

³⁰ *Ivi*, pp. 19-20.

la cui origine è in Dio: e si raggiunge per le vie del *Silenzio*, dal momento che la “via della bellezza è estraniamento, esilio ritiro” (un’idea che risale a Dionigi). In questa dimensione è possibile “giungere allo specifico di un’estetica teologica propriamente cristologia”, che è appunto la via di Tommaso d’Aquino, sul concetto di una “bellezza costruita a partire dalla contemplazione del Figlio di Dio, rivelato e nascosto nella carne”:

Tommaso identifica dunque nel Verbo il luogo proprio e caratterizzante della rivelazione della bellezza [...] La bellezza ha anzitutto a che fare con ciò che è proprio del Figlio. Ed aggiunge a spiegazione di questo asserto che – perché ci sia bellezza – occorrono tre cose, l’*integritas*, la *proportio* e la *claritas*³¹.

La bellezza come “forma del tutto, che sorge dall’integrità delle parti”, ma “sempre evocatrice di totalità”: una totalità aperta, che si realizza per due vie: la *proportio* e la *claritas*. Una *proporzione* che è propria del Figlio come immagine del Padre ed una *chiarità* come “un brillare nella notte”: due momenti del bello, rapportati tra di loro:

Si potrebbe dire che la “forma” sta allo “splendore” come l’analogia di proporzionalità sta all’analogia di attribuzione³².

Di qui, la *verità della bellezza* che, nella prospettiva di Tommaso, può essere intesa come Tutto nel frammento, totalità del Mistero divino, rivelata e nascosta nella figura del Figlio incarnato: essa è così “l’evento simbolico che tiene insieme lo splendore e la forma”. Un modo nuovo di “concepire la verità sulla concezione della bellezza”: la verità che si esibisce alla visione della bellezza e la bellezza che si offre alla signoria dello sguardo. Una linea che porta ad una “meditazione trinitaria, che pervade e caratterizza il genio cristiano di Tommaso, e che – con il linguaggio dei moderni – potrebbe far qualificare l’intero suo approccio alla bellezza come un’“estetica trinitaria”³³.

“Kenosi” dello splendore nella forma e forma dello splendore nella “kenosi” è l’evento della rivelazione del bello che la teologia porta al

³¹ *Il Verbo della Bellezza. Tommaso d’Aquino, La porta della Bellezza. Per un’estetica teologica*, cit., pp. 21-24.

³² *Ivi*, pp. 29-30.

³³ *Ivi*, pp. 31-35.

pensiero e alla parola: forma, armonia, ma anche irruzione, splendore, vita contemplata e posseduta nella visione, ma anche morte sperimentata fino alla partecipazione al dolore infinito della Croce³⁴.

Un leggere la bellezza per “lasciarsi raggiungere dal Mistero santo che vi si affaccia”³⁵: nello stesso *Scacco della Bellezza* in Kierkegaard, che vede la necessità di superare il “momento estetico” ineliminabile, per superare l'*aut-aut* supremo fra la disperazione e la fede, di cui il cristianesimo non può fare a meno:

Il momento estetico è ineliminabile, decisivo: e perciò va superato. È da esso che nasce l'*aut-aut* supremo fra la disperazione e la fede [...]. La bellezza è la via regale dello scacco: disperante, preziosa, terribile, seducente è la bellezza!³⁶.

Una *bellezza* che esige sacrificio, passione estetica con una sua forza e dignità nella stessa disperazione: “senza passione estetica neppure Abramo avrebbe potuto amare Isacco ed essere pronto a sacrificarlo”, dal momento che c'è “una forza e una dignità nella disperazione”³⁷. Un’ “esperienza estetica come via necessaria”, che apre “al salto della fede”, nella stessa malinconia dello scacco e del disincanto: come via nuova che fonde insieme estetica ed etica:

Il momento estetico è dunque uno stadio, tanto drammatico quanto decisivo. Sul piano della comunicazione ciò significa che la bellezza può essere mezzo di approccio alla verità³⁸.

Un “approccio” che può diventare anche un “approdo”, se lo stato estetico viene supportato “nell’imitazione del Cristo sofferente”. Occorre perciò superare “le malie della bellezza”, che possono portare allo scacco di “tre figure emblematiche”, come il poeta, il Don Giovanni, il seduttore. Cioè la creazione poetica che nasce “dal dolore, dall’irrisolta scissione fra l’amato e il posseduto, fra l’esperienza e l’attesa”; il don Giovanni, che in una esperienza di insoddisfazione “vive non di durata ma di attimi

³⁴ *Ivi*, pp. 35-36.

³⁵ *Ivi*, p. 36.

³⁶ *Lo scacco della Bellezza. Kierkegaard, La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., p. 37.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 39.

fuggenti, rubati all'Eterno"; il seduttore, che "si consuma nel gioco dell'interessante e della parola che lo segnala e lo nega":

La bellezza si sottrae dunque ai suoi amanti: al poeta, perché resta nel mondo della sua fantasia; al Don Giovanni, perché [...] non è mai appagante; al seduttore, perché [...] non è mai colta nella gratuità del suo darsi³⁹.

Di qui, l'urgenza e "la difficoltà di passare dallo stadio etico al salto della fede nel dover attraversare lo scandalo", che ci pone davanti ad un bivio: la via dello scandalo o quella della fede. È perciò necessario la dimensione dell'*oltre*: oltre lo stadio etico, per passare al salto della fede attraverso lo scandalo, con "il coraggio di corrispondere al paradosso assoluto", per Kierkegaard:

Occorre avere un coraggio umile e paradossale per poter afferrare tutta la realtà temporale in virtù dell'assurdo e questo è il coraggio della fede⁴⁰.

In questa prospettiva la Bellezza è anche "la misteriosa forza che attrae verso il Singolo e chiama a seguirlo mediante la decisione rischiosa e liberante dell'amore". Anche se il giorno della fede è preceduto dalla notte della disperazione, in cui il fascino della bellezza ha mostrato il suo limite, l'inseguimento dell'Altro da possedere "si è arreso alla possibilità suprema di lasciarsi possedere da Dio, unico Consolatore che vince il dolore e la morte":

Proprio così l'ambigua bellezza ha una sua nascosta potenza salvifica, anticipazione dell'incontro col Signore che cambia il cuore e la vita⁴¹.

Dallo "scacco della Bellezza" a *La Bellezza tragica* in Dostoevskij, nella domanda al principe Myskin da parte del giovane Ippolit, prossimo a morire ne *L'idiota*, nell'angoscia che "nessuna bellezza potrà salvare e salvarsi":

È vero, principe, che una volta diceste che il mondo sarà salvato della bellezza?... Quale bellezza salverà il mondo?⁴²

³⁹ *Ivi*, pp. 43-46.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

⁴¹ *Ivi*, pp. 49-50.

⁴² *La Bellezza tragica*, Dostoevskij. *La porta della Bellezza*. Per un'estetica teologica, cit., p. 51.

La bellezza dovrebbe essere riservata solo a ciò che è valido, buono e vero, ma essa può risplendere anche nel male: proprio “nell’ambigua complessità dei suoi volti la bellezza solleva la sfida radicale, quella a cui nessun uomo che pensi potrà mai veramente sottrarsi”⁴³. La questione radicale del male “si presenta come sfida permanente all’esistenza di un Dio, che giustifichi la bellezza ultima e salvifica”:

Se c’è un Dio giusto, da dove viene il male?⁴⁴

Di qui, la “scelta della bellezza”, come dono e conquista salvifica, che viene dalla conversione del cuore, dal dono delle lacrime, dalla convinzione della coscienza, perché si riveli nell’intimo dell’essere:

Perché si riveli già ora la bellezza è dunque necessaria la decisione morale, la scelta del cuore umile, aperto al Mistero abissale: se in Kierkegaard l’estetico e l’etico restano stadi separati, in Dostoevskij essi si intrecciano in maniera inestricabile⁴⁵.

Solo nella sofferenza di Cristo, “evento tremendo e immane”, è possibile spiegare la tragedia umana, in quanto essa si estende alla divinità. Di qui, l’urgenza di “una radicale trasformazione dell’idea che abbiamo di Dio e della sua bellezza”. Solo se Dio “fa sua la sofferenza infinita del mondo abbandonato al male”, il dolore è redento ed è vinta la morte: come avvenne sulla Croce del Figlio:

Solo dalle tenebre del Venerdì Santo, dove Dio soffre e muore per amore del mondo, è possibile proclamare la vittoria della vita e della bellezza, perché quella morte è la morte della morte⁴⁶.

Non si arriva alla luce che attraverso la croce, non si entra nella vita che conoscendo la morte: perciò “la bellezza che salverà il mondo si rivela ed opera nel segno del suo contrario”. Di qui, la scelta della bellezza, che esige “la decisione morale, la scelta del cuore umile, aperto al Mistero abissale”⁴⁷. Nella conversione del cuore “la via estetica si congiunge di

⁴³ *Ivi*, p. 54.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 57.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 55-56.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 56-57.

conseguenza a quella etica, ed emerge in primo piano la rilevanza della libertà nel mondo di Dostoevskij”:

Ecco perché è in ultima analisi nel mistero del Dio crocifisso che la profonda tragicità dell'esistenza umana è rivelata a se stessa: se Dio ha fatto sua la morte, pagando fino in fondo il prezzo della libertà, la via della croce resterà per sempre su questa terra la via della libertà e della bellezza⁴⁸.

A partire dal frammento che è la croce del Figlio, “culmine dell'intera rivelazione di Dio”, si ispira l'estetica teologica di Hans Urs Balthasar, nella scia di Tommaso D'Aquino, in una straordinaria conversione intellettuale, che Bruno Forte coglie nella dimensione del bello come il “Tutto nel frammento”. In un rapporto di equivalenza “fra il Cristo abbandonato e la bellezza”, da cui risalta “l'epocale attualità del bello” come “recupero del vero e del bene”.

È proprio in forza di questa equivalenza singolare fra il Cristo abbandonato e la bellezza che von Balthasar avverte l'epocale attualità del bello come via per il recupero del vero e del bene⁴⁹.

Per Balthasar è necessario ritrovare un cristianesimo che recuperi “la centralità e la rilevanza del trascendentale del bello”, riproponendo il Dio in forma umana, nel riscoprire la chiave estetica del messaggio cristiano come “avvento paradossale del Tutto nel frammento”, in una forma estetica della rivelazione e della fede. Una “ricerca della bellezza perduta”, individuata nella dialettica del *bello*: “in un duplice rapporto fra l'oggetto che piace e il soggetto a cui piace”, come concezione moderna del bello “bramato, atteso, invocato, sempre di nuovo raggiunto e cercato”. In una concezione estetica che si distingue “tanto dalla speculazione classica sull'oggettività della forma, quanto dall'avventura moderna della soggettività rapita o trapassata dal bello”:

È la rivelazione cristologica a manifestare la bellezza: nel Crocifisso Risorto essa si offre come il Tutto nel frammento⁵⁰.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 59-60.

⁴⁹ *La gloria della Bellezza. Von Balthasar. La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., p. 62. *La poetica del vero* in Manzoni, come valore totalizzante del *bene* e del *bello*, è individuata da Bruno Forte nella *poetica del bello*, come sintesi irradiante del *vero* e del *bene*.

⁵⁰ *La gloria della Bellezza. Von Balthasar. La porta della Bellezza per un'estetica teologica*, cit., pp. 63-67.

Una concezione estetica in cui “soggetto e oggetto vanno colti in tutto lo spessore della tensione che li unisce, e che non può essere risolta nell’assolutizzazione dell’uno e dell’altro”, ma si riscopre nel campo di tensione tra questi due poli⁵¹. Perciò è “nella circolarità ermeneutica fra soggetto e oggetto che si produce anche l’evento della bellezza”, nel carattere asimmetrico di tale forma. In un evento di donazione gratuita e imprevedibile del “Tutto divino nel frammento”, che si realizza pienamente “nell’evento dell’incarnazione del Figlio eterno, la bellezza in persona”:

È insomma il Cristo, e Lui crocifisso, il luogo in cui si compie l’esodo di Dio da sé verso la Sua creatura ed è al contempo reso possibile l’*excessus* di questa verso il Suo Creatore e Signore⁵².

Un incontro in cui si compie l’evento della bellezza nella storia, “come anticipo misterioso e velato della bellezza eterna”, in una duplice operazione: “la teologia della rivelazione, elaborata come estetica teologica, può assurgere ad una fondata pretesa di universalità: superando la contrapposizione illuministica fra le universali “verità di ragione” e le contingenti “verità di fatto”⁵³. Il tutto, nella scia di Cristo che “è in persona la verità e la bellezza, l’avvento dell’eternità nel tempo, dell’infinito nel finito, e la via d’accesso per il movimento inverso, in cui consiste la salvezza degli uomini dalla finitudine e dalla morte”. Nel mistero dell’irruzione di Dio tre volte santo nella storia dell’umanità e nel cuore di chi crede, da cui, l’esperienza di fede, come salvezza eterna:

La fede che salva è anche l’esperienza più alta possibile in questo mondo della bellezza, che vince il dolore e la morte⁵⁴.

Una bellezza di “luce” che, nell’*Icona della Bellezza* di Pavel N. Evdokimov (che incarna “l’anima dell’Oriente ortodosso”), risplende dal “Tabor della trasfigurazione, dove l’oscuro cammino del tempo è rischiaramato dagli splendori della bellezza”, riconoscibile per l’occhio della fede. In una dimensione vera e propria della “luce”, come partecipazione misteriosa alla vita della Trinità, per consentire la visione del bello e del vero:

⁵¹ *Ivi*, p. 68.

⁵² *Ivi*, pp. 69-70.

⁵³ *Ivi*, pp. 70-71.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 71-72.

Non è dunque la conoscenza a creare la luce o a “vederla”, ma è la luce veniente dall’alto a consentire la visione della verità e della bellezza originarie, fornendo all’essere umano la partecipazione allo sguardo dell’occhio divino⁵⁵.

Una dimensione vera e propria “metafisica della luce”, in cui tutto acquista il suo posto originario e destinale. Una “luce abissale”, come “partecipazione alla vita della Trinità” che porta alla verità e che viene dall’alto, come sorgente di verità e bellezza:

È la luce veniente dall’alto a consentire la visione della verità e della bellezza originarie, fornendo all’essere umano la partecipazione allo sguardo dell’occhio divino⁵⁶.

Una “metafisica trinitaria della luce” che non rappresenta “un’arbitrario sviluppo che l’Oriente ha compiuto della rivelazione biblica”, ma per Evdokimov, è “fondata nella più caratteristica identità della tradizione ebraico-cristiana”. È il visibile che ospita l’invisibile, senza catturarlo: “come le parole degli uomini sono state abitate dalla Parola di Dio e dal Suo Silenzio”⁵⁷. Privilegiando, da parte dell’*Oriente lumen* “l’aspetto della manifestazione a quello del nascondimento di Dio”:

In tutte le sue espressioni, l’Oriente si presenta come il geloso custode e il testimone tenace della luce veniente dall’alto. Ne è segno altissimo ed eloquente l’iconografia⁵⁸.

Di fronte alla domanda “Chi è dunque l’uomo nell’orizzontè di questa “metafisica” della luce divina?”, Evdokimov con le categorie di una vera e propria “estetica teologica” avanza una sua definizione, partendo dalla categoria del bello come immagine di Dio. Una “chiamata della creatura al bello”, offerta nel Cristo come “immagine dell’uomo nuovo”:

⁵⁵ *L'icona della Bellezza. Evdokimov. La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., pp. 73-75. “Il tema della luce. [...] attraversa come un lampo l’iconografia orientale, si pone nel suo elemento e fa di essa una grandiosa *mistica solare*” (P. EVDOKIMOV, *La conoscenza di Dio secondo la tradizione orientale*, Roma, Edizioni Paoline, 1969, p. 341).

⁵⁶ *L'icona della Bellezza. Evdokimov. La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., pp. 74-75.

⁵⁷ *Ivi*, p. 75.

⁵⁸ *Ivi*, p. 76.

una bellezza assoluta, divino-umana, che “l'icona soltanto può suggerire mediante la luce taborica”⁵⁹.

Un'antropologia della luce, radicata nel mistero dell'incarnazione, ma che si costruisce nella storia e per essa: non come salvezza dalla storia, ma salvezza della storia, proclamata e attuata dalla “buona novella”, che assume ed esalta il divino:

Il divino venuto nella storia non fa concorrenza all'umano, ma lo assume e lo esalta, valorizzandolo proprio nel movimento terreno e storico, orientato al suo destino ultimo di bellezza e di luce⁶⁰.

Un avvento di Bellezza, come redenzione ed “elevazione della natura umana alla partecipazione della vita divina trinitaria” di un Dio che viene incontro a noi attraverso Cristo: “È Cristo il luogo supremo dell'avvento, dove una volta per sempre la Bellezza è venuta a risplendere in tutto il suo fulgore salvifico”⁶¹. Un fulgore della Bellezza, che è vita nuova dell'incontro col Dio vivente, che privilegia l'intimo e il profondo; come “recettore in sorgente di luce”:

In questa economia della luce divina partecipata all'uomo acquista tutto il suo significato l'*icona*: essa è il frammento ospitale dell'Avvento, il minimo disponibile all'irruzione dell'infinito, la cifra dell'impossibile possibilità, che Dio viene a compiere nel mondo⁶².

Da una parte, “l'icona è canto, lode di gloria che muove verso il divino”; dall'altra “è trasparenza di luce, strumento dell'irruzione dell'Altro e del suo splendore taborico”. Non è il soggetto a vedere la luce, ma l'icona ad inondare della sua luce chi si pone nel fascio della luce di Cristo:

Ecco perché è Cristo - l'invisibile Dio fattosi visibile, l'incarnazione della Parola - il vero fondamento della luce taborica dell'icona⁶³.

Nell'“incontro con l'icona” l'unità del disegno divino “risplende nella sua massima concentrazione”; “l'alfa e l'omega si congiungono”; “*Sia la*

⁵⁹ *Ivi*, pp. 76-77.

⁶⁰ *Ivi*, p. 78.

⁶¹ *Ivi*, p. 79.

⁶² *Ivi*, p. 81.

⁶³ *Ivi*, pp. 81-82.

luce trova il suo compimento in *Sia la Bellezza*". Un'idea della Bellezza che è "all'inizio e al compimento di tutte le vie di Dio"⁶⁴.

In fondo, in Bruno Forte è il senso della "libertà morale" che salva nella "ricerca del vero", che è anche nell'intimo della poesia di Mario Luzi. A cominciare dalla domanda di Pilato, "Che cosa è la verità?": le ragioni cioè che danno anima alle cose; la verità che è Qualcuno, non l'astratta verità che tutto risolve, ma "l'evento simbolico che tiene insieme lo splendore e la forma del Vero". Una dimensione o "metafora della luce", che è verità che illumina, ma anche "luminosa insidia": nella presunzione dell'ideologia moderna assetata di dominio nella cecità del male nella storia, su cui "salvifica interviene la luce": "Finché una luce senza margini d'ombra/ illumina l'oscurità del tempo":

Il dubbio che si insidia nel cuore stesso della metafora della luce è ben comprensibile in chi, come Luzi, ha assistito alle avventure disperate dell'ubriacatura di luce, propria delle presunzioni dell'ideologia moderna. Egli ben sa che la conseguenza di una troppo forte equazione fra la verità e la luce raggiunta dallo sguardo della mente è la violenza⁶⁵.

Una luce che richiama l'alterità, di cui la donna è figura: una luminosità occupata dalla presenza femminile, fino a diventare "altra della verità", nell'ambito della tradizione biblica, ebraica cristiana, che accanto alla linfa greco-occidentale, "è l'altra grande patria spirituale di Mario Luzi", come frutto "di una relazione amorosa ed esigente con l'Altro". Una verità che "non è più qualcosa da possedere, quanto piuttosto Qualcuno, che appella alla sequela con radicalità assoluta". Di qui, il "Silenzio nella Parola abbandonata fino al supremo grido dell'ora nona, l'estasi non dell'io, ma di Dio"⁶⁶.

"Non qualcosa che si possiede, ma Qualcuno che ci possiede è il Vero". Una intuizione che è presente in Luzi, attraverso la ricorrente metafora del "viaggio", da cui si irradia il sentimento dell'"attesa": due momenti tipici e caratterizzanti dalla poesia moderna: il "viaggio" come esodo verso la patria dell'identità, l'"attesa" come aspirazione di ogni forma inte-

⁶⁴ *Ivi*, p. 83.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 121-123. In M. LUZI, *Il pensiero fluttuante della felicità, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1991, p. 372.

⁶⁶ B. FORTE, *La verità della poesia, La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., pp. 123-124.

riore del poetare, come comunione con tutto l'essere, in una tensione di ricerca e di significati del vivere⁶⁷. È la ricerca della parola che abita fra noi, crocifissa sotto le parole della storia, da cui si alimenta il bisogno della parola di Dio, oasi di verità nel deserto di parole inutili:

Solo chi entra nel santuario del cuore e vi lascia irrompere la Parola e il Silenzio dell'Altro conosce la verità, che rende liberi. La verità che opera, che si irradia, va colta nell'ascolto silenzioso che genera patti di fedeltà ed esodi da sé senza ritorno⁶⁸.

È l'ascolto della Parola, nell'aspirazione a nuovi orizzonti, in un cammino verso Dio: "Camminare è venirti incontro, vivere/ è progredire a te, tutto fuoco e sgomento"⁶⁹.

Un poetica meditazione di Mario Luzi sulla verità, che fonde insieme due mondi: l'anima greca e quella ebraica-cristiana, che Bruno Forte, scrittore autentico e critico-lettore di alta scuola, vede come "meditazione poetica di Luzi sulla verità". In raffronto e individuazione di finissima lettura critico-inventiva sul linguaggio: unico nel campo stesso critico-letterario del nostro tempo. Che va studiato a fondo nell'opera intera di Bruno Forte critico e scrittore: qui, prendendo spunto da Luzi sul tema della Verità, nella meraviglia del Silenzio e nel linguaggio che la sublima:

Una parola che esige continuamente di essere sorpassata verso il Silenzio e dal Silenzio: una poesia, la Sua, che educa ad ascoltare il Silenzio nelle parole e nella Parola e a far risuonare al di là di esse l'abissale Silenzio in chi ascolta⁷⁰.

Uno dei punti più alti di individuazione critico-inventiva di Bruno Forte: qui, nella dimensione poetica luziana, vista come "movimento dalla poesia alla teologia": perché "è proprio la poesia a realizzare nella maniera più alta la verità". La parola della Croce è la croce di ogni parola: Gesù "il Crocefisso e Abbandonato è la morte della Parola, ed è in questa morte che tocca l'eloquenza più alta la Sua rivelazione". Come del resto la poesia luziana, "vero battesimo dei nostri frammenti!"⁷¹.

⁶⁷ *Ivi*, p. 125. Cfr. M. LUZI, *Alla vita, Tutte le poesie*, cit., p. 31.

⁶⁸ B. FORTE, *La verità della poesia, La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, cit., p. 129.

⁶⁹ M. LUZI, *Quaderno gotico, Tutte le poesie*, cit., p. 137.

⁷⁰ B. FORTE, *La verità della poesia, La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica* cit., p. 131.

⁷¹ M. LUZI, *Al fuoco della controversia*, cit., p. 409. Il richiamo di un'estetica teologica è

È la poesia come “avvento della verità”, riscontrata da Bruno Forte in Mario Luzi, nella cui poesia “bellezza è inseparabilmente visione, lacerazione e riposo; è pace e rottura, vita e morte”, nel “fecondo intrecciarsi di queste anime”⁷². Una verità non astratta, nascosta nell’evento dell’abbandono del Figlio eterno e perciò “evento simbolico che tiene insieme lo splendore e la forma del Vero”. Una verità come “svelamento” del nascosto e quindi verità come “luce”, che può essere anche “luminosa insidia”, che perciò va superata, “finché una luce senza margini d’ombra/ illumina l’oscurità del tempo”⁷³. Una luce come rapporto di fedeltà, in una forma di verità che “non è più qualcosa da possedere, quanto piuttosto Qualcuno, che appella alla sequela con radicalità assoluta”:

Nel Verbo fatto carne la fede riconosce l’irruzione dell’Altro, l’affacciarsi del Silenzio nella Parola abbandonata fino al supremo grido dell’ora nona, l’estasi non dell’io, ma di Dio, e precisamente del Dio vivente innamorato della Sua creatura⁷⁴.

Un bisogno di raggiungere la pienezza dell’essere che nel “vero” della “luce” ricerca anche il “bello”: che se denuncia la fragilità dell’esistere montaliano (“noi non sappiamo quale sortiremo/ domani”⁷⁵, cita Forte), mettendo in rilievo il “supremo abbandono della Bellezza crocifissa” del Figlio di Dio nella tenebra del Venerdì Santo, richiama anche “il Suo risorgere alla vita, frammento dove si è compiuta una volta per sempre l’irruzione del Tutto”⁷⁶. “La Bellezza crocifissa rinvia alla Bellezza finalmente vittoriosa: oltre le molte parole del tempo sta e resta la divina Custodia, la bellezza nascosta. Alla fine essa sarà tutto in tutti e il mondo intero sarà la Sua patria, e il Suo Silenzio, eloquente più di ogni parola, abbraccerà ogni cosa”⁷⁷.

naturale in Forte, fin dalle prime prove di scrittura: come indica in un chiaro, intenso intervento critico R. GIGLIO, *Poesia è teologia*, B. FORTE, *Il libro del Viandante e dell’Amore Diivino, Opera Poetica*, Casale Monferrato, Piemme, 2003, pp. 233-243.

⁷² B. FORTE, *La verità della poesia, La porta della Bellezza, per un’estetica teologica*, cit., p. 132.

⁷³ M. LUZI, *Tutte le poesie*, cit., p. 372.

⁷⁴ B. FORTE, *La verità della poesia, La porta della Bellezza. Per un’estetica teologica*, cit., p. 124.

⁷⁵ E. MONTALE, *Ossi di seppia, Mediterraneo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 58.

⁷⁶ B. FORTE, *Mortale Bellezza, La porta della Bellezza. Per un’estetica teologica*, cit., pp. 136-137.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 139-140. Si citano, in merito, Karl Rhaner, Miguel de Unamuno e Joan Maragall.

Vie diverse, perciò, nella varietà della ricerca, nell'espansione ed insieme nella puntualizzazione di un tema ritornante come quello della Bellezza, a un tempo preciso e irradiante nel pensiero e nella parola che lo interpreta e lo esprime. In particolare, nella ricerca dell'"essenza della poesia" nella chiara, intensa indagine su *L'essenza del Cristianesimo* (2002), come già nel dialogo di B. Forte e S. Natali su *Delle cose ultime e penultime* (1997). Mirando al fondo stesso della storia della teologia cristiana, in "cui si offrono vie diverse per parlare della bellezza". Come in Acardo di San Vittore, che vede la Bellezza proveniente da Dio stesso, "senza il quale nulla può essere bello": perciò essa "resta custodita nel silenzio, né si deve violarla"⁷⁸. Di qui, il bisogno di "un'estetica cristologica", il cui modello da Agostino arriva a Evdokimov:

La bellezza si nasconde *sub contraria specie*, nel volto di Colui davanti al quale ci si copre la faccia e che pure è il più bello dei figli degli uomini. È la via della meditazione sulla bellezza costruita a partire dal frammento che è la croce⁷⁹.

Una prospettiva aperta, come bisogno di Bellezza quale armonia nel tutto, non circoscritta nella dimensione dell'io o del dato acquisito o meno di un nostro orizzonte troppo corto e troppo breve, in una sorta di estetica finitezza, ma sofferta come "esperienza della radicale alterità che ti raggiunge, ti rapisce e che, ultimamente, è il mistero santo di Dio. Ecco perché la fede si è espressa anche in altissime forme di bellezza"⁸⁰.

Di qui, il sentimento dell'interiorità e l'incanto della parola che la esprime, nel nome stesso del Verbo che venne ad abitare in mezzo a noi: Gesù, che in *L'essenza del Cristianesimo* (2002) è visto come "la Parola uscita dal Silenzio", ad esprimere "l'esodo di Dio da sé per amore nostro": "è il Dio che, pur comunicandosi nelle parole e negli eventi della storia della salvezza, resta sempre al di là di ogni presa umana"⁸¹:

⁷⁸ B. FORTE - H. S. NATOLI, *Delle cose ultime e penultime. Un dialogo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 71.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 71-72; scrive Tommaso d'Aquino: "Ti adoro, Deità nascosta, perché veramente ti nascondi sotto queste figure", che "al tempo stesso rimandano al tutto e ne sono attraversate e abitate" (*Ivi*, p. 73). Per S. NATOLI "è proprio in virtù della bellezza che dobbiamo ricercare la virtù. Dobbiamo divenire imitatori della natura. In questo consiste l'arte. Divenire dunque artisti. Come? Facendo quel che fa la natura. Come la natura dobbiamo genare il bello nel travaglio, nel dolore" (*Ivi*, pp. 75-76).

⁸⁰ *Ivi*, p. 78.

⁸¹ B. FORTE, *L'essenza del Cristianesimo*, Milano, Mondadori, 2002, p. 43.

Di conseguenza, accoglie veramente la Parola fatta carne solo chi ascolta il Silenzio, da cui essa proviene e a cui essa schiude. L'autentico "ascolto" del Verbo è udire il Silenzio al di là della Parola, il Padre di cui il Figlio è rivelazione nel mistero della sua incondizionata obbedienza⁸².

In questa linea lo Spirito guida i credenti alla verità tutta intera: "è come se l'amore "estatico" di Dio, quello per il quale Egli esce dal silenzio e si comunica nella Parola della creazione e della redenzione, suscitasse un amore di risposta": bisognoso di uscire dal chiuso del proprio mondo, "per immergersi nei sentieri senza fine del Silenzio, cui fedelmente conduce la rivelazione"⁸³. Un raccogliersi nell'intimità profonda di un conturbante Silenzio che segue al grido dell'ora nona: "Cristo crocifisso è la Parola venuta dal Silenzio che muore abbandonata nel silenzio del Padre". Un abbandono che rivela un amore più grande, che apre l'accesso alla "Parola eterna della vita", che invita all'intimità: "con la discrezione di chi ascolta il Silenzio per lasciar parlare la Parola"⁸⁴.

Che è anche richiamo dell'arte dello scrivere e del sognare, nell'ascolto interiore dell'io nell'immensità dell'essere, come poesia interiore, che si fa immagine e parola. Come è proprio dell'arte dello scrivere, in versi o in prosa: in una religiosità di fondo, che è sempre rivelazione nella coscienza della sacralità della vita. Di qui, l'incontro con la "sacralità della parola", con una sua interiorità divina, che nella dimensione religiosa è "Parola del Figlio e Silenzio del Padre", che "vengono ad incontrarsi grazie allo Spirito nel cuore dell'uomo":

Si potrebbe dire che lo Spirito è l'altro Silenzio, non il Silenzio dell'origine, ma quello in cui la Parola viene a risuonare e a riposare per andare quindi a raccogliersi nel Silenzio della Patria, negli alti silenzi di Dio, dopo aver percorso il cammino per cui è stata inviata⁸⁵.

Per Bruno Forte "Parola e Silenzio non si esauriscono l'una nell'altro: il loro incontrarsi non è cattura o stasi, ma apertura, eccedenza, dinamismo d'amore irradiante"⁸⁶: che, nella stessa chiarificazione dello "Spirito della vita", riporta a ragioni anche di arte e di stile. Non solo nella

⁸² *Ivi*, p. 44.

⁸³ *Ivi*, p. 45.

⁸⁴ *Ivi*, p. 47.

⁸⁵ *Ivi*, p. 72.

⁸⁶ *Ivi*, p. 76.

compiutezza del tema dominante in campo “teologico”, ma nella varietà tematica e stilistica di scelte, tipiche della letteratura contemporanea. In un dominio totalizzante della parola e della forma: in chiara, intensa padronanza di stile e di lingua, nell’intera sua opera di studioso e di scrittore. In un àmbito aperto, con vibrante tensione poetica di fondo nella prosa stessa, come poesia del noto e dell’ignoto, che trova la sua più alta e specifica espressione in testi di compiuta, irradiante forma poetica. Una poesia intensa e lieve, nitida e profonda, coerente nel suo “fervore intellettuale”, animato dalla “stessa meraviglia per le corrispondenze conoscitive, che ammiriamo in lui, uomo di fede e di pensiero”: come rileva Mario Luzi in *Prefazione* alla raccolta *Di te ricordo quando...Poesie* (1995)⁸⁷. Un testo importante, che comprende anche *Il silenzio di Tommaso ed una raccolta dal titolo in latino*: a cominciare da *In finem, in hymnis David*:

Caddi nelle Tue mani,
 misterioso Assalitore notturno!
 Fu come al guado dello Iabbok:
 Ti venivo incontro
 e non sapevo.
 Giungesti. Lottai.
 Fu notte,
 la lunga notte
 del sognatore che aveva atteso
 l’alba del suo giorno,
 e si trovò solo...⁸⁸

Un levitare della memoria, che è “presenza” ed insieme “attesa” dell’*Altro* che reclama l’*Altrove* come memoria oltre il tempo e lo spazio, vibra ed alita, in chiarezza di forma che si fa Parola, nella poesia di Bruno Forte, protesa verso un Tu che è nell’io e nelle cose. E cioè negli spazi

⁸⁷ B. FORTE, *Di te ricordo quando... Poesie*, Prefazione di M. Luzi, Postfazione di V. Vitiello, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1995. Ora in *Il Libro del Viandante e dell’Amore divino. Opera poetica*, Casale Monferrato, Piemme, 2003: comprende anche *Il silenzio di Tommaso*.

⁸⁸ *In Finem hymnis. David*. Alla fine negli inni di Davide. *Salmo 60,1 Il libro del Viandante dell’amore divino. Opera Poetica*, cit., p. 151. Chiude la raccolta un chiarificante intervento di Raffaele Giglio su *Poesia è teologia* in Bruno Forte: “Il verso, la parola del teologo, che si fa Parola, assume il ruolo di ancella della Teologia. La poesia schiude le porte alla Bellezza ed evidenzia l’incomparabile Tutto nella sua Bellezza eterna” (*Ivi*, pp. 233-243).

temporali dell'anima e del cosmo, riscoperti nei giorni infiniti dall'*Attesa* (parola e modulo portante dell'intera raccolta), accanto all'uomo ed alle vicende del suo quotidiano. Vissute come evento di *Luce* che sorge dal buio stesso della *Storia* e dà vita al *Ricordo* (tipico in queste pagine) ed alla poesia, figlia prediletta di Mnemosine: modalità lirico-teologica dell'autore, prosa compresa. E si fa subito esplicita, in chiarezza di forma e di parola, come traccia dell'infinito, che è *Amore*:

Il tempo è breve
e io cerco
di consegnare
alla parola
traccia
dell'infinito
che mi hai posto in cuore.
Nasce la mia poesia
dov'è il mio Amore!⁸⁹

Un particolare "spirito della poesia" che assume "le proprie forme distintive, la propria 'arte'", come rileva Luzi: in una mediazione inventiva in cui la stessa "teologia", consustanziale all'uomo ed al poeta, si "amalgama naturalmente al contesto della vita"⁹⁰. Di qui, i moduli, i momenti e le tappe del suo essere: incontri e sogni della propria esistenza, perdite intime e desideri di ritorno. In *Canti* della memoria, della presenza, dell'attesa nello scorrere del tempo: conquiste ed illusioni, amore e solitudine, avvento e luce, come sogno di amore, rinascente nella stessa perdita della Madre:

Di Te ricordo
quando
dai custoditi silenzi
del Tuo male
Ti risvegliasti [...]
Di tutti i giorni,
mi dicesti,
tuoi,
bello più d'ogni altro

⁸⁹ B. FORTE, *Di te ricordo quando... Poesie*, cit., p. 13.

⁹⁰ M. LUZI, *Prefazione*, *ivi*, pp. 5-6.

fu quel giorno,
quando per sempre
io fui del mio Signore⁹¹.

Un richiamo al segreto degli eventi di ogni giorno, come espressione anche del Mito dell'essere, classico e moderno a un tempo: nella suddivisione leopardiana della raccolta in *Canti*, come richiamo al Mito classico e moderno, attraverso il vissuto del quotidiano. Che si fa poesia in intensa chiarezza di forma, come del resto l'intera opera di Bruno Forte: qui sulle orme dell'Amore familiare ed insieme universale, nella dimensione del divino nell'umano di sempre, nell'uomo e nello scrittore.

Trame atemporali – come la vera poesia – ma attinte nell'intimo dell'uomo nella stessa dimensione dei propri affetti, che per umano incantesimo riconsegnano alla parola tracce dell'infinito: in rinascite poesia del tempo e del cosmo, dell'io e della storia, riscoperta nella arcana armonia del tutto. Attraverso i semplici accadimenti del quotidiano, con particolare accento per i sentimenti familiari, del giorno dopo giorno, che si espandono nell'umana, infinita tensione dell'"Attesa" di sempre: e perciò canti della memoria, modulo tipico dell'intera scrittura di Bruno Forte⁹². Come, ad esempio, in *La rosa*, per i 16 anni di Silvana, con le sue prime esperienze di "spine":

Le Tue spine non pungano.
Il Tuo colore risplenda.
Nessuno mai trattenga
il profumo nascosto
nel cuore
del Tuo cuore...⁹³

Poesia limpida, nella vibrante chiarezza di linguaggio: di intensa, moderna classicità di forma. Misteriosa nella sua stessa intensità di luce dell'anima e delle cose: come il mistero in cui siamo immersi. Nel preludio come nei percorsi dell'umano esistere, rivisitato nel mistero del quotidiano, dove le *parole del Silenzio*, nello stupore dell'essere diventano luce nella notte.

⁹¹ B. FORTE, *L'ultimo sorriso, Di te ricordo quando... Poesie*, cit., pp. 16-17.

⁹² "Queste poesie sono canti della memoria, anche là dove cantano il presente, che è il 'grembo' o l'attesa, come 'custodia'": "Silenzio irrapportabile alla parola, se non per il dono ch'esso fa di sé. Nel tempo" (V. VITIELLO, *Postfazione*, ivi, p. 75).

⁹³ B. FORTE, *La rosa, Ti te ricordo quando... Poesie*, cit., p. 20.

Adorato “Grembo” dell’umano-divino, in cui si chiude il cerchio dell’eterno ritorno, in un sentimento intenso “dell’interiorità dell’anima”, nei ricordi della vita e dell’essere, per dare senso al tempo⁹⁴. Per riaprirsi ogni volta a rinascente *attesa*, parola e immagine ricorrenti nella raccolta: dove la notte stessa, nel buio delle cose, reclama e porta a un Tu che, per dono di poesia e dominio della forma, si trasforma ed è “custodia di Aurora”: che viene dal cielo, come dono di amore:

Non io mi perdo
nel profondo abisso
dei cieli senza fine,
ma il cielo Tuo intero
dimora
per Tuo dono
nel cuore
del mio cuore⁹⁵.

Di qui, la “meraviglia” del poeta e “lo stupore dell’anima”, immersa “nel grembo oscuro/ caldo del Mistero”, in cui i “Canti della *Memoria*” si trasformano in “Canti della *Presenza*” umano-divina, per rifrangersi, in nuove velature liriche, in “Canti dell’*Attesa*”. Un rinnovare il ciclo dell’essere e della poesia che lo interpreta, con senso di umana trasfigurazione, che parte dal reale, per dare un volto al mistero del *Silenzio* nell’angoscia del dolore. Solitudine dell’essere, che si appella a Dio, che sembra lontano, mentre è nel cuore di chi soffre, come “divina presenza”:

Muto dolore in cui m’interroghi,
impronunziabile Silenzio [...]
Eppure,
perdutamente abbandonato in Te,
non ti chiamai in giudizio:
dimmi, Tu dimmi,
se non è questo amore [...].

È amore antico,
che ti donai dall’eterno,

⁹⁴ “L’anima trattiene a sé il tempo, impedisce ch’esso scorra via, cada nel nulla. L’anima conferisce al tempo un essere più pieno che quello del tempo *esterno*” (V. VITIELLO, *Postfazione*, cit., p. 75).

⁹⁵ B. FORTE, *Il cielo Tuo intero, Di te ricordo quando... Poesie*, cit., pp. 26-27.

di compassione infinita
umile consegna,
parola silenziosa,
che pronunciai
soltanto al tuo cuore⁹⁶.

Un riflesso interiore, una custodia dell'anima, un silenzio di luce amica, nello splendore di cieli oltre le nubi, nell'incanto della natura, nei luoghi cari del vissuto, come custodia del silenzio stesso. Riflesso di Dio e del divino nelle cose: nella luce lunare come nell'armonia delle forme di Paestum o nelle isole Eòlie, paesaggi dell'anima, nella dimensione infinita di un tempo illimitato, eppure breve:

Mediterranee Eòlie, isole dei venti,
terre improvvise sull'immensa luce,
calore antico, covato sotto il mare,
fantasie d'acqua e lava e fumo e scogli,
teoria di giorni, secoli e millenni [...]
Bellezza, che non passa,
e tanto è breve!⁹⁷

Un sentimento dell'arcano, che vibra nelle cose e dà anima al ricordo, in nuove attese, in un vibrante sentimento del tempo, con accento cardarelliano, ma che reclama la classicità moderna di Ungaretti: alimentata dalla fede nel divino, che alita nell'io e nel cosmo. In nuove "sillabe di luce", come palpito dell'universo: luce interiore, sole "che splende oltre le nubi", riflesso del divino⁹⁸, nell'"armonia delle forme" in paesaggi: come *Poestum*, "ammaliante bellezza / del Tutto nel frammento, / oblio del tempo / che passa / nell'eterno ritorno"⁹⁹.

Vibra, nella forma e nell'anima stessa della scrittura di Bruno Forte, nella *poesia* come nella *prosa*, nella pagina *teologica* come nella riflessione *critico-narrativa*, un sentimento umano ed insieme arcano delle cose. In quella dimensione di irradiante *analogia*, in cui l'uomo ed il poeta si incontra con il teologo, nell'infinita *attesa*¹⁰⁰ della ricerca del *divino* nel grembo

⁹⁶ *Se non è questo amore!*, *ivi*, pp. 36-37.

⁹⁷ *E tanto è breve!*, *ivi*, p. 43.

⁹⁸ *Luce lunare*, *ivi*, p. 40.

⁹⁹ *Paestum*, *ivi*, p. 41.

¹⁰⁰ *Silenzio*, come stupore dell'essere; adorabile *Grembo*, di cui si nutre l'esistere; *Custodia d'aurore nella notte (Trilogia dell'attesa)*, *ivi*, pp. 54-55).

dell'essere e dell'ignoto. Come ad esempio in *Oro di sabbia* di Elea, dove il Sole "tutto abbraccia/ nel grembo universale", che induce alla riflessione, nella ricerca della "verità totale", che è propria dello scrittore:

Terra greca,
dove indagò il pensiero
la verità totale,
stai ora immersa
nel silenzio musicale
delle onde,
che tornano sul mare:
e tutto è uguale [...]
O forse è tutto attesa
d'un'altra voce,
che verrà dal mare,
solcando da Oriente,
appesa ad una Croce?¹⁰¹

Canti dell'attesa, perciò, come espressione dell'essere e dell'uomo: nell'incanto stesso della parola intesa e vissuta come umanazione del Verbo, che si anima nel profondo dell'essere, dell'io e dell'immenso: per dono di poesia che è Amore. Come ricerca di "verità totale", attraverso frammenti di verità e di poesia, riscoperte nel mistero dei tempi, come nel silenzio musicale di Elea, in intense, chiare cadenze del quotidiano, che si fanno poesia. Quando tutto sembra "uguale" e senza una forma, e l'anima del poeta non sa se si trova di fronte all'"ultimo mistero": si chiede, perciò, se tutto non sia "Attesa d'un'altra voce", sospesa tra il tutto e il nulla: l'angoscioso ossimoro della poesia religiosa più alta e intensa.

Un richiamo anche alla Vergine Maria, "grembo d'ogni cosa", "riflesso dell'amore", che riporta al Natale. Come "giovinezza di Dio/ nel muto silenzio" dell'umana incapacità di amare: perché il cuore umano ritrovi il fuoco dell'amore divino, "speranza del mondo/ giovinezza dell'anima,/ consumata giustizia/, intramontabile pace"¹⁰².

Di qui, la domanda sulle ragioni stesse dell'essere: il senso della "radice" e del "grembo, / vincitori del nulla", in cui si ricongiungono passato e presente nell'"abbraccio" del tutto. Come "custodia" di nuova "aurora", in cui la "nostalgia dell'originario" di Ulisse si ritrova nella ricerca di Abramo, "esodo

¹⁰¹ *Oro di sabbia*. Elea, *ivi*, p. 43.

¹⁰² *Natale 1989*, *ivi*, pp. 52-53.

senza ritorno”: ma alimentato di “tentazione e fiducia”, e perciò vicino all’animo del poeta¹⁰³. Che se rievoca il “tenero canto/ del poeta cieco” Jorge L. Borges, nella lunga veglia di attesa, come agile sogno “nel gioco dell’aurora e dell’ocaso” “illusione di avere avuta in sorte”, si apre a nuove speranze, anche se “non cantò la vita,/ ma l’Assenza/ cercata nella notte”:

E celebrò
con l’indicibile parola
non visto il Volto,
che guarda forse ora,
dov’è la luce
più antica dell’aurora.¹⁰⁴

Una ricerca di *luce*, come anima della poesia, sulla “soglia” appunto di una nuova *attesa*, che promette un ritorno: “come un gesto d’amore”, che non ha fine¹⁰⁵. In un rapporto con Dio e col divino, come *mistagogia* o rinascite “iniziazione” alla fede, sulle vie dell’amore come dono divino nel mistero del *silenzio*. E si fa attesa e preghiera, libertà e luce, gioia dell’essere e sacrificio di conquista: in orizzonti di cieli nuovi, all’interno del vivere e credere religioso. Come in *Piccola Mistagogia* (2000): un limpido, semplice ricamo del *Credo*, come preghiera nell’intento di passare “dal parlare di Dio al parlare con Lui”, per raggiungere il mistero “trinitario” del divino, che è Trinità di amore¹⁰⁶. In un sentimento di interiore trepidazione nell’affidarsi direttamente a Dio, “infinita bellezza”. Un Dio tre volte Santo, “Amore ricevuto e donato/ vincolo della carità eterna”¹⁰⁷.

Una tenue, chiara sinfonia di amore, fedele nel dolore, dal “primo mattino del mondo” all’“alba del giorno eterno”¹⁰⁸:

Tu per amore crei
e per amore continui
a donare la vita.
Davanti a Te

¹⁰³ *Abramo e Ulisse*, *ivi*, pp. 56-57.

¹⁰⁴ *Tenero il canto del poeta cieco*, *ivi*, pp. 62-65.

¹⁰⁵ *Limine*, *ivi*, p. 73.

¹⁰⁶ B. FORTE, *Piccola Mistagogia. Introduzione spirituale alla fede*, Milano, Paoline Editore Libri, 2000, p. 3.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 13.

sta tutto ciò che esiste,
raccolto nell'amore
con cui Tu ami
l'eternamente Amato¹⁰⁹.

Un ritorno alla poesia del *Silenzio*, come ascolto della parola divina: "Maria, Vergine dell'ascolto /, Tu sei il Silenzio/ in cui è risuanata per noi/ l'eterna Parola della vita"¹¹⁰; Gesù, "crocifisso/ per la vita del mondo" nel silenzio eloquente della passione; lo Spirito Santo, "vincolo dell'amore eterno"; il Padre, eterno amore: la Trinità santa, da cui si origina la Chiesa, "icona dell'amore trinitario": un richiamo serenante, come invito a ritrovare la "vita dell'amore" nel Padre della misericordia¹¹¹. Un Dio "in cerca dell'uomo" come richiamo interiore, "desiderio e fede/ speranza e umile amore", che porta alla ricerca divina:

Allora Ti cercheremo, Signore, nella notte,
vigileremo per Te in ogni tempo,
e i giorni della nostra vita mortale
diventeranno come splendida aurora¹¹².

Una ricerca della "verità che salva", per "renderci/ irradianti della luce e della gioia/ che il Verbo della vita/ comunica ai cuori nella fede"¹¹³, che riporta a un Dio vicino all'uomo: Dio di misericordia, Dio di riconciliazione, "compagno/ del nostro dolore/ e della nostra gioia,/ Dio della nostra vita/ e della storia":

La Tua storia
si unisce alla nostra
e l'eterno evento del Tuo amore
viene a risplendere
negli umili gesti
della nostra vita.¹¹⁴

Un "Dio della vita", che ha reso l'umano cuore inquieto, finché non

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 14.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 18.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 20-26.

¹¹² *Ivi*, p. 40.

¹¹³ *Ivi*, p. 49.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 55.

torna a Lui, che invita a rispondere “al dono col dono/, all’amore con l’amore”¹¹⁵. In giorni pieni di rinascente speranza, con spirito libero, per ascoltare la voce divina “nella profondità del cuore”, in forma di preghiera, che domina in queste pagine:

Donaci, Padre,
di ascoltare
nella profondità del cuore
la Tua voce, che chiama¹¹⁶.

Una ricerca di libertà del cuore, non l’apparente libertà, ma quella che è sacrificio, offerta, dono incondizionato di Cristo, che ci viene incontro e che va riscoperto nelle infinite storie del dolore umano. Per ritrovare il senso della vita ed imparare di nuovo a stupirci nelle meraviglie di Dio: “sei il Dio, che è Amore”:

Tu sei il Principio senza principio dell’Amore,
Tu che ami nella pura gratuità,
per la gioia irradiante di amare¹¹⁷.

Amore che è “luce della vita”, nel Silenzio che si fa parola in trame di intensa, limpida espressività: parole sorgive della coscienza e dell’essere, di fronte al mistero di una vita che finisce nel palpito del *Silenzio* di Dio, che vibra nell’uomo di fede e ne alimenta l’attesa. Su questa corda stilistica che anima l’intera raccolta dell’opera di Bruno Forte, con intima partecipazione e sensibilità di limpida poesia, si anima una raccolta di una nuova forma di “poemetto”: nell’evocazione lirica degli ultimi mesi della vita di Tommaso d’Aquino (quando non scriverà e non detterà nulla, dal 6 XII 1273 al 7 III 1274, l’anno della morte). E ne individua sentimenti e parola: in una chiara, intensa forma lirica, che ha come pedale di fondo momenti e lacerti brevi dell’anima e della parola interiore di Tommaso. Un momento dello spirito come comunione dei propri segreti, nella voce arcana e fonda del *Silenzio di Tommaso* (2002): come si intitola una raccolta di poesie, in cui Forte ricompone, in lucide trame liriche, l’arcano umanizzato di parola e forma¹¹⁸.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 66.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 69.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 93.

¹¹⁸ B. FORTE, *Il Silenzio di Tommaso*. Edizioni Casale Monferrato (I e II edizione 1998); III edizione 2002, da cui citiamo: con *Una lettera* di M. Luzi e *Postfazione* di S. Givone.

Chiede consonanza interiore, come la poesia che la incarna, questa nuova forma lirica sulla corda del “silenzio che si fa parola”, in purezza di lucide trame liriche di poesia dell’arcano umanizzato: sulla soglia dell’oltre, cui lo scrittore dà forma e parola. Come scavo della coscienza ed aspirazione ad una vita altra, che risponde all’interiore di sé e del personaggio che interpreta nell’arcano del silenzio: nell’incanto di parola che è amore:

Cadranno i muti silenzi,
cadrà
l’antica paura d’amare.
Silenzio e parola,
allora,
si baceranno¹¹⁹.

La parola, il silenzio, l’attesa, l’amore, la bellezza: i temi irradianti di *luce* nella poesia di Bruno Forte, in cui si ricompongono “stile e misura intrecciati con sapienza e devozione”¹²⁰. Domina la categoria del silenzio, in prospettiva di amore e bellezza, nell’incanto della parola. Il silenzio profondo, espressione di una voce interiore umano-divina, colta nell’*attesa*, reinventandone percorsi e silenzi, ad esprimere l’ineffabilità della parola che chiede ascolto da Dio¹²¹

Perché Tu che m’ami
non senti
gli aromi del fuoco?
Perché T’appare
inesplicabile silenzio
la mia impossibilità
di ripassare la soglia?
Oh, se vorrei dirTi
parole piene d’amore!¹²²

¹¹⁹ *Per la tua carne, ivi*, p. 16. Il testo si svolge per brevi quadri poetici senza titoli, preceduti ognuno da nota sui momenti della vita e dell’anima di Tommaso che, dopo l’ultima messa del 6 Dicembre 1273 in San Domenico Maggiore a Napoli, “non scrisse né dettò più nulla e appese anche gli strumenti per scrivere”. Nelle citazioni, per distinguere le singole poesie, citiamo come titolo il primo verso di ognuna.

¹²⁰ M. LUZI, *Una lettera, ivi*, p. 57.

¹²¹ “Perché non disporsi all’ascolto di ciò che si sottrae alla parola e tuttavia nella parola trova una via al cuore dell’uomo? Perché non osare la più difficile poesia?” (S. GIVONE, *ivi*, p. 60).

¹²² B. FORTE, *Perché Tu che m’ami, Il Silenzio di Tommaso*, cit., p. 24.

Una poesia che chiede ascolto nella suggestione della parola, che procede “da profondissimi silenzi”/ “in tenue pronuncia/ di sillabe cadenti/ verso nuovi silenzi/ gravidi di vita”: “È vittoria/ la resa al silenzio”¹²³. Ineffabile, la parola, la “musica/ tragica e soave/ che pervade i silenzi della vita”, in una variazione stilistica di squisita fattura: la cui “dominante” oscilla tra l’“attesa e il “silenzio” di chi si sente “ostaggio” dei “sentieri del silenzio” e ne segnala percorsi e attese. La musica del silenzio, perciò: il silenzio della vita e della morte, il silenzio delle parole non dette nell’infinito dolore dell’essere e del tempo: fondendo insieme nostalgia e silenzio, attesa e realtà. Un ritorno dei pensieri e dei sentimenti di speranza che è amore, ai margini del dolore, che non annulla la speranza in un cuore caldo d’amore:

Nulla scompare
dal cuore che brucia:
tutto ritorna
in un’ultima,
vividissima fiamma [...]
Nell’unico amore fedele
tutto s’avvolge
dell’unica luce
che vividissima
resta...¹²⁴

Silenzio come palpito interiore, ricerca del vero e del bello, eco dell’“accogliente silenzio di Dio”: nella nostalgia che si nutre di silenzi, alla ricerca di una realtà interiore, quando tutto sembra lontano e l’uomo e il poeta appende la cetra ai salici di una terra straniera, nell’esilio del dolore, che è solitudine e ferita dell’anima:

Appesa la cetra,
la nostalgia si nutre
di silenzi.
Potrà mai la parola
cantare
l’aperta ferita
dell’anima?¹²⁵

¹²³ Paglia, *ivi*, pp. 20-21.

¹²⁴ Ancora quest’amore di terra, *ivi*, pp. 38-39.

¹²⁵ Appesa la cetra, *ivi*, p. 17.

Di qui, il silenzio dell'anima come attesa di speranza, per varcare la soglia dell'oltre e ritrovare in esso "l'arcano segreto/ della perla nascosta", che si fa dono di poesia, lirica irradiante di luce: "sulla soglia/ fra abisso e abisso/ sta l'anima/ trapassata di luce"¹²⁶. "Poesia pura" non in senso ermetico, ma come sofferta espressione di chi intervista il mistero e lo svolge in parola, che è amore e poesia. Di qui, la parola come "grano bruciato dai soli", la nostalgia, i "cammini" del silenzio amico, del "pellegrino dell'abisso", nel viaggio dell'essere, "metafora di vita/ errante radice/ svelata a se stessa":

Come esodo senza ritorno
il grande viaggio
s'apre
alla soglia
della vita...
È l'ora!¹²⁷

In questa luce di animato silenzio di chi sta per vivere una vita "altra" sulla "soglia" dell'infinito, vibra un sapore di nostalgia e di "attesa" che rende più umana l'aspirazione all'eterno, e nell'ansia della scelta si riversa in Dio, nell'"ora del vero/ quando tutto è compiuto":

Precipitare in Dio
o trattenersi nell'attimo,
supremo resistere
o abbandonato abbandonarsi¹²⁸.

La poesia limpida nella parola di luce, disvela il suo umano segreto di pena che l'amore supera. Sull'abisso infinito dell'essere l'anima "trapassata di luce", nel chiarore arcano della poesia trova la ragione ultima di sé in un Tu vicino all'uomo e al poeta, che a Lui rivolge "l'ultima parola", che "si spegne nel grande silenzio/ nel tempo che non passa". "Tu sei il mio silenzio,/ Tu la parola eterna/ che non muore"¹²⁹: sogno e partecipazione dell'anima nell'arcana dimensione dell'*oltre* (come si chiude il libro):

¹²⁶ *Sulla soglia*, *ivi*, p. 46.

¹²⁷ *Perché portare altrove*, *ivi*, p. 30.

¹²⁸ *Sulla soglia*, *ivi*, p. 47.

¹²⁹ *Tu mi fosti*, *ivi*, p. 52. "Il silenzio non è solo oltre l'essere, oltre il vero e il bene, ma oltre se stesso: "A Te lode/ il silenzio". "Ma anche: Tu sia lodato, Silenzio" (S. GIVONE, op. cit., p. 63).

Tutto è compiuto:
 nell'ultimo silenzio
 oltre l'essere
 e il vero
 e il bene [...]
 A Te
 il gemito della parola
 che non si spegne.
 A Te lode
 il silenzio.
 Il silenzio
 di me...¹³⁰

Dal *Silenzi* della Parola che è Amore e Bellezza, si irradia una *Luce della vita* “che viene dall'amore del Dio tre volte Santo”, come invito ad “amarci gli uni gli altri” nel “volto unico della Chiesa”. Su questa linea di fondo, in coerenza con l'intera opera di Bruno Forte, si svolge l'intenso volume *Seguendo Tè, Luce della Vita. Esercizi spirituali predicati a Giovanni Paolo II* (2004):

La Parola divina fatta carne e glorificata ristabilisce, dunque, e al tempo stesso fa nuova la bellezza delle origini: è di questa Parola che il cuore umano ha bisogno più dell'aria che respira, oggi come in ogni tempo, oggi, anzi, dopo il crollo di tanti miti che hanno riproposto drammaticamente e su scala universale il dramma del primo peccato, forse più che in altri tempi¹³¹.

Ascolto della Parola, perciò, come dono di Dio, perché “a nostra volta la doniamo a lui con amore sincero”. Una “Parola che è Gesù il Cristo”: “è lui in persona la Parola capace di trasformare il nostro deserto nel giardino promesso ed atteso, è lui la luce di cui il mondo ha bisogno per uscire dalle tenebre”¹³².

Un'aspirazione che, riscoperta nell'interiore dell'anima, ci rende “premuosi del silenzio in cui risuona la Parola della vita”: nella linea del “silenzio della parola” come purificazione e riscatto. Che richiama

¹³⁰ B. FORTE, *Tutto è compiuto*, *ivi*, pp. 54-55.

¹³¹ B. FORTE, *Seguendo Tè, Luce della Vita, Esercizi spirituali predicati a Giovanni Polo II*, Milano, Mondadori, 2004, p. 17. Un libro fondamentale, che qui individuiamo in cenni brevi, sulla linea di fondo dei testi esaminati.

¹³² *Ivi*, pp. 17-19.

l'“eloquenza della passione” di Cristo, come rileva Kierkegaard, all'ombra luminosa della croce: evocando il “Dio del dolore d'amore, che vince il peccato e la morte”¹³³. Un Cristo partecipe della “condizione umana”, cresciuto anche lui “alla scuola del dolore” e che sulla croce avverte l'abbandono del Padre: “sulla soglia imponderabile e amara della morte”. “Un'interiore esperienza di finitudine che lo apre alla comprensione reale del patire umano”:

È proprio per aver conosciuto questa condizione che egli può venirci in aiuto come “causa di salvezza eterna per tutti coloro che gli obbediscono”¹³⁴.

Una dimensione del “dolore”, visto non in sé, ma in una irradiante motivazione di “Luce della vita”, che domina fin dal titolo del complesso libro, nelle ragioni di fondo del testo. “Luce” e “Amore”: le chiavi portanti dell'arte dello scrivere di Bruno Forte. Alla Luce di un Dio “che non rimane estraneo al dolore umano, prigioniero di un divino egoismo”, ma che ha “la sapienza e il coraggio dell'amore”; sino a “partecipare alla storia dell'uomo”, nella sofferenza “liberamente scelta per amore”, pronto anche a soffrire “il tradimento dell'amore”, che “lo consegna agli avversari”. La croce cioè come “evento trinitario e salvifico”:

Storia del Figlio, del Padre e dello Spirito, la Croce è dunque storia trinitaria di Dio: per amore la Trinità fa suo l'esilio del mondo sottoposto al peccato, perché questo esilio entri a Pasqua nella patria della comunione trinitaria¹³⁵.

Un Dio che è amore, che si rivela nell'evento pasquale come storia trinitaria di Dio: “La trinità come eterno evento dell'amore, atto purissimo e infinito dell'amore eterno: non solo, cioè, la storia del Padre, del Figlio e dello Spirito, che in esso si rivelano nella fecondità delle loro reciproche relazioni e nella meravigliosa gratuità del loro amore per il mondo, ma anche l'insondabile unità dei Tre che in quell'evento fanno storia”:

Unità dell'evento dell'amore che ama (il Padre), dell'amore che è amato (il Figlio) e dell'amore che unisce nella libertà e nella pace (lo Spirito)¹³⁶.

¹³³ *Ivi*, pp. 22 e 78-79.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 68-69.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 49 e 77.

¹³⁶ *Ivi*, p. 113.

Un amore che si rivela in Maria, “icona pura della creatura libera per Dio e per gli altri”, “la madre di Gesù, Vergine dell’ascolto”. “Maria è il silenzio in cui risuona la parola dell’Eterno; è il terreno d’avvento della pura grazia: e tuttavia, proprio così, ella è veramente libera, libera di una libertà donata, che è appunto l’“impossibile possibilità” concessa dalla grazia divina”:

In Maria si compie l’iniziativa assolutamente sorprendente e ineducibile di Dio. Il Dio che qui si rivela non è semplicemente la risposta alle attese del cuore dell’uomo, ma anzitutto la sovversione delle nostre domande, e a questo prezzo, a un livello più alto, egli diventa anche il compimento della nostalgia, del desiderio e dell’attesa¹³⁷.

Un Dio che non si rivela come semplice risposta alle attese del cuore dell’uomo, ma in aspirazioni più in profondo: in quel sentimento dell’“attesa” che vibra nell’essere e nella nostalgia delle umane aspirazioni: una linea di fondo della poesia di tutti i tempi e della parola che la esprime. Come attesa di senso e di valori nei sogni dell’umana condizione, nella stessa coscienza dell’essere, come aspirazione ad una vita nuova, in rinascente modulazione di sogni, nel canto della vita che si fa speranza e amore.

Un motivo di fiducia e di speranza per le generazioni di tutti i tempi: in particolare per coloro che soffrono, che possono chiamare beata la Madre di tutti nell’infinito tempo dell’essere. In questa prospettiva di fede e di amore il *Magnificat* della Vergine, suo canto di esultanza, “è veramente il cantico del possibile, impossibile amore, che, umanamente impensabile, è offerto da Dio con larghezza e gratuità a chiunque si apra a riceverlo con umiltà e fede. La spiritualità del *Magnificat* è così quella della Chiesa dell’amore”. Che celebra la gioia del compimento messianico, nelle sue ragioni di fondo: la *gioia di esistere*, la *gioia messianica*, la *gioia del servizio*, la *gioia escatologica*¹³⁸:

Il *Magnificat* è il canto della salvezza possibile per chi non ritiene di avere alcun titolo a meritarsela, è il canto della pura grazia che colma il cuore di gioia e fa della Chiesa dell’amore la comunità della festa delle nozze messianiche, in cui lo Sposo è venuto a saziare l’attesa umile della Sposa oltre ogni calcolo e ogni misura¹³⁹.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 55-57.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 163-166.

¹³⁹ *Ivi*, p. 163.

Maria ai piedi della croce, con Giovanni “contemplativo dell’amore”, “avvolto dalla discrezione e dal silenzio”, il più giovane fra i discepoli, “anche perché ha tutti i tratti dell’audacia e della tenerezza che specialmente i giovani sanno avere”:

È significativo che sia l’unico che resta ai piedi della Croce con la Madre: anche così, si manifesta come il discepolo dell’amore, l’amato¹⁴⁰.

L’amore che non abbandona l’amato: una vocazione dell’“incontro con Qualcuno, non con qualcosa”, per seguire “Colui che ti cambia la vita, per stare con Lui e vivere di Lui”¹⁴¹. Nella luce del Risorto, Giovanni resta il *discepolo dell’attesa*, “testimone innamorato e irradiante”, che attende il ritorno di Gesù, “proteso nella speranza verso la gioia dell’incontro” con Gesù. “La fede non è cattura né possesso ma continuo desiderio, sete incessante, ricerca mai spenta del Volto nascosto: perciò chi crede ha bisogno di un continuo incontro con l’Amato”¹⁴².

Il tutto in una irradiazione di amore, che è *Luce della vita*, come si intitola il libro, in un cammino di comunione della parola, “nell’approfondimento del dono della partecipazione alla vita trinitaria. la luce di Cristo Risorto ci unisce ai figli della luce nella Chiesa dell’amore”:

La Chiesa che Gesù è venuto a fondare sulla terra è la comunità dei figli resi tali nel Figlio, degli amati nell’Amato: è la Chiesa dell’amore¹⁴³.

La Chiesa, “dono e grazia”, *oriens ex alto*, che si offre come *mistero* e vive della *luce* del verbo fatto carne per noi; *impegnata nella storia*, come il Verbo si è fatto carne. “Se il Dio della Chiesa si è fatto totalmente dentro alla vicenda umana, la Chiesa di Dio non potrà restare spettatrice della storia, chiamandosi fuori dalle sofferenze e dalle speranze degli uomini”¹⁴⁴. Ci è vicina Maria, “l’arca della nuova alleanza”, “il luogo della presenza salvifica del Dio con noi”¹⁴⁵.

Ritorna, nell’uomo e nello scrittore religioso Bruno Forte, il tema della “bellezza” che si effonde nell’uomo e nelle cose come dono di *amore*:

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 205-206.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 207.

¹⁴² *Ivi*, pp. 209-210.

¹⁴³ *Ivi*, p. 135.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 137-140.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 126.

che è già di Agostino “come amore della carità” e di Tommaso d’Aquino come “splendore del bello”¹⁴⁶.

È la linea portante dell’intera ricerca *religiosa-letteraria* di Bruno Forte, irradiante linea di fondo dell’intera *sua opera di scrittore*, in una modulazione di poesia sua propria in verso o in prosa. Nella stessa *Simbolica ecclesiale*, in cui si espande la *Dialogica* dell’amore, per farsi poesia del cuore e del vero, di chi invoca la *Luce* sempre: richiamandosi qui ad una poesia-preghiera di J.H. Newman:

Guidami, Luce gentile,
 nel buio che mi avvolge,
 guidami Tu!
 La notte è oscura,
 e io sono lontano da casa:
 guidami Tu!
 Custodisci i miei passi!
 Non Ti chiedo di vedere
 l’orizzonte lontano:
 un passo alla volta
 è sufficiente per me!¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 178-179.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 169-170.

IL "POETICO NECESSARIO" DI GIANCARLO PONTIGGIA.
PER UNA LETTURA DI *BOSCO DEL TEMPO*

In una sua riflessione su *L'avventura della poesia moderna*, risalente alla metà degli anni Cinquanta del secolo appena passato, Eric Heller esprimeva con parole nitide e solenni la sua fiducia nel valore insostituibile della poesia:

Qualsiasi cosa faccia la poesia non può che confermare l'esistenza di un mondo significativo anche quando ne denunci la mancanza di senso. Poesia significa ordine, anche quando scagli l'accusa di caos; significa speranza anche con il grido della disperazione. La poesia riguarda la statura vera delle cose...¹

Sono parole nelle quali, crediamo, l'opera poetica di Giancarlo Pontiggia, e la salda intelaiatura critica e dottrinale che la sorregge, possono trovare ben più di una semplice consonanza. Tanto le pagine di Heller quanto i versi e gli interventi critici del poeta lombardo sono impensabili se sradicati da un tessuto storico in cui queste testimonianze nascono e si articolano con consapevole e costruttivo atteggiamento polemico contro un'idea della lingua poetica come "universo linguistico autosufficiente"², rispondente ad un paradigma di poesia autonoma dalla realtà, scevra di ogni carico di storia e psicologia, murata nella sua ineffabile ontologia. Per Pontiggia in particolare l'obiettivo polemico è da individuarsi nella deriva della cultura romantica, che scandisce le tappe decisive della nostra

¹ E. HELLER, *L'avventura della poesia moderna*, in *Lo spirito diseredato*, Milano, Adelphi, 1965, p. 253 segg; l'intervento è ampiamente citato da Alfonso Berardinelli nella sua riflessione su *Le molte voci della poesia moderna*, in *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 35-36.

² A. BERARDINELLI, op. cit., p. 35.

modernità, e si manifesta particolarmente negli anni '60 del Novecento con la Neoavanguardia e la sua manipolazione e scoronazione del linguaggio sradicato, per un gioco intellettualistico, dalla sua necessaria aderenza al mondo. Questa deriva è un *vulnus* che per Pontiggia ha la sua manifestazione più angosciosa nei paradossi della civiltà attuale che al culmine della sua religione del progresso e della ricerca del “nuovo” a tutti i costi, si denuda nella sua paradossale, insostenibile povertà. “Una specie di nuova barbarie raffinata come se uno spirito unno si fosse ammantato di linguaggio parigino”, scrive per l'appunto Pontiggia, con animo più disingannato che rinsavito, in una pagina del suo libro di saggi: *Contro il Romanticismo*³. “La terra non è mai stata così brutta e orrenda come ora; e mai, come ora, si è parlato di estetica, di bellezza, di colori, di arte, di espressione, di creatività eccetera” continua il poeta. “Il fatto è che l'arte contemporanea, nel suo nocciolo di modernità *avant tout*, è arte priva di mondo, arte per l'arte fino in fondo, arte priva di cielo e di natura”⁴. Un'arte agli antipodi di quella nitida dichiarazione con cui Pontiggia, poche pagine prima, ha riassunto efficacemente il nocciolo della sua poetica: “per me la poesia è sentire che la terra è cielo; che la terra si muove dentro il cielo, che è già, in ogni suo punto, cielo [...] la poesia deve far sentire dei pesi, delle masse, dei luoghi, cose comunque”⁵. Insomma, la sfida è sul terreno, rilkiano⁶, del significato, del recupero del senso, ed è una sfida nella quale il poeta è pienamente coinvolto, poiché la lucidità amara della sua riflessione critica, da cui scaturiscono i suoi *idola* polemici, nasce, come osserva Paolo Lagazzi da un'intensa, sofferta consapevolezza storica, mai dimentica delle nostre radici romantiche”⁷. Ed è sempre Lagazzi a metterci in guardia da una lettura troppo semplicistica della riflessione critica di Pontiggia, ammonendo a considerare *Contro il Romanticismo* non unicamente nella sua *pars destruens*, ma prima di tutto come una paziente, umile “dichiarazio-

³ G. PONTIGGIA, *Contro il Romanticismo*, Varese, Medusa, 2002, p. 21.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶ Alle coordinate rilkiane della “misura” e della “grazia” non a caso Daniela Bisagno ha ricondotto i cardini della poetica di Pontiggia in un suo colto e raffinato intervento critico pronunciato in occasione della presentazione di *Bosco del Tempo* alla Biblioteca “Berio” di Genova il 15/9/2005. Il saggio è, al momento in cui scriviamo queste pagine, ancora inedito.

⁷ P. LAGAZZI, recensione a *Contro il Romanticismo*, «La Gazzetta di Parma», 19 luglio 2002.

ne di poetica" nata dal bisogno di "preservare uno sguardo giusto sulle parole e sulle cose, sulla poesia e sul mondo"⁸.

La poesia, d'altronde, nasce, per Pontiggia, "dalla necessità di custodire, di serbare le verità profonde dell'uomo, di salvaguardare dei luoghi di forte identità culturale e morale"⁹, piuttosto che cedere alle tentazioni di un modernismo "così nevrotico che nessuno è più in grado di dire dove stiamo andando"¹⁰. Attraverso la ricerca di una misura, "ovvero ritmo e insieme giustezza del gesto poetico"¹¹ si manifesta lo spazio delimitato ed esatto in cui la poesia accade, diventando essa stesso un luogo vitale, carico di senso. Un luogo che è prima di tutto un *lucus*, un bosco sacro iscritto entro un orizzonte fisicamente determinato, contrassegnato da solide e profonde radici terrestri; ma anche luogo sensibile di una memoria vitale, che esiste prima di noi, in cui ricercare un nutrimento dello spirito¹². Milano, in tal senso, è un emblema sontuoso di questa poetica, essendo "una città intransigente"¹³ come ci ricorda Pontiggia in uno dei suoi saggi più significativi: "la sua anima è astratta; la sua essenza ascetica. Come tutti coloro che difendono un'essenza, non bada al proprio aspetto [...] Penso a Milano come un luogo simbolico di poesia, del poetico necessario: una forma elementare, spoglia, assoluta. Senza gesta"¹⁴. Molti poeti hanno cantato la loro città, come luogo concreto o fantasma sensibile; rinsaldato in versi memorabili il loro cordone ombelicale con il *genius loci*, ma raramente con una tale potenza evocativa. Un tempo intorno alla città ambrosiana cresceva la sacra geometria dei boschi, cosicché, dice il poeta,

⁸ *Ibidem*.

⁹ Così si esprime Pontiggia in un *Dialogo sulla poesia* con Simone Martinello, «Capoverso», gennaio-giugno 2003, p. 68.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. BISAGNO, op. cit.

¹² Pontiggia in una lirica di *Bosco del Tempo* paragona non a caso l'epistolario di Plinio il Giovane, lettura prediletta nelle estati dell'adolescenza, ad un "criptoportico nell'ora/verde della prima mattina" (p. 42).

¹³ "Parlo di Milano. Da tempo", in *Contro il Romanticismo*, cit., pp. 33-35. Non è forse del tutto ozioso evidenziare come i titoli dei saggi ed interventi di questo libro (ad esempio "Come una sinfonia penso il Romanticismo e vedo"; "Non so perché verso i quattordici anni"; "Da tempo medito di scrivere"); siano stilisticamente affini (soprattutto nell'articolazione di titoli frastici) ai cominciamenti di molte liriche (ad esempio, in *Bosco del Tempo*, "Sotto questo azzurro, vedi, lo stesso"; "Della vita mi colpiva ogni suono"; "Frusciando, il vento, entrava nelle case" ecc.), quasi a suggerire un'empatia profonda tra riflessione teoretica, ispirazione e canto.

¹⁴ *Ibidem*.

“non si può immaginare Milano senza le sue antiche selve. L'antico non è ciò che è passato, ma ciò che è perduto e ritorna”¹⁵. Come la città è forma, visione che serba del Tempo la sua energia essenziale, lo spazio nutritivo in cui consistere, così anche le parole, i nomi, sono pietre miliari, fondanti, in cui il mondo, con la sua verità, continua, remoto, a parlare. Giancarlo Pontiggia, fine traduttore di autori classici, ben conosce la pregnanza della sentenza catoniana: “rem tene, verba sequentur”¹⁶, e questa coscienza di una parola assetata di cose, perennemente sulle tracce di un mondo che le preesiste da un'infanzia remota ma non di certo irraggiungibile, ne ha guidato, come su di una strada maestra, il percorso poetico in questi anni, con lenta ma sicura andatura, senza mai deragliare negli strapiombi in cui si è incagliata invece, ferita a morte, tanta letteratura coeva, accecata dalla presunzione di ricercare la “potenza poetica in parole inaccessibili” per il timore cieco “di una parola che dica e spieghi”¹⁷.

La poesia di Pontiggia ci parla invece “con parole remote”, ed in questo pregnante aggettivo consiste una leopardiana “vaghezza”, in cui cresce la nostalgia per il mondo con il suo ordine a cui (restando fedeli all'etimologia del termine “nostalgia”) le rimemorazioni del poeta tornano con uno studio severo, nutrito di desiderio e di riflessione. “Solo chi torna scrive” ricorda il poeta in una poesia di *Bosco del Tempo* (p.127), e sembra voler ribadire che la scrittura poetica nasce su un crinale delicato, tra “visione” e “disciplina”¹⁸, in cui la prima per esprimersi nella sua essenza, per parlare con la voce del sacro, una volta e per sempre, ha bisogno di lasciarsi lacerare, ferire dalla fredda lama dell'esperienza concreta, di cui l'*ars* (la tecnica) con i suoi infiniti tentativi è testimonianza sapiente.

Questa ricognizione di un ordine cosmico in cui inscrivere la rimemorazione autobiografica del proprio essere, è manifesta fin dalla

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Non a caso la citazione catoniana campeggia in rilievo al vertice di una delle riflessioni più importanti, fin dal titolo: “I nomi della poesia”, di *Contro il Romanticismo*, p. 59.

¹⁷ S. MARTINELLO-G. PONTIGGIA, op. cit.

¹⁸ Si veda il saggio intitolato *Ispirazione e disciplina*, in *Contro il Romanticismo*, p. 72: “La poesia è sempre nata al confine tra visione e disciplina, nel punto dove l'energia fervida e tumultuosa di un sentire viene incanalata dentro i confini, esatti e indiscutibili, di un genere letterario o di una forma. Se non sai tracciare tali confini, il tuo sentimento del mondo si perde invano, lo spirito soffia e si sperpera”.

struttura rigorosa dei due libri poetici di Pontiggia: *Con parole remote* (Guanda, 1998), e *Bosco del Tempo* (Guanda, 2005: da questa edizione traggo a seguire tutte le citazioni).

Nel primo la stagione estiva, emblema della pienezza vitale e di quanto di fisso, assoluto e immutabile sappia rivelare il mondo¹⁹ è incorniciata e scandita da una costruzione precisa dei testi, a partire da un "canto di evocazione", a cui segue la sezione degli *Auguria*. Dopo (soltanto dopo) il canto si spiega nel cuore del discorso lirico, in una sezione intitolata *Estate*, che è l'acme del libro, la sua massima verticale di visione e silenzio, prima che l'*anticlimax* dei testi successivi conduca il lettore sulla mesta soglia dell'Autunno.

Qui il discorso si sospende, come un cammino solo temporaneamente interrotto, ed è da questo punto che il nuovo libro, fedelmente, riparte.

Gli elementi di continuità del nuovo libro con il precedente sono del resto oltremodo patenti. A cominciare dal connubio tra poeta e lettore, che scandisce con un afflato umanissimo il ritmo e la musica di questo libro, che come un essere vivente cammina, muove ostinatamente i suoi passi tra i sentieri del mondo, sempre costeggiandone l'abisso, sempre rincorrendone l'orizzonte nella sua fissità sfuggente, ora aumentando l'andatura, ora rallentando per una nuova sosta²⁰.

È un connubio che richiama alla memoria poetica la coppia dantesca²¹ del *poeta-viator* e del suo fedele lettore-seguace, vitalmente legati tra loro, al punto da con-fondersi in un unico destino. In questo libro, ogni qual volta la figura perentoria e salvifica dell'apostrofe pronunciata dal poeta²² evoca nel suo cerchio magico, dantescamente, la presenza del "lettore benigno e sperduto", ci sembra di assistere a una comunione in cui l'identità dell'uno e dell'altro si avverano nella pienezza di una esperienza comune, di una *koinè*, per l'appunto, che ha nella forza magica e rituale dei *nomina* il suo alto e immediato contrassegno di verità, di avvenimento. Non a caso, una delle ultime, solari poesie del *Bosco*, un'isola

¹⁹ Si cfr. la riflessione del poeta nel saggio *Non so perché verso i quattordici anni*, in *Contro il Romanticismo*, cit., p. 17.

²⁰ *Bosco del Tempo* è strutturato in una serie di sezioni intervallate da una singola lirica, che il poeta-viator definisce per l'appunto "sosta". Le soste sono nel complesso sette.

²¹ Dante è "fonte segreta di ogni mio esercizio", confessa Pontiggia in *Contro il Romanticismo*, p. 80.

²² Ecco qualche esempio: "Mi senti, lettore/benigno e sperduto?" (p. 8) "Lettore giovane e ardente/prendi nota del tuo destino" (p. 46).

di pienezza e di luce cosmica (rientra nella sezione delle *Cicladì*), si articola in una declinazione di parole greche che hanno la verticalità silente e fulminante di una *parusia*:

Thalassa, Kimata, Skià
idor, galàzio, elià,
stafili, ambuli, urandòs
kalàmi, ànemos, fòs

mirtià. Annoto,
 con studio severo, i vostri
 nomi più che felici: siete
 il miele che colora il cielo, l'uva

che straripa da pergolati
 verdissimi e frondosi, l'onda
 che batte e batte su sponde
 di luce e di vento.

E il tempo, ozioso
 Compagno dei flutti, si perde
 Nella tua azzurra materia,
 s'intenebra

lento. (p. 123)

Poesia per Pontiggia è questa verticale di silenzio da guardare con stupefazione, e da ripetere con pronuncia esatta, con i suoi veri nomi. Solo pronunciando le parole esatte (e inevitabilmente “remote”, giacché “è nella natura della poesia fin dall’antichità questo consegnarsi al silenzio, questo cercare, dentro la parola, uno spazio più segreto, sottraendola al frastuono della lingua comune”²³) sarà possibile restare dentro il cuore delle cose²⁴.

La parola ha pertanto il compito sacro di farsi “interprete del mondo”, mentre “il Tempo e il cielo sono i punti cardinali della riflessione poetica”²⁵.

²³ S. MARTINELLO-G. PONTIGGIA, op. cit., pp. 69-70.

²⁴ D. BISAGNO, op. cit., ricorda, appoggiandosi alle indagini di G. Durand, che proprio il miele, ricorrente in molte poesie di *Bosco del Tempo*, simboleggia “il cuore delle cose”.

²⁵ F. NAPOLI, recensione a *Bosco del Tempo*, «Osservatore Romano», 19 ottobre 2005.

Sono queste: la parola, il cielo e il Tempo, le fondamenta nel contempo terrestri e aeree di *Bosco del Tempo*, del suo spazio sacro. Anche qui, come nel libro precedente, si parte da un'introduzione solenne e vertiginosa che dilata la trama biografica in un destino più vasto, cosmico. Così, la poesia iniziale *Pensieri, in Autunno* (p. 7) fonda proprio nella stagione autunnale il tempo della transitorietà e della precarietà dell'esistenza. Mentre nella stagione estiva il Tempo si smemora, diventando assoluto, nei sentieri dell'Autunno esso s'intenebra riflettendo su sé stesso, sulla vita che si perde²⁶; è passaggio, consunzione dolorosamente necessaria perché la vita torni a germinare nelle forme del desiderio. Tutta la lirica è contrassegnata da una serie di emblemi e immagini – segnatempo, restituite attraverso un linguaggio visivo e una sintassi precisa e nitida: le "foglie incartocciate, che danno/addio ai rami"; "mentre Orione ruotava intorno /allo Zenit"; "i cippi /delle strade di Smirne, che contasti/la notte, nello specchietto retrovisore"²⁷; e suprema tra tutte, "la stirpe fuggente dei sogni/che il bimbo, avido, inseguiva".

È qui, in questa stagione del Tempo, in questa plaga desolata della coscienza, che il poeta e il lettore "benigno e sperduto" si incontrano, sotto un "cielo basso", ma prima è necessario contemplare, sulla soglia – lo sguardo volto indietro nella voragine dei millenni – la geografia del vuoto che contrassegnò l'origine:

*Canto ciò che fu prima
E ciò che venne. Tutto
Era sospeso in una
Quiete lunga, nel forte
Vuoto. (p.11)*

È l'incipit della poesia *Origini*, in cui con un tono lucreziano, magnanimo e commosso, e per blocchi di immagini, il poeta sembra farci sentire addirittura la risonanza di quel vuoto primigenio ed essenziale:

*La terra
non c'era; solo c'era
il mare, e la sua verde
pietra. Non c'era*

²⁶ "Niente è più misero della vita che si perde" (p. 7).

²⁷ Sì, davvero la sintassi sembra costruita su una visività da sequenza cinematografica; e viene da pensare in particolare all'Antonioni di *Professione Reporter*.

*nulla di radunato, nulla
che risuonasse in cielo. Niente
si muoveva, né qua né là; niente
nuotava nel mare di pietra. Solo
quiete, e un celibe
occhio di pietra.*

L'Autunno, immagine della discesa del Tempo nella palude dell'invecchiamento e della consunzione, racchiude in sé anche la minaccia di uno stravolgimento altrettanto terribile: quello dei nomi che, al pari di foglie malinconicamente staccatesi dall'albero, prive di linfa vitale, appaiono destinate ad una rapida macerazione.

*Come d'ottobre, in un brolo, s'ingorano
mollì marcenti, i fogliami (fronde
Strepitose e verdi,*

*un tempo) - s'intridono, vedi,
poco alla volta i nomi
(gli stravolti, i piagati nomi)
i una pasta
di pensieri melmosi, vuoti,*

*e scendi
passo dopo passo in stanze
umide, buie, in un tempo*

molle, che si sfalda. (p. 19)

Si susseguono, nel libro, con manifesto parallelismo, due percorsi decisivi: l'andamento delle stagioni atmosferiche, con le loro albe, tramonti, eventi naturali, a cui si intrecciano le stagioni dell'autobiografia e dello spirito.

Questo andamento duale è icasticamente rappresentato dal calligramma che campeggia nel testo di una lirica intitolata *Alle tue, cielo, frondose porte* (p. 86), nella sezione *Voci del Tempo*, dove in figura di clessidra, le parole della poesia, come granuli di sabbia, scendono pazienti dal vaso superiore a quello inferiore, distillate dal Tempo, generate dalla sua stessa pazienza.

Di questo duplice scorrere del Tempo, tra stagioni e dimensione dello spirito, *L'infanzia tace* e *Severa adolescenza*, intervallate dalla prima delle numerose soste previste dall'iter poetico, testimoniano di certo alcuni pas-

saggi chiave. L'infanzia è il luogo dell'incanto, della contemplazione dei misteri del cosmo, e del cielo, su tutti, con il suo "azzurro" "lo stesso / di un milione di anni fa" (p. 23); un cielo che è "come gli arredi di una casa sconosciuta eppure sentita in qualche modo come familiare"; secondo Bianca Garavelli "forse la casa in cui vivevamo e che ci attende, poeta e lettore"²⁸. Ma questo è il luogo in cui prende istantaneamente forma il *noumeno*, attraverso i deliri e le *reveries*²⁹ di un fanciullo immerso nella febbre:

*Malato un giorno, nel delirio
della febbre alta, vedevo
sulla punta della lettiera una
forma scura, molle, straniera.
Fissamente la guardavo, e mi pareva
che qualcosa, a me, proprio a me, dovesse
Dire. Poi la febbre se ne andava, e con essa
Quella forma molle, paurosa, insana... (p. 27)*

A cui si affianca, puntuale e inevitabile, la scoperta del male (anch'esso puro e assoluto, come l'infanzia che lo rivela) mentre fa capolino dallo sguardo di un compagno:

*... Incredulo,
fissando le sue pupille scure (scaglie
vi splendevano di una
luce sottile, inquieta), io provavo per me
(non per lui) come una
Pena oscura, segreta. Fu quella, fra tutte,
la mia più nuda (la mia più cruda
e paurosa) scoperta. (p. 29)*

L'adolescenza è invece il tempo delle segrete analogie, con i loro presagi e le loro ombre, in cui la vita parlando in un tempo imperfetto, dalla sua regione di incompiutezza, disvela figure di destino:

²⁸ B. GARAVELLI, recensione a *Bosco del Tempo*, «Avvenire», 7 agosto 2005.

²⁹ "Già il bambino, nella sua solitudine, così diversa da quella dell'adulto, conosce una *reverie* cosmica, capace di rinsaldare i suoi legami con il mondo, tant'è che Bachelard parla addirittura di una cosmicità dell'infanzia, destinata a restare dentro noi e a riaffiorare più tardi nelle nostre solitarie *reveries*", così D. BISANO, op. cit.

*Mi rapivano le vie polverose, i muri
Di campagna intonacati
Alla buona, sui quali*

*Il sole muovendosi posa
Una spiga di luce calda,
ombrosa. Toccandola*

*con la mano mi pareva
di accedere a un'altra vita:
non la mia, forse (pensavo)*

*ma un'altra più strana
più romita. (p. 47)*

In un'altra lirica, il nome proprio di un celebre ciclista suscita echi e reminiscenze letterarie³⁰ (“Felice te, pensavo, che il regno/aspro dei gioghi sfidi, solitario”, p. 43: calco foscoliano); inoltre il terreno comune, epico e lirico del Monte Ventoso (teatro della tormentosa ascensione petrarchesca descritta nelle *Familiars*, e in tempi recenti delle più gloriose pagine del *Tour de France*), innesca una sorprendente dissolvenza incrociata³¹ tra il ragazzo di ieri che corre in bicicletta per la “bella (non più ora) Brianza selvosa” e il poeta di oggi, perso nelle selve del linguaggio poetico e dei suoi sovrasensi.

Il fluire del Tempo inasprisce il Destino, lo rende più impervio, intacca l'equilibrio del cosmo (“*cieli che spiovono/rime che franano*”, in *Seconda sosta*, p. 55). Il rigore dell'inverno con il suo gelo fa ghiacciare i cuori, sparge in frammenti e polvere quella integra parvenza del mondo che prima era contenuta in una “parola sola”.

Questo è il punto di maggior depressione del percorso poetico, a cui segue una riflessione di poetica ancora una volta presagita dall'attraversamento di un luogo letterario (*Le api*, poema didascalico del Rucellai, p. 65) in cui il poeta sembra nuovamente bagnarsi nelle acque rigeneratrici di una poetica fatta di “versi d'oro”, “azzurri averbi”, e più di tutti indi-

³⁰ Di echi e reminiscenze è tramata l'intera compagine del libro, si cfr. questo *incipit*: *Noi leggevamo, un tempo, i Manoscritti/del Quarantaquattro*” (p. 41), evidente il riferimento a *If, V*, 127.

³¹ Figura chiave di questa poesia, per Paolo Lagazzi, «La Gazzetta di Parma», 28 febbraio 1998.

spensabili, "cesti assolati di nomi", su cui si innesta un nuovo slancio verticale che scandisce il ritmo della seconda parte del libro. All'altezza della "quarta sosta" (p. 75), mediante il lievito dell'immaginazione (*Immagina* è infatti il sottotitolo della lirica) e attraverso una sapiente riformulazione della teoria epicurea della *parènklisis*, la vita, sfuggendo, per un provvidenziale impazzimento, al buio (mortuario) colare delle ore, torna ad impennarsi verso un ordine più alto:

*Immagina una cella, una
Cella umida, buia, dove
Il tempo (il tempo!) più
Non tessa le sue
polverose tele, dove*

*nel buio
colare delle ore (vuote
cisterne della torpente
vita), un
cardine all'improvviso*

*ceda, e un filo
di luce fiotti, forte, come
di spada, dal lucernario
(immenso, altissimo)
Del mondo. Così, talvolta,
per ordine*

del Caso, anche per te

è vita! (p. 75)

In un'aura di potente rigenerazione, riprendendo i modi e gli stili del rituale "canto di evocazione" si approssima il miracolo di una nuova fioritura dell'essere.

Sulle figure algide della consunzione si innestano immagini di forte vitalità e dinamismo, che hanno nel fuoco l'elemento (e l'alimento) essenziale ed evocativo.³²

In *Voci del Tempo*, è alle rime che il poeta in tono vocativo rivolge i suoi

³² Si veda la ricorrenza, ad esempio, dell'aggettivo *flammeo*.

auspici: siete/il vino che non mente, e la fiamma/che brucia, nella fredda mattina (p. 79).

Così, nella voce del bambino, abbandonato a cosmiche *reveries* (in *Hesperus adest*), nella sua “lingua che non mente”, il mondo “riposa nella sua tranquillità; e i nomi remoti, pronunciati o pensati nella *quies*, sul discrimine tra la veglia e il sonno, acquisiscono il diritto alle maiuscole, come le parole del sogno: sono cioè nomi festivi, portentosi.”³³ Ma non tutti i nomi sono accessibili, “non tutto può essere detto impunemente”³⁴: “sia celato il nome più antico [...] e il cuore non pronunci il nome vero: covi /la verità nel suo duro seme” (p. 82). Lo sa bene il pastore esiodeo, che ode le Muse in un Tempo che non muore, in cui tutto è divino, e a cui è concesso il privilegio di dire parole d’oro, con cui può fendere “il dissonante vuoto” (p. 91).

Perché ciò accada, è necessario che la lingua poetica sappia “riconoscere in ogni parola l’eco di un segreto che non può svelarsi, ma che proprio per questo custodisce il seme sacro di ogni amore”³⁵.

Non c’è da stupirsi che *Bosco del Tempo* termini (provvisoriamente) il suo cammino dove il libro precedente aveva mosso i suoi passi iniziali: nel Tempo dell’estate, maestosamente configurato nel paesaggio delle Cicladi, dove, scendendo dal traghettone “anche i sandali erano oro” (p. 121), e i nomi sono più che mai felici “in questo/tempo fisso/di luce e di sale” (p. 125).

Facciamo un passo indietro; torniamo ad una delle poesie-chiave di questo libro: *Alle tue, cielo, frondose porte*. È un testo emblematico poiché con estrema evidenza i termini essenziali di questa poesia si fondono in un rapporto, di perfetta comunione. Consideriamo ancora, e con più attenzione, la forma del calligramma che come un diadema ne sovrasta e suggella la struttura. In questa clessidra, figura suprema della distillazione del Tempo e della poesia nella sabbia comune dei nomi, c’è un varco che funge da inevitabile intervallo nel passaggio tra i due vasi conici. In questo varco si raggruppano due parole oltremodo significative: il “Caos” e, sua legittima progenie, “Cupido”, il dio, che fa “del Tempo, una chiusa mandorla” (p. 75).

È come se l’amore, nato dal caos, nell’impercettibile intervallo in cui gli è dato di filtrare il Tempo e la sua sabbia (i nomi, appunto), prima che scivolino via, li impregnasse della sua stessa materia fatta di nostalgia, facendone per sempre i suoi messaggeri, forma e memoria del suo mistero.

³³ D. BISAGNO, op. cit.

³⁴ S. MARTINELLO - G. PONTIGGIA, op. cit., p. 70.

³⁵ P. LAGAZZI, op. cit.

C'è insomma nella figura della clessidra, nella specularità della sua geometria conica, un presagio di ciclicità; nella sua perdita una promessa di ritorno.

Basta forse un rapido gesto della mano per capovolgerne il corso, perché la fine torni ad essere un inizio.

INVENZIONE E CORAGGIO NELLA POESIA DI DANTE MAFFIA

Con *Al macero dell'invisibile*¹, Dante Maffia è alla sua venticinquesima silloge poetica. Che è certamente un bel traguardo se pensiamo che la prima raccolta, *Il leone non mangia l'erba*, risale al 1974 – il poeta ha ventotto anni – e la nativa vena sorgiva del suo canto scorre sempre fluente e ininterrotta, con scansione quasi biennale, sempre più sorprendente, se non per motivi, certamente per trasparenza, per tensione etica e rigore semantico della parola.

Recensendo, nel lontano 1974, *Il leone non mangia l'erba*, scrivevo: “In tanto pullulare di neoavanguardismi, di pseudostrutturalismi, di pose che vogliono essere originali e che, al contrario, denunciano, spesso, insipienza e vanità letteraria, la lettura di una silloge poetica onesta e partecipe come questa del giovane poeta Dante Maffia è un fatto, se non straordinario, certamente ammirevole e degno di essere sottolineato”.²

Ripercorrendo l'itinerario più che trentennale della sua produzione poetica – ma anche di quella narrativa e saggistica –, la personalità di Maffia s'impone come un frutto anomalo e senza confronti, cresciuto e ammirato nel giardino delle nostre Muse, piuttosto anemiche e mendiche dopo che ci hanno lasciati i Grandi del Novecento, da Saba a Ungaretti, da Montale a Luzi. In rapporto allo stato dell'attività letteraria di questo passaggio di secolo, si ripropone pari pari quanto osservavano, con rabbia, Corrado Alvaro, e, con più pungente ironia, Vitaliano Brancati, negli anni Cinquanta. Scriveva Alvaro, in un 'appunto' del 1954:

¹ D. MAFFIA, *Al macero dell'invisibile (17 gennaio 1996 – 15 febbraio 2204)*, Prefazione di Remo Bodei, Firenze, Passigli Editore, 2006, pp. 173.

² P. TUSCANO, *La Calabria di Maffia*, in «Calabria/cultura», a. I, n. 3-4, luglio-dicembre 1974, p. 454.

*In Italia, l'ho sempre detto, letteratura, poesia, dovrebbero essere dominio di oziosi, ornamento di poveri disgraziati, pitocchi, preti, impiegati, donne e gente pratica. Ecco Sua Eccellenza... che scrive versi, li stampa, li manda, ne vuole le lodi. L'Arcadia è ciò che veramente è rimasto della tradizione italiana. E la provincia, con le sue rivistucole e i suoi millecinquecento poeti, che in Calabria si danno convegno alla presenza del vescovo di Cosenza, è lo specchio della nazione intera.*³

E Brancati:

Ogni giorno, miliardi di parole tentano di sopravvivere in quella medesima veste d'inchiostro e carta che hanno i versi di Omero, Shakespeare, Dante [...].

*(Un conto misteriosamente fatto, ma preciso, dice che, a ogni minuto, due persone s'illudono di essere grandi come Leopardi).*⁴

Così, oggi quanto ieri, l'inutilità di tanta carta stampata e il dilagante e patetico piacere di scrivere versi si fanno sempre più invadenti e una voce pensosa e colta è segno beneaugurante di riscatto e di continuità di una civiltà poetica e letteraria sempre capace di ritrovare la diritta via smarrita.

Apparentemente marginale, senza essere subalterno a scuole o a mode letterarie, Maffia, non è, in realtà, voce decisamente nuova e nemmeno dipendente consapevole da alcuno dei più prestigiosi protagonisti del nostro Parnaso della seconda metà del Novecento. Nella sua formazione e nelle sua opera poetica si avverte la presenza della lezione di un maestro dei lirici meridionali più risentiti come Salvatore Quasimodo, anche se, come ha notato giustamente Giacinto Spagnoletti, il suo "unico confidente [...] è stato, e resta tutt'oggi, l'autore delle *Fleurs du mal*, mai sondato abbastanza nella sua inquietudine umana e letteraria"⁵. Tuttavia, dal momento che la sua è 'poesia-azione', come ha visto opportunamente Luigi Reina⁶, egli ha sempre appostata dietro le spalle la presenza imponente e tonificante di Tommaso Campanella – al quale ha dedicato, tra gli altri studi, un racconto 'storico', *Il romanzo di Tommaso Campanella* (1996)⁷ –, presenza resa conciliante e fraterna dalla persuasione di Umberto Saba, che fa pro-

³ C. ALVARO, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1959, p. 157.

⁴ V. BRANCATI, *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930/1954*, a cura di Sandro De Feo e Giovanni Antonio Cibotto, Milano, Bompiani, 1973, pp. 231-232.

⁵ G. SPAGNOLETTI, *La disponibilità assoluta nella poesia di Dante Maffia*, in D. MAFFIA, *L'educazione permanente (1978-1985)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1992, p. 13.

⁶ L. REINA, *Dante Maffia. La poesia come azione e come dizione*, Valverde (CT)-Roma, Pellicanolibri, 1988, pp. 70. Cfr. anche: *Scenario Novecento. Guida all'interpretazione dei modelli testuali*, Napoli, Ferraro Editrice, II ed., 1993, p. 380.

⁷ Cfr. P. TUSCANO, *Del parlare onesto. Scienza, profezia e magia nella scrittura di Tommaso Campanella*, Napoli, ESI, 2001, pp. 346-347.

pria, che ai poeti “resta da fare la poesia onesta”, perché “il poeta deve tendere ad un tipo morale il più remoto possibile da quello del letterato di professione, ed avvicinarsi invece a quello dei ricercatori di verità esteriori o interiori”.⁸

La critica, accademica e militante, in alcuni suoi esponenti più autorevoli, è stata sempre attenta alla produzione poetica di Maffia, sin dalla prova d'esordio *Il leone non mangia l'erba* (1974), tenuta a battesimo da Aldo Palazzeschi, che ne esalta la “musa austera, temprata al calore della classicità e per dirla con una espressione fatidica: sobria e pudica”⁹.

Nel 1979, Enzo Mandruzzato evidenzia, nelle liriche di *Passeggiate romane*, la “nuova poesia narrativa di gusto crepuscolare”¹⁰, e Dario Bellezza ne avverte l'eccellente “follia di intenti evocativi”¹¹, che richiamano, mi pare, il gusto concretissimo e delicato di Sandro Penna: si pensi alla lirica *Gli orinatoio*: “Gli orinatoio pubblici, importanti/ nelle città più di qualsiasi monumento” (vv. 5-6).

Ne *L'eredità infranta* (1981), Mario Sansone avverte quello che è in quei versi, - e che sarebbe rimasto costante, con più o meno di vigore, nelle raccolte successive, - cioè il motivo ‘sociale’, l'ansia di fraternità e di giustizia sociale che, dalla sua gente, si fa accorato messaggio di riscatto per tutta l'umanità sofferente: “Del sociale egli accoglie alcuni temi specifici, soprattutto del sociale egli padroneggia la lingua [...], una lingua scarna, nuda, asintattica, che mette sullo stesso piano tradizioni e dialetto [...], una lingua senza lusinghe, polemica al livello dei motivi che esprime [...], che non diventa un gergo, logora e di facile consumo”¹². I temi dominanti sono la rabbia e la solitudine degli emigranti; l'immobilità disperata delle cose; l'impotenza alla ribellione da parte dei poveri, degli emarginati, dei ‘vinti’.

In un acuto saggio monografico del 1988, Luigi Reina, tenendo anche conto degli apporti dei critici - da Scotti a Valli, a Laviola, a Mercogliano,

⁸ U. SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Prose*, a cura di Linuccia Saba, Prefazione di Guido Piovene, Nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, p. 751 e 758.

⁹ A. PALAZZESCHI, in *Il leone non mangia l'erba*, Roma, Remo Croce Editore, 1974, (risolto di copertina).

¹⁰ E. MANDRUZZATO, *Prefazione a Passeggiate romane*, Cavallino di Lecce, Capone Editore, 1979, p. 16.

¹¹ D. BELLEZZA, *Postfazione a Passeggiate romane*, ed. cit., p. 91.

¹² M. SANSONE, *Prefazione a L'eredità infranta*, Firenze, Quaderni di Hellas, 1981, pp. 7 e 8.

a Salerno, a Répaci, a Falco, a Luzi, a Mezzasalma, a Siciliano, a Ferroni – puntualizza alcuni aspetti della poetica maffiana, sui quali la critica aveva sorvolato, e che, al contrario, sono decisivi per cogliere intero il senso e l'originalità della sua parola poetica. Così, ricorda che egli “coniuga una sapienza antica con la sensibilità moderna”; che “è negato all'arcadismo lirico e alle mode”; evidenzia l'“ascendente più intimamente lirico che epico della sua poesia”; che la sua “fucina linguistica [...] sa molto più di tavolozza pittorica (da studio metafisico e non già realistico) che non di officina poetica”¹³.

Angelo Stella e Claudio Magris chiariscono le ragioni stilistiche ed espressive del dialetto impiegato nel verso da Maffia.

In un'analisi morfologica, grammaticale e sintattica del dialetto maffiano, Stella ricorda come, nei momenti più alti, nella parola poetica della lingua parlata a Roseto Capo Spùlico, “l'attesa di una rinascita rianima con capacità profetica il muto segno della rassegnazione”.¹⁴ Che è una chiara spia della matrice gioachimita e campanelliana urgente negli spiriti calabresi pensosi e visionari, che sanno sgombrare la parola dalla patina della letterarietà. Come accade in Maffia poeta in dialetto che, pur rimanendo, come nota Magris, “*poeta doctus*”, sa plasmare una parola “capace di nuda essenzialità e di freschezza primordiale”.¹⁵ Sostanzialmente, come avverte Giacinto Spagnoletti, il suo ricorso alla lingua d'origine “rafforza l'idea che la nostra poesia non debba nuotare più a lungo nel mare ormai piuttosto ristretto della *koiné* nazionale, ma proporsi su linee multiple, come, a guardar bene, sono quelle dei nostri classici, da Dante a Gadda”.¹⁶ In tale fecondo e lievitante attraversarsi e illimpidirsi delle due lingue, l'italiano e il dialetto, trovano genuina immediatezza “l'alternarsi di moti di allegria e di pietà”, e la “permanente educazione alla verità”,¹⁷ che il critico indica come il midollo del canto maffiano. Persuasione che fa propria Giuseppe Pontiggia, nella *Prefazione a La castità del male* (1993): Avendo la sua poesia “sempre rivelato, sotto una ingannevole trasparenza, un fitto tessuto di trame sotterranee che la negavano, rendendola più complessa e più ricca”, in lui “è singolare una attenzione problematica volta non tanto a comunicare ciò che si è decifrato, ma a decifrare ciò che si è comunicato”.¹⁸ La

¹³ L. REINA, *Dante Maffia. La poesia come azione e come dizione*, ed. cit., p. 7, 9, 10 e 18.

¹⁴ A. STELLA, *Prefazione a Dìije poverille [Il Dio povero]*, Milano, Scheiwiller, 1990, p. XIII.

¹⁵ C. MAGRIS, *Prefazione a I rùspe cannanute [I rospi golosi]*, Milano, Scheiwiller, 1995, p.VIII.

¹⁶ G. SPAGNOLETTI, *La disponibilità assoluta nella poesia di Dante Maffia*, in *L'educazione permanente* (1978-1985), ed. cit., pp. 18-19.

¹⁷ *Ivi*, p. 11 e 15.

silloge *La castità del male* è appunto un esempio illuminante della necessità di ‘decifrare’ ciò che si vuole comunicare. Maffia vi riesce perfettamente, liberando la parola da ogni velame oscuro, da ogni segno orfico, restituendola alla sua rigorosa dimensione semantica, alla sua capacità immediata di partecipare contemporaneamente il reale e il mistero, la vita e la morte, il quotidiano e l’eternità.

Maffia sperimenta la capacità mimetica e comunicativa della parola nei versi dedicati a quanti, per merito della legge Basaglia, lasciarono i manicomi, “uomini e donne ossessionati dal pensiero – scrive Nelo Risi – di non poter sopportare la propria mente”, mentre “ a ciascuno è dato di esprimere la ‘sua’ verità, che è il suo modo di vivere la propria follia”.¹⁹ È il ‘segreto’ della comunicazione poetica di Dante Maffia, poeta, come scrive Giuliano Manacorda a proposito del poemetto in 38 episodi *Di Rosa e di rose* (2004), che “come la rosa, fiorisce senza perché e svanisce per rinascere in attesa di altre rose”.²⁰

★ ★ ★

Maffia non dà soltanto alla lingua italiana parlata e, a volte, anche a quella letteraria, come al suo dialetto, uguale dignità e capacità espressive, ma, lontano dall’incondito schematismo regionalistico, sa rendere, con particolare originalità, patrimonio di tutte le latitudini temi dominanti, ad esempio, le poetiche di autori suoi conterranei, come Alvaro e Costabile, e, più in generale, meridionali, come Jovine, Gatto, Quasimodo, Scotellaro. Ciò perché, come in tutti gli artisti autentici, il suo regionalismo è, come scrive Jovine per Alvaro, “uno stato d’animo, una maniera di vedere la realtà”.²¹ Certo, Maffia proietta quel mondo memoriale, eppure concretissimo, in una dimensione sua, calata nella sua umanità. I miti e i riti della sua terra non sprofondano nel *macero dell’invisibile*, per richiamare il titolo, apparentemente paradossale – com’è, del resto, *La castità del male* – della sua recente silloge poetica, ma vi rivivono, autentici e ammonitori, in un’aria di leggenda che si fonde con la storia. Incidono, anzi, più di quanto non sia avvenuto nei poeti precedenti, l’ancestrale fascino che ancora ammalia e rapisce, come nel poemetto *Il ritorno di Omero* del 1984, col

¹⁸ G. PONTIGGIA, *Prefazione a La castità del male (1986-1989)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1993, p. 7.

¹⁹ N. RISI, *Prefazione a Lo specchio della mente*, Milano, Crocetti Editore, 1999, p. 7 e 8.

²⁰ G. MANACORDA, *Prefazione a Di Rosa e di rose*, Firenze, Paideia, 2004, p. 6.

²¹ F. JOVINE, *Scrittori d’oggi. Corrado Alvaro*, «I Diritti della Scuola», a. XXXVI, n. 15, 1934, p. 54.

quale restituisce alla contemporaneità la romantica figura foscoliana dell'Omero 'mendico' e 'cieco', archetipo del poeta autentico, nella fiera, olimpica personalità dell'aedo che, col suo canto folgorante, dagli scogli minacciosi e spavalidi del Mare Jonio, 'grida' la necessità di vincere la paura perché occorre ritrovare i 'traguardi perduti':

*Non è cieco, cerca un tempo
ignoto alla pupilla, ma nel cuore
impresso. Grida agli scogli
e la tempesta muove la paura
dei traguardi perduti.²²*

Maffia conosce il privilegio, raro e salvifico, di saper rivivere nel profondo la sabiana 'serena disperazione', sentimenti e risentimenti, anche nei confronti della sua terra, che non è unicamente paesaggi unici per forme e per colori, arcani e misteriosi, che davano, tuttavia, ricetto a una umanità ospitale e generosa, erede di un passato ancestrale di fatica, di dolore, d'incomprensioni, di emarginazioni, di lutti, di povertà inaudite e di ricchezze che fanno la gioia di pochi. In ciò, ad esempio, è lontano da Franco Costabile che esprime quegli stessi umori e malumori in termini crudi e disperati. Quanto più è fermo e pacato il canto di Maffia, tanto più si rivela efficace e senza attenuanti. Così, quando denuncia il silenzio colpevole delle classi egemoni:

*Sordo, continuo a litigare
con la luna, coi governanti.
Ma questa è la terra addirittura
di speranze latitanti.*

(L'eredità infranta: Le finestre restano chiuse, vv. 1-4);

o la dolente fatica delle raccogliatrici d'olive, mitigata dal canto illusorio:

*Le raccogliatrici d'olive
mattoni di pietra scaldano
al fuoco acceso nell'aia
e nelle mani livide li stringono
e al cuore.*

Prone alla terra cantano.

(Il leone non mangia l'erba: Le raccogliatrici d'olive);

²² *Il ritorno di Omero*, Prefazione di Giulio Ferroni, Cosenza, Ed. 'Periferia', 1984, p. 5.

o lo sgomento di trovarsi nella condizione di non poter operare alcuna scelta, a iniziare dalla più dolorosa, quella del 'partire', portando con sé, coi ricordi, tanta rabbia e disperazione:²³

*Appena sveglio decidere
se partire, imbucare la lettera,
annaffiare le piante, dare
briciole ai pesciolini rossi,
suicidarsi.*

(*La castità del male: Incertezza*, vv. 6-10).

È la realtà esistenziale che si vive e si soffre nella sua Calabria, fatta metafora di una verità comune ai Sud del mondo, che attraversa, come un filo rosso, l'intera sua produzione poetica, che nella raccolta recente urge ancora di più di 'disperato amore':

*La Calabria che pretende amore
– e non sa bene se sia donna o falco –*

*io la sradico, la esalto, la sotterro,
la benedico e maledico e poi*

*la invoco: madre, tomba, cielo,
condanna, luce che non tramonta mai,*

*casa aperta sul mare,
mio rifugio eterno.*

(*Al macero dell'invisibile: La Calabria che lo scirocco*, vv. 9-16).

Con *Al macero dell'invisibile* ci troviamo di fronte a una silloge poetica con una struttura interna rigorosa nei contenuti e nelle forme metriche. Comprende liriche che vanno dal 1996 al 2004, ripartite in nove sezioni. Chi ha una qualche familiarità con l'opera poetica di Maffia si rende

²³ Si pensi alla lirica *Non la sirena ma la campana* di *Al macero dell'invisibile*; al *Canto dei nuovi emigranti* di Franco Costabile; alla nostalgia amara, intrisa d'illusoria soddisfazione per aver vinto la fame, del poemetto di Michele Pane *Lu calavrise 'ngrisatu*, emigrato 'alla Mérica',/ perché all'Italia 'un c'è cchi fare cchiù', 'si restavadi llùoco, a 'st'ura fòrradi/ muortu ammazzatu o dintra 'na galera' (vv. 34 e 83-84).

subito conto che, nel naturale illimpidirsi della parola poetica e nell'impiego felice delle forme metriche, dal verso libero all'ipermetro, in prevalenza endecasillabi, con rare rime e assonanze, queste liriche, più che una svolta, che non c'è, sottolineano una severa continuità tematica, una ferma coerenza della sua visione del mondo e della storia. Tornano, in una dimensione senza tempo, i miti e i riti ancestrali della sua terra:

*La processione del Santo, i canti,
e poi i fuochi d'artificio.*

.....
*Quando i campi si spaccavano per la siccità
si bruciavano fascine davanti alle statue dei Santi
per indurli a piovere.*

*Nel paese vicino
mettevano un'aringa in bocca a San Vincenzo.*

(Al macero dell'invisibile: La processione del Santo, i canti, vv. 1-2 e 9-13).

Riappare il rimpianto degli 'aromi' perduti dell'infanzia, tradotta, dalle miserie materiali e morali del dopoguerra in precoce adolescenza; la dicotomia paese-città, avvertendo il paese natale che quei tempi sono tramontati irrimediabilmente, e che la speranza in un futuro migliore non è stata vana:

*Come vedi non siamo morti
di denutrizione: la povera ricchezza
del pollaio e dell'orto ha dato i suoi frutti
di sempre. Del resto i ritardi
ci sono ovunque.*

(Ivi: Da noi il dopoguerra, vv. 7-11);

e la fatica del lavoro nei campi:

*Dai campi tornavamo
uomini stanchi
che tutto il giorno
s'erano tolto dalla fronte
il sudore spesso come burro.*

(Ivi: Le falci luccicavano, vv. 4-8);

*Crescendo non hai mai saputo
che il pane
ha briciole infinite di dolore.*

(Ivi: Quando negli acquitrini, vv. 4-6);

*Le notti della trebbiatura
avevano risonanze d'infinito.*

(Ivi: *Le notti della trebbiatura*, vv. 1-2).

La parola acquista una particolare leggerezza nel partecipare l'onirico, il *transfert*, le emozioni del viaggio e dell'uomo solo, e acquista un fondo di assaporata classicità, che non è belletto, trucco, ma la levigatezza, l'eleganza, lo smalto che la rende partecipe nella mente e nel cuore del lettore. In questa direzione è decisiva la tensione gnomica del verso e l'originale impiego dell'ossimoro in senso descrittivo-memoriale. Non si dimenticano versi come: *'Non si costruisce nulla/ con le barriere'* (p. 133); *'La luce non ama chi le volta le spalle'* (p. 135); *'scegliere per paura/ è peggiore che non scegliere'* (p. 166); *'La povera ricchezza/ del pollaio e dell'orto'* (p. 144).

Una sezione speciale è dedicata alla Poesia, al miracolo della parola poetica, sola serenatrice nella confusione diabolica nella quale l'umanità presente è precipitata.

Persuasato che solo la parola ci fa uomini, Maffia sente che *'vivere è quasi entrare in una parola'* (Ivi: *Il mare mi insegue grigio coniglio*, v. 28) e che la Poesia *'non ha bisogno/ della prima pagina dei quotidiani, / né di battiti di mani; non è il sogno/della cronaca'* (Ivi: *La poesia non ha bisogno*, vv. 1-4).

Lontana dai rumori del mondo, felice e gelosa messaggera di toccanti ardori spirituali, di memorie tonificanti, di amore fraterno per tutte le creature, il poeta esorta la sua musa *'a serbare i disegni/ dello stupore, i richiami/ che dilatano la luce e ne fanno/clemenza per la memoria'* (Ivi: *Ancora spero che le rane*, vv. 11-15). E si rivolge ai poeti perché sappiano essere generosi di parole *'sempre nuove'*:

*Poeti, che cosa potremo dare,
se ci daranno libertà di dare?*

*Parole, parole sempre nuove,
mai vizze, mai stanche, mai smarrite.*

(Ivi: *Il Colosseo è un po' svampito*, vv. 9-12).

Altri due aspetti, infine, di questa raccolta di liriche mi pare che vadano evidenziati, e che incidono sempre meglio la vocazione di poeta 'ragionante' di Dante Maffia: il *mare*, metafora della sua realtà esistenziale, e le *visioni apocalittiche*, se non sgomente, che trapuntano l'ordito del rac-

conto poetico, soprattutto attraverso un ricco bestiario connotativo di una puntuale visione del mondo. È mirabile la capacità di Maffia di umanizzare la realtà che ci circonda, animali, alberi, oggetti.

Indimenticabile è l'umanizzazione del mare, figura paterna a chi è nato in un paese marino, insieme dolce e severa, pronta al rimprovero e aperta all'affetto più certo:

*Il mare mi insegue grigio coniglio
nel suo fasto di piombo e grida;
poi apre le braccia per inghiottirmi
e mi lega nel passo dei singhiozzi
che si fanno lamenti del suo cuore.*

(Ivi: *Il mare mi insegue grigio coniglio*, vv. 1-5).

Nell'animo del fanciullo triste e deluso, ma ansioso di evadere anche per avventura dell'ignoto, il mare si fa tramite salvifico:

Dovrei riconoscermi nel mare?

.....

*Il mare
ha mille occhi e piange troppo.*

(Ivi: *Tutto ciò che si muove*, vv. 1 e 7-8).

Il mare, sinonimo dell'infinito, lo rasserena. Come al suo Leopardi, gli è dolce naufragare in lui, avvolto dalla 'luce che non tramonta mai' della sua Calabria, 'casa aperta sul mare, / mio rifugio eterno' (Ivi: *La Calabria che lo scirocco*, vv. 15-16).

La visioni apocalittiche dichiarano un sorprendente e ammonitore surrealismo:

Non può aiutarmi nessuno.

.....

*Chi va e chi viene,
hanno tromboni nell'intestino,
tamburelli negli occhi, nugoli di mosche
nel cuore.*

(Ivi: *Non può aiutarmi nessuno. Fingo*, vv. 1 e 9-13).

Lo stilema montaliano che, nella *Casa dei doganieri*, incide, nell'assoluta estraneità e incomprendione, la necessità della presenza della memoria pur inquieta e frammentaria, in Maffia si fa tramite di disgusto per una uma-

nità che rivela sempre di più una irrimediabile insensatezza, votata com'è alla voracità (*intestino*), all'ipocrisia (*tamburelli negli occhi*), all'imputridirsi degli affetti (*nugoli di mosche nel cuore*). Ecco perché, esclama, 'da troppo tempo non riesco più a capire/ che cosa è veramente un orizzonte' (*Ivi: I rivoluzionari*, vv. 31-32).

Nel trionfo gridato dell'arroganza, della prevaricazione, dell'incultura, della crudeltà e stupidità delle guerre [*Non aveva per niente dimenticato/ le due guerre e la perversità delle bombe/ che sgranano rosari cannibaleschi/ e rubano gambe e teste*']. (*Ivi, Non aveva per niente dimenticato*, vv. 1-4); '*Non ogni anno, ma ogni attimo/si preparano guerre. Il sangue/ degli altri dà euforia/ e riempie le tasche*'. (*Ivi: Non ogni anno*, vv. 1-4)], lo sgomento è irrimediabile:

*La notte dell'etica trionfa con scenari
vestiti di fiocchi e pizzi ricamati.
Malafede e scemenza passano su un carro
e trionfalmente dettano misure.*

(*Ivi: il tempo della tautologia*, vv. 5-8);

*Il mondo è solo una parvenza
muta priva di connotati avulsa
dal mantice che pompa la rugiada e io
non riesco a morire in pace
nella mediocrità che mi perseguita.*

(*Ivi: A chi devo me stesso non lo so*, vv. 16-20).

Lo consola il fatto che la sua terra, pur se vi si 'bruciano i cervelli nell'impotenza' e vi è familiare la povertà, 'non è stata capace di dichiarare guerra/ a nessuno, eppure quante infamie/ sono state compiute' (*Ivi: Non ogni anno, ma ogni attimo*, vv. 6-8).

La visione desolata del mondo e della storia di Dante Maffia non conosce, tuttavia, l'abisso del nichilismo. È alleggerita da un fitto bestiario 'moralizzato', di ascendenza, a mio parere, biblica, più che medievale, lontana, ad esempio, dallo sconvolgente e ossessivo campionario tozziano di *Bestie*, col quale lo scrittore senese, nutrito di umori decadenti, incide, senza eguali, la cattiveria umana. Le bestie maffiane sono sempre correlate a un discorso ossimorico sul disastro non molto lontano della presente umanità, che può ancora essere vinto. Così, gli *scorpioni* sono 'blasfemi e bugiardi' (p. 20); i *rondoni*, 'morti'; i *ragni* 'sbavano' (p. 22); il *delfino* è 'smarrito' (p. 28); il senso è aggredito dalla *tenia* (p. 33); il *calabrone* è 'irritato' (p. 39); la *formica* 'arranca' (p. 41); gli *scarafaggi* sono 'nauseanti' (p. 70); 'branchi di pecore in agonia' (p. 79); 'lupe affamate' (p. 80); 'cane randagio/ col pelo

irto' (p. 88); 'le cicale marcivano nelle bifore,/ i gechi alzavano un canto funebre' e 'i ramarrì guizzavano' (p. 99); 'l'aquila anche implume/non sa perdonare e becca' (p. 107); una rana 'morta' (p. 120); l'aquila 'avida' (p. 127).

Il verso di Maffia, dall'esordio del *Leone non magia l'erba* (1974) a questa recente silloge, per la sua amara e ammonitrice visione del mondo e della storia, trasuda una ferma, virile malinconia, che persuade il lettore a severe riflessioni. Gli manca quell' 'amica ironia'²⁴ di cui andavano fieri, nelle notturne passeggiate fiorentine, Palazzeschi e Soffici, spiriti certamente non ottimisti perché nemmeno i loro tempi volgevano al meglio. Maffia interpreta il nostro tempo senza attenuanti, senza scendere a compromessi nemmeno con se stesso. Deve far trasalire le coscienze. Sa che il suo verso può apparire amaro al primo gusto, ma, quando sarà bene inteso, darà 'vital nutrimento'. Del resto,

*Inutile nascondersi, le crisi
arrivano come temporali
e ognuno poi si sceglie la sua nube
e ci si siede.*

(Ivi: *Ma quanti campanili*, vv. 1-4).

²⁴ 'Palazzeschi, eravamo tre,/noi due e l'amica ironia,/a braccetto per quella via/ così nostra alle ventitré' (A. SOFFICI, *Marsia e Apollo: Via*, vv. 1-4).

«L'ITALIANO DELL'USO MEDIO» NEL ROMANZO CONTEMPORANEO. PRIMI SPOGLI LINGUISTICI SU TRE AUTORI ESEMPLARI: NATALIA GINZBURG, GIUSEPPE PONTIGGIA, DOMENICO REA

Considerazioni introduttive

Rispetto alla lingua della poesia che, in una prima, generale approssimazione, si identifica con un codice rigidamente normativo e conservativo,¹ in cui «si alternano *koinài* e persone prime»² - per la predilezione di una forma tendenzialmente *monovoca*, plasmata peraltro su linguaggi spesso fortemente unitari³ - sicuramente il livello stilistico della prosa narrativa ostenta un quoziente di *polifonia* più alto, soprattutto per l'intrinseca *dialogicità*, che scaturisce dall'estrema plasticità tematica, strutturale e formale che ne caratterizza la pluralità verbale e mimetica⁴.

¹ In riferimento a ciò è necessario chiarire che la codificazione della lingua poetica (soprattutto del genere lirico) sicuramente è stata in passato ben più tenace e rigorosa rispetto alla prosa: in questo senso non è un caso che il termine *codice* sia stato usato per la prima volta da Santorre Debenedetti (esperto filologo e studioso della poesia siciliana), per indicare una tradizione tendenzialmente chiusa e parzialmente normativa, secondo quanto documentato da Maria Corti (*Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, p. 81).

² P. V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 135.

³ All'interno dello stesso livello linguistico, la stabilità o forza d'inerzia del sistema letterario varia da istituto a istituto: ma sicuramente questa è massima nella poesia lirica. Si pensi, per esempio, alla centralità del modello di Petrarca nella tradizione poetica italiana, da cui si irradiano molti stilemi, o le note dittologie sinonimiche, rivisitate dal manierismo cinquecentesco. Inoltre, anche nei poeti che tendono a "rovesciare" e a "inquinare" la tradizione poetica, come per esempio i crepuscolari e Gozzano, in particolare, è presente (seppur come antidoto ironico) un mosaico firmato e riconoscibile di citazioni, composto non solo con tessere prelevate da D'Annunzio, ma anche da Dante, Petrarca (per questi aspetti cfr. G. L. BECCARIA, *La variazione dell'identico: elogio della fiaba*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 228-229). In ogni modo, seppure in ritardo rispetto alla prosa narrativa e con maggiori oscillazioni ed esitazioni, anche la poesia compie la propria "rivoluzione linguistica", abbandonando via via sempre più irrevocabilmente la grammatica poetica tradizionale, che Bembo aveva codificato sull'autorità di Petrarca. Per questi aspetti cfr. V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento* (Torino, Einaudi, 1993, p. 390) e V. COLETTI - E. TESTA, *Sintassi dell'italiano nella poesia degli anni Ottanta* (in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di M. Dardano e P. Trifone, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 333-362).

⁴ Il termine è esplicitamente mutuato dal letterato e filosofo Michail Bachtin, che lo

In particolare il romanzo, genere *roturier* e *parvenu* del sistema letterario⁵, appare come un testo costitutivamente aperto al «fuori» e all'«impuro» del linguaggio⁶, perché sin dalle sue origini – se pure consideriamo il suo primo nucleo germinale, la novella – sottopone a un'attenta e mediata ricreazione il multiforme mondo dell'oralità⁷, attraverso la stilizzazione dei vari moduli del parlato⁸.

Soprattutto sul piano della *mimesis*, e specificamente nel discorso diretto (luogo realistico-mimetico per eccellenza della narrazione), la lingua – come già notava Bachtin – appare quasi sempre tutta *saccheggata*⁹, nell'intreccio di voci attinte dalle multiformi varietà diatopiche e diafasiche del repertorio dell'italiano, nonché talora accentuata da deformazioni e miscele di registri vari, diversamente connotati.

E ciò è evidente soprattutto quando, attraverso l'artificio della contaminazione espressionistica, esemplare per esempio nella pagina di Gadda, la scrittura riesce a esplorare tutti gli strati della lingua (i vari codici, i gerghi, i dialetti), esaltando al massimo i contrasti presenti nella realtà diacronica e sociale dell'italiano, attraverso l'interferenza dei materiali eclettici e irregolari, provenienti dai dialetti, talora con l'aggiunta dell'intervento straniante dei linguaggi settoriali, mescolati all'italiano letterario¹⁰.

adopera per caratterizzare il particolare dialogismo dell'opera dostoevskijana (*Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968). In particolare nel saggio *La parola nel romanzo* (pp. 67-230) contenuto in *Estetica e romanzo* (Torino, Einaudi, 1979), il critico russo specifica definitivamente la concezione della polifonia, intesa come sigla complessiva del carattere pluristilistico, pluridiscorsivo e plurivoco del romanzo.

⁵ M. ROBERT, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 12.

⁶ I. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 220.

⁷ Occorre chiarire che il parlato citato o trasposto nei dialoghi scritti, che inglobano, nell'enunciazione del testo sul piano della *mimesis*, gli aspetti salienti del parlato spontaneo (non programmato), è sempre un parlato simulato, che sottopone a *filtraggio* l'oralità. Per questi aspetti il riferimento fondamentale è: G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179 [ed.or.1976].

⁸ Cfr. E. TESTA, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991; Id., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

⁹ Il termine è mutato dal saggio già citato di Bachtin sul romanzo, in cui si intrecciano gli influssi della grande tradizione etnografica russa e della scuola formalista e dove, a proposito del carattere pluridiscorsivo del romanzo, si legge «la lingua appare tutta saccheggata, penetrata da intenzioni e accentuata» (M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, cit., p. 101).

¹⁰ Sull'espressionismo linguistico e sull'eterna «funzione Gadda» attiva nella letteratura italiana cfr. soprattutto G. CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105; C. SEGRE, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 169-183; 27-44.

Tuttavia in opposizione a questo filone eccentrico della prosa di stampo espressionista e rispetto all'accentuata plurivocità del romanzo, contrassegnato dalla «*sindrome della violazione (cors. nostro)* che dal maccheronico arriva a certi Scapigliati e a Carlo Emilio Gadda e che è stata ricondotta da Gianfranco Contini al *pastiche* di Rabelais e Folengo»¹¹, possiamo distinguere una linea del romanzo che, soprattutto tra Otto e Novecento, appare esente dai vezzi e dalle virtù del *verbiage*, meno contaminata da incursioni verso la dialettalità plurima e sempre più decisamente orientata verso la ricreazione di uno *stile semplice*¹², verso una lingua a forte sapore quotidiano, comunicativa e connessa con la “*fictio*” (riproduzione) del parlato¹³.

1. La stilizzazione del parlato nella prosa narrativa: da Manzoni al “romanzo medio”

Sicuramente, Manzoni è il primo Autore esemplare che si incontra in questo inventario di narratori che tendono (beninteso, sperimentalmente e quasi sempre faticosamente)¹⁴ a costruire uno *stile semplice*, secondo la

¹¹ M. A. GRIGNANI, *Riflessi espressionistici dell'umorismo pirandelliano: i romanzi*, in AA.Vv., *Pirandello e la lingua. Atti del XXX Convegno Internazionale* (Agrigento, 1-4 dicembre 1993), Milano, Mursia, 1994, p. 75.

¹² Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, cit.

¹³ In realtà, la conquista di uno stile chiaro, comunicativo, concreto e leggibile, che fosse l'opposto della *antilingua* del brigadiere (cfr. I. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit., 122-123), non è stata quasi mai pacifica per gli scrittori italiani, spesso costretti a una reinvenzione radicale e faticosa del loro strumento, per varie ragioni, anche di ordine sociale e storico-culturale: per il particolare profilo dell'italiano, apparso da sempre divaricato tra i due poli della lingua scritta e della lingua orale (complicata, peraltro, dalla coabitazione di diverse tradizioni dialettali); infine per il ritardo dell'unificazione linguistica e le condizioni storicamente date del repertorio comunicativo dell'italiano (solcato da profonde distanze, sia di sistemi linguistici, sia sociali e geopolitici). Per questi aspetti il riferimento fondamentale è: T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 1995.

¹⁴ Il 1827 (l'anno in cui uscì la famosa edizione, detta *ventisettana*, del *Fermo e Lucia*) è anche la data di pubblicazione delle *Operette morali* di Leopardi, che, nel progetto formale dell'Autore, dovevano coniugare filosofia e poesia (definite, quest'ultime, tra «le facoltà più affini tra loro» nello *Zibaldone*, in una nota dell'8 settembre 1823), per proporsi come esemplare di una prosa moderna e filosofica. Come Manzoni, anche Leopardi affronta con acume critico e sensibilità vivacissima la “questione della lingua” (nelle ormai famose argomentazioni epilinguistiche dello *Zibaldone*), lamentando la mancanza in Italia di un modello di prosa moderna, efficace e comunicativa: per questo tenta di dar vita a un moderno esemplare di lingua narrativa, nel mirabile ordito linguistico delle *Operette morali*, dove coniuga in una sintesi perfetta tutte le «risorse e i registri storica-

fortunata nozione descrittiva, mutuata dai dominî della retorica¹⁵ e applicata da Testa¹⁶ a una linea linguistica del romanzo che, in una prima approssimazione, si presenta come parallela e distinta da quella della prosa narrativa espressionista.

In effetti, le opzioni linguistiche dell'ultima stesura (la *quarantana*) dei *Promessi Sposi* irradiano modelli di lingua tali da riproporsi nella narrativa dei prosatori del Novecento: gli specifici microelementi retorici, più volte rubricati come fenomeni dell'*italiano dell'uso medio* da Sabatini¹⁷ (quali, per esempio, la sensibile riduzione dei pronomi di terza persona singolare *egli/ella*, sostituiti da *lui-lei*; l'uso dell'interrogativo ellittico *cosa*, in luogo di *che cosa*; l'incremento di *ci* rispetto alla particella locativa *vi*; l'uso di connettivi semplificati); o ancora, la cancellazione dei dialettalismi (lombardi), sostituiti con forme medie, di impronta linguistica comune e nazionale negli usi scritti; la soppressione degli allotropi o dei dopponi di voci,¹⁸ dettata dall'obiettivo di raggiungere la “*fixité*” dell'uso linguistico

mente disponibili alla lingua italiana» (Giacomo Leopardi. *La varietà delle lingue. Pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*, a cura di S. Gensini, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 63), attraverso una tastiera linguistica che si dilata dagli aulicismi ai frammenti prelevati dal parlato, con lo sfruttamento dei modismi tipici dell'oralità, adatti a vivacizzare il dialogo. Significative sono le vivacissime battute del *Dialogo. Galantuomo e mondo di Leopardi* (cfr. G. LEOPARDI, *Operette morali*, Introduzione, note e commenti di P. Ruffilli, Milano, Garzanti, 1992): qui in particolare la *vis* comica, della bonaria predica del Mondo, si cristallizza nei modi proverbiali, in un lessico popolare e nelle costruzioni sintattiche, con le dislocazioni, tipiche del parlato spontaneo: «[...] Dimmi un poco: pizzichi niente di letterato?»; “*Male malone. Hai sprecoato il tempo, la fatica e la spesa. Tutto lo studio fa conto d'averlo gittato, e il danno che ti resta lo porterai gratis per amore del diavolo. [...]*» (le citazioni sono alle pp. 373-374).

¹⁵ G. GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil, 1966 (trad.it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi 1969, p. 190).

¹⁶ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, cit.

¹⁷ Cfr. F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus e E. Radtke, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184.

¹⁸ In particolare, in riferimento a questo aspetto specifico, è sicuramente utile segnalare, anche nell'economia della presente ricerca, uno studio sulla prosa dei *Promessi Sposi*, di Altieri Biagi (*L'aggettivo nei "Promessi Sposi"*, in *Come si legge un testo. Percorsi di lettura da Dante a Montale*, a cura di M. L. Altieri Biagi, Milano, Mursia, 1989, pp. 101-129), che - attraverso l'analisi della riduzione quantitativa delle opzioni stilistiche dell'aggettivo (più forme che sono sostituite con l'aggettivo «medio, usuale», *confuso* e anche *pensoso*) - dimostra come, in realtà il politropismo e l'abbondanza di allotropi, caratteri specifici della nostra lingua letteraria, siano percepiti ormai come un “disvalore” già a partire dal Manzoni.

(come si legge nella lettera all'amico Fauriel del 1971)¹⁹ sicuramente vanno considerati, per usare una suggestiva immagine di Nencioni,²⁰ «fatti a struttura inquieta, potremmo dire radioattivi», che influenzano tutta la prosa narrativa del Novecento, come dimostrano le ricerche che hanno documentato la frequenza e il diverso grado di accettabilità di queste forme, appartenenti alle modalità di realizzazione orale dell'italiano²¹.

Dai numerosi spogli linguistici delle edizioni del romanzo dei *Promessi Sposi*²² risulta evidente che il sistema correttorio delle varianti riscontrate sul piano lessicale, morfologico, sintattico risponde perciò a un'esigenza di livellamento formale e indica un orientamento decisamente anti-retorico, per il fatto che il repertorio da cui Manzoni attinge non è più soltanto dato dalla *lingua dei libri* (la lingua su cui ancora gravava il rigorismo

¹⁹ Cfr. A. MANZONI, *Lettere*, a cura di C. Arieti, in Id., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1970, p. 246.

²⁰ G. NENCIONI, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, p. 134.

²¹ Si vedano, per esempio, gli studi: V. COLETTI, *Italiano d'autore*, Genova, Marietti, 1989; L. SERIANNI, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993, pp. 451-577; *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di M. Dardano e P. Trifone, Roma, Bulzoni, 1995; E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, cit.; M. DARDANO, *La lingua letteraria del Novecento*, in E. CECCHI - N. SAPEGNO, *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo II* (nuova edizione), Milano, Garzanti, 2001, pp. 1-80.

²² Per dare un esempio dello stile di Manzoni, che riproduce le infrazioni grammaticali tipiche del parlato spontaneo, non programmato (ricco di anacoluti, interruzioni, riprese a distanza, con pronomi e connettivi tipici dell'oralità) basterebbe citare l'esempio di una battuta, mutuata dal cap. XII dei *Promessi Sposi*: «tutti coloro a cui pizzicavano le mani di far qualche bella impresa», che diventa nella *quarantana* «tutti coloro che gli pizzicavan le mani di far qualche bella impresa», con una «sgrammaticatura», tipica del parlato spontaneo, ma di sicuro effetto stilistico. Questo esempio dimostra come tendenze normative dell'italiano contemporaneo (solo in apparenza «innovative») appartengano a un sistema linguistico, di fatto già codificato nella scrittura narrativa di Manzoni (ma di cui vi è traccia anche nella prosa antica del Tre e Quattrocento, in particolare nelle novelle): la citazione è tratta dallo studio fondamentale di Serianni (*Le varianti fonomorfologiche dei "Promessi Sposi" nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 141-213; la citazione è a p. 193). Inoltre, in merito alle correzioni degli usi pronominali sono fondamentali gli spogli di D'Ovidio (*Le correzioni ai "Promessi Sposi" e la questione della lingua*, Napoli, Guida, 1983); sulle motivazioni di queste scelte (la deitticità di *lui, lei loro* rispetto all'anaforicità di *egli, ella, essi*) si veda infine Sabatini (*Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfologia sintassi nei "Promessi Sposi"*, in AA.VV., *Manzoni "L'eterno lavoro"*, Milano, Casa del Manzoni - Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1987).

arcaizzante dell'abate Cesari)²³, ma si sposta decisamente verso le risorse della morfosintassi parlata, proprie dell'*uso vivo*²⁴.

Attraverso un piano di ricreazione e mimesi di una lingua decisamente orientata verso l'oralità, che - nel progetto di creazione e invenzione dell'*incognita*²⁵ di una lingua moderna, naturale e comune - si dilata a tal punto nei *realia* del parlato, fino a sfiorare vere e proprie *trasgressioni grammaticali*²⁶, soprattutto per le esigenze realistiche, connesse alle tematiche del romanzo storico e alla necessità della verosimiglianza, la scelta di Manzoni rappresenta dunque il più noto e complesso *specimen*, della narrativa ottocentesca, di apertura letteraria alla lingua dell'uso, configurandosi già come l'esito «dell'estrema ricerca di stabilire una norma individuale tendenzialmente coincidente con una norma sociale»²⁷.

In sostanza, i recenti studi di “macrostoria linguistica” (definiti tali, perché capaci di coniugare gli oggetti tradizionali della storia della letteratura, con i metodi della linguistica), dimostrando che è possibile verificare la presenza del parlato in fonti scritte antiche, non però in sincronia,

²³ Insieme a Carlo Gozzi, uno dei più rigorosi sostenitori del purismo fu il sacerdote veronese Antonio Cesari, che, tra il 1806 e il 1811, pubblicò una riedizione del *Vocabolario della Crusca*, la cosiddetta “Crusca veronese”, ancora più attenta a recuperare la lezione dell’“aureo Trecento”; inoltre nel 1813 pubblicò la *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, l'opera teorica (in cui si esplicita, per esempio, il divieto di usare *lui, lei loro* in funzione di soggetto), che trovò larghi consensi soprattutto tra i pedagoghi e gli educatori, almeno fino alla metà del XIX secolo, come attesta Marazzini (C. MARAZZINI, *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattiti sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999, p. 147).

²⁴ I due sintagmi *uso vivo* (cioè l'uso del fiorentino vivo delle persone colte) e *lingua dei libri* (vale a dire la lingua sedimentata nei testi) sintetizzano tutta la riforma e le riflessioni epilinguistiche di Manzoni (per cui cfr. in particolare A. MANZONI, *Scritti sulla lingua*, a cura di T. Matarrese, Genova, Marietti Matarrese, 1989).

²⁵ G. NENCIONI, *Conversioni dei “Promessi Sposi”*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, cit., p. 8.

²⁶ L'uso del *che* indeclinato e polivalente (considerato come un “subordinante generico” e annoverato da Sabatini tra i fenomeni dell'italiano dell'*uso medio*), come del resto dell'anacoluto (la realizzazione estrema della dislocazione) è attestato, nei *Promessi Sposi*, non soltanto limitatamente al “subalterno piano del *dictum*” (G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit., p. 168), ma anche sul piano del *narratum*, del racconto puro gestito dal narratore: cfr. per esempio per il primo caso «ma queste è una di quelle sottigliezze metafisiche che una moltitudine non ci arriva» (in A. MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e G. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, p. 296).

²⁷ T. POGGI-SALANI, *Dal “Fermo e Lucia” ai “Promessi Sposi”: riconsiderando il primo capitolo (persona, tempo-spazio e altro)*, in AA.VV., *Manzoni “L'eterno lavoro”*, Milano, Casa del Manzoni - Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 1987, p. 301.

ma in prospettiva storica, in diacronia²⁸, confermano che la riforma manzoniana va inscritta in un più vasto e complesso movimento che dalla «scritturalità - va - verso l'oralità»²⁹.

In questo processo, il sistema semiotico dell'oralità assume una capacità modellizzante sulla scrittura tale da proporre, per certi versi, una vera e propria grammaticalizzazione di modalità che, a lungo censurate dalla norma esplicita³⁰, in realtà si sono sedimentate in alcune tipologie di testi, che hanno conservato modalità e usi attivi in forme di comunicazione regionale e negli usi informali. In altre tipologie testuali, in cui le mediazioni e le stilizzazioni del parlato appaiono sicuramente più marcate e pervasive, è possibile vedere infatti come i diversi materiali attinti dall'oralità attraversino costantemente la lingua letteraria: fattore che del resto è già stato documentato, per specifiche tipologie testuali come, per esempio, per la fiaba³¹; per la novella del '400 e del '500³²; per

²⁸ Gli studi sul parlato in sincronia - per esempio di Sornicola (*Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981), Voghera (*Sintassi e intonazione dell'italiano parlato*, Bologna, Il Mulino, 1992), Berretta (*Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana, II Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 193-245), ma la bibliografia è ormai sterminata - analizzano testi di parlato registrato (di natura formale o informale, come per esempio le conversazioni spontanee); le ricerche che, invece, studiano il parlato in diacronia analizzano il parlato in fonti scritte, non solo in testi letterari, ma anche in testi d'uso (cfr. per esempio F. BRUNI, *Stabilità e mutamento nella storia dell'italiano*, in «Studi linguistici italiani», XIII, pp. 145-181 1986; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990).

²⁹ M. DARDANO, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana, II Scritto e parlato*, cit., p. 390.

³⁰ Per *norma esplicita* si intende la norma esplicitata e codificata nelle grammatiche e nei vocabolari. In merito alla centralità della norma, prescritta dalla tradizione grammaticale, è noto il peso che, tra il Cinquecento e l'Ottocento, hanno avuto le raccomandazioni di grammatici e lessicografi, nel determinare l'assetto linguistico italiano. Non a caso Patota (*Sintassi e storia della lingua italiana: tipologia delle frasi interrogative*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 100 e 402) ha parlato di "grammatica silenziosa", per evidenziare l'influenza di Bembo anche come scrittore e non solo come teorico della lingua. Si aggiunga poi il peso della tradizione lessicografica di marca cruscante: lo stesso Manzoni, nell'Appendice alla propria *Relazione sull'unità della lingua* (1869), testimoniando le difficoltà dell'eterno lavoro incontrate nella stesura del romanzo, confessava che "nello spogliare e rispogliare il Vocabolario della Crusca - lo aveva - conciato in modo da non lasciarlo vedere" (cfr. A. MANZONI, *Scritti sulla lingua*, cit., in particolare pp. 11-18).

³¹ Cfr. C. LAVINIO, *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 143-146; Id., *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; G. L. BECCARIA, *La variazione dell'identico: elogio della fiaba*, cit.

³² E. TESTA, *Simulazione di parlato*, cit.

la *prosa media*³³; infine, per il genere diamesicamente ambiguo della commedia teatrale, tipologia per eccellenza “di confine” tra scritto e parlato³⁴.

Ciò premesso, è importante tuttavia ribadire che la riforma manzoniana fa sì che gli istituti di una lingua familiare e popolare – evidenziabili attraverso veri e propri segnali (si pensi, per esempio, all'uso del *che* polivalente)³⁵ – entrino a pieno diritto nella lingua letteraria, tradizionalmente caratterizzata da un'ostentata estraneità ai moduli dell'uso parlato (informale) e da una certa persistenza della norma esplicita e “prescrittiva”, codificata dal modello bembiano.

Successivamente, rispetto all'assunzione globale e radicale dei moduli e delle forme «nazionali» del parlato, la spinta ad inglobare forme dell'oralità nella scrittura romanzesca tende a rallentare nei prosatori del secondo Ottocento, attraverso la riduzione della soluzione monolingvistica (del fiorentino vivo) alla dimensione vernacolare toscana (fattore, del resto, favorito anche dal perdurare della scarsa diffusione dell'italiano unitario).

³³ M. DARDANO, *Note sulla prosa antica*, in *La sintassi dell'italiano letterario*, cit., pp. 15-50.

³⁴ Cfr. G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit.; P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana, II Scritto e parlato*, cit., pp. 81-159; Id., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

³⁵ Il fenomeno del “*che* polivalente” è incluso nella lista dei quattordici tratti sintetizzati da Sabatini (*L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, cit.) e appartenenti all'*italiano dell'uso medio* che, per quanto non solo parlato, si presenta come decisamente ricettivo dei tratti generali del parlato (p. 155). Gli altri tratti sono: *lui, lei loro* usati in funzione di soggetto; *gli* dativale onnivale; dislocazione a destra e a sinistra con inversione dell'ordine normale dei costituenti (con il caso limite dell'anacoluto); l'ellittico *cosa* interrogativo; *per cui* con funzione di congiunzione causale-consecutiva; forme d'ingresso o connettivi come *allora, dunque, ma e*, o iniziali di discorso o di enunciato; la concordanza a senso tra soggetto collettivo singolare seguito da un'espressione partitiva e il predicato plurale; il *ci* attualizzante con il verbo *avere*; la diatesi media dei verbi; la posposizione del soggetto rematico al predicato; la frase scissa. Le già citate ricerche di Sabatini, ma anche di Testa, D'Achille e Serianni testimoniano che si è ormai avviato un nuovo approccio di studio sui testi letterari, che si prestano a un'analisi linguistica nella sua dimensione diacronica, con gli strumenti metodologici, usati per studiare il parlato in sincronia. Inoltre molti di questi lavori – condotti peraltro sulle produzioni scritte (le lettere, per esempio) dell'italiano dei semicolti o “popolare” – hanno confermato che molti tratti (soprattutto del parlato), che si considerano erroneamente come innovazioni recenti, vanno in realtà valutati come vere e proprie «riemergenze di fenomeni appartenenti da tempo al repertorio linguistico italiano», come evidenzia D'Achille (*Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, cit., p. 15), ma anche Bruni (*Stabilità e mutamento nella storia dell'italiano*, cit., pp. 177-178).

Ciò nonostante si fa sempre più forte l'esigenza di avvicinare, sulla base dei principi del verosimile narrativo e linguistico, la lingua della letteratura alla lingua viva, dando quindi ospitalità, nella prosa dei romanzi, a registri e a forme non togate, come quelle popolari, colloquiali e familiari³⁶.

Un ulteriore avvicinamento della lingua letteraria alla lingua dell'uso, con la conseguente conquista di un livello espressivo moderno, si verifica inoltre, più avanti, con la prosa dei maggiori veristi. Superando a fatica il «grandissimo scoglio» della lingua, generato dalla mancata disponibilità di un idioma omogeneo e che fosse, per di più, realmente parlato, l'esperienza verista nasce sostanzialmente dall'impraticabilità letteraria dell'assunzione totale del particolare patrimonio vernacolare e dalla consapevolezza di quanto fosse «difficile» - come si legge nella recensione scritta nel 1881 da Capuana ai *Malavoglia* - lo «strumento - offerto - dalla diabolica lingua italiana - per il peso delle sue - tradizioni letterarie impastate, anzi che no, di pedanteria»³⁷.

Si pensi in particolare all'esperienza di Verga, «il più antiletterario degli scrittori», che adotta una lingua di tono medio, resa attraverso una *mimesi* della lingua d'*en bas*, per mezzo della nota tecnica della *regressione*³⁸; come attestato sin dalle prime e originalissime analisi del linguista svizzero Leo Spitzer³⁹, l'adesione al *côté* dialettale fa sì che il narratore possa riprodurre mimeticamente ed ecolalicamente il modo in cui il personaggio si esprime e pensa, soprattutto nella composizione corale dei *Malavoglia*, dove avviene una «filtrazione sistematica della [...] narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale»⁴⁰.

³⁶ Per questi aspetti della lingua del romanzo dell'Ottocento si veda soprattutto G. L. BECCARIA, *La lingua letteraria moderna e contemporanea*, in G. L. BECCARIA - C. DEL POPOLO - C. MARAZZINI, *L'italiano letterario*, Torino, Utet, 1989, pp. 152-153.

³⁷ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, cit., p. 67. Cosciente di quanto bisogno - vi fosse - di una prosa viva, efficace, adatta a tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, Capuana metteva in rilievo il problema capitale di una scrittura che fosse mossa da intendimenti realistici, rimarcando, in particolare, l'esigenza di creare una lingua adatta alla costruzione di un «dialogo spigliato, vigoroso, drammatico», data l'esigenza di conferire - secondo il precetto diffuso - una maggiore autonomia verbale alle figure del romanzo, in sintonia con la forma di un racconto in cui l'autore si sforzasse di «nascondersi».

³⁸ Cfr. G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

³⁹ Cfr. L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in *Romanische Literaturestudien. 1936-1956*, Tübinga, Niemeyer, 1959, pp. 634-636, 639-40.

⁴⁰ Ivi, p. 634.

Ancora, possiamo osservare come, con la prosa di Pirandello, si assiste a una lenta e progressiva assimilazione della lingua letteraria alla lingua dell'uso, attraverso un'esibita rappresentazione del parlato, per il ruolo centrale che assume l'*azione parlata*⁴¹, soprattutto nel continuo confronto con il teatro, in cui emerge una vera e propria istituzionalizzazione senza precedenti delle formule e dei moduli dell'articolazione discorsiva - in particolare nella traduzione intersemiotica dalla pagina alla scena, dalla *fabula ficta* (la novella) alla *fabula agenda* (la *pièce* teatrale) - lì dove si coglie una fortissima valorizzazione dei fattori intonativi, prosodici e soprasegmentali del parlato⁴².

Rispetto alla soluzione moderata non solo di Pirandello ma, per esempio, anche di Moravia, adottata, per esempio nel romanzo *Gli indifferenti* (1929), in cui pure si persegue un ideale di lingua dal tono «medio», ottenuto con la riduzione dei dialettalismi, come dagli eccessi aulici e letterari, spostando l'asse diacronico verso la metà del Novecento, risulta evidente che con il romanzo neorealista in particolare del primo Calvino, di Pasolini, Fenoglio, la pagina scritta si apre a ricevere i tratti della lingua parlata, delle varietà basse, dei dialetti dell'«Italia vivente e parlante, che per un ventennio, era sparita» dalla scena della scrittura narrativa⁴³.

⁴¹ *L'azione parlata* è in realtà il titolo di uno dei numerosi scritti critici di Pirandello (raccolti in *Saggi, poesie, scritti vari*, op.cit., pp. 1015-1018), in cui emerge: un'attenzione fortissima per gli aspetti teorici e applicativi del teatro (anche per i problemi relativi alla "traduzione" di un testo di genesi scritta, colto nel passaggio dalla pagina alla scena); un'analisi rigorosa della "questione della lingua"; infine una scrupolosa disamina dei problemi teorici, connessi in generale alla natura "umoristica" della sua produzione artistica. In realtà, la soluzione di Pirandello, malgrado gli slittamenti anche verso punte estreme del "parlato-parlato" (G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, cit.), che nascono dall'intento di riprodurre nella scrittura la "parola viva" dei personaggi (soprattutto nelle commedie), si segnala comunque come *discreta*, in quanto tendente a riprodurre un'oralità neutra, mediana e colloquiale. Il suo si configura infatti come un italiano medio, che nasce dall'incontro di "una lingua d'uso in via di formazione", con quanto in essa risulta compatibile con la sua estetica (M.A. GRIGNANI, *Le parole di traverso: lingua e stile nel "Fu Mattia Pascal"*, in AA.VV., *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del "Fu Mattia Pascal"*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, p. 54). Analogamente Altieri Biagi (*Pirandello dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in Id., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 163) parla di soluzione "discreta" della lingua di Pirandello, lontana dalla programmatica contaminazione, cara agli eversivi della lingua, perché tende a evitare sia le deviazioni verso i registri bassi e popolari, sia gli scarti verso le forme auliche.

⁴² Come rigorosamente verificato dagli studi di Nencioni (*Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, cit.) e Altieri Biagi (*Pirandello dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, cit.).

⁴³ P.P. PASOLINI, *La confusione degli stili*, in Id., *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1957, p. 298.

Come si evince dalle dichiarazioni di Calvino in sede paratestuale (concentrate nella nota Postfazione del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno*), l'aspirazione di questi scrittori è in effetti di essere «linguisticamente dei nullatenenti», per poter riprodurre nella pagina scritta anche le forme vernacolari, o gergali, proprie di una «tradizione orale di fatti del linguaggio, [...] la cui genesi risaliva al biennio della Resistenza»⁴⁴. Questa scelta ovviamente comporta sul piano formale l'ostentata adozione di soluzioni stilistiche, che riproducono le forme delle *kòinai* regionali e contribuiscono al consolidamento dei fenomeni della morfosintassi parlata.

L'uso del dialetto e delle marche dell'oralità (come per esempio la presenza di inversioni; segmentazioni frasali o dei vari moduli di tematizzazione; di concordanze a senso e di costrutti anacolutici; di ridondanze pronominali; di nessi istituiti dal *che* indeclinato e polivalente; di costrutti ellittici e di casi di *ci* attualizzante col verbo *avere*, ecc.)⁴⁵ compongono la complessa partitura oralizzante dei romanzi, che tuttavia può oscillare da un grado minimo di stilizzazione del parlato, evidente per la scrittura di Calvino, in cui gli inserti dialettali si amalgamano soprattutto sul piano mimetico del dialogo dei personaggi; a un grado massimo, con maggiori deflessioni dalla norma, e altissime occorrenze di dialettalismi, come avviene per esempio per Fenoglio (dove per esempio l'oltranza mimetica del *che* polivalente è sfruttata al massimo, fino ad affollare la pagina, saturandola).

Sicuramente, in anni più recenti, questo processo di progressivo avvicinamento della lingua della narrativa alla lingua dell'uso e al parlato in generale approda fino al «romanzo medio»⁴⁶, il romanzo di successo degli anni Sessanta e Settanta. Nella scrittura di autori come Cassola, Soldati, Chiara, Bevilacqua - per la riduzione degli elementi dialettali e letterari e l'inserimento di modi colloquiali e discorsivi di stampo nazionale - la lingua narrativa appare ancora più orientata verso uno stile semplice, una dizione media, comunicativa e costruita, in misure diverse, con un attento piano di ricreazione, citazione, invenzione e mimesi del discorso parlato⁴⁷.

⁴⁴ Cfr. l'importante saggio sulla lingua dei romanzi del neorealismo di Corti (*Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978); la citazione è a p. 73.

⁴⁵ Cfr. Mengaldo (*Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit.) e Testa (*Lo stile semplice*, cit.).

⁴⁶ La definizione di "romanzo medio" si deve a Ferretti (*Il best seller all'italiana*, Bari, Laterza, 1983, di cui in particolare cfr. 1-50).

⁴⁷ Anche per questa fase del romanzo (tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo), se si analizza il sistema correttorio dei romanzi di Fenoglio, Cassola, Bassani,

2. Premesse metodologiche: natura del "corpus" e criteri della ricerca

Ebbene, confrontando le esperienze di molti scrittori italiani, possiamo dire con Mengaldo che:

«le difficoltà della prosa narrativa sono sempre state, in Italia, legate all'inesistenza di una lingua della narrazione», a tal punto che si può dire che anche «nel pieno Novecento il narratore parte [...] ogni volta da zero (cors. nostro) [...]»; - da qui la convinzione che - «il prosatore contemporaneo non possa essere, se vuol essere qualcosa, che sperimentale, quale che sia il grado della sua consapevolezza, massima in Gadda minimo in Svevo»⁴⁸.

Ciò è dovuto al fatto che l'italiano, soprattutto se si paragona con le altre lingue europee di cultura, presenta una particolarissima fisionomia, dal momento che, in realtà, appare divaricato tra la lingua scritta - contrassegnata da una plurisecolare specificità e conservatività - e la lingua orale, complicata, quest'ultima, dalla coabitazione di moduli comuni di parlato e di dialetti (peraltro caratterizzati da un'alta distanza strutturale, tale da far isolare ogni dialetto come una varietà linguistica a sé stante)⁴⁹.

In ogni modo, è innegabile, anche considerando le vecchie e nuove questioni della lingua⁵⁰, il peso che «la norma - o le norme - hanno tradizionalmente esercitato su di esso, condizionandone il corso e riuscendo a rendere relativamente omogenea la lingua scritta, in secoli di frammentazione politica e di dispersione culturale», come acutamente rileva Serianni⁵¹.

Testori è evidente che le varianti sono orientate verso l'adozione di una semplicità espressiva, per l'opzione di forme lessicali e sintattiche più vicine al parlato e alle varietà basse del repertorio dell'italiano.

⁴⁸ P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit., p. 135.

Analogamente Asor Rosa (*Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana*, in *Letteratura Italiana, III Storia e geografia. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 8) sostiene che "ogni scrittore italiano, nel corso dei secoli, se non è disposto a riprendere di peso la lingua della tradizione, cioè se non è un "conservatore" o un "ripetitore", si fa da sé la propria lingua, attingendo alle fonti di volta in volta più diverse, con esiti spesso e necessariamente espressionistici".

⁴⁹ La distanza tra queste due polarità - lingua scritta, lingua orale - (avvertita da Dante, a Pirandello, Calvino, Pasolini) ha di fatto rallentato il formarsi di una prosa uniforme e regolata sulle coordinate condivise dalla maggioranza dei parlanti, rendendo più difficile almeno, fino a una certa data, una soluzione centripeta e mediana della lingua del romanzo.

⁵⁰ Cfr. O. PARLANGÈLI, *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paedica Editore, 1971.

⁵¹ L. SERIANNI, *Il problema della norma linguistica dell'italiano*, in "Annali Università per stranieri" (Perugia), VII, gennaio, p. 47.

Ci chiediamo dunque – considerate le diverse varietà dell'italiano di oggi, trasformatosi ormai in una lingua altamente codificata e diversificata in diafasia – se e in che misura sia possibile assumere ancora i testi letterari come «fonti», per verificare l'andamento e gli sviluppi della norma contemporanea, considerato che, almeno limitatamente ai romanzi, questi sicuramente rappresentano un «panorama composito, dominato oggi più che mai dalla personalità dei singoli scrittori e da un'inusuale ampiezza di escursioni rispetto all'italiano medio»⁵².

Basti solo pensare a quanta distanza separa la prosa iperletteraria e classicheggiante di Pontiggia; la raffinata e iperscritta pagina di Bufalino o anche la scrittura espressivistica di Consolo, dalla neutralità verbale della prosa di De Carlo o dal modello linguistico medio e indifferente alla ricerca formale, registrato sempre da Serianni⁵³ per i racconti di autori delle ultime leve⁵⁴.

Premesso perciò che, nel panorama letterario contemporaneo, dominano tendenze diverse, difficilmente riconducibili a un'unica cifra stilistica, o a filiere e tradizioni di *koinè* riconoscibili⁵⁵, e considerato che per verificare le ragioni che comportano mutamenti nei codici stilistico-narrativi occorre necessariamente allargare lo spettro dell'indagine a sempre più ampi *corpora*, abbiamo avviato una vasta ricerca che ha avuto per oggetto l'analisi linguistica e stilistica dei romanzi raccolti nella silloge dei Premi Strega⁵⁶.

Scopo fondamentale della ricerca è stato verificare in particolare la

⁵² Ivi, p. 54. Cfr. anche M. DURANTE, *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, Zanichelli, 1981; analogamente P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit.

⁵³ L. SERIANNI, *La prosa*, cit., pp. 574-577.

⁵⁴ AA. VV., *Italiana. Antologia dei nuovi narratori*, Milano, Mondadori, 1991, raccoglie racconti di Pasutto, Lodoli, Doninelli, Palandri, Tamaro, Albinati, Rasy, Tondelli, ecc. In merito a ciò, Serianni (*La prosa*, cit., pp. 575-576) osserva che “guardando con spirito ottimistico (e forse un po' provvidenzialistico) i racconti di *Italiana* si potrebbe dire che essi segnano in letteratura l'affermarsi di quell'*italiano dell'uso medio* che il Sabatini ha individuato come forza trainante della lingua d'oggi; o almeno [...] costituiscono un'ulteriore tappa del più che secolare moto di avvicinamento tra scritto e parlato e del più recente processo di riduzione dello specifico letterario per la lingua della prosa (Pirandello e Svevo)”.

⁵⁵ Cfr. P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit., p. 136.

⁵⁶ Il *Premio Strega* è patrocinato dalla Fondazione Goffredo e Maria Bellonci. Si specifica che le citazioni dei segmenti testuali (esclusivamente funzionali all'analisi dei dati) rimandano all'edizione della Collana dei Premi Strega, edita dal Club degli Editori (Milano, Bompiani, che raccoglie i romanzi premiati dal 1960 al 2006).

presenza di quei tratti ad alta frequenza e ad alto rendimento funzionale – molti dei quali sono peraltro enumerati nell'*italiano dell'uso medio* – che, nonostante siano esclusi dalla norma prescrittiva⁵⁷, sono in realtà presenti nella norma implicita. La norma, spesso erroneamente vista come un «logos astratto, metafisico calato in un catechismo grammaticale», può essere infatti ricercata «dentro i testi degli scrittori»⁵⁸.

Obiettivo metodologico della ricerca, di cui qui si presentano solo risultati parziali, è stato dunque analizzare i mutamenti dei codici narrativi dell'italiano letterario e in particolare valutare le spinte che la pressione del parlato ha assunto nella scrittura narrativa contemporanea, partendo anche dai risultati delle fondamentali ricerche di Serianni⁵⁹; Mengaldo⁶⁰; Bonomi⁶¹; Coletti⁶²; Dardano-Trifone⁶³; Testa⁶⁴.

Prima di presentare i testi scelti dal *corpus* dei *Premi Strega*, occorre fare un breve cenno alla metodologia della ricerca: le analisi dei tre romanzi selezionati sono il risultato della rielaborazione di un sistematico spoglio dei fenomeni linguistici; inoltre, è bene ribadire che il campo d'analisi non è stato limitato solo alla lingua del testo, isolato come unità linguistica pertinente, ma sono stati valutati anche gli indici extratestuali, e tutti quegli elementi relativi al contesto o alla poetica dei singoli romanzieri, ritenuti utili per la comprensione globale dei testi oggetto d'esame.

Di tutta la vasta ricerca, condotta sui *Premi Strega*, si presentano qui solo tre autori esemplari: Ginzburg, Pontiggia e Rea. La distanza diatopica, ma anche diafasica, relativa ai registri linguistici dominanti nei romanzi presi in esame, e infine anche per certi versi la distanza cronologica conferma la tesi di Serianni⁶⁵, e cioè che è effettivamente difficile limitare in

⁵⁷ Molti di questi tratti sono vivi nell'uso antico per quanto confinati ai margini di una buona lingua da una censura o norma prescrittiva che dal Cinquecento si sviluppò nei secoli successivi, nel momento in cui la lingua fu sottoposta alla riflessione razionalizzante e codificante dei grammatici.

⁵⁸ G. NENCIONI, *Costanza dell'antico nel parlato moderno*, in *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, p. 227.

⁵⁹ L. SERIANNI, *La prosa*, cit.

⁶⁰ P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit.

⁶¹ I. BONOMI, *La narrativa e l'italiano dell'uso medio*, in "Studi di grammatica italiana", a cura dell'Accademia della Crusca, Firenze, Le Lettere, XVI, 1996, pp. 321- 338

⁶² V. COLETTI, *Italiano d'autore*, cit.; Id., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, cit.

⁶³ M. DARDANO - P. TRIFONE (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, cit.

⁶⁴ E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, cit.

⁶⁵ L. SERIANNI, *La prosa*, cit.

un quadro unitario (e ridurre in etichette economiche e veloci) tutte le escursioni linguistiche e normative presenti nei romanzi contemporanei.

3. «*L'italiano dell'uso medio*» nel romanzo contemporaneo: Natalia Ginzburg, Giuseppe Pontiggia, Domenico Rea

3.1. Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* (Einaudi), Premio Strega 1963.

Scritto dalla Ginzburg (1916-1991) quasi di getto, dall'ottobre al dicembre del 1962, e insignito del *Premio Strega* nel luglio del 1963, *Lessico familiare* si configura, innanzi tutto, come un diario di ricordi che, ricostruiti con l'estro brioso del linguaggio confidenziale proprio della scrittura privata, rappresentano un'affettuosa e ironica *trouvaillie* del «lessico», inteso come filtro e schermo di una realtà amaramente sofferta: una realtà che assume le sembianze mitiche dell'infanzia, talora il volto mutevole e vario della vita, infine l'aspetto angusto della storia⁶⁶.

Il lessico è *famigliare*, perché, nel tentativo di ripristinare gli echi di una lingua presente solo nello spazio della sua memoria, l'Autrice ama citare le voci perdute delle figure della sua famiglia (il padre, la madre, la nonna), di cui ricostruisce la particolare fisionomia, riproducendone nello specifico l'idioletto, con estremo realismo e toni di vivace ipotiposi⁶⁷.

In generale e soprattutto in rapporto agli altri romanzi del *corpus* dei *Premi Strega* (che comprende pagine di Bevilacqua, Camon, Cassola, Arpino, Piovene, Dessi, ecc.), il testo in questione si distingue per l'esibizione di un italiano deliberatamente antiletterario, in cui gli stilemi della scrittura letteraria sono rimossi o piuttosto dissimulati, lasciando spazio a strutture elementari, semplici e a «un lessico usuale, tutto esaurito nel giro della più trita quotidianità»⁶⁸.

⁶⁶ V. COLETTI, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2000. Nel Capitolo II *Territori dell'io*, individua due cronotopi fondamentali del Novecento (*Il sesso e la famiglia*); per quest'ultimo punto, sottolinea che «pochi autori hanno puntato, come ha fatto la Ginzburg, a capire i padri e *Lessico familiare* ha disegnato il più vivo, fresco dagherrotipo di famiglia primo-novecentesca solo riducendo al massimo l'egotismo infantile dell'io narrante. Pur dicendo continuamente «io», lei sa parlare solo degli altri, insegue in essi il talento leggero e puerile di essere adulti» (la citazione è a p. 84).

⁶⁷ Il concetto di idioletto va inteso come insieme delle caratteristiche personali, delle abitudini linguistiche di un singolo parlante, «mediante le quali un individuo interpreta la lingua standard» (*Dizionario di linguistica, e di filologia metrica e retorica*, a cura di G. L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1996, p. 381).

⁶⁸ L. SERIANNI, *La prosa*, cit., p. 574.

L'elementarità della prosa (ma in particolare del lessico) deriva soprattutto dal fatto che sopravvivono nella scrittura narrativa forme dell'antiparlato (della lingua del brigadiere di Calvino), tipiche dello «scolastichese»⁶⁹: come per esempio *egli, essa*, o il pronome relativo *il quale*, i cui usi stridono con un impasto linguistico tutto intriso di termini del *parlato-parlato* (o parlato informale).

Si realizza così una particolare mescolanza tra le forme attinte dall'oralità (come l'ordine marcato dei costituenti, la prevalente paratassi, gli asindeti) ed elementi mutuati dal «supercodice» della lingua scolastica⁷⁰.

Il tipo di narrazione autodiegetica – fondato sulla coincidenza tra io narrante (*erzählendes Ich*) e protagonista, o io narrato (*erzähltes Ich*)⁷¹ – fa sì che le forme parlate e attinte *d'en bas* si diffondano per tutto il testo, provocando un abbassamento del punto di vista, a cui corrisponde di conseguenza un generale abbassamento formale (considerando l'isomorfismo tra piano del contenuto e piano formale).

L'antiletterarietà, propria di questo romanzo, si manifesta dunque nell'adibizione sulla pagina delle risorse dell'oralità, tra cui il meccanismo della dislocazione, che ricorre in tutte le forme possibili del repertorio. Troviamo infatti la frase segmentata, che ricorre:

- con la tematizzazione dell'oggetto diretto: *Mio padre, gli unici argomenti che tollerava, erano gli argomenti scientifici, la politica, p. 27*; col *ne* partitivo: *Vestiti, non ne faceva, p. 33*;
- col *ci* locativo: *in quelle villeggiature in montagna, ci veniva mia nonna, p. 13*;
- e, sul piano interfrasale, col *lo*, che funge da richiamo di proposizione: *Non lo dire mai a nessuno che sono stato qui, p. 84*.

Ma si incontrano anche inversioni dell'ordine lineare della frase, con posposizione del soggetto al predicato, come: *Era stata in passato, mia nonna, molto ricca, p. 14*; *Rimasero a Firenze, mio padre e mia madre, finché non venne liberato il Nord, p. 163*. Frequente è anche l'anacoluto, o cambio di progetto sintattico e l'impiego del tema sospeso (*nominativus pendens*), come

⁶⁹ T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 104.

⁷⁰ Si deve a Simone (*Maistok. Il linguaggio spiegato da una bambina*, Firenze, La Nuova Italia, 2002 [1^aed. 1988], p. 92) la definizione di "supercodice", attribuita allo *scolastichese*, caratterizzato da "torsione aulica - e da - frasi da libro stampato", proprie dei componenti scolastici, in cui domina la frequenza di locuzioni e lessemi dal "carattere falso - o perlomeno *ad hoc*" (p. 94).

⁷¹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972, p. 34.

in questo esempio: *Mia madre, i bambini piccoli le piacevano tutti*, p. 126; *Mio padre, le sue idee sul denaro erano diventate, dopo la guerra, più che mai nebulose e confuse*, p. 163. Qui il costrutto, unitamente alla sovrapposizione con altri fenomeni tipici dell'oralità, conduce a un'ostentata simulazione dell'incongruenza logica propria degli enunciati parlati e della centralità, in essi, dell'elemento ritenuto dal locutore semanticamente forte. Analogamente, rientrano nel piano della ricreazione del parlato, non solo i frequentissimi casi di ridondanza pronominale: *Come mi piace a me il formaggio* - p. 28; ma anche i connettivi resi mediante ripetizioni in copia o quasi-copia: *La signora Donati era alta, grande, bella, coi capelli bianchi. La signora Donati studiava anche la pittura, nello studio di Casorati*, p. 90; *S'era messo a leggere Dante. Aveva scoperto che era bellissimo. S'era messo anche a studiare il greco, e a leggere Erodoto, e Omero*, p. 107.

Nella particolare testura linguistica del romanzo ricorrono altre forme tipiche di registri informali: *se no per altrimenti* (pp. 86, 131); l'uso enfatico dei deittici (*questi qua*, p. 130); la preposizione col cosiddetto partitivo «alla francese» (*con del grasso di balena*, p. 11); *niente* enfatico di negazione (*non gli piaceva niente fare il soldato*, p. 72); *buona* nel significato di *capace* (p. 129); *gli* dativale anche per il femminile plurale (p. 41).

Un discorso a parte merita la punteggiatura, che, com'è noto, assolve generalmente a una duplice funzione: in primo luogo, logica, o grammaticale e testuale (in quanto separa le unità semantico-sintattiche del testo e ne indica il tipo: assertivo, esclamativo, interrogativo, ecc.); svolge poi una seconda funzione definita analogica, o anche fonetica e pragmatica (perché riproduce le pause del parlato, scandendo le unità di informazione)⁷².

Ciò che invece è dato di rilevare nel romanzo della Ginzburg è piuttosto un trattamento a scopo impressivo della punteggiatura, che, in contrasto con le regole logico-grammaticali, evidentemente non segue la scansione logico-sintattica degli enunciati. Questa particolarità appare documentata negli esecuti che, a scopo esemplificativo, mostriamo qui di seguito; in questi segmenti testuali, la virgola, segno appunto del *break* vocale, risulta usata per separare le componenti della frase, riproducendo così la curva tonale del parlato tra il *topic* e il *comment*: *e tuttavia mio padre non disse mai di lui che era un impiastro, né un salame, né un negro: non pronunciò mai al suo indirizzo nessuna di queste parole. Mi domando perché: e penso che*

⁷² Cfr. E. CRESTI, *La scansione del parlato e l'interpunzione*, in E. CRESTI - E. MARASCHIO, N. TOSCHI (a cura di), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 443-499.

forse mio padre aveva una maggiore penetrazione psicologica, p.65; I suoi amici, Mario raramente li portava a casa, p.81.

Quest'uso impressivo della virgola, generalmente considerato un errore nella norma scritta e soprattutto in produzioni scritte di tipo formale⁷³, emerge con altissima frequenza nelle produzioni spontanee, soprattutto nell'uso infantile, ma anche nei registri propri del *substandard*.

Collocato fra il *tema* e il *rema*⁷⁴ dell'enunciato (di solito, tra il soggetto e il verbo), quasi a voler operare una sorta di trascrizione del parlato, il segno diacritico della virgola è assunto come un vero e proprio *tòpos* della ricreazione della lingua viva, come una traccia tangibile dell'adesione e dell'apertura tonale della scrittura alle forme scomposte del parlato, di cui la pagina tende a riprodurre, senza mediazioni e filtri normativi, le cadenze ritmiche, proprie dell'uso più informale e spontaneo.

Tali fenomeni, che negli altri romanzi del *corpus* dei *Premi Strega* affiorano, ma soltanto in particolari posizioni di espressivismo, in questo testo (scritto sotto forma di diario) sicuramente subiscono un'inflazione, perdendo di conseguenza ogni possibile marcatezza mimetica. Essi, in sostanza, documentano come il registro colloquiale dell'italiano medio sia ormai assunto a pieno titolo come veicolo del romanzo, senza che vi sia distinzione di sorta tra parti mimetiche e parti diegetiche.

Per concludere, è evidente che nel romanzo della Ginzburg domina un impasto linguistico "semplice", informale, tuttavia immesso in una struttura sintattica della frase che induce al dettaglio, per la prevalente paratassi, capace però di non prosciugare il fraseggio, ma di espandere piuttosto «il nucleo nominale della frase in una serie di dettagli che ne articolano l'organizzazione e ne variano i modelli»⁷⁵. Tutto ciò infine non appare lontano - per quanto ne costituisca la versione *d'en bas* - da quel tipo di «italiano letterario duttile e moderno, un italiano fuori dell'asse dominante toscano», perseguito e ricercato da Calvino, nel progetto di riforma di una lingua che quest'ultimo, da attento osservatore, avrebbe voluto sempre più concreta e leggibile⁷⁶.

⁷³ R. SIMONE, *Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano*, in A. A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo, Struttura e variazioni*, Laterza, Bari-Roma, 1993, vol. I, pp.41-100.

⁷⁴ I termini *tema* ("oggetto di informazione") e *rema* ("informazione nuova") individuano i due costituenti basilari dell'enunciato, ma sono due categorie abbastanza controverse in linguistica (come evidenza G. L. BECCARIA (a cura di), *Dizionario di linguistica, e di filologia metrica e retorica*, cit., pp. 711-712).

⁷⁵ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, cit., pp. 360-363.

⁷⁶ Cfr. G. BERTONE, *Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1994, p. 237.

3.2. Giuseppe Pontiggia, *La grande sera* (Mondadori), Premio Strega 1989.

Il romanzo di Pontiggia (1934-2003) *La grande sera* arriva dopo la pubblicazione di altri tre importanti lavori: *La morte in Banca* (1959), *L'arte della fuga* (1968) e *Il giocatore invisibile* (1978).

Sicuramente il dato che più accomuna questi ed altri romanzi dell'Autore è la perpetua opera di revisione, il continuo *re-writing* che rende - tutti, o quasi tutti i suoi testi - un *palinsesto* continuo⁷⁷.

La morte in banca, per esempio, ha ben tre diverse edizioni, nell'ordine, nel '59, nel '79 e nel '91; anche *L'arte della fuga* è stato composto tra il 1961 e il 1968 (anno della pubblicazione) e ripubblicato nel 1990 (in edizione ampliata per Adelphi); infine, *La grande sera* (Mondadori, 1989) viene ripubblicato, soltanto dopo una lunga e sistematica revisione, nel 1994 e nel 1995 (prima nell'edizione ampliata per i tipi di Leonardo, poi negli Oscar Mondadori).

Diviso in trenta capitoli, numerati e dotati di inter-titoli, il romanzo che qui analizziamo ha in comune con *Il raggio d'ombra*, immediatamente precedente, il tema dell'assenza e della ricerca, intesi come veri e propri *motivemi* tipici del romanzo poliziesco. Infatti, la misteriosa scomparsa di un uomo d'affari, di mezza età (ma la reale identità rimane in realtà impenetrabile) conduce a inquiete indagini l'amante, il fratello e la moglie. Le ipotesi e le congetture sulla scomparsa sono, in realtà, pretesti per delineare - come scrive Moravia nella *Prefazione* (p. X) - una galleria di ritratti «situati fuori della vicenda, a tal segno che si potrebbe staccarli dal contesto e farne un libro a parte», magari per farli entrare nelle biografie di un altro bel libro di Pontiggia, intitolato *Vite di uomini non illustri* (1993).

Passando all'analisi del piano più strettamente linguistico, nel livello fonomorfológico, una delle caratteristiche, quasi costanti della scrittura di Pontiggia, è la mancata apocope dell'articolo (determinativo e indeterminativo), come mostrano gli esempi seguenti: *una allucinazione*, p. 76; *alla intimità*, p. 87; *della immensa scrivania*, p. 90; *una emergenza*, p. 144; *una occhiate*, p. 153 (e anche nelle battute di dialogo): *non hai una ipotesi*, p. 154.

Analogamente, si distinguono come segni marcati nel senso della normatività letteraria l'uso di *che cosa* (nelle interrogative dirette e indirette, adottato sia sul piano diegetico, sia sul piano dei discorsi diretti); inoltre persiste, in moltissime occorrenze, l'impiego del *vi* locativo e pronominale⁷⁸.

⁷⁷ Il riferimento implicito rimanda al saggio G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁷⁸ Nel romanzo di Manzoni l'interrogativo *che cosa* è sostituito dall'ellittico *cosa* (vero

Restando sul piano intrafrasale, si riscontrano poi molte dittologie, come per esempio: *diffusa e appagata*, p. 83; *amaro e tardivo*, p. 84; *delicata e ansiosa*, p. 87; esempi di ossimori (molto cari a Pontiggia): *odiose simpatie*, p. 83; *finta sincerità*, p. 172.

Un'altra delle marche stilistiche tipiche dello stile di Pontiggia, così frequenti da costituire una sorta di *tic* stilistico caratteristico della sua scrittura (considerato che ritorna, con molta frequenza, anche nell'ultimo romanzo *Nati due volte*, 2000), è la costruzione dell'accusativo di relazione (denominato "accusativo alla greca"), di chiara ascendenza latina e di «tono poetico», anche se non del tutto ignoto al toscano popolare del XIX secolo⁷⁹. Riportiamo qui una breve esemplificazione: *Deglutì a fatica, la gola arsa*, p. 5; *Rimasto solo, gli occhi socchiusi verso al finestra aperta*, p. 90; *Lei taceva, le braccia incrociate, il petto colmo che si sollevava*, p. 89; *corrugò la fronte, il viso accigliato, quasi faticasse*, p. 154.

In effetti sui motivi della ricorsività di questo fenomeno dà una giustificazione lo stesso Pontiggia, perché, motivando anche la sua passione non comune per i problemi linguistici, spiega che in realtà i nuclei generativi e i *pattern* formali della sua scrittura derivano da un'assidua frequentazione dei classici (iniziata, peraltro, nel pieno della neoavanguardia, nel Gruppo '63, con Manganelli e Arbasino):

Che cosa mi ha ridato fiducia nei valori della parola, in un periodo in cui si poneva l'accento sulla sua corruzione, sui suoi usi e impieghi abusivi, sulla sua dissoluzione nella piattezza del linguaggio corrente, nel linguaggio dei giornali, della televisione, eccetera? La lettura dei classici. In quel periodo, parlo degli anni Sessanta, ho letto tutte le tragedie in lingua originale, faticando molto su ogni parola, ma riscoprendone le risorse e la potenza. [...] Mi affascino i libri di storia della lingua. Le mie letture preferite sono libri di linguistica storica e quando scrivo li leggo sempre perché mi stimolano anche sul piano fantastico. Mi ricordo che mentre lavoravo a *Il giocatore invisibile* leggevo il libro di Palmer sulla storia della lingua latina, oppure il *Dizionario etimologico della lingua latina* di Ernout e Meillet, lo leggevo ogni giorno, parola per parola. Per me al di là delle acquisizioni che

e proprio pass-partout del parlato), il *vi* locativo dalla particella *ci*. Qui sono recuperate le forme più antiche, in quanto opzioni fono-morfologiche che sopravvivono nel tempo nel repertorio dell'italiano.

⁷⁹ L. SERIANNI, *La lingua dei "Promessi Sposi"*, in Id. *Storia della lingua italiana, I, I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 138-140.

queste letture possono dare, è un piacere, una medicina. Però scrivendo, c'è come una, non so se dissociazione, ma certamente una diversione, e procedo in un'altra direzione, una direzione non espressionistica⁸⁰.

Come è possibile capire anche dalle sue attente riflessioni metalinguistiche, i romanzi di Pontiggia sono perciò costruiti con un'attenta ricreazione delle velature letterarie di un italiano, che tuttavia, se pure sembra privo di affettazioni oralizzanti, appare dotato di una qualità che lo scrittore stesso definisce, con un ossimoro molto suggestivo, come «chiarezza complessa»⁸¹. La sua scrittura, che, sin dagli esordi, cerca di passare attraverso il «filtro di una lingua media»⁸², parte in realtà dai modelli classici, per esempio dal *De bello gallico* di Cesare, per acquistare (faticosamente e con uno scrupoloso lavoro di lima e pulitura) la «chiarezza e la trasparenza - che per Pontiggia - non derivano [...] dall'immediatezza, ma, al contrario, dalla ricerca e dall'artificio [...] - o piuttosto da - un lavoro di precisione «frase per frase», che depuri la parola dei preziosismi come della banalità, ed il testo nel suo complesso da residui e tempi morti»⁸³.

3.3. Domenico Rea, *Ninfa plebea* (Mondadori), Premio Strega, 1993.

Per alcuni critici, Domenico Rea (1921-1994) è stato considerato l'*enfant prodige* del neorealismo italiano: «nel giro di tre anni, pubblicò tre romanzi *Spaccanapoli* (1947), *Le formicole rosse* (1948), *Gesù, fate luce* (1949), seguiti nel '50 da *Le due Napoli*, ove si faceva teorico e sociologo della propria materia narrativa»⁸⁴. In realtà però più che di neorealismo, per la prosa di Domenico Rea si può parlare di un «rigoroso neoverismo», perché «l'espressionismo di Rea, in sostanza, non era mutuato dall'ideologismo del momento: ma risaliva alle radici napoletane, addirittura a *Lo Cunto de li Cunti* o alle smorfie di Scarpetta»⁸⁵.

Per Maria Corti, una parte dei romanzi scritti da Domenico Rea e Oreste Del Buono anche (due scrittori, della narrativa italiana del dopo-

⁸⁰ Cfr. G. PONTIGGIA, *I classici stanno bene, sono vivi*, pp. 50-60, in V. DELLA VALLE (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Edizioni minimum fax, 1997; la citazione è a p. 54.

⁸¹ Ivi, p. 52.

⁸² Ivi, p. 57.

⁸³ Ivi, p. 32.

⁸⁴ G. PAMPALONI, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento II*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, pp. 433-712.

⁸⁵ *Ibidem*.

guerra, antitetici per natura, geografia, scrittura) possono essere inclusi nel neorealismo, «per la non incidentale ricorrenza di alcune [...] costanti»⁸⁶.

Tuttavia, la prova d'esordio di Domenico Rea, intitolata *La figlia di Casimiro Clarus* (1943), edita in appendice alla raccolta *Spaccanapoli*, si pone al di fuori di tali margini, in quanto sia sul piano tematico, sia sul piano formale si orienta non solo verso i modelli della prosa d'arte prebellica, ma pare risentire addirittura degli influssi delle leopardiane *Operette morali*, come del resto più volte dichiarato anche dall'Autore stesso.

Analogamente, il racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, da «considerare come l'addio a un certo sconcolato lirismo della vecchia letteratura, quella del ventennio»⁸⁷, e *L'Interregno*, che pure affronta la tematica resistenziale, non possono essere assimilati alle caratteristiche tematico-formali dei romanzi del neorealismo. In realtà è soprattutto con i racconti *La «Segnorina»; Pam! Pam!; Tuppino* (1945) che si depositano i «segni inequivocabili»⁸⁸, sul piano lessicale e sintattico, oltre che tematico e ideologico, di un fare letterario neorealistico, che appare però abbandonato nella seconda metà della raccolta, segnatamente con *Gesù, fate luce* (un romanzo ibrido, contaminato con il genere saggistico: *Breve storia del contrabbando*).

In ogni modo, i «segni inequivocabili» ascrivibili non solo alla cifra stilistica, ma anche ideologica, del neorealismo vanno rintracciati: innanzi tutto nel regionalismo; in secondo luogo nella narrazione *plurifocale*⁸⁹, che è presente in entrambe le raccolte di racconti; e poi nella scelta di una massa popolare e di un luogo spaziale di riferimento sia urbano, come Napoli, sia provinciale come Nofi.

Passando all'analisi linguistica, il primo elemento da evidenziare è che il romanzo assume, sin dall'attacco, una dimensione corale, la stessa che ritorna per esempio in *Breve storia del contrabbando* (1949), un testo a metà tra la dimensione del racconto e quella del saggio⁹⁰.

In realtà per analizzare *Ninfa plebea*, bisogna partire proprio dalla scelta del luogo di ambientazione, che in questo senso acquista un'importanza decisiva, perché tale opzione comporta delle ovvie ricadute anche sul livello isomorfo della lingua: Nofi (che ritroviamo anche in altri roman-

⁸⁶ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 99.

⁸⁷ Cf. C. MUSCETTA, *Un novelliere dell'interregno: Domenico Rea*, «l'Unità», II, 7, 1951.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Per questi aspetti cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 100.

⁹⁰ Questi racconti sono pubblicati per la prima volta nel volume *Gesù, fate luce* (Milano, Mondadori, 1950).

zi) è il “fondaco nudo” che costituisce lo spazio descrittivo di riferimento del romanzo; mentre le coordinate temporali insistono su un arco che va dagli anni Venti agli anni Quaranta del secolo scorso.

Ciò si riverbera pertanto sulla lingua del romanzo, in particolare sulle variazioni diatopiche e diastratiche dei *discorsi* dei personaggi, la massa che popola questo racconto, protagonista e agente in un ambito provinciale, Nocera, e in una grande città Napoli, in cui, gli stili di vita, come spiega l'Autore stesso, erano quelli di un vero e proprio Medioevo.

La narrazione appare dunque plurifocale, perché la vita *plebea* dei personaggi che animano il racconto viene letta e descritta dall'interno, con l'occhio realistico e insieme deformante del narratore interno alla storia, che di quel mondo non sembra dare una pura e semplice rappresentazione (di documento fotografico e tanto meno di denuncia sociale), perché trasferisce sulla pagina immagini di una narrazione corale, costruite con un mimetismo tale, che pare rispondere a un disegno simbolico, metaforico, allusivo.

Si tratta in questo caso di un realismo atipico di Rea, che imita anche le suggestioni della fiaba, dell'avventura, delle tradizioni popolari, in cui traspaiono i toni della Miluzza fiabesca, dei *lioni* e delle pantere del modello di Basile (1575-1632), de *Lo cunto de li cunti*, intrecciato con il nucleo più etereo del leopardismo lessicale.

Va infatti tenuto presente che, oltre ad attingere la sua materia dal basso, in senso realistico, a un certo punto deliberatamente Rea opera una risalita verso i modelli colti del passato, come intuito del resto già da Pasolini⁹¹, che giustamente annota quanto segue:

l'interesse socialistico tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddotica; strada per cui si dovrebbe imbattere nel dialetto o comunque nella cultura inferiore, dato che il mondo di Rea è quello della provincia campana; ma su questa strada, ad un certo momento, Rea si ferma e risale.

Sul piano specificamente linguistico, innanzi tutto, va rilevato che la categoria dell'ambientazione viene camuffata con il nome *Nofi*, che evocherebbe Nocera: ma se appare allusivo questo referente topografico, sembrano tuttavia reali i nomi delle altre città (Napoli, Salerno), così come le relative indicazioni topografiche (si parla per esempio di un viaggio in treno e si danno indicazioni sulle distanze tra Nofi e Napoli).

⁹¹ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991, p. 1008.

Passando dalla toponomastica all'analisi dei nomi dei personaggi che popolano il romanzo, occorre in secondo luogo valutare la marcata connotazione dialettale di questi elementi, con gli inevitabili riverberi propri dei contesti orali e quotidiani. Infatti, il repertorio onomastico si caratterizza soprattutto sul piano della *langue*, per il rilievo attribuito alla componente connotativa, nei suoi risvolti storico-geografici e religiosi. Esso è costituito, a livello antroponimico e toponomastico, da nomi "veri", non fittizi, che rinviano in effetti a una precisa realtà italiana, con uno sfondo quindi di esperienza autobiografica, non direttamente correlati ad una letterarietà esteriore.

Il repertorio è perciò formato, sul piano antroponimico, da nomi personali, religiosi, talora ipocoristico-vezzeggiativi e di matrice dialettale (come *Annuzza, Miluzza, Cenzino, Ciruzzo, Nannina, Cienzo, Nunziata, Don Peppe*); e da molti soprannomi o *spitz-name* molto espressivi e caratterizzanti (come per esempio: *Masto Fafele, Titina l'Americana, Bizuoco*).

Tutte queste forme, che diventano il segno di una speciale *clôture* verbale, in quanto emanazioni verbali di un *humus* culturale ben definito, traducono la tensione della scrittura verso un'oralità popolarmente e dialettalmente connotata. Inoltre rivelano e delineano uno spessore storico-geografico della scrittura, presente a tutti i livelli, innanzi tutto:

- sul piano lessicale e nella fraseologia, che appare diatopicamente marcata, la componente dialettale campana è rappresentata in numerosi elementi, dagli isolati tratti fonici ai metaplasmismi popolareschi: *la nominata*, p. 69; *non se ne vada di capa*, p. 13; *'a fetente*, p. 4; *carne di cavallo arrecanata*; *scarrupata*, p. 143; *cammina storto*, p. 111; *brevogna*, p. 94-95; *perfumo*, p. 98; *Excelsiorre*, p. 98⁹².
- sul livello morfologico, dove si contano due occorrenze del verbo *stare* in luogo di *essere*, e solo un esempio di pronomi possessivo posposto: *li stava la sua vita*, p. 107; *Stavate in compagnia*, p. 110; *figlio mio*, p. 142.

Tra i moduli di morfosintassi parlata, si riscontrano inoltre tre occorrenze dell'aggettivo reduplicato (*rossa rossa*, p. 16; *mogi mogi*, p. 52; *vecchio vecchio*, p. 29). Occorre evidenziare che l'iterazione di una medesima parola (a contatto, come in questi esempi, o anche a distanza) è una manifestazione dell'*amplificatio* emozionale del parlante⁹³: il raddoppiamento inten-

⁹² Quest'ultimo sostantivo presenta la paragòge o epitesi (che consiste nell'aggiungere un fonema non etimologico alla fine di una parola).

⁹³ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 132.

sivo (o *geminatio* di forme aggettivali) consente di orientare il discorso verso i toni della naturalità, riproducendo sulla pagina la curva enfatica della voce, l'enfasi e la ridondanza tipica delle realizzazioni orali⁹⁴.

Questi aspetti – unitamente alle molte occorrenze del *ci* attualizzante (*O non ci capiva niente*, p. 111) – ovviamente non vanno considerati come diatopicamente marcati, anche perché sulla base di quanto si è documentato anche per la lingua del romanzo dell'Ottocento, si tratta di fenomeni pan-italiani (dell'*uso medio*). Del resto l'estensione della particella clitica *ci* come proforma generica⁹⁵, dovuta al più generale «trapasso e allargamento pronominale», oggi è presente nel registro basso di ogni parte d'Italia, anche se «sembra essere stato, in origine, prevalentemente centrale».

In generale si segnala da un lato la compartecipazione del narratore al circostante universo dialettale e popolare, con la presenza sul piano diegetico di forme campane (*tenere*, in luogo di *avere*) e di moduli di morfosintassi parlata; dall'altro, una forte tenuta del tasso di letterarietà, evidente per esempio in queste opzioni auliche come: *lagrimante* (p. 45); *sonavano* (p. 100); o nel sistema delle scelte lessicali, in particolare per l'uso di dittologie (*amara e ferita*, p. 102; *ammirata e smarrita*, p. 103)⁹⁶.

Aldilà dell'aulicità lessicale, è interessante considerare la descrizione di Napoli che appare anamorficamente rifratta dall'angolo visuale della protagonista, adolescente confusa e autodidatta, catapultata nella città sconosciuta. Riportiamo qui un segmento testuale abbastanza rappresentativo:

Non si aspettava quei palazzi così alti, il triplo, il quadruplo di quelli di Nofi; quella piazza, quelle strade chilometriche in cui non si capiva niente. Tram che incrociavano carrette, autobus che tagliavano la stra-

⁹⁴ Testa documenta l'uso del raddoppiamento enfatico (dell'aggettivo o del verbo), in particolare per le novelle del '500; lo stesso artificio è usato da Manzoni, per ricreare un linguaggio vivace e informale (cfr. E. TESTA, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991). Per lo schema del raddoppiamento lessicale nel parlato cfr. R. SORNICOLA, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 224-245.

⁹⁵ G. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in "Vox romanica", 1983, 42, pp. 38-79.

⁹⁶ Le forme, che si attestano su un registro di normatività stilistica (con elementi monottongati, presenti anche in Michele Prisco – es. *si moveva, scoteva il capo* –, nel romanzo *Una spirale di nebbia* – che riceve il Premio Strega nel 1966 –), si ritrovano, in una complessa testura, che unisce le forme auliche con la componente dialettale campana anche nei romanzi di Elsa Morante, come per esempio, *L'isola di Arturo* (1957).

da alla gente, tanto che, per scansare continuamente i veicoli, sembrava che ballasse, ma senza paura, anzi levando grida festose e risate, saltando da una parte all'altra. Non avrebbe saputo dire se fosse puzzo o profumo, ma la città aveva sentore di briosce e odor di pane. Sul marciapiede opposto alla stazione, dove c'era il posteggio dei taxi, c'erano dei pescivendoli e degli erbivendoli con banchi lunghi metri e metri con tanta gente intorno, ma tanta gente. Andò a vedere anche lei e, quando vide che uno stranissimo, mostruoso serpente con una testa marrò-rosa grossa così e con tante zampe si mise a correre lungo le gambe di uno dei pescivendoli, si fece indietro per ribrezzo e paura (p. 99).

In questo esempio è evidente che l'abbassamento formale deriva dall'uso di un punto di vista deformato: l'adozione della prospettiva della protagonista determina, sulla base della sua formazione e della sua competenza, il ridursi degli elementi linguistici più letterariamente marcati e il loro contemperamento con le urgenti esigenze emotive dell'indiretto libero. Si verifica inoltre un'intersezione tra discorso del personaggio e discorso del narratore, come è evidente del resto nell'uso della morfologia verbale (*Non avrebbe saputo dire se fosse...*).

4. Note conclusive

Per ovvie esigenze di spazio, si è potuto dare in questa sede solo un esempio, per così dire, «liminare» di tutta una vasta ricerca già compiuta sui romanzi contemporanei, raccolti nei *Premi Strega*.

Tuttavia, pur dovendo necessariamente valutare le disparità linguistico-culturali dei singoli scrittori, come le diverse tessiture linguistiche delle singole opere, che si dipanano in una complessa trama polifonica, talora difficilmente riconducibile a un'unica cifra; pur considerando ancora il vasto *pattern* formale e l'eterogeneo serbatoio di forme linguistiche, presenti in romanzi di (Cassola, Dessì, Cancogni, Piovene, Caliente, ecc.) anche distanti sul piano diatopico o, talora, diacronico, è evidente che, da questo primo sondaggio, il tipo di lingua esibito dai romanzi segna il definitivo affermarsi dell'*italiano dell'uso medio*, che costituisce il punto di arrivo del secolare processo di avvicinamento tra parlato e scritto (codificato nella riforma manzoniana, ma in realtà presente già nelle novelle del Quattrocento e Cinquecento). Ciò nonostante, molti tra i romanzi del *corpus*, e in particolare i testi di Pontiggia e Rea, analizzati in questa sede, presentano comunque una buona tenuta normativa

e mostrano i tratti di una conservatività, propria di una lingua definita giustamente *d'autore*⁹⁷.

Da un lato infatti si registra un'apertura alle forme popolari e un'altissima percentuale di quello che possiamo definire come "coefficiente d'oralità" (evidente nei tratti più volte analizzati, come il *che* polivalente; l'anacoluto; le dislocazioni ecc.); dall'altro, invece, persistono tenacemente elementi del repertorio dell'italiano, e dura ancora - per usare una felice formula di Nencioni⁹⁸ - quella costanza dell'antico, che rende sicuramente unica una lingua, storicamente stratificata, come l'italiano⁹⁹.

Evidentemente, l'attenzione alla densità linguistica dei testi, o l'analisi del testo letterario colto nella materialità delle sue forme linguistiche e stilistico-retoriche (non solo nella materialità delle sue pertinenze tipologiche e storiche) dimostra come non si sia affatto verificato un abbassamento normativo nella letteratura contemporanea. In essa sopravvivono ancora i dialetti, le uniche risorse capaci di infondere quel *sapore di verità* alla pagina scritta¹⁰⁰, che si amalgamano però, in un sapiente impasto, con le parole letterariamente marcate e auliche, contribuendo così a costruire la particolare fisionomia dell'italiano; una lingua che ha conservato intatta la possibilità di poter usare una tastiera linguistica, con arcaismi e aulicismi, non solo per la narrativa, ma anche per i testi d'uso, per esempio per la prosa dei giornali¹⁰¹.

⁹⁷ V. COLETTI, *Italiano d'autore*, cit.

⁹⁸ G. NENCIONI, *Costanza dell'antico nel parlato moderno*, cit.

⁹⁹ A questo proposito, Tullio De Mauro (linguista da sempre attento allo studio teorico del linguaggio, coniugato con la ricerca applicativa e didattica dell'educazione linguistica) è tornato a sottolineare di recente gli aspetti isolati e particolarissimi di quello che ha chiamato il "caso italiano", in un intervento emblematicamente intitolato *Perché Shakespeare non ha scritto un About popular language, magari in antico sassone?* (pp. 21-26), posto in apertura al volume *Educazione linguistica e educazione letteraria. Intersezioni e interazioni* (a cura di C. Lavinio), che ha raccolto i lavori presentati al XII Convegno nazionale GISCEL. In particolare nella postfazione all'ultimo volume *GRADIT. Grande dizionario italiano dell'uso* (1999), De Mauro ha evidenziato che il lessico della *Divina Commedia* sopravvive, in una percentuale altissima (pari all'80 %) nell'italiano contemporaneo e che, cosa ancora più interessante, oltre l'80% del vocabolario, di un parlante medio, di più alta frequenza e disponibilità (quello di base) è composto da parole che appaiono dapprima o sono consacrate dal testo dantesco (p. 23).

¹⁰⁰ I. CALVINO, *Prefazione* a Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti, 1978, p. 9.

¹⁰¹ Come rilevato da L. SERIANNI, *Norma dei grammatici e norma degli utenti*, in *La storia della lingua italiana: percorsi e interpretazioni*, a cura di G. L. Beccaria e E. Soletti, Atti della Giornata di studio (Torino, 11 novembre 1993), Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, 1993, pp. 53-54.

L'adozione del ritmo e del respiro del discorso parlato, con il naturale discorsivo del dialetto, unita in un mirabile ordito alla stabilità dei segni, caratterizzano quindi quella che può essere riconosciuta come una cifra stilistica particolarissima, che da sempre caratterizza la nostra letteratura, sapientemente colta da Beccaria nell'opposizione tra sublime e popolare¹⁰².

CARMELA LUCIA

¹⁰² G.L. BECCARIA, *La variazione dell'identico: elogio della fiaba*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 285-339.

L'ERRANZA: UN "ROMANZO IN FORMA DI
LETTERE" DI CARLO MUSCETTA

L'erranza – il volume di memorie in forma epistolare pubblicato da Carlo Muscetta nel 1992, presso le raffinate Edizioni il Girasole del catanese Angelo Scandurra – non è la semplice autobiografia di un intellettuale *engagé*, vissuto in anni roventi del nostro Novecento, ma qualcosa di più complicato e di più avvincente; e ciò in quanto Carlo Muscetta non è stato soltanto un illustre esponente del mondo accademico italiano e un acutissimo lettore di poesia, ma un personaggio stratificato, complesso, formatosi attraverso un percorso esistenziale piuttosto accidentato, segnato da eventi traumatici (tra cui anche il carcere a Regina Coeli nel '43, ma non solo quello) e costellato di incontri fondamentali (da Dorso a Croce, da Pertini a Ginzburg, da Pavese a Pintor, a Einaudi e tanti altri).¹

Saggista, traduttore, polemista, critico militante, consulente editoriale, professore universitario animato da fiero «spirito antiprofessorale» (come egli stesso amava dire),² Carlo Muscetta è stato nel corso della sua lunga vita tutto questo e molto altro ancora. Sopra ogni cosa è stato un «intellettuale di sinistra» quando era ancora viva e socialmente operante la funzione intellettuale e, soprattutto, quando connotarsi come «uomo di sinistra» significava collocarsi, senza remore e ambiguità, in un preciso fronte socio-politico e culturale.

Con in mano un contratto editoriale già firmato, indispensabile per sferzare una ben radicata tendenza alla pigrizia, Carlo Muscetta, ottuagenario ancora lucidissimo e combattivo, decide nel 1992, di stendere le sue memorie e di renderle pubbliche con un titolo – *L'erranza* – tutt'altro che casuale:

¹ Per una dettagliata ricostruzione della vicenda personale e della carriera intellettuale del grande studioso di origine irpina scomparso nel marzo del 2004, mi permetto di rinviare al volume curato dalla sottoscritta – *Carlo Muscetta. Studi, testimonianze, note*, quaderno monografico della rivista «Sinestesia», a. II, n. 2, 2004 – con contributi di Mara Muscetta, Dante della Terza, Marziano Guglieminetti, Franca Angelini, Giuseppe Savoca, Rosalba Galvagno, Alberto Granese, Emma Grimaldi, Giuseppe Panella, Vincenzo Napolillo, Carlo Santoli, Alessandra Ottieri.

² «[...] neppure in occasioni solenni ho smentito lo spirito antiprofessorale che fu il vanto di Giordano Bruno: amante della dialogicità e "accademico di nulla accademia"» (C. MUSCETTA, *Il medico dei pazzi*, a Sarah Forti, in Id., *L'erranza. Memorie in forma di lettere*, Valverde-Catania, Il Girasole Edizioni, 1992, p. 19).

Bisogna che io superi la mia contraddizione mortale tra una struggente vocazione all'inerzia e la voglia di viaggiare, l'abbandono all'"errore" ariostesco o (come tu preferisci) all'"erranza", che è parola del giovane Dante, di un giorno in cui tutti i suoi pensieri parlavano d'amore, sicché era incerto, "come colui che non sa per quale via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde se ne vada".³

Il racconto di una vita inquieta, dunque, vissuta da "girovago" anticonformista, segnata da cambiamenti, traslochi, e continui congedi da città, grandi e piccole, rimastegli nel cuore: l'amatissima e mai dimenticata Avellino, la Firenze degli anni universitari, la Molfetta degli anni d'insegnamento al liceo, e poi Catania, Parigi, Roma, negli anni della non facile carriera accademica, e infine Capalbio e Acì Trezza: un continuo viaggiare, traslocando da una casa all'altra – come ricorda la figlia Mara –⁴ tipico di chi "ha in orrore l'abitudine" e ha eletto l'erranza a cifra della propria esistenza.

Raccontare, o meglio "raccontarsi", allora, diviene un modo per trovar requie, per tirare le somme, ma al tempo stesso per continuare, sia pure virtualmente, questo "vagabondaggio", magari rintracciando nel flusso dei ricordi le linee di un esemplare percorso intellettuale e, forse, il senso ultimo delle proprie scelte esistenziali, culturali, ideologiche... Insomma, è l'eccezionalità della biografia muscettiana ad autorizzare senza dubbio una lettura delle sue memorie in chiave di *bildungsroman*.

La vita di Carlo Muscetta è un romanzo, è la storia straordinaria, a tratti avventurosa, di un "individuo" che compie un apprendistato, che si forma e giunge all'età adulta all'interno di una "collettività", rispetto alla quale si pone in modo critico, polemico, in quanto sinceramente animato da forti istanze utopistiche di rinnovamento politico-sociale.

Nonostante l'avversione per i molteplici aspetti involutivi della politica e della società italiana post-resistenziale, Muscetta preferisce sempre la partecipazione polemica all'isolamento, l'estroversione sdegnosa alla regressione pessimistica; la sua esistenza si consuma interamente, e anzi acquista un *surplus* di senso, sempre e solo all'interno dello spazio sociale

³ C. MUSCETTA, *La morte ci ha da trovar vivi*, a Marcella, in Id., op. cit., p. 10.

⁴ Mara Muscetta, donna colta ed energica, attenta custode della memoria paterna, non solo ha firmato il lungo e appassionante "racconto" *Vita col padre, da vicino e da lontano, nell'Italia che finge di cambiare*, pubblicato nel succitato quaderno monografico di «Sinestesi», ma ha dedicato al padre anche un puntuale e affettuoso ritratto apparso sulla rivista bimestrale *L'irpinia illustrata* (*Carlo Muscetta nel ricordo di Mara*, a. IV, giugno 2004, n. 3, pp. 4–53).

in cui egli vive ed opera. Dotato di un carattere curioso, impulsivo, inquieto, lo studioso non rinuncia mai ad esplorare lo spazio sociale attorno a sé e a sperimentare fino in fondo quegli «attributi “giovanili” di mobilità e irrequietezza interiore»⁵ che – per Franco Moretti – sono i tratti distintivi del personaggio-protagonista del «romanzo di formazione» classico, altrimenti definito «romanzo di socializzazione».⁶

Se la struttura dell'*Erranza* è estremamente moderna, duttile, per nulla vincolata alle norme della tradizionale narrazione autobiografica – penso alla disarticolazione della *fabula* distillata in 40 lettere di varia misura, alla presenza massiccia di citazioni intertestuali, di versi e frammenti poetici che interrompono l'azione narrativa –, la vicenda esistenziale che questo libro racconta ricorda, invece, da vicino quella di un personaggio da romanzo ottocentesco, da *bildungsroman* di area anglosassone: un personaggio che giunge a maturazione (e acquista stabilità) solo al termine di un processo formativo lungo e difficile, fatto di incontri e di scontri, di traumi e di cambiamenti, di passioni e di rabbiose delusioni.

Muscetta è perfettamente consapevole dell'unicità ed esemplarità della propria esistenza, privata e pubblica, ed è proprio tale consapevolezza a far scattare la molla dei ricordi, il desiderio di raccontare: «[...] son tenuto a scrivere – leggiamo nella lettera al figlio Sergio – perché m'illudo che il mio nome almeno per qualche anno non scomparirà tra tutti i nessuno della letteratura, che pur son vissuti».⁷ E da qui, ovvero dalla preoccupazione ansiosa di non far obliare il ricordo di sé, che, probabilmente, discende la volontà di essere il più possibile “preciso”. Il “pellegrino” che “erra” nella selva dei ricordi non vuole commettere errori: pretende di ripercorrere il cammino della memoria «nella verità», senza farsi «deviare dall'ottimismo dell'immaginazione, verificando e controllando i dati», pur nella consapevolezza di essere (a dirla con l'amatissimo Gioacchino Belli) «poco “memorioso” e molto “letteroso”».⁸ Oltre alla memoria dal funzionamento difettoso, anche preoccupazioni di altro genere sembrano frenare, inizialmente, la vena affabulatoria dell'anziano narratore che non può fare a meno di interrogarsi circa il senso e l'opportunità di un'operazione faticosa, ovvero mettersi a scrivere memorie, condotta in un momento della storia in cui «tanta gente [...] lavora per la fine del mondo»:

⁵ Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 4–6.

⁶ *Ivi*, p. 3.

⁷ C. MUSCETTA, *Sull'orlo della memoria*, a Sergio, in *Id.*, op. cit., p. 14.

⁸ C. MUSCETTA, *La morte ci ha da trovar vivi*, op. cit., p. 10.

[...] temevo di essere troppo ottimista per l'interesse che oggettivamente potrebbe avere una mia autobiografia, anche se ho avuto incontri degni d'essere ricordati per le persone che ho conosciute. Ma soprattutto mi scorava il beffardo pessimismo di una battuta di Moravia, non ricordo a che proposito: "memorie d'oltre tomba". Con tanta gente che lavora per la fine del mondo, mettersi a scrivere un'autobiografia aveva senso?⁹

Ma tornando al tema della memoria, questo è presente soprattutto nelle lettere iniziali, nelle quali più volte è sottolineata la difficoltà del giovane Muscetta di tenere a mente le cose e, quindi, di serbare i ricordi.

Nella lettera a Sarah Forti, ad esempio, nella quale rievoca il proprio passato di talentuoso attore dilettante, Muscetta si rammarica di non aver potuto intraprendere quell'affascinante carriera (verso la quale si sentiva naturalmente portato...) anche, e soprattutto, a causa di una memoria lacunosa:

Avrei potuto fare l'attore, io che ho solo memoria figurativa e associativa, e sono affatto sprovvisto di facoltà mimetiche?¹⁰

Il problema di una memoria dal cattivo funzionamento, tutt'altro che precisa e affidabile, ritorna dunque più volte all'interno del libro, specie nelle lettere ai familiari, quasi a volersi scusare con loro per le eventuali inesattezze o per chiedere soccorso, onde garantirsi dagli «scherzi del rimosso»:

Mi domando, figlio mio, – leggiamo nella lettera a Sergio – se ha un senso che io tenti di scrivere lettere autobiografiche, dopo quell'*unicum* che sono le *Memorie* di mio padre dove giorni, ore, cifre, tutto è ricordato con invidiabile precisione di sequenze.¹¹

Delle *Memorie di un commerciante* del Cav. Angelo Muscetta, pubblicate nel '65 su «Nuovi argomenti», il nostro parla diffusamente nella lettera ad Attilio Marinari.

Muscetta figlio racconta, con malcelato orgoglio, del «ritmo narrativo»

⁹ *Ivi*, p. 9

¹⁰ C. MUSCETTA, *Il medico dei pazzi*, op. cit., p. 18

¹¹ C. MUSCETTA, *Sull'orlo della memoria*, op. cit., p. 16.

¹² Cfr. C. MUSCETTA, *Le memorie di un commerciante*, ad Attilio Marinari, in *Id.*, op. cit., pp. 25–30.

di quel libro di ricordi paterni, dell'«unicità» della sua «parlante scrittura», nella quale è rintracciabile una «deliziosa *verve bouffonne*», irresistibile ma sempre controllata «con misura d'attore»; soprattutto egli insiste sulla «minuziosità» e «scrupolosità» di «cronista» del padre, «preoccupatissimo di non essere creduto». ¹² È una preoccupazione che Muscetta figlio condivide, anche se poi nella già citata lettera a Sergio, lo smemoratissimo «autobiografante» dichiara di non inseguire mai i ricordi ma piuttosto di lasciarsi «sorprendere» da essi, «da quel che gli sovviene». ¹³

In realtà, molti e puntuali sono i ricordi che assalgono la mente dell'anziano narratore. Le quaranta lettere che compongono il volume sono fitte di episodi, di circostanze e soprattutto di nomi: nomi di familiari, di compari e comari avellinesi, di amici d'infanzia e di giovinezza, di compagni di cella e di partito, di poeti, di giornalisti, di scrittori, e di generazioni di alunni affezionatissimi. Alcuni nomi, tuttavia (quelli di Dorso, di Croce, di Ginzburg, di Pavese) intuiamo che sono più cari di altri all'autore, nomi di personaggi incontrati, amati e poi raccontati con quel tratto di penna lieve e confidenziale che caratterizza il modo di narrare di Carlo Muscetta, un modo che conserva la sua eleganza e sottigliezza (anche quando i fatti da raccontare sono assolutamente gravi) e che è sempre pervaso da uno *humor* saporoso, di matrice tipicamente meridionale.

In breve, Muscetta prosatore, attraverso la formula della narrazione autobiografica in forma epistolare, formula collaudata nella nostra tradizione letteraria dal Foscolo in poi, si rivolge in modo cordiale al lettore, comunicandogli esperienze, private e pubbliche, che si trasformano in altrettante occasioni di riflessione o di emozione. Emozionano ad esempio le lettere piene di affetto e di gratitudine scritte alla moglie Marcella (dedicataria del libro) e ai figli Mara e Sergio, come pure le altre indirizzate a fratelli e nipoti che racchiudono i ricordi dell'infanzia trascorsa a Borgo Ferrovia ad Avellino, e quelli legati alla scoperta dell'amore e della sessualità. Nella lettera ad Anna Muscetta, ad esempio, veniamo a conoscenza dell'amore tenerissimo per la prima maestra, Alessandra, impegnata ad insegnargli «*La Vispa Teresa* o altri versi della stessa classica stupidità» ¹⁴ e

¹³ C. MUSCETTA, *Sull'orlo della memoria*, op. cit., p. 15.

¹⁴ «Ma il mio primo amore, la mia Beatrice fu una ragazza che aveva alcuni anni più di me e io le dicevo che avrebbe dovuto aspettarmi perché l'avrei sposata. Era la mia prima maestra. Accanto alla chiesa del nostro borgo lei e sua madre avevano organizzato una scuola domestica d'intrattenimento. La signora Olimpia e la figlia Alessandra c'insegnavano *La Vispa Teresa* o altri versi della stessa classica stupidità, che raccontavano d'un

degli incontri maliziosi con la «rosea e ricciuta Nunziatina», alla scoperta delle rispettive diversità anatomiche:

Zia Mariuccia, non volendo dormire sola, chiamava me e la rosea e ricciuta Nunziatina. Da brava massaia si levava prestissimo e scendeva al pian terreno per dare il cibo ai polli e preparare il caffè d'orzo, "rinfrescante ed economico". Ci lasciava e ci ritrovava con gli occhi chiusi. "Buon giorno, dormiglioni". Ma noi non eravamo innocenti come lei, e in sua assenza gli occhi li avevamo aperti e spalancati a scoprire le nostre diversità.¹⁵

Se le prime dieci lettere, dunque, indirizzate ai familiari, appassionano e commuovono il lettore, delineando il quadro di una vita privata vivace, stimolante, ricca di affetti autentici maturati all'interno di una famiglia meridionale numerosa, laboriosa e unita, quelle successive allargano il quadro, raccontano drammatiche vicende personali che s'intrecciano con quelle di uomini (e donne) che sono entrati a far parte, a volte tragicamente, della storia nazionale, sullo sfondo del fascismo, prima, e della guerra e della lotta partigiana, dopo.

In questo quadro si incastonano, come preziose tessere di un mosaico, alcuni incontri fondamentali che hanno determinato la crescita intellettuale dello studioso, orientandone, nel corso degli anni, le scelte culturali e ideologiche. Penso ad esempio all'incontro con Benedetto Croce, «affettuoso, e anzi indulgente» con un giovanissimo (e petulante) Muscetta che spesso si recava a fargli visita nella villa di Pollone in Piemonte, e lo accompagnava in lunghe passeggiate che per il Maestro «erano occasione di svago e di riposo»:

Non era un Socrate dialogante e piuttosto bruscamente preferiva scherarsi con le battute. Io invece, con bella illusione e proterva ingenuità, continuavo imperterrito a proporre quesiti e dubbi e una volta [...], poiché riproponevo l'esigenza di ripercorrere il processo genetico dell'opera d'arte, Croce mi rispose in napoletano: "Vuie vulite trasì sott'a coppola d' 'o parrochiano" (voi volete entrare sotto la berretta del parroco). Certo, volevo proprio questo.¹⁶

bambino serrato in una stanzetta "dove stanno i colombi a far cucù", per aver profferito la parola "voglio". Figuriamoci!» (C. MUSCETTA, *Beatrice*, ad Anna Muscetta, in Id., op. cit., p. 21).

¹⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁶ C. MUSCETTA, *Via Trinità Maggiore*, a Benedetta Craveri, in Id., op. cit., p. 55.

Un affetto, quello per Croce, rimasto inalterato nel tempo, anche quando, consapevole di essere «più desanctisiano che crociano», Muscetta approvava, «attraverso Labriola e Gramsci», al suo ben noto «storicismo integrale». ¹⁷ Non meno importante, per la sua formazione, l'incontro con Luigi Russo:

Fra i tanti “russiani” io non ero certo ridicibile a quelli che egli “con una freddezza alla fiorentina” leggeva “ruffiani” (pensando all’antica grafia delle doppie ss). ¹⁸

Ma ancor più importante e determinante fu forse, l’amicizia con Leone Ginzburg e con Sandro Pertini, compagni di cella al terzo braccio del carcere di Regina Coeli nel tragico inverno tra il ’43 e il ’44. ¹⁹ Ma se le vicende della guerra e della lotta partigiana hanno segnato drammaticamente l’esistenza di Muscetta e dei suoi amici intellettuali e compagni di partito, anche lo «scoppio della pace» (come recita il titolo della lettera a Luigi Cortesi) ²⁰ non fu facile da gestire. Le vicende della biografia muscettiana posteriori al ’45 si saldano con i momenti cruciali della nostra storia nazionale e fanno tutt’uno con essa: la militanza politica nel P.C.I., i rapporti, a volte conflittuali, con gli amici di partito, con i quali compì un memorabile viaggio in Russia, ²¹ il ’68, vissuto naturalmente dalla parte degli studenti e degli operai, ²² gli anni di piombo, gli anni eroici della lotta alla mafia. Sono vicende a molti note e non è il caso di rievocarle in questa sede.

Nell’*Erranza* molte pagine sono dedicate agli anni turbolenti trascorsi all’Università di Catania («nel primo consiglio di Facoltà, a sentire le mie battute, si accorsero subito che tipo di “collega” io fossi»), ²³ tra docenti timorosi e spesso restii ad accogliere le idee nuove e giovani studiosi, invece, pieni di

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ C. MUSCETTA, *Magistero a Firenze*, a Carlo F Russo, in *Id.*, op. cit., p. 66.

¹⁹ Le lettere *Torino antifascista*, a Natalia Ginzburg (pp. 68–71) e *Lo scalino per diventar romani*, a Carla Pertini (pp. 81–86), occupano una posizione centrale all’interno dell’*Erranza* e costituiscono senz’altro il nucleo più emozionante e drammatico dell’intero libro, il momento di massima tensione e, forse, di maggiore forza narrativa.

²⁰ Cfr. C. MUSCETTA, *Lo scoppio della pace*, a Luigi Cortesi, in *Id.*, op. cit., pp. 93–96.

²¹ Cfr. C. MUSCETTA, *La mano di Lenin*, a Franco Venturi, in *Id.*, op. cit., pp. 125–128.

²² «Mi sono sempre considerato un “arcistudente” e quindi non mi spaventavano le formazioni estremistiche del “potere studentesco” [...], nonostante le mie riserve pessimistiche, non mancai di sostenere e incoraggiare il movimento studentesco...» (C. MUSCETTA, *Quando la Cina era vicina*, a mia nipote Amelia di Mario Muscetta, in *Id.*, op. cit., pp. 132–137).

²³ C. MUSCETTA, *Memento cataudere semper*, a Nino Recupero, in *Id.*, op. cit., pp. 129–131.

talento, alcuni afflitti da «mal di cattedrite», ma quasi tutti destinati ad una brillante carriera.²⁴ Un pungente sarcasmo, dunque, attraversa quasi tutte le lettere indirizzate ai protagonisti (docenti e studenti) del controverso e variegato mondo dell'accademia, verso il quale Muscetta (negli anni '60 e '70) non cessò mai di esercitare la sua inesausta vena polemica:

Da buon conoscitore della poesia comica e satirica – leggiamo nella lettera a Marisa Bulgheroni –, ho sempre considerato il riso come un'arma. E in facoltà ero temuto soprattutto per questo (i catanesi sono gente assai spiritosa, ma i professori di rado sono «animal risivi»).²⁵

L'ironia sottile e affettuosa delle prime lettere, invece, ricompare nelle ultime, pervase da un sentimento di quiete ritrovata (nonostante l'amaro rimpianto per ciò che non si è avuto il tempo di fare) e nelle quali torna a prevalere la dimensione degli affetti familiari.

È nell'amore e nell'assoluta dedizione verso la fedele compagna Marcella Tedeschi,²⁶ musa ispiratrice di questo appassionante «romanzo in forma di lettere», che l'anziano Muscetta sembra trovare infine pace e stabilità. Un delicato equilibrio interiore, costruito a furia di disinganni e delusioni, e nonostante un'irrequietezza di fondo avesse «condannato» questo singolare personaggio – «presidente dell'Accademia degli Iracondi» (come pure amava definirsi)²⁷ a continui mutamenti, passaggi, ritorni e, quindi, ad un'interminabile «erranza»:

Ma il giudizio spetta ormai a chi mi leggerà – conclude l'ottuagenario scrittore nell'ultima lettera-postfazione – e per insufficienza di prove, forse sarò assolto dalle mie ambizioni utopistiche.²⁸

ALESSANDRA OTTIERI

²⁴ «La cattedrite è una delle affezioni da cui è più difficile e forse impossibile guarire. Parodiando Montale io soglio dire: "Spesso il male da cattedra ho incontrato..."» (C. MUSCETTA, *Il primato della dissimulazione*, a Silvano S. Nigro, in Id., op. cit., p. 79).

²⁵ C. MUSCETTA, *Siculorum Gymnasium*, a Marisa Bulgheroni, in Id., op. cit., p. 140.

²⁶ Proprio a Marcella Tedeschi – il cui «ordine estetico [...] tutto rende armonioso e rassicurante» – sono dedicati alcuni versi, forse i più toccanti tra quelli disseminati all'interno del volume: «Mariposa non ha ali ma instabili / mani instancabili. / Quel che tocca trasforma e fa rivivere / come fiori di suono. Intoccabili / gli oggetti siano / dove li lascia lei. Senza pausa / vibrano ancora / nel silenzio indicibile / della casa ch'è tutta sua.» (C. MUSCETTA, *Dove si ritrova il mare*, ad Angelo Scandurra, in Id., op. cit., p. 167).

²⁷ C. MUSCETTA, *Autopsia fatta da esso*, al lettore, in Id., op. cit., p. 189.

²⁸ *Ivi*, p. 190.

UN UOMO IN SÉ: OVVERO DEI ROMANZI DI MARCO SANTAGATA

Dimenticare per un po' lo studioso e professore: è questa l'indispensabile premessa per chi voglia meglio intendere e apprezzare un Santagata diverso, narratore che muove e vince in quattro mosse (*Papà non era comunista*, 1996¹; *Il Copista*, 2000; *Il maestro dei santi pallidi*, 2003²; *L'amore in sé*, 2006). A dispetto della duplice vocazione, o di certe tematiche che hanno pari diritti rispetto ad altre, nelle sue pagine narrative l'autore sa tenere sempre ben distinta la penna di questa sua "altra metà", e non autorizza mai raffronti con la propria scrittura critica. Perciò guai a ricordarsene, invece di abbandonarsi alla lettura libera dell'ultimo romanzo, lieve e intenso, al cui riguardo superficiale sarebbe, ad esempio, il lettore che si lasciasse confondere dalla vicenda della lezione ginevrina tenuta intorno a un sonetto petrarchesco: una vera e propria lezione essa naturalmente non è, e semmai costituisce uno dei due cardini (cui se ne aggiungerà un terzo) su cui è costruito *L'amore in sé*. Il primo dei due (o dei tre) fa non da cornice, ma da specchio del secondo e più centrale, in nesso inscindibile.

Il rischio di una lettura affrettata – che, sia chiaro, intendo riferire tutto alla responsabilità del lettore stesso, e a nessun aspetto del testo – va poi prevenuto anche per un altro motivo, banale se si vuole, ma appunto per questo meritevole di maggiore attenzione: mi riferisco a quella suggestione di autobiografia che parrebbe ispirare il libro (e potrebbe dunque rafforzare la suggestione di una interferenza della prima "metà" di Santagata), ma che in effetti è solo apparente, circoscritta, data come convenzionale, con due o tre ingredienti di base: un professore universitario di letteratura italiana che fa da protagonista, una passione petrarchesca, certi luoghi della memoria riconoscibili senza difficoltà. Il vero *input*, da questo definito punto di vista, ci sembra essere invece un altro: la stanchezza dello straordinario che si fa ordinario, dell'eccezionale che si usura e via via decade, e perciò la ricerca di qualche consistenza, attraverso un coraggioso e umile mettersi a nudo sin dalle prime battute del libro, per aprire o riaprire gli occhi, sul presente o sul passato (e sul futuro ancora?):

¹ Premio Maria Bellonci 1996; riedito nel 2003 (Guanda Editore).

² Premio Campiello 2003.

Le lenti degli occhiali si appannano. Davanti ai suoi occhi nuovamente ciechi per un attimo riappare confusa la sua immagine nuda nello specchio. [...]

È risentito nei confronti di quella signorina che lo ha denudato davanti a tutti.

(I 5)

Il senso del tema sarà per altro perfettamente chiarito in chiusura:

Adesso la sua nudità è totale. E però sente che questo suo esibirsi non è un atto vergognoso. Assomiglia piuttosto a un gesto di umiltà.

(II 15)

Che una vera risposta all'inchiesta ci sia poi alla fine del romanzo, io d'altronde non saprei; ma quello che solo importa è ciò che determina il libro, questo rovistare caparbiamente sotto i detriti (caparbietà è certo l'uomo); ed è tale ricerca, non altro, ad accompagnare il cammino del lettore, rendendolo struggente.

In una mattina d'inverno (là per là si penserebbe a un dicembre: 12 o 13 di quel mese; ma poi sembra quasi un febbraio volubile e terminale), il professor Fabio Cantoni, ordinario di letteratura italiana generale alla "Sapienza", fatica a destarsi nella sua camera d'albergo a Ginevra. Di notte, le luci della città, filtrando dal tendaggio, gli hanno infatti disturbato con mobili riflessi il sonno; e ora al risveglio (occasione critica, questa, e rivelatrice per più di un protagonista di romanzo) le medesime luci subiscono una metamorfosi: in un'alba che incredibilmente assomiglia a una sera, ecco che una «lama di luce bianchissima» e un riflesso più intenso del solito, entrambi simili a un bisturi, pongono il protagonista di fronte a sé stesso. Passato lo sgomento, più tardi la vita riprende, in tram, mentre intorno la neve giacendo abbaglia e non protegge; e se nel turbinio del vento si riconosce un po' di azzurro, si tratta piuttosto di uno squarcio che di una speranza.

Inizia anche la lezione petrarchesca, l'ultima del semestre-trimestre, poco convinta, stentata, un dovere da adempiere, in un contesto e in un tempo così diversi da quelli in cui «insegnare era una felicità». Il professore, che non ha ben preparato i suoi materiali, spera nel tempo cattivo e nella neve, che gli impediscano di rientrare a Roma quella sera stessa: il pensiero sembra infatti voler volgere altrove, quasi stesse per aprirsi una crepa nell'anima, ed è messo a dura prova. Finalmente Cantoni trova il

bandolo della matassa, decidendo di commentare il sonetto *La vita fugge* (starà a noi aggiungere *et non s'arresta una hora*, in quanto Santagata, all'occasione non professore, si guarda bene dal proporre per intero un verso con qualche tratto grafico corretto, ma poco opportuno in un romanzo). Il racconto della lezione ginevrina comincia quindi ad alternarsi con una storia diversa, un magma spinto su, attraverso il camino dei ricordi, da un sostrato che si credeva spento.

Pertanto le pagine del libro relative a una lunga lezione di tre ore, spezzate da un *Intervallo* che tale non è, quanto piuttosto un disegno all'interno del racconto, di cui è parte e non partizione, nota e non pausa, rispondono a un duplice scopo: storia in sé, e storia necessaria per gli spazi che apre al contrappunto, grazie ai quali meglio può farsi largo la memoria, che non si lascia condizionare dal "prima" o dal "poi", semmai li sovverte, riuscendo soltanto a procedere a brani, per cui le cose si specchiano, e non si incatenano sequenzialmente. Sia per altro chiaro: quelle stesse pagine, scandite da una partitura sempre misurata, musicale, sono tutt'altro che prive di spunti sul sonetto petrarchesco; ma essi si fanno, in concorrenza con i comportamenti della piccola platea di studenti, la voce di una materia che sale, per esprimere sé stessa e anche per consentire di vedere oltre. Nel libro la prima situazione non è un contenitore della seconda (il ricordo di un amore adolescente con i suoi annessi), ma la miccia che lo accende: leggendo con serena attitudine, ci si lascia andare alla prima storia per quello che davvero essa è: non cornice, ma storia-specchio, che invita il lettore a un continuo andirivieni e a un continuo arricchimento di una luce nell'altra e viceversa (altro che indebiti confronti tra il professore e il romanziere!). In una mattina fatta di disagio e desideri provenienti di lontano –

Ancora più acuta, quasi dolorosa, è la voglia di *smaterializzarsi* [corsivo nostro], di scivolare fuori dall'aula, di avvolgersi subito adesso, in una tana calda, sua. Magari nella cucina dei nonni, al paese, davanti al caminetto acceso... –,

(I 6)

la storia principale affiora in superficie come per un incantesimo: e dal bozzolo di Laura si libera la crisalide di Bubi.

Quest'ultima cui mi riferisco è la genesi del racconto nel racconto, mentre quella del romanzo (la decisione cioè di scriverlo) è naturalmente un'altra, e più esattamente il bisogno di liberarsi di qualcosa rimasto nella penna di un discorso interiore, di una indagine che non doveva aver fru-

gato dappertutto in un'occasione precedente, e che non si era cioè esaurita con *Papà non era comunista*. Tale bisogno non poteva venir soddisfatto nemmeno da alcune indirette tessere fornite al mosaico dal *Maestro dei santi pallidi*, e nemmeno da quelle, più scoperte, recuperate dal finale inedito scritto nel 1994 per il primo romanzo, e dove tuttavia si intuiva chiarissimo il futuro giro di boa, perché in quel finale il fascio di luce comincia a cambiare angolo: dal Padre al Figlio, ma per poi meglio volgere al Sé. Sotto simile aspetto quel finale andrebbe quasi considerato racconto autonomo, visto che la conclusione originale del libro è in realtà perfetta, una catabasi, ben più netta di quella che figurativamente possa venir allusa da una carcassa vuota che, cadendo lenta dall'alto, prenda nel vuoto per un istante forma e misura.

La storia dell'*Amore in sé* sale dunque dallo stesso tempo e dal medesimo spazio evocati dal primo romanzo, ma orientata su quel "sé stesso" che la postula, approfittando a volo di una *défaillance* apertasi nella vigilanza dell'io, e annunciandosi in un imbarazzante *lapsus* del professore:

Vede, Bubi è il nome che Petrarca dà al desiderio...

(I 5)

A fatica, non senza affanno, Fabio Cantoni riesce poi a recuperare l'attenzione degli allievi, ma da quell'esatto momento il passato, pur procedendo come a singhiozzi, avanza, lasciando riemergere accanto a quello di Bubi molti altri fantasmi e oggetti, di cui sarà qui suggestiva persino una piccola esemplificazione, indipendente dalla continuità della pagina in cui essi riacquistano davvero vita: il portone principale di un liceo sistemato in un convento secentesco, i conigli tremanti del nonno, la processione del corpusdomini, la Lancia Flavia metallizzata del padre di Bubi; e poi via via, fra strade e piazze: una casa irraggiungibile, ma che sarà raggiunta per venir definitivamente persa, la scoperta – propria dell'amore – di quanto possa essere materialmente vicino ciò che si ritiene o si pensa lontano, una campagna familiare, i compagni, un bar e le complici note di un *juke-box*; ovvero un castagno, insieme a una prima pioggia di agosto recante, di un'estate sempre lunga, la fine sempre precoce, e la scuola; e in assoluta armonia e pudore, una panchina nella sera autunnale, o le furiose pedalate alla ricerca di una presenza nell'assenza, un bacio senza misteri ma fra tremanti fremiti, e poi la limitata verità dell'amore: infine la casa dei ricchi (tema già molto bene svolto in *Papà non era comunista*) e il regno incantato di una stanza, quella di Bubi ...

È incredibile la capacità che ha Marco Santagata di recuperare impressioni, fotogrammi di vissuto, frammenti di senso da situazioni perdute, componendole insieme a restituire l'intatto sapore di una stagione trascorsa; è incredibile la capacità nuovamente caparbia di ricostruire – e in questo senso sì, che sarebbe opportuno ricordarsi del filologo –, che può naturalmente lasciare stupefatto il lettore coetaneo, ma anche il lettore giovane che voglia compiere un suggestivo viaggio in quel tempo (soprattutto gli irripetibili anni '60, ma pure altri meno lontani, diversi dai primi, nondimeno ad essi perfettamente identici quanto al fatto di essere perduti).

Anche da un simile punto di vista andrebbe dunque ribadito il rapporto molto stretto che si intravede tra *l'Amore in sé* e *Papà non era comunista*; e andrebbe aggiunto che nel nuovo libro l'autore, oltre a scoprire una zona già inesplorata, si avvalga tuttavia di quell'esperienza dapprima compiuta, e comunque riesca a riappropriarsi di un metodo: forse a ciò mosso anche per contrasto dopo l'iperbato, per così dire, prodotto nella linea più soggettiva del discorso dal *Copista* e ancor più dal *Maestro dei santi pallidi* (e dunque non a caso, come si direbbe nelle università, la storia di Bubi e Fabio si svolge con precisa tecnica di contrappunto, dicevamo, rispetto a quella di Laura e Francesco). Nel primo e nell'ultimo romanzo c'è insomma questo eguale intento di salvare il salvabile, ora con scoperte citazioni interne e ammiccamenti, quasi inviti al lettore perché non si lasci sfuggire i ponti lanciati tra le due sponde di un unico racconto: Bubi, ad esempio, è Roberta, e all'origine è esattamente la stessa Roberta, cugina ricca e invidiabile dell'io narrante che compare sul finire di *Papà non era comunista*; e certi suoi tremori, certi suoi fremiti indifesi, non sono l'espressione di generica timidezza di bambina ma segnali di catastrofe in atto, appartengono allo stesso occhio che osservò, da bambino, lo spettacolo apparentemente ordinario (sullo sfondo di una civiltà lì felicemente evocata) dei conigli scoiati, o peggio di quel filino di sangue sul naso di gattini lanciati alla morte contro un muro, perché generati di troppo: di fatto, una tra le peggiori forme di violenza, che può invitare a restare ad occhi chiusi, o ad aprirli come fa Santagata, è appunto così: sottile sottile come quel filino di sangue, o sottile e inutile come l'astuzia con cui, sempre in *Papà non era comunista*, la fascinosa Roberta presta sì, in una determinata circostanza, una pelliccia alla madre del ragazzo che fu, ma non la migliore e che avrebbe unica risolto un imbarazzo contingente, e invece l'altra fuori moda, utile a render visibile il rispetto di una regola formale ma anche, senza misericordia, quello di precisi confini o gerar-

chie. Difficilmente, mi pare, si riesce in un romanzo ad imbattersi in note così dolorose, senza né manierismi né patetismi, ma accennate con pari levità e compostezza, insomma con la cadenza inconfondibile della poesia, come fa Santagata in questi due libri (e negli altri due, dove tuttavia il discorso andrebbe sviluppato a parte).

Perciò, mentre nel primo di essi il ricordo mirava a farsi quasi collettivo, cronaca familiare estesa, restituendo durante la lettura vita a persone e cose, attraverso un amarcord che forse per la prima volta scopre sino in fondo; nel secondo è la parte soggettiva della memoria, quella più " lirica ", che deve emergere, e anche in tal senso diventa dunque necessario il viatico petrarchesco, la suggestione della storia-specchio ginevrina, scandita come nel *Copista* sulla misura canonica di un giorno, via via insidiata da quella che prepotentemente risale dal pozzo buio della mente. In entrambi, comunque, una denuncia dell'ipocrisia, della falsità, del lusso che non copre la miseria umana. Memorabile è, sul finire di *Papà non era comunista*, la descrizione di un banchetto matrimoniale per ricchi, lo stesso per cui si rese necessario il prestito di una pelliccia. Il pranzo parte in punta di forchetta, ma via via degrada rivelandosi per quello che è, mentre la narrazione si vendica smascherando, anzi scoiando i commensali, denunciandoli con intimo risentimento quali identici (ma peggiori) a tutti gli altri di tutti gli altri banchetti nuziali. Per la verità più d'una le maschere strappate da varî volti nei due libri (in certo senso persino quella dell'amore).

La ricerca dell'amore, infatti, come tutte, è difficile; e anche l'amore in sé, come tutti, è un " amore difficile ": coincide con una progressione ascendente e sicura benché sofferente sino a un certo punto, cui però segue l'immancabile caduta, nel nostro caso non per lisi, ma per crisi. Bubi è uno dei misteri della vita, pendolo che oscilla tra il *quinci* dei ricordi e il *quindi* delle aspettative, proprio come l'oscillazione (e non l'accidia) del sonetto petrarchesco commentato da Cantoni. A Ginevra, in quella mattina di dicembre, Bubi è una nuova epifania, come lo fu già nei giorni *d'antan*: e oggi, come allora, affiorando di sotto un cumulo di detriti, va a inserirsi nella medesima traccia psichica lasciata nell'adolescente Cantoni dalle prime voraci letture ginnasiali: l'apparizione di Bubi e quella del verso coincidono:

Potrebbe provare con lo Stilnovo: Guinizzelli, Cavalcanti, Dante...
Forse qualcuno gli ha parlato delle poesie della lode...

Chi è questa che vèn ... ?

La vede incedere lungo il corridoio del liceo, intorno a lei l'aria trema di chiarezza... L'immagine fuoriesce vivida, luminosa, fresca da sotto un cumulo di detriti, intatti come i colori di certe pitture rimaste sepolte per secoli e protette dalla corruzione. Quel ricordo lo commuove e lo turba. Era stato lui a coprirlo giorno dopo giorno di calcinacci, terriccio, materiali da riporto.

(I 6)

Perciò se un rapporto c'è tra poesia e amore, esso è all'interno della vita. La letteratura semmai da un lato incoraggia a svelare, dall'altro a velare, fondendo e confondendo, affiancando al coraggio della "confessione" il pudore della metafora, proteggendo la parola privata con quella altrui, se non persino producendo un *transfert*, un provvisorio oscuramento che alla fine lascia meglio vedere:

E se il compito della filologia fosse proprio questo: nascondere, coprire, preservare, conservare le emozioni nella loro primigenia genuinità, mantenerle in vita fingendo di ucciderle?

(I 6)

Aggiungeremmo volentieri, se il romanzo in sé lo autorizzasse, che la filologia è l'anestesia, nella rigidità del documento e del dato ricostruito, di quanto, troppo mobile nella 'coscienza', tormenta.

In realtà, nondimeno, le storie nel libro non sono nemmeno due, dicevamo, ma tre. Nel rispecchiamento fra quelle di Ginevra e di Modena, e a più armonico collegamento fra le due, si inserisce infatti un'ulteriore vicenda, da un passato relativamente più recente, che iniziò il giorno in cui nello studio del professor Cantoni si introdusse un giovane «alto» e «pallido», con un «casco di capelli neri e ricciuti»: all'anagrafe, tale Serafino Pieroni. Serafino si rivela da subito come un allievo intelligente e sensibile, dalle idee chiare, ma che sembrano annunciate da un altro mondo: lui è amante di testi cinquecenteschi poco frequentati (Alamanni, Rucellai), dei tecnicismi e dei termini rari, «desueti» (unica parola in accademichese, per dir così, che "sfugge" a Santagata di proposito, adottata in relazione all'ambiente universitario: e a perfetta prova del nove di ciò su cui si insiste). E fu subito amore, ben diverso s'intende e asimmetrico, tra il professore sicuro di sé e il giovane studente via via altrimenti sicuro e audace, una provocazione reciproca delle intelligenze e degli affetti, che tuttavia manifesta alquanto presto alcuni sintomi di screzio: e non tanto

dal dì della delusione di un concorso non vinto da Pieroni, ma ancor prima, dal giorno in cui Serafino si era presentato al professore insieme a una sua compagna, spezzando la magia di una dualità esclusiva, sottraendo così alla sua figura quella forza di messaggio che recava. «Non c'era stata mai una vera rottura», dice l'autore, ma non bisogna credergli, perché rottura ci fu e grave, e Serafino scomparve bruscamente dalla scena (forse suicida, chissà ...).

Santagata in realtà non ama le eutanasi, ma predilige le fratture, quali effetti di insofferenze improvvise, di una percezione – giusta o erronea che sia, ma sua – di un avvenuto esaurirsi delle cose in sé, pertanto meglio abilitate a vivere se divenute “inesistenti”, per una sorta di vocazione a identità “dimezzate”. Ad ogni modo, la storia di Serafino, che sarà stato davvero un angelo, costituisce un'utile intercapedine tra i due assi portanti del romanzo, spazio di articolazione e insieme di decantazione, come anche profezia di altri esiti infausti, mentre il tema della morte, complici i versi petrarcheschi, via via s'espande. Così, in modo funesto, dal suo acme, precipita l'altra storia, la più importante: non perché l'amore come spesso accade si riveli disamore, ma perché minata alla base, da una necessità tanto più tragica in quanto lascia innocenti le sue vittime. A Santagata basta qualche tocco delicatissimo:

Il Commendatore si era accomodato in una poltrona e, mentre Fabio cercava di imbastire una risposta, aveva chiamato la figlia: “Vieni Baby” e l'aveva attirata a sé facendola sedere sulle sue ginocchia.

“La chiamo Baby da quando è nata” spiegò a Fabio, “e chissà perché tutti quanti la chiamano Bubi.”

Poi l'aveva baciata sui capelli.

Stravedeva per lei, non c'erano dubbi. Eppure quell'esibizione di amore paterno urtò la sensibilità di Fabio. [...] [Bubi] Allegramente aveva protestato che Bubi era un nome molto più bello di Baby. Ma il suo labbro inferiore tremava come un coniglietto appena catturato.

(II 8)

Niente di accademico, per concludere, nell'*Amore in sé*: come pure nessuna alchimia o abilità combinatoria suggerite dal mestiere, niente intreccio per l'intreccio; ma osservazione e umiltà, spunti, e tracce di essenza; nessun materiale di risulta, ma “pietre rubate alle rovine”. È un bisturi che fa male, certo, che scende nel piccolo schermo della mente; e quando affonda, restituisce una dimensione in certo senso anche lirica al romanzo, alla misura e al tempo dell'*Amore in sé*, dove ogni capitoletto è come un

pentagramma, e mai una comoda nota, rosa o gialla che sia. Il narrare di Santagata, pur restando sempre prosa e mai assomigliando a niente di diverso, che non aggiunge e non toglie una parola all'espressione che urge, piana e chiara, generata da una penna ormai sicura, fa nondimeno anche pensare, per i riflessi che riceve da uno specchio diverso, alla poesia. E questa il più delle volte sembra accendersi a fronte di una traccia antica, di un labile segno, di un graffito riscoperto: poco importa se esso si riferisca alla vita propria o di Cinín, poco importa se quel graffito sia inciso nell'anima o su di un muro antico e scalcinato. Nel procedere *lent et douloureux* del racconto, e come in una delle poesie più belle del secolo definitivamente scorso, da quella traccia delusa e autunnale, da quell'alba quasi sera, si annuncia nella pagina di Santagata l'inebetito marzo della parola.

GIANNI VILLANI

Note e Rassegne

CARLO I D'ANGIÒ: IL *MILES CHRISTI* TRA TOMISMO E RAGION DI STATO¹

Il *substratum* dottrinale e filologico-letterario della *Weltanschauung* baso-medievale dischiude inediti sentieri ermeneutici allo studioso che attinga al *mare magnum* di quella cultura, cogliendone la centralità in una “dialettica dialogicità”²: dialogicità dialettica nel senso etimologico-filosofico del sintagma – “dialogico” dal greco ‘dialegô’, che implica l’organica discettazione di problematiche attraverso il confronto costruttivo e illuminante di posizioni antitetiche, spesso dilemmatiche, scientificamente calibrate sulla duplicità *construens-destruens* della stringatezza filosofica tipica di “proposizioni argomentative”; dialogicità peraltro insita nel pensiero di Alberto Magno³, il *miles Christi* di un aristotelismo universalistico, enciclopedico e cosmopolita – nell’accezione dantesca –, proprio negli anni in cui Luigi IX, fratello di Carlo I, regnava.

Alberto Magno, con la sua dottrina del Bene, non poteva non essere stato ascoltato e assimilato dagli esponenti politici del tempo, durante il suo insegnamento universitario a Parigi: il Maestro poneva l’accento sulla dicotomia, tutta aristotelica se vogliamo, ma drammaticamente attraversata dal monito dell’Ecclesiaste *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, fra le azioni volte al Bene *sic et simpliciter* e il Bene in sé. È necessario «adeguare sempre le azioni a ciò cui si applica l’azione stessa», con frequenza, dal momento che «la frequenza è [...] la madre della felicità a compiere il bene»: come

¹ La mia dissertazione rappresenta la sistematizzazione, in forma scritta, di una serie di riflessioni in sede di presentazione del libro del Prof. Guido Iorio, *Strutture e Ideologie del potere nel Meridione angioino*, Carlone editore, Salerno, 2005. In particolare, la presente indagine approfondisce una serie di spunti afferenti alla terza parte della trattazione monografica - *L’influenza del contesto filosofico-teologico tra XII e XIII secolo sull’azione politica di Carlo I. Note a margine per una prospettiva di ricerca* -.

² Il sintagma allude all’indagine del rapporto tra cultura filosofico-teologica nel XIII secolo e l’*ars politica* di Carlo I d’Angiò e il Sud angioino in generale.

³ «Per riacquistare il bene generico c’è una duplice via: la prima consiste nell’adeguare sempre le sue azioni a ciò cui si applica l’azione stessa, cioè nel considerare, con previdente sollecitudine, che cosa ha a disposizione, e nel farne conto per regolare la sua azione, adeguandola. L’altra via consiste nel compiere frequentemente parecchie buone azioni, perché la frequenza è, per così dire, la madre della felicità a compiere il bene», Sant’Alberto Magno, epigrafe in *Strutture e Ideologie del potere nel Meridione angioino*, cit., p. 89.

a dire che l'uomo dispone "potenzialmente" di buona volontà e di attitudine a compiere il Bene, ma la costanza deve guidare le sue azioni, perché le sue potenzialità diventino "atto" consapevole di un agire retto e onesto. Di conseguenza, il principe saggio e cristiano deve poter orientare la sua azione verso un buon fine, quantunque i contenuti dell'azione possano rivelare devianze nell'osservanza dei dettami cristiani e risultare "vani" se non finalizzati al *summum bonum* – *l'Amor che move 'l Sole e l'altre stelle* –. Parafrasando ulteriormente, le azioni simboleggiano l'"intelligenza" dell'uomo, il Bene l'"Amore": Intelligenza quale 'intus legere', oltre che come "intelligenza motrice" nell'accezione filosofica dantesca; Amore quale forza motrice, *primum movens*, ma anche come adeguamento della volontà dell'amato alla volontà dell'amante, come splendidamente recita Piccarda Donati nel cielo della Luna.⁴

Nell'adeguamento dell'atto potenziale all'Atto per antonomasia risiede tutta la bellezza del tomismo e, in senso lato, dell'aristotelismo medievale: il punto è questo, Carlo I d'Angiò orientò la sua azione politica applicando "sociologicamente" e "dialetticamente" i contenuti sapienziali di Bernardo di Chiaravalle, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino?

Non è assolutamente azzardato ipotizzare un legame così forte fra gli Angiò e la filosofia o la cultura letteraria del tempo, se si pensa che lo stesso Dante, nell'VIII del *Pd.*, rapito dal palpito della luce – «È come in fiamma favilla si vede», v. 16 – e dal fulgore sinestetico dei venti aristotelicamente generati dall'incontro fra i vapori terrestri e le nubi, incontra Carlo Martello, primogenito di Carlo II d'Angiò lo Zoppo, morto *ante diem* a 24 anni, dopo aver indossato la corona d'Ungheria nel 1290.

Carlo Martello è il *miles Christi* dantesco, incarna quell'*humanitas* pagano-cavalleresca (obbedienza e verecondia, lealtà e cortesia) e al contempo quell'"amore" cristiano che lo disancorano dalla tragica fatalità della storia, di cui sicuramente conserva i titoli e i fasti, per diventare l'*exul immeritus* in cui si specchia Dante.

L'incontro fra i due era probabilmente avvenuto a Firenze nel 1294: Dante ne ha un ricordo stupendo, la descrizione di Carlo Martello è luministica, circonfusa di "letizia", come un baco da seta avvolto nei suoi filamenti di seta luminosa – «quasi animal di sua seta fasciato», v.54 –.

Carlo Martello in un denso, scattante sommario, descrive la sua vicenda "angioina": avrebbe cinto anche la corona della Contea di Provenza e

⁴ «La nostra carità non serra porte/a giusta voglia, se non come quella/che vuol simile a sé tutta sua corte.», Dante, *Pd*, III, 43-5.

del Regno di Napoli, se la 'mala signoria' angioina non avesse mosso Palermo al grido di 'muoia, muoia' il 30 marzo del 1282 – la rivolta del Vespro Siciliano –; e la Sicilia avrebbe atteso ancora i suoi 're', ossia i discendenti di Carlo I, fondatore della dinastia, e di Ridolfo I, se non avessero mal regnato; e se il fratello, Roberto, re nel 1309, prestasse fede alle sue parole, eluderebbe 'l'avara povertà di Catalogna'. La natura, continua ancora Carlo Martello, è stata 'parca' con gli avi, alludendo a Carlo I, ma non è detto che i discendenti siano come lui, così come da un padre generoso può discendere un figlio avaro – «com'esser può, di dolce seme, amaro» v. 93 –.

Dante intende veicolare una *veritas* evangelica attraverso Carlo Martello, così come Alberto Magno nell'epigrafe citata: l'uomo può compiere il bene se la *charis* è innata – τὰ φύσει περυσκότα filosoficamente parlando – , ma se non è sostenuto dalla «gloria di colui che tutto move», i suoi sforzi sono vani; analogamente, i regnanti agiscono non sempre in funzione del loro patrimonio genetico, ma in virtù di un'indole cristianamente buona o bacata⁵.

La *virtus* aristotelica del *princeps* medievale non poté non risentire della filosofia e della teologia imperanti, così come la *virtus* del *princeps* rinascimentale fu influenzata e corroborata dalla visione tutta umanistica della valentia degli antichi condottieri romani e della rivisitazione del passato in generale – si pensi a Machiavelli e a quanto Cesare Borgia possa essere considerato un *miles Antichristi*, sullo sfondo dell'antropocentrismo cinquecentesco e di una storiografia che esalta l'operato politico dei regnanti quale programmatica *imitatio* dei grandi del passato (le *res gestae* in funzione delle *res gerendae*, e non, come nel nostro contesto, le *res gerendae* in funzione del monito *Charitas Christi urget nos*, palesemente filtrato dalla Scolastica del Maestro e da Dante).

D'altra parte, se nell'VIII del *Paradiso*, come abbiamo visto, Dante indirettamente è apologeta del capostipite angioino, motivandone la lealtà e l'operosità *apertis verbis* attraverso la "luce" di Carlo Martello, e dunque corroborando la tesi che si possa parlare di Angioini senza prescindere dagli orientamenti filosofici e religiosi, la lente prospettiva muta radicalmente nel XX del *Purgatorio*. Siamo nella quinta cornice, avari e prodighi giacciono bocconi con il viso rivolto a terra, con le mani e i piedi legati: questa volta il *miles Christi* è Ugo Capeto, *vox clamans in deserto*, a quanto sembra, di una "liberalità" svilita dalla sua discendenza (cfr. vv. 40-96).

⁵ Dante riprende chiaramente Matteo: «non potest arbor bona fructus malos facere, neque arbor mala fructus bonos facere», VII, 18.

Il re confessa al 'pellegrin fuggiasco' di essere stato «la radice de la mala pianta/che la terra cristiana tutta aduggia,/sì che buon frutto rado se ne schianta./»: la metafora botanica è in perfetta simmetria con la designazione linguistica dell'albero genealogico capetingio dantesco; Dante infatti nominerà progressivamente, direttamente e indirettamente, Ugo Capeto, re di Francia dal 987, Roberto II il Pio (970-1031 e re dal 996), Enrico I (1009-1060 e re dal 1031), Filippo I (1052-1108 e re dal 1060), Luigi VI il Grosso (ca.1081-1137 e re dal 1108), Luigi VII il Giovane (1120-1180 e re dal 1137), Filippo II l'Augusto (1165-1223 e re dal 1180), Luigi VIII (1187-1226, re dal 1223), Luigi IX il Santo (1215-1270, re dal 1226), Carlo I (1226-1285 – conte di Provenza dal 1245, d'Angiò e del Maine dal 1246, re di Sicilia dal 1266 e capostipite degli Angioini), Filippo III (1245-1285, re dal 1270), Filippo IV il Bello (1268-1314, re dal 1285), Carlo (1270-1325, conte di Valois), Carlo II lo Zoppo (re di Sicilia dal 1285).

Il primo strale di Ugo Capeto si appunta contro Filippo IV il Bello che, tra il 1297 e il 1304, conquistò le Fiandre (Dante menziona le città di Douai – Doagio –, Lilla, Gand – Guanto – e Bruges – Bruggia –) : il re non mantenne la promessa fatta al conte delle Fiandre, Guy de Dampierre, che si era arreso in cambio della libertà, per cui lo trascinò con sé a Parigi in prigione. Ugo Capeto afferma di essere figlio 'd'un beccaio di Parigi', ossia di un mercante di buoi, secondo un'altra testimonianza del Villani, il quale riporta pure quella ufficiale della discendenza da Ugo il Grande, potente feudatario e ministro di Ludovico IV il Neghittoso: Dante è perfettamente consapevole dell'anacronismo storico messo in bocca a Ugo Capeto, ma pur sempre funzionale al discorso secondo il quale i suoi discendenti furono degenerati per i facili guadagni della classe borghese in ascesa. Il *punctum dolens* della confessione di Capeto è nei vv. 61-69, con l'esplicita menzione di Carlo I e di San Tommaso: «Mentre che la gran dota provenzale/ al sangue mio non tolse la vergogna,/ poco valea, ma pur non faceva male./ Lì cominciò con forza e con menzogna/ la sua rapina; e poscia, per ammenda,/ Pontì e Normandia prese e Guascogna./ Carlo venne in Italia e, per ammenda,/ vittima fé di Curradino; e poi/ ripinse al ciel Tommaso, per ammenda.» La 'gran dota' è la Provenza, invasa dalle truppe francesi di Carlo I, dopo che questi aveva sposato la figlia del conte di Provenza Raimondo Berengario IV nel 1246; da quel momento la violenza e la frode angioina si perpetrarono a catena 'per ammenda', ossia per espiare le colpe commesse commettendone altre: infatti Filippo il Bello ingannò il re d'Inghilterra, occupando il Ponthieu nel

1294, la Normandia invece era stata conquistata da Filippo Augusto nel 1204, nel 1294 sempre Filippo il Bello annetté la Guascogna (Dante mette in bocca ad Ugo Capeto la *diégésis* delle nefandezze e delle rapine senza seguire un ordine cronologico). Carlo I venne in Italia su invito del nuovo pontefice Clemente IV, per impossessarsi del Regno di Napoli e di Sicilia, ereditati, alla morte di Corrado IV, dal figlio Corradino, ultimo discendente della casa sveva. Poiché Corradino aveva solo tre anni, lo zio Manfredi ne assunse la reggenza: venne sconfitto a Benevento il 26 febbraio 1266, mentre Corradino, nel tentativo di riappropriarsi del regno, scese in Italia, ma fu sconfitto da Carlo a Tagliacozzo nel 1268 e poi decapitato. L'ultima terzina citata fa riferimento a un episodio di dubbia credibilità sul piano storico: San Tommaso che, come sappiamo morì nel 1274 nel monastero di Fossanova, presso Terracina, sarebbe stato avvelenato da Carlo I, il quale temeva che il *Doctor Gratiae* potesse rivelare, forse al Concilio di Lione, le "rapine" della casa di Francia.

E l'odio dantesco di questo canto contro il "fiordaliso" angioino non si ferma qui: Ugo Capeto predice sciagura per Carlo di Valois: la sua profezia, che era iniziata con la martellante *replicatio* del lessema sarcastico 'ammenda', diventa corrosiva. Carlo di Valois lascerà la Francia con soli 500 cavalieri, armato della lancia di Giuda, la lancia del tradimento, che sventrerà l'opulenta Firenze, depauperandola dei suoi notabili cittadini, fra cui lo stesso Dante (ricordiamo che Carlo di Valois, fratello di Filippo il Bello, fu invitato da Bonifacio VIII a Firenze in veste di paciere nel 1301 tra le due fazioni, ma diede potere ai Neri che, con violenze e confische, imperversarono sui Bianchi). Dante bolla Carlo di Valois, affermando che da questa impresa ricaverà solo onta, giammai 'terra': il soprannome di Carlo di Valois era proprio 'senzatterra', poiché pur avendo aspirato alla corona per ben quattro volte, non fu mai re. Il terzo Carlo è Carlo II lo Zoppo, figlio di Carlo I d'Angiò, nonché principe di Salerno: «già uscì preso di nave» dice Dante, alludendo alla sconfitta subita nella battaglia di Ischia contro la flotta di Pietro III d'Aragona, ma l'azione più infamante del terzo Carlo fu la cessione della figlia Beatrice ad Azzo VIII d'Este in cambio di denaro – «come fanno i corsar de l'altre schiave», v. 81 –. Utilizzando una potente *climax* nell'apostrofe antiangioina, Dante affida a Capeto l'enunciazione dell'ultimo infamante misfatto: l'insegna dei reali di Francia, il *fleur de lis*, che era il simbolo della purezza, entra in Anagni, feudo di Bonifacio VIII, ed è bello vedere che qui il papa simoniacò diventa il Cristo in terra – «Perché men paia il mal futuro e 'l fattō, /veggio in Alagna intrar lo fiordaliso, e nel vicario suo esser catto», vv.85-7 –. Nel

XIX dell'Inferno, invece, Dante mette in bocca a Giovanni Gaetano Orsini (Niccolò III) la condanna de 'lo principe d'i novi Farisei', così come Bonifacio VIII viene additato in *If.* XXVII, 85: a prescindere dall'episodio dell'oltraggio ad Anagni, conseguente alle bolle *Ausculta Fili* e *Unam Sanctam* promulgate contro le pretese nazionalistiche di Filippo il Bello (XX *Pg.*), Dante condanna, nell'*Inferno*, per simonia la politica militaristica e clientelare del Papa con la fede appassionata del profeta, pur non giustificando poi nel *Pg.* l'offesa del 'novo Pilato' (Filippo il Bello).⁶

Filippo il Bello è chiamato 'novo Pilato' anche dal successore di Bonifacio VIII, Benedetto XI, dal momento che pubblicamente negò la propria responsabilità nei fatti di Anagni; la sua cupidigia, pur avendo violato il vicario di Cristo, non fu soddisfatta fino a quando non distrusse pure l'ordine dei Templari, facendo arrestare il Gran Maestro Templare e i Cavalieri parigini, bruciandoli poi vivi e confiscando i loro beni, senza alcun decreto ecclesiastico – «Veggio il novo Pilato sì crudele,/ che ciò nol sazia, ma senza decreto/portar nel Tempio le cupide vele», *Pg.* XX, vv. 91-93.

Le due cantiche dunque presentano, rispettivamente nell'VIII del Paradiso e nel XX del Purgatorio, un approccio diverso alla questione "angioina": se, infatti, nel canto di Carlo Martello, è il filosofo che discetta sulla discrasia tra *natura generata* e *natura generans*, è pur vero che nel Purgatorio è lo storico che non dissimula alcunché, se non lumeggiare le rapine angioine nel Sud Italia e il suo personale coinvolgimento in qualità di uomo invisio e al potere temporale e a quello spirituale.

Sul piano strettamente filosofico, Dante reinterpreta Tommaso che, a sua volta, rilegge Alberto Magno.

Il *Trattato sulla natura del Bene* del Maestro domenicano di teologia a Parigi, Alberto Magno (1206-1280), è un'opera eminentemente teologica, in cui emerge l'impianto rigorosamente aristotelico di un sistema dottrinale, che aggancia l'aristotelismo al Cristianesimo in una sintesi potente: Dio è il Primo Immobile che ha infuso le Idee nella materia come Forme delle cose; l'uomo partecipa di quest'ordine in qualità di anima immortale e di intelletto agente, e percepisce le idee riflesse nella mente divina.

⁶ Cfr. *Pg.*, XX: «Veggiolo un'altra volta esser deriso;/ veggio rinovellar l'aceto e 'l fiele,/e tra vivi ladroni esser anciso./», vv.88-90 e *If.*, XIX, vv.55-57: «Ed el gridò: - Se' tu già costì ritto,/se' tu già costì ritto, Bonifazio?/Di parecchi anni mi menti lo scritto./ Se' tu sì tosto di quell'aver sazio/per lo qual non temesti tòrre a 'nganno/la bella donna, e poi di farne strazio?».

Ne scaturiscono gli *universalia*, che possiedono una *substantia* sia antecedente alle cose, che nelle cose stesse che come astrazione mentale. Tutto, allora, tende al sommo bene, ma il tendervi non esclude assolutamente la *ratio* filosofica, che parte dallo studio dell'uomo per indagarne la perfezione trascendentale. L'Aquinate, allievo di Alberto, postulerà una causa prima archetipica e necessaria, che presiede a tutte le cause efficienti e contingenti: dal momento che tutti gli enti finiti possiedono un maggiore o minor grado di perfezione, ne consegue che esista un ente assoluto e perfetto, che predispose le cose naturali al loro fine, senza determinismi causali e casuali.

Il Dio dei due maestri non è certamente il Dio cristiano *ab origine*, ma è un Dio che assume i tratti cristiani del provvidenzialismo.

San Tommaso, con le famose cinque vie, dimostra che l'esistenza di Dio è una verità razionale, ma la sua essenza può essere solo fideisticamente attinta. Analogamente, la dottrina aristotelica dell'anima come forma sostanziale del corpo si accorda con quella cristiana dell'immortalità dell'anima, nella misura in cui l'anima svolge aristotelicamente le funzioni di forma intellettuale, vegetativa e sensitiva, ma possiede anche operazioni estranee ai sensi, quali l'autocoscienza ad esempio e, come tale, è scissa dal corpo.

In questo aristotelismo rivisitato si avverte indubbiamente l'influsso del neoplatonismo agostiniano relativo alla teoria dell'illuminazione divina – *in interiore homine habitat Veritas* e la verità "illuminante" agostiniana è divinamente accettata, non postulata nel tentativo di accordare fede e ragione –.

Il tomismo aristotelico è una rilettura della metafisica aristotelica del tutto personale: la potenza è l'essenza degli enti, l'atto è l'esistenza, ciò che sussiste in quanto tale, e non ciò che si postula perché sussista (*ens* ed *existo*); così la felicità dell'uomo, tomisticamente intesa, è una sintesi di intellettualismo aristotelico e di volontarismo cristiano. L'uomo è felice se si appella alle sue virtù morali ed intellettuali, ma il suo libero arbitrio aspira ad una felicità perfettibile, che risiede nella visione dell'essenza di Dio. In quest'ottica, l'azione politica di regnanti e guerrieri di alto lignaggio, come Carlo I d'Angiò, deve mirare all'edificazione di un ordine sociale in cui sia garantita la felicità di tutti quelli che tendono alla felicità ultraterrena. Il principe, in sostanza, deve operare al fine di subordinare gli interessi terreni alla vita eterna.

Dante, reinterpreta alcuni passi fondamentali della *Summa Theologiae*, apre la terza cantica con la teoria dell'ordine divino: «Le cose tutte quante/hanno ordine tra loro, e questo è forma/che l'universo a Dio fa

simigliante./Qui veggion l'alte creature l'orma/de l'eterno valore, il qual è fine/al quale è fatta la toccata norma./ Ne l'ordine ch'io dico sono accline/tutte nature, per diverse sorti,/più al principio loro e men vicine;/onde si muovono a diversi porti/per lo gran mar dell'essere, e ciascuna/con istinto a lei dato che la porti/», *Pd.*, I, vv. 103-114.

È probabile, dunque, che Carlo I, ma a questo punto tutti i regnanti coevi, si fossero formati al magistero filosofico della *Scholè* ed avessero avvertito la necessità di una missione in terra tesa alla felicità ultraterrena, realizzando un "dovere" scevro da qualsivoglia connotazione della morale fine a se stessa o del dovere quale etico *dictat* coscienziale (si pensi a Kant), bensì un dovere indotto dalla rivelazione divina e albertianamente tendente al Bene in sé e non al bene di natura.

Dante, in *Convivo*, III, II commenta: «...Ciascuna forma ha essere de la divina natura in alcun modo: non che la divina natura sia divisa e comunicata in quelle, ma da quelle è partecipata per lo modo quasi che la natura del sole è partecipata ne l'altre stelle.»

Il passo rappresenta l'acme del tomismo dantesco: l'uomo, nel grado supremo della gerarchia degli esseri, diventa partecipe dell'ordine cosmico, liberandosi dagli impedimenti della materia e del peccato con la forze del suo intelletto.

Nel *De Monarchia* si legge: «duos igitur fines Providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem Paradisum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per Paradisum celestem intellegi datur.»⁷

E come considera Dante Averroè in riferimento alla politica angioina? Sicuramente l'acceso al commentatore di Aristotele meriterebbe più ampio respiro nel contesto angioino e scolastico: nel IV dell'*If.*, Dante lo nomina accanto a Euclide, Tolomeo, Ippocrate e Galeno, e basta sfogliare la *Storia della filosofia islamica* di Courbin per capire quanto Averroè sia divenuto paradigmatico per la filosofia cristiana e per la polemica contro Ghazali.

Il teologo Ghazali (1050-1111), nel *Tahafut al-falasifah* (*Distruzione dei filosofi*), aveva smontato la pretesa scientificità del metodo filosofico, che non rappresenta il massimo grado della vita spirituale: i massimi principi della scienza sono assolutamente indimostrabili, se non tramite un'illuminazione, ciò che conta è l'intuizione della verità. Averroè, perseguitato da al-Mansur fino alla reclusione in Marocco nel 1198, smonta sistematicamente

⁷ Dante, *De Monarchia*, III, 15, con fedele riproduzione del latino dantesco.

le tesi di Ghazali nel *Tahafut-al-Tahafut* (*Distruzione della distruzione*), con la forza di un sistema filosofico che è la controparte musulmana dell'ordine divino di cui si parlava, quantunque la verità rivelata sia quella coranica.

Se, dunque, nel *melting pot* dello scibile medievale l'ordine naturale è il correlativo oggettivo dell'ordine cosmico, allora la restaurazione sociale obbedisce a un disegno divino, tanto che l'autorità regia, consacrata da Dio, scivola nell'aberrante, rigorista interpretazione dell'investitura divina, e rasenta l'autarchia anarcoide: le affermazioni dello studioso Iorio in questo punto delicato, peraltro sostenute dalla citazione di autorevoli fonti quali il Delogu, spalancano abissi ermeneutici dirimpenti.

La mia lettura in merito è alquanto provocatoria: se, come afferma Delogu, «le posizioni monarchiche e autoritarie teorizzarono che il sovrano era la legge animata, cioè l'incarnazione del principio stesso del diritto, e come tale sciolto dalle conseguenze di esso...»⁸, se cioè le nuove forme di autorità regia del XII secolo comportavano coercizione e insofferenza a qualsiasi forma di controllo, il potere regio allora smontava la teoria filosofica della Forma aristotelicamente intesa e dell'Ente principio informatore di tutto e, dunque, anche della legge? Si tratta di un'aporia o di una vistosa anticipazione della concezione autarchica, che ha in sé i germi dell'insanabile dissidio, di hegeliana memoria, tra un potere coercitivo e la volontà del singolo contro il potere costituito in nome delle leggi del sangue? Iorio riporta due tesi, ossia quella appena enunciata, che afferisce a Delogu, e l'altra, degli storiografi che ammettono pure una concezione più mitigata dell'autorità regia, per cui il sovrano, pur essendo assoluto, obbedisce almeno alle 'legge intesa come principio universale di giustizia'. E, a testimonianza di ciò, Iorio cita l'*Antigone* di Sofocle: ma personalmente, vedo in Creonte la stessa lucida follia di chi è fermamente convinto dell'inviolabilità degli editti regi (la legge positiva che stabilisce l'illacrimata sepoltura per il traditore della patria Polinice), piuttosto che l'uomo blandito dall'universale accettazione di una giustizia *super partes*, che in tal caso fa appello al sangue e al *ghenos* per la sacrilega Antigone. La trasgressione di Antigone è una violazione del potere regio in piena regola per Creonte: cedere significherebbe scivolare nell'anarchia, ma il suo stesso potere è anarchico, perché viola i diritti di sepoltura (e non si dimentichi Simonide – βωμὸς δ'ὁ τάφος, 'la tomba è un'ara'⁹). Eppure la

⁸ Cfr. P. DELOGU, *Introduzione allo studio della storia medievale*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 83, in *Strutture e Ideologie del potere nel Meridione angioino*, cit., p. 94.

⁹ Si tratta di un frammento di encomio, dedicato agli Spartani caduti alle Termopili,

sua anarchia obbedisce alla sofistica 'ragion di Stato' e, se appare blandito dall'idea di una giustizia superiore, Creonte lo è solo di fronte all'indovino Tiresia, che implora pietà per il cadavere, ma viene pur sempre deriso e sbeffeggiato, in qualità di rappresentante degli dei, da un Creonte *hybristês*. Ma Antigone gli dimostra, con la sua morte, di non condividere gli squalidi meccanismi del potere, e che a prevalere è la logica del cuore, lei che è nata 'per condividere non l'odio ma l'amore'¹⁰.

L'Aquinate, la cui teologia pure è alla base dell'azione politica dei regnanti angioini, nel tentativo di fondere l'ordine naturale e l'ordine cosmico, ossia la politica intesa come dispiegarsi dell'azione umana in un contesto civile e la fede (laddove la fede tomistica è aristotelicamente priva di connotazione teleologica, fondata com'è sul libero arbitrio), cercò di mediare tra le due concezioni del potere regio: l'autorità per antonomasia è il Sommo Bene, l'autorità mitigata coincide con la volontà dell'uomo che, sia pure sostenuto dalla spinta escatologica, non può godere della visione beatificante con le sue sole forze, e dunque è ossequiente ma viola, ratifica e confuta, è ribelle ed autonomo, come Antigone che scalza il sacro ma nefando editto della città tebana.

Tommaso non riteneva che all'uomo fosse impedita la capacità di accesso alla 'lex aeterna', anzi poteva dividerne splendidamente i presupposti, in quanto l'uomo è essere senziente e percipiente il 'fenomeno' e il 'noumeno' nella Natura: in sostanza, l'uomo è in grado di accedere al mistero nella Natura, poiché è in grado di cogliere l'essenza divina negli enti naturali. Il discrimine è dunque la 'lex naturalis', mediante la quale l'uomo intuisce e cerebralizza l'*aisthesis*.

Dante lo spiega nel XXXIII del *Paradiso*: «O luce eterna che sola in te sidi,/sola t'intendi, e da te intelletta/ e intendente te ami e arridi!» (124-126), che è in Matteo – «Nemo novit filium, nisi Pater; neque Patrem quis novit, nisi Filius», XI, 27 –, con il poliptòto di 'intellegere'; e successivamente: «Qual è 'l geomètra che tutto s'affige/per misurar lo cerchio, e non ritrova,/pensando, quel principio ond'elli indige,/tal era io a quella vista nova:/veder voleva come si convenne/l'imago al cerchio e come vi s'indova;/ma non eran da ciò le proprie penne:/se non che la mia mente

del poeta greco Simonide di Ceo (556-466 ca.): «Dei morti alle Termopili/gloriosa è la sorte, bello il destino/altare la tomba,/memoria i lamenti,/elogio il pianto./Tale sudario né la muffa/né il tempo che tutto doma oscureranno./Questo sacrario di uomini prodi come custode la gloria/d'Ellade ha scelto. Ne è testimone anche Leonida,/ re di Sparta, che ha lasciato grande fregio/di virtù e fama perenne.»

¹⁰ Sofocle, *Antigone*, «Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.»., v. 523.

fu percossa/da un fulgore in che sua voglia venne./A l'alta fantasia qui mancò possa;/ ma già volgeva il mio disio e 'l velle,/sì come rota ch'igualmente è mossa,/l'amor che move il sole e l'altre stelle.».

Il vate vuole 'intendere' come l'effigie umana possa adattarsi al cerchio di Dio, geometra di cieli e di mondi, si sforza, quantunque non attinga alla visione totalizzante e abbacinante di una luce, che alla fine avvince il desiderio conoscitivo e la volontà. E lo sforzo umano è tutto teso nel prisma connotativo di 'intendere' e 'affigere', due lessemi aulici latineggianti che racchiudono il senso del 'fenomeno' rispetto al 'noumeno'.

La riflessione dell'Aquinate sulla politica e sulla fede va oltre: la 'lex humana', che deriva da quella 'naturalis', è diremmo la legge a misura d'uomo, la legge intesa quale applicazione di sanzioni facoltative (su ciò che è giusto e non) e sanzioni prescrittive, in sostanza lo 'ius civile', lo Stato Etico moderno (Hegel), l'Etica aristotelicamente intesa quale silloge di norme pratiche per conseguire la felicità comune. E l'etica aristotelicamente intesa era "scolasticamente" una scienza tutt'altro che sussidiaria, anzi nell'ottica dell'orientamento pratico di massime tanto pagane quanto cristiane per la formazione del buon governo, essa rivestiva un ruolo primario nella tassonomia scientifica di Tommaso, l'*eurethês* possiamo dire, accanto a Ruggero Bacone, di un enciclopedismo filosofico inedito.

Il maestro delle cosiddette 'Arti Liberali', allievo di Roberto Grossatesta a Oxford, era stato uno dei primi a commentare Aristotele, soprattutto la *Fisica*: frate francescano, mistico, alchimista e filosofo, Bacone reinterpretò Aristotele coniugando la teologia cristiana con la metafisica agostiniana dell'irradiazione. La sua rivoluzione epistemologica, compendiata in una trilogia redatta fra il 1265 e il 1268 – *Opus maius*, *Opus minus* e *Opus tertium* –, risiede in una riforma del sapere che superi il particolarismo delle singole discipline e confluisca in una visione enciclopedica ancorata ai precetti della verità rivelata. La sua *reformatio* è vicina all'epistemologia della *reductio ad unum* di Bonaventura da Bagnoregio nel *De reductione artium ad theologiam*, ma, a differenza del maggiore esponente francescano della scuola parigina, Bacone introduce forti elementi di novità: innanzitutto, scalza la logica aristotelica deduzionista e sillogista, postulando assiomatica l'*auctoritas* delle argomentazioni scientifiche (solo la matematica è capace di comprovare la legalità ontologica del mondo fisico). Le cinque discipline più nobili, che costituiscono l'ossatura del suo progetto enciclopedico, sono la morale, la scienza sperimentale, l'ottica, la matematica e la conoscenza delle lingue. La morale, che viene a coincidere con

l'etica di Aristotele, serve a fondare una *Respublica Christiana*, attraverso il rinnovamento della società, coniugando un sapere pragmatico con l'impulso mistico e riformatore tipico della corrente francescana. Un buon principe regnante deve, allora, conoscere l'etica, ma anche la matematica, che gli consente di arrivare alla conoscenza geometrica del cosmo e dell'ordine cosmico; e così i sapienti consiglieri di principi e di papi devono mettere a disposizione anche le loro conoscenze astronomiche e astrologiche, perché gli influssi astrali possano orientare la repubblica dei fedeli pellegrini all'avvento del regno di Dio.

È naturale che, in quest'ottica, l'azione di governo diventi azione di salvezza e che il monarca sia un *defensor fidei*.

San Tommaso aveva insegnato teologia a Parigi fra il 1269 e il 1272, e il *Doctor Mirabilis*, così come fu chiamato Ruggero Bacone per la sua attività di alchimista, aveva goduto della protezione di Clemente IV fra il 1265 e il 1268, dopo essere stato tacciato di eresia a Oxford dai francescani per i suoi interessi scientifici. Le loro dottrine teologiche, politiche e matematiche erano dunque note agli ambienti europei del tempo, né bisogna sottovalutare che Tommaso insegnò, a partire dal 1272, a Napoli e che la sorella Teodora aveva precedentemente sposato Ruggero Sanseverino, nominato vicario di Carlo I d'Angiò nell'Urbe (il che corrobora la tesi dell'avvicinamento dell'Aquinate alla casa dei Gigli).

E Carlo I d'Angiò fu un *defensor fidei* per antonomasia, se pensiamo che la sua partecipazione alla Crociata di Tunisi nel 1270 mirò alla liberazione dei prigionieri cristiani in Nord Africa.

Il re ebbe temperamento "magnanimo" e "virtuoso" aristotelicamente parlando, ricercò la lode non fine a se stessa, ma la lode franca e sincera di chi non sa adulare: amò la perseveranza delle azioni volte al bene pubblico, privilegiando l'umiltà piuttosto che il clamore, la liberalità dettata dalla consapevolezza di un operato adamantino, subordinando lo scettro alla *sofrosynè* blandita dalla luce cristiana, coniugando tomisticamente morale e politica, incarnando la *virtus* intesa quale trionfo della forza fisica e della valentia, ma anche quale fusione armonica di valori morali e spirituali temprati da cortesia e liberalità, così come dall'umile devozione del pellegrino.

Questo ritratto è magistralmente cristallizzato dallo stesso Boccaccio, nella sesta novella della decima giornata, allorquando «sotto il reggimento di Panfilo, si ragiona di chi liberamente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa.» La parola chiave è appunto 'liberalità', che è la *dispositio* dell'animo umano al bene, l'apertura

mentale di chi accoglie tutte le esperienze e filtra la *comédie humaine* della vita dall'alto, come da 'un alto e signorile belvedere'.¹¹

Il magnanimo "angioino", ma il "magnanimo" in senso lato nel *Decameron*, si appella nostalgicamente alle virtù cavalleresche, che ancora costituiscono lo sfondo favoloso di una società in rapida trasformazione, in cui la 'ragion di mercatura' decreta il trionfo della borghesia cittadina. Boccaccio celebra la fusione tra la nuova classe dirigente di mercanti e di banchieri e la vecchia nobiltà feudale ormai integratasi, tra la Napoli cortese e la Firenze fiorentina, quantunque questo estremo dinamismo socio-culturale non preveda che la "magnanimità" possa distinguere pure i ceti inferiori – i piccoli mercanti, ad esempio.

L'epigrafe della novella boccacesca recita: «Il re Carlo vecchio, vittorioso, d'una giovinetta innamoratosi, vergognandosi del suo folle pensiero, lei e una sua sorella onorevolmente marita.»

Si tratta di un'evidente inesattezza storica, Carlo I non poteva esser 'vecchio' se l'episodio boccacesco è successivo alla conquista del regno. Il ritratto che Boccaccio traccia è molto delicato, sin dall'esordio di Fiammetta che racconterà l'aneddoto «non mica dell'uomo di poco affare ma d'un valoroso re, quello che egli cavallerescamente operasse in nulla movendo il suo onore.» Nel registro encomiastico della novella risulta falsata anche l'eccessiva magnanimità del re verso i suoi avversari, fra i quali 'messer Neri degli Uberti', probabilmente un fuoriuscito della parte nera, è proprio il deuteragonista della vicenda – «Ciascuna di voi molte volte può avere udito ricordare il re Carlo vecchio o ver primo, per la cui magnifica impresa e poi per la gloriosa vittoria avuta del re Manfredi furon di Firenze i ghibellin cacciati e ritornaronvi i guelfi. Per la qual cosa un cavalier, chiamato messer Neri degli Uberti, con tutta la sua famiglia e con molti denari uscendone, non si volle altrove che sotto le braccia del re Carlo ridurre.» -. La "cortesia" e la "liberalità" della scena sono corroborate dai nomi delle due bellissime figlie di messer Neri, presso la cui villa a Castellammare di Stabia s'intratteneva Carlo d'Angiò: Ginevra la bella e Isotta la bionda, ambedue dai capelli aurei e inanellati, adorne di 'una leggiere ghirlandetta di provincia', dal viso dolce come quello di 'agnoli', munite di 'vangaiuole', bastone, padella, legna e treppiede per allestire il fastosissimo banchetto di pesce al re in visita per la prima volta. Ritornato

¹¹ Per un'analisi più dettagliata della celebrazione del 'saper vivere' nel *Decameron*, cfr. G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, 1966, che anticipa la stagione strutturalista di Tzvetan Todorov e di Cesare Segre.

‘al reale ostiere’, «tenendo il re la sua affezion nascosa né per grande affare che sopravvenisse potendo dimenticar la bellezza e la piacevolezza di Ginevra la bella, per amor di cui la sorella a lei somigliante ancora amava, sì nell’amorose panie s’invoscò, che quasi a altro pensar non poteva».

L’amor ‘cortese’ di Carlo d’Angiò per la bella Ginevra non contempla affatto l’ascetico, medievale *contemptus mundi*: in primo luogo, l’amor cortese non era un amore fatto di sublimazione spirituale, e poi il Medioevo ebbe anche una visione naturalistica, laica della vita sessuale, soprattutto nel filone ‘carnevalesco’ delle espressioni culturali.

Il re rivela le sue pene d’amore a Guido da Monforte, personaggio storicamente esistito, uno dei più fedeli ed esperti collaboratori di Carlo I, suo fiduciario in Toscana nel 1270, nonché co-artefice della conquista del regno. Il suo consigliere lo esorta alla ‘magnanimità’, invitandolo a non colpire alle spalle il suo munifico ospite: ‘Questo non è atto di re magnanimo anzi d’un pusillanimo giovinetto’, dice Guido, sottolineando che, quantunque messer Neri sia del partito opposto, è ricorso alla sua suprema maestà regale, ma anche rievocando le violenze perpetrate nei confronti delle donne al tempo di Manfredi (affermazione discutibile, forse profetica dei disordini della rivolta dei Vespri). Ed infine conclude proprio con una lezione di ‘magnanimità’: «Io vi ricordo, re, che grandissima gloria v’è aver vinto Manfredi, ma molto maggiore è se medesimo vincere; e per ciò voi, che avete gli altri a correggere, vincete voi medesimo e questo appetito raffrenate, né vogliate con così fatta macchia ciò che gloriosamente acquistato avete guastare.» Il monito ha effetto, il re dimostra di essere in grado di ‘soprastare’ a se medesimo, dando disposizioni perché le due fanciulle possano maritarsi – Ginevra con Maffeo da Palizzi e Isotta con Guglielmo della Magna – , macerando ‘il suo fiero appetito’. Boccaccio chiude con l’elogio della ‘magnanimità’: «Così adunque il magnifico re operò, il nobile cavaliere altamente premiando, l’amate giovinette laudevolemente onorando e se medesimo fortemente vincendo.» Carlo I d’Angiò ha pure la gestualità del ‘magnanimo’ cavaliere nella novella boccacesca, mostrando *locutio stabilis* e *motus gravis* (fermezza nel parlare e contegno dignitoso).

Il capostipite angioino è sicuramente figlio del suo tempo e veste i panni del gentiluomo, ma la sua personalità è pienamente ridisegnata dalla metamorfica focalizzazione multipla, diremmo con un tecnicismo narratologico, di una realtà stratificatissima quale quella medievale.

Defensor fidei, cavaliere virtuoso e magnanimo, edotto discepolo albertino, *princeps* generoso e subdolo rapinatore al contempo in Dante, emblema di

una concezione universalistica e teocratica del potere regio, ma anche delle sue aberranti devianze e, dunque, profeta dello Stato autarchico moderno, paladino della fede contro l'Islam di Ghazali, promotore di un garantismo della macchina burocratica che non contempla disordini e violazioni dell'ordine costituito e voluto da Dio, la figura di questo re anticipa di secoli la rivoluzione galileiana, illuministica e romantica, auspicando, attraverso il suo operato, una fattiva collaborazione tra morale e politica, tra scienza e fede, in un'ottica laica e nello slancio romantico della missione civilizzatrice del popolo, della comunità.

Sintesi poderosa, dunque, peraltro foriera, in tempi a noi molto più vicini, della sconvolgente attualità della lettera enciclica di Giovanni Paolo II – *Fides et ratio* – : nel IV capitolo della Lettera, dopo un ampio *excursus* sui Padri d'Oriente e d'Occidente e sul loro proficuo dialogo con le scuole filosofiche dell'antichità, e dopo aver discettato sul concetto di *intellectus fidei* di Sant'Anselmo di Canterbury¹², il Papa ritorna sulla centralità di San Tommaso d'Aquino: «Più radicalmente, Tommaso riconosce che la natura, oggetto proprio della filosofia, può contribuire alla comprensione della rivelazione divina. La fede, dunque, non teme la ragione, ma la ricerca e in essa confida. Come la grazia suppone la natura e la porta a compimento, così la fede suppone e perfeziona la ragione. [...] Pur sottolineando con forza il carattere soprannaturale della fede, il Dottore Angelico non ha dimenticato il valore della sua ragionevolezza; ha saputo, anzi, scendere in profondità e precisare il senso di tale ragionevolezza. La fede, infatti, è in qualche modo «esercizio del pensiero»; la ragione dell'uomo non si annulla né si avvilisce dando l'assenso ai contenuti di fede; questi sono in ogni caso raggiunti con scelta libera e consapevole.»¹³

Carlo I d'Angiò visse probabilmente alla luce della consapevolezza tomistica dell'ortodossia terrena indirizzata verso fini ultraterreni: una consapevolezza radicata nel pensiero politico di San Tommaso, che partì dalla politica aristotelicamente intesa quale scienza autonoma nel riconoscimento della legittimità delle leggi naturali e contemporaneamente subordinata a fini positivi attraverso l'esercizio del buon governo. La novità

¹² L'intelletto deve ricercare ciò che ama e, amando, il desiderio di conoscenza aumenta: la fede chiede che i suoi contenuti vengano compresi con l'aiuto della ragione, ma la ragione, al culmine della ricerca, ammette come necessario ciò che la fede presenta. Chi investiga l'incomprensibile, deve accontentarsi di riconoscerne la realtà, ma non può penetrare, con la sola forza dell'intelletto, il suo modo di essere. Cfr. Giovanni Paolo II, *Fides at ratio*, Edizioni Paoline, 1998, pp. 63-64.

¹³ *Ivi*, pp. 65-66.

dell'azione politica di Carlo I d'Angiò, all'alba del proto-capitalismo borghese, fu proprio nell'acquisizione di un sistema razionalistico, che potesse conciliare le istanze evangeliche con quelle societarie, emendando queste ultime eventualmente con l'ausilio di un sistema dottrinale che potesse attingere alle più alte forme di speculazione.

La sua azione di governo mostra quanto efficacemente politica ed etica debbano interagire, e che l'unico sistema possibile di conoscenza sia quello auspicato dall'organicità aristotelico-tomistica dei saperi, piuttosto che dalla loro infeconda separazione e radicalizzazione.

La separazione del problema ontologico-filosofico da quello ontologico-teologico, o che si voglia svilire di fondamento razionale i contenuti della fede su posizioni scettiche e agnostiche, o che si voglia operare una separazione epistemologica, a partire dal tardo Medioevo, ha ingenerato gli effetti più nefasti: «ciò che il pensiero patristico e medievale aveva concepito e attuato come unità profonda, generatrice di una conoscenza capace di arrivare alle forme più alte della speculazione, venne di fatto distrutto dai sistemi che sposarono la causa di una conoscenza razionale separata dalla fede e alternativa ad essa.»¹⁴

Le conseguenze? L'idealismo ha trasformato i contenuti stessi della fede 'in strutture dialettiche razionalmente concepibili'; alcune forme di umanesimo ateo hanno additato la fede come alienante per lo sviluppo di un processo razionale, sono nate nuove religioni, che hanno prodotto i totalitarismi; dal Positivismo in poi, la ricerca scientifica non ha fatto altro che svilire i contenuti morali della conoscenza, i nichilismi sono nati dalla frantumazione dei razionalismi.

Gli orientamenti filosofici della Scolastica medievale hanno se non altro restituito dignità alla ragione e alla fede, senza pretendere assolutamente di fonderle, ma di farle comunicare.

Mi piace proprio concludere con le parole di Giovanni Paolo II, uomo e filosofo prima di tutto: «È illusorio pensare che la fede, dinanzi a una ragione debole, abbia maggior incisività; essa, al contrario, cade nel grave pericolo di essere ridotta a mito o superstizione. Alla stessa stregua, una ragione che non abbia dinanzi una fede adulta non è provocata a puntare lo sguardo sulla novità e radicalità dell'essere».¹⁵

GABRIELLA CARRANO

¹⁴ *Ivi*, pp. 69-70.

¹⁵ *Ivi*, p. 74.

L'INCHIESTA SULLA BELLEZZA DI TORQUATO TASSO

Il *Minturno*, scritto a tra il 1592 e il 1593 a Roma, dove Tasso era ospite di Cinzio Passeri, nipote del nuovo papa Clemente VIII Aldobrandini, è un dialogo costruito sulla base di una solida e convinta conoscenza delle dottrine platoniche e neoplatoniche sul tema della bellezza. La struttura stessa del dialogo, modellata sull'*Ippia Maggiore* di Platone, e le fitte reminiscenze di altre opere platoniche, soprattutto del *Fedro* e del *Simposio*, nonché delle *Enneadi* plotiniane, creano un complesso sistema di strutture correlate a diversi livelli e pongono l'esigenza di una approfondita ricognizione del testo per decifrarlo e farne emergere il senso profondo e i riferimenti intertestuali impliciti o espliciti. Tale compito è stato affrontato nell'ultimo volume di Rosa Giulio (*Tasso: inchiesta sulla bellezza. Il Minturno tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili»*, con la riedizione di T. TASSO, *Le considerazioni sopra tre Canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre sorelle*, Salerno, Edisud, 2006), che offre al lettore la giusta chiave ermeneutica per muoversi ed orientarsi nella serrata trama dei riferimenti dichiarati e delle allusioni dissimulate. Con rigoroso metodo filologico sono stati individuati i passi di riferimento platonici e neoplatonici e riportati sia nel testo greco, secondo le più attendibili edizioni critiche, sia nella traduzione latina di Marsilio Ficino, che il Tasso ordinariamente utilizzava. Delle opere greche è dato un sintetico e lucido resoconto critico e bibliografico, toccando anche e chiarendo il problema dell'autenticità dell'*Ippia Maggiore*, che è considerata, nella scia dei più autorevoli filologi, opera platonica, assegnabile ad un periodo di transizione tra il periodo cosiddetto socratico e i dialoghi della maturità, comunque anteriore al primo viaggio di Platone in Sicilia (388-387 a.C.).

Accanto ai modelli greci sono indicati gli autori più rappresentativi della trattatistica rinascimentale sul tema della bellezza, in primo luogo Agostino Nifo¹, con i quali Tasso si confronta nel *Minturno*, e, in tal modo,

¹ Di Agostino Nifo, aristotelico averroizzante, la Giulio prende in attenta considerazione soprattutto il primo libro del trattato *De pulchro et amore* (1529), di cui cfr. la recentissima edizione: A. NIFO, *De pulchro et amore, I. De pulchro liber*, Édition critique, traduction, introduction et notes par L. Boulègue, Paris, C.U.F., 2003. Sul Nifo cfr. ancora E. DE BELLIS, *Bibliografia di Agostino Nifo*, Firenze, Olschki, 2005.

costruisce una prospettiva storico-critica da cui il dialogo riceve nuova e più chiara luce:

[...] il postulato fondamentale di un nuovo e diverso percorso euristico consiste nel seguire e comprendere, dal punto di vista ermeneutico, la strategia compositiva del Tasso nella scelta e nell'*imitatio* dei modelli, nel ritaglio e nella ricollocazione dei *loci* estrapolati, nell'operazione complessiva di riuso, riadattamento e riscrittura e, soprattutto, nel totale recupero della prestigiosa tradizione trattatistica sul tema della bellezza, dal platonismo al neoplatonismo di Plotino, dagli esegeti umanistici ai teorici del Rinascimento, dal Ficino al Nifo, dal Bembo al Castiglione.

Al di là, quindi, del singolo e microtestuale confronto, per misurare la maggiore o minore fedeltà al greco di Platone e di Plotino o al latino di Ficino o anche, estendendo l'indagine, al volgarizzamento di Sebastiano Erizzo (1574), al fine di stabilire la tipologia dialogica del Tasso sul piano stilistico, il lavoro di scavo va invece effettuato a più ampio raggio, attraverso una variegata gamma di verifiche, attente nel sondare una memoria letteraria, che, a volte, produce inconsce reminiscenze, altre, consapevoli imitazioni (sapientemente occultandone la fonte), altre ancora, sottili allusioni per sollecitare i ricordi testuali del lettore. Solo dall'analisi comparativa delle svolte discorsive e degli snodi dialogici sarà, inoltre, possibile far emergere la finalità ultima del *Minturno*, la sua peculiare fisionomia tra gli altri *Dialoghi* tassiani².

Il confronto critico tiene conto della bibliografia specifica sull'argomento, soprattutto del saggio di A. Giannini e della relativa recensione critica di E. Proto³, nonché dei più recenti studi di G. Aquilecchia⁴, di E. Ardissino, di S. Toussaint⁵. La puntuale disamina si mantiene sempre sulla linea di un'ariosa indagine sulla storia delle idee e, in particolare, è tesa ad individuare la vitale presenza della tradizione platonica nell'opera del Tasso, mostrando come nel dialogo il platonismo neoplatonizzante non si configuri come un ben congegnato sistema di concetti astratti, ma sia interpretato come pensiero vivo, norma di vita, ascensione mistica verso il divino. Sulla scorta di Ficino e di Pico, Tasso, da un lato, conduce un'esegesi neoplatonica del *Fedro* e del *Convito*, dall'altro enfatizza la convergenza di Plotino con la tradizione cristiana, consonanza che era stata energica-

² R. GIULIO, *op. cit.*, pp. 30-31.

³ *Ivi*, pp. 27-28, n. 18.

⁴ *Ivi*, pp. 15-16, n. 2; pp. 29-30, n. 21; p. 126, n. 29.

⁵ *Ivi*, pp. 139-140, n. 45.

mente affermata negli scritti attribuiti a Dionigi Areopagita, ma composti da un neoplatonico del V secolo⁶:

La problematica di ordine stilistico (prosa dialogica tassiana in rapporto alle fonti greche, alle versioni latine, ai modelli trecenteschi) non tocca, però, la metodologia ermeneutica di questo lavoro, volto invece a caratterizzare non solo la tecnica compositiva del Tasso, ma il senso ultimo complesso e profondo (più di quanto non sia apparso a un'indagine attenta solo ai calchi stilistici), del suo 'investigare', attraverso tutta la tradizione culturale platonica, neoplatonica, petrarchesca e umanistico-rinascimentale, sull'essenza teoretica e la funzione civile della bellezza.⁷

Dalla penetrante indagine emerge con grande chiarezza come il neoplatonismo tassiano (e implicitamente il platonismo interpretato in chiave plotiniana) sia sforzo di sintesi di motivi etico-teologici greci con le istanze proprie della teologia cristiana e, in ultima analisi, espressione di un travaglio morale e religioso acutamente sofferto, soprattutto negli anni estremi della tormentata esistenza del poeta. Un giusto rilievo è dato all'elemento autobiografico implicito nel dialogo e traluce nella sincera ricerca di un approdo ad una realtà ultima e trascendente, al di là dell'effimero e del transeunte:

Il *Minturno* fu anzitutto composto in un periodo di grandi interessi filosofico-teologici, di intensa attività intellettuale e poetica del Tasso, di attenzione non solo per i filosofi cristiani⁸, ma anche per la concezione plotiniana, così affine alle tensioni ascetiche dei suoi ultimi anni⁹

Il volume della Giulio si articola in tre sezioni, contrassegnate ciascuna da un'espressione greca, che è desunta dal modello di riferimento ed esprime emblematicamente il *Leitmotiv* della trattazione.

⁶ Marsilio Ficino reputa Dionigi il principe dei Platonici, anzi lo giudica superiore allo stesso Platone, poiché l'Areopagita alla filosofia platonica, portata all'acme del suo sviluppo, congiunge la nuova luce della teologia cristiana: «Et si Dionysium Platonis tanquam pij philosophi sectatorem alicubi declaramus, ipsum tamen non solum caeteris Platonis propter doctrinae Platonicae culmen, verum etiam ipsi Platoni propter novum veritatis Christianae lumen, anteponendum esse censemus» (M. FICINO, *Opera*, con una lettera introduttiva di P. O. Kristeller, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962 [ristampa stereografica dell'edizione di Basilea 1576], vol. II, p. 1024).

⁷ R. GIULIO, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁸ Segnalo qui il solo refuso tipografico che ho potuto notare: *il per i*.

⁹ R. GIULIO, *op. cit.*, p. 139.

La prima sezione, intitolata *La verità interiore della bellezza*, ha come epigrafe un celebre frammento eracliteo (56 D.-K.)¹⁰: ἁρμονίη ἀφανῆς φανεροῦς κρείττων, e non a caso. Il frammento, infatti, è riecheggiato da Plotino in un passo del sesto trattato della prima *Enneade*¹¹, intitolato Περὶ τοῦ καλοῦ, *Sulla bellezza*, ed efficacemente esprime la tesi plotiniana dell'assoluta superiorità della bellezza ideale e trascendente rispetto ai corpi belli del mondo sensibile.

Dopo aver toccato il problema dell'autenticità dell'*Ippia Maggiore*, che è il modello principale seguito dal Tasso nel costruire l'architettura strutturale e tematica del *Minturno*, la studiosa delinea i motivi e i personaggi del dialogo platonico, soffermandosi in particolare sulla questione di un anonimo interlocutore che è designato con un generico τις, «un tale». Le domande e le obiezioni, che Socrate muove ad Ippia, sono fatte a nome di uno sconosciuto, la cui identificazione ha costituito un problema largamente discusso dagli studiosi. La Giulio ritiene che quel «tale» altri non sia che lo stesso Socrate e, in ultima analisi, Platone stesso. «Questo personaggio – scrive l'autrice – inventato da Socrate, frapposto, quasi una voce fuori campo, nel colloquio fra lui e Ippia, non è di secondo piano, né si riduce ad un espediente drammatico, ma, ponendo a Socrate i quesiti in termini radicali, pungolandolo e rimproverandolo aspramente quando non ottiene risposte soddisfacenti, è parte integrante nella trattazione del problema del bello. Non è semplice dare un'interpretazione univoca di un interlocutore fisicamente non presente nel dialogo platonico e completamente assente in quello del Tasso, ma si potrebbe supporre che lo Sconosciuto sia di Socrate il demone interiore, come Diotima, la sacerdotessa-indovina del *Simposio*, sua segreta ispiratrice, e, dunque, una maschera emblematica e drammaturgica di Platone per esprimere le nuove idee della propria filosofia, che vanno con Socrate e oltre Socrate. Sulla base di questa ipotesi, il τις, terzo interlocutore del dialogo, potrebbe essere proprio Platone»¹². Tale interpretazione è in armonia con la linea esegetica del dialogo più largamente condivisa¹³.

¹⁰ «L'armonia nascosta vale più di quella che appare»: traduzione di G. GIANNANTONI, in *I Presocratici*, a cura di ID., Roma-Bari, Laterza, 1993, vol. I, p. 209. Sulla discussa interpretazione del frammento cfr. ERACLITO, *Frammenti*, a cura di M. Marcovich, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 26-27; HÉRACLITE, *Fragmentés*, Texte établi, traduit, commenté par M. Conche, Paris, PUF, 1986, pp. 430-432.

¹¹ *Enn.* I 6, 3. Il passo è citato e discusso in R. GIULIO, *op. cit.*, pp. 49-51.

¹² R. GIULIO, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹³ L'interpretazione della Giulio è corroborata dall'opinione dei più autorevoli studiosi di Platone: cfr., ad esempio, H. LEISEGANG, in «Realencyclopädie der classischen

L'Ippia Maggiore è definito, nel sottotitolo dato dai codici, ἀνατροπικός, ossia «sovvertitore, confutativo»¹⁴: ed invero, le varie definizioni del bello, proposte da Ippia, sono di volta in volta confutate e rigettate da Socrate dopo un attento esame, e la conversazione si conclude con un ironico rimprovero di impotenza rivolto a Socrate dal suo giudice interiore: «Come potrai – dice (sc. il giudice interiore a Socrate) – giudicare o un discorso, se sia stato ben fatto oppure no, o qualsiasi altra cosa, dal momento che ignori in che cosa consista il bello?» (304d-e). E Socrate, direttamente, ribadisce a Ippia e all'anonimo interlocutore, ossia al giudice interiore, che la definizione del bello rimane un problema arduo e irrisolto: «In ogni caso, o Ippia, io credo di aver tratto un profitto dalla mia conversazione con voi due, poiché mi pare ora di intendere il significato del proverbio che dice: “Le cose belle sono ardue”»¹⁵.

Il Tasso privilegia nel suo modello platonico proprio la dimensione aporetica, introducendo Minturno come un secondo Socrate che sottopone ad analisi critica le diverse ipotesi di definizione del bello direttamente proposte da Ruscelli o da lui indirettamente suggerite: «la bellezza è la bella vergine»¹⁶; «il decoro e 'l bello è una stessa cosa»¹⁷; «il bello è quasi cagione, il bene quasi effetto»¹⁸; «bello è quel che piace ai sensi dell'udito e della vista»¹⁹; «la bellezza è proporzione di parti ben composte»²⁰. Alla fine del dialogo Minturno, nella scia di Plotino, intende la

Altertumswissenschaft», XX,2 (1950), s. v. “Platon”, col. 2384. «Der Jemand, der so fragt, könne Platon selbst sein, der sich hinter dem Döppelgänger des Sokrates verbirgt». Abbandonata, oggi, è l'ipotesi, formulate da G. M. A. GRUBE (*On the authenticity of the Hippias Mayor*, in «The Classical Quarterly», 1926, p. 137), secondo cui l'immaginario obiettore non si identificerebbe con l'*alter ego* di Socrate.

¹⁴ Già Diogene Laerzio (III 59: Idem, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. REALE, con la collaborazione di G. GIRGENTI e I. RAMELLI, Milano, Bompiani, 2005, pp. 356-357) definiva ἀνατροπικός il dialogo.

¹⁵ Il proverbio χαλεπὰ τὰ καλὰ è attribuito a Solone dallo scolio *ad Hippiam* Ma.304e (in *Plato, Dialogi*, ed. C. FR. HERMANN, vol.VI, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1921, p. 327); è citato altrove da Platone (*Crat.* 384a; *Resp.* IV, 435c; VI 497d), nonché da Eusebio di Cesarea (*Praep. Ev.* X 1,6, p. 461a Viger; cfr. la recente edizione: EUSÈBE de Césarée, *La préparation évangélique*, livres VIII-IX-X, par G. SCHROEDER et É. DES PLACES, «Sources Chrétiennes» N. 369, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, pp. 350-351).

¹⁶ *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in T. TASSO, *Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 312.

¹⁷ *Ivi*, p. 314.

¹⁸ *Ivi*, p. 319.

¹⁹ *Ivi*, p. 321.

²⁰ *Ivi*, p. 323.

bellezza come idea del bello, appartenente al mondo superno e trascendente: il bello intelligibile è in pari tempo il bene, e il bene è contemporaneamente il bello. La bellezza, in ultima analisi, è l'essere verace, lo splendore del Bene, che è nell'Intelletto, prima emanazione dell'Uno²¹. Di fronte alla Bellezza trascendente e intelligibile le bellezze immanenti appaiono deformi, così come, secondo Minturno²², la bellissima marchesa del Vasto, «paragonandosi a la bellezza degli angeli, apparirà deforme anzi che no» allo stesso modo «de l'uomo sapientissimo, il quale, paragonato con gli dei, come stimò Eraclito, è quasi una scimmia»²³. Il riferimento ad Eraclito è anche nell'*Ippia Maggiore*, dove sono citati due passi del filosofo di Efeso. Il primo è: «La più bella delle scimmie è brutta se è paragonata alla specie umana»²⁴; il secondo così suona: «Il più sapiente degli uomini, paragonato a un dio, apparirà una scimmia riguardo alla sapienza, alla bellezza e sotto ogni altro aspetto in generale»²⁵. I commentatori del dialogo platonico, in generale, non precisano quali siano i frammenti di Eraclito presi in considerazione²⁶: si tratta dei frammenti 82-83 D.-K., che da Marcovich²⁷ sono considerati dubbie reminiscenze del frammento autentico 79 D.-K.: «L'uomo è chiamato sciocco da Dio, proprio come il fanciullo dall'uomo»²⁸. Il primo passo eracliteo, citato nell'*Ippia Maggiore*, è riecheggiato anche da Plotino che scrive: «E tuttavia un oggetto, che è detto bello, può apparire brutto rispetto a un altro, come *la bellezza umana rispetto a quella divina*. La più bella delle scimmie – dice (*sc.* Platone, *Hippias Ma.* 289a) – è brutta se è paragonata ad un'altra specie. Ebbene, il “bello” è preso in assoluto; “più bello” o il suo contrario sono relativi ad altro»²⁹.

La Giulio mostra come nel dialogo tassiano la discussione platonica sulla prima definizione della bellezza data da Ippia – «il bello è una bella vergine»³⁰

²¹ *Enn.* I 6,6-7;VI 7,22.

²² *Il Minturno*, cit., p. 315.

²³ R. GIULIO, *op. cit.*, pp. 62-63.

²⁴ *Hippias Ma.* 289a.

²⁵ *Hippias Ma.* 289b.

²⁶ Così, recentemente, la Liminta (PLATONE, *Ippia Maggiore*, a cura di H. Krämer e M. T. Liminta, Milano, Rusconi, 1998, p. 175, n. 31) rinvia genericamente al solo fr. 82 D.-K.

²⁷ *Op. cit.*, p. 336. Conseguentemente, lo studioso colloca i fr. 82 e 83 D.-K. tra i *testimonia* dubbi dell'originale eracliteo, fr. 79 D.-K = fr. 92 Marcovich. Al contrario, M. CONCHE (*Héraclite, Fragments*, Paris, PUF, 1986, pp. 87-90), considera autentici i due frammenti.

²⁸ Traduzione di M. MARCOVICH, *op. cit.*, p. 337.

²⁹ *Enn.* VI 3,11 (22-26). Le parole in corsivo sono considerate da M. MARCOVICH (*op. cit.*, p. 336) un dubbio rimando al fr. 79 D.-K.

³⁰ *Hippias Ma.* 287e.

– acquisti grande rilievo in virtù dell'opinione espressa dal Ruscelli, secondo cui la marchesa del Vasto sarebbe l'incarnazione della bellezza medesima³¹. Questa tesi suscita dubbi e perplessità in Minturno, che, proprio appellandosi ai passi eraclitei, ha gioco facile nel ribattere che la bellezza, così intesa, non può sfuggire alla trappola del relativismo e, quindi, si vanifica nel gioco delle comparazioni e dei confronti tra i vari esempi di bello sensibile. Il problema – sottolinea vivacemente Minturno – è di definire «non quale sia la cosa bella, ma che cosa sia il bello in sé»³².

La seconda sezione del libro, intitolata *Il dono esclusivo della Bellezza*, è contrassegnata da un passo platonico, che esalta il privilegio della bellezza, l'unica, tra le idee, che sia in sommo grado percepibile con la vista, il più acuto dei sensi, e che sia oggetto di fortissimo amore: ὄστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἔρασιμώτατον³³. Una lucida esegesi mette a fuoco i temi strutturali di quella parte del dialogo tassiano in cui sono discusse e confutate le tesi del bello come decoro (τὸ πρέπον καλόν)³⁴, o come luce intellettuale entro la quale splende il vero³⁵, o come causa del bene³⁶, o come ciò che risulta piacevole alla vista e all'udito, sensi molto più spirituali degli altri³⁷, e altre ipotesi di minore rilevanza. L'autrice, prendendo le mosse da una citazione di Evagrio Pontico³⁸, segue e illustra con un perspicuo com-

³¹ R. GIULIO, *op. cit.*, p. 60.

³² *Ivi*, pp. 44-45. Cfr. *Hippias Ma.* 287d-e.

³³ *Phaedr.* 250d. Cfr. le parafrasi ciceroniane del passo platonico: *De officiis* I 5,14-15; *De finibus* II 16,52.

³⁴ Cfr. *Hippias Ma.* 293e.

³⁵ Cfr. Plot., *Enn.* I 6,1-3. A giudizio di Minturno, questa definizione non darebbe ragione delle bellezze non apparenti ai sensi umani (*Il Minturno*, cit., p. 316).

³⁶ Cfr. *Il Minturno*, cit., pp. 319-320; *Hippias Ma.* 297a-d.

³⁷ Cfr. *Il Minturno*, cit., p. 322; *Hippias Ma.* 297e-303d.

³⁸ Evagrio Pontico fu il principale rappresentante degli origenisti nel IV secolo. Nel *Minturno* è fatta menzione della sua tesi ereticale, di matrice origenista, circa la creazione delle anime umane. Il nodo dell'eresia di Evagrio, a cui Minturno allude (*Il Minturno*, cit., p. 315), sta nell'affermazione che Dio crea come puri intelletti tutti gli esseri razionali, λογικοί, ossia angeli e anime umane preesistenti, i quali, dapprima insidenti nell'Enade o Unità, abbandonarono poi la contemplazione di Dio, cadendo in corpi materiali, creati dallo stesso Dio perché accogliessero i λογικοί al fine di redimerli: cfr. J. LAPORTE, *I Padri della Chiesa*, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2003, pp. 462-464. Sull'origenismo di Evagrio cfr. F. REFOULÉ, *Évagre fut-il Origéniste?*, in «Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques», XLVII (1963), pp. 398-402; IDEM, *La mystique d'Évagre et l'Origénisme*, in «La Vie Spirituelle», Supplément 1963, pp. 427-453. Recentissime edizioni di opere di Evagrio, con bibliografia aggiornata: *Gli otto spiriti della malvagità. Sui diversi pensieri della malvagità*, Nuova edizione con testo greco a fronte, Traduzione, intro-

mento il complesso e articolato argomentare dei due interlocutori, mettendo altresì nella giusta luce la posizione aristotelica del Nifo, condivisa da Ruscelli, secondo cui la bellezza consisterebbe nella proporzione tra le parti. La confutazione di questa tesi, svolta da Minturno, offre alla Giulio l'opportuno aggancio tematico per includere nella sua prospettiva critica le *Considerazioni sopra tre Canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate LE TRE SORELLE*³⁹ di Tasso ancora giovane e mostrare come il Minturno si colleghi ad esse «lungo una coerente linea di cospicue presenze della filosofia platonica, che si innestano sulla concezione fundamentalmente aristotelica del poeta, dagli anni della formazione a quelli della maturità»⁴⁰. Dell'opera giovanile del Tasso è offerta in appendice⁴¹ una utilissima ristampa secondo l'edizione curata da Cesare Guasti nel 1875⁴²: le canzoni commentate dal Tasso sono la CCLIII, la CCLIV e la CCLV. Il Tasso, già in questo lavoro giovanile, mostra un eclettismo culturale in saldo equilibrio tra Platone ed Aristotele, ma «fortemente suggestionato dalla tradizione esegetica ficiniana, artefice del sincretismo tra platonismo e cristianesimo, o meglio di un'ermeneutica platonizzante del corpus dottrinale cristiano»⁴³. Nella scia del *Simposio* platonico⁴⁴, Tasso distingue l'amore volgare, figlio di Polimnia, musa della poesia lirica, dall'amore celeste, figlio di Urania, musa dell'astronomia⁴⁵, e definisce divino per

duzione e note di F. Moscatelli, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2006; *A Eulogio, Sulla confessione dei pensieri e consigli di vita. A Eulogio, I vizi opposti alle virtù*, Edizione con testo greco a fronte, Introduzione, traduzione e note di L. Coco, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2006.

³⁹ Giovan Battista Nicolucci (1530-1574), detto Pigna dall'insegna della spezieria del padre in Ferrara, è autore di 256 componimenti petrarcheggianti in lode di Lucrezia Bendidio. Il Guarini provvide nel maggio del 1572 a farne la raccolta, che dedicò alla principessa Leonora d'Este con il titolo allusivo di *Ben divino*. Lucrezia Bendidio di Ferrara, nel 1562 sposa del conte Baldassarre Machiavelli, era stata già amata e cantata dal Tasso, che l'aveva conosciuto nel 1561 a Padova: qui la dama era giunta al seguito di Leonora d'Este, che, accompagnata dal fratello cardinale Luigi, si recava ai bagni di Abano. Per la Bendidio il poeta compose 42 raffinate e delicate poesie; cfr. T. TASSO, *Rime per Lucrezia Bendidio*, a cura di L. De Vendittis, Torino, Einaudi, 1974.

⁴⁰ R. GIULIO, *op. cit.*, p. 149.

⁴¹ *Ivi*, pp. 147-189.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 58, n. 65.

⁴³ *Ivi*, p. 102.

⁴⁴ *Symp.* 187d-e.

⁴⁵ R. GIULIO, *op. cit.*, p. 184. Circa il significato, in Platone, del rapporto dei due Amori rispettivamente con Polimnia e Urania, cfr. PLATON, Tome IV, deuxième Partie, *Le Banquet*, Texte établi et traduit par L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. LV, n. 1.

partecipazione lo «spazioso amore», ossia l'amore «di bellezze intelligibili ed immortali, che non sono ristrette dentro i termini né di luogo né di tempo né di materia; le quali circostanze circoscrivono e rinchiudono dentro a i loro cancelli tutte le sostanze corporee e mortali; onde meritamente l'amore di così fatta bellezza si può chiamare spazioso, prendendo la voce *spazioso* non in quanto denota spazio di luogo, ma metaforicamente, in senso che distenda cosa di cui si parla, fuor d'ogni confine e d'ogni circoscrizione»⁴⁶.

Al *Simposio*, in particolare al discorso di Diotima⁴⁷, leggendaria sacerdotessa di Mantinea, e al *Fedro*⁴⁸ fa riferimento Minturno, quando afferma che la Bellezza in sé è trascendente e separata dalle singole cose belle, che sono tali per partecipazione ad essa⁴⁹. In quanto idea eterna e sussistente, la Bellezza si identifica con il Bene assoluto, di cui Platone tratta nella *Repubblica*⁵⁰.

La terza sezione, intitolata *La fonte superna della Bellezza*, assume come epigrafe le parole plotiniane τὸ ἀγαθὸν ἀρχὴν τοῦ καλοῦ, «il Bene, principio del Bello»⁵¹, desunte da un contesto che sottolinea l'assolutezza e l'autonomia ontologica del Bene, fonte e principio del Bello intellegibile. Questa parte del volume è volta soprattutto a mettere in luce il colore e la sostanza plotiniana del *Minturno*, soprattutto della sua parte conclusiva, in cui il preludio è dato da una duplice citazione di Plutarco e di Plotino, secondo i quali la bellezza è, rispettivamente, «un ornamento o vero un onore de l'animo che risplenda nel corpo»⁵² e «una vittoria che la forma vittoriosa riporta de la materia»⁵³. E via via che si procede verso il termine del dialogo, i richiami plotiniani si infittiscono, fino a culminare in due rinvii a passi del trattato sesto della prima *Enneade*, parafrasati o tradotti quasi letteralmente: I 6, 6 e 8. Dei due luoghi plotiniani prende maggior

⁴⁶ R. GIULIO, *op. cit.*, pp. 163-164.

⁴⁷ *Symp.* 210d-211°.

⁴⁸ *Phaedr.* 249d-250d.

⁴⁹ *Il Minturno*, cit., pp. 318, 327.

⁵⁰ *Resp.* VI 508b-509b; VII 517b-c.

⁵¹ *Enn.* I 6,9 (41-42).

⁵² PLUTARCH'S *Moralia*, vol. XV: *Fragments*, Edited and Translated by F. H. Sandbach, London-Cambridge (Mass.), The Loeb Classical Library, 1969, p. 270, fr. 145 = STOBÆUS IV 21,13 (IV, p. 485 HENSE). Il frammento è tratto da un libro plutarco il cui titolo, sia pure con qualche dubbio, era περὶ κάλλους oppure ὑπὲρ κάλλους: *Sulla bellezza o In difesa della bellezza*.

⁵³ *Enn.* I 6,3 (9-18).

rilievo il secondo, che da Tasso è tradotto nella parte conclusiva del suo dialogo a suggello della tesi proposta da Minturno, che la bellezza sia «divina luce de la virtù» e che «la bellezza delle cose terrene è assai dissomigliante da quella che si contempla ne le forme eterne e divine»⁵⁴. Riporto il passo plotiniano nella suggestiva e ineguagliata traduzione di Vincenzo Cilento:

Fuggiamo, dunque, verso la cara patria – ecco il consiglio da ricevere come più corrispondente alla verità. Ma qual è, dunque, questa fuga? Per qual sentiero risaliremo? Imitiamo Ulisse che sfuggì a Circe, la maga, o a Calipso: così, Omero, il quale volle accennare, io penso, che all'eroe non piacque fermarsi, pur nel possesso di tanti spettacoli giocondi ai suoi occhi e in compagnia di tanta bellezza sensibile. Ma la patria nostra è là, donde venimmo; là, dov'è il padre. Ora, quale sarà la nostra preparazione per la partenza? Quale, la nostra fuga? Essa non si compie, certo, coi piedi. I quali, infatti, ci portano qua e là, da una terra a un'altra. Neppure, però, devi allestire veicoli tratti da cavalli o qualche mezzo per navigare; che anzi devi abbandonare tutto questo, senza degnarlo di uno sguardo; hai solo, per così dire, da chiudere gli occhi e ridestare quella nuova vista mutata che tutti hanno ma ben pochi usano⁵⁵.

Qui Minturno ripropone il tema plotiniano dell'ascesa etica e mistica dell'anima verso l'Uno e la realtà vera del mondo intelligibile, patria di origine dello spirito e sua meta ultima. È interessante ricordare come, circa tre secoli dopo Tasso, Stephan Mallarmé, in una delle più celebri poesie del periodo giovanile, *Brise Marine*, riprenderà, in chiave hegeliana, lo stesso motivo platonizzante della «fuga» verso il mondo dell'Idea trascendente in una sorta di lucida vertigine in cui si disvelano la poesia pura e l'intelligenza dell'assoluto⁵⁶:

La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !

⁵⁴ Il Minturno, cit., pp. 323, 328.

⁵⁵ PLOTINO, *Enneadi*, Prima versione integra e commentario critico di V. Cilento, vol. I, Bari, Laterza, 1947, pp. 107-108.

⁵⁶ MALLARMÉ, *Poesie*, con uno scritto di P. Valéry, Milano, Mondadori, 2003 (ristampa 2006), p. 52. Su questo aspetto della poesia di Mallarmé cfr. J.-P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éd. du Seuil, Paris 1961; A. TRIONE, *L'estetica della mente: dopo Mallarmé*, Bologna, Cappelli, 1987. Lo spunto per il richiamo a Mallarmé mi è stato offerto da F. COPLESTON, *Storia della filosofia. I: Grecia e Roma*, Seconda edizione italiana interamente riveduta a cura di A. Grilli, Brescia, Paideia, 1988, p. 280, n. 86.

Nel segno di Plotino, dunque, è risolto il problema della definizione della bellezza nel dialogo tassiano. Il passaggio da Platone a Plotino, non adeguatamente colto dagli studiosi precedenti, è rilevato dalla Giulio con fine sensibilità critica:

Proprio la dimensione aporetica e parenetica [sc. dell'*Ippia Maggiore*] costituisce lo stimolo profondo alla costruzione del 'suo' dialogo: utilizzando un vasto mosaico di tessere platoniche da collegare e poi rimescolare con un'abile perizia tecnica, con un virtuosismo dialettico e, insieme, ornamentale, seguendo il ritmo dubitativo del proporre e del confutare, fino all'epilogo di un programmatico non-concluso (e non a una conclusione 'positiva' come nel *Fedro* e nel *Simposio*), orienta la perplessità dell'*explicit* verso il punto di partenza di un nuovo intarsio, sotto l'egida non più di Platone, ma di Plotino, e giunge all'unica proposta da lui ritenuta conclusiva – nonostante la sua proclamata professione di ortodossia aristotelica – sul tema della Bellezza, quella neoplatonica, la più alta in assoluto offerta dalla tradizione filosofica non cristiana⁵⁷.

Per darci la giusta cifra ermeneutica del dialogo, non senza ragione l'autrice cita, in questa terza sezione⁵⁸, uno dei più ispirati passi di Plotino, in cui lo slancio mistico e mistagogico perviene ad altezze vertiginose:

Divenga, anzitutto, ciascuno deiforme e bello, se intende contemplare e Dio e il bello. Nell'ascesa egli giungerà, dapprima, allo Spirito ed ivi contemplerà tutte le belle idee e affermerà che in ciò consiste la bellezza: nelle idee. Infatti, in virtù di queste idee, tutte le cose sono belle, perché le idee sono i prodotti dello Spirito; sono la sua stessa essenza. Ma l'essere al di là dello Spirito noi lo chiamiamo Bene ed Egli ha dinanzi a sé il Bello, che è come un suo schermo. Insomma, a voler usare una formula generale, Esso è il primo Bello; ma, a voler distinguere gli intelligibili, si dirà che la bellezza intelligibile è il luogo delle idee, mentre il Bene è al di là, fonte e principio del Bello; ovvero si porrà insieme il Bene e il primo Bello, osservando, beninteso, che il Bello è nel regno dello Spirito⁵⁹.

L'identità di Bene e Uno, espressamente postulata da Plotino⁶⁰, ripresa

⁵⁷ R. GIULIO, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁸ *Ivi*, p. 129.

⁵⁹ Traduzione di V. CILENTO, *op. cit.*, vol. I, p. 109.

⁶⁰ *Enn.* VI 7,25.38.

da Proclo⁶¹, sarà uno dei cardini della teologia patristica⁶², che, però, introdurrà una innovazione fondamentale con la concezione di un Dio non più impersonale, ma personale⁶³.

Frutto di un intenso e metodico lavoro di esplorazione e sistemazione di fonti greche, questo saggio affronta in maniera esauriente ed equilibrata le principali questioni di ordine esegetico, letterario, linguistico del dialogo tassiano, collocandole criticamente nel contesto culturale dell'epoca e illustrandone i rapporti organici con la storia del platonismo e del neoplatonismo nel Cinquecento. Da una parte l'autrice delinea un quadro chiaro e convincente dell'influenza esercitata sul Tasso dalla tradizione platonica e neoplatonica attraverso la mediazione di Marsilio Ficino, dall'altra mostra come la persistenza della filosofia platonica e neoplatonica non si esaurisca in un mero e arido recupero della cultura greca, ma diventi fermento vivo di una composizione, il *Minturno*, che non è traduzione o imitazione o riduzione, ma, come risulta con evidenza da questo libro, continuazione originale di un filone tematico e filosofico, fatto proprio da una vigorosa personalità poetica quale fu quella del Tasso.

Sorretto da solido impianto critico e da accurata informazione, questo studio offre un valido contributo alla migliore conoscenza e valutazione di un dialogo tassiano, non privo di risvolti problematici e certamente utile per delineare il panorama complessivo degli ultimi anni del poeta. Tra i pregi più alti del volume sono, senza dubbio, la ricchezza dei materiali raccolti e vagliati e la vasta conoscenza della copiosissima bibliografia: su questa base l'autrice riesce a fare lucidamente il punto sullo stato degli studi in non poche questioni. Per tutti questi motivi l'opera risulta una preziosa guida alla lettura del *Minturno* e, al tempo stesso, costituisce un utile e valido contributo alla storia del platonismo tra Rinascimento e Controriforma.

ROBERTA DELLI PRISCOLI

⁶¹ *Institutio theologica* 20. Cfr. la seguente edizione: PROCLUS, *The Elements of Theology*, A revised Text with Translation, Introduction and Commentary by E. R. Dodds, Second Edition, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 22.

⁶² Cfr., ad esempio, CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico ai Greci*, Introduzione, traduzione e note a cura di F. Migliore, Roma, Città Nuova, 2004, 68, 1-5 (pp. 143-145); 72, 1-3 (p. 148); 88, 1 (p. 168). Anche Clemente si muove lungo la linea della filosofia platonica: ivi, pp. 143-148, nn. 8-10, 13-14, 18, 20.

⁶³ Cfr. W. GRUNDMANN, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Fondato da G. Kittel, Continuato da G. Friedrich, Edizione italiana a cura di F. Montagnini e G. Scarpata, vol. I, Brescia, Paideia, 1965, s.v. ἀγαθός, col. 42.

ANCORA SU GESUALDO. A PROPOSITO DI UN LIBRO RECENTE

Annibale Cogliano torna ad intrigarci con questo nuovo, originale contributo su Gesualdo¹, un libro in cui la straordinaria passione dello storico, sostenuta da un'accattivante, meticolosa ricerca d'archivio, produce, come già altre volte, risultati notevoli. E mi riferisco al precedente, prezioso contributo su *Gesualdo. Il Principe, l'amante, la strega*, per tanti versi sicuramente complementare a questo lavoro². Cogliano torna dunque al personaggio e ai temi a lui cari, interessato più che altro a restituire peso e spessore, direi dignità, a fatti e personaggi storici, e liberando il campo dalle gravi incrostazioni che per oltre quattro secoli hanno finito per inchiodare Gesualdo al cliché di musico assassino, tanto geniale e innovativo, quanto perverso e violento. Di qui la necessità prioritaria di far luce sulle ragioni e il contesto storico del delitto, il duplice omicidio consumato, com'è noto, la notte del 17 ottobre 1590, e la cui memoria, perduta l'*Informatione* originale della Gran Corte della Vicaria – e se si trascurano le poche, scarse note di un osservatore coevo – sarà affidata da qui in avanti a un numero pressoché sterminato di *informazioni*, trascrizioni tutte apocriefe – sicuramente manipolazioni, in alcuni casi anche riscritture – dell'originale perduto, i famosi *Successi tragici et amorosi*, dei cosiddetti fratelli Corona, in realtà per gran parte opera di anonimi o pseudonimi, dei quali Cogliano dà minutamente conto accertandone la presenza in vari fondi manoscritti³. Nel viaggio di rigorosa ricostruzione storica, dunque, documento-chiave il resoconto informativo redatto a caldo dalla Gran Corte della Vicaria, all'indomani del delitto, *informazione* attentamente vagliata attraverso le uniche due copie ritenute, ben a ragione, sicuramente autentiche: la prima, la più nota, quella del Santavita (1682) e l'altra, finora sconosciuta, databile intorno alla seconda metà del Settecento, che Cogliano segnala e trascrive ora integralmente; copia confluita

¹ A. COGLIANO, *Gesualdo omicida tra storia e mito*, Napoli, ESI, 2006, pp. 212.

² Su questo libro cfr. il mio *Un interessante studio su Carlo Gesualdo*, in «Riscontri», a. XXVII (2005), 3-4, pp. 87-92.

³ Quanto mai opportuna la proposta di un' *Appendice documentaria*, che si può assumere come guida alla lettura e che arricchisce e completa utilmente questo libro con un'accurata e preziosa trascrizione di documenti originali e materiali d'archivio (*Ivi*, pp. 171-209).

nel fondo Capone della Biblioteca Provinciale di Avellino tra i materiali d'Archivio di un antico casato feudale che a fine '600 aveva rilevato numerosi feudi dei Gesualdo. La provenienza inequivocabile e il confronto con l'altra copia più nota, quella di Onofrio Santavita, consente così di provare l'autenticità del documento, assunto come indizio e chiave di lettura per una prima, obiettiva, ricostruzione storica della vicenda, e qui Cogliano ha buon gioco nel muovere le fonti osservando come l'omicidio per adulterio, che può apparire, come appare, sconvolgente e atroce, rispecchi perfettamente a fine '500, nella Spagna e in Italia, un costume culturale e giuridico ben consolidato, sancito per altro anche da una prammatica del tempo: «Al marito è lecito di uccidere in atto d'adulterio la moglie e l'uomo», è il secondo comma della prammatica LI che si rifà alla legge Giulia del diritto romano, e che compendia in qualche modo lo spirito più rigoroso e repressivo di alcune *assise* normanne (in particolare la XXX^{ma} e quella successiva sugli adulteri) e dell'intera tradizione giuridica romana, in merito soprattutto alla natura privata dell'offesa, e di conseguenza, alla legittimità della vendetta, chiamata a garantire, a difesa dell'onore e del casato, l'impunità della colpa. È evidente che la legittimazione dell'omicidio per adulterio, sancita dall'ordinamento giuridico, restituisca specularmente l'immagine di una cultura e di una mentalità diffuse, dominate da un immaginario esclusivamente maschile, in un'epoca in cui il casato e la sua perpetuazione costituiscono valori esclusivi e quasi ossessivi, che penalizzano soprattutto la donna e i suoi bisogni e la relegano in una condizione di disagio, di perpetua sofferenza, un'epoca in cui «la violenza, istituzionalizzata ed introiettata profondamente come istituto regolativo dei rapporti, permea l'intera cultura della società, crudele nei rapporti sociali e nei rapporti tra i sessi, e getta il singolo [...] legittimato ad usarla in un'ambivalenza tragica non più ricomponibile» (p. 47).

Una lettura attenta dell'*Informatione*, valutata alla luce delle prammatiche vigenti, consente a Cogliano di individuare nel tessuto stesso del documento, volutamente concepito come semplice presa d'atto, e di fatto monco e generico, il canovaccio per tutte le successive *informationi* di fine '600 e per quelle ancora più romanzate dei secoli successivi, a partire dal precoce 'consumo' in chiave scandalistica (per dirla con Croce) che della vicenda, ridotta in parodia, si apprestò ad offrire nel 1611 – e dunque ancora in vita Gesualdo – Ludovico Zuccaro, agente di casa d'Este, documento ritrovato da Cogliano nei fondi manoscritti dell'Archivio di Stato di Modena.

Al centro di questa indagine dunque la vicenda tragica di Maria; e sulla figura di Maria, anche lei vittima, come altre infelici figure dell'uni-

verso femminile al tempo di Gesualdo, di matrimoni-negozi, l'Autore si ferma a lungo superando l'obiettivo difficoltà di accesso a fonti documentarie sistematicamente avere o reticenti; una figura che Cogliano rende ora più vera e storicamente più attendibile al di là dagli stereotipi abusati di donna lussuriosa e vorace o dea di morte⁴. E proprio alla vicenda tragica di Maria, speculare alla triste condizione della donna aristocratica, si lega la genesi di uno dei miti più tenaci e persistenti della tradizione occidentale: il mito di amore-morte, di ascendenza eretico-religiosa, immediatamente veicolato sull'onda emotiva del duplice omicidio, presto rimbalzato tra l'aristocrazia italiana ed europea del tempo ma, a ben guardare, perfettamente omogeneo ai quadri ideologici e mentali della società occidentale, effetto di un preciso atto di rimozione: la donna reale, vittima di una società rigidamente gerarchizzata che la degrada e la annienta nei sentimenti, rientra sublimata nella poesia. I suoi tratti storici scompaiono per dar luogo a immagini rarefatte, speculari all'impossibile esistenza della donna come persona: «L'immaginario maschile quanto più la domina e la degrada attraverso il possesso esclusivo del corpo e la negazione dei suoi sentimenti, tanto più la risarcisce con i versi e le parole» (p. 56). In realtà rimosso o negato il corpo, l'amore non può avere spazio se non nella morte, essa stessa negazione del corpo, espressione di assenza. È un inno all'amore per l'amore – secondo la felice intuizione di De Rougemont⁵ – quello che si celebra nell'immaginario letterario e figurativo, con rappresentazioni di donne asessuate e inesistenti, così care alla cultura occidentale, immagini che hanno modellato per secoli «la psiche maschile femminile, oltre che i canoni letterari» (p. 67).

Sarà il discorso lirico a celebrare la piena sublimazione del corpo e dell'universo femminile attraverso una immediata e suggestiva elaborazione del mito, e mi riferisco a quel filone di poesia prodotta tra fine '500 e tutto il primo quarto del secolo successivo che interessa un buon numero di poeti, alcuni più noti nell'ambiente della cortigianeria e delle lettere

⁴ Maria sposò in prime nozze all'età di tredici anni Federico Carafa, figlio di Ferrante, marchese di S. Lucido, giovane colto e ammirato per la sua straordinaria bellezza; rimasta vedova, e con due figli, dopo tre anni di matrimonio, fu destinata di lì a poco a nuove nozze con Alfonso Gioieni, primogenito del marchese di Giuliana, conosciuto da lei solo in prossimità del matrimonio. Rimasta nuovamente vedova, dopo appena due anni, andò in sposa Carlo Gesualdo, cugino per parte di madre, il 28 febbraio del 1586 «presumibilmente all'età di poco più o meno di 24 anni» (*ivi*, pp. 59-68).

⁵ *L'amour et l'Occident* (1939), traduzione italiana a cura di L. Santucci, Milano, BUR, 2001. Cfr. pure M. VOVELLE, *La morte e l'Occidente dal 1330 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 2000.

(Tasso, Pignatelli, Cortese, Capaccio, Stigliani, Marino), altri anonimi – in parte testimoniati dalle cronache romanizzate dei *fratelli Corona* – altri ancora meno noti, e quasi tutti accademici, *oziosi* e non⁶. Di questa lirica Olga Stinga ci offre nel capitolo II un'apprezzabile analisi stilistico-formale che si può accogliere come utile premessa per un'ipotesi di verifica 'trasversale', si potrebbe dire, secondo il metodo in qualche modo suggerito da Curtius, fondatore e padre della moderna topologia⁷, una 'verifica' centrata sull'accertamento della vera o presunta funzionalità del mito in rapporto all'espressione poetica. Un percorso che ci consentirebbe di ricostruire – al di là da ogni mal posto giudizio di valore o di merito – i meccanismi di trasfigurazione poetica di temi e motivi (*amore-morte; amore-onore ...*), basati sulla ripetitività di forme che divengono formule e di contenuti che divengono luoghi comuni⁸. Un deposito di materiali simbolici dove la vicenda evocata diventa pretesto per altre e più complesse significazioni, sia all'interno che al di fuori dalle strade consolidate del petrarchismo lirico. È il caso del Tasso che filtra il mito all'interno delle sue inquietudini e della sua tormentata religiosità⁹; Tasso commosso per l'atroce fine di Maria e Fabrizio, ora piange la tragica sorte nella forma dell'elegia – con una sorte di tenebroso e sinistro trionfo della morte – ora converte il mito in un inno all'amore nella versione più artificiosa della scrittura manierista – che torna nell'immagine (un vero e proprio esercizio di arguzia) del *Ferro in ferir pietoso* del madrigale 294 - fino proiettare i due 'cortesi, nobilissimi amanti', in un gioco seducente di immagini pervase da una vena di sottile edonismo (Maria e Fabrizio trasfigurati in un «tripudio di luci astrali»¹⁰ e di splendori celesti); Tasso sublima così la passione d'amore, prefigurando per Maria la possibilità di un riscatto, secondo quell'immagine dell'amore come 'divino furore' espressa alla duchessa di Mantova¹¹, una possibilità che mai più le sarà concessa, e a dispetto di tutte le deformazioni che la prosa avrebbe consegnato ai posteri.

⁶ Sulla funzione modellizzante della forma 'accademia', si rinvia al bel saggio di Quondam in *Letteratura italiana. I, Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 822-898.

⁷ Cfr. E. R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, Presses Universitaires de France, 1956, voll.2.

⁸ Cfr. G. POZZI *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana, III, Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.

⁹ Cfr. A. GRANESE, *Autunno del Rinascimento: amore e morte*, in *Le stelle erranti. Manieristi e moderni nella letteratura italiana*, Salerno, 2005, pp. 13-31.

¹⁰ Cfr. A. GRANESE, op. cit., p. 17.

¹¹ «È l'amore potentissimo affetto in modo che ci lasci dubbi, s'egli sia divino furore,

Tasso sembra garantire al mito la più ampia rappresentatività fissando i presupposti per la nascita del *topos*: Ascanio Pignatelli, duca di Bisaccia, non farà altro che recuperare immagini e stilemi tasseschi, e lo stesso Marino, tra anagrammi e raffinati giochi onomastici, riscriverà il mito condensandolo nell'immagine simbolica della morte, in un gioco di corrispondenze analogiche con il tema, suggestivo, dell'oscura e tenebrosa notte (un tema che sarà poi ripreso in quasi tutte le liriche successiva). E Tommaso Stigliani riprenderà ancora l'immagine dell'infausta notte con la memoria al mito di amore e morte calato nel *Mondo nuovo* in un contesto di sensualità barocca¹². Ma più la vicenda si allontana nella memoria, più il mito si arricchisce e lievita: è il caso del tema *amore/onore*, assente in Tasso, ma spinto da Orazio Comite al limite dell'acutezza, con giochi verbali barocchi, o ancora mescolato, in Giulio Cesare Cortese, a richiami mitologici. Quanto al resto, e salvo poche eccezioni, siamo in presenza di recuperi e calchi: una rimeria minore, sicuramente effimera, confezionata nella forma dell'epitaffio, dell'elegia, dell'invettiva, del dialogo allegorico, dove il mito sembra, a tratti, dissolversi nel tema lirico dell'onore offeso e della bellezza violata, secondo *clichè* abusati, e con immagini che si presentano già convenzionali e di maniera. A garantire una più ampia e complessa circolazione del mito provvederà la prosa, «staffetta più flessibile e meno vincolata alle regole della poesia, e soprattutto più adatta all'audience di massa»: la storia tragica di Maria d'Avalos «non sarebbe sopravvissuta se fosse stata consegnata alla sola poesia» (p. 117). Il triangolo classico nel suo intreccio di amore e morte aveva bisogno di essere arricchito e trasfigurato in forme e contenuti nuovi per poter essere sempre più appetibile e spendibile nella letteratura e nella memoria orale. Nel processo di potenziamento e di successiva degradazione del mito si delinea così un fenomeno, qui per altro ben ricostruito, di cui si avvertono già i primi sintomi nel giro di pochi anni, nelle tentazioni di una cronaca intrigante e pettegola, a partire da quella coeva di Gian Battista Spaccini, diarista di casa estense, pubblicata postuma, nella quale la natura infedele e violenta di Carlo è associata a una descrizione delle sue perversioni, o, più ancora

o piuttosto affetto di concupiscenza carnale; e sebbene pare che Aristotele non conosca altro amore che quel di benevolenza, e quel di concupiscenza, nondimeno non si può dubitare che un terzo non ne sia, forse di questi due misto a cui si aggiunge molte fiato un non so che di celeste, e di divino veramente», cfr. T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Venezia, Giunti, 1582; v. ora l'edizione critica a cura di M. L. DOGLIO, Palermo Sellerio, 1997.

¹² Il riferimento è alla novella di Silvarte e Polistena, cfr. *Il Mondo Nuovo*, prima ediz., in 20 canti, Piacenza, Barzocchi, 1617; ediz. definitiva, in 34 canti, Roma, Mascardi, 1628.

nella cronaca successiva (*Le rovine di case napoletane del suo tempo*, 1640), di Ferrante della Marra, duca della Guardia, che segna, con la descrizione delle «quattro grandissime avversità» patite da Gesualdo, il primo, grande ingresso del tema cristiano della punizione divina, con un squarcio suggestivo sulla 'strana infermità' di Carlo, assalito da «una grande moltitudine di demoni li quali non lo feron per molti giorni mai quietare, se non dopo che dieci o dodici giovani [...] non lo caricavano (ed ei sorrideva) tre volte il giorno d'asprissime battiture» (p. 119). Dalle immagini trasmesse dalla cronaca di Spaccini e di Ferrante della Marra si arriva così ai segni dilatati della perversione e della dubbia sessualità di Carlo nella rappresentazione insistita dei 12 demoni, travestiti da 12 giovani, ripresa da Giustiniani nelle *Lettere memorabili* (1675), che adombra piuttosto una vicenda reale, un «grumo fattuale trasfigurato» (p. 121): la malattia di Carlo vissuta tra maleficio e possessione diabolica. Un posto a parte riserverei invece, anche per differenziare scrittura cronachistica da ciò che probabilmente è 'altro' o 'diverso', a quel *Teatro dell'amicizia* (1661) del conventuale Antonio Masucci di Volturara, che Cogliano giudica, per l'intreccio, il contenuto narrativo e lo stile, precursore «di quella letteratura plebea che sarà poi dei cosiddetti *fratelli Corona*» (p. 123). Il mio sospetto è che proprio *Il Teatro* di Masucci, con la sua retorica ampollosa, che sostiene l'escrazione di un amore dannato che va incontro alla morte, esemplifichi con straordinaria evidenza l'indubbia versatilità del mito, la sua facile adattabilità alle regole e alle strutture del romanzo sacro barocco: il mito è assunto nella macchina combinatoria della trama romanzesca, Masucci, attraverso un processo di visualizzazione artificiale, inscena una teatralità macabra nella rappresentazione compiaciuta dei due corpi esposti al dilleggio della folla, in una sorta di spettacolarizzazione dell'orrore e con un gusto 'visivo' per scenari tragici e di morte, che ben si iscrive nella tradizione del romanzo di consumo barocco¹³. Indubbiamente sono evidenti tutti gli ingredienti «che per la *fabula* narrativa offriranno ben poco di nuovo all'impianto del frate conventuale napoletano» (p. 125). Da Masucci in avanti si potrà assistere a una vera e propria esplosione di cronache o scritture romanzate, e qui Cogliano ha modo di seguire, sulla base di una attenta lettura dei testi, il processo di decisivo potenziamento del mito,

¹³ Sul *Teatro* di Masucci, cfr. E. SARNO, *Il romanzo sacro barocco nel '600 napoletano*, in *Quaderni*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale, n. 9, Napoli, 1993, pp. 63-88; Id., *Il romanzo barocco meridionale*, Avellino, Scuderi, 1999, pp. 7-20. Sui meccanismi del romanzo barocco si rinvia quanto meno agli studi ben noti di Mancini, Fantuzzi, Rizzo, Raimondi, Ragone, tutti editi a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso.

evidente già a partire dalla cronaca, anonima, aggiunta alla prima copia autentica dell'*Informatione*, quella del Santavita – 1682 – per arrivare ai cosiddetti *Successi tragici et amorosi*, di cui si diceva prima, particolarmente numerosi nell'ultimo quarto del '600 (in alcuni ms. se ne conterebbero oltre 250) nei quali il mito, favorito in qualche modo da un costume letterario incline – come pure testimonia Croce¹⁴ – al pettegolezzo, alla cronaca fantasiosa e volgare, si offriva a tutte le possibili contaminazioni innestandosi su terreni di còltura diversi, intrisi di «moralismo religioso, di curiosità insolente e di voyeurismo diffuso»: presto – scrive Cogliano – «l'amore è stato assimilato alla libidine, la donna [demone incantatore] a una novella Eva tentatrice, la morte dei protagonisti a una punizione divina, la mano assassina ad un peccatore errante fra dannazione eterna e arte salvifica» (p. 8). E al tema cristiano dell'espiazione e del perdono, Cogliano lega la genesi di un altro persistente *topos*, veicolato da schemi mentali precostituiti, che niente hanno a che fare con la realtà storica, e meno ancora con l'omicidio: il riferimento è alla cosiddetta pala del perdono, di Giovanni Balducci, custodita nella Chiesa di S. Maria delle Grazie a Gesualdo, un'opera penitenziale come tante altre, tipica della Controriforma, associata per secoli a improbabili volontà espiatorie, ma in realtà perfettamente omogenea ai quadri mentali del tempo, che rinvia alla *pietas* devozionale del principe e al suo particolare rapporto col sacro¹⁵.

Cogliano si sofferma ancora su un'altra questione, più vicina a una storia della mentalità e del pubblico dei fruitori, questione relativa ai retroscena dei *Successi*, al loro rapido diffondersi secondo logiche perverse di mercato, in un clima di risentimento e di censura che portò anche alla detenzione di incauti copisti, una vicenda che coinvolse tutta la folla di autori, anonimi e pseudonimi, canali di trasmissione di un prodotto tanto più appetitoso quanto più soggetto a censura per il risentimento di famiglie coinvolte e ancora potenti; inutile, dunque, se non fuorviante il tentativo di dare nome e volto a questa folla, di identificare il vero autore, e qui Cogliano si produce in un'analisi socio-antropologica del pubblico, autore e committente implicito di tale fertile produzione, assai stimolante e persuasiva.

¹⁴ Cfr. B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 172 e segg.

¹⁵ Una religiosità fatta soprattutto di richieste di grazie e di protezione, in cambio di donazioni, opere di indulgenze, cappelle, fabbriche di intere chiese. A questo tipo di religiosità si collega anche la volontà di Carlo, sottoscritta per legato testamentario, di destinare alcune decine di ducati per il completamento del Convento cittadino dei Domenicani, o ancora il suo contributo per l'erezione del Convento dei Cappuccini e della chiesa annessa di S. Maria delle Grazie (cfr. *Ivi*, p. 150).

Dopo un silenzio di oltre un secolo, dunque, la vicenda di amore e morte, veicolata dall'immaginario romantico, tornerà nell'Ottocento ad alimentare cronache e racconti per saldarsi alle forme del mito sempre più impoverito e degradato: «arricchire la fabula è un passaggio obbligato per modificare l'intreccio» (p. 135), e qui la fantasia si scatena dando corpo a vecchi fantasmi, i temi si ampliano, si intrecciano a figure e personaggi diversi; torna il tema cristiano del delitto e del castigo, ma a farla da padrone è il macabro, reso al limite della perversione: al duplice omicidio avrebbero partecipato o congiunti di Carlo o servitori; sacerdoti che avrebbero abusato del cadavere di Maria; Carlo che avrebbe ucciso in un momento successivo un secondo figlioletto, ritenuto a torto non suo, i sicari stessi, a loro volta, successivamente assassinati e così via in un crescendo di particolari sempre più aberranti: Cogliano attraversa velocemente il secolo passando dalle *Memorie* dell'abate gesualdino Giacomo Catone ai *Discorsi* di Modestino *Della dimora di Torquato Tasso a Napoli* fino al momento in cui la vicenda – attraverso Anatole France e la sua *Histoire* – sarebbe confluita nella letteratura europea nella forma più degradata, aprendo il varco al riuso del mito in area novecentesca. E qui la lista di biografi e narratori si infittisce: da Cecil Gray, che nel primo ventennio del Novecento, tenta una lettura in chiave decadente del mito spostando la musica di Gesualdo nella «dimensione tragica incompiuta» dell'assassinio come arte, a Dominique Fernandez che sullo scorcio del secolo ripensa alla sua arte come a una sorta di 'macabro sublimato', ai tanti autori di scritture o biografie romanizzate (da Consiglio a Iudica, a Vaccaro fino alla *Bellissima regina* di Miranda Miranda o ancora all'*atto unico* di Vaccaro), che riscrivono il mito nelle forme più varie e accattivanti, sollecitate dall'odierna società dei consumi e dall'industria culturale di massa.

Indubbiamente il mito nella sua sostanza più vera, che si nutre di storie e immagini, leggende e racconti, in realtà di invenzioni e metafore, ha poco o nulla in comune con questo 'mito' di Gesualdo, cresciuto nell'immaginario collettivo, lievitato nella letteratura e nella memoria orale, che ha finito per fagocitare il più elementare rigore storico e filologico. E allora, sgomberato il campo da tali incrostazioni, ripristinata la verità storica, siamo certi che il libro di Cogliano – con tutta la ricchezza della documentazione proposta, con le provocazioni, i suggerimenti, le ipotesi – potrà contribuire a spostare su terreni più fecondi la ricerca storica e musicale restituendo a Gesualdo il posto che merita nella storia della musica e del tardo Rinascimento.

AUTOBIOGRAFIA INTELLETTUALE DI ANTONIO LABRIOLA

Di *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia* Nicola D'Antuono, fine frequentatore delle carte di Labriola, presenta una ponderosa edizione fondata con metodo conservativo sulla lezione del 1902, depositaria dell'ultima volontà dell'autore.* Il prezioso volume, inserito nella collana "Forme" dell'editrice Millennium, è arricchito da un'Appendice, che recupera anche la *Préface* di Sorel alla traduzione francese dei primi due saggi sul materialismo storico, necessaria per contestualizzare al meglio le lettere. L'ampia introduzione (*Sguardo retrospettivo su "Discorrendo di Socialismo e di Filosofia" e su Antonio Labriola*, pp. XIII-CXXVIII), la minuziosa *Nota biografica* (pp. CXXIX-CXXXVIII), l'aggiornata *Nota bibliografica* (pp. CXXXIX-CLVII), la circostanziata *Nota al testo* (pp. CLIX-CLXXIX) e il fittissimo apparato di annotazioni e di chiose esegetiche, che attraverso una catena paradigmatica indirizzano la lettura verso i nuclei ideologici centrali, rendono il lavoro un indispensabile punto d'avvio per le nuove indagini che restano da compiere e un passo importante verso l'attesa edizione critica.

Stimolanti sono nel saggio prefatorio le pagine dedicate al valore letterario e alle qualità di scrittore di Labriola, versante spesso trascurato ancorché determinante per il pensatore e il filosofo.

Dispiegata appieno solo in *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia* in relazione a un contenuto originale, la modalità epistolare si ataglia alle inclinazioni labrioliane, in quanto, modulata sull'abito vivo dell'insegnamento orale, è aperta a scarti e digressioni e a una ricerca libera che non si conclude¹. Già altrove D'Antuono aveva individuato molti passaggi testuali che si misuravano con questa struttura, pur non superando la soglia della

* A. LABRIOLA, *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia*, a cura di Nicola D'Antuono, Bologna, Millennium, 2006.

¹ «Pur così scrivendo, come per metter la chiusa a questa faccenda epistolare, temo ancora non mi venga la voglia di continuare. Non son forse le lettere moltiplicabili all'infinito, come le favole e i racconti? [...] Se m'abbandonassi poi all'estro della conversazione, chi sa dove andrei a finire! – le lettere diverrebbero una letteratura»: p. 103. Il «non concludere», apposto a titolo di un saggio del 1909, è *refrain* pirandelliano largamente disseminato (basti pensare all'ultimo capitolo di *Uno, nessuno e centomila*): G. MAZZACURATI, *L'arte del titolo da Sterne a Pirandello*, in AA.VV., *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi, 1991, pp. 434-439.

teoria². Del resto, la sensibilità dimostrata nei confronti degli assetti formali attesta la consapevolezza che lo stile realizza le morfologie del pensiero.

La lettera però, muovendo da un illusorio colloquio a due o, meglio, a tre voci, con Sorel e Croce, si risolve alla fine, incrinatisi i rapporti, in un monologo solitario (p. 128), che allinea la memoria, la confessione e il diario, e che solo nella prima e nell'ultima epistola coinvolge direttamente un interlocutore. Opuscolo atteggiato a una forte autobiografia intellettuale, *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia* stabilisce per mezzo degli autoriferimenti un reticolo ramificato nel tempo.

Poiché nella dispersa realtà dell'«ora presente»³ il pensiero può soltanto sperimentare temi e opinioni, Labriola, strappando l'involucro argomentativo suggerito dalla tradizione occidentale, si affida a «frammenti», che si organizzano nella *brevitas*, nella concisione e nella densità concettuale,⁴ secondo una linea espressiva del disordine stilistico e concettuale riscontrabile in Bruno, Galilei, Foscolo, per limitarsi solo ad alcuni nomi. Così l'*ornatus*, dalla figura etimologica all'*iteratio*, afferisce per lo più alla scrittura aforistica, per veicolare con il meccanismo linguistico l'indicazione icastica delle contraddizioni insite nella realtà, delle alternative che si propongono agli uomini e dei meccanismi della storia. La conversazione per iscritto, come indica il titolo al gerundio, consente di incontrare una libera attività scientifica, che, distanziandosi dal «faire le livre», non vuole essere racchiusa nei rigidi confini della dissertazione dottorale e segue semmai l'andamento dilatorio, «interrotto, spezzato e a volte saltuario» dello scambio orale di idee (p. 7). Il tono colloquiale, esemplato sul parlato ma senza compiacenze dialettali, attesta la preferenza per una retorica d'opposizione, che si adegua volta per volta alle esigenze della conoscenza, primeggiante sugli altri aspetti. Si tratta di una prosa d'occasione stesa «come vien viene» (pp. 8 e 102) o *currenti calamo* (p. 101),⁵ espressioni che

² N. D'ANTUONO, *Discorrendo, dopo un secolo, di Labriola e di libertà della scienza*, in A. LABRIOLA, *L'Università e la libertà della scienza*, a cura di N. D'Antuono, Lanciano, Itinerari, 1998, pp. 12-26.

³ Id., *Da un secolo all'altro*, in *Scritti varii editi e inediti di filosofia e politica*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1906, pp. 450-451.

⁴ Caratteristiche che Labriola riconosce nel *Manifesto*, «lavoro insuperato per la densità del pensiero nella semplicità della forma»: Id., *Carteggio III (1890-1895)*, a cura di S. Miccolis, Napoli, Bibliopolis, 2003, p. 120 (lettera n. 1132).

⁵ La locuzione ritorna nel *Fu Mattia Pascal* («Ce l'ha col tono, don Eligio. Auff. Io butto giù come vien viene»: ed. a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993, p. 24),

ne denunciano l'appartenenza al filone umoristico, di cui riconoscibile topica sono gli esempi e le metafore mediche.

Queste scelte di stile sostanziano l'interesse per Bruno, che, sancito dalla tipologia del dialogo,⁶ fornisce un paradigma di demistificazione di ogni illusione, di libertà umoristica, costumi costanti fin dalla giovinezza e mescolati alla facezia e all'ironia. Lo sguardo disincantato comporta in primo luogo contemplare in faccia la realtà, accettare l'arresto dell'avanzata del proletariato (p. 108), il disinteresse della socialdemocrazia tedesca per i suoi saggi, la rottura del triangolo culturale con Sorel e Croce e l'isolamento intellettuale. Per il cassinate l'individualismo e la megalomania sono ormai inarrestabili e la dimensione della tragicommedia, insita nella scena italiana, manipola il dramma della storia con le vane velleità quotidiane. Il terzo saggio intende, quindi, reagire con vigore alla congiuntura contemporanea: la sconfitta alimenta l'umorismo tragico, il riso sul proprio dolore, non salvando dall'autoironia nemmeno la stessa ricerca travasata nel «libercolo».

Di riflesso la cultura aridamente erudita e filologica, strumento del «mestierante di scienza»,⁷ è rigettata in favore di una filosofia, intesa in senso lato, propensa a discutere e a criticare. Benché Labriola si dichiari agli antipodi dei letterati, in particolare di quelli italiani, semplici titolari di eloquenza, nel lessico, nella sintassi e nelle forme si annidano i sedimenti della libreria personale, di cui D'Antuono fornisce con acribia numerosi scandagli sia tra i classici che tra i moderni per documentarne la vastità e la varietà di interessi. Così, mentre l'identità letteraria e il canone della nazione echeggiano falsi e irretenti, si prospettano altri modelli intellettuali, Socrate, Platone, Bruno, prediletti per la dialogicità e colti nella storicità del quotidiano. *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia*, in apparenza più innocuo ideologicamente del trattato grazie a un affievolimento dei toni, include a pieno titolo l'autore nella saggistica europea.

Il senso di fastidio per qualsiasi attributo "monumentale" del «mondo di carta»⁸ si coniuga con il rifiuto di un'autonoma storia delle lettere e

ma è di matrice galileiana («La lettera fu da me scritta *currenti calamo* ...»: *Prima Lettera a Monsignor Piero Dini*, in *Opere*, a cura di A. Favaro e I. Del Lungo, Firenze, Barbera, 1968, V, p. 292).

⁶ «Dialogo vero. Tono di conversazione, ravvivato dal talento poetico»: A. LABRIOLA, *Giordano Bruno*, in *Scritti vari* ..., op. cit., p. 417.

⁷ Id., *Saggi sul materialismo storico*, a cura di V. Gerratana e A. Guerra, Roma, Editori Riuniti, 1977³, p. 177 (d'ora in poi citato con la sigla SMS).

⁸ Oltre che titolo di una famosa novella pirandelliana, è figura del *Dialogo sopra i due*

con il suggerimento di un confronto con gli «autori originali», così che, disapprovando l'impostazione preconstituita e sovrastrutturale del manuale, Labriola, in assenza di una congruenza nel percorso, si orientò su monografie indipendenti le une dalle altre. Non per niente la protesta si appunta contro l'astrattezza teorica, la faciloneria culturale, il verbalismo asseverativo, il diletterantismo letterario-giornalistico.

La storia, argomento sempre indagato nel dibattito critico su Labriola, è affrontata da D'Antuono nell'ottica dell'insegnamento. Poiché essa combina il «fatto appurato» e il «fatto inteso secondo lo spirito del tempo», il magistero non può prescindere da «antologie storiche contenenti documenti storici», e deve essere fondato sulla narrazione, «tanto più perspicua, efficace e plasmata, quanto più è monografica» (SMS, p. 102). Ma la storia non rispetta nessuna consequenzialità, segue, anzi, una «linea spezzata», in cui vanno esaminate proprio le fasi di rottura e di trasformazione. Diventa essenziale la capacità di distinguere il filo conduttore, le forze motrici che originano i fatti, in primis le esperienze umane e il lavoro, tanto che le «varie forme sociali» sono le «forme varie dell'organizzazione del lavoro».

Da Vico Labriola aveva, infatti, acquisito la centralità dell'uomo nella storia, che nasce dai bisogni umani, concezione integrata dalle ricerche dell'antropologo americano Morgan con i loro addentellati economici. Per quanto sia appurata l'influenza vichiana, D'Antuono incrementa il regesto delle citazioni e delle allusioni segnalando in *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia* ulteriori memorie testuali, soprattutto sull'interiorizzazione del sentimento religioso, dove i passi di Stazio e Lucrezio sono filtrati attraverso la *Scienza nuova*.

Poiché l'affermazione del capitalismo ha trasformato tutto, la *Weltanschauung* labrioliana (p. 13), allontanandosi dalle «vuote arroganze e futili ambizioni», al mito sostituisce la prosa, minuscola e responsabile pratica del quotidiano, diseroicizzata e costituita di cose nude, il cui campo semantico è ricorrente nel terzo saggio sul materialismo storico. Se il mondo moderno è un «teatro delle vanità», la prosa smaschera e dissolve le presunte grandezze, sconsa (SMS, p. 135), perché si identifica con le leggi del profitto (p. 8), che degradano la cultura e condizionano l'editoria: è sapere critico, è ancoraggio disilluso alla realtà.

In tale direzione le riflessioni sulla complessità del tradurre, giusta-

massimi sistemi del mondo (a cura di L. Sosio, Torino, Einaudi, 1970, p. 140). Sullo stile di Labriola cfr. P. GUARAGNELLA, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2005.

mente rimarcate da D'Antuono, appaiono tutt'altro che accessorie. Ferratissimo nel tedesco e nel francese e traduttore in prima persona, Labriola avverte l'urgenza di adeguare la resa formale alle caratteristiche della lingua d'arrivo, preoccupandosi della ricezione del messaggio, e di adattare i contenuti alle singole condizioni e culture nazionali, evitando il pericolo di una resa erronea o evasiva. Nelle traduzioni, infatti, si perde la figura retorica, la forma di comunicazione capace di far penetrare i problemi nel destinatario, ed invece si deve rispettare quanto nell'originale è volutamente lasciato oscuro o sottinteso. Per esempio, in *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia*, ponendosi il problema della penetrazione degli scritti di Marx ed Engels in Francia, registra alcune «curiose difficoltà», specialmente il fatto che, traducendo dal tedesco a una lingua romanza, «capiti addosso uno strano smarrimento delle attitudini linguistiche e letterarie» (p. 35). E le valutazioni si allargano anche alle situazioni favorevoli per un'assimilazione del materialismo storico, che doveva aiutare a comprendere la storia e il futuro dell'Italia, e alle difficoltà intrinseche a tutte quelle pratiche politiche che riproducono passivamente le elaborazioni straniere senza considerare le procedure delle diversità tra i paesi e la congruenza con le concrete realtà storico-sociali.

Tuttavia risulta difficoltoso riconoscere l'eredità lasciata da Labriola nella cultura italiana, perché l'intransigenza critica, la prospettiva non dogmatica e l'elezione socratica di maestri consapevoli di non sapere ne hanno ostacolato la ricezione e ne hanno decretato l'ostracismo presso lettori «sitibondi di verità» profetiche e consolatorie (pp. 107 e 112-113). Ma, poiché il tempo dei «ciarlatani» non è tramontato, la sua lezione tocca passioni e problemi vivi, rivelandosi attuale. Per il fermo elogio del rigore scientifico e l'irridente sarcasmo verso ciò che nega la ragione storica le pagine di *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia* possono donarci ancor oggi qualche preziosa invenzione di pensiero e della loro riproposizione filologicamente curata non si può che essere grati a Nicola D'Antuono.

VALERIO VIANELLO

DALLA STRONCATURA ALLA POETICA.
AGGIUNTE AD ALFONSO GATTO CRITICO LETTERARIO

Nella maturità Alfonso Gatto non amava, come molti poeti, che gli si dessero da leggere o da presentare versi altrui. Ci fu un periodo, al contrario, in cui la sua indole focosa e giustamente avversa alle chincaglierie domestiche, da taluni scambiate per somma invenzione, andava tutt'una con la prosa critica. Dell'indagine sul poeta salernitano esercitata con alacrità e determinazione rimane fuori qua e là la ricerca su ombre, occasioni, luci, interessi, amicizie, che contribuirono a formarne la definizione umana e culturale, non ignorando che possa essere o superficiale o poco utile al discorso sulla poesia, che è ciò che conta e rimane, secondo il medesimo suo consiglio: "Voglio che la poesia sia la sola a dire chi sono, come sono vissuto e perché e con la naturalezza che le è propria"¹.

Si scrisse come non potesse condurre avanti studi completi all'Università per ragioni economiche². Ma mi dò a credere che al fondo ci sia stata anche la disaffezione alle scartoffie e ai manuali, e che ciò sia da anticipare lungo i tempi della maturazione. In una mostra del 1994 si sarebbe stati dell'avviso, e attraverso due documenti, un tema in classe del 1923 a soli quattordici anni (quando il ragazzo non ce la fa ancora a scoprirsi letterato o poeta o critico), e una poesia - *Trasfigurazione dell'alba* del 1930 - si pensa ad una sua "precoce abilità narrativa"³, che è forse una ricostruzione affettiva *a posteriori* e migliorativa.

Ai primordi, nel tetro e alquanto irreggimentato Liceo-Ginnasio T. Tasso, allora (1924-25) ospite del Convitto Nazionale in piazza abate Conforti, lo sguardo buttato dal giovane all'esterno trovava difficoltà a relazionarsi con interessi umani, al massimo si poteva intravedere qualche uccello che svolazzava sui tetti dei dirimpettaio Archivio di Stato, non certo luogo di allegre risate o di squittii di ragazze... Anche a me, che

¹ A. GATTO, *Cronaca dell'architettura*, a cura di E. Ajello, Salerno, Ordine degli Architetti, 1992.

² A. BANDINELLI, s. v. in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto d. Enciclopedia Treccani, 1999, vol. 52, p. 646.

³ A. MODENA, *Alfonso Gatto. Immagini, documenti...* Salerno, Amministrazione Provinciale 1994, p. 5. Si iscrisse a Giurisprudenza, e a Lettere ma non completò alcun ciclo (F. D'EPISCOPO, *Alfonso Gatto picaro e poeta tra Sud e Nord*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. XVI).

come lui ebbero testa sui vetri, non lì ma nel collinare Liceo al Carmine degli anni Cinquanta del Novecento, la vista verso l'esterno non menò a grandi fantasie, e di fronte sorgevano le facciate anodine del Convento dei Cappuccini sì che dovetti sorbirmi senza capir nulla i numeri, le radici e i coseni che i professori di matematica e fisica disegnavano sulla lavagna.

Nel '24-'25 Gatto frequentava insieme col fratello Nicola la II.a Liceale C⁴ e non si distinse fra i migliori, che furono tre nella sua sezione. Allora persisteva il tono classista fra il più e il meno bravo nella riforma Gentile, ove nelle teorie revisionistiche, si capisce, mancava del tutto il rappresentante di culture psicologiche che già da molti anni circolavano in Europa. I più bravi fra tutti, poi, li si assoggettava ad ulteriori selezioni, e i vincitori avevano una gita premio.

I programmi erano i soliti, con un'alta percentuale dell'italiano su ogni altra materia, la Catilinaria di Sallustio per intero, e via cantando. I professori continuavano la carriera e, non ancora partecipe dei sommovimenti che di lì a 10 anni lo portarono a S. Vittore, Gatto ascoltava le lezioni d'italiano di loto Randaccio, o di storia dell'arte di Carlo Alberto Alemagna, o di storia e filosofia di Filippo Millosevich, l'unico più moderato dei tre in quanto cattolico ma tutti assimilati al Regime, e non mancò, naturalmente, fra i temi da svolgere l'interpretazione del "carne di G. D'Annunzio *I pastori*".

Ma di questo, e di altri componimenti scolastici nulla sopravvive in quanto che pur dovendosi o volendosi conservare, lo scibile delle prime armi è soggetto da leggi e consuetudini ad essere "scartato" dalla mappatura archivistica, e gli Istituti che li preserverebbero altro non fanno, alla prima occasione di trasferimenti, restauri e riordinamenti che di mandar ogni cosa al macero, con la sola eccezione di carte amministrative, fiscali e carrieristiche (che dal punto di vista culturale non hanno alcun peso ...).

Milano vide Gatto nel 1932, "... in tasca due lettere, una per Zavattini, una per il povero e caro Titta Rosa"⁵. Probabilmente, la presentazione fu richiesta a Carlo Muscetta tramite Ugo Arcuno.

A Salerno-Avellino-Napoli il suo stile suscitò interesse nel più disponibile critico del momento, e Muscetta, in un dosato esame che operò delle "primizie poetiche di Alfonso Gatto... [che] volli a Napoli pubblicate nel Dicembre del '32" gli riconobbe "... un po' di romanticismo alla Campana..., certe cadenze del D'Annunzio crepuscolare... [e] la poesia di Carducci paesista riscoperta con moderna sensibilità"⁶, riferimenti d'ob-

⁴ *Annuario del Liceo Ginnasio "T. Tasso" di Salerno, Ivi, Jovane, 1926, p. 118.*

⁵ Sono sue parole, trascritte da A. MODENA, *Alfonso Gatto*, op. cit., p. 7.

bligo per uno di 23 anni, dietro cui, naturalmente, si nascondeva una cultura letteraria approfondita, di prima mano, non così facilmente recuperabile in una provincia che allora si credeva lontana da interessi superiori o dell'attualità, come del resto ricordai per l'esordiente Nicola Abbagnano che un decennio prima, al 1921-22, leggeva libri in originale di filosofi inglesi e americani⁷.

La raccomandazione, in realtà, come ha rilevato la Modena, avrebbe dovuto servirgli per trovare un impiego qualsiasi presso la Rizzoli dove allora lavorava Zavattini, ma occorre qualche precisazione visto che finora - per quanto io sappia - se n'è parlato poco .

Lo faccio attraverso sue non molto rievocate annotazioni del 1970, e lì spiegò che il primo incontro non fu a Milano ma a Firenze. Nel saggio sulla figura e personalità di De Sica, Gatto si mise a parlare del binomio De Sica-Zavattini:

... Chi era Zavattini, da dove veniva, da quale letteratura, da quale regione, da quale gusto, da quale situazione? In questo io posso essere buon testimone: ho conosciuto Zavattini nel 1932 a Firenze, dove egli faceva il soldato. Era un ragazzone padano dai grandi occhi celesti un po' sporgenti, quale è adesso, infagottato in questi panni grigio-verde. Parlava molto emiliano, poco italiano, era ed è un uomo dolcemente violento, precipitoso, rapido nel pensare, ma rapido anche nel dimenticare quello che pensa, un uomo estremamente e paradossalmente logico, un uomo realmente umorista, direi lugubramente umorista. Era ed è un uomo appassionatamente sconcertante. Zavattini era anche un uomo non di letteratura facile, come è sembrato dopo, non per sua colpa o per suo merito: era un uomo di letteratura difficile, e cominciò a pubblicare i suoi primi, brevissimi raccontini su una rivista quale fu «Solaria» che è stata, per così dire, la libera capitale degli scrittori giovani che avevano letto Proust, che avevano letto Joyce, che erano impegnati contro la tradizione facile, imperante in quel momento, in una letteratura di ricerca interiore, se non difficile per lo meno abbastanza intensa e abbastanza introversa...⁸.

⁶ C. MUSCETTA, *Le poesie di Alfonso Gatto*, in Id., *Pace e guerra nella poesia contemporanea da Alfonso Gatto a Umberto Saba*, Roma, Bonacci, 1984, pp. 7-20. Il saggio è del 1942.

⁷ *Abbagnano giovane e gli inizi del suo pensiero filosofico*, in «Euresis del Liceo Classico M. Tullio Cicerone di Sala Consilina», VIII (1992), p. 121.

⁸ A. GATTO, *Un sodalizio d'arte sotto lo stesso cielo* [titolo redazionale], in «Civiltà della Campania», III (1976), n. 4, p. 8. Su questa dignitosa rivista turistica, che aveva fra i suoi consulenti Raffaello Causa, Domenico Rea, Mario Stefanile e Bruno Gatta, si seguiva in

A distanza la memoria tende a scegliere ciò che vuole, e tuttavia gli anni d'intervallo fra Milano e Firenze sono cinque, parecchi per confondersi. L'unica spiegazione ragionevole è che l'incontro sia effettivamente avvenuto a Firenze allora, in un cerchio di amici e conoscenti entro i quali bazzicavano Gatto e Zavattini in modo estemporaneo e veloce, l'uno con l'occhio attento agli orari dei treni per rientrare a Napoli-Salerno, l'altro *idem* visto che era soldato con tanto di libere o scarse uscite. Una volta saputo che l'emiliano risiedeva e lavorava a Milano, sarà scattato per Gatto il pensiero dell'allontanarsi da Salerno, visto - fra l'altro - che la poesia non vi risiedeva.

E con la città, pur oberato da problemi esistenziali, non tagliò mai i ponti, sede di amici e conoscenti, di manifestazioni, opere e strutture urbane controllate ad ogni ritorno. La stagione di critico iniziava proprio allora. Frammezzo a recensioni di autori contemporanei ebbe tra le mani i risultati di due conterranei, il poeta Alfredo Trimarco, futurista, e Gino De Lisa, passatigli dalla redazione de «L'Italia Letteraria».

Fermo sui parametri del rifiuto per ogni libercolo melodrammatico, nel parlare di loro non era a conoscenza, o volutamente ignorò che fossero originari della propria terra. In quel momento aveva bisogno di liquido, e le recensioni erano una delle tante vie buone per ottenerlo, quasi di certo sollecitato al Direttore del periodico Corrado Pavolini, di lì a non molto suo compagno a Firenze, o ad Alfredo Casella (ma non si conoscono predilezioni di Gatto per la musica). Le sue rampogne procedevano, così, spedite e del tutto indipendenti, nel solco d'una fresca competenza letteraria che lo portava ad individuare subito conati decadentistici e

apertura la recente scomparsa del poeta all'8 Marzo dello stesso anno, un numero speciale che presentò una foto del poeta con la dedica al Direttore di «Civiltà»: «Al carissimo amico Mario Parrilli, agli anni della terrazza di via Tasso e del Liceo con l'affetto e il ricordo sempre vivo del suo Alfonso Gatto». Il pezzo non fu altro che un lungo ricordo-saggio dell'autore di *Miracolo a Milano*, ed era preceduto dalla notizia che già comparve una silloge di sue inedite poesie, A. GATTO, *Un mazzetto di poesie con la mia mano*, Ivi, I (1974), Dicembre, n. 1, pp. 62-63 (datate Roma Novembre '74, furono *La strada che da Vietri a Capodorso*, *La Costiera [La bianca colonnata che il maestrale ...]*, *Positano*, precedute dalla nota: «Poesie che mi sono nate dalla memoria del mio golfo..., che sono anch'esse ormai luogo e tempo di questa terra, di questa storia che da millenni sulle rive del mare eleatico vive di noi».

In quanto alla terrazza di via Tasso, al poeta risuonavano le occasioni della casa nella parte alta della città, da dove era possibile vedere l'intero Tirreno fino a Capo d'Orso e a Palinuro e che nella festa del Patrono S. Matteo al 21 Settembre si riempiva di giovani e ragazze in fiore.

liricizzanti. Ne fece per primo le spese Ugo Facco de Lagarda, defilato scrittore dell'Italia fra primo e secondo dopoguerra, molto più anziano (era del 1896), e che, come lui, dovè sorbirsi nel '44 il carcere fascista⁹. Nel '34 il Lagarda pubblicava a Bologna da Cappelli *Anteo*, e pur denotandone, nel finale, "un crepuscolarismo veneziano caro a Valeri" ne fustigò l'uscita:

... Uno dei soliti libri. Vi si ritrovano argomenti,
luoghi comuni di tutti i libri di versi...
Varrebbe aprir la finestra e distrarsi; Carducci
faceva così... i soliti motivi « - com'è cattivo il
mondo... Tedio delle cose morte... Tu bimba
ciarliera, campane nell'aria di neve ». Basta.
Apro la finestra¹⁰.

La stroncatura, ma molto più pesante, portava avanti per il primo autore indicato, l'Alfredo Trimarco di *Alta velocità*, una raccolta di poesie del medesimo anno presso l'editore salernitano Di Giacomo.

Il volume prometteva bene nel vederlo, stampato a neri titoloni per un tipo di nuova immagine tipografica (e l'editore, infatti, va considerato uno dei primi grafici librari tanto che lo troviamo impegnato nel campo negli anni Cinquanta). Più vecchio di Gatto di nove anni, di Polla, il Trimarco¹¹ aveva subito dal 1921 il fascino di Marinetti, giunto a Salerno l'anno dopo per presentare le sue composizioni e una mostra di Enrico Prampolini quando già il Futurismo era divenuto roba da salotti, come capitò per la manifestazione salernitana conclusasi nel club per eccellenza, il Casino Sociale. Qui applaudirono il movimentista alcuni dei professori di Gatto, come l'Alemagna, e il preside Arnone¹² ma è certo ch'egli non seppe nulla di ciò, oppure che ci pensò quando si vide tra le mani il prodotto.

⁹ Fino a quando non uscì una delle migliori prove repertoriali del salernitano (R. TURCHI, *Contributo per una bibliografia di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia d'un poeta: Alfonso Gatto*, a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1980) non si sapeva ancora della lettura ch'egli ne configurò e il riferimento, è ovvio, manca in M. GRILLANDI, *Ugo Facco de Lagarda*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1974, V, pp. 313-30.

¹⁰ A. GATTO, *Critica letteraria*, in «L'Italia Letteraria», X (1934), 8 Aprile, n. 14, p. 2.

¹¹ Profilo in U. PISCOPO, s. v., in *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, Firenze, Vallecchi, 2001, II, pp. 1185-6.

¹² M. BIGNARDI, *Una pagina futurista: Salerno 1922...*, Salerno, Laveglia, 1979, p. 37. Sul primo momento del futurismo cittadino nel 1919 ha scritto buone pagine il mede-

Sfogliandolo, scorse l'equivoco dei fatti che si deteriorano:

... Credo siamo rimasti in quattro, ormai, questi vecchi amici che non hanno fatto progresso e ripetono le parole, le insegne, il chiasso dei loro maestri ravveduti e seri. Questa prima maniera di populismo e di bravata lirica è troppo vecchia, la ripetono solo i provinciali, col gusto di una lecita "eccezione", di una "scapigliatura" giovanile. Provinciali che molte volte s'annidano proprio nel cuore della città, ove vivono in funzione dei loro paesi, della ignoranza lecita e ammirata in casa propria. In fin dei conti Trimarco ama confessarsi d'essere un "efebico pierrot semiromantico". Non ve lo dicevo? Molte volte si tratta di giovani innamorati e, nel caso di Trimarco, la "metropoli" sarà sempre Venezia, "città di velluto". Altro che acciaio: vedete? lo sento odor di cipria. Ed a Trimarco, in buona fede, consigliamo di scrivere dolci versetti per canzoncine d'amore. Trimarco forse solo giungendo al 2000, come glielo auguriamo di cuore, finirà di invocare il futuro. Libri come questi che abbiamo esaminato ci lasciano deserto e triste un giorno¹³.

Molto più interessante De Lisa, anch'egli di principio Novecento. Gatto gli recensì *Carducci poeta d'amore*, un'operina di 44 pagine stampata a Brindisi dalla Tipografia Moderna nel 1933, argomento - come può intuirsi - parecchio solleticante, di un poeta da sempre considerato civile e aulico. Originario del Cilento, una vasta regione a Sud di Salerno Gino De Lisa da giovane qui stampò i suoi primi libri di poesia, *Battiti d'ala*, nel 1922 presso Il Tipografo Salernitano, di 45 paginette, e *Oasi* dell'anno successivo presso Le Ediz. Campania, questa volta di 53 pagine. Alquanto ignorato dalla migliore produzione italiana del periodo, egli si distingueva piuttosto per un rattenuto disincanto, e allontanamento dal reale quotidiano, che dovettero colpire Gatto (al quale in seguito, nel 1950 De Lisa dedicava un cenno distinto nella sua *Storia della letteratura italiana* stampata a Bologna dal Cappelli).

La sua vena e carica ebbero in poesia per modelli Catullo, Gozzano e altri indagatori dei rapporti fra sentimenti e prassi. Del primo pubblicava in successione alcune traduzioni ove il rilievo intimista che studierà in Carducci si ammantava di riflessi personali e passionali (*Da Catullo, carmi*

simo Bignardi, *Mario Hyerace: il futurismo a Salerno*, in «Tempo Nuovo» [NA], n. s., XX (1986), n. 36, pp. 64-80, anche perché egli rammenta come fra gli aderenti di quell'anno si trovasse Mario Parrilli, amico di Gatto (v. sopra).

¹³ A. GATTO, *Critica*, op. cit., *ivi*.

LXI e LXII. *Saggio di traduzioni in versi*, Salerno, Beraglia, 1929, p. 19), maggiormente evidenti in *Catullo. Dodici canti amorosi: saggio di traduzione in versi*, che fece uscire col tipografo Favillini a Livorno nel 1932, anche qui un libretto di appena 18 pagine. Il clou raggiungerà nel 1935 con *La poesia di Gozzano*, Brindisi, Tip. Ragione, molto più corposo (101 pagine).

Ce n'era di che dovesse interessare l'ignaro Gatto. Negli anni, professore nei Licei, e poi Preside di Istituti scolastici, De Lisa si rivolse decisamente alla saggistica, ma senza incidere sulla pagina da erudito o da elaboratore scientifico, quanto piuttosto aperto a toni di suadente incisività poetica, di sicuro provenuta dalla regola dei versi. Pubblicò su varie riviste letterarie, e nel 1968 fece uscire a Parma, presso «La Nazionale» Editrice le sue migliori prove (*In cerca di poesia (dal Duecento al Novecento). Scritti critici*), su Umberto Saba, Marino Moretti, Palazzeschi, Moravia, Rea, Natalia Ginzburg, Prisco (ma già nel 1931 nell'«Osservatorio letterario» aveva affrontato un altro narratore, Mario Puccini). Due anni dopo nel medesimo luogo raccolse le sue prime liriche (*Soste e memorie. Quattordici componimenti in versi 1919-1955*), in alcune delle quali – se tutto fosse stato pubblicato in tempo e se avesse tralasciato certo ingombrante fardello tardottocentesco – si sarebbe visto un cauto avvicinarsi alle linee avanzate dell'ermetismo, come dimostrano alcuni versi (da “Adagio serale” 1923-1933: “Blanda è la sera ... /Lieve una voce d'acqua..., [e] l'estrema chiarezza non è certezza”; oppure da “Rari approdi”: ... “Materna era la vita e chiara d'innocenza, /in paesi adagiati “...”).

Gli ultimi versi avrebbero di sicuro affascinato Gatto che, tuttavia, possedeva adesso fra le mani un sommario di piccola scienza degli interni del poeta di Pietrasanta intorno al quale non sarebbe bastata una semplice volontà di propositi. Egli, infatti, s'accorse che il De Lisa cercava volontariamente solo versi in cui fosse possibile riconoscere l'amore, quasi di certo la parola o sinonimi (ma Gatto non sapeva che De Lisa insegnasse nelle scuole ove, appunto, il maestro stabilisce che la parola-chiave va seguita, e il discente non fa altro che cercarla ovunque si annidi). La conseguenza fu che non poteva se non riconoscere nel critico “... una affermazione astratta del sentimento” aprendosi ad un vero e proprio statuto di poetica, con molta probabilità chiave di volta per ogni futura sua composizione:

... Il carattere di una poesia potrà derivare solo da un tono costante che in essa si riscontri e per il quale tutti gli altri toni concordino e ribattano l'unità di ispirazione e di forme, e di questo occorre mostrare storia in tutta l'opera di un poeta, e nel rapporto di tutti i suoi

elementi anche negativi. Altrimenti il problema critico resta un problema di *definizione* o, per meglio dire, di ritrovare nell'opera in esame gli *esempi di un punto di vista*, "l'amore", "il dolore" e così via. Ma in tutto questo dov'è il carattere della poesia di Carducci, in quale rapporto queste diverse accezioni si danno carattere ed unità?... Opportunamente il De Lisa ad un certo punto del saggio aveva detto: "Meglio ci servirà uno sguardo a qualche componimento non propriamente amoroso". Ma è venuto meno al suo presentimento e pur continuando in uno scrupoloso esempio di distinzione esce a dire: "Certo, non si tratta di un sentimento profondo e prepotente, che occupi di per sé tutta l'anima del poeta". Come si può dire che non si tratti di un *sentimento profondo* se non in rapporto con l'astrazione del sentimento stesso? Soggiunge ancora il De Lisa: "Ma non è proprio necessario un sentimento siffatto perché nasca in genere la poesia e, neanche in particolare, la poesia amorosa?". Allora, perché preoccuparsene prima? Da questa timorosa discordanza è caratterizzato il saggio del De Lisa. Eppure alcuni giudizi, e tutte le distinzioni son fatte dal De Lisa con gusto ed onestà: a noi sembra che il saggio cada per pigrizia¹⁴.

Il dialogo con l'autore, si sente, aveva incalzato Gatto ad essere più preciso, e nello stabilire le distanze da un eccesso di "impegno serio e costante della sua intelligenza e dei suoi studi", come per il De Lisa tendeva infine ad ammettere, dichiarava - anticipammo - nel primo capoverso le tendenze dell'ermetismo, o comunque del proprio, gattiano, particolare andamento, corso di scrittura. Il tono, dunque, non era altro che una scelta di processi mentali (*tutti gli altri toni*) pronti a stendere un'operazione conclusa in sé, del tutto razionale come scelta di sintassi linguistica anche quando fosse urgente la passione per altro o altri od ogni diverso esame di se stessi. Del resto, Gatto non mostra mai nella sua poesia affezione affabulatoria, discorsività sentimentale, esplosione di rattenuti entusiasmi che vadano a posizionarsi sulla pagina in stile incandescente e finalmente libero da costrizioni. Era, e sarà sempre un loico.

PASQUALE NATELLA

¹⁴ A. GATTO, *Critica letteraria*, in «L'Italia Letteraria», 1934, 6 Maggio, n. 18, p. 8.

Recensioni

FRANCESCO BRUNI (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, 2002.

Il volume, dedicato al teatro (che segue il numero monografico sulla novella, del 2000), raccoglie quasi tutte le lezioni tenute nel XXXV Corso di aggiornamento e perfezionamento per Italianisti del luglio 2001: i vari argomenti spaziano dalla sacra rappresentazione della quasi sconosciuta Antonia Pulci al più noto esperimento cortigiano di Poliziano per il teatro rinascimentale; dalla *Mandragola* di Machiavelli alla drammaturgia musicale d'avanguardia, da Boito a D'Annunzio; dalla *Calandria* di Bibbiena alle tragedie veneziane di Byron.

Tra i ventitré saggi, si segnala il pregevole contributo - intitolato *Racconto, teatro e sogno. La «Lettera di Ruzante a Marco Alvarotto»* - di Piermario Vesco, che partendo da un'approfondita analisi sull'opera di Ruzante, dimostra come, dal modello genealogico del dialogo umanistico, si sviluppino in realtà nuove forme della drammaturgia, rese tali anche da un'attenta sperimentazione sulle strutture formali. In particolare, il saggio si conclude con una riflessione sull'uso del dialetto, inteso come *lingua in sogno* e, per questo avvicinato, con un ardito ma suggestivo accostamento, alle valenze simboliche che il dialetto (strumento di una personalissima endofasia dell'anima) assume nella modernità, per poeti come Zanzotto e Ruffato.

Il contributo di Andrea Battistini, *Coturni in terra algente. «Il re Torrismondo» di Torquato Tasso*, presenta un'accurata

disamina della fitta intertestualità che compone il mirabile ordito della tragedia di Tasso; dalla scansione dei tre generi oratori presenti nell'opera tassiana, si sofferma quindi ad analizzare lo stile, definito dal Tasso stesso *parlar disgiunto*, in una delle sue riflessioni metalinguistiche ricavate dalle Lettere. Le scelte stilistiche della tragedia, in particolare la disgregazione ritmica ottenuta con l'uso della paratassi, degli asindeti o polisindeti che frantumano la linearità del recitativo, le spezzature degli *enjambements*, appaiono coerenti con il piano del contenuto: in quanto traducono sulla superficie testuale i conflitti intimi dei protagonisti (presi dalle alterne passioni d'amore e amicizia, onore e passione). I personaggi appaiono perciò compositi, dal momento che, privati del manicheismo del teatro antico, traducono il moderno tema dell'incomunicabilità, con i contrasti interiori e i sentimenti fortissimi che li animano.

Il saggio di Carmelo Alberti, intitolato *Il linguaggio delle «massere» sulla scena di Carlo Goldoni*, analizza, con estrema perizia, tutto l'universo dei significati della commedia *Le massere*: sullo sfondo della città lagunare, si stagliano le caricature dei tre diversi "caratteri" delle donne (*Zanetta*, *Gnese* e *Rosega*), di cui l'Autore esamina la lingua, la prossemica, i movimenti negli spazi (nella complessa dinamica tra l'interno delle case, e gli spazi aperti della piazza e della strada). In questa rassegna, assumono una forte valenza simbolica anche gli oggetti della casa, così come i rumori, che appaiono investiti di precise funzioni "significanti", in

quanto capaci di tradurre la vitalità drammaturgica della microsocietà rappresentata; si pensi infatti al fischio “che riecheggia nell’atmosfera grigia e caliginosa di un’alba glaciale - costituendo - uno degli stupendi inizi goldoniani, un attacco che suggerisce il risveglio operoso di un segmento di città. In un calle, nel cuore di una Venezia attiva”.

Il saggio di Arnaldo Di Benedetto, *Quasi una fiaba dell’orco. Storia e leggenda nel «Filippo» di Vittorio Alfieri*, dopo una rapida disamina della tradizione della tragedia classicistica in volgare, ricostruisce le diverse fasi di gestazione del *Filippo*, dai frammenti espunti dalla *Vita* di Alfieri. Attraverso la collazione delle varianti, si evidenzia un importante cambiamento operato dal tragediografo (criticato da Goethe): la scomparsa della figura del confidente, figura ritenuta fino ad allora indispensabile per evitare l’inverosimiglianza dei soliloqui. Inoltre si analizza il mutamento subito dal personaggio di Filippo, e la fisionomia del personaggio di Isabella nell’ultima scena del V atto.

L’ultimo saggio che si segnala è presentato da Pietro Trifone e si intitola *Le due vie del parlato teatrale: realismo e deformazione*. Partendo da importanti considerazioni prodromiche, relative allo statuto diamesicamente ambiguo del testo teatrale (che, in quanto *fabula agenda*, condivide aspetti sia dello scritto, per la sua genesi, sia del parlato, per la destinazione esecutiva e l’interazione della messa in scena), l’Autore evidenzia, con finissimo acume critico, la difficoltà per la tradizione teatrale delle origini di trovare uno strumen-

to linguistico, che fosse stato adatto alle necessità performative proprie della *lingua in scena*, nel repertorio dell’italiano, tradizionalmente frammentato nelle varietà dei diversi dialetti e privo di moduli comuni di parlato. Sviluppando le analisi presentate anche in Trifone (2000), si distinguono qui due grandi macrocategorie di autori teatrali, appartenenti innanzitutto al filone *realistico*, con gli autori che, come sottolinea Trifone, si sono sforzati di “declinare l’italiano letterario in forme più vicine all’uso colloquiale”. Con il graduale abbandono delle forme convenzionali, tipiche dell’italiano pre-goldoniano, la mimesi del parlato non appare più artificiosa, ma conquista una “franchezza comunicativa” con la riforma di Goldoni, sicuramente il primo autore capace di simulare sulla pagina i fattori pragmatici tipici dell’interazione dialogica (così come è evidente nell’esempio che mostra il meccanismo interattivo, presente nelle battute di *Mirandolina* con le riprese *ad verbum* e i sottintesi). Successivamente il saggio passa a considerare l’attenzione ai procedimenti operativi e cooperativi del dialogo, la naturalezza espressiva, nonché la capacità mimetica del teatro di Pirandello e De Filippo (per quest’ultimo, si mostra in particolare l’adibizione sulla pagina di fenomeni tipici del parlato spontaneo, come per esempio le frasi brevi, talvolta nominali).

Nel saggio si distingue, infine, un secondo filone caratterizzato dalla deformazione linguistica e dalla sperimentazione trans-dialettale e iperdialettale, riconducibile alla linea

“Folengo-Gadda”: vi si annoverano autori di teatro che tendono ad esaltare le virtù del *verbiage* e il plurilinguismo sperimentale, secondo una tradizione, che dai primi incunaboli della popolare tecnica espressiva dei buffoni medievali, approda fino al *grammelot* di Fo. In questo filone tipicamente espressionista, si osserva infine come “con la sua dirompente radicalità, il *grammelot* superi i più trasgressivi esempi offerti dalla tradizione del plurilinguismo, e arrivi addirittura ad annullare gli elementi basilari di qualsiasi comunicazione linguistica: la parola e la grammatica”.

Carmela Lucia

BENEDETTA CRAVERI, *Maria Antonietta e lo scandalo della collana*, Milano, Adelphi, 2006.

In questo testo Benedetta Craveri racconta quello che fu uno degli avvenimenti più curiosi e, allo stesso tempo, misteriosi accaduto negli anni '80 del XVIII secolo e che coinvolse la regina Maria Antonietta di Francia. Come sottolinea l'autrice nella nota bibliografica, l'*affaire du collier* ha affascinato negli anni memorialisti, romanzieri, drammaturghi, saggisti, storici, quindi non c'è da stupirsi se autori come Goethe, Carlyle e Dumas si siano interessati a quest'episodio. Il testo ripercorre storicamente, e con una puntualità supportata pienamente dalla bibliografia, tutta la vicenda dello scandalo, partendo proprio dall'episodio culmine della vicenda: l'arresto del cardinale di Rohan Luis René Edouard, il 15 agosto del 1785. Solo

dopo la scrittrice svela l'antefatto della vicenda, presentando i personaggi in modo tale da tracciarne gli aspetti attraverso un *background* delle loro vite, quasi a giustificare le loro azioni future ed a presagire lo svolgersi delle vicende. La prima figura descritta è quella della regina Maria Antonietta, che viene presentata fin dai primi anni di regno, quando poco più che adolescente era dedita a sperperi e capricci, atteggiamento che non riuscì a scrollarsi di dosso per tutta la vita e che le valse il soprannome dispregiativo di *l'austriaca*; la seconda è quella del cardinale di Rohan, uomo fiero ed elegante, preoccupato di riconquistare il favore della regina Maria Antonietta al solo scopo di diventare primo Ministro di Francia ed, infine, la terza è quella di Jeanne de Saint-Rémy, vera e propria antagonista della regina Maria Antonietta, discendente da un ramo dei Valois caduto in disgrazia, che non vedendo riconosciuti i suoi diritti di nobile, ordisce un piano per conquistare la ricchezza perduta e screditare la regina.

L'intero racconto della vicenda si snoda veloce e limpido come un ruscello, ed è un susseguirsi minuzioso di fatti, di astuzie, intrighi e colpi di scena, come del resto fu nella realtà. Ma veniamo alla vicenda: la collana, ricca di pietre preziose, era stata creata da due gioiellieri di Parigi allo scopo di venderla alla contessa Du Barry, favorita del re Luigi XV, ma dopo la morte di costui i due pensarono di offrirla alla regina Maria Antonietta, che rifiutò più volte. Qui entrò in gioco il piano della contessa Jeanne Valois, che, con grande abilità, riuscì a far credere al cardinale di Rohan di essere tra le grazie

della regina, fino ad indurlo a comprare per conto di lei la collana con il solo scopo di sottrargli dei soldi. I gioiellieri non avendo percepito il compenso per la vendita della collana si rivolsero direttamente alla regina, che, naturalmente, era estranea ai fatti. Scoppiò lo scandalo, a seguito del quale il cardinale di Rohan fu processato ma assolto, mentre Jeanne fu arrestata e rinchiusa nella prigione delle prostitute, da dove però riuscì a fuggire. Lo scandalo della collana minò le fondamenta già fragili della monarchia francese e, inoltre, finì per travolgere la regina, che fu creduta colpevole di aver usato la contessa al solo scopo di vendicarsi del cardinale di Rohan.

Proprio su quest'ultimo aspetto della vicenda si sofferma l'interesse dell'autrice, infatti, l'attenzione ad ogni piccola sfumatura del racconto sembra un pretesto per capire ed indagare su che cosa indusse l'opinione pubblica a colpevolizzare la regina Maria Antonietta e non la contessa Valois e, probabilmente, vuole rendere giustizia ad una donna che solo alla fine del suo regno riuscì a dimostrare di meritare la corona di Francia.

Annalisa Ciaglia

PINA BASILE (a cura di), *Il Pontano. Giornale Scientifico, Letterario, Tecnologico* (Indici 1828-29), "Quaderni" del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, Grottaminarda (AV), Delta 3 edizioni, 2006.

«*Il Pontano. Giornale Scientifico, Letterario, Tecnologico*», pubblicato a Napoli alla fine di ogni mese, dal marzo 1828

all'aprile 1829, è una di quelle numerose testate (trentasei, secondo la testimonianza di Matteo de Augustinis) che hanno animato il dibattito culturale nel XIX secolo, rendendo la capitale partenopea un polo giornalistico tra i più vitali d'Italia e d'Europa.

Si tratta in tutto di dodici numeri di settantaquattro pagine ciascuno, fitti di articoli e informazioni librarie in materia di economia, letteratura, storia, archeologia, zoologia, fisica, chimica, botanica e mineralogia. A dirigere la testata furono prima Francesco Ricciardi e poi Francesco Fuoco, mentre tra i collaboratori si ebbero Basilio Puoti, Vittorio Emilio Imbriani, Pasquale Borrelli, Francesco De Luca, Ernesto Capocci ed altri ancora.

Agli studiosi del giornalismo letterario napoletano (tra i quali ci piace ricordare Raffaele Giglio, *Letteratura in colonna: letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, e Paolo Sabbatino, *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, ESI, 2006) Pina Basile offre ora il supporto degli *Indici 1828-29* del «*Pontano*»: un utile e versatile strumento di consultazione che, oltre a presentare l'indice cronologico con un breve *abstract* di ciascun articolo, contiene anche l'indice per materie, l'indice dei nomi di persona e l'indice dei luoghi.

Il volume è arricchito da un saggio introduttivo nel quale la stessa curatrice mette in evidenza alcuni elementi della cultura letteraria espressa dalla testata e la continuità di questa esperienza con «*L'Ape Sebezia*», altro giornale scientifico-letterario pubblicato a Napoli dal 1824 al 1827 e soppresso

dalla censura borbonica perché troppo aperto alle notizie provenienti dall'estero.

Sul piano letterario emergono la sostanziale incomprendenza della poesia di Leopardi per effetto di un condizionante biografismo; la condanna del romanzo storico, nel quadro di un presunto primato della saggistica storica e della filosofia sulla letteratura; il sostanziale apprezzamento del romanzo manzoniano; gli interventi sulla riaccesa "questione della lingua"; il recupero del Pulci, che in alcune ottave del *Morgante maggiore* aveva preconizzato l'esistenza di terre emerse oltre l'Atlantico, ben prima della scoperta di Cristoforo Colombo.

La continuità con *«L'Ape Sebezia»*, di cui Pina Basile ha già pubblicato gli *Indici* (*Ape Sebezia. Giornale scientifico letterario. Indici 1824-1827*, "Quaderni" del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, Sarno, Tipolitografia Buonaiuto, 2003), non è data soltanto dalla contiguità cronologica e dal travaso dei principali collaboratori, ma anche dalla linea politica tenuta dal giornale, nonostante l'apparente ripiegamento su posizione strettamente culturali. Scrive Pina Basile: "In un decennio storico particolare (1821-1831) in cui la cultura tende a diventare soggetto e progetto politico, «Il Pontano» dà l'impressione di rappresentare un mondo a sé, teso sì a cogliere il meglio della civiltà antica e contemporanea, ma con un qual certo sentimento di separatezza". Ma, appunto, si tratta soltanto di un'impressione. In realtà, l'obiettivo, tutto politico, di "correre a formare la fisionomia di un

popolo o di una nazione" è espressamente dichiarato dal suo direttore (in «Il Pontano», 1829, *Preliminare*), mentre il rinchiudersi nell'esclusiva trattazione di cose scientifiche, letterarie e tecnologiche non è disinteresse verso la politica, ma soltanto una rammarricata scelta tattica, "essendo le cose pubbliche riserbate al *Giornale ufficiale*" (in «Il Pontano», 1829, *Preliminare*). Inoltre, un concreto esempio di come si possa svolgere militanza politica in senso liberale e nazionale, anche sotto le mentite spoglie dell'attività culturale, è dato dalla notazione inserita nel bel mezzo di una recensione al testo *Famiglia delle lingue*. Infatti, dopo aver ricordato la riflessione linguistica di Alfieri, che sovente notava gli elementi comuni all'"idioma paesano del Piemonte", alla "lingua francese" e al "dialeto fiorentino", il recensore commenta: "È allettivo e giovevole ancora osservare questa convenienza fra le parole di varii paesi, o di varii governi, che ricordano la fratellanza de' popoli de' tempi più remoti" (in «Il Pontano», 1829, n. IX). Nella stessa direzione va letto l'ampio risalto dato all'opera di un ingegnere, Afan de Rivera, direttore dei lavori dell'Amministrazione di ponti e strade. Infatti, la sua azione di bonifica di vaste aree (dalla valle del Sarno, in Campania, a quella del Crati, in Calabria), oltre a potenziare l'agricoltura meridionale con benefici effetti economici e sociali, aveva evidenti ricadute anche sul piano politico: essendo la proprietà terriera una delle condizioni fondamentali per ottenere l'elettorato attivo e passivo, vecchi e nuovi ceti borghesi, acquisendo nuove

terre, avevano l'opportunità di passare dalla gestione dei propri beni privati a una nuova esperienza di partecipazione attiva all'amministrazione della cosa pubblica.

Pina Basile svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Letteratura Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, che ha finanziato la pubblicazione del volume.

Raffaele Messina

FRANCESCO DE SANCTIS, *La Giovinezza, Ricordi*, a cura di D. Della Terza, Atripalda, Mefite, 2006.

La Giovinezza è un testo che Francesco De Sanctis ha pensato e dettato alla nipote Agnese prima di morire, infatti è uscito postumo ed è stato pubblicato da Pasquale Villari nel 1889. Come un vecchio album fotografico, ma con fotografie non sbiadite, l'autore racconta, con tono sincero e colloquiale, gli anni della giovinezza, a volte con nostalgia altre con divertimento ed ironia. Il curatore del volume Dante Della Terza, ha scelto di pubblicare il testo con il titolo *La Giovinezza, Ricordi*, volendo sottolineare l'aspetto testamentario degli anni giovanili del professore irpino. Infatti, con questo testo Francesco De Sanctis lascia ai posteri uno spaccato di vita ottocentesca: provinciale ma vera e genuina, come furono gli anni dell'infanzia a Morra; cittadina e ricca di incontri ed eventi importanti, come fu quella a Napoli. Il tono dolce dei ricordi distingue la scrittura dell'autore quando si sofferma sui familiari: la non-

na, la madre, l'adorata zia Marianna, lo zio Carlo, il cugino Giovannino, l'adorata sorella Genoviefa, morta prematuramente, ognuno ricordato nella semplicità della vita quotidiana, nell'autenticità dei rapporti e nell'amore tipico di una famiglia allargata.

Questo volume è soprattutto, come scrive il curatore nella prima di copertina, "la straordinaria rappresentazione di una vicenda morale interamente rivolta all'identificazione della letteratura con la vita e le sue esperienze", un vero e proprio *excursus* nella formazione intellettuale dell'autore, dai primi studi scolastici con lo Zio Carlo, alla formazione purista, fino ad arrivare alla scuola del marchese Basilio Puoti, suo grande maestro, nonché sostenitore delle sue doti intellettuali, tanto da soprannominarlo *il grammatico*. Attraverso il racconto del vissuto quotidiano, emerge pian piano la figura di un giovane intellettuale e curioso, interessato *più alla mente che al corpo*, tanto che i suoi occhi, completamente rapiti dalla lettura avida dei testi dei *trecentisti*, dei *cinquecentisti* e *secentisti*, diventano presto miopi. La scrittura di questo volume rappresenta lo specchio della sua anima: semplice, familiare, come del resto egli è nella vita, lo dimostra il fatto che, anche se di origini borghesi, ammette di non comprendere quale sia la differenza tra un contadino e un galantuomo. Con questa umiltà, che distingue i grandi intelletti, De Sanctis racconta i primi approcci all'insegnamento, la sua prima volta di fronte ad una classe di scolari svogliati, che però riesce ad appassionare con nuove letture e poesie.

Essendo questo volume il testamento della formazione intellettuale del De Sanctis, si ha la possibilità di seguire con trasporto tutte le fasi della sua crescita: da giovane studioso a critico e teorico della letteratura, della grammatica e della retorica. Ultimo, ma non meno importante da considerare, è l'aspetto biografico del testo, grazie al quale si penetra a fondo anche la formazione personale di un giovane che non è solo un intellettuale ma anche un adolescente, ingenuo ed insicuro nei primi approcci alla vita e che sicuramente mai avrebbe pensato di diventare il promotore di grandi cambiamenti che hanno coinvolto sia la storia della letteratura che quella d'Italia.

Annalisa Ciaglia

CARLO DI LIETO, *Luigi Pirandello Pittore*, Collana di «Riscontri» diretta da Mario Gabriele Giordano, Avellino, Sabatia Editrice, 2005.

Non si può dire che questo ampio e acuto saggio su Luigi Pirandello come pittore sia una prima autentica scoperta, ma non v'è dubbio che sia una compiuta interpretazione di un aspetto piuttosto ignorato del grande drammaturgo siciliano. Si sapeva già, infatti, dell'interesse e della passione di Pirandello per la pittura, ma persisteva il rischio di un'opinione erronea e cioè che si trattasse di un interesse e di una passione da puro dilettante, tipici del cosiddetto "pittore domenicale". Ora, a nostro avviso, questo rischio deve ritenersi del tutto superato, perché Carlo Di Lieto è riuscito a ripercorrere

tutto il cammino, umano e artistico, di Pirandello, lusingando rigorosamente i momenti e le occasioni in cui lo scrittore volle dedicarsi all'esercizio pittorico non come ad una piacevole evasione, ma come ad un impegno di conoscenza e di approfondimento della realtà che gli stava a cuore.

Il saggio, criticamente ben articolato in cinque densi capitoli, ci fa rivivere – e ci si perdoni il riferimento personale – un momento di straordinaria dedizione agli studi pirandelliani: in coincidenza con il primo centenario della nascita del grande scrittore (1967), credemmo di contribuire ad una più approfondita conoscenza dell'opera sua complessiva con una lettura analitica della sua produzione poetica, che non era solo giovanile e saltuaria, come si ripeteva in giro anche nella migliore bibliografia in circolazione, ma aveva segnato – a nostro parere – delle tappe importanti nell'evoluzione formativa di Pirandello, anticipando spesso, e più spesso accompagnando, le alte conquiste nella sfera narrativa e teatrale. Il frutto della nostra lettura, raccolto nel volume *Pirandello poeta lirico* (Magalini, 1968), passò quasi inosservato non avendo avuto la necessaria diffusione tra gli "addetti ai lavori", ma ebbe il merito di anticipare tutto il lavoro che si è fatto in seguito (si sono tenuti perfino dei Convegni di studi in sede universitaria) sulla poesia pirandelliana, ritenuta finalmente di rilevanza, se non fondamentale, almeno complementare per un'indagine esaustiva della problematica esistenziale di Luigi Pirandello.

Lo stesso, ci sembra, potrà accadere

con il saggio critico di Carlo Di Lieto, rivolto essenzialmente a dimostrare che la propensione e l'attitudine di Pirandello per la pittura, a ben riflettere, non furono né provvisorie né estranee "ai più autentici interessi dell'autore" in quanto lo accompagnarono per tutta la vita, dagli anni giovanili fin quasi agli ultimi giorni, e ci rivelano, con "l'eccezionale matrice psicologica dei suoi dipinti", anche "la grande versatilità del suo talento".

Ci restano numerose opere della sua esperienza pittorica (forse una cinquantina), fortunatamente custodite quasi tutte in collezioni private: si tratta di oli su tela o su tavola, raramente su cartoncino, progetti o realizzazioni di copertine e in quanto ai soggetti o motivi, prevalgono i paesaggi (veduta di Caos con la casa natale, giardino con fontana, marine e spiagge, fienili, montagne, colline, pinete, ecc.); non mancano autoritratti e ritratti (dei figli, dei nipoti, della moglie Antonietta, del fratello Enzo e dello zio Rocco, ecc.); vi sono, poi, bozzetti e locandine, sovraccoperte di libri, vignette, perfino delle caricature e "disegni satirici" (sulle *Elegie* di Mario Rapisardi).

Per una rassegna completa delle opere, lo stesso Di Lieto suggerisce la consultazione di pubblicazioni specifiche, più o meno recenti, come *Pirandello pittore* di A. Alessio (Ed. Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1984); *I libri in maschera - L. Pirandello e le Biblioteche - Dipinti*, a cura di F. De Leo e M. Ursino (Edizioni de Luca, 1996); *Luigi Pirandello intimo* di R. Marsili Antonetti (Gangemi, 1998); *Biografia per immagini* della stessa Marsili

Antonetti, in collaborazione con F. Pierangeli e S.N. Tesé (Gribaudo, 2001). Si potrebbero aggiungere: *Almanacco Bompiani* (1986); *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*, a cura di E. Providenti (Bulzoni, 1994); *Album Pirandello*, con introduzione di V. Console e saggio biografico di M.L. Aguirre D'Amico (Mondadori, 1992); *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e E. Scrivano (Mursia, 1984); *Pirandello e l'oltre*, a cura di E. Lauretta (Mursia, 1991).

Abbiamo forse esagerato con le citazioni bibliografiche (e ce ne scusiamo), unicamente per porre in risalto come, negli ultimi tempi, l'interesse per il Pirandello pittore sia venuto crescendo in proporzione con l'interesse per l'opera sua complessiva. E tuttavia uno studio organico di questo aspetto particolare mancava ancora. Di qui la necessità e l'utilità del lavoro di Carlo Di Lieto, concepito con il preciso intento di evidenziare perché Pirandello "cercò di cogliere, non solo mediante la scrittura, ma anche attraverso la *parola dipinta*, il mistero della realtà e il sogno dell'arte".

Entrando nel merito più specifico della pittura pirandelliana, Di Lieto si preoccupa di ricreare l'ambiente e il clima in cui è nato e cresciuto lo scrittore, per fare debitamente luce sul suo bisogno di "analizzare il vero col pennello", in uno stretto rapporto tra pittura e scrittura. Indubbiamente gli giovò anche la passione per la critica d'arte, che esercitò con apposite rubriche su giornali e periodici, rivelando - anche sul piano teorico - non poca predilezione per il gusto ottocentesco di ge-

nera impressionistico. Le correnti innovative del primo Novecento (Futurismo, Divisionismo, ecc.) non lo attrassero minimamente. Si spiega così perché vide solo degli “sgorbi” nelle prime esperienze del figlio Fausto, che poi ha avuto larga notorietà e fama di grande pittore.

Per concludere sull'argomento, va detto che le ragioni più rilevanti del saggio monografico di Carlo Di Lieto riguardano l'urgenza di *sincerità* che egli trova a fondamento dello scrittore e del pittore, visti entrambi come parimenti impegnati nel ritrarre la “disarmonia interiore” dell'uomo nella storia del suo tempo; ma ci sembra fermamente convinto che i vertici più alti dell'arte pirandelliana, come ormai tutti riconoscono, furono raggiunti nella “visionarietà onirica ed inquietante della scrittura drammaturgica”.

Ad un opportuno chiarimento di questa affermazione risponde essenzialmente il saggio aggiunto in appendice al lavoro: *Alfred Binet, il doppio e il personaggio pirandelliano*. Ma dagli studi del Binet (che fu direttore del reparto di Psicologia alla Sorbona), apparsi con il titolo *Les altérations de la personnalité* (1892), Pirandello desume, secondo Di Lieto, solo “alcuni parametri”, prendendo le distanze dal positivismo e dal determinismo naturalistico dominanti nel secondo Ottocento: la disgregazione dell'io e lo sdoppiamento della personalità, insomma, sono dovuti anche e soprattutto a fattori imponderabili sul piano prettamente scientifico. È un dato, questo, ormai ampiamente acquisito dalla critica pirandelliana più accreditata. E Carlo Di Lieto non solo lo

conferma, ma vi apporta a sostegno argomentazioni nuove, ancora più solide e più convincenti di quelle già note.

Vittoriano Esposito

EDOARDO ESPOSITO, *Eduardo De Filippo: discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, Paris, L'Armattan, 2004.

Da diversi anni lo studioso italo-francese Edoardo Esposito, docente di italiano presso l'Università di Avignone, ha concentrato i suoi interessi sull'indagine semiotica del *corpus* drammaturgico di Eduardo De Filippo.

Questo volume costituisce la seconda parte di una ricerca conclusasi con la pubblicazione del volume: *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, pubblicato nel 2002 dalle Editions Universitaires du Sud di Tolosa, in cui sono state analizzate nel dettaglio le trentanove *pièces* dell'autore napoletano. Lo scopo di questa prima parte della ricerca è stato quello di individuare i “temi portanti” della sua drammaturgia e collocarli nel quadro storico, culturale e sociale in cui si è svolta la sua attività di autore teatrale.

Nella seconda parte della sua ricerca, *Eduardo De Filippo: discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, si evince come le opere teatrali del drammaturgo napoletano rispondano a parametri storico-culturali specifici che necessitano di una attenta ricostruzione secondo criteri rigorosi per porre fine alle approssimazioni critiche e ai fraintendimenti di

cui è stata oggetto questa produzione teatrale.

Esposito ha maturato la convinzione che lo studio di testi drammatici così socio-linguisticamente e geograficamente connotati come quelli di Eduardo De Filippo non possano passare attraverso un lavoro di sistematizzazione critica che si scontrerebbe con temi socioculturali come la promiscuità sociale e, soprattutto, l'alternanza italiano-dialetto (lingua napoletana). L'autore sostiene la concezione del testo come riflesso di un sistema culturale non da interpretare nel senso letterario del termine; innanzitutto, perché l'argomento trattato nel corso del primo capitolo menziona esplicitamente lo statuto di opera di finzione, accordando, di conseguenza, un ruolo non trascurabile all'invenzione; in secondo luogo, perché la nozione di cultura e di mentalità, lungamente evocati già nella ricerca precedente e rappresentanti il solco metodologico di studio, necessitano il ricorso ad un margine d'interpretazione aperto; in terzo luogo, perché questa affermazione è da collocarsi nel quadro della classificazione del testo teatrale o letterario come documento storico di un genere particolare che si ispira sia alla realtà che alla trasfigurazione.

Nella prima parte di questa ricerca, viene dato grande rilievo alle didascalie dei testi eduardiani di cui viene offerta, per la prima volta, un'indagine minuziosa, sottolineandone l'importanza come elemento che permette al lettore di raggiungere la comprensione totale del testo e superando la complessità della scrittura teatrale. La de-

scrizione e la classificazione delle didascalie è stata realizzata attraverso la fedele applicazione del metodo utilizzato da Thierry Gallèpe per studiare i testi teatrali francesi del secolo scorso. I sette criteri tassonomici utilizzati (*la place en texte, le scope, l'incidence, la fonction, la situation par rapport à la diégèse, l'objectivité, le degré de contrainte*) hanno permesso di definire in modo sistematico e dettagliato le unità testuali che determinano le condizioni d'enunciazione dei dialoghi.

Questa parte del volume è arricchita dalla presenza di griglie inerenti al registro espressivo dei testi eduardiani, che sono preziosissime per comprendere il metodo applicato dallo studioso.

Nella seconda parte del volume, lo studioso affronta la questione dei registri drammatici utilizzati da De Filippo nella sua "teatralizzazione della vita quotidiana a Napoli" basata sulle relazioni umane ed, in particolare, sulla famiglia. Esposito evidenzia come il drammaturgo, allontanatosi dalla tradizionale farsa napoletana, abbia adottato registri drammatici sempre più complessi e, contemporaneamente, abbia ampliato il suo sguardo sulla città che diventa "teatro di una tragicommedia umana". La sua formazione comica contribuisce a rendere originale il suo tipo di scrittura, contraddistinto dal superamento dei confini dei generi e registri drammatici.

Secondo Esposito, è, dunque, necessario un esame sistematico per mettere in rilievo il momento della scrittura che precede la rappresentazione sulla scena. È questa la lacuna che il

presente studio ha colmato con successo, a partire da un'analisi in due tempi del testo teatrale basato sulle strutture sia linguistiche che drammatiche.

L'ultimo obiettivo raggiunto dalla ricerca è stato quello di permettere alla comunità scientifica e ai lettori di lingua francese un approccio globale al teatro di De Filippo, mostrando i meccanismi tecnici e le caratteristiche di un'arte della commedia così varia e culturalmente ricca.

Annalisa Pontis

CLAUDIO GIOVANARDI, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, in Marta Savini (a cura di), *Studi di Italianistica, per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, Roma, Aracne, 2002 (pp. 405-438).

Studi di Italianistica, dedicato a Maria Teresa Acquaro Graziosi, è un volume miscelaneo, che raccoglie pregevoli contributi critici, con pagine che spaziano su argomenti vari, che vanno dall'analisi delle tecniche argomentative nella *Divina Commedia* (M. Dardano), allo studio delle scritte in versi nelle immagini del *Trionfo della Morte* (P. D'Achille); dalla descrizione di un atto unico di Viviani (G. Taffon), al confronto tra due scrittori del Novecento, come Fortini e Calvino (G. C. Ferretti).

Tra questi studi, sicuramente si impone, per l'originalità del tema e la rigosità delle analisi presentate, il saggio di Claudio Giovanardi, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, che ha per oggetto l'analisi degli aspetti storico-culturali, testua-

li e linguistici di un *corpus* di commedie tra le più rappresentative della produzione di Cappuccio, Moscato, Santanelli, Rucello.

Nel sondaggio sulla lingua delle commedie (confrontate con il fertile modello eduardiano), l'Autore approfondisce in particolare la diversa tipologia del plurilinguismo, che sembra superare la semplice diglossia italiano-dialetto (più specifica del teatro naturalistico di Eduardo), per esibire piuttosto, pur nella prevalente dialettalità di fondo, una sfrenata contaminazione verbale e un'ipertrofica, rutilante mescolanza di codici diversi, così com'è evidente per esempio nell'impasto linguistico delle opere di Moscato.

Le puntuali e finissime analisi, presentate nel saggio, spaziano dagli aspetti intrafrastici (sono schedati infatti fenomeni come malapropismi, giochi di parole, rime, proverbi, scongiuri, alterati evidenti sul piano della formazione delle parole) ai fenomeni della sintassi e della testualità, di cui si analizzano in particolare gli inserti e le citazioni, vale a dire la ricca intertestualità, che fa da riscontro all'ibrida plurivocità propria di queste commedie.

I dati elicitati dalle analisi testuali dimostrano infine che - aldilà del personale idioletto (dello stile proprio di ogni singolo drammaturgo) - sicuramente per la ricorsività e la combinazione di alcuni fenomeni, la realtà drammaturgica del nostro paese presenta alcuni tratti caratterizzanti che vanno verso una vera e propria grammaticalizzazione di form, contrassegnate piuttosto - secondo Giovanardi

- dalla “reinvenzione di un’oralità spettacolare, che non dalla semplice simulazione del parlato reale”.

In questo senso, occorre evidenziare che il saggio costituisce un punto di riferimento importante per la ricerca sull’italiano a teatro (per riprendere il titolo del noto profilo tracciato da Trifone, per la *Storia della lingua* einaudiana, nel 1994), perché contribuisce senza dubbio ad arricchire il panorama di riferimento degli studi sul parlato recitato (il parlato simulato, derivante dalla stilizzazione dei realia dell’oralità sulla pagina scritta), segnando, più in generale, anche un ulteriore progresso nell’avanzamento delle ricerche sul parlato in diacronia, inaugurate da Nencioni (1976) e continuate dagli studi di D’Achille (1991) e Trifone (2000). Infine, un altro merito importante di questa pregevole sintesi sul teatro contemporaneo è di aver contribuito, attraverso il riscontro specifico e la puntuale analisi dei testi, al superamento della facile (e superficiale) etichetta di teatro “post-eduardiano”, attribuita senza un sistematico spoglio linguistico dei loro testi, alla triade Moscato, Santanelli, Rucello.

Carmela Lucia

Un secolo di Teatro Napoletano (1900-2000), a cura di D. Barba e D. Morea, «Nord e Sud», a. XLVII, n. 5, settembre-ottobre, 2000.

Un secolo di Teatro Napoletano (1900-2000), a cura di Davide Barba e Delia Morea (scritti di Davide Barba, Luisa Basile, Mimmo Bassò, Gennaro Carillo,

Ernesto Cilento, Paola Cinque, Guido D’Agostino, Stefano de Stefano, Antonia Lezza, Renato Lori, Stefania Maraucci, Ettore Massarese, Vanda Monaco Westerståhl, Delia Morea, Matteo Palumbo, Annamaria Sapienza, Giuseppe Sollazzo, Francesco Somma, Paolo Sommaiolo).

La rivista, dedicata a *Un secolo di Teatro Napoletano*, dopo il numero monografico sul cinema, accoglie i contributi di autorevoli studiosi, che presentano raffinate e suggestive analisi critiche sul teatro napoletano dal 1900 al 2000.

Il percorso scelto dai due curatori - Davide Barba e Delia Morea - è giustamente definito “classico” (*Introduzione*), perché partendo dalle radici del teatro Napoletano del Novecento (in particolare, dai saggi di Sapienza e Massarese), si attraversano le esperienze di Di Giacomo e Bracco (con i contributi di Sommaiolo e Cinque), per approdare ai grandi drammaturghi, come De Filippo e Viviani (rispettivamente analizzati da Morea e Lezza). Si entra quindi nella seconda metà del secolo, con la svolta del dopoguerra e l’avanguardia degli anni Settanta, con i saggi su Patroni Griffi (di Maraucci) e De Simone (di Monaco Westerståhl); infine Moscato, Rucello, Santanelli, l’avanguardia, Cappuccio, Autiero, Calvino, Silvestri (affidati ai contributi di Carillo, Palumbo, de Stefano, Morea, Sollazzo, Basile) sono emblematicamente assunti come estremi traguardi formali, stilistici, tematici della drammaturgia contemporanea.

Gli articoli, raccolti in questa silloge, rappresentano una sintesi perfetta di

quella speciale fisionomia, assunta ormai a pieno titolo dal teatro napoletano, che appare qui analizzato nel suo continuo divenire, tra passato e presente, tra spinte provenienti dal teatro comico, grottesco, drammatico della tradizione e svolte sperimentali, così come ancora oggi si mostrano, nei loro vivacissimi fermenti.

In particolare, tra i diciannove saggi della rivista sono stati scelti tre contributi, che si possono considerare come rappresentativi delle principali fasi del secolo, preso in esame. Il primo - che apre la sezione incipitaria de *Le radici del teatro napoletano del '900*, scritto da Annamaria Sapienza e intitolato *Dal San Carlino al conservatorio. L'opera lirica e la parodia* - analizza le produzioni dei due protagonisti principali, Altavilla e Petito, per la commedia dialettale, e di un gruppo di musicisti napoletani dei conservatori, per l'opera buffa. Nell'analizzare l'atteggiamento eversivo e la trasgressione comica della Napoli del San Carlino, nonché la forza eversiva, con cui si deforma la tradizione del melodramma dell'Ottocento, il saggio approfondisce, nello specifico, il confronto degli spunti (anche extratestuali), dei contesti di riferimento, dei modelli e dei diversi esiti delle riscritture parodiche di Petito, con l'istrionico autore-attore Altavilla (non senza tralasciare puntuali riferimenti anche ai libretti delle parodie, rinvenuti negli archivi napoletani, con particolare riferimento al Conservatorio di San Pietro a Majella).

Un secondo saggio, scelto come significativo *specimen* tra i più rappresentativi della parte centrale della silloge,

intitolata *Il teatro del '900*, è *De Filippo e Raffaele Viviani*, è senz'altro il contributo di Antonia Lezza, *Viviani, il genio «difficile»*. L'autrice parte da un'approfondita analisi del *fortleben* (la cosiddetta "fortuna") del teatro di Viviani nel panorama della storia del teatro e, più in generale, della letteratura italiana. Partendo dal saggio di Goffredo Fofi (1990), analizza le ragioni che hanno lasciato nell'ombra l'opera così poliedrica e complessa di Viviani: considerando gli allestimenti significativi delle sue *pièces*, dal 1967 al 2000; la storia della fortuna critica dei suoi testi (di scritti non solo teatrali, ma anche delle raccolte poetiche, per esempio); infine valuta l'importante questione della lingua di Viviani, che assume (anche nei versi) una fisionomia diversa, soprattutto rispetto alla soluzione eduardiana, per l'adibizione sulla pagina di un "dialetto popolare, gergale, musicale".

Sicuramente tra i più emblematici contributi raccolti nella penultima sezione, dedicata alla *drammaturgia odierna*, si segnala il saggio di Matteo Palumbo, intitolato *Le «piccole tragedie minimali» di Annibale Ruccello*. Riempito contemporaneamente dall'eredità lasciata dal teatro eduardiano (ma non solo) e dalla linfa vitale del teatro sperimentale degli anni '70, il teatro di Ruccello, secondo Palumbo (che rifiuta appunto le facili etichette di teatro "post-eduardiano"), assume una posizione "eccentrica", nell'avanguardia: partendo dall'analisi delle *Piccole tragedie minimali*, l'Autore analizza, con metodo attentissimo, i personaggi (le donne, in particolare); i temi; gli in-

trecci e soprattutto i modelli (letterari e teatrali) di *pièces* come *Ferdinando*. Formidabile lo smontaggio dei testi, e la capacità del critico di far entrare il lettore(-spettatore) nella fucina di un autore, per molti versi, ancora insondato come Ruccello.

La raccolta si conclude infine con i saggi (di Barba, Somma, Basso) che approfondiscono il complesso rapporto tra *teatro e società*, attraverso l'analisi di temi relativi, nello specifico, all'organizzazione teatrale e all'incidenza sociale che, ancora oggi, esercita il teatro napoletano; chiude la rassegna il contributo (di Lori) sulla storia della scenografia e dei costumi napoletani.

Carmela Lucia

ROSANNA AMBROSI, *Tra due culture. Otto ritratti di donne italiane in Svizzera. Zwischen zwei Kulturen. Acht Porträts von Italienerinnen in der Schweiz*, Zurigo, Hibiscus Press Zürich, 2004.

Questa raccolta di memorie e testimonianze, a cura di Rosanna Ambrosi, contiene otto profili di donne emigrate in Svizzera nel XX secolo.

La doppia dimensione linguistica e culturale in cui vivono le donne protagoniste di questi racconti è evidente già dal titolo e continua nel testo poiché ogni storia, spesso sotto forma di intervista, è presentata sia in tedesco che in italiano. Grazie a questo espediente, il testo diventa più fruibile e garantisce una maggiore veicolazione del messaggio.

La raccolta è frutto di un particolare e sentito bisogno di ritorno alle ori-

gini che ha portato alla pubblicazione di alcuni lavori che riuniscono testimonianze di immigrati in Svizzera. Rosita Biffi, nella presentazione, precisa come il volume sia nato dal bisogno di dare voce a chi ha vissuto questa esperienza, a 50 anni dal fenomeno della seconda ondata migratoria verso la Svizzera, ma, soprattutto, perché ormai si sente fortemente la necessità di affrontare i suoi effetti sulla "seconda generazione".

La condizione di immigrato implica una grande solitudine legata all'incapacità di sapersi esprimere nella L2 e la mancanza di comunicazione porta al silenzio e alla chiusura in sé stessi. Rossana Ambrosi, in questo volume, tenta di rimediare a questa mancanza, offrendosi come interlocutrice che sa, soprattutto, ascoltare. Superando il binomio silenzio-lavoro, la scrittrice cerca di restituire a queste donne lavoratrici la loro dignità di esseri umani dando voce ai loro ricordi, ricchi di sentimenti e speranze.

Il volume di Rosanna Ambrosi ha il merito di mostrare nuove sfumature della migrazione femminile di due generazioni, denunciando le condizioni di vita e lavoro delle donne immigrate, ma, soprattutto, mostra i limiti della letteratura sulle migrazioni e restituisce dignità a chi ha subito il marchio di *tschingg* (denominazione spregiativa usata dagli svizzeri tedeschi nei confronti degli italiani). Le donne, infatti, in questo caso sono protagoniste e portatrici di un progetto di mobilità sociale, nonostante i vincoli e le forti limitazioni delle possibilità.

L'originalità di questo volume sta

nel fatto che le donne non sono presentate come vittime ma come protagoniste del loro destino che, nonostante le difficoltà e le possibilità estremamente limitate, si realizza attraverso un progetto di vita e di mobilità sociale.

Dalla maggior parte dei racconti emerge un vissuto di proletarie che si trasforma in quello di migranti straniere. Le narrazioni di queste donne, infatti, denunciano la difficile condizione dell'immigrata, che ha dovuto subire terribili condizioni di vita, e la *marginalità* sociale.

Eleonora, Flora, Mara, Carla, Francesca, Antonella, Paola, Lorenza, attraverso la narrazione dei sacrifici e delle umiliazioni, sono riuscite ad emanciparsi ed a far emergere il loro riscatto che si concretizza molto spesso nei figli. L'attenzione di Rosanna Ambrosi va, infatti, anche alle donne di "seconda generazione", protagoniste di cinque *récit*, che hanno alle spalle una storia di migrazione.

Sebbene siano pochi gli studi dedicati a questa generazione ormai adulta, è assai interessante notarne le caratteristiche legate all'identità conflittuale e al senso di tradimento. È evidente che gli esiti positivi dei percorsi di inserimento sociale e professionale dei giovani di "seconda generazione" non sono rare eccezioni. A questo processo contribuiscono la forte motivazione individuale alla mobilità sociale e il sostegno emotivo della famiglia che tenta di affrancarsi. Il volume di Rosanna Ambrosi dimostra che questa dinamica riguarda anche le donne, sempre più protagoniste del proprio percorso di vita. Questa raccolta, dun-

que, ha il merito di offrire al lettore la possibilità di raggiungere una visione olistica dell'esperienza migratoria italiana in Svizzera, attraverso l'eterogeneità dei percorsi migratori, le loro dinamiche micro-sociali ed i possibili itinerari d'integrazione e di cambiamento sociale.

Annalisa Pontis

CAMILLA BETTONI, *Usare un'altra lingua. Guida alla pragmatica interculturale*, Bari, Laterza, 2006.

Questo volume della studiosa Camilla Bettoni si presenta come un'utile e dettagliata guida alla pragmatica interculturale. L'obiettivo primario dell'indagine è stato mostrare quali siano le competenze comunicative di cui abbiamo bisogno per operare al meglio in un'altra lingua, al di là delle competenze linguistiche di pronuncia, lessico e grammatica.

Camilla Bettoni assume come punto di partenza, per la sua ricerca, la necessità di riflettere sulla quotidiana convivenza tra persone con madrelingua diversa. La conversazione, apparentemente monolingue, è in realtà *bi-culturale* e *inter-culturale*; infatti, se ogni lingua riflette e crea un suo "mondo", solo uno dei due interlocutori lo conosce e lo rappresenta. Per Bettoni è fondamentale il rapporto lingua/cultura poiché una lingua costituisce la chiave per entrare in un altro "mondo" anche se non costituisce uno strumento sufficiente.

La prima parte del volume (capitoli 1-3) approfondisce proprio questo aspetto, presentando il rapporto

bilinguismo/bi-culturalismo ed introducendo la questione della pragmatica. Partendo dall'importanza del rapporto tra lingua e cultura, la studiosa sottolinea la delicata fase di passaggio dalla lingua materna alla lingua straniera. L'apprendere una lingua straniera può anche essere un compito principalmente cognitivo mentre imparare a vivere linguisticamente un'altra cultura e, dunque, imparare ad usare un'altra lingua in modo culturalmente efficace è prevalentemente un processo affettivo. Se da un lato, è possibile usare una lingua diversa dalla propria, in modo e per scopi esclusivamente strumentali, e diventare *bilingui*, rimanendo all'interno del proprio mondo, dall'altro, diventare *biculturali* implica la necessità di uscire dal proprio mondo, cercando un contatto continuo e profondo con chi è nato e cresciuto nell'altra cultura.

La seconda parte (capitoli 4-5) è più esemplificativa e, riprendendo alcuni elementi di pragmatica, analizza più specificamente l'incontro-scontro tra due lingue e culture diverse. L'ultimo capitolo contiene qualche considerazione di applicabilità pragmatica e tenta di spiegare come si possa imparare ad usare più efficacemente un'altra lingua o almeno come si possa evitare il malinteso quando si parla con chi non condivide la stessa lingua. Il comportamento di ciascun individuo è guidato da norme d'uso e di cultura che sembrano chiare perché assimilate fin dall'infanzia e perché, come sostiene Bettoni, "hanno informato il pensiero e plasmato l'identità". Le norme d'uso e cultura variano, anche molto, da lin-

gua a lingua, e favoriscono la nascita di malintesi e fraintendimenti che, a volte, sfociano addirittura nell'incomunicabilità dell'enunciato. Per questo motivo, la pragmatica interculturale, che affronta i delicati temi delle interazioni tra *nativi* e *non-nativi*, rappresenta una dimensione fondamentale del processo comunicativo ed interessa la lingua ad ogni livello di struttura. Nel testo di Bettoni è approfondito proprio l'aspetto pragmatico del rapporto tra lingua e cultura, ed in particolare la pragmatica interculturale che si occupa più specificamente del rapporto tra apprendimento e uso di una lingua non materna. L'intento della studiosa non è quello di offrire una guida specifica per risolvere problemi comunicativi concreti, ma fornire un quadro concettuale che possa rendere il lettore più sensibile su alcuni dei fenomeni linguistici più problematici tra culture diverse.

Questo volume ha, dunque, il merito di essere riuscito con successo a facilitare la comunicazione interculturale a chi ha solo contatti fugaci con i parlanti nativi di un'altra cultura e, soprattutto, in situazioni in cui le differenze tra i mondi in contatto portano a relazioni asimmetriche di superiorità ed inferiorità.

Annalisa Pontis

FRANCESCO SILVESTRI, *Tre pezzi d'amore*, Napoli, Dante&Descartes, 2000.

I racconti pubblicati nell'unicum *Tre pezzi d'amore* appartengono a differenti periodi della produzione drammaturgica di questo autore. *La triste Historia*

di Nicolò Pesce detto Colapesce è del 1994. Viene rappresentato per la prima volta in Liguria al Festival di Villa Faraldi l'8 luglio dello stesso anno dalla Cooperativa Magazzini di fine millennio, con una regia "collettiva" e l'interpretazione dello stesso Francesco Silvestri; *Lena*, scritto nel 1996, viene rappresentato per la prima volta il 3 gennaio 1997 a Taormina dalla Cooperativa Florian, nel contesto dello spettacolo *Il viaggio*, con la regia di Walter Manfrè e l'interpretazione di Imma Villa e Carlo Cerciello; *Il corso dell'amore*, infine, del 2000, viene rappresentato per la prima volta il 9 aprile 2001 presso il Museo Cianfarani di Chieti dalla Cooperativa "Le Nuvole", con la regia e l'interpretazione dello stesso Silvestri.

Hanno stilisticamente in comune una teatralità "al limite", atipica, frutto di una "alchimia" tra letterarietà e rappresentabilità scenica. Preservano infatti un valore autonomo dalla scena, letterario appunto, e "disponibile" ad essere tradotto in spettacolo. È un passaggio successivo, quest'ultimo, rispetto al piacere della sola lettura. Sono racconti brevi, "acqueforti", giusto il tempo per emozionarci, per appropriarci di essi in base ai nostri sentimenti ed alle nostre esperienze. È il privilegio più grande che ci concede la drammaturgia di Silvestri; il suo merito meno ufficiale. Una espressione individuale che diventa "comunicazione". Se è vero che ogni testo viene naturalmente "modificato" dalla mente del lettore, è vero che il testo stesso deve coinvolgerlo, appassionarlo.

Racconti dunque, ma non sempre concilianti. Privi di una morale edifi-

cante che nasconda la realtà, ce la rivelano tuttavia nel suo intreccio di orrore e di bellezza, di crudeltà e candore.

Ad introdurre i contenuti è un breve stralcio tratto da *Mio Capitano*, scritto nel 1993 e posto ad *incipit* di una "teatralità" nel suo complesso, non solo quella qui pubblicata, che tra le sue pagine custodisce la cifra segreta di sentimenti inconfessati, intensi, vivi.

"Tutti i dolori sono sopportabili se li si inserisce in una storia o se si racconta una storia su di essi" è quel pensiero di Karen Blixen che appare allora indispensabile premessa a qualsiasi indagine poetica su una scrittura che è figlia sostanzialmente di un'unica necessità: raccontarsi prima ancora di raccontare. Il vero *trait d'union* di *Tre pezzi d'amore* è proprio questo bisogno, questa necessità, prima ancora che l'amore. Sia esso il gesto estremamente lucido e drammatico in *Lena*, liberazione dalla penosa accettazione di una dura realtà, o il "disegno", tra misura e sentimento, de *Il corso dell'amore*; sia esso "fabula", infine, in *La triste Historia di Nicolò Pesce detto Colapesce*.

Strumentalmente alla necessità di cui sopra, la lingua utilizzata è una combinazione di "italiano alto" e parlata "dialettale", sapida e descrittiva di fatti e persone, ma pure di realtà che parrebbero irrepresentabili.

Un teatro, insomma, fatto di emozioni, di storie ed esperienze viste e vissute; di sentimenti e non di sentimentalismi; di mondi che spesso ci appartengono, diversi solo perché offerte nell'"altrove" di una pagina bianca. Per raccontarli a volte bastano pochi secondi. Istanti vivi e violenti che

svelano i sapori di una intera vita.

Vincenzo Albano

RUGGERO CAPPUCCIO, *Paolo Borsellino Essendo Stato*, Roma, Scritture Segrete, 2006.

Scritture Segrete, una piccola casa editrice fondata nel 2006 dall'Associazione "Teatro Segreto" (un organismo autonomo di produzione e promozione artistica presieduto da Ruggero Cappuccio), ha inaugurato la sua attività editoriale con la pubblicazione di *Paolo Borsellino Essendo Stato*, testo dedicato al giudice palermitano assassinato dalla mafia, tratto dall'omonimo spettacolo che ha debuttato nel settembre 2004 a Benevento, nell'ambito del Festival Città Spettacolo.

L'azione teatrale prende l'avvio dal 19 luglio del 1992 quando, alle ore 16.58 in via D'Amelio a Palermo, un attentato pone fine alla vita del giudice Paolo Borsellino ed ai componenti della sua scorta: Vincenzo Li Muli, Walter Cusina, Agostino Catalano, Claudio Traina, Emanuela Loi. Nell'ultimo decimo di secondo, tra l'esplosione e la morte, Borsellino, non sapendosi né vivo né morto, rievoca episodi e sogni della sua vita e medita sul destino della sua Sicilia. Durante il vagheggiamento, *in limine* tra la vita e la morte, Borsellino incontra l'ombra del fratello elettivo, Giovanni Falcone, e ricorda una gioiosa partita di calcio giocata da bambini, in cui Falcone segna due goal suscitando l'ira dell'avversario, che porta via la palla chiudendo la partita. Borsellino nel rievocare

questo episodio, che è metafora della lotta alla mafia, sembra dire che nel momento in cui la vittoria è vicina, qualcuno sottrae il pallone e il gioco deve interrompersi.

Il testo di Cappuccio si articola in dodici movimenti come quelli di uno *Stabat Mater*, e la prima parte s'intitola *Stabat Mater dolorosa*, appunto perché il giudice, quell'ultimo giorno della sua vita, andava a far visita alla madre, che incarna il dolore di tutta la Sicilia, una terra destinata a generare figli morti, siano essi giudici o mafiosi:

Il silenzio di mia madre è il silenzio della Sicilia, di quella terra che adesso è sotto le mie reni, mentre alle sedici e cinquantotto di questo diciannove luglio, in questo luogo chiamato *via d'Amelio*, io so che da un tempo lunghissimo, lunghissimo come questo mio ultimo, piccolo secondo, lei, mia madre, se ne sta come tutta la mia terra. *Stabat Mater dolorosa*.

Cappuccio costruisce il personaggio di Borsellino come una figura eroica, elevandolo ad una dimensione mitica; il giudice come un eroe dell'antichità classica è stato pronto a sacrificare il proprio corpo e i propri affetti per un'idea: la giustizia. La scelta esistenziale del protagonista ricorda quella di Ettore: Borsellino è consapevole che la sua battaglia lo condurrà alla morte, eppure continua a lottare. L'analogia Borsellino/Ettore, che Cappuccio ha rivelato in occasione di interviste relative all'allestimento, pur non essendo esplicita nel testo è evidente per i numerosi riferimenti all'eroe

omerico contenuti negli interventi del coro. La sintesi della missione di Borsellino è racchiusa nella battuta finale del testo, il cui messaggio è chiaro: anche se si è in mezzo alle rovine bisogna sforzarsi di continuare a rimanere in piedi e combattere:

Palermo non mi piaceva, per questo ho imparato ad amarla, perché il vero amore consiste nell'amare ciò che non piace, per poterlo cambiare. Ho amato così, essendo stato Paolo Borsellino. Ho amato così, Paolo Borsellino: Essendo Stato.

Il gioco di parole, "essendo stato" e "Essendo Stato", contenuto nella battuta finale sottolinea ulteriormente la scelta del giudice, quella di una vita vissuta al servizio dello Stato.

E come Andromaca era consapevole della prossima morte di Ettore, allo stesso modo erano coscienti della morte del giudice la madre, la sorella, la moglie e le figlie, un intenso universo femminile che nel testo teatrale è rappresentato dal coro delle Antigoni. Infatti, il monologo interiore di Borsellino è alternato da un coro di cinque figure femminili, moderne Antigoni, memorie di un'infanzia perduta intesa come età della perfezione e della bellezza. Queste cinque figure arcaiche oltre a rappresentare l'universo familiare femminile del giudice, si fanno portavoce anche della fragranza e della solarità della Sicilia ("Terra bella / terra calda [...] fatti gioia / di frutteti odorosi / e mari e fiumi / di bell'acque stracciate / e bei tramonti / del delirio del sole [...] e vigne rosse / e

rugiada / e cieli / e narcisi / e zaffarani sputi d'oro / torrenti e poi ruscelli [...]"), di quell'isola la cui bellezza ammaliatrice può essere motivo di distrazione fatale:

Mi sono sempre detto: il tuo ultimo giorno arriverà il giorno in cui non penserai che quel giorno è l'ultimo. Mi sono distratto ragazzi. Ci siamo distratti. Forse in quest'oggi non abbiamo formulato con la puntuale razionalità di ogni mattina il pensiero che ormai c'eravamo, che quel giorno era proprio l'ultimo. Ci siamo distratti. La luce irredimibile di Palermo ci ha distratti. Il palmeggiare biscottato dei tronchi africani nelle ville ombrose ci ha distratti. [...] La bellezza di questa terra mi ha distratto. Quel suo battito arcaico mi ha distratto. [...] Il battito arcaico che ho risentito oggi e che racconta come nel segreto della sua origine, nelle ovaie feconde della sua creazione, questa terra è libera. In quest'oggi la Sicilia mi distrae dalla morte e libero mi regala la libertà di morire.

Nel testo la Sicilia è co-protagonista con Borsellino, l'isola spesso è l'interlocutore silenzioso del giudice. È la Sicilia mitica e storica (la terra degli Edipi e delle Antigoni, degli Arabi illuminati, dei Normanni, degli Svevi); è la Sicilia dal paesaggio irredimibile, concetto che Cappuccio riprende dal celebre romanzo di Tomasi di Lampedusa, in cui l'aggettivo "irredimibile" indica l'amarezza e la malinconia del paesaggio siciliano. Tutta la narrazione di *Paolo Borsellino Essendo Stato* – come annota Cappuccio

nell'*Introduzione* – si sviluppa per contrasto tra suoni e immagini che esaltano la bellezza della Sicilia e, al contempo, ne svelano gli orrori. Lo stato di grazia dell'isola è espresso attraverso i profumi (“come la volta che eravamo ragazzini e ci compravamo una mela zuccherata all'uscita della scuola”) e i colori (“Questo è il mese del grano. Questo è giugno. Questo colore è giugno”), mentre gli orrori sono legati al paesaggio notturno (“Guardati 'a luna. / Avi scorno stanotte. / Il servizio di scorta ha delle falle, giudice. / Il servizio di scorta non è sufficiente”).

Il percorso memoriale di Borsellino è costruito da Cappuccio attraverso i luoghi simbolo della sua infanzia, del suo lavoro di giudice, insomma della sua esistenza: il quartiere della Kalsa (in cui sono nati Falcone e Borsellino), il Palazzo di Giustizia e le vie di Palermo (via Maqueda, via Butera, via Vetriera, via d'Amelio).

Da un punto di vista stilistico e linguistico, in *Paolo Borsellino Essendo Stato* il linguaggio alto dalla sintassi franta del monologo di Borsellino si alterna con il coro femminile (in versi e in prosa) che parla in italiano e in siciliano arcaico.

Merito indiscutibile del testo di Cappuccio è la ricostruzione della fine tragica di Borsellino attraverso i pensieri, i dubbi, le riflessioni del magistrato. A differenza delle varie rivisitazioni cinematografiche e televisive, dedicate al giudice palermitano, che hanno sempre privilegiato il thriller, Cappuccio si sofferma su aspetti precedentemente poco indagati quali

la psicologia dell'uomo, il suo amore per Palermo, il suo rapporto con la morte e con l'universo femminile privato. Il diverso ed innovativo punto di vista di Cappuccio scaturisce dal fatto che il suo testo nasce da una commistione di fonti scritte e orali, come le lunghe conversazioni con chi è stato vicino al magistrato.

Pertanto *Paolo Borsellino Essendo Stato* può essere considerato un esempio significativo di “teatro civile”, che indaga sulla mafia lontano dalle tentazioni della retorica. Il testo, insieme con i lavori teatrali di Emma Dante (*Cani di bancata*), Beatrice Monroy (*Palermo in tempo di peste*) e Vincenzo Pirrotta (*Orazioni per Giovanni Falcone e Paolo Borsellino e La ballata delle balate*), testimonia la coraggiosa volontà dei drammaturghi meridionali di indagare e di interrogarsi sul male peggiore che devasta lo Stato italiano: la mafia.

Nunzia Acanfora

MICHELE RIENZI, *Clamori di un giorno qualunque*, Salerno, Palladio editrice, 2005.

Le liriche contenute nel libro *Clamori di un giorno qualunque* dell'esordiente Michele Rienzi, rappresentano una boccata d'ossigeno nell'asfittico mondo della poesia contemporanea, spesso ricolma di linguaggi prosastici in senso deterioro e significati sempre indirizzati verso un minimalismo trito e ritrito.

Rienzi, invece, ci restituisce il suono, la musicalità, la coloritura delle parole che cercano di involarsi laddove il

linguaggio comune si rivela inadeguato e banale. La sua è una poesia originale, che non risente di alcuna incrostazione scolastica, che scivola svelta tra versi limpidi, scevri da tentazioni "criptiche", e mai banali.

Ed è una poesia fatta di ricordi e visioni, di mondi vissuti e immaginati, sognati e sognanti - per quanto lacerati. La drammaticità della sfera esistenziale è resa dal poeta con un'efficacia raramente riscontrabile in un esordiente, e così la ricchezza di immagini richiamanti la bellezza nella sua accezione ampia e fortemente spirituale, si intrecciano con la presenza di ombre soffocanti e opprimenti, creando un chiaroscuro verbale molto fascinoso: "Conclamata malattia, questa subacquea speranza / di saper reggere al tuo incontro" e ancora "Corpi senza morte, ci nutrono, / ci seguono... / con occhi socchiusi, / fondiamo voci stridule e fantasie estranianti... / Il silenzio fra le ciglia, una lietezza che abbaglia / ogni nostra vertigine...".

Ma Rienzi, come ogni poeta che si rispetti, sembra vivere un conflitto con la parola stessa che gli permette di esprimersi, sublimare le proprie impressioni, dare forma alla propria fantasia. Nella lirica *Meglio non dirlo* emerge quel pudore poetico di chi vorrebbe solo pronunciare qualche sillaba per poi proiettarsi nell'universo dei sensi silenziosamente, come si conviene ad una dimensione intima: "Meglio non dirlo... E scivoliamo così, ballerini dalle anche fragili, salutando all'arma bianca... / Nebbia per tenerci / e pioggia per corrodere / la nostra stessa pedana... Meglio non dirlo / e che sia

una lenta danza / volteggio di nomi pronunciati / volti appena impauriti / da luci fredde tremanti".

Dalla lettura dei versi è facile notare un ritmo incalzante, che dà alle poesie la sembianza di unico verso, letto (e scritto) tutto d'un fiato, senza soste e cesure.

Del resto la dimensione temporale appare ostile, crudele a Rienzi, tanto da indurlo ad accelerare in retrospettiva verso echi proustiani: "Ombra mi richiami / a sentore d'altri tempi / dove tutto era mio...".

Una delle chiavi di lettura principali dell'opera di Michele Rienzi risiede proprio nel suo rapporto morboso con la memoria, come testimonia la lirica *Quanto distante sei*: "Quanto distante sei... / chiassosa memoria, indomabile frescura... / La visione di un ricordo / mi sposta... / Un'improvvisa paura / mi sposa / qui dove non posso baciarti".

Di fondamentale importanza mi appare anche la funzione liberatrice, esorcizzante del canto poetico stesso, che sembra lenire il dolore, e armonizzare, seppure per un attimo, ciò che è scisso e confuso.

Si tratta dell'ambizione artistica di poter in qualche modo intervenire sul mondo, sulla realtà, richiamando presenze svanite, attraverso suoni, voci, colori.

Il tutto nella dimensione del frammento, e nella potenza del passato: "Frangenti lontani / infilati tra le polveri di una seconda vita... / Antri d'amore ammuffito / dove far capolino ogni tanto, / sacralità di un sorriso rimasto fermo a ieri".

C'è poi una sorta di veglia alla spe-

ranza, che, a volte, attraverso un segno, una corrispondenza della natura, si accende nel cuore del poeta: "Improvviso polline/ sul mio pianto.../ Carezza pluviosa / In regalo da una nuvola..." e ancora: "E in un giorno un'estate/, un virulento polline sul diaframma scucito.../ Vigore della tua pelle/ sulla natività di una lacrima...".

È una speranza che si nutre di un amore onnipresente, delicato, mai chiassoso, ma pur sempre tagliente, pulsante: "Voce mia tua,/ sonorità felpata/ sul labbro di oggi/ osa similitudini ardite [...] Sembri qui,/ mi sovveni, solitaria lucerna,/ nel carnaio dei viali.../ dei passi miei tuoi,/ discorsivi silenzi/ presi per mano, cresciuti/ nell'amore di una sera".

Si tratta di una forza vitale che resiste alle intemperie del destino, mostrandosi nuda e fiera a mo' di ginestra leopardiana.

In questi slanci viene fuori la carica dell'umanità di Rienzi, che non esita a dedicare la poesia *Briciola del mio pugno* ad un orfanella: "Briciola del mio pugno/ pane nei tuoi occhi senza sale:/ questa mattina è tua,/ cresciuta sottolacrima,/ morbida tra le ore del tuo sogno".

Voglio, infine, fare un'osservazione sulla continuità qualitativa che le poesie conservano dalla prima all'ultima pagina, cosa non semplice in un libro di oltre cento liriche. Spesso nemmeno i poeti più esperti ed osannati sono in grado di mantenere la stessa qualità in una raccolta corposa, e questo, senza dubbio, fa ancora più lustro al giovane Michele Rienzi che si spera continui su questa strada, avendo tutte le

potenzialità per fare bene e migliorarsi ulteriormente nella sua già raffinata cifra stilistica.

Luigi Di Donato

SALVATORE DE STEFANO, *Carminario Vesevino*, Somma Vesuviana, Edizioni Stampress, 2005.

Salvatore De Stefano, a distanza di alcuni anni, ripubblica una raccolta di poesie con lo stesso titolo *Carminario Vesevino*: sono cento canti, ben strutturati, di cui la seconda metà in dialetto, con un glossario e una didascalia fonetica. Rispetto alla precedente edizione l'autore vi ha aggiunto alcune liriche composte per la nipote Martina (sono sei), ricche di sincero affetto e di palpitante, intenso amore per la piccola.

Il volume è preceduto dalla presentazione dell'editore, dalla prefazione di Angelo Di Mauro alla prima edizione e da una lirica dello stesso prefatore a Salvatore De Stefano. Il *Carminario*, come l'autore afferma, è dedicato alla nipotina e a tutti i futuri piccoli di Somma, "a Martina, talla del mio cippo ed alle nuove generazioni della terra vesevina".

Già il titolo del libro è ricercato, di non immediata recezione da parte del lettore, piuttosto polisemico e richiama il gusto dell'autore per il mondo classico, direi quasi oraziano, con una chiara allusione ai *Carmina*, ossia alle *Odi* e agli *Epodi* del poeta romano di Venosa. Ma soprattutto l'epiteto *Vesevino*, traslitterazione del latino *Vesvinus*, non attestato nella poesia e nella lingua latina, che è variazione del

più noto *Vesuvino*, *Vesuvinus*, presente nel poeta latino Papinio Stazio (*Silv.* 2, 6, 62 e 3, 5, 72) e in Silio Italico (12, 152), connota il contenuto lirico dei carmi, intonati ai temi della terra natia, ossia la città di Somma, al Vesuvio, alla montagna, ai colli, al fiore della ginestra, ai frutti tipici, alle castagne, alle albicocche, ai fichi, all'uva catalanesca, ai profumi odorosi delle erbe.

De Stefano, docente di lettere italiane e latine, per più di un trentennio nei licei, è riuscito a trasferire nelle sue liriche l'amore per la poesia, ha saputo trasfigurare le miserie della vita, contemplando con gli occhi incantati di un *puer* i valori della famiglia e del *mos maiorum*. Per dirla con gli autori del mondo classico, l'autore, a mio giudizio, è riuscito ad esprimere con accenti vivi e sinceri il sentimento del duro travaglio dell'esistenza umana, la ricerca del bello, del bene e del vero, l'amore per la natura, il rispetto delle patrie tradizioni, l'accettazione della sofferenza e del dolore, senza ribellione e senza affanni, ha cantato con forza il mistero dell'universo che avvolge l'uomo e il suo drammatico mondo.

E certamente la poesia di Di Stefano, ora nel ritmo lento e grave del verso, costituito da un solo lessema, ora più celere e agile negli ottonari, ora più cadenzato negli endecasillabi, rivela abilità e perizia di un lavorio di intarsio, di una continua tensione nella disposizione delle parole, nel conio dei termini, nella struttura del verso e nelle clausole finali. Questa tecnica poetica è un segno ben chiaro e tangibile che l'autore sa lavorare nella sua *officina*, quasi, come un grande "artiere",

un "novello Carducci", che ha innalzato all'Olimpo delle Muse le vibrazioni, i palpiti, le sensazioni visive, uditive, cogliendo e penetrando nelle cose, nelle pietre, nella terra le sofferenze umane, il duro lavoro di quanti sono a contatto con la natura e con le dure leggi.

Il poeta mostra, in particolare, una preferenza per l'endecasillabo, a rima alternata come in *Catalanesca*, un carme di otto quartine, o in *Mattinale villereccio*, di 12 quartine, a rima alternata, ma talvolta usa con perizia, come in *Panorama*, il senario, di 14 sestine, ognuna di esse chiusa da un quinario, o come in *Vespro paesano*, di quattro quartine, di otto versi alternati da quinari e senari.

Tra i carmi ben elaborati in endecasillabi a rima alterna si distingue per la ricchezza di motivi *Montagna mia*, di 66 versi, suddivisa in 18 quartine, ove gli echi virgiliani del *locus amoenus* e quelli lucreziani e leopardiani della forza violenta della natura si intrecciano in una sintesi armonica di amore e odio per la propria terra.

Certamente il lettore nota nel *Carminario Vesuvino* la cifra linguistica e poetica anche nell'uso di lessemi attinti alla tradizione poetica italiana, come la presenza di diversi dantismi, di petrarchismi, di leopardismi, un segno della frequentazione dell'autore con i grandi poeti italiani.

Il motivo del nulla eterno o la rappresentazione di Caronte non sono solo un richiamo al mondo classico omerico o virgiliano o dantesco, ma si agganciano alla poesia di Foscolo e di Pascoli o ai poeti contemporanei. Così nelle diverse liriche si possono trovare

echi e presenze di poeti del Settecento, quali Parini e Alfieri, o quelli dell'Ottocento e del Novecento, come Leopardi, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Quasimodo, Ungaretti, Montale e tanti altri.

Ma, a mio giudizio, De Stefano è creatore di neologismi, di voci nuove, di lessemi, che affondono le loro origini e la loro forza espressiva nel mondo classico. Nella lirica *Ginestra*, un sonetto di due quartine, a rima alternata e di due terzine è sciolto un inno alla castità, gentilezza e splendore della ginestra, di questo fiore delicato e profumato, che al sole di Aprile riveste i colli. E quasi scandito dal deittico *tu*, ripetuto in ogni verso, in un colloquio ideale con il fiore, costretto a vivere in solitudine tra rovi, l'autore canta di questo fiore il senso della solitudine, la vita del fiore costretta tra i rovi, ed avvicina la sua vita nella terzina finale a quella della ginestra, simbolo di purezza e di pudore: "O ginestra pudica, che t'attenti/ A vivere tra spini, d'odio immune,/ Oh come al tuo somiglia il mio costume!" Il fiore della ginestra, di memoria leopardiana, e prima ancora, nel mondo classico, elemento tipico della poesia bucolica greca e latina e di Marziale e dell'anonimo del *Pervigilium Veneris* e ricorrente nella poesia italiana moderna e contemporanea è cantato da Di Stefano su ritmi e motivi leopardiani e pascoliani, quasi una somiglianza della vita e del costume del fiore con quella del poeta. Anche nel sonetto *Villa Augusta*, i cui lessemi verbali rivelano una preziosità tipica (fumigando trema, s'imborga) insieme alle *iuncturae* nominali (focàce lutto,

grave mòra, estrema rada) nelle clausole finali del verso, vi è il canto della terra di Somma, che per De Stefano "copre l'ultimo asilo al primo imperatore", convinto il poeta, che la Villa nella "Starza della Regina" sia la villa di Augusto, morto il 19 agosto del 14 d.C. Di qui l'invito al visitatore degli scavi di Pompei, a sostare a Somma, la terra di Augusto nell'ultima terzina: "Qui, nel tettonico agglome, è la memoria/ D'un'antica progenie vesevina/ Da fango inghiottita una mattina".

Sarebbe interessante anche un'analisi approfondita di altri carmi e soprattutto dei canti in dialetto, piacevoli e dolci che richiamano la freschezza e il respiro di un tempo incontaminato con l'immediatezza di una lingua che coglie i momenti e le voci della natura e del mondo paesano. Basta sfogliare alcune liriche per rendersi conto di questo aspetto poetico, come *A mmònte*, *A ruàna*, *'Ngiulina*, *'A curtina*, *'Stì ccampane*. Sono carmi, ricchi di una vena poetica, che stanno ad indicare il sincero e profondo legame del poeta alla sua terra, alla montagna di Somma, ai vicoli, alle contrade, ai giochi, ai conterranei e alle giovani paesane. De Stefano ripercorre nella sua fantasia i momenti della sua fanciullezza, rivive nel tempo i compagni di scuola, la maestra, ripassa la vita giovanile con i suoi amici ed il tempo per un potere magico sembra arrestarsi per un poco. Un mondo lontano, ormai nel tempo e nello spazio, è cantato con tanto amore e nostalgia.

Ma il vernacolo, la lingua di Napoli e di Somma trova nuova linfa e vigore in quelle parole ricercate con forza, in cui talvolta sembra di rileggere

motivi e spunti di Salvatore Di Giacomo o di Raffaele Viviani o di altri poeti dialettali napoletani. Questo sembra, a mio modo di vedere, la cifra stilistica innovativa, in quell'impasto verbale, in quel gusto di voler cogliere le sensazioni, il gioco di sinestesie, un incrocio di lingua dotta e di lingua gergale, con italianismi, inglesismi, regionalismi quasi a sperimentare attraverso i suoni, i nessi, le figure retoriche ogni profondo palpito della natura, le voci della vita e della morte, il senso del mistero, il contrasto tra un mondo incontaminato di fanciullezza e la devastazione di ogni sogno.

Enrico Di Lorenzo

DOMENICO DI PALO, *Renato e i giacobini*, Bari, Palomar, 2006.

Renato e i giacobini, prima opera narrativa di Domenico di Palo, già noto come poeta ironico e sferzante, è un antiromanzo. Infatti, distruggendo la trama tradizionale almeno nelle sue forme più ovvie, giustappone una serie di lacerti esistenziali narrati in prima persona da un narratore omodiegetico, i quali non seguono un rigido ordine cronologico, ma sono montati ad arte in ripartizioni che inglobano reperti memoriali e inserti documentali e vanno verso una conclusione senza *happy ending*, senza lieto fine.

L'io narrante esordisce con l'annuncio della decisione di scrivere un romanzo, ricordando di averne distrutto da giovane uno di ben 900 cartelle. Più in là riferisce di essere già alle prese con la scrittura del nuovo romanzo; poi

avanza qualche perplessità e ne registra l'interruzione; quindi dà in lettura le prime pagine del romanzo a un amico. Successivamente lo interrompe di nuovo; poi, su invito, scrive dei "ricordi di guerra" e verso la fine della narrazione rivela di aver terminato il romanzo e di averlo consegnato a un editore.

In realtà tutto questo è il pretesto o la cornice per un disincantato e ironico ma a volte anche sottilmente accorato viavai memoriale che si avvale di frequenti analepsi (*flash-backs*), di due inserti epistolari, di un racconto nel racconto e di fugaci accenni di metaromanzo.

La voce narrante è quella di Renato Covelli, un professore d'italiano e latino che vive in provincia, "troppo giovane per la Resistenza, troppo vecchio per il '68", ormai avviato al disimpegno e approdato a una vita di *routine*, che gli fa trascorrere gran parte del suo tempo davanti alla televisione o "a scandire le attese tra le faccende domestiche". Renato viene invitato dai pochi frequentatori che ancora apprezzano la sua indole di sognatore e di istrione a lasciare un segno della sua originalità. Non deve far altro che lanciarsi nell'impresa di scrivere un romanzo.

Il progetto intriga non solo alcuni vecchi amici, ma anche nuovi conoscenti e crea una notevole aspettativa intorno allo scrittore, che del resto al suo attivo ha una raccolta di poesie pubblicata alla fine degli anni Cinquanta del Novecento presso un piccolo editore di Milano. Sembra che essi aspettino il suo romanzo come una

insolita occasione per uscire dalla stagnante palude quotidiana, tanto che anche sua moglie Cecilia, uscendo gradualmente dalla depressione e dalla videodipendenza, comincia a interessarsi ai suoi scritti, almeno a partire dai suoi “ricordi di guerra”.

Fin dalla prima pagina comunque si staglia soprattutto la figura di Rinaldo, un vecchio amico scappato da un Sud senza prospettive, da Trani, e sistematosi in Germania. Anche se è possibile perfino risalire al modello biografico ispiratore (Vincenzo Orlando, intellettuale tranese residente a Brema), l'autore nell'*exergon* sornionamente avverte i lettori che ogni riferimento ai personaggi del romanzo “è, ovviamente, occasionale” e quindi anche noi, irretiti nella finzione letteraria, siamo obbligati a credergli.

In effetti Rinaldo è il pungolo critico di Renato, è il suo *alter ego*. Così, attraverso un denso e altalenante dialogo con Rinaldo, emerge, per campioni cronologicamente mescolati, un cinquantennio di vita italiana, osservato prevalentemente dal Sud e dalla provincia barese.

Si tratta di un mezzo secolo offerto per saggi significativi, prendendo le mosse dal romanzo distrutto e dal crollo di un palazzo in via Canosa, a Barletta, dove nel settembre del 1959 perirono più di sessanta persone, dando l'avvio a un processo e alle cronache processuali tranesi dell'inviato di un quotidiano milanese, che finisce per intrecciare una relazione con una ragazza del posto e per svanire nel nulla dal quale era venuto, non senza aver scoperto “il profondo Sud, le sue atmosfere e i suoi

colori, le lente processioni [...] i notabili democristiani bofonchianti e sempre tramanti [...] la gioventù ricca cinica e sniffante del luogo [...] i balli d'estate sui terrazzi coi lampioncini multicolori e coi dischi di Nat King Cole e di Frank Sinatra, il mare azzurro e ancora pulito”.

Il primo gruppo di amici rievocato è quello di Rinaldo, Natalino, Giovanni, Alberto e Nicola, che fanno cerchio all'io narrante, omologhi ai vitelloni felliniani o, se si preferisce, ai basilischi wertmülleriani, amanti non solo delle peregrinazioni notturne, degli scherzi, delle bevute di birra o di vodka, di saltuarie puntatine ai bordelli, ma anche dei buoni libri, dell'arte, delle conversazioni appassionate, dei vaniloqui sugli scrittori alla moda, dei giri in automobile e delle pose ciniche: “Continuiamo a pisciare sul mondo, mio caro, e il mondo rifiorisce sotto il nostro piscio”, risponde provocatoriamente una sera Renato a Rinaldo.

Un altro gruppo di amici perisce nel '60 in un tragico incidente stradale, al quale Renato scappa solo per caso, e altri compagni, colleghi di lavoro e parenti scompaiono via via più tardi, disseminando di assenze l'esistenza del narratore interno.

Dopo l'intermezzo memoriale della inutile fuga a Roma del protagonista alle soglie della laurea in Lettere nei tardi anni Cinquanta e dopo l'aggiunta di altre schegge esistenziali, si passa all'inserito documentale di due lettere del 1975. Una descrive il raduno di Licola nel Napoletano, che fu insieme concerto per la controcultura giovanile e *meeting* della sinistra extraparlamen-

tare. L'altra è lo spaccato di un'assemblea di sezione del Partito di Unità Proletaria, che fotografa una fase di incertezze e di abbandoni in una città di provincia.

È il preambolo per un *flash-back* sulla prima esperienza politica degli amici Renato, Rinaldo, Natalino, Alberto, Giuseppe e Donato, ancora capaci di vivere con allegria "pure nell'urto quotidiano con la realtà". Essi sono chiamati "i giacobini" da un assistente universitario comunista che li fa iscrivere al partito, li sfrutta e li strumentalizza. L'appellativo nasce da *I Giacobini*, uno sceneggiato televisivo di Federico Zardi, derivante dal dramma omonimo dello stesso autore diretto da Strehler al Piccolo Teatro di Milano nella stagione 1956-57, dato in televisione nel 1962 e religiosamente seguito puntata dopo puntata dagli amici riuniti in casa di Rinaldo.

È il momento del "Circolo del cinema", un'attività culturale sessantottina *ante litteram*, che incontra l'ostracismo feroce di certi preti e notabili di paese e deve chiudere necessariamente i battenti, precludendo alla diaspora del gruppo. Da *pendant* a questi anni fanno le incastonature di un cammeo dissacratorio di Alfredo Reichlin e di un bel ritratto di Pier Paolo Pasolini, "agnello sacrificale" di uno squallido e reazionario dibattito nella Biblioteca comunale di Barletta.

Dopo qualche rapido fotogramma di un'aula liceale e dei primi anni Novanta, in un paese dove non "succede niente", tranne una nuova ondata di profughi albanesi a Bari e le esternazioni del presidente Cossiga,

l'antiromanzo di Mimì di Palo prosegue nella seconda parte del libro con un' *ekphrasis*, un racconto nel racconto, che dipana e intreccia le *Storie di guerra* di una famiglia in fuga e di un'Italia martoriata dal Sud al Nord dagli eventi bellici del '43, del '44 e del '45.

Poi, nella terza e ultima parte, velocemente la diegesi mostra i segni repentini del cambiamento: come l'Italia è andata incontro a Tangentopoli e alla Seconda Repubblica, che "in verità già fa rimpiangere la prima", così il protagonista nell'estremo scorcio del Novecento, divenuto pensionato e depresso ogni residuo sdegno politico, è alle prese con un intervento chirurgico (che andrà a buon fine) e con un nuovo ciclo di chemioterapia. Le uniche novità sono strani incontri con ex alunni già piombati nel dimenticatoio. Poi, nient'altro. Ormai Rinaldo da tempo non torna più a Trani dalla Germania e gli altri amici non si fanno vivi da anni. Sono tutti cambiati: da "giacobini" sono diventati "girondini" e "qualcuno se n'è andato persino in... Vandea".

Così, in una parabola dallo stile asciutto, sobrio e disincantato, ma non privo di passione etica e civile e di contenuta amarezza, Domenico di Palo ci fa rivivere il dissidio di una generazione passata dall'impegno alla disillusione, dalle utopie giovanili all'impatto con l'invecchiamento e la deludente prosaicità della realtà contemporanea, dove, nell'invincibile deriva affaristica e conformistica, i malesseri del Mezzogiorno si allargano a cancrena dell'Italia intera.

Marco I. de Santis

MICHELE INGENITO, *Orizzonti di mezzanotte*, Fisciano, Gutenberg, 2005.

Il romanzo si presenta, ingannevolmente, come un thriller di grande attualità, i cui protagonisti sono, come del resto nella tradizione sia dei grandi romanzi ottocenteschi che nel genere *noir* o giallo che dir si voglia, il bene e il male nella loro lotta infinita. Il male è rappresentato dal protagonista Ahmed, figura in cui l'Autore non ha risparmiato durezza nel ritrarre i tratti di un carattere spietato, votato all'odio in nome di una frustrazione infantile e di un'ideologia esasperata nelle sue conseguenze, anche se in parte giustificabile per errori commessi da quello che dovrebbe essere il bene, il mondo occidentale e in particolare gli USA.

Al principio del male, tuttavia, l'Autore non contrappone un altrettanto netto personaggio che possa rappresentare il bene assoluto ma, e qui è il fascino più autentico di tutto il romanzo, la natura, la natura incantata della costiera amalfitana che, nonostante gli abusi e gli stupri dell'uomo, con il suo mare, i suoi pescatori, i suoi canti, riafferma prepotentemente l'alternativa, l'unica in cui anche l'orrore della morte violenta è rifiutato, restituito all'uomo, alle sue inchieste, alle sue comunque fallaci ideologie.

In una scrittura di grande agilità, la narrazione ci coinvolge in un viaggio attraverso mondi geograficamente e culturalmente lontani: da Berlino a Damasco, da Sofia a Il Cairo, dagli accampamenti misteriosi e arcani delle cellule terroriste al *glamour* delle ambasciate.

Anche il panorama umano è estremamente variegato, ogni personaggio ha la sua precisa e approfondita rappresentazione tipologica e psicologica a un tempo; al terrorista fanatico e idealista Ahmed si affianca il disgraziato e vigliacco traditore Abdullah, alla raffinata e inquietante Rania la semplice innamorata Virginia.

A due personaggi, l'americano O'Cronnolly agente della CIA e al siriano Ali, l'Autore affida il compito difficile e arduo dialetticamente di presentare l'alternativa della collaborazione tra spiriti giusti per combattere il male.

Il personaggio di Ali, vittima predestinata a un sacrificio inutile, è, a mio parere, l'unico nel panorama della lotta terroristica che ci commuove e si fa amare. Raffinato intellettuale, irrisolto nella sua duplice natura di siriano ed americano, omosessuale, antiviolento per scelta, sa dare voce consapevole ai valori condivisi di ambedue le culture, rimanendo coerente, fino alla sua misera morte, ai principi affermati nei diritti dell'uomo.

Difficile scegliere nell'intrigo narrativo una sola trama, una sola storia. Il romanzo, infatti, porta avanti tante storie che si incontrano, a volte, per convogliarsi nel filone centrale, altre per un breve momento, arricchendo il quadro di un'umanità sconvolta da conflitti che non si possono risolvere con l'intervento del singolo.

Anche l'agente della CIA, che dovrebbe rappresentare la vittoria del bene sul male, rimane, poi, succube del principio di violenza e sopraffazione, sfogando il suo odio da bravo *yankee*.

Come ho già detto, tuttavia, all'ef-

feratezza si oppone costante l'idillio della natura, le descrizioni della costiera presentata nei particolari che solo ad un suo nativo possono essere noti, con l'amore e la venerazione di un amante segreto che ne accarezza ogni curva, ogni angolo più nascosto. Ed è la costiera che, sia pure per breve attimi, riesce a distogliere Ahmed dai suoi ossessivi pensieri.

Quali sono gli orizzonti di mezzanotte? Difficile accettare la risposta che il libro vuol darci nell'ultima appassionata requisitoria di Ahmed.

L'orizzonte a mezzanotte si può intravedere solo in luoghi benedetti dalla bellezza, in Costiera quando le stelle si rispecchiano sulla superficie scura e minacciosa del mare o quando la luna raddolcisce il paesaggio.

Le stelle, il chiarore lunare riportano ai sentimenti più genuini, all'amore innocente di Virginia, al culto per i morti, ai gesti semplici che soli si oppongono all'odio.

Il romanzo coniuga felicemente la storia dell'orrore con un racconto della costiera amalfitana, appassionante come la prima, sia per chi conosce quei luoghi e li riconosce e rinnova così l'amore per essi, sia per chi non li ha mai visti e che vi è trasportato in un itinerario ideale che nulla trascura: dalla bellezza naturale al locale di lusso, dalla folla dei negozi di Positano alla semplicità di Atrani, dal misto inglese per i turisti all'autenticità del dialetto.

Grande merito di Michele Ingenito è proprio l'essere riuscito a fondere due mondi e necessariamente due stili narrativi apparentemente inconciliabili, come inconciliabili sembrerebbero, a una lettura superficiale, le due ideologie.

La posizione dell'Autore non è nascosta né schierata, potrebbe forse adombrarsi nel personaggio di Ali se leggiamo il finale-epilogo come epitaffio anche per quel martire oscuro.

Matilde De Pasquale

LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *Insegnare Leopardi nella cultura europea*, MIUR-IRRE Marche, 2006.
- AA.VV., *Actualité de Zola en l'an 2000*, Actes du Colloque International (Napoli, Istituto Universitario Orientale-Institut Français de Naples, 22-24 maggio 2000), édité par Mario Petrone et Giovanna Romano, Napoli, L'Orientale Editrice, 2004.
- AA.VV., *I saperi del tirocinio. Formare gli insegnanti nelle SSIS*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- AA.VV., «Adriatica», n. 2, 2005 [Atti del II Congresso Internazionale della cultura Adriatica (Pescara-Split, 5-6 settembre 2005)].
- AA.VV., *Le forme della poesia*, Atti dell'VIII Congresso dell'ADI (Siena, 22-25 settembre 2004), 3 voll., Università degli Studi di Siena, 2006.
- AA.VV., *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Atti del convegno (Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), 2 voll., a cura di G. Coluccia e B. Stasi, presentazione di G.A. Camerino, Galatina, Congedo, 2006.
- AGOSTINO ENZO, *Inganni del tempo* (poesie), Firenze, Edizioni Polistampa, 2004.
- AJELLO EPIFANIO, *A proposito di alcune fotografie in poesia dell'ultimo Montale*, estr. da *La poesia italiana del secondo Novecento*, a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- ALGAROTTI FRANCESCO, *Il Congresso di Citera*, a cura di Daniela Mangione, Bologna, Edizioni Millennium, 2003.
- D'AMBROSIO ANTONIO Ensemble con Nicki Vendola, *Sempre nuova è l'alba. Omaggio in musica a Rocco Scotellaro*, Roma, Squilibri, 2007.
- AMENDOLA ALFONSO, *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori, 2006.
- ANANIA MICHAEL, *Turnings* (poesie), Firenze, Il Bisonte, 2005.
- ANGELINI FRANCA, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006.
- ANGIULI LINO, *Cartoline dall'aldiqua*, ventotto poesie con un inserto fotografico di Angelo Saponara, Bari, Quorum Italia, 2004.
- ANSELMI GIAN MARIO, *Gli universi paralleli della letteratura. Metamorfosi e saperi tra Rinascimento e crisi del Novecento*, Roma, Carocci, 2003.
- ASCIONE IMMA - DI BIASIO ALDO (a cura di), *Caserta al tempo di Napoleone. Il decennio francese in Terra di Lavoro*, Napoli, Electa, 2006.
- BARAVELLI ANDREA, *La vittoria smarrita. Legittimità e rappresentazioni della Grande Guerra nella crisi del sistema liberale (1919-1924)*, Roma, Carocci, 2006.

- BATTISTINI ANDREA - MIRO GORI GIANFRANCO - MAZZOTTA CLEMENTE (a cura di), *Paescoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007.
- BELLASSAI SANDRO, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli Anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006.
- BENUSSI CRISTINA - D'ANTUONO NICOLA (a cura di), *Le forme della discorsività nella poesia del '900*, Bologna, Edizioni Millennium, 2006.
- Boccaccio and Feminist Criticism*, Edited by Thomas C. Stillinger and F. Regina Psaki, Chapel Hill, NC, Annali d'Italianistica Inc., 2006.
- BRUNI FRANCESCO, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino, nuova edizione, 2007.
- CABANI MARIA CRISTINA (a cura di), *Per Luigi Blasucci*, Università di Pisa, Dipartimento di Studi umanistici, Edizioni ETS, 2005.
- CABANI MARIA CRISTINA, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.
- CAPUANA LUIGI, *La Sfinge*, a cura di Luciana Pasquini, Atripalda, Mephite (AV), 2006.
- CASADEI ALBERTO - SANTAGATA MARCO, *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- CASADEI ALBERTO - SANTAGATA MARCO, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- CASALI ELIDE (a cura di), "Academico di nulla Academia". *Saggi su Piero Camporesi*, Prefazione di Gian Mario Anselmi, Bologna, Bononia University Press, 2006.
- CASTOLDI MASSIMO, *L'ombra di un nome. Letture pascoliane*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- CATALANO ETTORE (a cura di), *La saggezza della letteratura*, Atti del Forum Letterario "Puglia letteraria, Mediterraneo, Europa" (Brindisi, marzo 2005), Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2005.
- CATUCCI MARCO, *Il teatro esotico dell'abate Chiari. Il mondo in scena tra décor e ragione*, Roma, Robin edizioni, 2007.
- CAVALLO PIETRO - FREZZA GINO (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Napoli, Liguori, 2004.
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Tra etica e storia. La "Storia della colonna infame" di Alessandro Manzoni*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2004.
- CERILLI DANTE, *Ischitane. Poesie per un abbraccio*, Palermo, Francesco Federico Editore, 2004.
- CICALA FRANCESCO BERNARDINO, *Il gioco d'azzardo. Saggio filosofico e critico sugli giuochi di azzardo*, a cura di Giulio Corrivetti e Maria Rosaria Pelizzari, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006.
- «CIVILTÀ ALTIRPINA», rivista semestrale di studi storici. Organo dell'Associazione "Francesco De Sanctis", n.s., a. I, n. 1-2, gennaio-dicembre 2006.
- COLUCCI CARLO FELICE (a cura di), *Le città dei poeti*, con inediti autografi di Marino Moretti, Napoli, Guida, 2005.
- COLUCCI CARLO FELICE, *Poesias sueltas*, Edición bilingüe, Traducción de Marta Diaz Paredes, Ilustración de Tina Vaira, Polígono del Tambre, Tórculo Edicións, 2006.
- COSCIA FABRIZIO, *Notte abissina* (romanzo), Roma, Avagliano, 2006.
- CUOCO VINCENZO, *Platone in Italia. Traduzione dal greco*, a cura di Antonino De Francesco e Annalisa Andreoni, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- CUOCO VINCENZO, *Epistolario (1790-1817)*, a cura di Maurizio Martirano e Domenico Conte, Roma-Bari, Laterza, 2007.

- D'AMARO SERGIO, *Il nostro Adriatico. Dall'una all'altra sponda*, Fasano, Schena Editore, 2006.
- D'AMARO SERGIO, *Terra dei passati destini* (racconti), Prefazione di Martino Marazzi, Lecce, Manni, 2005.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Lettere a Natalia De Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardinio, Lanciano, Rocco Carabba, 2005.
- D'ANTUONO NICOLA, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Bologna, Edizioni Millennium, 2007.
- D'AQUINO ALIDA, *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Tèrzani*, Roma, Avagliano, 2006.
- DAINOTTI FABIO, *Ora comprendo* (poesie), Roma, Edizioni Scettro del Re, 2004.
- DE CAPRIO CHIARA, *La "città lebbrosa", la smorta terra e il mare. Dimensioni linguistiche dello spazio urbano tra "fictio" e realtà. "Di questa vita menzognera" e "Magic People" di Giuseppe Montesano*, Napoli, Dante & Descartes, 2006.
- DE DOMINICIS GIUSEPPE, *Canti de l'autra vita. Li Martiri d'Otrantu*, edizione a cura di Donato Valli, Galatina, Congedo, 2005.
- DE FRANCESCO ANTONINO, *Mito e storiografia della "Grande rivoluzione". La Rivoluzione francese nella cultura politica italiana del '900*, Napoli, Guida, 2006.
- DE LISIO CARLO, *Giulio Pittarelli e i matematici molisani dell'Ottocento*, Campobasso, Edizioni Enne, 2006.
- DE LISO DANIELA, *"Flegrea" 1899-1901*, Prefazione di Raffaele Giglio, Centro Interuniversitario di Ricerca su Letteratura e Giornalismo "La terza pagina", Napoli, ESI, 2006.
- DE RIENZO GIUSEPPINA, *Laggiù la stregònia* (poesie), Lecce, Manni, 2005.
- DI GIACOMO SALVATORE, *Napoli. Figure e paesi*, a cura di Toni Iermano, Atripalda (AV), Edizioni Mephite, 2006.
- DI PALO DOMENICO, *Renato e i giacobini* (romanzo), Bari, Palomar, 2006.
- FALCETTO BRUNO (a cura di), *Scrivere a tempo pieno. Mario Soldati autore Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- FERA VINCENZO - GIONTA DANIELA - MORABITO ELENA (a cura di), *La poesia latina nell'area dello Stretto fra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno di Messina, 20-21 ottobre 2000, nel centenario della nascita di Giuseppe Morabito (1900-1987), Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2000.
- FOFI GOFFREDO, *Da pochi a pochi. Appunti di sopravvivenza*, Milano, Elèuteria, 2006.
- FONTANA ARDITO MARIA, *Il brigante è stato ucciso. La letteratura di Nicola Misasi fra tradizione e consumo*, Prefazione di Sebastiano Martelli, Cosenza, Edizioni Periferia, 2006.
- «FORTUNIO» (1888-1899), Saggio introduttivo e indici a cura di Vincenzo Santomauro, Bologna, Edizioni Millennium, 2005.
- FOSCARI GIUSEPPE, *Stato, politica fiscale e contribuenti nel Regno di Napoli (1610-1648)*, Prefazione di Giuseppe Galasso, Università degli Studi di Salerno, Rubbettino, 2006.
- FOSCOLO UGO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Valerio Vianello, Bologna, Edizioni Millennium, 2006.
- FUSCO GAETANO, *Le mani sullo schermo. Il cinema secondo Achille Lauro*, Prefazione di Goffredo Fofi, Napoli, Liguori editore, 2006.
- GABRIELE MARIO M., *Colucci*, Antologia poetica con interventi critici di Baldacci, Barberi Squarotti, Bassani, Betocchi, Di Biase, Forti, Manacorda, Pomilio, Spagnoletti e alcuni inediti (1963-2006), Campobasso, Nuova Letteratura, 2006.

- GALATEO ANTONIO, *Eremita*, a cura di Sebastiano Valerio, Bari, Adriatica Editrice, 2004.
- GALLICO CLAUDIO, *Poesia seconda*, Firenze, Gazebo, 2005.
- GALLUZZI SERGIO, *Catherina*, Siena, Edizioni Cantagalli, 2005.
- GANDOLFINI ENRICO, *Il viaggio* (romanzo), Brescia, Marco Serra Tarantola Editore, 2005.
- GIANNANTONIO VALERIA, *L'ombra di Narciso. La cultura del doppio a Napoli in età barocca*, Lecce, Argo, 2006.
- GIANNONE ANTONIO LUCIO, *Vincenzo Ampolo tra politica e letteratura*, tomo II, *Il poeta e il letterato*, Galatina, Edizioni Panico, 2006.
- GIGLIO RAFFAELE - LISSA GIUSEPPE - SALZANO GENNARO, *Alfonso Maria de' Liguori. Religione e vita civile*, Napoli, Bibliopolis, 2006.
- GIORDANO LUIGI, *Memorandum*, Salerno, Segno Associati, 2006.
- GIOVANELLI PAOLA DANIELA (a cura di), *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie, eventi dal Settecento all'età della regia*, Bologna, CLUEB, 2007.
- GIULIO ROSA, *Tempo dell'inquisizione tempo dell'ascesi. Spiritualità religiosa e forme letterarie dal Tasso al Settecento*, Salerno, Edisud, 2004.
- GOZZANO GUIDO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2004.
- IACCIO PASQUALE (a cura di), *Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, Napoli, Liguori, 2006.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 125, gennaio-aprile 2006 [n.ro monografico su Renato Serra].
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», fasc. 126-127, maggio-dicembre 2006.
- IANNACO DOMENICO, *Orlando* (poesie), Salerno-Milano, Oèdipus, 2004.
- IMBRIANI VITTORIO, *Carteggi inediti*, a cura di Monica Mola con una premessa di Raffaele Giglio, Pomigliano d'Arco, Fondazione Vittorio Imbriani, 2007.
- INFELISE GIOVANNI, *L'isola senza desiderio* (poesie), Bologna, Tip. Asterisco, 2006.
- JACQUART DANIELLE - PARAVICINI BOGLIANI AGOSTINO, *La Scuola Medica Salernitana. Gli autori e i testi*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», Editor Luigi Bonaffini, vol. I, n. 2, Fall 2006.
- «L'IMMAGINAZIONE», 230, maggio 2007.
- LABRIOLA ANTONIO, *Discorrendo di Socialismo e di Filosofia*, Saggio introduttivo, revisione testuale, biobibliografia, annotazioni e commento di Nicola D'Antuono, Bologna, Edizioni Millennium, 2006.
- LANZA MARIA TERESA, *Il ballo delle ingrato*, a cura di C. Chiummo e C. Miglio, Roma, Bulzoni, 2006.
- LANZA MARIA TERESA, *Storie di maghi e di magie. Saggi*, Lecce, Manni, 2007.
- LINGUITI FRANCESCO, *Scritti di letteratura italiana e comparata (1867-1887)*, a cura di Epifanio Ajello, Salerno, Edisud, 2006.
- LUCENTINI MAURO, *Il Genio familiare. Vita di Franco Lucentini scritta da suo fratello*, con un ampio apparato iconografico e il romanzo elettorale di E&L., *I segreti del lavanderia cinese*, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006.
- «LYCEUM», trimestrale di varia cultura, n. 33, maggio 2007.
- MACHIAVELLI NICCOLÒ, *Mandragola*, a cura di Pasquale Stoppelli, Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- MASIELLO VITILIO, *Icone della modernità inquieta. Storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006.
- MASIELLO VITILIO, *Il canone crociano della letteratura italiana*, estr. da «Giornale storico della letteratura italiana», fasc. 602, 2006, pp. 194-220.

- MASSARI PAOLO, *Onde medie mediocri ottime*; Federico Francioni, *Macchie di pioggia sul muro di un'idea*, Campobasso, Libri & Dintorni, 2006.
- MELE RINO, *Sanguineti, le parole col volto di cose e l'universo in miniatura*, estr. da «Rivista di epistemologia didattica», a. I (2006), n. 1, pp. 151-159.
- MIOLI PIETRO (a cura di), *All'ombra principesca. Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, Atti del Convegno di Studi Taurasi-Gesualdo, 6-7 dicembre 2003, Lucca, Libreria Musicale Editrice, 2006.
- MONTAGNANI CRISTINA, *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005.
- MORANTE ELSA, *El chal andaluz*, Edición de Flavia Cartoni, Traducción de F. C., Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- MOSCA SILVANA, *Prima di partire* (racconti), Pescara, Edizioni Tracce, 2006.
- MOSCATO ENZO, *Sangue e Bellezza. Parole per il Caravaggio, in vita e in "mostra" a Napoli*, Napoli, Compagnia Enzo Moscato, 2007.
- MOTTA ANTONIO - SIANI COSMA (a cura di), *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, «Il Giannone», n. 9-10, gennaio-dicembre 2007.
- MUSI AURELIO, *L'Europa moderna fra Imperi e Stati*, Milano, Guerini e Associati, 2006.
- Musi Aurelio - Di Franco Saverio (a cura di), *Mondo antico in rivolta (Napoli 1647-48)*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2006.
- «OGGI E DOMANI», settembre-dicembre 2006.
- ONUFRIO ENRICO, *Novelle disperse*, a cura di Giuseppe Rondo, Messina, Edizioni Dr. Antonino Sfameni, 2004.
- PALAU MERCEDES - SOLER EMILIO - OPATRN JOSEP, *El Paraíso Ilustrado. Malaspina y Haenke en el Nuevo Mundo Siglos XVIII-XIX*, Ministerios de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, Lunwerg, 2006.
- PALLADIO RUTILIO TAURO EMILIANO, *Opus Agriculturae*, a cura di Enrico Di Lorenzo, Bruno Pellegrino, Saverio Lanzaro, Salerno, CUES, 2006.
- PARRELLA MICHELE, *Poesie 1947-1996*, cura e prefazione di Giuseppe Lupo, postfazione di Andrea Di Consoli, Roma, Avagliano, 2007.
- PASCOLI GIOVANNI, *Le canzoni di Re Enzo*, a cura di Massimo Castoldi, Bologna, Patron, 2005.
- PEGORARI DANIELE MARIA (a cura di), *Dal basso verso l'alto. Studi sull'opera di Lino Angiuli*, Lecce, Manni, 2006.
- PELOSI PIETRO, *Saltare il fosso* (poesie), Pescara, Edizioni Tracce, 2005.
- «PERIFERIA», 2 (63), maggio-agosto 2006.
- PITTI JACOPO, *Istoria fiorentina*, a cura di Adriana Mauriello, Napoli, Liguori, 2007.
- PLACELLA ANNARITA, *"L'eroe fanciullo". L'archetipo del "Puer" in letteratura*, estr. da «Studi medievali e Moderni», 1, 2004.
- PLACELLA VINCENZO (a cura di), *Lectura Dantis 2001*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2005.
- PLACELLA VINCENZO (a cura di), *Memoria biblica e letteratura*, Atti del Convegno internazionale "All'eterno del tempo" terza sessione (Milano, 5-7 settembre 2000), Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2005.
- PRISCO MARIO, *La città verticale. Napoli nella letteratura dagli ultimi decenni dell'Ottocento al nuovo millennio*, Salerno-Roma-Milano, Oèdipus, 2006.
- PUPPA PAOLO, *Venire a Venezia*, Milano, Bompiani, 2002.
- RANIERI ANTONIO, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, a cura di Nunzia D'Antuono, Bologna, Edizioni Millennium, 2005.

- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 47, giugno 2007.
- «RIVISTA DI EPISTEMOLOGIA DIDATTICA», a. I, n. 1, 2006.
- «RIVISTA DI STUDI ITALIANI», a. XXII, n. 1, giugno 2004.
- RODAVITTORIO (a cura di), *Manuale di Italianistica*, Bologna, Bononia University Press, 2005.
- RODIA FEDERICO, *Da te ho avuto* (poesie), Pescara, Edizioni Tracce, 2005.
- ROSSETTI WILLIAM MICHAEL, *Ricordi*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Rocco Carabba, 2006.
- RUOZZI GINO (a cura di), *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, Bologna, Gedit, 2006.
- RUTA ENRICO, *Il gusto d'amare*, saggio introduttivo, biobibliografia, annotazioni e commento di Nicola D'Antuono, Bologna, Edizioni Millennium, 2006.
- RUTA ENRICO, *Il Segreto di Partenope*, a cura di Nicola D'Antuono, Bologna, Edizioni Millennium, 2003.
- SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, Napoli, ESI, 2006.
- SAGGESE PAOLO (a cura di), *Poeti del Sud 2*, Avellino, Elio Sellino Editore, 2006.
- SALERNO FRANCO, *Chi ha paura di Dante il templare?*, Sarno, Tip. Buonaiuto, 2007.
- SALSANO ROBERTO, *Trittico futurista. Buzzi, Marinetti, Settimelli*, Roma, Bulzoni, 2006.
- SANTAGATA MARCO, *La letteratura nei secoli della tradizione. Dalla "Chanson de Roland" a Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- SANTANELLI MANLIO, *Napoli miele e fele. Omaggio a Salvatore Di Giacomo* (Poesie), Prefazione Mimmo Liguoro, Catania, Il Girasole edizioni, 2006.
- SANTORO EMILIA, *La sparizione* (romanzo), Lecce, Manni, 2006.
- SAPIENZA ANNAMARIA, *Il segno e il suono. La Gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida, 2006.
- SCANNAPIECO ANNA, *Casa di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2002.
- SCARSI GIOVANNA, *Sinfonia dell'incompiuto* (poesie), Prefazione di Sergio Campailla, Napoli, Guida, 2005.
- SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA, *L'universo poetico di Moriconi*, Napoli, Liguori, 2004.
- SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA (a cura di), *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2006.
- SCULCO RICCARDO, *Il colera del 1887 a Crotone*, a cura di Pina Basile, Salerno, La Nuova Scuola Medica Salernitana, 2007.
- SELVAGGI LEONARDO, *Vincenzo Rossi. Tra le voci più rappresentative della letteratura del Novecento*, Rionero Sannitico, Edizioni del Centro Studi Letterari "Eugenio Frate", 2006.
- SERRAO ACHILLE - BONAFFINI LUIGI (edited by), *The Bread and the Rose. A trilingual of Neapolitan poetry from the 16th Century to the Present*, New York, Legas, 2005.
- SICA GIORGIO, *Schegge di un unico cristallo. L'haiku e il rinnovo della poesia occidentale*, estr. da «Intersezioni», a. XXVI, n. 1, aprile 2006, pp. 75-104.
- SOLDATI MARIO, *Le due città*, Introduzione di Massimo Raffaeli, Nota al testo di Stefano Ghidinelli, Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- SOLDATI MARIO, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 2006.
- SOLDATI MARIO, *Vino al vino*, Introduzione di Domenico Scarpa, Nota al testo di Stefano Ghidinelli, Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- SPENSER EDMUND, *Amoretti e Epitalamio*, a cura di Luca Manini, Roma, Carocci, 2005.
- STEFANELLI STEFANIA (a cura di), *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Livorno, Sillabe, 2001 (con Cd-Rom).

- STRIANO APOLLONIA, *Le riviste letterarie a Napoli 1944-1959*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2006.
- STRIANO ENZO, *Indecenze di Sorcier* (romanzo), Introduzione di Giorgio Barberi Squarotti, a cura di Apollonia Striano, Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- VALERA PAOLO, *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia* (romanzo), a cura e con introduzione di Michela Sacco Messineo, prefazione di Matteo Di Gesù, Lecce, Manni, 2000.
- VAROTTI CARLO (a cura di), *La parola e il racconto. Scritti su Luciano Bianciardi*, Bologna, Bononia University Press, 2005.
- VIANELLO VALERIO, *La scrittura del rovesciamento e la metamorfosi del genere. Paolo Sarpi tra retorica e storiografia*, Fasano, Schena Editore, 2005.
- VITOLO GIOVANNI, *Nel laboratorio della storia. I medici di Salerno, le terme di baia. Pozzuoli e la leggenda virgiliana di Napoli*, estr. da *Quel mar che la terra inghirlanda. In ricordo di Marco Tangheroni*, a cura di F. Cardini e M.L. Ceccarelli Lemut, Pisa, Pacini, 2007, vol. II, pp. 797-817.
- VISCUSI ROBERT, *Orazione sulla più recente scomparsa di Cristoforo Colombo*, traduzione di Luigi Bonaffini, Napoli, Dante & Descartes, 2006.
- VIVIANI RAFFAELE, *Canti di scena*, a cura di Pasquale Scialò, Napoli, Guida - Simeoli, 2006.
- ZAGARI LUCIANO, *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- ZAIMOGLU FERIDUN, *Maria in oro* (racconti), traduzione di Monica Lumachi, Napoli, Dante & Descartes, 2006.
- ZOLLINO ANTONIO, *La verità del sentimento. Saggio su "Tre croci" di Federigo Tozzi*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.

DONATO DENTE
FRANCESCO NACCI
M. ANTONIETTA DEL GROSSO

Lo studio hyppocratico di Salerno e le radici spirituali e culturali dell'Europa

(sec. IX-XVI)

*Ripristinati dopo circa duecento anni gli studi di medicina a Salerno.
Attualità delle "questiones" medievali salernitane nella strategia didattica
metacognitiva del "Problem Solving".*



La Fenice Editore