

# misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura  
e cultura varia*

Nuova Serie

ANNO XII

numero 1

2013



La Fenice  
CASA EDITRICE

*Fondatore*  
GIOACCHINO PAPARELLI

*Comitato scientifico*

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

*Redazione*

NUNZIA ACANFORA - DOMENICA FALARDO - ROSA GIULIO

*Direzione, Redazione, Amministrazione*

"La Fenice" Casa Editrice  
Via Porta Elina, 23  
Tel. 089 226486  
84121 Salerno

*Responsabile*

POMPEO ONESTI

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

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

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

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



## MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XII, n. 1

Gennaio – Giugno 2013

### SAGGI

- MICHELE PORCARO, *Vivere la felicità. Psicologia epicurea* pag. 5
- DALILA COLUCCI, *La Terre Australe Connue di Gabriel de Foigny: tracce dell'evoluzione del genere utopico nel "Grand Siècle"* » 18
- VALERIA G.A. TAVAZZI, *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari* » 54
- VINCENZO DE CAPRIO, *Nel Lazio si scoprono le mura dei Pelasgi. I Viaggi di Marianna Dionigi (1757-1826)* » 69
- ROSARIO PELLEGRINO, *Raymond Roussel: dilatazione semantica di segni e parole* » 97
- CINZIA CONTI, *Una lettura intertestuale della Voce nella tempesta di Beppe Fenoglio* » 109
- ANNA MARIA MILONE, *"Ti voglio bene I love you": il code switching come rappresentazione dell'esperienza del viaggiatore* » 126

### INTERVENTI

- GIORGIO PALMIERI, *Libri e "organizzazione della cultura" nell'Abruzzo della Restaurazione* » 139

### NOTE E RASSEGNE

- FABIO MOLITERNI, *Su Michele Saponaro cinquant'anni dopo* » 147
- PASQUALE TUSCANO, *Un antropologo-scrittore: Pietre di pane di Vito Teti* » 153
- DOMENICO IANNACO, *Giovanna d'Arco di Maria Luisa Spaziani* » 166

### RECENSIONI

- L. Carpanè, A. Comparini, M. I. de Santis, P. Di Gennaro, E. Di Lorenzo, E. Ferrauto, I. Grasso, S. Laudiero, G. Leone, C. Lucia, F. Moliterni, A. Napoli, M. Sabbatino, F. Savorgnan di Brazzà » 173

### LIBRI RICEVUTI

» 221



## VIVERE LA FELICITÀ. PSICOLOGIA EPICUREA

Una brevissima prefazione prima di cominciare. Lo scopo di questo articolo ha la concreta funzione, anche se limitata, di portare il punto di osservazione sulla parte psicologica dell'insegnamento epicureo. Non si vuole essere esasperatamente specialistici, ma si vuole tracciare un ritratto di un modello psicologico e dei primi passi che compiva un discepolo della scuola del Giardino per superare le proprie inquietudini esistenziali e iniziare a percorrere la via della felicità.

«Queste cose, io non le dico a molta gente, bensì a te; siamo, infatti, un teatro abbastanza grande l'uno per l'altro».<sup>1</sup> Questo era il modo con cui un epicureo leniva i mali dell'anima e ne curava le false passioni. Era un dialogo tra chi aveva compiuto un percorso e chi non era nemmeno all'inizio, ma si era reso conto della propria malattia. Era sempre un rapporto a due, tu ed io. Per Epicuro non era fondamentale la salvezza politica dei Greci,<sup>2</sup> ma la salvezza dell'individuo dal naufragio di se stesso. Il gesto deve essere volontario, provenire dal malato, in fondo la conoscenza della propria malattia è il primo passo verso la salute. Il saggio epicureo, quindi, non agisce direttamente sul mondo, globalmente, ma individualmente, persona per persona. Lucrezio descrive la felicità dell'uomo saggio, al si-

<sup>1</sup> Epicuro, fr. 208 Usener (trad. I. Ramelli).

<sup>2</sup> Epicuro non aspirava a riformare la società, ma preferiva agire sull'individuo e certo il saggio epicureo era consigliere del principe per agire su di lui individualmente. Famosa è l'affermazione del filosofo rivolta all'amico Metrodoro, che «non c'è da salvare gli Elleni». Al riguardo cfr. M. ISNARDI PARENTE, *Introduzione*, in EPICURO, *Opere*, a cura di M. Isnardi Parente, Milano, TEA, 1993, pp. 51 e ss.; p. 272; A. GRILLI, *Epicuro tra Seneca e Orazio*, «Rendiconti. Classi di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 132, 1998, fasc. 1, 1999, pp. 39-51.

curo nella sua torre d'avorio, mentre intorno c'è la tempesta e il naufragio generale. Deve essere il naufrago, tra i marosi violenti, che deve rendersi conto che c'è un faro, segno di terraferma, di salvezza. Deve essere il naufrago a nuotare, a fare i primi passi per la propria salvezza. Sulla torre c'è un uomo che ben comprende quale tempesta agita il mare.<sup>3</sup> La situazione era anche giustificata dalla nuova epoca che l'uomo greco stava vivendo.

Epicuro vive e agisce nell'epoca più inquieta del mondo greco, la prima fase dell'età ellenistica. Tutto un mondo di valori crolla e al tempo stesso si svolgono con frenesia sconvolgimenti politici, militari e sociali di ogni sorta. L'uomo greco si vede gettato in un mondo più vasto di quello abituale, in un mondo diverso, più instabile. La ricerca della felicità, della quiete, di una vita vissuta in maniera migliore diventa essenziale. Se il greco di età classica doveva educare se stesso per il bene della comunità, della *polis*, l'uomo di età ellenistica deve riscoprire se stesso, la sua felicità individuale unicamente per sé stesso. Deve scoprire che egli è tutta la sua ricchezza, tutto ciò che possiede. Null'altro. Esempio è l'aneddoto che riguarda il filosofo Stilpone:

Ma anche Demetrio, figlio di Antigono, quando conquistò Megara, fece in modo che la casa gli fosse conservata e che tutto quanto gli era stato portato via nel saccheggio gli fosse restituito. E quando quello volle ricevere da lui una lista delle cose che aveva perduto, gli rispose che *non aveva perduto nulla di ciò che era suo proprio: infatti, nessuno gli aveva sottratto la cultura, e continuava ad avere sia la ragione sia la conoscenza.*<sup>4</sup>

Ancora più forte e significativo è questo frammento dell'epicureo Diogene di Enoanda, che racconta di un naufragio di Epicuro mentre viaggiava verso Lampsaco:

Dalla scogliera dalla quale ancora non lo aveva gettato ecco che il mare lo portò in alto e poi lo rigettò fuori: così, com'è naturale, fu fortemente sbattuto e inghiottì acqua salsa, ricadendo sugli scogli rosi dal mare. Riuscì a nuotare per breve tratto, e nei momenti in cui... portato poi dai flutti sul promontorio Festivo riuscì a salvarsi, pur tutto scorticato. Là sulla scogliera aguzza passò il giorno e tutta la notte seguente e poi ancora un altro giorno fino alla sera, tormentato dalla fame e dalle ferite. Ora, noi sappiamo che il caso può anche esserci

<sup>3</sup> Lucrezio, II, 1 e ss.

<sup>4</sup> Diogene Laerzio, II, 115 (trad. G. Reale, i corsivi sono miei).



favorevole, e voi avete in mente ciò come cosa ragionevole: è morto infatti il vostro araldo, che vi ha salvati... La sorte può esserci contraria e danneggiarci, tuttavia raramente: essa non è, come il fuoco, alimentata da una materia sua propria. È riflettendo su questi fatti che Epicuro non volle negare del tutto la realtà della sorte: *sarebbe stato del tutto irragionevole, e non degno della serietà di un filosofo, mentire su di un fatto evidente, tutto ciò essendo noto e manifesto.*<sup>5</sup>

A questo deve arrivare l'uomo, a compiere la propria *aretè*, a realizzare il proprio potenziale intoccabile dal mondo esterno, per giungere a godere dell'*eudaimonia*, della felicità, della sorte che il proprio demone dà ad ogni uomo, per essere un uomo che vive tra beni immortali. Questo, però, è un lungo, arduo ed impegnativo percorso. L'uomo greco, ritene un qualsiasi filosofo, come l'uomo in generale è però un acrobata in continuo bilico sul precipizio. Il bilico è tra l'abisso della sua bestialità e l'ascesa alla sua divinità. Cosa procura questa strana condizione di instabilità? La cattiva gestione delle emozioni e la falsa (o falsata) percezione della realtà. Compito dunque del filosofo, specialmente di quello dell'età ellenistica e romana, è quello di curare l'anima malata dell'uomo. La condizione di malessere quasi nevrotico è ben descritto da autori quali Lucrezio e Seneca. L'opera del filosofo diventa opera psicologica anche. Il grande costrutto teorico diventa anche oggetto di contemplazione per raggiungere quello stato di benessere psicologico, di quiete dei violenti moti passionali che sconvolgono e fanno star male e vivere male. Si costruiscono grandi visioni del mondo per dare una base di sicurezza alla propria visione etica. Tutto, infatti, si spiega perché l'agire umano è ciò che più conta per ottenere la felicità in questo mondo. Il mondo incerto, ignoto, viene così spiegato per dare la tranquillità e la certezza all'anima sconvolta che non riesce a spiegarsi il perché delle cose. Ogni componente del grande sistema filosofico (stoico, epicureo...) non è separabile dall'altro, ma è consequenziale dell'altro. A ragione gli Stoici vedevano che logica, fisica ed etica formavano quel corpo unico che è il corpo umano.<sup>6</sup> Epicuro diceva che noi studiamo la natura, i fenomeni celesti, la morte, i limiti delle sofferenze e dei desideri per sedare la nostra paura.<sup>7</sup> È la quiete dell'anima ciò che realmente conta più di tutto.

<sup>5</sup> Diogene di Enoanda, *Nuovi frammenti*, 7 (col. I-III), 8 (col. I), trad. M. Isnardi Parenti; i corsivi sono miei.

<sup>6</sup> Diogene Laerzio, VII, 39-41.

<sup>7</sup> Epicuro, *Massime Capitali*, 11.

Epicuro sposta il centro della discussione. «Il piacere è il principio e il fine del vivere beato»,<sup>8</sup> dichiara il maestro di Samo al suo amico e discepolo Meneceo. Non è più la virtù (*aretè*), la linea guida dell'essere vivente, ma il piacere (*hedonè*).<sup>9</sup> Solo quando esso c'è l'uomo può godere della quiete dell'anima e dell'assenza di dolore fisico, raggiungendo quel piacere catastematico, quel piacere equilibrato che non è soggetto a mutamenti esterni, che rendono instabile e poco godibile ogni piacere. Il piacere che ricerca Epicuro non è il comune e volgare piacere (che il filosofo in fondo non disprezza),<sup>10</sup> ma la sua forma più elevata e più nobile che è detta catastematico, ossia stabile, che non può essere soggetta a mutamenti. Non è il piacere che proviene da banchetti, da cibi raffinati, dal sesso, ma

il ragionamento assennato, che esamina le cause di ogni scelta e repulsa, e che elimina le opinioni per effetto delle quali il più grande turbamento attanaglia le anime. Di tutti questi, il principio e il più grande bene è la saggezza, la quale risulta perfino più preziosa della filosofia, poiché da essa nascono tutte le virtù, in quanto insegna che non è possibile vivere piacevolmente senza vivere anche in modo saggio, onorevole e giusto, e, viceversa, non è possibile vivere in modo saggio, onorevole e giusto senza anche vivere piacevolmente. Infatti, le virtù hanno un legame naturale con il vivere piacevolmente, e il vivere piacevolmente è inseparabile dalle virtù.<sup>11</sup>

Questo è un tipo di piacere che gode dell'elemento più semplice e sensibile,<sup>12</sup> ma al tempo stesso non implica nessuna dipendenza dal mondo esterno. L'epicureo aspira all'*autarkeia*<sup>13</sup> (autosufficienza). Nella elencazioni della scala dei piaceri fatta dal filosofo del Giardino questo rientra tra i pia-

<sup>8</sup> Epicuro, *Lettera a Meneceo*, 128 (trad. I. Ramelli).

<sup>9</sup> Sia Freud che Alexander Lowen ed altri psicologi si dimostrano molto epicurei, sostenendo tranquillamente che è il piacere che l'uomo ricerca e vuole.

<sup>10</sup> Epicuro, *Lettera a Meneceo*, 131.

<sup>11</sup> Epicuro, 132 (trad. I. Ramelli).

<sup>12</sup> Ci sono i frammenti di un trattato di Epicuro, *Del fine*, che suonano così: «Io, infatti, personalmente, non riesco a concepire cosa sia il bene, se elimino i piaceri che derivano dai sapori, ed elimino anche quelli connessi ai piaceri d'amore, e anche quelli che derivano dall'udito, e infine pure quei piacevoli moti che derivano dalla bellezza attraverso la vista» fr. 67 Usener (trad. I. Ramelli) e ancora in un frammento di una lettera: «Io godo di quanto è piacevole per il corpo, servendomi di acqua e di pane, e spotto sui piaceri che derivano dalla sontuosità, non di per se stessi, ma per i fastidi che li accompagnano» fr. 181 Usener.

<sup>13</sup> Epicuro, 130.



ceri naturali e necessari, i più naturali e congeniti all'essere vivente. È ormai nota la divisione dei piaceri che fa il nostro filosofo. L'uomo ha desideri, piaceri, alcuni dei quali sono naturali, altri vani. Di quelli naturali alcuni sono necessari, altri semplicemente naturali; tra i necessari alcuni lo sono in vista della felicità, altri in vista dell'assenza di dolore dal corpo, altri ancora in vista della vita stessa. Questi sono i principi di scelta e di repulsa per la salute del corpo e l'imperturbabilità dell'anima, cioè il fine del vivere beatamente.<sup>14</sup>

Sia detto, il piacere non è una semplice sensazione legata al corpo e al tempo, ma è una profonda esperienza che va interiorizzata e sublimata, oltre i comuni limiti del generale modo di vedere le cose. Da piacere sensibile, cinetico, in movimento si passa al piacere in quiete, stabile, catatematico. Sia detto che il filosofo del Giardino infrange il solito modo di vedere dell'opinione comune e critica le teorie degli avversari.<sup>15</sup> La concezione epicurea è in forte contrasto con il comune modo di vedere per sviluppare quella che è la teoria di un bene interiore che non può essere toccato, acquisito con l'esperienza e la saggezza (*phronesis*) e che è molto elementare, è alla portata di tutti: è il piacere.<sup>16</sup> L'Epicureismo, come molte filosofie ellenistiche, rinuncia all'esperienza platonica ed aristotelica per certi versi e prosegue per una via materialistica, alla ricerca di un paradiso nella vita mortale, senza attendere altro nell'aldilà. Tutto si svolge qui sulla terra, inferno e paradiso.<sup>17</sup> In fondo Epicuro voleva curare il male dell'anima, quindi doveva affrontare tutto il modo di pensare e vedere dell'epoca.<sup>18</sup> Quella che abbiamo davanti è una «religione laica».<sup>19</sup> La situazione e le scelte sono giustificate dalla nuova epoca. Il vecchio mondo della *polis* e dei suoi valori è totalmente rivoluzionato dalla nuova epoca di Alessandro Magno e dall'incontro con altre civiltà. Così l'uomo greco

<sup>14</sup> Epicuro, 127-128. Questo parlare dei piaceri e della vita felice fa ricordare le parole di Epicuro nella stessa lettera (128), di profondo acume psicologico e in accordo con la concezione psicologica, secondo cui quando si parla tanto di una cosa, quella cosa non la possediamo.

<sup>15</sup> Un esempio è in *Odissea*, VII, 215-221 dove si dice che il ventre è la cosa più impudente, che obbliga a ricordarsi di lui anche l'uomo più afflitto. Invece nella massima capitale XX il filosofo contraddice questa teoria e in una sua massima dice: «Principio e radice di ogni bene è il piacere del ventre: tutto ciò che è sapiente ed importante si riferisce ad esso» fr. 409 Usener (trad. I. Ramelli).

<sup>16</sup> Epicuro, 132 e fr. 69 Usener.

<sup>17</sup> Lucrezio, III, 978-1023.

<sup>18</sup> Per certi versi ancora attuale.

<sup>19</sup> G. REALE, *Storia della filosofia greca e romana, V, Cinismo, Epicureismo e Stoicismo*, Milano, Bompiani, 2004, p. 126.



si scopre individuo. Questo porta a profonde modifiche e innovazioni.<sup>20</sup> L'uomo di quel tempo deve affrontare mali concreti, come la fame, la povertà, la violenza (dei soldati dei monarchi ellenistici, dei briganti e pirati, dei monarchi e signorotti stessi), gli sconvolgimenti sociali, economici e politici. A questo si aggiungeva la condizione di malessere psicologico. Su questa linea Epicuro vede la filosofia come uno strumento per curare i mali dell'uomo,<sup>21</sup> tanto da dire:

È vano il pensiero di quel filosofo, dal quale non viene curata nessuna passione dell'uomo: infatti, come la medicina non ha nessuna utilità se non espelle le malattie dal corpo, così non l'ha nemmeno la filosofia, se non espelle la passione dall'anima.<sup>22</sup>

La filosofia epicurea è quindi rivolta alla cura delle passioni dell'anima. È una terapia. Essa è offerta a tutti. Sappiamo bene che, con spirito più del profeta e del predicatore che del filosofo, il filosofo sollecitò a praticare la filosofia i suoi tre fratelli, Neocle, Cheredemo ed Aristobulo e lo schiavo Mys.<sup>23</sup> Insomma, li convertì alla vita filosofica, alla pratica epicurea. La sua scuola, il suo Giardino, fu aperto a tutti, uomini, donne, schiavi, liberi, coppie sposate, etere, chiunque volesse rompere con il dolore e riscoprire *l'amabilità della vita*. In realtà, però, l'ideale di vita epicureo è fondamentalmente aristocratico.

L'ideale di Epicuro è per pochi capaci di attuarlo; è un ideale di vita arduo e difficile; richiede un superiore distacco dalle cose e dalle circostanze, un superiore ripudio del volgo e delle sue passioni. Aristocratismo, beninteso, che trascende il piano politico-sociale; i molti, i *polloi*, il «volgo» di cui parla Epicuro, non è altro – uso ormai consolidato da una lunga tradizione nel pensiero antico – che lo stuolo degli incapaci di attingere la vera filosofia, qualunque sia poi la sua caratterizzazione esteriore nell'ambito della società. Ma si tratta pur sempre di aristocrazia dello spirito; nella figura del sapiente ellenistico [...] si accentua il radicalismo aristocratico nei riguardi dell'uomo comune; e l'indifferenza verso tutto ciò ch'è esteriore, legato a circo-

<sup>20</sup> Ivi, pp. 1-36; 124-130; 247-255.

<sup>21</sup> Cfr. D. FUSARO, *La farmacia di Epicuro. La filosofia come terapia dell'anima*, presentazione di G. Reale, Padova, Il Prato, 2006, pp. 11 e ss.; 88 e ss.

<sup>22</sup> Epicuro, fr. 221 Usener (trad. I. Ramelli). Questa massima è ormai diventata quasi proverbiale.

<sup>23</sup> Diogene Laerzio, X, 3.

stanze effimere, conferisce profondamente all'isolamento del sapiente dal resto della comune società. Che questo isolamento è concepito in forma comunitaria, è peraltro cosa che non si ribadirà mai a sufficienza. Epicuro non mira ad alcuna riforma della società, ma mira a certamente alla fondazione di una comunità di sapienti su basi razionali, profondamente convinto che solo chi abbia la capacità di attingere alla vera filosofia può far parte di questa piccola società perfetta.<sup>24</sup>

La scuola epicurea resta, però, aperta a tutti coloro che sanno coglierne il messaggio. Chiunque voglia, chiunque ha bisogno può dirigersi verso quell'isola di salvezza. La stessa ricchezza di scritti del filosofo mostrano la sua volontà di propagandare a quanti più è possibile le sue parole di salute. In che modo si applicava l'approccio terapeutico epicureo alla cura dell'anima? L'approccio epicureo partiva da un rapporto di comprensione e persuasione verso quelli che si presentavano all'ingresso del Giardino:

La natura non va forzata, ma persuasa, e la persuaderemo soddisfacendo i desideri necessari sempre, e quelli naturali, ove non portino danno, quando invece sian nocivi, aspramente confutandoli.<sup>25</sup>

Chi si presentava al Giardino era un animo malato e sofferente, bisognoso della più profonda comprensione, per il proprio male, per la vergogna dei propri sbagli. L'importanza del rapporto diretto, dell'universalità che si sprigiona in quel momento è unico, perché si cura un'anima che dolera. Qui la persona, la sola persona posta davanti al maestro epicureo è tutto.<sup>26</sup> L'epicureo si relaziona con l'anima sofferente innanzitutto con molto tatto, molta dolcezza, comprensione e simpatia verso i suoi mali. L'epicureo non è giunto alla felicità per un dono divino, ma dopo un lungo viaggio. Qui Epicuro ribalta la concezione comune ancora una volta, come suo solito. In fondo l'importante è liberarsi dalle false opinioni e formulare una vera conoscenza della natura.

Non il giovane dev'essere stimato beato, ma il vecchio che bene ha vissuto: perché il giovane, che dalla pienezza delle sue forze è portato in tutto ad eccedere, è sbattuto qua e là con animo sempre diverso

<sup>24</sup> M. ISNARDI PARENTE, *Introduzione*, cit., pp. 63-64.

<sup>25</sup> Epicuro, fr. 51 Diano, in EPICURO, *Scritti morali*, introduzione e traduzione di C. Diano, edizione a cura di G. Serra, Milano, Rizzoli, 1997.

<sup>26</sup> «Queste cose, io non le dico a molta gente, bensì a te; siamo, infatti, un teatro abbastanza grande l'uno per l'altro», Epicuro, fr. 208 Usener.

dal vento della fortuna; laddove il vecchio ha trovato nella vecchiezza il suo porto e i beni nella speranza dei quali un tempo ha trepidato, tiene ormai saldi nella sicura custodia della gratitudine e del ricordo.<sup>27</sup>

La felicità può non essere un dono o una condizione già acquisita. L'uomo si inganna facilmente e facilmente tende a diventare psicologicamente dipendente da quello che crea o prova. L'acquisto del giusto equilibrio delle cose e la vera conoscenza della natura delle cose è un percorso che può impegnare tutta la vita. Quello che conta è imparare a conoscere e vivere il piacere, il vero piacere catastematico. Diventa, così, essenziale l'ascolto di ciò che turba l'animo e impostare in maniera diversa. La comprensione, la socievolezza, l'amore per il prossimo, il sapere che si può sempre sbagliare sono fondamentali per un epicureo.

Il pensiero epicureo è provocatorio. Rifiuta quelli che sono i luoghi comuni e il comune modo di pensare, per rovesciare tutti quei valori acquisiti. Lo scopo è quello di spingere l'individuo a vivere secondo la propria natura – *kata physin* – riscoprendo la verità della carne. Il maestro epicureo sta accanto al discepolo, che condivide l'esperienza con altri compagni, guidandolo, mostrandogli esempi concreti dal vissuto del gruppo della scuola. Come si ebbe a dire, i successori diretti di Epicuro, divennero tali per la frequentazione con il filosofo. È questo il primo punto: *la guida diretta di un maestro più esperto che abbia già percorso il suo tragitto è indispensabile per la terapeutica epicurea, ma anche antica*. Il discepolo, per prima cosa, deve ammettere i suoi errori, i suoi sbagli davanti al maestro e ai compagni. Le parole del maestro hanno scosso l'animo, che decide di parlare. Si tenga presente una cosa: per un epicureo non c'è un tempo adatto per cominciare o smettere di filosofare, ogni momento, ogni età è quella adatta per la salute della propria anima.<sup>28</sup> Quindi segue una doppia linea di lavoro, l'apprendimento dell'insegnamento epicureo e la pratica quotidiana insieme ad un maestro e dei compagni e quella personale. Per la prima parte del lavoro ne parla spesso Epicuro:

Medita, dunque, questi precetti e quelli ad essi affini, giorno e notte, fra te e te e anche con colui che è simile a te stesso, e mai, né da sveglio né in sogno, sarai turbato, ma vivrai come un dio tra gli uomini. Infatti, non assomiglia per nulla a un animale mortale un uomo che vive tra beni immortali.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Epicuro, fr. 108 Diano.

<sup>28</sup> Epicuro, *Lettera a Meneceo*, 122.

<sup>29</sup> Epicuro, 135 (trad. Ramelli).



La pratica della lettura dei testi, dell'apprendimento dei principi basilari è fondamentale per l'epicureismo e il modo d'agire della filosofia antica. Nella pratica terapeutica antica si apprendevano i principi per applicarli poi nella vita quotidiana. Di qui nasceva l'esigenza riguardo l'apprendimento del sistema filosofico e dei principi base secondo i vari gradi di conoscenza dell'allievo (se è un iniziato, se è un esperto, uno molto addentrato, se ha bisogno di ricordare i precetti base o deve iniziare a conoscerli).

Per quelli, Erodoto, che non possono seguire punto per punto ciascuno dei miei scritti sulla natura, né prendere in esame i libri più lunghi tra i miei trattati ho composto un'epitome dell'intera trattazione, affinché possano preparare la memoria per comprendere le dottrine più importanti, allo scopo di aiutare se stessi in ogni circostanza nei punti essenziali, almeno nella misura in cui si applicano allo studio della natura. Ma anche chi ha fatto apprezzabili progressi nella considerazione dell'insieme deve tenere a mente l'impronta fondamentale dell'intera dottrina, perché dell'intuizione dell'insieme abbiamo spesso bisogno, mentre di quella particolare non così spesso.<sup>30</sup>

Per questo motivo vengono scritte le lettere, le *Massime Capitali* e varie forme di raccolte di massime e aforismi che condensano tutto il sapere epicureo. Alla fine da queste forme abbiamo il forte e succinto tetrafarmaco, che espone i punti base della dottrina.<sup>31</sup> Lo scopo di questa diffusione del testo scritto e, dopo la scomparsa del Maestro e dei più diretti discepoli, di testi che meglio commentassero gli scritti epicurei, nasce dall'esigenza di dare un continuo sostegno all'allievo. Questa azione generava una serie di situazioni negli allievi: 1) l'allievo acquisiva grande sicurezza e serenità; 2) l'allievo veniva portato a pensare in una maniera *diversa* rispetto a quella usuale concepita dalla *paideia* tradizionale; 3) l'allievo dipendeva spesso dal pensiero base del maestro, come se ne lamenterà in futuro Seneca; 4) l'allievo, con una prassi tipica delle civiltà primitive, attribuiva l'innovazione all'età passata.

Questa prassi terapeutica di Epicuro rispondeva ad una duplice esigenza: sedare la paura dell'essere vivente, smorzare il desiderio illimitato.

<sup>30</sup> Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 35.

<sup>31</sup> «Soltanto, ci sia appresso il quadruplice farmaco: Dio è una cosa di cui non bisogna aver paura; la morte è una cosa che non si percepisce, e il bene è facile da procurarsi, il male è facile da sopportare», Filodemo in voll. Herc. coll. alt. I 148 (trad. Ramelli).

«Uno può essere infelice o a causa della paura o per un illimitato e vano desiderio; ma chi pone un freno a queste passioni può procurare a se stesso un beato raziocinio». <sup>32</sup>

«A dar pena non è il fatto di essere privi di questi beni (*sc.* quelli che la gente considera tali), bensì piuttosto il dover sopportare l'inutile pena delle vane opinioni». <sup>33</sup>

Epicuro, con il suo scrivere e la sua pratica filosofica, doveva rispondere ad una condizione psicologica di malessere. L'uomo non è capace di agire bene, saggiamente ed onestamente perché non ha equilibrio razionale, non ha equilibrio con le sue passioni ed emozioni e sensazioni, non conosce, fondamentalmente, il limite di natura. Nell'uomo non esiste conoscenza dei propri limiti, dei limiti della natura. È una condizione soggettiva e culturale che incatena l'uomo. La pratica filosofica epicurea si prefigge di agire contro questa situazione, persuadendo e convincendo, in base al carattere di ciascuno. Intanto, come dice Lucrezio:

Dunque il genere umano a vuoto e invano si travaglia  
sempre e consuma in affanni inutili la vita,  
certo perché non conosce quale sia il limite del possesso  
e generalmente fino a qual punto cresca il vero piacere.  
E questo a poco a poco ha sospinto la vita in alto mare  
e ha suscitato dal profondo grandi tempeste di guerra. <sup>34</sup>

Lucrezio, sulla scia del maestro, mostra chiaramente l'elemento chiave dell'infelicità umana, del suo stato di malessere. La filosofia epicurea è una filosofia intellettualistica, ma con svolte psicologiche che sembrano anticipare teorie freudiane. Ignoranza di se stessi, ignoranza del mondo circostante, immaturità emotiva, lavoro su due pulsioni basilari dell'animo umano, paura e desiderio smodato, indicano l'azione che deve compiere l'epicureo per ottenere la felicità sulla terra.

Si è parlato di limiti e difficoltà. L'azione della terapia filosofica epicurea tende a sciogliere molti nodi, ponendosi anche in contrasto con la cultura ufficiale (*paideia*). All'uomo serve ritrovare se stesso. Il concreto materialismo serve ad identificare l'uomo come una parte del tutto, un aggregato di un continuo flusso di atomi, che in quel momento genera-

<sup>32</sup> Epicuro, fr. 485 Usener.

<sup>33</sup> Epicuro, fr. 486 Usener.

<sup>34</sup> Lucrezio, V, 1430-1435 (trad. F. Giancotti).

no la vita, singole forme di vita, per poi sciogliersi di nuovo e di nuovo continuare il suo eterno fluire.

Una volta che si siano apprese queste cose, occorre dare un'occhiata d'insieme a ciò che non è immediatamente evidente. Innanzitutto, il fatto che nulla viene all'essere dal non-essere, poiché in tal caso ogni cosa sarebbe venuta all'essere da ogni altra, senza alcun bisogno di semi generatori. E poi, se ciò che si distrugge svanisse nel non-essere, tutte le cose andrebbero perdute, perché ciò in cui si dissolvono non è. E, in verità, il tutto è sempre stato come è ora, e sarà sempre così per il fatto che non c'è nulla in cui possa trasformarsi, dato che, all'infuori del tutto, non c'è nulla che, subentrando, possa operare la trasformazione. Ma anche il tutto è costituito da corpi e da spazio.<sup>35</sup>

Ancora più suggestivamente e poeticamente si esprime Marco Aurelio, che seppure stoico, ha punti di contatto con il Maestro di Samo.

Rammenta da quanto tempo rimandi la questione e quante volte, pur ricevute nuove scadenze dagli dei, non ne hai profittato. *Ma bisogna ormai, una buona volta, che ti renda conto di quale mondo sei parte, che capisca di quale realtà che governa il mondo sei un efflusso e che un limite di tempo ti è fissato*: qualora non te ne avvalga per fare in te il limpido e il sereno, se ne andrà e anche tu te ne andrai, né ti sarà concessa un'altra occasione.<sup>36</sup>

La scoperta del materialismo atomistico e la teorizzazione dell'eternità della materia, che si esprime in un continuo fluire nel quale avviene quell'atto che chiamiamo vita, ma è una fase di aggregazione e disgregazione degli atomi, permette all'uomo timoroso della morte di scoprire la continuità della vita nello scorrere degli atomi. La vita continua, in quel modo particolare da cui è provenuta. Esso era un mondo che scorreva, dove mancava l'unità della carne e dell'anima (atomica, mortale per Epicuro), quella sensibilità che permette di percepire il mondo. L'uomo è così liberato da un elemento che può aprire le vie al dolore e alla sofferenza. Finché c'è vita non c'è morte, ma quando c'è la morte, la sua insensibilità, non c'è la vita con la percezione delle sensazioni. È la distinzione tra il vuoto e i corpi, che al tempo stesso crea il tutto, la vita continua del fluire degli atomi. Possono coesistere vita e morte, poiché sono ognuna

<sup>35</sup> Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 38-39.

<sup>36</sup> Marco Aurelio, *Pensieri*, II, 4 (trad. C. Cassanmagnago), il corsivo è mio.



una parte della stessa cosa. Al tempo stesso sono cose profondamente separate, legate alla sfera dell'unicità di ogni vivente sulla faccia della terra. Solo l'apertura al mondo, all'altro della *philia*, dell'amicizia, permette di far uscire dall'animo dell'epicureo, dal suo egocentrismo ed aristocratismo, quella benevolenza, socievolezza e dolcezza verso il proprio prossimo, ma anche una grande forza interiore e assertività. L'azione dell'epicureismo è sempre di mediazione contro il rischio di dipendenza psicologica. L'uomo è agitato da paura e desiderio smodato. Per l'epicureo l'uomo è un essere pericoloso, agitato da queste due pulsioni, ignorante di se stesso e del vero piacere secondo natura, creatore di leggi per non danneggiarsi e rispettoso di esse solo per timore di essere scoperto. Il solo saggio conosce il piacere e i veri limiti della natura. È un uomo che è giunto alla comprensione delle cose dopo un lungo e travagliato percorso. Resta sempre immerso nelle vite, ma è un lucido osservatore delle debolezze umane, da cui se ne tiene lontano, può comprendere con sguardo compassionevole, ma non ne è più preda. Esempio è ciò che dice Lucrezio nei finali del libro quarto e quinto. Descrive l'uomo immerso in due eventi fondanti: l'esperienza amorosa e quella del progresso, quindi il rapporto con le cose. Nell'uno e nell'altro caso l'uomo saggio è conscio del bene, ma anche dei pericolosi limiti psicologici che ciò comporta. *L'autonomia (psicologica) è basilare*. Affascinante è il quadretto degli inganni della donna verso l'innamorato, anche quando ricambia il suo amore. Lei lo tiene alla porta, per aumentare il desiderio dell'innamorato per lei e garantirsi un più saldo legame. L'epicureo è consapevole di questa debolezza, ma la perdona, perché conosce la sincerità dei sentimenti di lei per lui. Nel quinto libro l'uomo è descritto nel suo sviluppo storico. Ogni oggetto di progresso ha in se un elemento positivo, ma anche di debolezza. Il fuoco permette la vita sociale, lo sviluppo del linguaggio e dei rapporti umani, ma questo genera anche legami affettivi che rammolliscono l'antica durezza. Lo sviluppo di città genera leggi e ricchezze e progresso, ma anche discordie e avidità. In questi versi Lucrezio (ed Epicuro) sembra dire, e mi sia concesso questo esempio prosaico: il saggio apprezza l'invenzione della nave, del treno, dell'automobile e dell'aereo, che riducono le distanze e lo spreco inutile di forze, ma non userebbe l'automobile per andare al negozio che dista da casa sua cento metri. I rapporti con le persone, e ancora di più con le cose, sono una scelta, ma non devono mai diventare una pericolosa dipendenza.



### Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Epicureismo greco e romano: atti del congresso internazionale*, Napoli 19–26 maggio 1993, a cura di G. Giannantoni e M. Gigante, Napoli, Bibliopolis, 1996.
- ANNAS J., *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, prefazione di G. Reale, Milano, Vita e pensiero, 1998.
- ARRIGHETTI G., *Epicuro. Opere*, introduzione, testo critico, traduzione e note, Torino, Einaudi, 1973<sup>2</sup>.
- DIOGENE LAERZIO, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale, con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2005.
- Epicurea*, testi di Epicuro e testimonianze epicuree nella raccolta di Hermann Usener, trad. e note di I. Ramelli, presentazione di G. Reale, Milano, Bompiani, 2002.
- EPICURO, *Opere*, a cura di M. Isnardi Parente, Milano, TEA, 1993.
- Id., *Scritti morali*, introduzione e traduzione di C. Diano, edizione a cura di G. Serra, Milano, Rizzoli, 1997.
- Id., *Epistola a Erodoto*, introduzione di E. Spinelli, traduzione e commento di F. Verde, Roma, Carocci, 2010.
- FILODEMO, *L'ira*, a cura di G. Indelli, Napoli, Bibliopolis, 1988.
- FUSARO D., *La farmacia di Epicuro. La filosofia come terapia dell'anima*, presentazione di G. Reale, Padova, Il Prato, 2006.
- GRILLI A., *Epicuro tra Seneca e Orazio*, «Rendiconti. Classi di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 132, 1998, fasc. 1, 1999.
- GOLEMAN D., *Intelligenza emotiva. Che cos'è perché può renderci felici*, Milano, Rizzoli, 2004.
- HADOT P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura e con prefazione di A. I. Davidson, Torino, Einaudi, 2005.
- KONSTAN D., *Lucrezio e la psicologia epicurea*, traduzione di I. Ramelli, Milano, Vita e pensiero, 2007.
- LUCREZIO, *La natura*, a cura di F. Giancotti, Milano, Garzanti, 1994.
- NUSSBAUM M., *Terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, presentazione di G. Reale, saggio integrativo di R. Davies, Milano, Vita e pensiero, 1998.
- Id., *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- PERELLI L., *Lucrezio poeta dell'angoscia*, Firenze, La nuova Italia, 1969.
- PLUTARCO, *Sul controllo dell'ira*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di R. Laurenti e G. Indelli, Napoli, M. D'Auria, 1988.
- Id., *Consigli agli inquieti. La cura dell'anima*, introduzione, traduzione e note di G. Giardini, Milano, Rizzoli, 2003.

*LA TERRE AUSTRALE CONNUE* DI GABRIEL DE FOIGNY:  
TRACCE DELL'EVOLUZIONE DEL GENERE UTOPICO  
NEL "GRAND SIÈCLE"<sup>1</sup>

«A considérer cet ouvrage  
comme un pur roman,  
l'impression peut en être permise»  
FOIGNY, *La Terre Australe Connue...*  
Approbation de l'édition de 1705.

1. 1676: l'utopia dimenticata

[...] dopo la felice stagione cinquecentesca, in cui la tradizione utopica aveva suscitato larga adesione in Italia, la Francia diventa la sede d'elezione dell'utopia politica. Al declino del pensiero utopistico che si registra nella nostra storia, fin dall'epoca barocca e si proietta a quasi

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni da *La Terre Australe Connue* (in seguito abbreviata *T.A.*) si intendono tratte da: G. DE FOIGNY, *La Terre Australe Connue. Avec une préface de Raymond Trousson*, Genève, Slatkine Reprints, 1981. Il volume offre la riproduzione anastatica dell'originale edizione ginevrina del 1676, pubblicata senza permesso presso lo stampatore Jean de La Pierre, con la falsa indicazione di Vannes, «par Jaques Verneuil». Nel riportare i passi, ho pertanto rispettato le alternanze e le peculiarità grafiche (relative in particolare alla presenza o meno degli accenti propri della moderna lingua francese), oltre che i segni di interpunzione presenti nella detta edizione. I miei interventi si sono limitati a sostituire sistematicamente la *s* lunga (ſ), forma antica della lettera *s* minuscola adoperata in principio e all'interno di parola, con la corrispettiva lettera rotonda (che il testo di Foigny utilizza invece solo in fine di parola): questo perché il lettore non la confonda con una *f*. Ho poi sciolto i seguenti segni diacritici di abbreviazione: il tilde ~ posto sulle vocali come simbolo stilizzato delle nasali *m* o *n*; e le più comuni legature &, indicante la congiunzione *et*, e ß (Eszett), indicante la doppia esse. Ho altresì tenuto conto, ai fini dell'analisi testuale, della traduzione italiana dell'opera: *La Terra Australe*, a cura di M.T. Bovetti Pichetto, Napoli, Guida, 1978. Quest'ultima è accompagnata da un'introduzione che inquadra storicamente autore e contenuti dell'opera, riprendendo e ampliando le riflessioni già affidate dalla studiosa al saggio *Gabriel de Foigny, utopista e libertino*, incluso in *Studi sull'utopia* (raccolti da L. Firpo), Firenze, Olschki, 1977, pp. 189-221.

tutto il Settecento, corrisponde infatti, in area francese, la progressiva e sempre più accentuata fortuna di questo genere inaugurato da Moro, la cui massima espansione coincide con l'epoca delle *Lumières*, secolo d'oro, per eccellenza, dell'immaginario utopico. Non solo, alla ricchezza ed alla molteplicità dei motivi ispiratori si unisce anche un'originalità concettuale e talvolta [...] un'eleganza letteraria, sconosciuta, per esempio, alle coeve utopie inglesi, "monotone e pesantemente didattiche".<sup>2</sup>

Come spiegano le parole di Bruna Consarelli – tratte dal suo saggio dedicato ai rapporti tra il movimento libertino e la letteratura utopica nella Francia del XVII secolo – dopo il suo grande successo in Italia (legato ai nomi di Doni, Patrizi, Agostini, nonché all'estetica architettonica delle cosiddette città ideali), alla fine del Cinquecento il fortunato genere istituito da More sembra trovare più fertile terreno oltralpe, se si esclude il solo caso di Campanella. Se, tuttavia, le ragioni di tale crisi nell'Italia della Controriforma si rintracciano facilmente nella centralità soffocante del potere della Chiesa di Roma e nella sua condanna dell'utopia,<sup>3</sup> ci sarebbe per contro da chiedersi come mai quest'ultima torni a fiorire nella dispotica e assolutista Francia di Richelieu e di Luigi XIV, dominata dalla Ragion di Stato e attraversata da un radicale pessimismo antropologico. Dopo un silenzio durato tutta la prima metà del secolo, in realtà, l'utopia trova un nuovo slancio trasformandosi nella sede per eccellenza della riflessione libertina e assumendo i tratti marcati di un discorso critico-negativo. Con "riflessione libertina" intendo ovviamente le molteplici forme di protesta intellettuale che caratterizzano la Francia del tempo e possono genericamente riferirsi non tanto a una morale indecorosa e alla licenziosità dei costumi (ovvero a un riduttivo *libertinage des mœurs*), bensì a un ben più profondo anticonformismo filosofico, al relativismo, al rifiuto serio e razionale dell'ortodossia religiosa (*libertinage d'idées*).<sup>4</sup> Fondata su

<sup>2</sup> B. CONSARELLI, "Libero pensiero" e utopia nel "Grand Siècle". *Studi sul Seicento*, Matera, Altrimedia, 2008, p. 123.

<sup>3</sup> In merito alle responsabilità della Chiesa – naturale alleata del realismo politico – nel declino del genere utopico, restano valide le considerazioni generali offerte da A. M. BATTISTA, *Introduzione alle utopie*, in *Utopie per gli anni Ottanta*, a cura di G. Saccaro Del Buffa e A. O. Lewis, Roma, Gangemi, 1986, pp. 15-24. Segnalo anche un più specifico contributo della stessa studiosa: *Il dibattito politico nell'Italia della Controriforma: Ragion di Stato, Tacitismo, Machiavellismo, Utopia*, «Il pensiero politico», XXX, 1997, 3, pp. 393-439.

<sup>4</sup> Vastissima è la letteratura critica dedicata al pensiero libertino francese dei secoli XVI e XVII. Per un approfondimento della questione – la cui complessità non può essere affrontata in questa sede – mi limito a rimandare, oltre che al già citato testo



coordinate geografiche e temporali fantastiche, la creazione utopica si propone in tal senso quale spazio letterario sicuro – assai più del canonico trattato politico – cui affidare critiche corrosive contro il sistema politico e civile costituito, restando al contempo al sicuro dalla censura esercitata dallo stesso. Di solito non si tien conto de *l'Histoire du grand et admirable royaume d'Antangil* (1616), costruita sulla falsariga dell'opera di More, e si indica in *Cyrano de Bergerac* il primo utopista francese. I suoi scritti (*L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* – 1657; *l'Histoire Comique des États et Empires du Soleil* – 1662) sono ricchi di spunti antireligiosi che precorrono le posizioni dei *philosophes*; tuttavia alla *pars destruens* (prevalentemente incentrata sul biasimo delle caste professionali mediche e giuridiche) non corrisponde un'adeguata *pars construens*, così che per essi propende tra gli studiosi la definizione di “romanzi filosofici”. È dunque a Gabriel de Foigny e alla sua opera *La Terre Australe Connue* che va ascritto il merito di aver per primo dato impulso alla produzione utopica francese del Seicento, affidandole una più netta critica sociale e segnando la prima cesura con l'universo mentale e stilistico cinquecentesco. Nonostante tale evidente primato, la *T.A.* – la cosiddetta “utopia ermafrodita”, essendo il doppio sesso il segno distintivo della società ideale che rappresenta – è un'opera quasi del tutto ignota, oltre a essere stata fortemente svalutata dai suoi rari commentatori. Menzionato nel lavoro enciclopedico di Bayle, che gli dedica l'articolo *Sadeur* nel suo *Dictionnaire historique et critique*,<sup>5</sup> il

della Bovetti Pichetto, almeno a due saggi di A. M. BATTISTA: *Come giudicano la 'politica' libertini e moralisti nella Francia del Seicento*, in *Il libertinismo in Europa*, a cura di S. Bertelli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 25-80; *Alle origini del pensiero politico libertino. Montaigne e Charron*, Milano, Giuffrè Editore, 1989, spt. pp. 132-169. Per i singolari rapporti tra utopia e libero pensiero si veda invece O. POMPEO FARACOVÌ, *Utopia e libertinismo nel Seicento francese*, in Id., *Utopia e civiltà. 1500-1700*, Torino, Loescher, 1981, pp. 349-401.

<sup>5</sup> P. BAYLE, *Sadeur*, in *Dictionnaire historique et critique*, Amsterdam, Leide, La Haye, Utrecht, 1740 (5e édition revue, corrigée et augmentée), t. IV, pp. 110-112; copia integrale del testo è disponibile online sul sito dell'ARTFL (Project for American and French Research on the Treasury of the French Language), Department of Romance Languages and Literatures – University of Chicago. È essenziale precisare che, nell'edizione del 1697 del *Dictionnaire*, Bayle attribuisce la stesura della *T.A.* al protagonista della stessa, *Sadeur* (cui non a caso è dedicato l'articolo); solo nelle edizioni successive egli ne riconosce una diversa paternità, da rintracciarsi probabilmente in un «cordelier défroqué», aggiungendo di aver ricavato tali informazioni da una *Mémoire* speditagli da Ginevra il 13 marzo 1697 da un anonimo lettore. Così *l'incipit* della lettera, il cui testo completo Bayle riporta in nota (l'ultima della voce *Sadeur*, alfabeticamente indicata come G): «Vous ne serez pas fâché, que je vous informe du veritable Auteur de la Relation des Terres Australes, qui a paru sous le nom de *Jaques Sadeur*, et dont vous parlez. C'est un nommé Gabriel Foi-

nome di Foigny resta infatti negletto dalla critica letteraria per quasi due secoli. Perché sia sottratto al silenzio bisognerà aspettare il minuzioso lavoro filologico di Lachèvre, curatore nel 1922 dell'unica edizione postuma del testo originale del 1676, inserito in un volume dedicato a *Les successeurs de Cyrano de Bergerac*. Lachèvre, che si fa carico di un ampio esame testuale e biografico, ha tuttavia per Foigny parole squalificanti che negano a lui e alla sua creazione qualsiasi dignità teorica, riducendolo a un «vulgaire paillard» e a un «déséquilibré complet»<sup>6</sup> e orientando nella medesima direzione negativa gli studi successivi. La difficoltà di pervenire a una rivalutazione piena della *T. A.* dipende, invero, in gran parte dalla qualità sincretica dell'opera, che si presenta ricca di elementi incongruenti ed enigmatici. Qualche ulteriore passo ermeneutico si compie solo nel 1982, anno in cui Pierre Ronzeaud, con *L'utopie hermaphrodite. La Terre Australe Connue de Gabriel de Foigny (1676)*,<sup>7</sup> cerca di individuarne un organico nucleo significante, riconoscendole valore artistico. È però merito di Bruna Consarelli – che a Foigny dedica un capitolo del suo già citato volume<sup>8</sup> – l'aver finalmente

---

gni (*sic.*), qui estoit Cordelier dans un Couvent de Lorraine, sa patrie: il vint en ces pais environ l'an 1667: il y embrassa nostre Religion [...]». Segue poi una concisa biografia di Foigny (ricca di peripezie amorose e letterarie), che culmina appunto con la produzione e la stampa non autorizzata della sua «*Australie*, comme il l'appelle». La medesima nota si conclude poi con la menzione di un'ultima notizia restituita «par une personne d'importance» nel 1699, la quale attribuisce invece la Relazione di Sadeur a un «Gentilhomme Breton grand admirateur de Lucrece», che l'avrebbe fatta stampare a Vannes nel 1676. Bayle si pronuncia propenso a combinare le due versioni, supponendo che il monaco spretato avrebbe derivato – o addirittura copiato parola per parola – dall'autore bretone i materiali della sua *Australie*, spacciandoli poi come originali.

<sup>6</sup> F. LACHÈVRE, *La vie de Gabriel de Foigny*, in *Les successeurs de Cyrano de Bergerac*, in *Le libertinage au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1922 [rist. Slatkine, Genève, 1968], p. VII. Della stessa opinione negativa è anche la Bovetti Pichetto, che già nel saggio del '77 parla di Foigny come di un «individuo disadattato», privo di qualità letterarie: «L'impressione che il libro produce nel suo complesso è di qualcosa di slegato e discontinuo, perché Foigny non riesce a saldare artisticamente gli elementi avventurosi ed esotici del racconto con gli elementi filosofici e sociali; questo perché la sua mente intensamente razionale raramente si avvisa di spirito creativo e artistico» (cit., p. 221).

<sup>7</sup> P. RONZEAUD, *L'utopie hermaphrodite. La Terre Australe Connue de G. de Foigny (1676)*, Marseille, Publication du C.M.R., 1982. Dello stesso anno è pure l'altro suo contributo: *Raison et Dérision de l'imaginaire utopique: La Terre Australe connue de G. de Foigny*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», XXXV, 1982, pp. 141-157. Le analisi sviluppate in entrambi i saggi sono state poi riassunte e criticamente ridiscusse dallo studioso nella voce dedicata alla *T. A.* dal *Dictionary of literary utopias*, a cura di V. Fortunati e R. Trousson, Paris, Champion, 2000, pp. 595-599.

<sup>8</sup> Occorre invero segnalare che la Consarelli interpreta l'utopia di Foigny in una pro-



segnalato come la *T.A.* sia davvero imprescindibile qualora si voglia tentare un'analisi dell'evoluzione seicentesca (sotto un profilo concettuale e prima ancora strutturale) del genere utopico, tenendo conto del delicato ma decisivo movimento di quest'ultimo verso i caratteri settecenteschi. È tale, appunto, il percorso che mi preme sviluppare, alla luce del testo di Foigny (che può considerarsi, da quanto detto, il prototipo ideale dell'utopia del *Grand Siècle*): la lenta ma inarrestabile trasformazione dell'utopia che, pur mantenendo alcune caratteristiche basilari fissate dal primo testo omonimo, muta molte delle sue originarie peculiarità stilistico-espressive, cessando altresì di proporsi quale consapevole disegno politico positivo e coeso, per affrontare a più specifiche e moderne questioni, dettate dalle nuove esigenze di laicismo e individualismo.

## 2. Gabriel de Foigny: storia di un libertino

Occorre per prima cosa indugiare su qualche dato storico-biografico, al fine di contestualizzare il più possibile l'autore e l'opera di cui questo saggio intende dar conto. La *T.A.* – che si pretende la storia della scoperta del continente australe, con relativa civiltà utopica, da parte di tale Nicolas Sadeur<sup>9</sup> – viene pubblicata anonima e con falsa indicazione di luogo in circa cinquecento copie, tra il febbraio e il marzo del 1676, presso l'editore La Pierre a Ginevra, ove Foigny, nato probabilmente intorno al 1630 nell'omonimo piccolo villaggio della Piccardia,<sup>10</sup> era giunto esattamente

---

spettiva marcatamente filosofica, come suggerito dal titolo della detta sezione: *Gabriel de Foigny, ovvero la perfetta 'disumanità' del saggio stoico*. Secondo la studiosa, la soluzione utopica della *T.A.* rispecchierebbe cioè un ideale solipsistico e ascetico di *apatheia* che produce una scissione incolmabile tra istinto e ragione, come tra natura e cultura, implicando un distacco dal mondo talmente radicale da approdare all'istinto di morte che caratterizza – come si vedrà – la società australiana. La mia analisi, in quanto prevalentemente centrata sugli aspetti formali del testo utopico, terrà conto solo marginalmente di tali spunti di indagine, di cui è tuttavia indispensabile dare notizia.

<sup>9</sup> E non Jacques Sadeur – che è invece nome del padre del protagonista (cap. I) – come vuole la vulgata e come riportano quasi tutti i saggi critici, a partire dal *Dictionnaire* di Bayle. L'equivoco, risalente all'edizione del 1692, di cui si parlerà a breve, è stato segnalato dal solo Trousson, nell'introduzione alla riproduzione anastatica del testo 1676 (p. XII, nota n. 14).

<sup>10</sup> Nel suo citato lavoro, Lachèvre ricostruisce in modo assai completo il periodo Svizzero (1666-1684) della vita di Foigny, basandosi sui documenti esistenti negli Archivi di Sato di Ginevra, Losanna, Morges, Berna e in quello del Concistoire e della Vénérable Compagnie di Ginevra. Poche e imprecise, per mancanza di documentazione, sono invece le notizie relative all'infanzia, alla giovinezza e agli ultimi anni dell'inquieto personaggio. Oltre che dello studio di Lachèvre, la mia sintetica narrazione delle vicende di Foigny

dieci anni prima, abiurando la sua confessione cattolica per abbracciare la fede calvinista. Provvisto di un solida educazione, ma di spirito intollerante e indisciplinato – che gli era già costato, in Francia, l'abbandono dell'ordine francescano dei *Cordeliers de l'observance* – Foigny cade tuttavia presto nelle mire repressive del Concistoro di Ginevra, che lo allontana dalla città dopo appena un anno. Impiegandosi saltuariamente come correttore di bozze o insegnante di musica, questo libertino impenitente soggiorna dunque prima a Losanna (sposandovi la vedova Lea Ducrest), poi a Berna e a Morges, dove nel 1669 riesce a divenire rettore del locale collegio, carica dalla quale decade però nel 1671, a causa di un comportamento oltraggioso tenuto nel tempio, allorché in preda all'ubriachezza vomita davanti al banco della comunione. Nel 1672 rientra finalmente a Ginevra, ove tenta invano – decisamente osteggiato dalla Venerabile Compagnia – di diventare cantore nel tempio di Saint-Pierre. Per far fronte alle continue ristrettezze economiche, nel 1673 Foigny pubblica quindi una grammatica, *La Facilité et l'Élégance des langues latine et françoise* (scritta già nel 1668, come anche *Les Attraits au service divin*, libro edificante intriso di spirito papista e per questo mai pubblicato), che completa l'anno seguente con *L'usage du jeu royale de la langue latine*.<sup>11</sup> Nel 1674 egli dà alle stampe pure un *Jeu de cartes en blason* e gli *Pseaumes de Marot et de Bèze*, le cui copie sono tuttavia tempestivamente confiscate nel 1675. I provvedimenti censori della Venerabile Compagnia si appuntano infine, nel 1676, su *La Terre Australe Connue*, che appare subito un testo sacrilego, in particolare per le eversive idee religiose (sostanzialmente deiste) espresse nei capitoli V e VI. Convocato l'8 dicembre al cospetto del Consiglio, Foigny nega di esserne l'autore e racconta di aver ottenuto il manoscritto – opera di un tale Sadeur de Nîmes – da un certo Bille o Pille, essendosi limitato a comporre l'*Avis au Lecteur* e facendo poi stampare il tutto da La Pierre. Sostiene inoltre di aver ricevuto il permesso per la pubblicazione dal sinda-

---

si è valsa anche delle accurate note biografiche contenute nell'edizione italiana della *T. A.* e della prefazione di Trousson alla ristampa anastatica del 1981.

<sup>11</sup> Questa grammatica bipartita si proponeva di insegnare in maniera agile e piacevole il latino e il francese. Conta qui brevemente sottolineare l'importanza dell'esperienza linguistica di Foigny, poiché essa è alla base del IX capitolo della *T. A.*, dedicato per l'appunto alla creazione di una lingua immaginaria assai complessa, di cui l'Autore non manca di tracciare un accurato profilo morfologico. Per una puntuale analisi della questione – che non costituisce specifico oggetto d'analisi in questo articolo – rimando a J. R. KNOWLSON, *The ideal languages of Veiras, Foigny and Tyssot de Patot*, «Journal of the History of Ideas», XXIV, 1963, 2, pp. 269–278. Si veda pure il contributo di É. PONS, *Les langues imaginaires dans le voyage utopique. Les grammairiens: Vairasse et Foigny*, «Revue de littérature comparée», XII, 1932, 3, pp. 500–532.



co Lullin – opportunamente morto qualche settimana prima – il quale gli avrebbe consigliato di non apporre l'indicazione di Ginevra, a causa degli atteggiamenti papisti del presunto autore del libro. L'incerta situazione di Foigny si aggrava nel 1677 – allorché è divulgato un suo almanacco dai contenuti assai poco ortodossi, *Le Grand Garantus* – per precipitare poi nel febbraio del medesimo anno, quando viene imprigionato. Liberato nel marzo, gli si ordina di lasciare Ginevra, cosa che gli riesce di evitare grazie al favore di cui gode presso le famiglie di stranieri residenti in città e presso il primo sindaco. Dei sei anni successivi (dal 1678 al 1683) non si hanno su di lui notizie certe. È invece nel 1684, quando è ormai vedovo, che scoppia l'ultimo scandalo della sua vita: egli viene infatti di nuovo incarcerato per aver messo incinta la sua cameriera Jeanne Berlie, il cui figlio illegittimo viene per altro battezzato, forse proprio per volontà del padre. Del resto, il 5 giugno, quest'ultimo chiede al Consiglio il permesso di lasciare Ginevra, insieme ai figli, per farsi nuovamente cattolico; permesso che ottiene. Il 5 dicembre, Foigny entra così in un convento della Savoia (sul quale le biografie esistenti non forniscono ulteriori dettagli), ove morirà nel 1692. Nel giugno di quello stesso anno, l'abate François Ragueneau ripubblica – a Parigi presso l'editore Claude Barbin – l'utopia australe, opportunamente riassunta e assai rimaneggiata,<sup>12</sup> nonché epurata dei suoi eccessi satirici (il capitolo VI, dedicato alla religione, vi è del tutto snaturato), sotto il nuovo titolo *Les Aventures de Jaques Sadeur*.<sup>13</sup> A differenza della versione completa del 1676, caduta rapidamente nell'oblio (dal novembre di quell'anno, del resto, la circolazione del libro viene impedita, tanto che neppure Bayle, uno dei suoi primissimi commentatori, la conosceva), quella del 1692 ebbe diverse riedizioni successive, testimoniando un discreto successo. Nel 1705 essa viene riproposta da sei stampatori parigini (Barbin, David, Ribou, Guignard, Osmont, Cavelier); nel 1732 l'opera appare poi presso David Mortier ad Amsterdam e infine, nel 1788, è inserita nel XXIV tomo della collezione dei *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques*,

<sup>12</sup> Sulla vicenda della correzione del testo di Foigny per mano dell'abate Ragueneau (che con lui intratteneva rapporti epistolari), rimando alla lettura del puntuale intervento di M. E. STORER, *Abbé François Ragueneau, Deist, Historian, Music and Art Critic*, «The Romanic Review», XXXVI, 1945, pp. 283-296.

<sup>13</sup> Il titolo completo, all'origine dell'errore onomastico di cui si è detto prima (cfr. nota 9), è: *Les Aventures de Jacques Sadeur dans la découverte et le voyage de la Terre Australe. Contenant les Coûtumes et les Mœurs des Australiens, leur Religion, leurs Exercices, leurs Etudes, Leurs Guerres, les Animaux particuliers à ce País, et toutes les Raretez curieuses qui s'y trouvent*. A Paris, Chez Claude Barbin, 1692.

*amusants, comiques et critiques; suivis des songes, des vision et des romans cabalistiques* (39 tomi in tutto) pubblicati da Garnier dal 1788 al 1789. Viene altresì precocemente tradotta in inglese nel 1693 e se ne mette a punto anche una versione abbreviata in olandese nel 1701. Insomma, solo una volta privata dei suoi toni più aggressivi e di fatto intimamente distorta, la *T.A.* può diffondersi come un innocuo «voyage romanesque», secondo la definizione offerta prima da un censore (1704), poi dal *Dictionnaire universel* di Chaudon e Delandine (Lyon, 1804-1805, articolo *Foigny*).

### 3. L'ermafroditismo come ideale antropologico: razionalità e distopia della Terra Australe

Alla luce di questo panorama informativo – assolutamente necessario visto lo scarsissimo rilievo del profilo di Foigny nel panorama letterario francese ed europeo – più chiare risulteranno le principali novità tematiche della *T.A.* e i caratteri originali del suo nucleo utopico, la cui comprensione risulta indispensabile affinché acquistino giusto risalto gli aspetti formali del testo.<sup>14</sup> Un grande cambiamento si palesa all'esame di alcuni dei tradizionali fondamenti del discorso utopico: la struttura politica, sociale, religiosa; l'idea dello spazio e della natura. Elementi, questi, la cui evoluzione dipende – come si accennava in esordio – dal mutato scenario istituzionale del XVII secolo, in cui l'emergere di moduli autocratici determina una profonda frattura tra Stato e società civile: frattura esplicitata attraverso il rifiuto dell'impegno politico, che aveva invece distinto l'età precedente. Il primo dato che si riscontra nella *T.A.* è non a caso proprio l'assenza dell'ideale – in sé conchiuso – dell'*optima respublica* (che era invece al centro dell'utopia di More), nella quale qualsiasi esigenza individuale risulta completamente subordinata a un progetto collettivo di perfezione statale. Crollata – alla luce dell'esaurirsi della *Weltanschauung* rinascimentale<sup>15</sup> – la speranza di poter costruire un equilibrato sistema di governo cui l'uomo possa partecipare

<sup>14</sup> Per aspetti formali intendo naturalmente le modalità e le strutture attraverso le quali l'utopia si manifesta a livello letterario; laddove le peculiarità tematiche del nucleo utopico coincidono con le scelte contenutistiche (ideologiche anche) dello scrittore.

<sup>15</sup> Come ha messo in luce Hazard nella magistrale sua opera *La crise de la conscience européenne* (Paris, Boivin & C., 1935), all'indomani delle scoperte geografiche, scientifiche, astronomiche, nonché alla luce delle sanguinose guerre di religione e della prassi politica assolutista, si produce – nel contesto francese del XVII secolo – una sfiducia complessiva in tutti i postulati della cultura classica che avevano regnato incontrastati nel Rinascimento, costituendo tra l'altro la base dell'*auctoritas* politica: dall'idea del *princeps imago dei*, ai concetti di legge naturale, etica e giustizia, sino al primato dell'uomo come essere privilegiato nell'universo.



organicamente, ciò a cui mira l'utopia seicentesca non è più la perfetta educazione politica, ma l'emancipazione e l'assoluta libertà intellettuale dell'individuo. Il progetto di Foigny non incarna dunque una classica utopia, ma offre piuttosto un ideale antropologico; ciò si evince dalla sua scelta principale: quella dell'ermafroditismo degli abitanti della terra Australe.

Tous les Australiens ont les deux sexes: et s'il arrive qu'un enfant naisse avec un seul, ils l'étouffent comme un monstre. Leurs corps sont fermes, dispos et fort actifs: d'une couleur qui tire plus sur le rouge que sur le vermeil: de la hauteur de huit pieds à l'ordinaire; d'un visage médiocrement long, d'un front large, avec des yeux à fleur de tête: d'une bouche tres petite environnée de levres plus rouges que le coral: d'un nez plus rond que long: d'une barbe et d'une chevelure toujours noires, et qu'ils ne coupent jamais, parce qu'elles croissent tres peu: d'un menton fendu et recourbé: d'un cou delicat avec des épaules grosses et élevées: des têttons ronds et evidens plus vermeils que rouges: leur bras sont nerveux: leur mains larges et longues à six doigts: la poitrine fort élevée: le ventre plat: et qui ne paroît que peu en leur grosseur: les hanches hautes: les cuisses larges, et le jambes longues avec les pieds à six doigts. [...] La nudité de tout le corps leur est si naturelle: qu'ils ne peuvent souffrir qu'on parle de les couvrir, sans se declarer ennemy de la nature et contraire à la raison. [T.A., cap.V, pp. 78-79]

Un breve *excursus* sulle fonti relative al tema – antichissimo – dell'ermafroditismo appare a questo punto doveroso. Lo Stato degli ermafroditi ricorda *in primis* gli androgini di Platone e il mito del reciproco amore riportato nel *Simposio*. In quest'ultimo si racconta infatti che un tempo il mondo era abitato da esseri viventi completi, che contenevano in sé entrambi i sessi del maschio e della femmina. Rei di aver voluto sfidare Zeus, tentando la scalata al cielo, gli androgini furono però puniti con la separazione delle loro metà, che da allora ansiosamente si cercano per ricongiungersi. Di ermafroditismo parlano altresì – in tempi più vicini all'opera di Foigny – alcune relazioni di viaggi compiuti in America e nelle Indie Orientali: nei *Voyages fameux du sieur Vincent le Blanc* (1648) si accenna ad esempio a un'isola dove abitano molti ermafroditi e nell'*Americae insignis et admiranda historia* del De Bry (1591) si fa riferimento a non meglio precisati «Hermafroditorum officia». <sup>16</sup> In una nota al citato articolo *Sadeur*, Bayle allude poi a una leggenda ermafrodita diffusa in Francia citando alcuni versi tratti da

<sup>16</sup> Traggio queste informazioni, relative alla fortuna del tema dell'ermafroditismo, dal citato contributo di M. T. Bovetti Pichetto, pp. 203 e ss.

un poema di Jean Molinet, edito a Parigi nel 1540 e intitolato *Recollection des merveilles advenues en nostre temps*: «J'ai veu vif sans fantosme / Un jeune moyne avoir / Membre de femme et de homme / Et Enfans concepvoir / Par lui seul en luy mesmes / Engendrer, enfanter / Comme font aultres femmes / Sans outilz emprunter». <sup>17</sup> A detta di Bayle, vi sarebbe pure in Foigny traccia delle teorie di Antoinette Bourignon, mistica fiamminga del XVII secolo, la quale sostenne il tema biblico dell'Adamo della Genesi bisessuato, <sup>18</sup> che avrebbe perduto la capacità di riprodursi autonomamente – alla stregua delle piante – a causa del peccato (Bayle riporta, a tal proposito, un passaggio della Bourignon tratto dalla *Préface de Le nouveau ciel et la nouvelle terre*, 1668). Se Foigny conoscesse o meno la Bourignon o Molinet non è dato sapere; certo è che suoi eventuali legami con tali fonti mitiche e religiose risultano maggiormente plausibili rispetto a una ben più remota connessione con Thomas Artus, autore di un libro satirico – apparso nel 1605 e diretto contro la corrotta morale della corte di Enrico III – intitolato *Les Hermaphrodites*. In quest'ultimo, infatti, il termine ermafrodita indica esseri umani effeminati e indecorosi, sfrenati nei piaceri e criminali; laddove, nella *T.A.*, tale associazione semantica non vale e il vocabolo sta ad indicare solo una peculiarità anatomica, caricata di un forte valore filosofico: lungi dall'essere il prodotto di una fantasia libertina, gli Australiani incarnano cioè un ideale di integrità fisica e psichica, assolutamente naturale. Nudi perché esenti dal peccato originale («A voir ces gens, en droit facilement qu'Adam n'a pas peché en eux») <sup>19</sup> o comunque preadamitici, essi vivono nei miti climi di un'estate perenne dell'unione compiuta di anima e corpo, che li rende completi e dunque alieni da ogni disordine passionale, lasciando spazio in essi all'esercizio libero della pura ragione. Il loro ermafroditismo è alla base di un solipsismo, di un'atarassia che sopprime ogni desiderio, ogni tensione conflittuale, non soltanto all'interno del singolo ma anche tra tutti gli individui:

Quant à nous, nous sommes hommes entiers, et n'est personne des nôtres qui ne montre toutes les parties de nôtre nature avec toutes ses perfections: cela fait que nous vivons sans ces ardeurs animales des uns pour les autres, et nous n'en pouvons même ouïr parler. Cela fait encor que nous pouvons vivre seuls, comme n'ayant besoin de rien.  
[*T.A.*, cap.V, pp. 90-91]

<sup>17</sup> P. BAYLE, *Sadeur*, cit., p. 110, nota (B).

<sup>18</sup> *Genesi*, 27: «Dio creò l'uomo a sua immagine; / a immagine di Dio lo creò; / maschio e femmina li creò».

<sup>19</sup> *T.A.*, cap.V, pp. 103-104.



Il doppio sesso appare dunque una geniale soluzione per disfarsi di tutte le complicazioni e degli affanni derivanti dalle unioni eterosessuali: dall'infelicità coniugale alle beghe familiari; dalla proprietà privata alle questioni ereditarie. La speciale condizione antropologica che Foigny prospetta produce infatti un'autonomia sentimentale che previene ogni vizio o bramosia, garantendo un'armonia irenica e delegittimando – nel segno di una totale inutilità – il ruolo dello Stato e della legge. Quella australe non è pertanto una società frutto della costruzione e dell'impegno dell'uomo; ovvero non vi è, nell'utopia di Foigny, un ordine politico-sociale che renda gli uomini giusti e felici: sono gli uomini “naturalmente” perfetti che danno invece vita in modo spontaneo a una società regolata, che ha in sé la radice dell'uguaglianza totale, essendo composta di uguali che pensano tutti “naturalmente” allo stesso modo. C'è, in effetti, una generale espansione dell'individuale nel collettivo:

Le mot de commandement lui [à l'Australien] est odieux: il fait ce que la raison lui dicte de faire: la raison c'est sa loy, c'est sa regle, c'est son unique guide. Il y a cette difference entre les vrais hommes, et entre les demi hommes, que toutes les pensées et toutes les volonteze de ceux là étant parfaitement unies, sont les mêmes sans difference et c'est assez de les expliquer pour les faire embrasser sans opposition; comme les personnes raisonnables suivent avec plaisir le vray chemin, aussi tôt qu'il est marqué. Mais parce que les demi hommes n'ont que des commencements de connoissance, et de foibles lumières: il arrive par necessité que l'un pense une chose, et l'autre une autre; et que l'un agrée un chemin, pendant que l'autre le fuit avec des oppositions et des repugnances presque continuelles. La preuve en est claire, puis que celuy qui ne fait qu'entrevoir, ne peut éviter les dangers de se tromper et de prendre souvent l'un pour l'autre.

[T.A., cap.V, pp. 108-109]

“...la raison c'est sa loy”: la morale razionale identica per tutti gli Australiani dipende come già detto dal doppio sesso, dato che solo quest'ultimo garantisce la completezza e quindi il ragionamento univoco. Gli europei, che hanno un unico sesso, sono invece imperfetti (metà bestie e metà uomini) e possono valersi solo di deboli lumi dell'intelletto che, brillando fiochi nell'oscurità interiore provocata dagli istinti, consentono di intravedere appena ciò che è giusto. Per questo essi sono condannati alla discordia perenne. Gli Australiani, al contrario, non conoscono rancori o gelosie, ignorano le ambizioni, le differenze sociali (e sessuali); non

vogliono nulla fuori di sé; perseguono solo ciò che è necessario, animati da un volere concorde e senza bisogno di sottomettersi ad alcun potere centrale, politico o religioso che sia. Essi credono sì in Dio – o meglio in un principio incomprensibile (chiamato *Haab*) – che volge ogni cosa verso ciò che è bene: ma questo non può essere nominato né invocato, poiché la mente umana non può concepirlo nella sua grandezza. Ogni preghiera o definizione rischierebbe dunque di essere offensiva e sacrilega. Rispetto alle utopie del Cinquecento – che hanno di solito una forte impronta religiosa, se non teocratica – è pertanto evidente nella *T.A.* una spiccata laicizzazione, in quanto del tutto svalutato è il ruolo della religione come strumento di coesione sociale.

L'indefettibile razionalità australe si estende quindi a un'uniforme lingua monosillabica e logico-filosofica (che racchiude in sé l'essenza stessa delle cose che designa, esprimendo i rapporti che intercorrono tra di esse); razionali e scientifici sono altresì i soli studi previsti – per tutti nella stessa misura – in questa utopia libertaria, che anticipa in un certo senso l'egualitarismo dei *philosophes*. Egualitarismo che arriva invero a sfiorare il parossismo: la *T.A.* è infatti pervasa da un'ansia geometrica che influisce pure sul modo di concepire la natura, spogliata di ogni concezione mitica e sottratta a ogni fecondo (e direi rinascimentale) legame con l'uomo. Gli Australiani, dopo aver spianato tutte le montagne, hanno suddiviso isotopicamente la loro superficie abitabile (che per altro è tutta ugualmente fertile, data la particolare posizione geografica del continente), così da ottenere unità territoriali rigorosamente identiche tra loro e uniformemente popolate.<sup>20</sup> La terra Australe è ripartita in quindicimila città (o sestrieri) tutte uguali, composte ognuna di sedici quartieri, senza contare lo *Hab* e quattro *Hebs*. Lo *Hab*, che sorge al centro di ogni nucleo urbano, ha funzione di Tempio, ma è anche la casa comune, la casa refettorio; gli *Hebs* sono invece le case di educazione, ove sono raccolti i ragazzi dalla nascita ai vent'anni. L'exasperazione matematica non si arresta qui: vi sono venticinque case in ogni quartiere e ogni casa ha quattro appartamenti, ciascuno dei quali ospita quattro persone. Si contano quindi quattrocento case e seimilaquattrocento persone in ogni città; per un totale di circa novantasei milioni

<sup>20</sup> Mi sembra interessante sottolineare i caratteri proto-illuministi di questa furia livellatrice del popolo australiano, che non a caso ricorda le scelte di organizzazione geometrica dello spazio adottate durante la fase giacobina della Rivoluzione francese. Cfr., a tal proposito, A. CORBOZ, *C'è un'urbanistica della Rivoluzione francese?*, in *1789: la Rivoluzione e i suoi 'miti'*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Pesaro, 21-22 luglio 1989), a cura di B. Consarelli, Flaminia, Pesaro, 1993, p. 55.



di individui (cui vanno aggiunti altri quarantotto milioni tra maestri e giovani che abitano gli *Hebs*) nel Paese. Il quale, come evidente, si configura alla stregua di uno stato nazionale,<sup>21</sup> incarnando una scelta spaziale di segno assai diverso rispetto alle dimensioni raccolte della città ideale, cara a molte utopie del Rinascimento. L'algebrica descrizione di cui ho offerto un sunto pare del resto assai importante nell'economia dell'opera, dato che occupa un'ampia parte del IV capitolo, che qui riporto:

Ce qui passe toute admiration, c'est que toute la terre Australe est sans montaigne: et j'ai appris de tres bonne part que les Australiens les avoient toutes applanies. Il faut aioûter à ce miracle de l'art ou de la nature, l'uniformité admirable de langues, de coûtures, de bâtimens, et de culture de la terre qui se rencontre en ce grand pays. C'est assez d'en connoître un quartier pour porter jugement de tous les autres. Ce qui proviène du naturel de tous les particuliers qui sont nais avec cette inclination de ne vouloir absolument rien plus que les autres; et s'il arrivoit que quelqu'un eut quelque chose qui ne fut pas commun, il luy seroit impossible de s'en servir. On conte quinze mille sezains dans cette prodigieuse étenduë de pays. Chaque sezain contient seize quartiers sans compter le Hab et les quatre Hebs. On trouve vingtcing maisons dans chaque quartier, et chaque maison a quatre separations, qui contiennent chacune quatre hommes. Il y a consequemment quatre cens maisons dans chaque sezain, et six mille quatre cens personnes: les quels multipliant par quinze mille sezains, on trouvera le compte de tous les habitans de la terre Australe qui sont environ quatre vingt et seze millions, sans compter toute la jeunesse et tous les maîtres qui sont dans les Hebs qui sont au moin en chacun huit cens personnes. Ainsi se trouvant soixante mille Hebs dans quinze mille sezains, on y compte quarante huit millions ou environ tant de jeunes gens que de maîtres qui les enseignent. [*T.A.*, cap. IV, pp. 63-64]

Non occorre insistere oltre sull'inquietante senso di freddezza che pervade il lettore di fronte a un'organizzazione territoriale così inflessibile, rigida e artificiale, che pure sembra funzionare ottimamente se applicata a un'umanità omogenea e monotona come quella ermafrodita. A tal proposito, conta per inciso notare come il fatto che il regime descritto da Foigny sia realizzabile unicamente sulla base dell'ermafroditismo deprivi

<sup>21</sup> Non bisogna dimenticare che il Seicento è il secolo in cui si consolidano le grandi formazioni statali europee (tra cui la Francia ha un ruolo di primo piano) ed evidentemente il progetto utopico di Foigny risente dei cambiamenti in atto.



l'utopia australe di ogni autentica portata sociale. Cioranescu, ad esempio, ha visto in una simile scelta sessuale – con la frustrante stereotipia che ne deriva – il segno di un'utopia a rovescio, ovvero una negazione delle possibilità dell'uomo di essere felice:

[...] ou bien l'auteur n'a pas mesuré les dernières conséquences de son raisonnement ou, sinon, l'Australie est une utopie à l'envers et une négation totale de nos possibilités de bonheur. Il ne dépend pas de nous que nous naissions hermaphrodites; et à supposer que ce choix nous intéresserait, il ne serait pas à notre portée. [...] qu'il l'ait voulu o non, il [Foigny] inaugure le pessimisme utopique.<sup>22</sup>

Tali considerazioni sembrano per certi versi anticipare i *Gulliver's Travels* di Swift, il quale pessimisticamente escluderà dalla prospettiva umana la felicità utopica; quest'ultima, come ben ricorda Raymond Trousson,<sup>23</sup> sarà al limite accessibile solo agli Houyhnhnms, i razionali cavalli provvisti di un sistema sociale protocomunista, e non agli Yahu, ossia agli esseri umani. Inoltre sulla *T.A.* si stende un'angosciante ombra di morte, dato che la vita degli Australiani si consuma in uno struggente desiderio di annullamento, che nasce dalla noia di un'esistenza lunghissima – ricordo che il popolo utopico è del tutto esente da malattie<sup>24</sup> – spesa in un'inutile perfezione, senza ansie metafisiche, senza consolazioni ultraterrene e senza gioia alcuna (poiché la gioia nasce dal soddisfacimento del desiderio e quest'ultimo dalla passione, che non fa parte del "corredo genetico" australiano). Non a caso essi hanno un curioso frutto, il frutto dell'albero della beatitudine o *balf* – che pure sembrerebbe confermare, in prima istanza, la dimensione edenica del luogo – il cui consumo eccessivo porta dolcemente alla morte. Quest'ultima è dunque il solo aspetto della società australe a essere regolato da una legge, resa indispensabile per evitare un altrimenti ambito suicidio di massa: il *balf* è concesso solo all'età di cento anni, dietro approvazione

<sup>22</sup> A. CIORANESCU, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 159-160. Sul medesimo tema si veda anche: G. TORTORA, *Dell'impossibile felicità*. La Terra Australe di G. de Foigny, «Vichiana», IV, 2002, 1, pp. 135-155.

<sup>23</sup> R. TROUSSON, *La distopia e la sua storia*, in *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, a cura di V. Fortunati, R. Trousson, A. Corrado, Napoli, CUEN, 2003, p. 65.

<sup>24</sup> Sull'interessante nodo tematico salute-malattia (speculare a quello vita-morte), rimando all'interessante contributo di G. G. GIUDICETTI, *Malati e malattie in quattro utopie del diciassettesimo secolo: Christianopolis (1619) di Johann Valentin Andreae, La Città del Sole (1623) di Tommaso Campanella, New Atlantis (1627) di Francis Bacon, La terre australe connue (1676) di Gabriel de Foigny*, «Quaderni grigionitaliani», 2004, 1, pp. 39-55.

dei fratelli e solo dopo che un “luogotenente” abbia sostituito colui che si avvia al riposo eterno.

#### 4. Il periplo di Jaques Sadeur: utopia e viaggio immaginario

Lasciando a questo punto da parte tali tratti spiccatamente distopici, che intaccano in tutta evidenza l’utopia (almeno sotto un profilo contenutistico), vorrei ora passare a concentrarmi sulle questioni formali della *T.A.* A tal fine occorre recuperare la definizione della stessa come «voyage romanesque», che è a mio avviso utilissima per focalizzare subito l’attenzione sul principale elemento innovativo dell’opera, dal punto di vista delle scelte stilistiche: ovvero il suo paradigma esplicitamente romanzesco e viatorio. Pur riprendendo in apparenza i classici *topoi* utopistici (tra cui, principalmente, la configurazione del luogo altro come spazio insulare, separato dalla realtà storico-geografica), la *T.A.* risente infatti della trasformazione – inversa ma complementare – di queste due modalità letterarie, destinate significativamente a convergere nel seicentesco sistema dei generi. Come ha ben evidenziato Nadia Minerva, infatti, questo periodo

manifesta una doppia crisi: crisi del mondo classico, evidenziata dal movimento di decentramento critico fuori dallo spazio europeo illustrato dalla letteratura di viaggio, e crisi del romanzo, contestato in quanto finzione, menzogna e per questo costretto a dissimulare la sua vera natura calandosi in forme narrative non romanzesche.<sup>25</sup>

Proprio come il romanzo, anche l’utopia cerca dunque di rivestirsi di realismo, assumendo le forme del viaggio immaginario – a sua volta modellato sulle cronache viatorie firmate da missionari o esploratori – per ammantarsi di veridicità e assicurarsi così il saldo interesse del lettore; senza tuttavia rinunciare (ma anzi potenziando, in ossequio al gusto del pubblico contemporaneo) alla fertile circolazione di elementi mitici, che da sempre caratterizza pure le relazioni di viaggi effettivi, il più delle volte tese ad accordare i dati concreti a un preesistente bagaglio di leggende (sappiamo, ad esempio, che lo stesso Colombo aveva ugualmente cari *Il Milione* come i viaggi di Mandeville). In questa doppia e solo apparentemente contraddittoria metamorfosi del genere – nel segno del verismo e dell’esotismo – la *T.A.* occupa un posto capitale: essa è infatti il primo

<sup>25</sup> N. MINERVA, *Il viaggio in utopia e la letteratura di viaggio*, in *Dall’utopia all’utopismo. Percorsi tematici*, cit., pp. 102-103.



testo utopico nascosto tra le opulenti pieghe del viaggio immaginario; non a caso, come si accennava prima, insieme a molte altre utopie a essa immediatamente successive, sarà inserita nei 39 volumi dei *Voyages imaginaires* pubblicati da Garnier.<sup>26</sup> La *T.A.* – nuovo modello dell'utopia – va in vero più precisamente ascritta alla tipologia narrativa del "viaggio straordinario", di cui Atkinson ha offerto definizione completa:

The term *Extraordinary Voyage* is used to designate a novel of the following type: a fictitious narrative, purporting to be the veritable account of a real voyage made by one or more Europeans to an existent but little known country [...] together with a description of the happy condition of society there found, and supplementary account of the traveller's return to Europe. [...] The distinguishing feature of the *Extraordinary Voyage* is its geographic realism. Authors of *Extraordinary Voyages* try to authenticate their stories in order that they may be mistaken for true accounts. In addition to travel and adventure, the novel of *Extraordinary Voyage* always has a philosophical or utopian content.<sup>27</sup>

La *T.A.* è perfettamente aderente a questo indicativo per quanto schematico prospetto, a partire dalla scelta situazionale della società utopica: scelta sulla quale occorre indugiare subito, in quanto elemento portante dell'opera, nonché forse depositario del più evidente scarto rispetto ai precedenti cinquecenteschi. Invece di optare per la descrizione di una terra del tutto creata dalla sua fantasia, Foigny colloca infatti il suo popolo ideale nel quinto continente – così era detta l'Australia – di cui sarebbe stata accertata l'esistenza solo nel 1772 grazie alla scoperte di Cook, ma che si supponeva genericamente situato sotto la Terra del Fuoco.<sup>28</sup> Un

<sup>26</sup> È interessante segnalare, a tal proposito, come nel Settecento la definizione "viaggio immaginario" divenga spesso sinonimo di "utopia". Nel suo bellissimo studio *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo* (ed. originale *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978; trad. it. di M. Botto e D. Gibelli, Torino, Einaudi, 1979), Baczkò fa notare come «negli anni 1676-1789 si raggiungano gli ottanta "viaggi immaginari" circa in ambito francese» (p. 41), rimarcando in tal modo – pur senza dimenticare che non tutti i viaggi immaginari costituiscono per forza un'utopia – la popolarità di questo paradigma di discorso utopistico tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII.

<sup>27</sup> G. ATKINSON, *The extraordinary Voyage in French Literature from 1700 to 1720*, Paris, Champion, 1922, pp. 7-8.

<sup>28</sup> Moltissime notizie relative alle leggende diffuse sul continente australe, oltre che alle numerose testimonianze di esploratori che a esso si erano più o meno avvicinati tra il XVI e il XVII secolo (alcuni dei quali menzionati da Foigny, come si vedrà nel seguito



continente opposto all'Europa fu in effetti già ipotizzato dai Greci e dai Romani, i quali lo nominarono *Terra Australis Incognita* – è interessante, a mio avviso, notare come il titolo scelto da Foigny per il suo testo segni un'evidente mutazione dell'*incognita* in *connue* – e lo immaginarono molto più grande di quello che è in realtà. Ancora secondo le carte del XVI secolo – la più antica delle quali è il mappamondo del geografo delfinato Oronce Finé, databile al 1531 – la regione antartica era in effetti rappresentata come estesa senza interruzioni dalla Terra del Fuoco fino al Capo di Buona Speranza e alla Nuova Guinea. Negli anni di Foigny, dunque, la terra Australe era propriamente una «existent but little known country»; pur rispettando i caratteri topologici di qualsiasi mondo utopico che possa dirsi tale (essendo un luogo edenico posto al di fuori dallo spazio umano), essa poteva cioè vantare delle buone probabilità di esistenza: siamo di fronte a una «“imaginative fiction” che però potrebbe essere reale». <sup>29</sup> La *T.A.*, che ripudia la classica forma dialogica cinquecentesca, adotta del resto i moduli strutturali della relazione viatoria, diventando romanzo utopico e tendendo manifestamente a identificarsi col racconto odepotico, di cui raccoglie le istanze di verisimiglianza. Tale scelta costituisce un notevole mutamento rispetto all'immediato passato utopico. Se è infatti vero che il viaggio verso un altrove spazio-temporale risulta una delle costanti, anzi è la «struttura mitica fondamentale» <sup>30</sup> dei racconti utopici (fin dal trattato eponimo), prima della *T.A.* esso viene adoperato in maniera ancora rudimentale: così More innesta sì la sua descrizione immaginaria sulla realtà delle grandi scoperte del suo tempo, ma il viaggio di Itlodeo è appena alluso nel corpo del testo, per lasciare pieno agio alla rievocazione di Utopia, sollecitata dagli ascoltatori; Campanella non fa di meglio, riportandoci il dialogo tra un ospitalario e un capitano genovese già nocchiero di Colombo, il quale ha scoperto la Città del Sole dopo essere arrivato «alla Taprobana».

---

dell'analisi), si trovano nel più volte richiamato saggio della Bovetti Pichetto; si veda pure, sul medesimo tema, R. WALTON, *Australia e Terre Australi*, in *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, cit., pp. 287-321.

<sup>29</sup> V. FORTUNATI, *Scrittura di viaggio e scrittura utopica tra realtà e finzione*, in *Viaggi in utopia*, a cura di R. Baccolini, V. Fortunati, N. Minerva, Ravenna, Longo Editore, 1996, p. 15. Conta ricordare come, proprio in virtù della verisimiglianza della locazione geografica, molti altri utopisti successivi a Foigny collocheranno i loro popoli ideali nella terra Australe (dal coevo Vairasse con *L'Histoire des Sévarambes* – 1677-1679, al settecentesco Retif de la Bretonne, autore de *La découverte australe par un homme volant, ou le Dédale Français* – 1781).

<sup>30</sup> N. MINERVA, *Viaggi verso utopia. Viaggi in utopia. Dinamica del movimento e della stasi*, in *Viaggi in utopia*, cit. p. 40

Nella *T. A.*, invece, c'è un'ampia e dettagliata descrizione del viaggio che – passando dall'Europa al Congo al Madagascar – porta Sadeur fino alla terra sconosciuta. Tale prassi non dà solo voce a una moda ma, come vedremo meglio attraverso gli esempi testuali, è doppiamente efficace: da un lato, essa consente a Foigny di avvalersi di tutta una serie di tecniche di autenticazione che rendano credibile l'utopia (non più limitandola a un raffinato gioco intellettuale); dall'altro, instaura una connessione circolare tra lo spazio del fittizio e quello del reale.

Entrambe queste tipologie della presenza funzionale del viaggio – meccanismi di autenticazione ed effetti di mediazione tra vecchio mondo e società ideale – risultano nel nostro testo strettamente collegate. Al fine di mostrarle e di chiarirne l'incidenza sul progetto utopico nel suo insieme, occorre però dar conto un po' più nel dettaglio dello svolgimento del periplo del romanzo, il cui protagonista e presunto autore è Nicolas Sadeur. Costui incarna invero la prima e forse più importante strategia retorica tipicamente viatoria, con intento realistico: ovvero la narrazione in prima persona, che ne fa un testimone degno di fede. A ciò si accompagna l'insistenza di Foigny a connotare il personaggio-narratore, rafforzando l'illusione del suo coinvolgimento diretto con un'ampia biografia (che occupa l'intero primo capitolo); nella prefazione si precisa altresì che Sadeur, prima di morire, ha lasciato a Foigny – che gli ha prestato aiuto quando egli, sbarcando da una nave nel porto di Livorno di ritorno dal Madagascar, è caduto in mare – il manoscritto delle proprie memorie, di cui le avventure australiane occupano la parte centrale e di cui si dà pubblicazione postuma. Avvenuta in alto mare nel maggio 1603 da genitori francesi emigrati nelle Antille e intenti a tornare in patria, la nascita di Sadeur è segnata dalla sventura (e dalla fatalità dell'elemento acquatico), poiché subito si verifica il naufragio della nave sulle coste spagnole, nel corso del quale i suoi genitori periscono. Allevato da una nutrice, è da costei ripudiato allorché si rivela ermafrodito; è quindi adottato da una nobile dama portoghese, la contessa di Villafranca, che provvede alla sua istruzione. Inviato a studiare all'università di Coimbra nel 1623, è rapito dai pirati e dopo un altro naufragio, da cui è salvato da mercanti portoghesi, eccolo in Congo (cap. II). Lasciato il quale, Sadeur naufraga non lontano dal Madagascar e varca così le soglie del meraviglioso, prima trovando rifugio su un'isola che si rivela il dorso di un'enorme balena e venendo poi trasportato sul mare tra gli artigli di mostruosi uccelli – che più tardi scopriremo essere i temibili e carnivori *urrgs*, nemici degli Australiani – uno dei quali lo abbandona, dopo un feroce combattimento, a



pochi passi dalla terra Australe. Gli abitanti di quest'ultima ammirano il suo coraggio e lo accettano proprio in virtù della sua particolarità fisica: quella di possedere due sessi (cap. III). Tuttavia, benché Sadeur condivida con i nativi la caratteristica biologica dell'ermafroditismo, egli non risente però l'inibizione totale delle passioni che quest'ultimo provoca in loro: mentre cioè gli Australiani sono, come si è già visto, del tutto avulsi dagli stimoli sessuali, Sadeur continua a provare i più vari ardori della carne, provocando la diffidenza della popolazione indigena nei trentacinque anni della sua permanenza (cap. IV-XII). Più volte egli sarà salvato dal suo protettore-educatore australiano, Suains, al quale è stato affidato fin dal suo arrivo; infine tuttavia, per la sua insuperabile incompatibilità con la società australiana, dovrà costringersi alla fuga, scampando così alla condanna a morte che gli è stata comminata per aver ceduto alle proprie pulsioni, unendosi a una bella fanciulla dei Fondin. È questo il popolo nemico degli Australiani, non ermafrodito e dunque considerato bestiale, che essi spietatamente combattono perseguendone un cruento sterminio. Segue quindi il racconto delle peripezie di ritorno che portano Sadeur su un'isola abitata da un popolo antropofago, da cui è salvato appena in tempo grazie all'arrivo di un vascello francese e condotto in Madagascar, del quale si dà puntuale descrizione (cap. XIII-XIV).

##### 5. Dall'Europa all'Australia: strategie descrittive e meccanismi autoriali

Come emerge dall'*excursus* precedente, la descrizione della società utopica, nel testo di Foigny, si trova letteralmente incastrata, quasi come una digressione o uno scarto sospeso, all'interno di una struttura tripartita che si evolve ciclicamente in *partenza* (per mare) – *naufragio* (o, nel nostro caso, meglio parlare di naufragi) – *ritorno* (che coinciderà con la morte). Tale struttura è saldamente tenuta insieme proprio dai movimenti di Sadeur, soggetto fittizio del racconto che, da semplice e trascurabile istanza di enunciazione, intermediario pedagogico dei fatti – quale era nelle utopie del XVI secolo – si è notevolmente evoluto, assumendo i più definiti tratti di narratore-viaggiatore, autentico eroe dell'avventura utopica e non più solo testimone oculare di un assetto politico e sociale. Lo stesso testo utopico si presenta in sé come il resoconto della vita di Sadeur, prima ancora che come relazione di una scoperta:

Comme il m'est impossible de faire reflexion sur toutes les aventures de ma vie, sans admirer la divine Conduite sur ses creatures: j'ai crû



que j'en devois faire un recueil, et en marquer toutes les particularitez plus considerables. Et bien que je ne connoisse aucun moyen d'en pouvoir edifier mon païs, puis que je ne vois aucune apparence d'y retourner: je trouve à propos de les reduire par écrit pour ma satisfaction particuliere, afin de les repasser plus souvent par ma memoire [...]  
[T.A., cap. I, p. 1]

L'opera, come si vede dall'*incipit*, non mostra alcuno scopo didattico – e ciò segna a mio avviso una differenza profonda rispetto ai proponimenti dell'utopia classica – introducendo altresì nella monotona griglia utopica l'elemento nuovissimo dell'individualismo (quello di Sadeur è un percorso unico) e dell'azione. È interessante, in tal senso, soffermarsi anche sul frontespizio della prima edizione ginevrina, che qui riporto fedelmente – riducendo solo le dimensioni dei caratteri, che nell'originale occupano l'intero specchio della pagina – sempre dalla riproduzione anastatica:

LA TERRE  
AVSTRALE  
CONNVE:

*C'EST A DIRE,*

LA DESCRIPTION  
de ce pays inconnu jusqu'ici,  
de ses mœurs & de ses  
coûtumes.

PAR M<sup>R</sup> SADEVV.

*Avec les aventures qui le conduisirent en  
ce Continent, & les particularitez du  
sejour qu'il y fit durant trente-cinq ans  
& plus, & de son retour.*

Reduites & mises en lumiere par les  
foins & la conduite de G. de F.

A V A N N E S,  
Par I A Q V E S V E R N E V I L ruë  
S. Gilles 1676.

La formula sottolinea l'aspetto descrittivo e rocambolesco della *T. A.*, che è la particolareggiata storia di un singolo prima che un testo dal contenuto utopico; faccio per altro notare che a quest'ultimo si allude soltanto in relazione a *mœurs* e *coûtumes* (degli Australiani) – elementi godibili, quasi curiosità – e non per le virtù inerenti a una speciale forma di Stato, motivo che campeggiava invece nel frontespizio e nei due titoli dei libri di More.<sup>31</sup> Nella *T. A.*, inoltre, il lettore non si trova più di fronte a un discorso riferito, ma a dei fatti vissuti (“il y fit”) e scritti da una figura promossa a livello addirittura autoriale, che si precisa nel corso della narrazione. A tale figura inedita sono affidate tutte le tattiche retoriche della verosimiglianza, eccezion fatta che per l'*Avis au lecteur*, in cui come si è già accennato Foigny prende direttamente la parola, nel suo ruolo (altrettanto artificioso) di curatore del testo, per rafforzare la sincerità del racconto di Sadeur, in qualità di testimone esterno all'avventura. Dopo aver dato conto delle circostanze che hanno condotto al reperimento e all'edizione del manoscritto, tutta la prefazione è dedicata a istituire delle relazioni tra il viaggio di Sadeur e le esplorazioni reali compiute e divulgate sull'Australia; le quali Foigny si preoccupa – pur riconoscendole illustri – di sminuire, al fine di sottolineare l'importanza e la novità della scoperta da lui attribuita a Sadeur:

L'homme ne porte aucun caractere plus naturel, quel le desir de penetrer dans ce qu'on estime difficile, et de comprendre ce qui paroît à plusieurs inaccessible. Il est né avec cette passion, et il en donne autant de preuves, qu'il entreprend de nouveaux desseins. Il veut même monter dans le Cieux: et non content de raisonner et discourir des qualitez des étoiles, il s'efforce d'approfondir dans les secrets de la Divinité. Cette consideration oblige plusieurs personnes de s'étonner, quand ils font reflexion, qu'on ne cesse depuis quatre ou cinq cens ans de proposer une terre Australe inconnüe: sans qu'aucun jusqu'ici ait fait paroître son courage et ses soins, pour la rendre connuë. [...] Plusieurs croyent que le sieur de Gonnevile François pourroit avec justice s'attribuer cet avantage, puis qu'ayant équipé un vaisseau à Honfleur, et levé l'Ancre le 12 Juin de l'an 1603, il arriva heureusement au Cap de bon Esperance: où perdant sa route à cause d'une furieuse tempête, il fut jetté sur une mer inconnüe, et ensuite contre des côtes Australes [...] C'est ce qu'il dit: mais comme il ne marque aucune particularité de l'assiete, ni de l'étenduë de ce pays: on ne peut asseoïr aucun jugement solide

<sup>31</sup> Cfr. T. MORE, *Utopia* [*De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*], trad. it. a cura di L. Firpo, Napoli, Guida, 1979.

sur sa relation. [...] Il est vrai que comparant la relation de Fernandez de Quir Portugais, avec la description qui doit suivre, on est obligé d'avoüer que, si quelqu'un en est approché, cet honneur lui est deu privativement à tous ses devanciers. Nous trouvons dans sa huitième Requête à sa Majesté Catolique, que dans les découvertes qu'il fit l'an 1610 il vid des pays dans la terre Australe, qui surpassent l'Espagne en fertilité [...] Louys Paëz de Torrès estoit Admiral de la même flotte, et il confirma le rapport de Quir au Conseil d'Espagne, ajoutant que ces contrées sont d'un air si sain et si conforme au temperament de l'homme: qu'on y couche à platte terre sans aucune incommodité [...]; que les fruits y sont si nourrissans et si excellens, qu'ils suffisent seuls à la nourriture; qu'on y boit d'un liqueur plus agreable que nos vins; qu'on ne sçait ce que c'est que l'usage des habits, que les sciences naturelles y sont en grande estime. [...] s'ils [Quir et Torrès] n'ont pas parcouru ces vastes pays, ils en ont approché de fort prés.

[T.A., *Avis au lecteur* pp. 2-5]

Foigny cita dunque le testimonianze di: Gonneville, che tra il 1503 e il 1504 aveva toccato le coste del Sud America chiamandole erroneamente terra Australe (e il cui viaggio fu pubblicato postumo nel 1663); Ferdinando Gallego, partito nel 1567 dalle coste del Perù alla ricerca del quinto continente; de Queiros, capitano spagnolo che nel 1606 compì un viaggio lungo le coste della Nuova Guinea e arrivò a toccare la costa settentrionale dell'Australia (il suo resoconto fu pubblicato a Parigi nel 1617 e loda la dolcezza della terra sconosciuta, la bontà degli abitanti, etc.); Torres, il quale fu il primo a descrivere le coste meridionali della Nuova Guinea. È interessante notare, sotto il profilo stilistico, come il dettato proceda secondo un sistema binario di ammissione-mentita, nel senso che Foigny sembra riconoscere i risultati degli enumerati esploratori (attraverso formule come «Plusieurs croyent»; «Il est vrai que»; «C'est ce qu'il dit»), salvo poi dequalificarli, suggerendo che tutte le relazioni nominate mancano di indicazioni, di descrizioni particolareggiate della terra Australe. In tal modo, egli arriva ad affermare che persino de Queiros e Torres non hanno fornito che «un leger crayon» del quinto continente, un abbozzo che non soddisfa alcuna curiosità, se dopo cinquecento anni (l'esagerazione temporale è funzionale ad accrescere i meriti di Sadeur, rimarcando l'unicità del suo operato) «personne n'a su *jusqu'ici* ce que c'estoit que la terre Australe, ni même si elle estoit habitée». <sup>32</sup>

<sup>32</sup> T.A., *Avis au lecteur*, p. 4; corsivo mio.



I dettagli – geografici, scientifici, temporali – sono in effetti una forza intrinseca dell'utopia di Foigny, segnando un altro passo in avanti rispetto agli utopisti rinascimentali, i quali di solito pongono poca cura nell'avvalorare le loro storie, usando sì lo stratagemma della descrizione, ma senza dare puntuali notizie di date e luoghi, né tantomeno sforzandosi di localizzare i loro mondi immaginari. Al contrario Foigny – o meglio Sadeur – mette a punto un preciso ritratto della terra Australe, riportandone le coordinate nautiche, così come una serie di altri dati (tutti, naturalmente, frutto di fantasia) sul clima, su orografia e idrografia, nonché sulla divisione del Paese in regioni. Vediamo un estratto dal IV capitolo, il primo dedicato alla società utopica:

Voicy donc autant exactement que je l'ay pû comprendre par plusieurs relations; et que je le puis decrire selon les meridiens de Ptolomée les limites de la terre Australe. Elle commence au 340 meridien vers la cinquante deuzième degré d'élevation australe: et elle avance du côté de la Ligne en 40 meridiens jusques au 40 degre: toute cette terre se nomme Huff. La terre continuë dans cette elevation environ quinze degrez et on l'appelle Hubc. Depuis le 15 meridien la mer gagne et enfonce petit a petit en 25 meridiens jusques au 51 degré: et toute cette côte qui est occidentale s'appelle Hump. La mer fait là un golphe fort considerable qu'on appelle Slab. La terre repousse ensuite vers la Ligne, et en quatre meridiens, elle avance jusques au 42 degré et demi, et cette côte orientale se nomme Hued. La terre continuë dans cette elevation environ 36 meridiens, et on l'appelle Huod. Apres cette longue étenduë de terre, la mer regagne et avance jusques au 49 degré en trois meridiens: et puis ayant fait une espece de demi cercle en cinq meridiens, la terre retourne et pousse jusques au trentième degré en six meridiens. La côte qui est sur l'occident, se nomme Hug: le fond du gophe Pug, et l'autre côte Pur. La terre continuë environ 34 meridiens presque dans la même elevation et c'est le pays de Sub. Apres quoy la mer s'enfle, et étant se semble devenuë plus puissante qu'à l'ordinaire, elle l'emporte entierement sur la terre, et enfonce à peu prés jusques au pole, la terre cedant peu à peu jusques au 160 meridien. On trouve sur cette côte les pays de Sug, Pulg, Mulg. Vers le 54 degré d'élevation on voit l'emboucheure du fleuve Sulm qui fait un golphe fort considerable. C'est sur les bords de ce fleuve que demeure un peuple qui approche fort des Europeens, et qui vit sous l'obeysance de plusieurs Roys. Voila ce que j'ai pû savoir de certain, des côtes de la terre Australe qui regarde la Ligne. Pour ses limites qui sont vers le pole, ce sont de prodigeuses montagnes beaucoup plus hautes et

inaccessibles que les Pyrenées qui separent la France de l'Espagne. On les nommes Ivads, et elles commencent vers le cinquantieme degré, enfonçant insensiblement pendant soixante cinq meridiens jusques au soixantième degré: et puis remontant jusqu'au 48 et retournant ensuite jusqu'au cinquantequinquième degré: apres qoy elles avancent jusques au 43 et se terminent en la mer. Aux pieds de ces montaigne on distingue les pays suivants: le Curf qui s'étend depuis la montaigne jusques au Huff: le Curd suit et puis le Gurf, le Durf, le Iurf, et le Sur qui termine à la mer. Dans le milieu du pays entre les montaignes et les côtes Australes, on trouve le Hum, le Sum, le Burd, le Purd, le Rurf, le Furf, le Iurf et le Plug qui abboutit à la mer. Somme de tous ces pays 27 terres tres considerables qui contiennent environ trois milles lieuës de longueur et quatre à cinq cens de largeur. [*T.A.*, cap. IV, pp. 59-62]

Il continente australe viene immaginato immenso, circondato da montagna altissime a Sud, di cui verrà precisata più avanti la funzione climatica (fermano i venti gelidi e trattengono i raggi solari); la terra declina a Nord verso il mare e per molte miglia il fondo marino è alto poco più di un piede: nessuna nave può quindi giungervi. Come nota la Bovetti Pichetto nelle note alla traduzione italiana della *T.A.*, la descrizione ricorda quella tracciata a grandi linee da Tasman nella relazione del suo viaggio compiuto nel 1642 (nel corso del quale egli avvistò la Nuova Zelanda) e riportata dal geografo francese Thévenot nelle sue *Relations de divers voyages*,<sup>33</sup> scritte tra il 1663 e il 1672 per sollecitare il Re di Francia a inviare delle spedizioni verso quei paesi di cui gli Olandesi sembravano volersi appropriare. Ben diverso è pertanto l'approccio di Foigny rispetto ai grandi padri del gener utopico, come Campanella, che situava la Città del Sole da qualche parte sotto l'equinoziale; o come More, che tace sull'esatta posizione dell'isola di Utopia, lasciando che in una delle lettere preliminari sia Pieter Gilles a suggerire che Itlodeo ne abbia dato conto, ma in un momento di generale distrazione degli ascoltatori.

La precisione documentaria non è per altro limitata alla sola rappresentazione della terra Australe, ma si riscontra anche in due sequenze che rispettivamente precedono e seguono la permanenza dell'eroe in utopia. Mi riferisco alla visita del Congo (prima avventura pre-utopica), che risulta speculare al soggiorno in Madagascar (ultima avventura post-utopica), e dunque agli episodi più esterni rispetto al nucleo utopico: entrambi i Paesi sono realmente esistenti, benché poco conosciuti, e iscritti in un

<sup>33</sup> M. THÉVENOT, *Relations de divers voyages curieux qui n'ont point esté publiées*, Paris, 1666-1672.



contesto naturale osservato con estrema scientificità. L'episodio congolese, in particolare, presenta una struttura realistica che chiama indirettamente in causa le relazioni viatorie note all'epoca (probabilmente proprio quelle del citato Thévenot e forse anche le *Relazioni universali* di Botero), contro cui Foigny rivolge un'inesausta polemica, correggendone i presunti errori cartografici e le esagerazioni:

Nous arrivames pleins de vie et de santé à la Ligne le 15 Juillet, et au royaume de Congo le 1 de Septembre où nous mouïllames l'ancre le 6 à Maninga. [...] Nostre Capitaine m'accorda, et à trois de la compagnie, de monter par le Zair jusques au lac du même nom [...]. Nous arrivames en 24 jours à l'emboûchure du lac, nous le parcourûmes en dix, et nous nous rendimes à la flotte en 20. Le fleuve Zair n'est pas rapide: et comme nous avions quatre puissans rameurs, nous pouvions faire sans peine le 15 ou le 18 lieuës par jour. Il est constant cependant que nous n'en fimes jamais plus de 8 en allant, d'où je conclus que le Cartes Geographiques manquent notablement d'êlogner le lac Zair de 300 lieuës de la mer. Ce qui nous obligeoit à de petites journées estoit la continuation de curiositez qui se presentoient sans cesse à nos yeux en fruits, fleurs, poissons, et animaux privez. Nous ne pouvions presque remarquer un endroit dans de vastes prairies de soixante et quatrevingt lieuës de longueur, qui ne fut enrichy d'une tapisserie merveilleuse de fleurs, qui passeroient pour rares dans les parterres les plus accomplis de l'Europe. [...] Nous vîm la sortie du Niger qui est belle, assez spacieuse et assez profonde pour porter un vaisseau: mais elle ne tarde pas de se perdre dans le montagnes de Benin. Nous nous arrêrames sur le Nil qui ne cede rien au Niger en son commencement, et s'il continuë avec la gravité dont il sort, et avance environ trois lieuës: il n'est aucune difficulté de dècendre dans la mer Mediterranée [...] [T.A., cap. II, pp. 21-31]

Come ha efficacemente mostrato Pierre Ronzeaud,<sup>34</sup> l'esibita precisione di Sadeur a proposito della geografia del Paese africano dissimula un percorso confuso, se non del tutto inattendibile, che mescola nomi di luoghi reali e di fantasia: Maninga è probabilmente Cabinda, capoluogo dell'*enclave* portoghese a Nord della foce del Congo; il lago Zair è forse il lago Tanganika; ma il Niger, che nasce dai monti della Guinea, sbocca nell'omonimo golfo e non certo nel lago Zair, come pretende invece

<sup>34</sup> Cfr. P. RONZEAUD, *L'utopie hermaphrodite. La Terre Australe Connue de G. de Foigny (1676)*, cit.



Sadeur. Più avanti, prima della conclusione dell'avventura congolese, egli nomina pure la sorgente del fiume Cuama (lo Zambesi?) e racconta altresì di aver visto sul lago Zair un'isola chiamata Zasfla (nome che, stando alle carte dell'epoca, potrebbe piuttosto riferirsi al lago Vittoria, sul quale c'è l'isola di Kanam). La stessa struttura narrativo-descrittiva si ritrova, ad ogni modo, nel soggiorno in Madagascar, a proposito del quale Sadeur afferma di essere sbarcato nella colonia francese di Tombolo, che però non è reperibile sulle carte. Ciò su cui mi interessa maggiormente richiamare l'attenzione, tuttavia, è il passaggio conclusivo dell'ultimo estratto citato, che muove l'analisi verso nuove considerazioni:

Je m'informay avec beaucoup de soin où étoient les Crocodilles, que les historiens mettent en grande quantité en ces quartiers. Mais on ne connût pas même ce que je voulois dire: ce qui me fit croire que ce n'étoit que des contes faits à plaisir pour épouvanter les simples, et donner lieu aux orateurs de former des comparaisons selon leur desseins. S'il est vray de dire qu'il est permis à ceux qui ont fait de longs voyages, d'en faire accroire aux autres qui ne connoissent que le lieu de leur naissance; il est encore plus vray d'asseurer qu'ils se prevalent tant de cette licence, qu'ils n'affectent presque que des fictions. [...] comme on est persuadé qu'il faut dire quelque nouveauté, quand on vient de loin: plus le esprits sont subtils, plus ils en inventent. Et comme il n'est personne qui puisse leur contredire: on reçoit avec plaisir et on debite avec empressement leurs inventions, comme des veritez aux-quelles on n'oseroit repugner sans passer pour temeraire. [T.A., cap. II, pp. 31-32]

Le battute riportate hanno, a ben guardare, il sapore di un'ironica autodenuncia del carattere artificioso del nostro scritto, calata tra le righe dello stesso per mantenere aperto (anche se in modo allusivo e discreto) il gioco utopico tra finzione e realtà; gioco che finora sembrava osteggiato dal prevalere delle ragioni della verisimiglianza su quelle dell'immaginario. Adesso invece, dopo aver denunciato la falsità delle relazioni di viaggio contemporanee, Sadeur sembra quasi prenderne le difese, affermando che, dato che bisogna raccontare qualcosa di nuovo quando si arriva da lontano, più le menti sono ingegnose più inventano, legittimando così in un certo senso anche la propria operazione creativa: sia perché si presume, ovviamente, che il nostro Sadeur-Foigny sia uno «esprit subtil»; sia perché, subito dopo la requisitoria contro le stravaganze dei viaggiatori, egli non esita ad allontanarsi dai sentieri del realismo, contrapponendogli maliziosamente un progressivo

scivolare nel meraviglioso (pur giurato come autentico). Ecco allora che ci vengono presentati degli strani animali anfibi («puis qu'ils approchent en quelque chose de nos gros chiens barbets: et que sortant assez facilement de l'eau, ils sautent presque comme des renards, avec cette différence que leurs pattes sont larges comme les pieds de nos canards»);<sup>35</sup> poi le sorgenti profumate del lago Zair; e ancora si discute l'origine dei Cafri generati da un uomo e una tigre, storia quasi mitologica che contraddittoriamente segue all'ennesima precisazione che «la plupart des Historiens placent quantité de monstres en ces quartiers, mais c'est sans autre fondement que le récit de ceux qui les ont inventez».<sup>36</sup> In Madagascar incontreremo invece dei cadaveri animati di una strana gente australe che, gettati nelle acque, sono richiamati in patria per effetto di un magico magnetismo.

Il duplice statuto – realistico e favoloso – delle descrizioni di Foigny non è tuttavia soltanto un modo ammiccante di svelare il meccanismo che presiede alla stesura del viaggio immaginario; esso permette altresì di creare una continuità tra la dimensione del vero e quella dell'inventato, conformemente alla posizione intermedia tra l'Europa e l'utopia australe che pertiene ai due Paesi africani, i quali preparano l'uno il contatto con l'utopia e l'altro il ritorno in Occidente:

## EUROPA

### CONGO

### MADAGASCAR

## TERRA AUSTRALE

L'espedito viatorio depone quindi il proprio ruolo autenticante – o per meglio dire lo smorza – in modo da introdurre quello altrettanto fondamentale di collegamento tra mondi. Le digressioni collocate tra l'origine europea e l'approdo australe – che di questi operano un serrato confronto, occupando uno spazio almeno paritario, se non superiore, a quello riservato alla descrizione dell'utopia vera e propria – creano infatti «ora scarti e rotture, ora parallelismi e simmetrie con l'altrove utopico»,<sup>37</sup> accrescendone il valore simbolico.

<sup>35</sup> *T.A.*, cap. II, p. 28.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>37</sup> N. MINERVA, *Viaggi verso utopia. Viaggi in utopia. Dinamica del movimento e della stasi*, cit., p. 45.

Nelle divagazioni più esterne – rappresentate appunto dal Congo e dal Madagascar, accertati a metà strada tra l'estremamente realistico e il puramente fantastico – questo meccanismo si vede molto bene se si prendono in considerazione le tipologie antropologiche che Foigny vi colloca (gli indigeni a contatto con la natura del Congo e i selvaggi barbari del Madagascar) e le si rapporta ulteriormente con le civiltà europea e australe. Come ha giustamente notato Jean-Michel Racault – che ha offerto un'interessante interpretazione delle diversioni viatorie che racchiudono la *T.A.* – «a chaque catégorie d'humanité correspond une dialectique du corps vêtu ou dévêtu dont Foigny explore toutes les possibilités combinatoires»: <sup>38</sup> dall'abbigliamento completo all'europea (simbolo, secondo gli Australiani, della bestialità dei mezzi-uomini non ermafroditi) alla nudità totale del popolo utopico e degli abitanti del Congo, passando per la nudità parziale in Madagascar. All'interno di questa varietà si istaurano evidentemente dei rapporti. Gli indigeni del Congo possono, ad esempio, essere posti in una relazione contrastiva rispetto agli Europei e assimilati invece agli Australiani, in quanto – come questi ultimi – sono nudi e vivono per altro immersi in una natura edenica confortata da un clima dolcissimo, cibandosi dei frutti della terra, senza che sia loro necessario sopportare pesanti lavori agricoli:

Les hommes y [en Congo] sont entierement nuds [...] La terre de ces quartiers surtout entre les rivieres du Zair et de Cariza produit des fruits en abondance sans qu'on se mette en peine de la labourer. Et ces fruits sont si delicats et si nourrisans: qu'ils contentent et rassasient pleinement ceux qui en mangent. [...] Il est vrai qu'en les mangeant, on connoit qu'ils sont parfaitement cuis, nourrisans et conformes à l'estomach: bien loin des nostres qui nuisent toujourns plus qu'ils ne profitent [...]

[*T.A.*, cap. II, pp. 23-27]

Allo stesso modo, la terra Australe gode – come detto – di una temperatura ideale e ha una produzione spontanea di frutti straordinari (grossi come meloni, o simili a pere d'un blu stupendo, oppure pari a zucche mature), che sono un alimento completo per una popolazione vegetariana:

<sup>38</sup> J. M. RACAULT, *Place et fonction des "sas" dans le voyage utopique: l'exemple de La Terre Australe Connue de Gabriel de Foigny*, in *Viaggi in utopia*, cit., p. 27.



Voila ce qui est également en usage en toutes les parties de ce vaste pays pour la sustentation des hommes. Ils n'ont ni four, ni marmite pour cuire aucune viande, ils ne savent que c'est que cuisine et cuisenier. Leurs fruits les contentent avec des avantages si puissants qu'ils satisfont pleinement leurs goûts, sans offencer ou blesser en façon quelconque leurs estomachs: et avec une plene vigueur qu'ils causent sans les charger, et sans leur causer aucune indigestion. Ce qui provient de ce qu'étant parfaitement cuis, ils n'ont nul reste de verdure.

[*T.A.*, cap. IV, pp. 70-71]

La somiglianza dei due passaggi è innegabile. Proseguendo, così come in Congo «le peuple meprise le gain»,<sup>39</sup> la gente australiana è totalmente priva di economia e di moneta, non avendo bisogno assolutamente di nulla. I due Paesi condividono altresì una eccezionale varietà floreale: si è già visto Sadeur lodare i meravigliosi tappeti di fiori rari del Congo; quanto agli australiani, essi abitano addirittura in variopinte città-giardino. E quando, nel IV capitolo, Sadeur si dilunga in un'arzigogolata dissertazione climatica, giustificando attraverso complicate spiegazioni astronomiche la perenne estate del quinto continente, così conclude:

On ne sait ce que c'est que la pluye du Ciel en ces quartiers, non plus qu'en Afrique: Les tonnerres ne s'y rencontrent jamais, et c'est fort rarement qu'on y voit quelques legeres nuées. On n'y voit ny mouches, ny chenilles, ny aucun insect, ils ne savent ce que c'est qu'araignée, que serpents et qu'autres bêtes venemeuses. En un mot c'est un país de benediction qui contenant toutes les raretez et toutez les delicatesses imaginables, et exemt de toutes les incommoditez qui nous environnent. [*T.A.*, cap. IV, pp. 77-78]

Del resto, anche del Congo si parla come di un «vray paradis terrestre». Nonostante tutte queste affinità evidenti, pure la dichiarata stupidità e indolenza dei congolesi («il est constant que l'abondance de leur contrée les rend negligens, paresseux, simples et stupides»)<sup>40</sup> sembra rappresentare il rovesciamento perfetto della solerte operosità australiana. La giornata degli ermafroditi comincia infatti alle cinque del mattino ed è divisa in tre parti, rispettivamente dedicate ai lavori nei giardini, alle riunioni e al disciplinato studio scientifico, considerato quest'ultimo più una fonte di divertimento che di progresso produttivo:

<sup>39</sup> *T.A.*, cap. II, p. 24.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 23.

[...] ils sont obligez de se trouver [...] pour traiter des sciences: ce qu'ils font avec un si bel ordre, qu j'étois ravy de voir la diligence qu'ils apportent pour employer le temps avec profit.  
[T.A., cap. VIII, p. 158]

Benché sia un paradiso ricco di abbondanza, il Congo svela poi alcuni particolari che ridimensionano assai la felicità della sua terra e dei suoi prodotti; ad esempio, gli stessi frutti simili a quelli reperibili nella terra Australe, si guastano ben presto se non consumati subito:

[...] il estoit de ces fruits comme des viande bien cuites et bien assaisonnées, qui ne peuvent se conserver quatre jours avec leur goût ordinaire. [...] Il est vrai qu'en les mangent, on connoit qu'ils sont parfaitement cuis, nourrissant et conformes à l'estomach: bien loin des nostres qui nuisente toûjours plus qu'ils ne profitent [...] [mais] estant parfaitement cuis se corrompent aussi tôt qu'on tarde à s'en servir. [...] [T.A., cap. II, pp. 27-28]

Al contrario i frutti australiani mantengono il loro gusto zuccherino sempre inalterato. Quindi l'episodio congolese sarebbe fortemente anticipativo del nucleo utopico, mantenendo però dei caratteri (geografici, antropologici) altrettanto marcatamente negativi, per distinguersi dalla perfezione australe che, per l'appunto, non è di "questo mondo". Il gioco di mediazione tra aree diverse non si arresta tuttavia qui; bisogna infatti soffermarsi, affinché il quadro dei rapporti Congo-terra Australe sia completo, su un'ulteriore affermazione di Sadeur a commento dell'ozioso langoure africano:

Toutes ces considerations me faisoient concevoir un peuple qui n'étant point obligé de travailler vit avec quelque justice dans une oysiveté qui le rend pesant, negligent, endormy, dedaigneux, et sans perfection: puis que la perfection demande de l'exercice, du travail et de la peine. Et ainsi bien loin que la beatitude consiste à posseder ce qu'on desire, quand même on ne desireroit rien que de bon: nous devons être assurez qu'un homme qui ne souhaite plus rien en ce monde, devient stupide, et ne merite plus de vivre, puis qu'il est incapable d'agir.  
[T.A., cap. II, pp. 24-25]

«...qu'un homme qui ne souhaite plus rien en ce monde, devient stupide et ne merite plus de vivre, puis qu'il est incapable d'agir»: queste parole

suonano inaspettatamente come una sorta di prolessi disforica dell'immobile mondo australe, che di qui a poco Sadeur conoscerà. Infatti si è detto che gli Australiani – liberi da ogni passione – non desiderano niente, tanto da poter vivere soli, come afferma il vecchio Suains nel capitolo V. Dall'assenza del desiderio che si estende, dal campo sessuale, a tutte le attività legate al piacere – per cui gli Australiani non provano gusto né nel mangiare, né nel dormire, né tantomeno nel comunicare tra loro – deriva però una *voluptas moriendi*. «Nous nous ennuyons de vivre» dice sempre Suains al capitolo VI: si è visto come la massima aspirazione del suo popolo sia quella di raggiungere presto la pace completa, fine di un apatico percorso esistenziale. L'uomo, del resto, non può essere felice, né amare la propria vita senza la possibilità di aspirare a ciò di cui è privo; l'abulica sopravvivenza degli indigeni del Congo sembra pertanto l'altra faccia – molto più imperfetta – della distopica malinconia degli Australiani. Anzi, in tal senso, appare forse preferibile lo *status* congolese, che lascia almeno spazio a un minimo appetito sessuale – e quindi non cela una latente vocazione suicida – rispetto alla totale mancanza di slanci erotici che si riscontra tra gli ermafroditi.

Alla luce di questi confronti si vede dunque bene – cosa che è stata messa acutamente in luce da Nadia Minerva – come il motivo odepórico nell'opera di Foigny non sia solo un espediente che consente il dislocamento spaziale e garantisce l'*effect du reel* (della storia e della società utopica), ma abbia invece una funzione strutturante rispetto all'utopia, «fornendo situazioni e materiali indispensabili alla sua chiarezza, concretezza, coerenza e plausibilità»,<sup>41</sup> talvolta, il contorno viatorio la mette persino in crisi, rivelandone le intrinseche debolezze.

## 6. L'utopia e il suo contrario: Sadeur e la «rupture indéfinie»

Forte di tali considerazioni, vorrei ora esaminare le divagazioni più interne della *T.A.*, ossia quelle che stanno esattamente prima e dopo il soggiorno in utopia di Sadeur. In esse – collocate ai capitoli III e XIII – si registra per inciso un vertiginoso aumento dei dati fantastici. Gli stessi luoghi che fanno da sfondo agli avvenimenti sono assolutamente insituabili; il caso più significativo è quello delle isole della Trinità, non lontano dalle quali Sadeur dice di essere naufragato nel III capitolo: ma il toponimo – che indica una delle Antille – è del tutto fuori contesto. A

<sup>41</sup> N. MINERVA, *Viaggi verso utopia. Viaggi in utopia. Dinamica del movimento e della stasi*, cit., p. 42.



ciò si unisce il fatto che le preoccupazioni di attendibilità si riducono, per lasciare spazio a un'irruzione massiccia di elementi esotici e mostruosi, nati dall'immaginazione più sfrenata. Conviene ricordare almeno l'episodio della balena scambiata da Sadeur per un'isola, evidentemente debitore di una lunga tradizione (dal viaggio verso le Isole Fortunate di San Brandano al *Furioso*):<sup>42</sup>

[...] j'arrivay sur une espece d'isle à fleur d'eau, qui se trouva flotante, et qui me porta avec assez de vitesse pour ôter les moyens à mes ennemies de me joindre. [...] Enfin mon isle perdant son mouvement, elles eurent le temps de me rapprocher. [...] Ce fut alors que mon isle se dressant tout à coup d'une extreme impetuosité me secoüa à plus de cinquante pas d'elle. Je crois que c'étoit une espece de Baléne dont les Naturalistes ne font point de mention [...]. Elle s'éleva se me semble, plus de cent coudées hors de l'eau avec un bruit si terrible, qu'il approchoit de nos tonnerres. La secousse m'enfonça dans l'eau, et le bouleversement d'esprit où j'étoit réduit, fit que je ne puis dire ce qui se passa en ce rencontre. [...] Étant un peu rentré en moy même, je vis encore la bête qui siffoit et qui jettoit de l'eau par tant de pâtes, ou de têtes: que j'en distinguois plus de cent, qui avoient à peu près la figure de nos grosses araignées du Portugal.

[T.A., cap. III, pp. 45-46]

La reminiscenza ariostesca è notata – anche se in negativo – pure dal Bayle che, nel già citato articolo *Sadeur* del suo *Dictionnaire*, scrive a proposito degli inverosimili *monstra* del capitolo II:

La maniere dont il dit que cela fu fait, et qu'il vainquit les bêtes farouches qui le vouloient déchirer, et qu'il se retira enfin de ce païs-là [...] est quelque chose de si étrange, que je ne pense pas qu'il y ait des inventions plus grotesques, ni dans l'Arioste, ni dans Amadis.<sup>43</sup>

Tuttavia, come ha notato Georges Berenkassa – autore di un valido studio sul particolare statuto del narratore-viaggiatore nel testo di Foigny<sup>44</sup> – ciò che risulta maggiormente interessante nei capitoli in esame è

<sup>42</sup> Il riferimento più celebre va certamente al VI canto del *Furioso*, nel quale Astolfo è portato via da Alcina proprio su di una balena-isola; quanto alla *Navigazione di San Brandano*, si veda il testo a cura di M. A. Grignani, Milano, Bompiani, 1975, pp. 72 e ss.

<sup>43</sup> P. BAYLE, *Sadeur*, cit., p. 110.

<sup>44</sup> G. BERENKASSA, *Le statut du narrateur dans quelques textes dits utopiques*, «Revue des

il fatto che il ruolo mediatore più forte tra mondo noto e mondo utopico sia ora giocato dal protagonista Sadeur, e non tanto dall'avventura in sé (che, per inciso, si fa a questo punto del tutto solitaria), come era invece nei luoghi narrativi più esterni. L'io narrante assicura adesso tale legame in virtù delle sue qualità personali. Concepito in America, ma nato sull'Oceano; responsabile della morte dei suoi genitori, eppure innocente e disarmato; orfano, ma sballottato da una famiglia all'altra: Sadeur ha una natura costitutivamente doppia, ambigua. Non sorprende, quindi, che egli possieda allo stesso modo i tratti dell'uno e dell'altro universo, o meglio che stia esattamente a metà tra i due (e forse in un certo senso fuori da entrambi): è infatti ermafrodita, e come tale non accettato dalla società da cui proviene, ma contemporaneamente è non del tutto assimilabile agli Australiani. Non a caso, nel III e nel XIII capitolo gli sono spesso applicate metafore cristologiche (di solito non comprese dalla critica, che le ha trovate del tutto incompatibili con l'afflato evidentemente deista dell'utopia): come il Cristo è uomo e Dio, Sadeur salda infatti, attraverso la sua natura ermafrodita, l'inadeguato – e troppo umano – universo europeo all'ideale, ma disumana, perfezione australiana. Vediamo allora da vicino come si esplica questa sua doppia funzione, nei detti capitoli, dei quali non riprenderò qui nel dettaglio la trama, limitandomi a ricordare che essi segnano il rocambolesco arrivo e l'altrettanto avventurosa partenza del Nostro dall'Australia, in entrambi i casi in groppa a un mostro alato (antagonista nel primo caso, addomesticato e docile nel secondo). Alla fine del III capitolo gli Australiani – “hommes entières” che eliminano senza pietà i “demi-hommes”, rei di praticare una sessualità promiscua – accolgono Sadeur sulla base di un malinteso: caduto dal cielo al termine di un combattimento glorioso contro gli *urgs*, nudo e quindi con i due sessi ben evidenti, il narratore appare loro non solo come ermafrodita, ma addirittura come un essere sovrumano, per cui parleranno della «Victoire miraculeuse du vainqueur». <sup>45</sup> Tanto più che nel capitolo IV, immediatamente successivo, Sadeur afferma di essersi servito, per comunicare con la nuova gente, di una frase congolese che si trova casualmente ad avere un senso speciale nella lingua australiana e pare confermare lo *status* eccezionale dell'ospite:

Comme je me trouvay mieux, la démengeaison que j'avois de parler,  
me fit souvenir de certains mots, que j'avois retenus de Congo, *rim*

*lem*: c'est à dire, *je suis vôtre serviteur*, qu'ils entendirent comme si la force de parlare m'étoit revenuë, et comme si j'avois dit, *je suis du pays superieure*. [T.A., cap. IV, p. 58]

La formula completa, per inciso, la spiccata simbologia religiosa che pervade il capitolo III: disteso – per non dire “crocifisso” – su una tavola di fortuna («Je fus obligé de me reverser sur ma planche la face contre le ciel»),<sup>46</sup> abbandonato al capriccio dei flutti come alla divina Provvidenza («tantôt l'impetuositè des ondes m'enfonçoit, tantôt la pesanteur des flots me renversoit»),<sup>47</sup> Sadeur è stato attaccato da sette mostri (numero biblico) e preparato attraverso la morte simbolica e purificatrice del naufragio alla resurrezione gloriosa sperimentata presso le coste australi:

Ils me crurent sans vie, et me tirent dans leur bateau, comme un mort qui avoit expiré dans sa victoire. Aussi tôt qu'ils reconnurent du mouvement en mon coeur, ils mirent dans ma bouche, dans mon nez, dans mes oreilles et dans les fondements une liqueur qui me fit bien tost ouvrir les yeux, et voir mes bien faiseurs. Ils me firent boire une sorte d'eau qui me dona même en la beuvant de nouvelles forces, et qui me réjoüit le coeur. Ils me laverent le corps d'une eau odorifèrante, ils oignirent mes playes, et les banderent fort proprement. [...] ils poursuivirent mes ennemis: et ayant tiré le dernier dans le bateau ils le mirent à mes pieds. L'autre avoit encore du mouvement: et comme je leur eus expliqué par signes que je luy avois arraché les yeux, ils le poursuivirent, l'assommerent et le tirèrent sur l'autre [...] Ils retournerent à terre, d'où nous étions éloignez à peu près de trois heures: où étant, et m'ayant mis sur la bord, ils apporterent les deux oyseaux à mes pieds avec une espece de titre en leur langue, qui portoit, *victoire miraculeuse du vainqueur*.

[T.A., cap. III, pp. 55-56]

Questo Cristo piagato, apparentemente senza vita, che – lavato e bendato come per essere riposto nel sepolcro – riapre gli occhi dopo le cure degli Australiani, per ricevere una sorta di consacrazione divina, sarà tuttavia latore di un esempio di bestialità.

Al termine della fuga – che consacra la fragilità di questa solo apparente integrazione – Sadeur rischia quindi la vita per lo stesso fraintendimento che gli ha permesso di sopravvivere presso gli Australiani. Scambiato per

<sup>46</sup> Ivi, p. 47.

<sup>47</sup> Ivi, p. 38.



uno di essi dai selvaggi abitanti dell'isola di Ausicamt, che lo hanno trovato in alto mare (ove è stato abbandonato dall'*urg*), egli viene infatti issato su di un patibolo per divenire vittima sacrificale di un rito collettivo dallo scabroso sapore eucaristico: il suo sangue e la sua carne diventerebbero cioè pasto della folla, se l'arrivo di tre navi francesi partite dal Madagascar per far prede non giungessero in suo soccorso, reintegrandolo dei suoi panni europei.

M'ayant bien considéré, et examiné, ils conclurent, nonostant toutes les marques contraires que je m'efforçois de leur donner, que j'étois Australien. Je leur presentay de mes fruits et [...] ils n'en mangerent qu'avec admiration [...] Nous arrivâmes en huit jours en leur isle: où le bruit s'étendit aussi tôt qu'on avoit pris un Australien. On fit de grandes assemblées pour me voir: et les deux et trois mille m'abordoient tous les jours. Apres avoir delibéré de ce qu'on feroit de moy, on conclut qu'il falloit me traiter ainsi que les Australiens traitoient les autres. [...] Le peuple qu s'assembla pour cette solennité étoit tel, et en si grand nombre: qu'il remplissoit une grande place, au milieu de la quelle j'étois attaché sur une espece d'echaffaut de trente pieds de hauteur. Je n'entendois que des voix confuses d'allegresse et d'acclamation; lors que quatre des principaux s'approcherent avec de certaines pointes, et me picquerent assez legerement. Ayant tiré de mon sang dans de petits gobelets, ils se tournerent vers le peuple, où ayant fait certains gestes entremélez de quelques parolles, ils beurent avec marque de joye, jusqu'à la dernier goutte tout ce qu'ils avoient tiré. Deux des plus puissant me chargerent ensuite sur leurs épaules, une cuisse sur l'un et une cuisse sur l'autre, et deux jeunes hommes les precedoient avec quatre pointes, et les quatre gobelets dont les premiers s'étoient servis. Ma pensée est qu'ils avoient dessein de me fair picquer de tous les particuliers, et de leur fair gouter, ou de mon sang ou de ma chair tant qu'elle auroit duré.

[*T.A.*, cap. XIII, p. 249-251]

È stato notato come l'episodio sia costruito su una parodia religiosa che coinvolge a un tempo cattolici e protestanti: «les sauvages communient sous les deux espèces, comme les Réformés genevois, mais confèrent au sacrifice eucharistique cette littéralité sanglante que la propagande protestante impute aux Catholiques “mangeurs de Dieu”». <sup>48</sup> Tale complessa

allegoria – al cui centro c'è ancora una volta Sadeur – è un'ennesima prova del ruolo essenziale del narratore come garante del legame e della distanza tra i vari mondi attraversati dal viaggio utopico.

Nel vasto sistema di relazioni che ho tentato di definire, appare a questo punto evidente che l'utopia seicentesca di Foigny non è più un concetto astratto, chiuso, propriamente separato rispetto alle origini occidentali del discorso, ma risulta fortemente dinamizzata: autenticata, preparata, allusa e rispecchiata dai satelliti viatori, essa è data in continuità col vecchio mondo, viene esperita dall'eroe, attivata come meta esistenziale e conoscitiva che deve fare i conti con il suo contrario. È probabilmente per questa ragione che l'entrata/uscita dall'utopia è più violenta rispetto ai prototipi rinascimentali, richiedendo una doppia rottura (secondo Berenkassa, Sadeur sarebbe non a caso un personaggio votato alla «rupture indéfinie»),<sup>49</sup> rappresentata dai naufragi prima e dalla fuga poi. Ponendo gli opposti così strettamente a confronto, la *T.A.* ne esaspera l'incompatibilità e accentua dunque di fatto l'impossibilità dell'utopia; impossibilità rivelata non solo dalle sconcertanti osservazioni – suggerite da una lettura tematica – relative a una società tanto perfetta quanto infelice e crudele, ma anche da un'analisi di tipo stilistico e formale.

<sup>49</sup> G. BERENKASSA, *Le statut du narrateur dans quelques textes dits utopiques*, cit., p. 383.

PER UN'INTERPRETAZIONE DEL RUOLO DI CHIARI  
NELLE GARE TEATRALI: NUOVI APPORTI DOCUMENTARI

Intorno alla figura di Pietro Chiari si sono susseguiti negli ultimi trent'anni diversi studi, dal convegno organizzato a Venezia,<sup>1</sup> alla fondamentale monografia di Carlo Alberto Madrignani,<sup>2</sup> alle edizioni delle sue opere,<sup>3</sup> fino alle ricerche più recenti.<sup>4</sup> Ne è emersa una lettura sempre più complessa e sfaccettata della sua attività, che lo ha di volta in volta collocato fra le fila di un blando illuminismo<sup>5</sup> o in quelle di una riforma teatrale di stampo arcadico,<sup>6</sup> ne ha valorizzato prevalentemente la produzione romanzesca<sup>7</sup> o quella esotica<sup>8</sup> e ha aggiunto tasselli importanti

<sup>1</sup> *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di C. Alberti, Atti del Convegno *Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

<sup>2</sup> C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre Abate Chiari»*, Napoli, Liguori, 2000.

<sup>3</sup> P. CHIARI, *La filosofessa italiana*, a cura di C. A. Madrignani, San Cesario di Lecce, Manni, 2004; Id., *La donna che non si trova*, a cura di A. Zava, San Cesario di Lecce, Manni, 2007; Id., *La commediante in fortuna*, a cura di V. G. A. Tavazzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

<sup>4</sup> Mi permetto di rimandare al mio: *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefazione di P. Vescovo, Roma, Bulzoni, 2010.

<sup>5</sup> Cfr. C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, cit.

<sup>6</sup> Cfr. G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Venezia, Marsilio, 2007-2009, 3 voll., II, 1744-1750, 2009, p. 171.

<sup>7</sup> A partire dal pionieristico lavoro di L. CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997. Cfr. inoltre T. CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno editrice, 2002 e D. MANGIONE, *Prima del Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno editrice, 2013.

<sup>8</sup> M. CATUCCI, *Il teatro esotico dell'abate Chiari. Il mondo in scena tra décor e ragione*, Roma, Robin Edizioni, 2007.



alla nostra conoscenza delle pratiche narrative, teatrali ed editoriali del Settecento.<sup>9</sup>

Lungi dal proporre in questa sede un'interpretazione globale della sua attività – comunque auspicabile per fondere insieme i due profili, troppo spesso distanti, del romanziere e dello scrittore per la scena – ci limiteremo a fornire alcuni spunti di riflessione basati su documenti sconosciuti o poco considerati. Si tratta di apporti scarsamente significativi se presi uno alla volta, ma che possono offrire un contributo utile alla comprensione del ruolo chiariano nelle gare teatrali.

1. Quando ci si concentra su Chiari commediografo occorre considerare, *in primis*, gli effetti sulla lunga distanza del continuo confronto con Goldoni. A causa dell'innegabile divario qualitativo fra i testi dell'uno e dell'altro, l'agonismo che allora alimentava la celebrità dei due contendenti ha finito per appiattare la fisionomia dell'abate bresciano fino a cancellarlo del tutto dalle nostre storie letterarie. Come notava anni fa Gilberto Pizzamiglio, per questa via si è arrivati persino a negare, in linea con la *damnatio memoriae* cui lo ha condannato Goldoni, la presenza di Chiari in tralice nella prefazione Bettinelli e in generale nelle opere del più celebre avversario.<sup>10</sup>

In controtendenza rispetto a questa impostazione, sarebbe invece interessante chiedersi quanto la satira della *Scuola delle vedove*, che portava in scena parodiandoli passi della *Vedova scaltra*, abbia abituato anche in campo comico il pubblico a quel dibattito metateatrale piuttosto vivo nella prima metà del Settecento, testimoniato per i melodrammi e le tragedie dall'attività dello stesso Goldoni al San Samuele<sup>11</sup> o dal fortunatissimo *Rutzvanscad il giovane* di Valaresso.<sup>12</sup> Se è vero infatti che la metateatralità

<sup>9</sup> Su quest'ultimo punto cfr. L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>10</sup> Cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Tra «libri di lettere» e teatro*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., pp. 249-258: 254, in cui si segnala la cautela di Ortolani nell'annotare le allusioni antichiariane della prefazione Bettinelli.

<sup>11</sup> Cfr. C. GOLDONI, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di A. Vencato, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>12</sup> Su cui cfr. D. PIETROPAOLO, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, «Revue romane», 1986, 21, pp. 229-243; F. FIDO, *Parodie settecentesche: Rutzvanscad il giovine*, «L'immagine riflessa», I, 1992, 2, pp. 267-279; V. G. A. TAVAZZI, *Rutzvanscad il giovane di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, «Lettere italiane», 2013, 1, pp. 77-94.

troverà il geniale punto di svolta nel goldoniano *Teatro comico*, è anche vero che esso non nasce dal nulla, ma si fonda sulla consolidata prassi attoriale delle introduzioni di stagione<sup>13</sup> e forse anche sulle discussioni contenute nelle commedie chiariane per i teatri Grimani.

Quanto fosse forte questa prospettiva di discussione o di dibattito in scena sulle stesse dinamiche del teatro ce lo dimostra un documento conservato nel fondo Ferrajoli della biblioteca Vaticana di Roma: il piano della commedia *L'amor platonico* allegato a una lettera di Chiari ad anonimo destinatario. Già Madrignani, pubblicando il testo della lettera, ha messo in luce come essa descriva un clima particolarmente difficile intorno alla concorrenza sulle scene<sup>14</sup>. Nell'inviare il piano della sua nuova commedia – che, a quanto lui stesso dichiara, non ha intenzione di portare a termine o di far rappresentare – Chiari lamenta infatti di aver subito pressioni piuttosto forti:

Mi si fa minacciare a voce, ed in iscritto da tutte le parti, che se non lascerò di scrivere commedie per il teatro Grimani sfratterò da Venezia, o sarò bastonato.<sup>15</sup>

Il testo allegato, intitolato appunto *L'amor platonico*, risale al 1749 ed è stato pubblicato in seguito, con il titolo *La moglie saggia*, nel terzo tomo delle commedie Grimani, uscito nel 1754. Il tema dell'amor platonico era allora di grande attualità: ne aveva parlato Giuseppe Antonio Costantini nel primo volume delle *Lettere critiche*, paragonandolo alla «pietra filosofale»,<sup>16</sup> cercata da tutti e non trovata da nessuno, e a breve distanza Chiari lo aveva ripreso in un brano delle *Lettere scelte* intitolato *Dell'amore*

<sup>13</sup> Cfr. A. SCANNAPIECO, *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico (appunti proemiali)*, in *Carlo Goldoni in Europa*, a cura di I. Crotti, «Rivista di letteratura italiana», XXV, 2007, 1, pp. 13-37.

<sup>14</sup> Cfr. C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia*, cit., pp. 189-191; e in precedenza G. COSTA, *Modelli narrativi illuministici*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso A.I.S.L.L.I., a cura di P. Gianantonio, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 287-318: 304-305.

<sup>15</sup> Biblioteca Vaticana, Autografi Ferrajoli – Raccolta Ferrajoli c. 3191r-3195v: 3191r.

<sup>16</sup> *Lettere critiche, giucose, morali, e scientifiche, alla moda ed al gusto del secolo presente, tradotte da varj linguaggi, e recate al toscano dal conte Agostino Santi Pupieni. A Sua Eccellenza il sig. Alvise Giustiniano Lolino*, Venezia, Pasinelli, 1743, Vol. I, p. 17. Su Costantini cfr. la voce di Angela Dillon Bussi, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, XXX, 1984, pp. 299-304 e Michela Rusi, *Un avversario veneziano di Baretti: Giuseppe Antonio Costantini*, «Quaderni veneti», 1991, 14, pp. 77-94.



e dell'amicizia,<sup>17</sup> in cui come di consueto aveva portato le affermazioni di Costantini alle estreme conseguenze per negarne di fatto la validità. In quel momento, però, il testo chiariano dialogava soprattutto con *Il cavaliere e la dama* di Goldoni<sup>18</sup> che aveva posto, nell'autunno del 49 il problema di un rapporto privilegiato, ma savio, fra un uomo e una donna. Una commedia sull'amor platonico era dunque di per sé legata ad una doppia prospettiva polemica, contro Costantini e in risposta a Goldoni.

Sappiamo inoltre, ed è la ragione per cui quest'opera è più nota, che era stata sottoposta a censura cautelativa, contestualmente al ritiro dalle scene della *Vedova scaltra* e della *Scuola delle vedove*. Ermanno von Loehner ha ricostruito la vicenda,<sup>19</sup> riportando per primo l'annotazione, presa dalle carte dei Riformatori e datata 15 novembre 1749, relativa alla sospensione di due commedie andate in scena (ovvero *La vedova scaltra* e *La scuola delle vedove*), più una terza che «era per uscire, estesa pur questa dall'Abb. Chiari»; Anna Scannapieco ha poi individuato in questa terza commedia appunto *L'amor platonico*.<sup>20</sup>

Una nota apposta alla lettera conservata alla biblioteca Vaticana conferma la correttezza dell'ipotesi della Scannapieco. Con la stessa data della censura emersa fra le carte dei riformatori, troviamo infatti appuntato:

1749 15 Nov.

Sospesa la Ricita della Comedia [...]<sup>21</sup>

e subito sotto in data 20 novembre:

Fu pure sospesa la ristampa de Libri dalla Lavinia Antonia Co: Seriman;  
ed il terzo tomo preparato<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Cfr. *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità dall'abate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, Pasinelli, 1752, 3 voll., I, pp. 160-165. Il primo volume delle *Scelte* era uscito nel 1750.

<sup>18</sup> Cfr. le pagine sul rifacimento chiariano in C. GOLDONI, *Il cavaliere e la dama*, a cura di F. Arato, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 24-27.

<sup>19</sup> E. VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, «Archivio veneto», XXIII, 1882, p. 62.

<sup>20</sup> Cfr. A. SCANNAPIECO, «Io non soglio scriver per le stampe...»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana, «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 119-186, nota a p. 155 che connette questa vicenda con la relazione di Bernardo Maria De Rubeis in data 12 dicembre 1749 sulla commedia, riportata da Ricciotti Bratti (*La moglie saggia dell'abate Chiari*, «Ateneo Veneto», XXXI, 1908, pp. 28-36).

<sup>21</sup> Biblioteca Vaticana, Autografi Ferrajoli – Raccolta Ferrajoli, 3192v.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



Apprendiamo così che, oltre a vedersi ritirare dalle scene due sue commedie, Chiari aveva avuto anche problemi editoriali, presumibilmente per le *Lettere scelte*, il cui terzo tomo verrà licenziato solo il 21 febbraio 1751 m.v. (quindi 1752), mentre i primi due erano appena stati approvati proprio nell'autunno 1749.

Tralasciando per il momento gli sviluppi della polemica<sup>23</sup> e ulteriori approfondimenti sulla questione editoriale, mettiamo a confronto l'*Amor platonico* con la redazione della commedia pubblicata in seguito con il titolo *La moglie saggia*. La trama del piano, che precede la stesura completa e la rappresentazione della *pièce*, stando a quanto dichiara lo stesso Chiari nella lettera di accompagnamento, corrisponde piuttosto bene, anche se con piccole differenze nella divisione della materia in atti e scene, a quella della stesura definitiva. Vi si racconta la storia di Eleonora che, angustata dai vizi del marito giocatore Ottavio, rifiuta i continui aiuti del suo cavalier servente Silvio rimanendo sempre costante e fedele al marito.

La differenza più significativa non riguarda quindi la disposizione del *plot*, ma la presenza, nella scena ottava del secondo atto, di un passaggio che non compare affatto nella versione stampata:

Silvio arriva e dissimula ciò che sa. Anche Eleonora dissimula. Siedono in conversazione: discorrono dell'Opera, della Comedia, e si dà un dialogo delle [canc: particolarità] proprietà che aver deve una buona comedia secondo le regole.<sup>24</sup>

Almeno nelle intenzioni Chiari prevedeva dunque di inserire (o ha inserito e poi eliminato in seguito) nell'*Amor platonico* una scena che toccasse sia il teatro musicale che quello di prosa e definisse le caratteristiche di una buona commedia secondo le regole. Nella *Moglie saggia* non c'è nulla di simile, né alla metà del secondo atto, né altrove. Questo deve far riflettere su come, probabilmente, le polemiche teatrali fossero presenti all'epoca, sulle scene, molto più di quanto noi stessi oggi possiamo immaginare in base alle dichiarazioni d'autore e alle testimonianze esterne.

Inoltre, trattandosi di uno dei primi testi chiariani, di poco successivo alla *Scuola delle vedove* e alla nota polemica con la *Vedova scaltra*, al punto da essere bloccato insieme agli altri due, il piano dell'*Amor platonico* ci dà

<sup>23</sup> In seguito uscirà infatti un terzo testo sullo stesso tema di Giuseppe Antonio Costantini intitolato *La dama o sia la saggia moglie* (Venezia, Bassaglia, 1751).

<sup>24</sup> Biblioteca Vaticana, Autografi Ferrajoli – Raccolta Ferrajoli, c. 3194v.

un labile indizio di cui forse dovremmo tenere conto anche nella ricostruzione di questa vicenda.

In assenza del testo chiariano della *Scuola delle Vedove*, abbiamo infatti un quadro dell'inizio delle battaglie poetiche piuttosto lacunoso, basato su tre testimonianze:

- l'esile manifesto a stampa della *pièce* in cui Chiari, più che fornire dettagli sull'opera, si affanna a stornare, col rimando ad autorità antiche e moderne, l'idea di essere stato mosso nella scrittura esclusivamente da spirito antigoldoniano (ottenendo ovviamente l'effetto contrario di una *excusatio non petita*);
- il *Prologo apologetico* di Goldoni, su cui esistono tutt'oggi ipotesi interpretative contrastanti (fra chi, come Ortolani, vede nel "riformatore" che interloquisce con il poeta Girolamo Medebach; e chi invece, come Gerardo Guccini e Ginette Herry, pensa che Goldoni si stia rivolgendo direttamente ai Riformatori dello studio di Padova);<sup>25</sup>
- il racconto goldoniano dei *Mémoires*, che ci descrive una pratica "parassitaria", maldicente e senza fondamento. Goldoni spiega infatti che il testo era in tutto simile al suo – con piccole varianti inserite giusto per accogliere insulti e invettive contro di lui – e che le stesse frasi della sua commedia erano ripetute con l'accompagnamento di coretti ingiuriosi.<sup>26</sup>

Se non può restituire consistenza alla mai stampata commedia chiariana, il piano dell'*Amor platonico* permette almeno di valutare, per congettura, il tenore degli inserti metateatrali che in questa stagione l'abate bresciano si proponeva di introdurre nelle sue opere: inserti che prevedessero di discutere le «proprietà che aver deve una buona comedia secondo le regole», per quanto conditi di evidenti stoccate satiriche contro l'avversario. Ciò

<sup>25</sup> Cfr. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll., II, p. 1218; G. GUCCINI, *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, «Medioevo e Rinascimento», VI/n. s. III, 1992, pp. 341-359: 353n.; G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, cit., II, p. 255.

<sup>26</sup> «Il n'y avoit que le dialogue de changé, et ce dialogue étoit rempli d'invectives et d'insultes contre moi et contre mes Comédiens. Un Acteur débitoit quelques phrases de mon original, un autre ajutoit *sotises, sotises*. On répétoit quelques bons mots, quelques plaisanteries de ma Piece, on crioit en chorus: *bêtise, bêtise*. Cet ouvrage n'avoit pas coûté beaucoup de peine à l'Auteur; il avoit suivi mon plan et ma marche, et son style n'étoit pas plus hereux que le mien; cependant, les applaudissements éclatoient de tous les côtés» (C. GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., Vol. I, pp. 262-263).

non vuol dire che la *Scuola delle vedove* fosse un'innocente "critica" invece di una feroce "satira", secondo la distinzione spesso pretestuosa usata nei dibattiti settecenteschi; bensì che presumibilmente non si allontanasse troppo dagli analoghi passaggi metateatrali di cui Chiari cospargerà anche in seguito le sue commedie (si pensi ad esempio al *Poeta comico*). Portati a prestare una fede cieca nelle dichiarazioni goldoniane, tendiamo oggi infatti a dimenticare come, insieme all'inevitabile carica polemica, l'abate bresciano fosse capace in quel momento di assestare colpi basati proprio sulla dimestichezza con quella "libreria" che Carlo Gozzi nelle *Gare teatrali* gli fa significativamente accostare al Mondo e al Teatro del contendente.<sup>27</sup>

Un piccolo passo avanti per inquadrare il problema con maggiore approssimazione deriva poi, per analogia, dalla discussione di poetica che Chiari inserisce nella scena sesta del primo atto del *Buon padre di famiglia*, in cui lo sciocco Leandro critica l'opera andata in scena la sera precedente limitandosi a rispondere che tutto è cattivo:

Ottavio.: Come la trovate?

Leandro: Così, e così.

Ottavio: La Musica da chi se ne intende è lodata.

Leandro: Passabile, passabile.

Ottavio: Il Libretto poi...

Leandro: Cattivo, cattivo.

Ottavio: L'Autore è un Letterato di credito.

Leandro: Cattivo, cattivo.

Ottavio: La favola è sceneggiata a meraviglia.

Leandro: Cattivo, cattivo.

Ottavio: L'intreccio è cavato da una delle più belle Tragedie di Sofocle.

Vedetene qua l'originale, che l'ho fortunatamente in saccoccia.

Leandro: Cattivo, cattivo.

Ottavio: Ma *cattivo, cattivo*; non basta, caro Leandro, decider così. Ci vuole un tantin di perché.

Leandro: Se non ve ne basta uno dei perché, ve ne renderò cento.

Oh bella! Cattivo, ... perchè non è buono: ... in una parola cattivo, perchè cattivo<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> C. GOZZI, *Le gare teatrali*, in Id., *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini e P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011, atto II, scena I, p. 167.

<sup>28</sup> P. CHIARI, *Il buon padre di famiglia*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, 1752-1758, 4 voll., I, atto I, scena 6, p. 118.



Incapace di argomentare il dissenso, Leandro viene poi ripreso da Ottavio per la sua profonda ignoranza (non sa nemmeno in che lingua sia scritta una tragedia di Sofocle e non ha letto la sesta parte del libro di Quintiliano) e per il capriccio su cui fonda i suoi giudizi.

Possiamo ipotizzare insomma, sulla base dei dati raccolti, che in linea con quanto ne dice Goldoni la chiariana *Scuola delle vedove* contenesse scene di lazzi, con la ripetizione ossessiva di alcune parole, paragonabili al *refrain* «cattivo, cattivo» del breve dialogo fra Leandro e Ottavio nel *Buon padre di famiglia*; ma allo stesso tempo conservasse un fondamento di critica basato sull'esposizione delle regole, così come testimoniato in una circostanza analoga dalle carte conservate alla biblioteca Vaticana.

Per tornare dunque al discorso iniziale, il piano dell'*Amor platonico* ci dà la conferma di una pratica metateatrale piuttosto radicata fin nei primi testi chiariani, già probabilmente strutturata secondo una riflessione sulle regole, come avverrà anche in seguito, ed espunta dalle stampe, a dimostrare una capillarità del fenomeno ben più estesa di quanto sia possibile oggi ricostruire.

Questo dimostra come prima cosa l'importanza del confronto continuo fra i due drammaturghi non solo nell'elaborazione delle rispettive poetiche (pur nella tangibile differenza che intercorre fra l'uno e l'altro), ma anche e soprattutto nella costruzione dei mezzi con cui portare avanti il dibattito, con particolare attenzione al modo di sfruttare a questo fine le scene, trasformate forse già dal 1749, come dirà anni dopo Antonio Piazza, in «Cattedre di Poesia comica».<sup>29</sup>

2. Alcuni anni fa Laura Riccò – in uno studio fondamentale sul modo in cui la concorrenza teatrale si rispecchia nelle diverse modalità editoriali seguite da Goldoni, Chiari e Gozzi – ha messo in luce come l'edizione delle *Commedie in versi* di Chiari, uscita per Bettinelli a partire dal 1756, risponda alle precedenti imprese goldoniane, influenzi per contrasto la Pitteri e sia a sua volta condizionata da una «progettualità di riflesso che interviene sulla nozione di 'raccolta teatrale' ogni volta che le mosse dell'avversario rendono necessaria una correzione di rotta»<sup>30</sup>. Grazie a questo studio già conosciamo molto, dunque, sulla prassi editoriale chiariana nel delicato momento di passaggio dai teatri Grimani al Sant'Angelo, in cui l'abate

<sup>29</sup> A. PIAZZA, *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga*, seconda edizione migliorata dall'autore, Venezia, Gatti, 1783, cap. IX, pp. 61.

<sup>30</sup> L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 74.

bresciano sostituisce il suo avversario prima iniziando a lavorare con la compagnia Medebach e poi pubblicando con il suo vecchio editore.

Al quadro così ben delineato, possiamo ora aggiungere alcune considerazioni desunte dalle lettere a Ubaldo Zanetti conservate alla biblioteca Universitaria di Bologna. Si tratta di un *corpus* epistolare ascrivibile a diversi corrispondenti – fra cui spicca in particolare, per gli argomenti di nostro interesse, il nome di Amedeo Svajer – che contengono molte informazioni utili sulle gare teatrali.<sup>31</sup>

Innanzitutto da queste lettere deduciamo che l'impresa dell'edizione chiariana ha avuto una gestazione piuttosto lunga. La licenza del primo tomo delle *Commedie in versi* è rilasciata infatti dai Riformatori dello studio di Padova a Giuseppe Bettinelli il 13 aprile 1756; una lettera di Chiari a Zanetti ci informa però che l'abate bresciano la progettava esattamente un anno prima.

Nell'aprile del 1755 Chiari aveva ricevuto per via epistolare la richiesta da parte di Zanetti di comporre due commedie «grasse e popolari» perché venissero recitare a Bologna da una non ben precisata accolta di Accademici.<sup>32</sup> A questo messaggio egli risponde il 7 aprile 1755, declinando l'invito a comporre per i signori accademici per via dei pressanti impegni lavorativi con Medebach che non gli permetterebbero di «servirli bene» e poi aggiunge:

Ciò non ostante per corrispondere alla meglio che posso alla lor gentilezza avendo io risoluto di dare alle stampe quattro delle mie migliori Commedie sul gusto corrente procurerò di sollecitarne l'edizione, affinché possano eglino averle a stampa da valersene per il Carnovale venturo parrendo a me che potranno facilissimamente adattarsi al loro Regno<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. R. DE TATA, *All'insegna della Fenice. Vita di Ubaldo Zanetti speziale e antiquario bolognese (1698-1769)*, Bologna, Comune di Bologna, 2007 (in particolare sulla corrispondenza con Svajer e le lettere che parlano di Chiari cfr. le pp. 203–205). Si ricorda che a questa corrispondenza e ai pronti invii che Svajer faceva all'amico di quanti più testi potesse dobbiamo la conservazione di un manoscritto della *Sposa persiana* precedente alla stampa (cfr. *ivi*, p. 4n e C. GOLDONI, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, a cura di M. Pieri, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 42–45).

<sup>32</sup> Cfr. Biblioteca Universitaria di Bologna, Lettera di ignoto [ma firmata Ubaldo Zanetti] a Pietro Chiari, Bologna, primo aprile 1755, ms. 3914, A, unità codicologica 54, cc. 65r–66v.

<sup>33</sup> Biblioteca Universitaria di Bologna, Lettera di Pietro Chiari a Ubaldo Zanetti, Mantova, 7 aprile 1755, ms. 3911, U, unità codicologica 54, cc. 1r–2v.



Il bello è che dalla successiva corrispondenza fra Svajer e Zanetti si comprende come in realtà quest'ultimo non avesse mai scritto all'abate bresciano e come quindi la lettera ricevuta da Chiari fosse un falso composto probabilmente per burla.

Da questa curiosa vicenda apprendiamo però che già un anno prima di licenziarla alle stampe in un progetto editoriale ben più ambizioso, Chiari avesse ideato una raccolta di quattro commedie «sul gusto corrente», effettivamente assemblata solo nel 1756, come fanno fede sia la licenza di stampa, che la lettera del 20 marzo 1756, in cui Svajer acclude il Manifesto delle commedie in versi di Chiari, pregando Zanetti di adoperarsi per trovare associati.<sup>34</sup>

La notizia forse più interessante che possiamo desumere dalle carte di Zanetti è poi in una lettera che Svajer gli invia il 30 novembre 1754, in cui il mercante si giustifica per il mancato invio di opere chiariane, evidentemente richieste dall'interlocutore, nel seguente modo:

Spiacemi però esser finora impossibile di poterla render servita con la copia delle Comedie del. Sig. Abb. Chiari che desidera, non potendo l'Autore per alcuni impegni contratti lasciar uscir di mano alcuno de suoi MSS.<sup>35</sup>

Abbiamo in questo modo la conferma di un dato che per la verità è stato più volte evocato per via congetturale nelle ricostruzioni della vicende chiariane: il fatto che Medebach avesse sottoposto il suo nuovo poeta di compagnia a vincoli contrattuali simili a quelli che avevano regolato la sua precedente attività con Goldoni. Anzi, a giudicare dalla risposta di Svajer e dal successivo rifiuto di Chiari di intascare qualche extra lavorando per Zanetti (come afferma rispondendo alla lettera falsa), sembra che al nuovo collaboratore fossero stati imposti legami ancora più gravosi, forse in virtù della deriva che aveva preso la causa fra Goldoni e Bettinelli. In linea con questa interpretazione, anche se probabilmente legato a fattori esterni di pirateria editoriale, potrebbe essere anche il privilegio ventennale sulle commedie di Chiari che viene concesso a Bettinelli il 29 agosto 1756 e che compare nel secondo volume.

<sup>34</sup> Cfr. Biblioteca Universitaria di Bologna, Lettera di Amedeo Svajer a Ubaldo Zanetti, Venezia, 20 marzo 1756, ms. 3914, A, unità codicologica 40, cc. 81r-82v.

<sup>35</sup> Biblioteca Universitaria di Bologna, Lettera di Amedeo Svajer a Ubaldo Zanetti, Venezia, 30 novembre 1754, ms. 3914, A, unità codicologica 12, cc. 23r-24v: 23r-v.



Sembra insomma che, piccati dalle ben note vicende legate alla causa per la Paperini, in quel periodo ancora in sospeso, il capocomico e l'editore siano corsi ai ripari tutelandosi in modo più esplicito che in passato. Sostituendo Goldoni al Sant'Angelo, Chiari non ereditava insomma solo la perizia degli attori già svezzati alla recitazione premeditata dal magistero goldoniano, ma anche forse una serie di clausole contrattuali che sia il capocomico che l'editore si sentivano autorizzati a richiedere per via della situazione. Del resto abbiamo già mostrato altrove come lo stesso abate bresciano intervenisse nella polemica connessa alla causa Godoni-Bettinelli-Medebach, prima componendo l'elogio di Medebach "riformatore del teatro italiano"<sup>36</sup> nella *Commediante in fortuna* (1755) e poi adombrando la causa Bettinelli osservata dal punto di vista vittimistico dell'editore nel *Poeta* (1756-7),<sup>37</sup> in più, adesso, possiamo solo ipotizzare come egli stesso dovesse subire le conseguenze di questa annosa questione sul piano pratico.

3. Un ultimo documento da considerare per approfondire il ruolo di Chiari nelle gare teatrali è il manoscritto Correr 422 conservato alla biblioteca del Museo Correr di Venezia, intitolato *Originali delle commedie in versi dell'abate Chiari, tomo primo*. La scheda catalografica consultabile on-line sul sito *Nuova biblioteca manoscritta* lo descrive per autografo chiaro, come sembra del resto confermare il confronto con le poche lettere reperibili dell'abate bresciano. Contiene, nell'ordine, la dedica a Francesco III duca di Modana e le quattro pièce che compaiono nel tomo pubblicato nel 1756 (*Marco Accio Plauto, La pastorella fedele, La buona madrigna e La vendetta amorosa*); l'unico prologo presente è quello della *Buona madrigna*, ma è indicato dove inserire gli altri tre nei punti corrispondenti del testo; mancano anche le *Osservazioni critiche* premesse alle singole commedie, ma per le prime due e per la quarta Chiari specifica il loro futuro inserimento. Non ci sono tracce invece della *Dissertazione storica e critica sopra il teatro antico e moderno*.

Il manoscritto riporta didascalie di scena e note erudite, destinate dunque alla lettura. Per questo e per il modo in cui è assemblato, risulta funzionale alla stampa; non sembra però una copia in pulito, direttamen-

<sup>36</sup> Cfr. P. CHIARI, *La commediante in fortuna*, cit., pp. 94-96 e relativa introduzione (pp. VII-LI: XV-XXXV).

<sup>37</sup> Cfr. V. G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara*, cit., pp. 92-105.

te usata per la confezione del volume, perché vi compaiono numerose cancellature e riscritture interlineari e non conserva i segni del passaggio in tipografia.

Il contributo maggiore fornito dal manoscritto allo studio dell'officina chiariana, riguarda forse il passaggio nella *Pastorella fedele* dal personaggio di Arlecchino a quello di Turpino, documentato da cancellature e successive riscritture che testimoniano la trasposizione del ruolo dal veneziano all'italiano, come del resto esplicitamente segnalato anche nelle *Osservazioni critiche* premesse alla commedia a stampa.

Il dato su cui è possibile soffermarsi qui brevemente, rimandando ad altra sede un'analisi più approfondita delle varianti, è però di natura scenica: nel manoscritto, sia per quanto riguarda il *Plauto* che per la *Buona madrigna*, all'elenco iniziale dei personaggi è associata l'indicazione a margine degli attori che avrebbero dovuto interpretarli. Per quanto Chiari indichi solo il nome di battesimo dei comici, possiamo agevolmente ricostruire la composizione della compagnia Medebach nel periodo post-goldoniano.

Il *Plauto* ha la seguente suddivisione in ruoli: il protagonista è impersonato da «Girolamo» (quindi da Medebach); Melisso è «Giuseppe» (Marliani); Laberia è «Catina» (Landi); Macrina è «Teodora» (Medebach); Catone è «il sig. Ignazio» (che dovrebbe essere Ignazio Casanova); Rabi-rio è «Lucio» (Landi) e Clodia è «Maddalena» (Marliani); mentre Rullo è interpretato da un tal «Giovannino».<sup>38</sup>

Abbiamo dunque un'ulteriore conferma di quanto già stabilito da Sara Mamone nella prefazione all'edizione nazionale della *Locandiera*, a proposito del fatto che i coniugi Landi non passano al San Luca con Goldoni nel 1753 come affermato da Bartoli, ma solo nel 1756 (in base a un contratto stilato da Luzio con Vendramin, ritrovato dalla Mamone). Quando insomma viene rappresentato il *Plauto*, nell'agosto 1755 a Milano o nella prima veneziana di poco successiva, Luzio e Catina fanno ancora parte della compagnia.

Possiamo anzi posticipare ancora di qualche mese, all'inizio del 1756, il termine della collaborazione dei due attori con il teatro Sant'Angelo – e quindi ipotizzare un passaggio dall'uno all'altro teatro condotto senza soluzione di continuità – sulla base dell'elenco degli interpreti della *Buona madrigna*, in cui il personaggio di amore nel prologo è recitato dalla «Mariannina della Ricci» (ovvero dalla seconda figlia di Emilia Ricci),

<sup>38</sup> Biblioteca del Museo Correr, Manoscritto Correr 422, c. 6r.



Polissena è «Catina» (Landi), Emilia è appunto «Emilia» (Ricci), Rosaura è, come dice lo stesso nome d'arte, «Teodora» (Medebach), Laura è una tale «Lucietta»; il marchese Beltramo è «Girolamo» (Medebach), Alberico è «Lucio» (Landi), Enrico è ancora «Giovannino», Roberto è «Antonio» (forse Antonio Ricci, marito di Emilia, o Collalto); mentre Gherardo è «il Dottore».<sup>39</sup>

Non ha portato a risultati interessanti invece la ricerca, nel manoscritto, di possibili interventi antigoldoniani nel *Plauto*, sondati in base a una lettera di Goldoni a Francesco Vendramin del 27 settembre 1755 in cui il commediografo mostrava preoccupazione perché pensava di essere «preso per mano»<sup>40</sup> nel *Plauto* appunto che sarebbe andato in scena da lì a breve.

In assenza di nuove tracce, l'unico riferimento nel testo riconducibile alle gare teatrali rimane dunque quello contenuto nel *Prologo*, dove, a proposito del poeta latino, Chiari fa dire alla personificazione del Tempo:

Non ebbe egli dappoi l'egual nel suo mestiero;  
 Anche Terenzio il disse, e so che disse il vero.  
 Chiamasser pur quest'altro *Menandro dimidiato*,  
 Abbia di Plauto Orazio a modo suo parlato.  
 Fu Terenzio un Artefice, ma Plauto un Arsendale:  
 La copia fu Terenzio, ma Plauto originale.<sup>41</sup>

La sovrapposizione fra le due figure di Plauto e di Terenzio rispecchia qui, dietro le maschere dei poeti latini, la rivalità fra Goldoni e Chiari: se l'uno si era identificato in Terenzio, l'altro si proponeva, sul palcoscenico prima e in stampa adesso, come novello Plauto. Il passo contiene però un ulteriore livello satirico, comprensibile solo ad un confronto con i libelli legati alle gare: in uno di essi, *Il congresso di Parnasso* uscito probabilmente

<sup>39</sup> Ivi, c. 104r. A proposito di quest'ultimo ruolo, Franco Vazzoler lo attribuisce a Collalto nelle note alla voce dedicata all'attore nella nuova edizione delle *Notizie storiche de' comici italiani* di Bartoli (Cfr. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani precedute dal Foglio che serve di prospetto all'Opera Notizie Istoriche de' Comici più rinomati Italiani*, a cura di G. Sparacello, introduzione di F. Vazzoler, trascrizione di M. Melai, «Les Savoirs des acteurs italiens». Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, [http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Bartoli\\_notizie.pdf](http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Bartoli_notizie.pdf), pp. 179-182: 180.

<sup>40</sup> C. GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., Vol. XIV, p. 193.

<sup>41</sup> *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, Venezia, Pasinelli, 1756-1762, 10 voll., I, pp. 50-51.



nel 1754 e ristampato l'anno successivo nelle *Censure miscellanee*,<sup>42</sup> Stefano Sciugliaga faceva parlare la commedia in questo modo:

Chiamò Roma il suo Terenzio col nome di *Dimidiatus Menander*,  
chiami ora l'Italia il mio Goldoni *Dimidiatus Terentius*.<sup>43</sup>

e proseguiva ribadendo più volte questo concetto. La definizione rimpallava poi dal libello sui periodici, come dimostra la recensione al *Congresso* apparsa sulle «Novelle della repubblica letteraria» del 1 marzo 1755 che ribadiva appunto, quasi a dover svelare un arcano, come nella definizione di Terenzio “dimidiato” si dovesse riconoscere appunto Goldoni.

Il prologo del *Plauto* mostra dunque un'ulteriore prospettiva polemica, ostile non solo a Goldoni, ma anche ai goldonisti. Ce lo conferma la nota apposta alla definizione di «Menandro dimidiato», in cui Chiari specifica come essa fosse usata dagli scrittori antichi in senso spregiativo. L'obiettivo del passo è insomma non solo di ribaltare la visione della sua attività come copia di quella goldoniana, assumendo la maschera dell'originale Plauto in rapporto a un Terenzio imitatore di Menandro, ma di volgere a suo vantaggio l'elogio che dell'avversario aveva fatto Sciugliaga, sottolineando la *diminutio* contenuta nella stessa definizione che il mercante raguseo sbandierava con tanta sicurezza e intaccando dunque, come farà del resto in più di un'occasione, la stessa efficacia delle sue critiche.

Non a caso nella libellistica chiariana, l'aggettivo “dimidiato” ricorrerà più volte, in quegli stessi anni, utilizzato proprio contro Sciugliaga.<sup>44</sup>

Sulla base di esempi come questo e come se ne potrebbero produrre molti altri, sembra opportuno ventilare l'ipotesi che anche la *Dissertazione storica e critica sopra il teatro antico e moderno* con cui Chiari inaugura la sua

<sup>42</sup> Cfr. [Stefano Sciugliaga in Garmogliesi], *Censure miscellanee sopra la commedia con la ritrattazione dell'autore dedicate a Sua Eccellenza la signora duchessa donna Maria Vittoria Sorbelloni nata principessa Ottoboni*, Ferrara, 1755, pp. 25-50.

<sup>43</sup> [Stefano Sciugliaga in Garmogliesi], *Il congresso di Parnasso* in Ferrara per Giuseppe Barbieri, s. d., p. 13.

<sup>44</sup> Cfr. [Giambattista Vicini], *L'asino in cattedra o sia difesa della Lettera anonima Ragusea recitata e scritta da Sostenta Facchino Coimbricense*, In Coimbra, per gli Eredi della Sartora. A spese della Barca di Padova, p. 35: «Siete un dimidiato Terenziano, dimidiato scriba, dimidiato negoziante fallito, dimidiato Raguseo, dimidiato Miscellaneo, dimidiato ipocondriaco, dimidiato parosismo, e tutto intero fanatico». Vicini allude allo scritto di Sciugliaga *Il Parosismo dell'Ipocondria di Giusto Ascanagelfi*, Venezia, MDCCLIV, apresso Simone Occhi.

edizione, riveli spinte polemiche sotterranee di questo tenore. Se con la sua difesa del martelliano Chiari prende esplicitamente di mira Filippo Rosa Morando, che nella *Teonoe* aveva attaccato aspramente lui e Goldoni per la scelta di comporre in questo metro, con l'esibizione erudita, la decisione di partire dall'antichità per poi soffermarsi sulla rinascita moderna del genere, la menzione decisiva di Molière e la discussione sul pubblico, sembra piuttosto che egli dialoghi strettamente con il discorso della commedia nel *Congresso di Parnasso* di Sciugliaga, oltre forse che con altri, ancora più sconosciuti, libelli dell'epoca.

NEL LAZIO SI SCOPRONO LE MURA DEI PELASGI.  
I VIAGGI DI MARIANNA DIONIGI (1757-1826)

1. Dopo che le scoperte delle città vesuviane avevano rilanciato la moda del classico, mentre cominciava massiccia l'opera di Napoleone nel riappropriarsi della romanità repubblicana e imperiale, come per reazione s'intensificavano l'interesse ed i sondaggi tesi a riscoprire e approfondire la fisionomia di un altro Antico, espressione di civiltà più remote di quella romana. La campagna napoleonica d'Egitto rilancia gli studi scientifici sulla civiltà dei faraoni; l'attività di contrasto alla Francia sulle rotte orientali della East India Company, attraverso i suoi residenti a Bassora e a Baghdad, pone le basi per la scoperta delle civiltà mesopotamiche. Sviluppando spunti vichiani, in Italia si ha un concentrarsi di energie intorno all'interesse per i popoli preromani della penisola: siano essi gli Etruschi, centrali nell'*Italia avanti il dominio dei Romani* (1810) di Micali; siano essi i greci delle colonie, sui quali fa leva il *Platone in Italia* (1804-1806) di Cuoco; siano essi i mitici Pelasgi dei *Viaggi in alcune città del Lazio* (1809-1812) di Marianna Dionigi. Ma già nell'ultimo decennio del Settecento un ecclesiastico francese rifugiato a Roma nel 1791, Louis Petit Radel, aveva ravvisato i resti delle città pelasgiche nelle mura ciclopiche del Lazio. Queste venivano a inserirsi perciò nell'area di una comune attività costruttiva, di tipo megalitico, per giganteschi blocchi di pietra non squadrati e non cementati, che caratterizzava almeno l'oriente dell'area mediterranea (dall'Asia Minore, alla Grecia, alla sponda orientale dell'Adriatico meridionale, al Lazio, alla Sicilia, a Malta. Poi Petit-Radel orienterà le sue ricerche anche nell'area iberica).

Arnaldo Momigliano, in uno studio ormai classico, ha sottolineato le valenze antinapoleoniche delle tensioni affioranti dalla cultura primo ottocentesca verso un antico non romano, dalla Grecia ai popoli



italici.<sup>1</sup> Nel caso della ricerca delle mura pelasgiche bisognerebbe forse distinguere fra le esigenze della cultura francese e quelle della cultura italiana. Direttamente promossa e finanziata dall'Institut de France nel primo decennio dell'Ottocento, in quella doveva confluire anche l'esigenza di creare un contraltare alle scoperte inglesi nel Medio Oriente. In Italia si avverte molto più forte l'influenza vichiana da cui emergeranno, concentrate anche intorno alle mura pelasgiche, istanze di tipo nazionale in Cesare Cantù.

Se Petit-Radel fu lo scopritore delle mura dei Pelasgi, alle quali dedicò l'intera sua vita, fu invece Marianna Candidi Dionigi che per prima attirò massicciamente l'attenzione su di esse; riuscendo coi *Viaggi* non solo a battere sul tempo Petit-Radel (così come gli altri che nello stesso giro di anni si occuparono delle mura pelasgiche in Italia)<sup>2</sup>, ma riuscendo anche a ridimensionarne il ruolo. La Dionigi fu una figura rilevante nella cultura romana fra Sette e Ottocento (nella sua lunga vita fu attiva durante il pontificato di Pio VI, il decennio napoleonico, la Restaurazione): pittrice di paesaggi, membro dell'Accademia di San Luca, autrice di un libretto di *Precetti elementari sulla pittura*,<sup>3</sup> autrice di un libro di viaggio, illustrato da splendide incisioni, nelle città della ciociaria alla ricerca delle mura ciclopiche e delle memorie classiche, animatrice di un importante salotto culturale dal quale passarono quasi tutti gli intellettuali residenti o di passaggio a Roma: dai coniugi Shelley, a d'Azeglio, a Leopardi.

L'itinerario dei *Viaggi in alcune città del Lazio* di Marianna Dionigi è guidato dal filo rosso della ricerca delle mura ciclopiche;<sup>4</sup> anche se nel suo

<sup>1</sup> A. MOMIGLIANO, *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Storia e Letteratura, 1960.

<sup>2</sup> L'opera di Petit-Radel uscì postuma nel 1841, anticipata solo da alcune brevi memorie accademiche. Nel 1812 uscì l'opera di un architetto americano venuto a studiare le mura laziali (J. I. MIDDLETON, *Grecian Remains in Italy. A Description of Cyclopien Walls and Roman Antiquities with Topographical and Picturesque Views of Ancient Latium*, London, Edward Orme, 1812); nel 1834 uscì E. T. DODWELL, *Views and Descriptions of Cyclopien, or, Pelasgic Remains, in Greece and Italy* (London, E. Richter, 1834), come supplemento a Id., *A classical and topographical Tour through Greece*, London, Rodwell and Martin, 1819 (per le mura ciclopiche greche, cfr. Vol. II, pp. 218-220; 235-244; 248-252).

<sup>3</sup> M. CANDIDI DIONIGI, *Precetti elementari sulla pittura de' paesi*, Roma, De Romanis, 1816 (ma l'opera fu scritta nel 1808 all'epoca della cooptazione all'Accademia di San Luca).

<sup>4</sup> Le citazioni saranno tratte da M. CANDIDI DIONIGI, *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal Re Saturno*, Roma, Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1809-1812. Indico il rinvio, fra parentesi nel testo, solo con il numero della carta. Nell'opera le lettere non sono numerate; la numerazione che talora indico per comodità è mia.

insieme l'opera non è assolutamente un'indagine centrata solo su queste mura che per Dionigi sono (con maggiori certezze nelle prime fasi della stesura del testo) la testimonianza della remotissima civiltà dei Pelasgi. Il filo conduttore in traccia dei resti monumentali di un Antico altro, si interseca infatti con quello in traccia delle rovine di un Antico nella sua declinazione più consueta, classica e romana. E questo antiquario, nel senso di rivolto sia ai monumenti preclassici sia a quelli classici, viene presentato come l'interesse prevalente, in conformità con le tendenze dell'odeporica romana del tempo. Si legge a proposito della città di Anagni: «Dico [notizie] antiquarie, poiché a queste sole mi attengo, non essendo mio assunto il parlare della sua popolazione, della sua cultura, e di tanti altri pregi, che potrebbero somministrare per essa ampia materia di lodi, e per uno scrittore largo campo ad una eloquente narrazione» (c.22).

Ma nei *Viaggi* di Marianna Dionigi l'itinerario fra i reperti megalitici e classici nei paesi della Ciociaria mostra anche fortissima una componente legata a elementi emozionali, le *erudite commozioni*; «mura, composte di massi grandiosi, informi, di pietre fosche di maestosa rozzezza» (c. 4v). E collegata con questa, la componente di una sensibilità pittorica che non sorprende in chi continua a presentare se stessa soprattutto come pittrice di paesaggi.

Il viaggio fra i monumenti delle città saturnie si trasforma in un diverso tipo di percorso.

Il viaggio nello spazio della Ciociaria e nel tempo di età remotissime diventa dicibile, materia di racconto, mediante un viaggio attraverso più generi letterari e attraverso svariati codici della scrittura: dal resoconto antiquario *sui generis*, al bozzetto narrativo pittoresco, alla letteratura epistolare, a quella odeporica in particolare. La linea della ricerca antiquaria si intreccia così con il filo conduttore della visione e descrizione paesaggistica, in cui si incanalano le aspirazioni artistiche dell'autrice; ma anche con quello, russoviano, del mito di una sopravvissuta civiltà bucolica e semplice, di un mondo pastorale antico che appare ancora presente nelle periferie collinari del Lazio nel primo Ottocento. S'intreccia ancora col filo conduttore della ricerca sui documenti verbali dell'antico; con quello di alcuni sviluppi narrativi, non descrittivi, esili ma importanti nel determinare la fisionomia complessiva del testo. Sviluppi narrativi sostanziati di incontri occasionali, di ricordi di conversazioni e letture, di brevi episodi, quasi bozzetti, colti in itinere dalla viaggiatrice (le donne di Atina nei tradizionali costumi!).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cfr. V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane (1800-1920)*, Roma, Istituto



Infine s'intreccia col motivo strutturale del continuo dialogo fra il testo figurativo delle immagini presenti nelle incisioni e il testo verbale, scritto, delle lettere all'anonimo *Amico pregiatissimo*. Si realizza un rimpallo di priorità dall'un testo all'altro (le lettere commentano le immagini che a loro volta illustrano il contenuto delle lettere), che rispecchia una tendenza affermatasi nella guidistica romana a partire dalla fortunatissima guida turistica di Giuseppe Vasi, divenuta ormai un modello, nata come insieme dei testi verbali che illustravano delle incisioni di monumenti romani, poi trasformatosi in guida illustrata.<sup>6</sup> D'altra parte è proprio a questo modello di scrittura che Marianna Dionigi attribuisce la stesura della propria opera quando essa è ancora in fase di realizzazione: «avendo io disegnato i monumenti più interessanti di alcune città del Lazio, e specialmente delle mura antichissime dette Ciclopee, ho procurato illustrare ciascuno dei detti disegni con una lettera di spiegazione e sino ad ora ne ho scritte nove».<sup>7</sup>

Nel corso dell'opera il rapporto tra testo verbale e incisioni si fa meno lineare di quello, esemplato sul modello di Vasi, adombrato nella lettera a Lanzi. In questo, così come nell'accavallarsi dei percorsi che ho indicato, incide anche il fatto che la stesura e la pubblicazione dell'opera si protrasse nell'arco di più anni: scritta per spezzoni, non seguendo l'ordine delle lettere così come risulteranno poi disposte, pubblicata per fascicoli, con immagini che in qualche caso hanno avuto anche una storia autonoma; in un groviglio nel rapporto, che invece talora erroneamente è stato inteso come lineare e coerente, fra sequenza delle lettere e sequenze

---

Nazionale di Studi Romani, 2007, pp. 50-61, 135-140 (descrizione del volume: scheda 589 p. 352); M. PLEY-GRENTE, *Les "Voyages" de Marianna Candidi Dionigi (1757-1826)*, in *Omaggio a Marianna Dionigi*, a cura di L. Atteni e A. Pasqualini, Lanuvio, Museo Civico Lanuvino, 2007, pp. 13-22; A. PASQUALINI, *Marianna Candidi Dionigi tra letteratura e antiquaria*, ivi, pp. 23-40; F. CIOCCOLO, «*Erudite commozioni*». *Marianna Dionigi fra le rovine delle città di Saturno*, in *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 11-64 (*Appendice con brani dei Precetti elementari e dei Viaggi*, pp. 65-92); A. RICCI, *La scrittura di viaggio di Marianna Dionigi. Una archeologa e pittrice di paesaggio dai salotti della Roma napoleonica alle città della Ciociaria*, Prefazione di V. De Caprio, *Illustrazioni* a cura di D. Baldassarre, Viterbo, Sette Città, 2011; A. RICCI, *La scrittura di Marianna Dionigi pittrice di paesaggi, archeologa e viaggiatrice*, in *Immagini di donne in viaggio per l'Italia*, a cura di F. De Caprio, Viterbo, Sette Città, 2011, pp. 167-187; Id., *Soggettività e sguardo narrativo in una lettera dei Viaggi di Marianna Dionigi*, «*Carte di viaggio*», 2012, 5, pp. 47-64.

<sup>6</sup> G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, Roma, Stamperia del Chracas, 1747-1761. Cfr. V. De Caprio, *Viaggiatori nel Lazio*, cit., pp. 146-155.

<sup>7</sup> M. DIONIGI, Lettera all'abate Luigi Lanzi del 24 luglio 1808, Macerata, Biblioteca Mozzi-Borghetti, Ms. 770-II (490).



del viaggio reale, insomma fra cronologia e realtà testuali e cronologia e realtà extratestuali.

Perciò il libro di Dionigi sotto l'apparente semplicità si rivela come un libro di viaggio molto complesso e composito. Come era allora consueto, esso ha una base antiquaria sulla quale si dipana la libera varietà tematica che è propria di tutti i libri di viaggio italiani del tempo (e non solo di essi). Il fondo ipertrofico di interesse per l'Antico è invece un tratto proprio di tutta l'odeporica romana ancora nel primo Ottocento e oltre.

Il rapporto fra scrittura odeporica e ricerca archeologica è molto stretto nel primo Ottocento. Contro una tradizione antiquaria in cui prevaleva il lavoro sedentario sulle fonti e sulle illustrazioni, si sviluppa la prospezione sul campo, l'osservazione diretta; e gli archeologi diventano una componente notevole della minoranza dei viaggiatori di scoperta. Intendendo quelli che, anche quando non si spingono avventurosamente in plaghe remote, non seguono i percorsi consueti lungo le strade attrezzate per l'accoglienza e i cambi di cavalli, come fanno in genere i viaggiatori di *Ancien Régime*, per costrizione e per abitudine. Viaggiatrice di scoperta sicuramente appare Marianna Dionigi; e i suoi *Viaggi* non possono essere considerati come una mera indagine archeologica semplicemente calata entro le forme della letteratura viaggiistica. D'altra parte, sia nei *Viaggi* sia altrove, la Dionigi si presenterà sempre nella figura prevalente della pittrice di paesaggi. E ai *Viaggi* saranno rimproverate proprio la non scientificità e la soggettività della visione, il prevalere dei fattori di gusto personale sull'oggettività della raffigurazione.

In quanto tappe del concreto itinerario, Ferentino, Anagni, Alatri, Arpino, Atina vengono individuate solo nella loro qualità di città che la tradizione vuole fondate da Saturno. Sono però le loro mura ciclopiche il vero motivo d'interesse della scelta. Nella lettera III, in cui questo itinerario viene per la prima volta indicato, subito dopo aver elencato le cinque città *saturnie* l'autrice continua: «Mi astengo con pena di parlare delle mura di Palestrina, di Cora, e di Segni, ove due ben costruite porte di figura acuminata, composte di grosse pietre, a mio parere dimostrano un qualche avanzamento dell'arte, in confronto delle mura delle suddette città, delle quali mi dispongo a parlare, sebbene la maniera del fabbricato sia la medesima» (c. 4). Dunque, convinta che la maggiore "rozzezza" significasse maggiore antichità delle mura, criterio già a quei tempi messo in discussione, Marianna va in cerca solo delle città in cui permangono le rovine delle mura più antiche, «disposta a penetrare nella più remota antichità all'aspetto di questi avanzi di essa». Al contrario, è con dispiacere

che decide di non occuparsi delle mura di Norma: «Debbo altresì tralasciare di far menzione di Norma, le di cui mura sono composte di così smisurati macigni, che meriterebbero esser distinte con particolar descrizione» (c. 4).

Nella seconda lettera, Dionigi afferma anche che, studiando le antiche fonti, è giunta autonomamente (*secondo le mie osservazioni istoriche; suppongo*) al personale convincimento che la costruzione di queste mura antichissime di alcune città del Lazio sia da attribuire ai Pelasgi.<sup>8</sup> Scrive a proposito delle mura di Alatri: «non so spiegarvi quale stupore mi cagionasse l'aspetto di quelle mura, che secondo le *mie* osservazioni istoriche fatte sugli antichi autori, *suppongo* costruite dai Pelasgi» (c. 3. Il corsivo è mio). Nella stessa lettera, inoltre, attribuisce il proprio desiderio di vedere le mura di Alatri agli *eruditi colloquj* con il cardinale Charles Erskine e con l'*Amico pregiatissimo*, destinatario di tutte le lettere dei *Viaggi*. Insomma intorno all'origine e all'itinerario dei viaggi nelle città saturnie, come alla base dell'interesse per le mura ciclopiche, della sensibilità al loro fascino, della supposizione della loro remota antichità, della loro attribuzione ai Pelasgi, Marianna Dionigi pone tante cose e tante persone, il suo studio personale sulle fonti e l'invito del cardinale Erskine e dell'anonimo destinatario delle lettere. Tranne chi sarebbe stato lecito aspettarsi: Louis Petit-Radel, da cui invece aveva avuto inizio tutto intero questo particolare capitolo della cultura primo-ottocentesca in Italia.<sup>9</sup>

È una lampante e, come vedremo, deliberata opera di depistaggio e di mistificazione messa in campo da Marianna Dionigi; tanto più significativa perché si trova proprio in una lettera, la terza, di carattere programmatico; nella quale, fra le tante linee che abbiamo visto intrecciarsi nei *Viaggi*, viene precisata proprio quella “pelasgica” che in verità avrebbe dovuto essere ricondotta all'influenza e alle suggestioni di Petit-Radel.

Venendo ora alla costruzione delle mura antichissime di Ferentino composte di grosse pietre, tagliate in poligoni irregolari, ben connesse fra loro senza cemento, veggio non somigliare né al modo Greco, né al Romano, né all'Egizio, né fors'anco all'Etrusco da noi conosciuto in Ansidonia, ossia Cossa, ed in Volterra. È sperabile, che il Signor Ab. Petit-Radel per mezzo delle sue indefesse ricerche giunga a rinvenire in qualche parte

<sup>8</sup> Sul “canone pelasgico” nei *Viaggi*, cfr. A. RICCI, *La scrittura di viaggio di Marianna Dionigi*, cit., pp. 126-137.

<sup>9</sup> F.M. CIFARELLI, *Fra Rivoluzione e Restaurazione: Petit-Radel e la riscoperta delle città 'pelasgiche'*, in *Tra memoria dell'antico e identità culturale. Tempi e protagonisti della scoperta dei monti Lepini*, a cura di M. Cancellieri, F.M. Cifarelli, D. Palombi, S. Quilici Gigli, Roma, Esperia edizioni, 2012, pp. 33-48.



della Grecia alcun avanzo di Monumenti di opera Ciclopea; sebbene leggiamo in Dionisio che fin dal suo tempo non rimanevano più in Grecia edificj fabbricati secondo l'Italiana maniera. (c.4r-v. il corsivo è mio).

Insomma Petit-Radel viene citato, e anche con onore; ma non per ciò che egli ha fatto e per cui nel primo decennio dell'Ottocento si era già posto al centro dell'attenzione, vale a dire la riscoperta delle mura ciclopiche del Lazio centro-meridionale, la loro attribuzione a un'età remotissima e l'elaborazione dell'ipotesi della loro origine pelasgica. Viene citato invece per ciò che non ha ancora portato a compimento e che sta facendo solo come complemento della sua ricerca principale sul Lazio, vale a dire per lo studio delle mura ciclopiche greche, che è invece appannaggio dell'attività di altri studiosi di antichità. In particolare di Edward Dodwell, un architetto-archeologo scozzese residente a Roma dove aveva sposato la bellissima (la donna più bella di Roma a detta di Standhal) Teresa Giraud, nipote del commediografo Giovanni Giraud.<sup>10</sup>

Riassumendo: Petit-Radel è tralasciato nei *Viaggi* come fondatore della tematica pelasgica per le mura del Lazio, che si fa intendere sia una personale conquista dell'autrice. Però nella lettera terza egli compare con una certa evidenza, ma non come scopritore delle mura pelasgiche del Lazio, bensì come una speranza per il futuro di quella stessa tematica, però relativa alla Grecia. È significativo anche che questa lettera in cui si cita Petit-Radel e quella in cui avverrà l'incontro con Dodwell siano collegate non solo dal rinvio esplicito e dalla formulazione dell'ipotesi pelasgica come conquista personale, ma pure dalla menzione, in entrambe, dell'interpretazione di un passo di Dionigi d'Alicarnasso cruciale per questi temi.<sup>11</sup>

La scomparsa di Petit Radel dall'orizzonte dei *Viaggi* come rivelatore delle mura e scopritore della loro arcaica antichità, viene definitivamente sancita in un altro punto testualmente strategico, addirittura nell'*incipit* della lettera di commiato dell'opera. Anche in questo caso il discorso conserva una strutturazione allusiva, ancipite fra mistificazione (relativamente ai termini generali della questione. L'aver imposto all'attenzione mura per secoli abbandonate all'oblio, che era il vanto di Petit-Radel) e veridicità (nell'accezione immediata di interlocuzione personale con l'*Amico pregiatissimo*, la cui attenzione la Dionigi ha effettivamente suscitato, stando alla finzione letteraria). Rispetto a quanto affermato nella lettera terza e

<sup>10</sup> Cfr. la scheda di C. CICOZZI, in *Tra memoria dell'antico e identità culturale*, cit., p. 205.

<sup>11</sup> Sulla sua importanza problematica nei *Viaggi* (e nell'*Italia avanti il dominio dei romani* di Giuseppe Micali), cfr. A. RICCI, *La scrittura di viaggio di Marianna Dionigi*, cit., pp. 134-135.



più volte ripetuto nel corso di un'opera che non fu scritta di getto ma la cui stesura si protrasse per almeno quattro anni, in quest'ultima lettera Marianna Dionigi sembra mostrare una qualche cautela circa l'ipotesi dell'origine pelasgica delle mura *ciclopee* (*Qualunque sia di esse l'origine*) che all'inizio della stesura aveva entusiasticamente abbracciato per le mura di Alatri, presentandola come propria personale *supposizione*.

È questa l'ultima lettera, che vi dirigo dalle Città, che diconsi fondate dal Re Saturno, le quali hanno formato per tanto tempo il soggetto della nostra epistolare corrispondenza. Qualunque sia di esse l'origine, incerta anche a' tempi di Dionisio d'Alicarnasso, sempre è indubitato ch'è involta nelle tenebre inaccessibili della primitiva antichità; *ed io mi compiaccio di aver fissata la vostra attenzione sopra oggetti, ch'erano quasi abbandonati all'oblio*, e che pur sono di alquanta importanza pel mondo erudito. Mi estenderei di buon grado anche a trattare delle altre Città, ove si trovano mura Ciclopee non men di queste ragguardevoli; ma da ciò, che ne ho veduto, e dalle notizie raccolte mi persuado che mi converrebbe all'incirca ripetere le cose già esposte. (57. Il corsivo è mio).

La mistificazione relativa al ruolo di Petit-Radel, dimenticato per le mura laziali e apprezzato per quelle greche, è comunque ben studiata perché effettivamente all'epoca della stesura dei *Viaggi* egli non stava lavorando sulle mura laziali. E Marianna poteva ben esserne al corrente attraverso Agincourt e Dodwell che erano corrispondenti assidui di Petit-Radel. Il quale, nella seconda metà del primo decennio dell'Ottocento, ormai affermato membro della comunità scientifica napoleonica in Francia, aveva indirizzato la propria ricerca appunto verso le mura megalitiche in Grecia; poi sarebbe passato a concentrarsi su quelle della Spagna per tornare solo in seguito alla vecchia sua passione: le mura pelasgiche dell'Italia centrale.<sup>12</sup> Insomma Marianna Dionigi faceva un'affermazione corretta ed in tono elogiativo (la speranza nei risultati di queste ricerche sui monumenti greci) per coprire l'omissione, il silenzio tendenzioso e ingiustificabile sulle diromponenti ricerche che Petit-Radel aveva già compiuto sulle mura ciclopeiche del Lazio, che erano il suo vero vanto nell'ambiente scientifico e il suo titolo di notorietà.

Ci troviamo di fronte a una manipolazione della situazione reale che

<sup>12</sup> Cito solo i numeri degli *Items* dell'elenco delle opere di Petit-Radel (in *Recherches*) relative alle mura ciclopeiche in Grecia ed in Asia Minore: numeri VI e VII del 1806; VIII, IX, X, del 1807; XI, XIII (relativo all'Asia Minore) del 1808;

appare, per così dire, disinvolta persino per gli elastici standard di correttezza di quell'epoca, se noi consideriamo i *Viaggi* come un testo di indagine scientifica. Ma la manipolazione di Marianna Dionigi assume un aspetto diverso se la sua opera è vista come un libro di viaggio. Fra Sette e Ottocento i codici della scrittura odeporica, dal punto di vista moderno della correttezza intellettuale appaiono, eufemisticamente, parecchio elastici: basterebbe citare, al solito, quell'ammirevole plagiatario e falsario spregiudicato che fu Stendhal scrittore di viaggio. Considerando le opere scritte nel giro di anni dei *Viaggi in alcune città del Lazio*, sotto il perdurante canone dell'oggettività e della veridicità della narrazione risultano invece pratiche correnti, anche se talvolta criticate in astratto, le arbitrarie affermazioni di priorità nell'aver fatto o visto qualcosa, il vero e proprio plagio, la copertura di una propria fonte, la manipolazione di testi altrui, la sostituzione di una propria descrizione, addirittura già scritta, con quella pubblicata da qualcun altro, l'uso spregiudicato dei disegni altrui, trasformati impunemente in proprie incisioni, o posti alla base di proprie descrizioni paesaggistiche presentate come fatte sul campo (persino quando sul campo il viaggiatore c'è stato realmente).<sup>13</sup>

Nella sesta lettera dei *Viaggi* è narrato un incontro assolutamente casuale tra la viaggiatrice e Dodwell sotto le mura di Ferentino:

Quale inaspettata sorpresa è stata per me la venuta qui in Ferentino del Sig. Doduel dopo il suo viaggio fatto nella Grecia! Mi stava tutta raccolta fra le mie idee a ritrarre la porta segreta della cittadella, quando mi riscosse dall'attenzione la voce di questo erudito Inglese che mi chiamò a nome esclamando: "Come voi, Signora, vi diletate di rintracciare le più remote antichità del Lazio, come io della Grecia? Il confuso interrogarsi, e risponderci a vicenda, l'espressioni di meraviglia per la combinazione del nostro progetto, gl'incoraggiamenti scambievoli, sono stati per me un punto di massima soddisfazione. Mi ha in seguito mostrati i suoi disegni fatti in quella famosa regione, e trovo che molte città antiche vi sono costruite ad opera Ciclopea, fra le quali Tirinto, le di cui mura assomigliano il più a quelle del Lazio, e qualora sì importante raccolta venga pubblicata, potrà dare nuovi lumi alla storia delle arti belle. Ma intanto non posso non palesare la mia compiacenza di avervi indicato nella seconda lettera che le nostre mura dovevano essere state erette dai Pelasgi. (c. 9v. Il corsivo è mio).

<sup>13</sup> Cfr. V. DE CAPRIO, *La penna del viaggiatore. Scritture e disegni di Acerbi ed altri viaggiatori fra Sette e Ottocento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.



Nel testo, dunque, si presenta la scena di una cordiale conversazione e di una fattiva collaborazione che per l'autrice è «un punto di massima soddisfazione». Contemporaneamente, attraverso le parole di Dodwell, fra loro viene adombrata una specie di divisione di compiti, sia pure convergenti verso un unico scopo, quello di tracciare il profilo della civiltà architettonica arcaica in una porzione dell'area mediterranea. Edward Dodwell si occupa delle più remote antichità della Grecia (dove era stato nel 1801 e nel 1805-1806); invece Marianna Dionigi si occupa di quelle del Lazio. Non è però solo il riconoscimento di una divisione di compiti; è anche il riconoscimento della pari dignità scientifica fra i due. Le competenze di Dodwell nel campo delle mura ciclopiche greche erano riconosciute e saranno evocate anche nella terzultima lettera dei *Viaggi*, nel confronto fra la porta *acuminata* della *Civita-Vecchia* di Arpino e la porta di Tirinto.<sup>14</sup> Invece quelle di Marianna Dionigi sulle mura ciclopiche del Lazio non lo erano prima della pubblicazione dei *Viaggi*. Farlele riconoscere da Dodwell non è cosa di poco conto. Ma Dodwell che riconosce questo suo stare alla pari con Dionigi e questa divisione dei compiti con lei non è solo il ricercatore delle mura greche che appare nel testo. Nella realtà extratestuale egli è anche il corrispondente di Petit-Radel e uno dei principali sostenitori delle sue teorie. Dopo l'iniziale omessa menzione che ho ricordato, le mura del Lazio vengono ora sottratte alla competenza del francese addirittura per bocca dello stesso suo sostenitore. Il quale, come vedremo, era andato a Ferentino proprio per controllare, probabilmente su incarico di Petit-Radel, un possibile sbaglio di Marianna Dionigi. La lettera mistifica completamente la realtà dei fatti narrati e li piega verso un senso totalmente opposto. Un controllo, risolto anzi a sfavore dell'attendibilità dell'archeologa, e una sua messa sotto tutela scientifica, diventano gli ingredienti per una apologia e un'affermazioni dei meriti della Dionigi. Attraverso piccole sfumature nel racconto di ciò che è avvenuto sull'acropoli di Ferentino, il significato dei dati reali finisce con l'essere totalmente ribaltato.

In realtà in questa lettera sesta dei *Viaggi* viene allestita una piccola *pièce* teatrale che ha un tratto di sottile perfidia e uno scopo apologetico. Anzi, suppongo che la sesta lettera (che non era nel piano dell'opera indicato nella lettera all'abate Lanzi) sia stata scritta proprio in funzione di questa

<sup>14</sup> «La suddetta porta *acuminata* è composta di pietre doppie, le quali [...] sono collocate con qualche maggiore assetto, che non si scorge nelle mura Ciclopee. Che cosa potrà dirsi pertanto della sua antichità? La trovo molto consimile nella forma a quella di Tirinto, copiata dal Signor Dodwell nel suo viaggio in Grecia» (c. 53).



messa in scena. Essa è funzionale a un'apologia della Dionigi che si sviluppa serrata, scaglionandosi fra le lettere sesta, settima e ottava. Nella strategia apologetica di queste tre lettere rientra anche l'evocazione del cavaliere d'Agincourt nella lettera settima. Marianna Dionigi si pone nel cono della sua ombra mentre lo introduce nel testo come mancato compagno di viaggio.<sup>15</sup> E rientra in questa strategia apologetica anche la replica, nella lettera ottava, alle critiche mosse da Sickler all'ipotesi pelasgica.

L'amichevole incontro casuale con Dodwell sull'acropoli di Ferentino, narrato nella lettera citata, finalizza all'apologia una ben diversa circostanza. In realtà Dodwell si era recato sul posto per fare *in situ* un nuovo preciso rilievo delle mura della torre del vescovato di Ferentino essendo inattendibile il loro disegno fatto da Dionigi. Lo scopo era appunto di controllare direttamente sul posto, ed eventualmente correggere, quel disegno dell'edificio perché esso aveva suscitato la polemica di Friedrich Karl Sickler contro la datazione altissima delle mura ciclopiche proposta dall'ecclesiastico francese. Il sopralluogo di Dodwell scoprirà nel disegno una grande disattenzione perché Dionigi aveva raffigurato un muro poligonale dove non ce n'era traccia. E poiché quell'edificio era sicuramente di costruzione romana, opera dei censori Irzio e Lollio, Sickler aveva potuto mettere in discussione la datazione alta proposta da Petit-Radel. Scrive Dodwell al suo corrispondente francese il 24 aprile 1810: «Je vous envoie ci-joint le contour d'un dessin de l'Evêché de Ferentino, fait par moi dans la chambre noire, en présence de Madame Dionigi, comme elle le dit dans la deuxième lettre de sa deuxième livraison». <sup>16</sup> Dodwell sta qui indicando con precisione proprio la lettera 6 di cui sto parlando. Come è noto, i *Viaggi* uscirono in fascicoli scaglionati nell'arco di tre anni e, sulla base di una copia conservata presso la Biblioteca Palombo di Atina, è stato possibile individuare i fogli compresi in ciascuno dei fascicoli.<sup>17</sup> La seconda *livraison* di cui parla Dodwell comprende i fogli 7-13, vale a dire le lettere che noi indichiamo come 5, 6, 7. Dunque l'incontro reale fra lei

<sup>15</sup> «Quanti lumi non avrebbe egli potuto darmi rispetto a questo edificio, in cui si trova unito l'origine, il progresso, la decadenza, ed il risorgimento dell'architettura!» (c. 12).

<sup>16</sup> «Magasin Encyclopédique», 1810, p. 356.

<sup>17</sup> G. TUTINELLI, *Una lettera manoscritta di Marianna Dionigi sulla "casa di Cicerone"*, «Terra dei Volsci», 1992, 2, p. 49. Data la difficile reperibilità del suo testo, riporto per comodità i dati ricostruiti da Tutinelli: «le distribuzioni sono così ordinate: 1ª (ff. 1-6), Ferentino; 2ª (ff. 7-13), Ferentino; 3ª (ff. 14-19), Ferentino; 4ª (ff. 20-24), Anagni; 5ª (ff. 25-30), Alatri; 6ª (ff. 31-36), Alatri; 7ª (ff. 37-40), Alatri; 8ª (ff. 41-46), Alatri, Arpino; 9ª (ff. 47-50), Arpino; 10ª (ff. 51-55), Arpino, Atina; 11ª (ff. 56-62), Atina».

e Dionigi è proprio quello presente nel racconto della sesta lettera (che è appunto «la deuxième Lettre de sa deuxième livraison»), la cui stesura non deve essere di molto anteriore all'aprile del 1810.

La questione si complica quando passiamo a considerare quale sia la tavola dei *Viaggi* la cui esattezza Dodwell è andato a controllare sul posto. Infatti all'episcopio di Ferentino nei *Viaggi* sono dedicate due tavole: una, intitolata *Ingresso all'antichissima Cittadella di Ferentino, ora il Vescovato*, accompagna la lettera 7; l'altra, intitolata *Fianco del Vescovato di stile Ciclopeo, Romano, abusivamente detto Gotico, e moderno*, accompagna la lettera 8. Ebbene, la tavola oggetto di controllo non è quella contenuta nella lettera 7, appartenente allo stesso fascicolo in cui è uscita la sesta lettera; ma è la seconda, appartenente alla lettera 8 che però fu pubblicata solo dopo qualche tempo con il fascicolo successivo, il terzo (carte 14-19: lettere 8, 9 e 10).

A questo punto i conti non tornano più. Mentre la cronologia e le sequenzialità interne all'opera si sviluppano con coerenza nel racconto epistolare, non appaiono invece coerenti con esse la cronologia e la sequenzialità degli avvenimenti esterni all'opera, che nei *Viaggi* vengono riorganizzati e strutturati in funzione di precise finalità della narrazione. Mi spiego. Nei *Viaggi*, Marianna Dionigi nella lettera 6 incontra Dodwell a Ferentino; nella lettera 8, appartenente addirittura al fascicolo successivo, pubblica la tavola col *Fianco del Vescovato di stile Ciclopeo*, la illustra e replica, senza nominarne l'autore, alla polemica di Sickler sull'origine romana del manufatto incriminato. Ma Sickler si era basato proprio su questa tavola che non era ancora uscita nei *Viaggi* nemmeno all'epoca in cui Dodwell si era recato sul posto per replicare allo studioso tedesco e aveva avuto con Dionigi l'incontro narrato due lettere prima, nella lettera 6 appartenente al fascicolo precedente.

2. Culturalmente la posta in gioco non era di poco conto. Nel considerare la portata culturale delle teorie di Petit-Radel vanno mantenute distinte fra loro: la scoperta della specificità costruttiva delle mura ciclopiche; la datazione estremamente remota di queste mura; l'ipotesi che le avessero costruite i Pelasgi. Al di là degli errori di datazione e di attribuzione che suscitavano le reazioni polemiche e le rettifiche degli studiosi della scuola archeologica germanica, Petit Radel ebbe il merito di aver intuito ed approfondito la peculiarità strutturale delle mura poligonali, sottraendola all'allora corrente considerazione come *opus incertum*. Ma, accanto a questa indubbia acquisizione importante per l'archeologia, va



posto un altro risultato, che appare ben più importante per la cultura del primo Ottocento; risultato che paradossalmente furono proprio gli errori di Petit-Radel ad ottenere.

Dislocando la costruzione delle mura ciclopiche in un'età remotissima, preromana e preclassica, e collegando tale remota costruzione al popolo dei Pelasgi, un mito che attraversa tutta la cultura occidentale,<sup>18</sup> Petit-Radel caricò le mura di una forte valenza segnica per la cultura del tempo. Dopo secoli di classicismo, decenni di neoclassicismo ed anni di neoclassicismo napoleonico si era diffusa, non solo in Italia, la ricerca di un'Antichità altra da quella romana repubblicana e imperiale, e talora da quella classica in generale. Ricerca che nella nostra cultura si accompagnava alla tensione verso la riscoperta di un'antichissima sapienza dei popoli dell'Italia.<sup>19</sup> Le mura pelasgiche, con la loro remota antichità e con la sapienza costruttiva che esse testimoniavano, diventavano i resti di un Antico capace di parlare a queste due aspirazioni mitiche della cultura del tempo. Antichità delle mura e scienza dei loro costruttori sono entrambi importantissimi ingredienti del valore segnico delle mura pelasgiche anche nei *Viaggi* di Marianna Dionigi.

Senza l'immissione di un nuovo valore segnico, le mura sarebbero rimaste invisibili al classicismo fra Sette e Ottocento. Fino ad allora, le mura poligonali non erano state vero oggetto di osservazione non solamente perché risultavano materialmente poco visibili, collocate com'erano in luoghi lontani dalle grandi vie di comunicazione, di difficile accesso, privi di grandi monumenti e quindi estranei ai circuiti turistici. Questo reale dato di fatto non può farci trascurare un altrettanto importante fattore culturale, che rendeva invisibili quelle mura anche quando le si sarebbe potute osservare facilmente. Basterà pensare, per esempio, alle mura poligonali di Palestrina, inosservate dai molti viaggiatori che pur si recavano numerosi in città per vedere il Santuario della Fortuna e il celebre mosaico.<sup>20</sup> E basterà pensare alle mura poligonali di Fondi, a lungo non oggetto di osservazione o di discorso, sebbene fossero poste addirittura presso la Via Appia, la frequentatissima strada di comunicazione fra Roma e Napoli; e

<sup>18</sup> Cfr. D. BRIQUEL, *Les Pélasges en Italie. Recherches sur l'histoire de la légende*, Roma, École Française de Rome, 1984.

<sup>19</sup> Cfr. P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1998.

<sup>20</sup> S. GATTI, *La fondazione di Preneste e Tusculum e lo sguardo del viaggiatore del Grand Tour*, in *Oltre Roma. Nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, a cura di I. Salvagni e M. Fratarcangeli, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, pp. 100-121.



sebbene fossero persino contigue al luogo in cui si fermavano le diligenze per la sosta e alla piazza in cui sappiamo dai testi che i viaggiatori erano soliti sgranchirsi le gambe. Se citate, lo sono solo come non significante esempio di *opus incertum*.

Il viaggiatore non vede l'ambiente circostante, a lui estraneo, in maniera oggettiva e neutra, come invece ritenevano le teorie settecentesche del racconto di viaggio. Egli vede solo ciò che è predisposto a cogliere con la propria strumentazione sentimentale e culturale. È questa strumentazione che rende visibili gli oggetti perché è capace di renderli portatori di valori e di significati. Prima dell'intuizione di Petit-Radel, come è stato notato, anche nei disegni le mura poligonali venivano "normalizzate" e, anche quando venivano viste nel loro aspetto proprio, non erano mai oggetto di discussione.<sup>21</sup> Evidentemente gli antiquari non erano immuni da una distorsione percettiva che si nota con estrema frequenza nei viaggiatori. Finché non si affermò la cultura e il gusto del pittoresco e del sublime paesaggistico, perfino una realtà immensa come le Alpi risultò invisibile ai viaggiatori stranieri che ne attraversavano i valichi montani per scendere in Italia.<sup>22</sup> Allo stesso modo, per altri motivi, ai viaggiatori la campagna romana appariva come un deserto, uno spazio vuoto in cui non c'era niente da vedere.<sup>23</sup>

È la valenza segnica immessa dalla teoria di Petit Radel, ciò che rende visibili le mura poligonali. Essa trasforma quelle mura, che prima sembravano incapaci di comunicare alcunché, in rovine nel senso settecentesco del termine; manufatti cioè capaci di suscitare una poderosa risonanza emotiva ed intellettuale in una cultura in cui classicismo e neoclassicismo stanno attestandosi su nuove posizioni di equilibrio e contemporaneamente stanno entrando in crisi sotto la spinta dell'emergere, dal loro stesso interno, di quella differente sensibilità verso l'antico, che noi chiamiamo romantica. L'*Encyclopédie* di Diderot e di d'Alambert, alla voce *Ruines*, che

<sup>21</sup> Cfr. F. M. CIFARELLI, *Fra Rivoluzione e Restaurazione*, cit., pp. 33-35.

<sup>22</sup> Montesquieu non vede le Alpi mentre le attraversa (*contrade che la natura ha creato per essere orride*) e comincia a osservare il paesaggio solo quando, verso la pianura, esso gli appare antropizzato, con campi coltivati, canali, filari di alberi da frutta. Sessanta anni dopo, nel 1786, con una nuova sensibilità e cultura Goethe resta affascinato dal paesaggio alpino: *tutto era un avvicinarsi di quadri deliziosi; varietà di scene infinita; da Innsbruck in poi il paesaggio è sempre pittoresco*. Poi sul fascino delle Alpi si costruì la fortuna di un intero settore editoriale specializzato all'interno del genere del *voyage pittoresque*, l'antenato del nostro documentario di viaggio fotografico.

<sup>23</sup> V. DE CAPRIO, *Viaggiatori nel Lazio*, cit., pp. 97-122.

viene attribuita proprio a Diderot, ci indica l'importanza della presenza di questa risonanza culturale ed emotiva nell'idea illuministica dei resti monumentali dell'Antico. *Rovina* non è semplicemente un manufatto antico in rovina. Distinguendo fra le varie accezioni del termine *rovina*, e credo nel riferimento ancora all'idea di *bella rovina*, Diderot aggiunge però che non sono *rovine* tutti i manufatti semplicemente erosi dalla successione dei tempi. Sono *rovine* soltanto quei manufatti antichi che si rivelano elementi segnici, portatori di un significato che per lui si manifesta sull'asse logico-semanticamente della grande storia umana. In assenza di questo, bisognerà parlare piuttosto di *costruzioni, edifici rovinati*, non di *rovine* («On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois; on diroit alors *bâtimens ruinés*»).<sup>24</sup>

Nel caso di Marianna Dionigi si ha l'impressione che la preromantica, acuta percezione del fascino della remotissima antichità delle mura pelasgiche si integri con una più tradizionale sensibilità figurativa neoclassica, senza però spezzarne la solidità d'impianto. All'inizio del capitolo intitolato *Ruine nei Precetti elementari*, il punto di riferimento estetico è quello della bella rovina dell'antichità classica (capitelli, iscrizioni).<sup>25</sup> La rovina preclassica delle mura ciclopiche viene sì introdotta subito dopo nel testo, ma semplicemente come un esempio dei diversi modi costruttivi degli antichi. Scrive Marianna nei *Precetti elementari*: «Sogliono le ruine essere que' nobili avanzi dell'antichità, la di cui solida e bella architettura, costruita con un perfetto meccanismo, eccita la venerazione verso i nostri Padri, non meno che il desiderio dell'artista di studiarne l'insieme, e le parti. Varj sono i modi usati dagli antichi nelle loro fabbriche, analogamente cioè al

<sup>24</sup> Voce *Ruines*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Conntstatt, Fromman Holzboog, Vol. XIV, 1967 (ristampa in facsimile della prima edizione; la citazione è a p. 110). L'attribuzione della voce a Diderot è in R. MORTIER, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 99. Cfr. L. CELLERINO, «Or tutto intorno una ruina involge». *Rovina e sublime morale nel Settecento*, in *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 95-112. Cfr. anche i saggi di C. Carena, F. Cioccolo, M.T. Schettino, in *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*, cit., pp. 1-92 e 199-224.

<sup>25</sup> Significativamente il capitolo si conclude col ritorno al tema della bella rovina: «Se l'avidità degli uomini ha lasciato esistere alcuno di questi avanzi, niuno dovrebbe trascurare di profittarne per la pittura, tanto più che l'irregolarità del terreno cagionata dalla ruina della fabbrica, l'interrotta vegetazione fra que' capitelli, quell'iscrizione ec. Sono per sé stessi oggetti pittoreschi» (M. CANDIDI DIONIGI, *Precetti elementari*, cit., p. 124). Cfr. F. CIOCCOLO, «Erudite commozioni». *Marianna Dionigi*, cit., *passim*.



tempo e all'oggetto, cui dovevano servire. Per esempio le mura delle varie città degli Ernici (come di Cori, di Ferentino, di Alatri) erano costruite con grosse pietre, che formando tanti poligoni irregolari, componevano solide mura, senza alcun legamento di calce o pozzolana; il qual modo fu da molti chiamato, opera incerta, e da altri opera Ciclopea». <sup>26</sup>

Circa queste mura, Marianna Dionigi insiste sulla loro *remotissima antichità; più remota antichità; immemorabile antichità; contemplo questo segno come suggello di secoli remotissimi* (cc. 3v, 4, 27v, 10v). E ancora: «l'aspetto di queste mura, composte di massi grandiosi, informi, di pietre fosche di maestosa bellezza, sembra i ritratto degli antichi suoi fabbricatori» (c. 4v); «Quanti elogi non saremmo costretti a fare di quegli uomini, che creduti ignari di tutto, seppero con arte, e giudizio provvedere alla loro sicurezza» (8v).

La viaggiatrice si mostra in sintonia con quella propensione a immaginare un'antichissima sapienza anteriore alla classicità che parte da Vico. Ma le sue idee restano comunque molto distanti dall'affascinazione romantica delle rovine pelasgiche che le assimilerà alle operazioni della natura. Nella *Storia degli Italiani* di Cesare Cantù, edita nel 1855, al secondo capitolo (*De' primitivi Italiani*) possiamo leggere che l'architettura pelasgica (restano gli *avanzi di meravigliosi loro edifizii*) è «ammirabile non per regolarità come la greca, ma per la mole de' materiali e per la somiglianza colle opere di natura». Su di essa Cantù elabora un mito patriottico e risorgimentale dei Pelasgi come depositari di virtù civili: l'architettura pelasgica «non adopravasi a servizio di re o ad onore di numi [come quella ciclopica del Peloponneso], ma ad utile sociale, in mura, vie, acquedotti, canali; e quel vivo sentimento della vita cittadina, rivelato dalla costruzione di tante città, sopravvisse ne' futuri italiani, propensi sempre alla vita di comune. Sussistono di tal maniera muraglie or isolate, or cintura di città: e il vulgo le dice opera del diavolo, attonito a quegli ingenti massi». <sup>27</sup>

Con la datazione altissima e con l'attribuzione ai pelasgi di Petit-Radel, da poco rilevante esempio di architettura romana, inserita negli schemi vitruviani, le mura ciclopiche nella cultura del tempo si trasformano insomma in poderose rovine, diventano visibili e costringono i contemporanei a guardarle ed a vederle con uno sguardo nuovo. Ricorderò una sola testimonianza, relativa addirittura al grande archeologo Ennio Quirino Visconti, che nel 1799 era riparato in Francia ed era uno dei membri più ragguardevoli dell'Institut de France. Certamente la fonte di

<sup>26</sup> M. DIONIGI, *Precetti elementari*, cit., p. 122-123.

<sup>27</sup> C. CANTÙ, *Storia degli Italiani*, Napoli, G. P. Lauriel, 1858, pp. 24-25 (ma cfr. pp. 22-31).



questa testimonianza, Petit-Radel, è interessata; ma la circostanza non è inattendibile dato l'appoggio di Visconti all'ampliamento delle ricerche sulle mura poligonali. Scrive dunque Petit-Radel:

L'effet produit à Paris, dans le monde savant, par cette importante nouvelle, fut assez singulier. Ennius Quirinus Visconti, qui venait d'être acquis à la France, avoua d'abord franchement, ainsi qu'il convenait à un homme doué comme lui d'un génie supérieur, qu'après avoir mûrement examiné les faits, le mémoire lu sur cette question récemment soumise au jugement de l'Institut de France *lui avait* (ce sont ses propres expressions) *fait tomber les écailles des yeux*.

Il ajouta que, durant tout le temps de son séjour à Rome, il allait, chaque année, passer l'automne dans la ville pélasgique d'Alatri, mais qu'il avait, avec tous les antiquaires d'Italie, considéré les remparts de cette ville comme ayant été bâtis par les Romains, sans avoir jamais réfléchi sur les questions que pourrait susciter le nouveau langage résultant de la lithologie raisonnée des constructions diverses et des époques historiques révélées par cette même lithologie aux scrutateurs de l'histoire primitive de la région.<sup>28</sup>

Basterà pensare ai viaggiatori che nel primo Ottocento cominciano a frequentare i paesi appenninici per vedere le loro mura ciclopiche; una moda che sopravvive anche alla fine ingloriosa delle teorie di Petit-Radel. Stendhal, che non crede all'estrema antichità delle mura ciclopiche e ritiene che il taglio poligonale sia dovuto solo alla qualità del calcare usato, dedica comunque ad esse una densa pagina delle *Promenades dans Rome*.<sup>29</sup>

Certo, all'epoca in cui scriveva e stampava i suoi *Viaggi*, Marianna Dionigi non poteva conoscere l'opera di una vita di Petit-Radel, le *Recherches sur les monuments cyclopéens*, che raccontano la genesi della riscoperta delle mura ciclopiche, la storia della formulazione e della ricezione dell'ipotesi pelasgica, seguita da un'ampia ricognizione dello stato della questione. Le

<sup>28</sup> L. C. F. PETIT-RADEL, *Recherches sur les Monuments cyclopéens et description de la collection des modèles de la Bibliothèque Mazarine*, Paris, Imprimerie Royale, 1841, p. 25.

<sup>29</sup> «Il y a un an que M. Dodwell, le mari de la plus jolie femme de ce pays, donna à l'un de nous une liste des lieux situés dans les montagnes près de Rome, où l'on trouve des restes de constructions cyclopéennes. On appelle ainsi depuis quelque temps des murs bâtis en gros blocs de pierre fort bien joints, mais auxquels on a laissé leur forme irrégulière. On ne les a taillés que pour former les joints. M.M. Petit-Radel et Dodwell prétendent que ces constructions remontent à onze cent ans avant la fondation de Rome. La pauvre logique se trouve un peu maltraitée dans ce système» (STENDHAL, *Promenades dans Rome*, a cura di V. Del Litto, *Préface* di M. Crouzet, Paris, Gallimard, 1973, pp. 500-501).

*Recherches*, infatti, uscirono solo nel 1841, trent'anni dopo i *Viaggi* (1809-1812), quando erano morti sia il loro autore che Marianna Dionigi. Ma quando scrisse i suoi *Viaggi*, l'autrice conosceva il lavoro dell'ecclesiastico francese e si integrava pienamente in quella rivoluzione dello sguardo da lui inaugurata, che rendeva visibile e affascinante mura ben note a tutti, ma che, al di là di occasionali menzioni sperdute in opere complessive, non avevano mai attratto davvero l'interesse di nessuno, al di fuori di qualche cronaca locale.

Come Marianna Dionigi con le tanto citate *erudite commozioni*, anche alla base delle proprie teorie Petit-Radel riconosce l'unione di un impulso alogico con la razionale conoscenza storica: «je laissais aller mon imagination à ces rêveries historiques». <sup>30</sup> È questa unione che genera all'improvviso la prima scintilla della teoria pelasgica di fronte alle mura ciclopiche del Monte Circeo – le prime che egli vedeva. Avendo rifiutato di giurare la costituzione civile del clero, nel 1791 era riparato a Roma, da cui ripartì nel 1800 per tornare a Parigi dove divenne sostenitore di Napoleone. A Roma era entrato nel circolo dell'abate Monsacrati, frequentato da un vecchio amico di famiglia, il cavaliere Séroux d'Agincourt, <sup>31</sup> dal duca Francesco Caetani, <sup>32</sup> da Ennio Quirino Visconti, dall'abate Feliciano Scarpellini, uno scienziato che come segretario dell'Accademia dei Lincei favorirà poi la diffusione delle teorie di Petit-Radel in Italia. <sup>33</sup> In questo

<sup>30</sup> L. C. F. PETIT-RADEL, *Recherches*, cit., p. 15.

<sup>31</sup> Una ristampa della sua opera monumentale, J.B.L.G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> Siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Torino, Aragno, 2005 (7 voll.). Cfr. la *Notizia intorno alla vita ed alle opere di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, in G.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi documenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, tradotta e illustrata da S. Ticozzi, Vol. I, Prato, Giachetti, 1826, pp. 3-31; G. G. DE ROSSI, *Notizie storiche del cav. G.B. Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt*, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1827. Cfr. anche I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine 18. e inizio 19. secolo*, Roma, Bonsignori, 2005.

<sup>32</sup> Sul suo ambiente e sulla protezione dell'Accademia dei Lincei da parte del duca Caetani, cfr. E. PISTOLESI, *Vita del Sommo Pontefice Pio VII*, Roma, Francesco Bourliè, 1824, II, pp. 175-177; D. CARUTTI (barone di Cantogno), *Breve storia dell'Accademia dei Lincei*, Roma, Salviucci, 1883, pp. 100-115

<sup>33</sup> Su Scarpellini, professore di fisica al Collegio Romano e direttore della specola Caetani, segretario dell'Accademia dei Lincei, cfr. I. CANTÙ, voce *Scarpellini*, in *Biografia degli italiani illustri*, a cura di E. De Tipaldo, VIII, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1841, pp. 85-87; *Dall'erudizione alla politica: giornali, giornalisti ed editori a Roma tra 17. e 20. secolo*, a cura di M. Caffiero e G. Monsagrati, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 96, n. 40.



ambiente maturano le prime riflessioni intorno alla riscoperta delle mura megalitiche e alla teoria che le avessero costruite i Pelasgi.<sup>34</sup> Ma sorge subito un intoppo perché il cavaliere d'Agincourt, nume tutelare della cultura francese a Roma, non condivide gli entusiasmi di Petit-Radel: «Avant de faire connaître à Rome l'idée que j'avois conçue, je voulus la communiquer au chevalier d'Agincourt, et recevoir sur cela ses conseils. Il ne partagea nullement mon idée: "Comment, me disait-il, aurait-on tardé jousu'à vous à révéler le secret de l'origine pélasgique d'une construction que tout le monde a reconnue pour romaine, c'est-à-dire pour celle que Vitruve a décrite sous la dénomination d'*incertum*?"». Ma non c'era solo l'autorità di Vitruvio a opporsi all'accettazione della teoria pelasgica. D'Agincourt continuava infatti ricordando gli illustri studiosi (cita esplicitamente il conte di Caylus, Nicolas Fréret, l'abate Barthélemy) che avevano viaggiato in Grecia e in Italia e non avevano colto nelle antiche mura le differenze che ora Petit-Radel pretendeva di riscontrare. In particolare – chiedeva d'Agincourt – come mai Barthélemy, che aveva a lungo frequentato Palestrina per studiare il mosaico nilotico, non era stato colpito dai rapporti costruttivi delle mura megalitiche lì presenti con quelle delle città arcaiche della Grecia, con le quali i disegni di Ciriaco d'Ancona consentivano un facile confronto? Il problema verteva in realtà proprio sulle possibilità percettive dello sguardo del viaggiatore, alle quali ho accennato. E su questo, infatti, Petit-Radel tornerà più avanti negli anni. Ma intanto, pur avendo *le sentiment et, pour ainsi dire, la conscience* della sua scoperta, come egli scrive, si riconobbe incapace di replicare alle obiezioni di d'Agincourt e decise di non parlarne più. Anzi, continua, «je pris le parti de me taire; je priai même le chevalier d'Agincourt de n'en parler à personne, surtout au célèbre Visconti que je rencontrais souvent chez notre savant ami l'abbé Monsacraty, et enfin d'oublier une idée paraissant plus bizarre que réelle. Néanmoins, je poursuivis secrètement mes recherches».<sup>35</sup>

Col ritorno a Parigi la situazione si sbloccò ed egli acquistò un nuovo status: cominciò a lavorare presso il Dipartimento della Senna e si avvicinò all'ambiente di Napoleone; raggiunse una sempre maggiore credibilità scientifica fino a divenire membro dell'Institut National de France. Le sue idee cominciarono a divulgarsi e non ebbe più ragione d'essere il riserbo di Agincourt;<sup>36</sup> che intanto, a sua volta, si era convertito alle tesi di Petit

<sup>34</sup> L. C. F. PETIT-RADEL, *Recherches*, cit., pp. 15-21.

<sup>35</sup> Ivi, p. 23.

<sup>36</sup> Dopo una prima memoria del 1801, il 6 giugno 1802 Petit-Radel lesse all'Istituto un nuovo *Mémoire sur des recherches historiques des monuments que les Pélasges ont laissés en*

Radel, supportandone ora le ricerche insieme al duca Caetani. Ma l'evento decisivo si ebbe nel 1804 quando il «Magasin Encyclopédique» pubblicò un testo fondamentale, un vero e proprio “bando” dell'Institut de France, che suscitò una vasta e accelerata attività di documentazione sulle mura ciclopiche: *Eclaircissemens demandés par la Classe de Beaux-Arts de l'Institut national de France, sur les Constructions de plusieurs monumens militaires de l'antiquité; par le C. Louis Petit-Radel*.<sup>37</sup> In questo testo si parla solo della remotissima antichità di queste mura, mentre non si fa menzione dell'ipotesi pelagica di Petit-Radel. Contemporaneamente ci fu un rilancio dell'iniziativa anche da parte italiana perché l'Accademia dei Lincei fece distribuire un foglio, stampato nella tipografia del duca Caetani, intitolato *Invito agli amatori delle belle arti e delle antichità*, in cui, con due incisioni del cavaliere d'Agincourt raffiguranti una costruzione ciclopica ed una di *opus incertum*, si chiedevano informazioni sulle mura, anche se in modo meno dettagliato che non nel testo varato dall'Institut de France. L'*Invito* linceo non citava il nome di Petit-Radel che invece era presente negli *Eclaircissemens*. Rispetto a questi ultimi, però, nell'*Invito* si faceva esplicito riferimento all'ipotesi pelagica che invece in quelli mancavano: «fabbriche così fatti [...] hanno da credersi anteriori allo stabilimento dei Latini in Italia; onde si potrebbero dire costruite dai Pelasgi, i quali nei tempi più antichi invasero queste regioni».<sup>38</sup> Le risposte a questo invito sarebbero dovute essere inviate a una vecchia conoscenza di Petit-Radel, l'abate Feliciano Scarpellini, segretario dell'Accademia dei Lincei.

La teoria di Petit-Radel e il dibattito suscitato non potevano dunque

---

*Italie, en Sicile, en Grece* ricevendone, come per memorie successive, dei rapporti positivi. Nel 1803 uscì a stampa una breve comunicazione sul viaggio nel Lazio antico. L. C. F. PETIT-RADEL, *Prospectus d'un voyage historique, physique et littéraire au Latium antique, et fragment détaché de cette ouvrage*, Paris, Le Normant, 1803. Sono 16 pagine che presumo riguardino anche le mura pelagiche. L'operetta non è riportata nella lista delle opere manoscritte e a stampa di Petit-Radel (*Recherches*, pp. XVIII-XXXVIII); mentre è citata correttamente da D. Baldassarre a p. 51 dei *Cenni bio-bibliografici* in appendice alla sua ristampa degli *Eclaircissemens* (vedi nota seguente).

<sup>37</sup> «Magasin Encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts», IX, 1804, 5, pp. 446-472 (stampato anche in opuscolo autonomo nello stesso anno). Una ristampa anastatica con traduzione italiana: *Eclaircissemens demandées... par Louis Charles François Petit-Radel*, a cura di D. Baldassarre, *Note introduttive* di F. M. Cifarelli e V. De Caprio, «Quaderni del Centro Studi sull'Opera poligonale», 2012, 1. Cfr. anche F. PETIT-RADEL, *Recherches*, cit., pp. 26-34.

<sup>38</sup> Il testo è integralmente riportato in F. PETIT-RADEL, *Sur les murs pélasgiques de l'Italie*, cit., p. 55, n.1. Una sua traduzione francese in *Recherches*, cit., pp. 34-35.



essere ignoti a Marianna Dionigi, buona conoscente se non addirittura amica di Dowell e sicuramente amica di d'Agincourt (rimpianto nei *Viaggi* come mancato accompagnatore),<sup>39</sup> che ormai risultava pienamente coinvolto al punto da essere anche citato negli *Eclaircissemens* insieme col duca Caetani.<sup>40</sup> Inoltre, quando Marianna Dionigi pubblica i *Viaggi*, l'affermazione delle teorie di Petit-Radel ha toccato il momento culminante: dopo una memoria letta nel 1807, una commissione composta da personalità del calibro di Ennio Quirino Visconti, di Quatremère de Quincy e di Antoine Mongez stabilisce il finanziamento della missione affidata all'architetto Simelli di Rieti di cercare i monumenti ciclopici della Sabina.

Molti anni dopo, nel 1831, in una lettera *Sur les murs Pélasgiques de l'Italie* indirizzata a Eduard Gerhard, segretario dell'Istituto di corrispondenza archeologica, Petit-Radel accenna alle circostanze da cui, secondo lui, sarebbero nati i *Viaggi* di Marianna Dionigi. Egli riferisce dell'*Invito* dell'Accademia dei Lincei, a suo dire stampato nel 1803, e del bando (*Eclaircissemens*) dell'Institut de France nei quali si chiedeva agli studiosi di trasmettere informazioni e dati sulle mura poligonali dell'Italia centrale.

<sup>39</sup> «Perché non ha accettato l'invito di far meco questo viaggio il dottissimo Cav. D'Agincourt che ha trascorso la miglior parte della vita in rintracciare i differenti stati delle belle arti, come si vedrà alla pubblicazione della sua grand'opera? Quanti lumi non avrebbe egli potuto darmi rispetto a questo edificio [l'Episcopio di Ferentino], in cui si trova unito l'origine, il progresso, la decadenza, ed il risorgimento dell'architettura!» (c. 12). Marianna Dionigi era bene informata sull'amico. Effettivamente l'opera di Agincourt cominciò a uscire all'inizio della stampa dei *Viaggi*. Un contemporaneo, Stefano Ticozzi, parla appunto di amicizia in una nota che egli appone alla biografia di d'Agincourt stampata all'inizio della sua traduzione della grande opera del francese: «In alcune brevi memorie manoscritte raccolte dalla valente pittrice Dionigi, ch'ebbe la fortuna di stringere amicizia con d'Agincourt, il quale la consigliò ad applicarsi alla pittura de' paesi, trovo che, passando il Monte Cenisio il 15 di novembre del 1778, si scontrò nel cardinal nipote Braschi [...]» (*Notizia intorno alla vita*, pp. 13-14). Ticozzi aggiunge in un'altra nota: «Alla diligenza della già lodata pittrice Dionigi dobbiamo la breve descrizione del modesto monumento eretto al nostro autore [nella Cappella del Crocifisso in San Luigi dei Francesi], unitamente alla non menzognera iscrizione che riportiamo nella seguente nota» (Ivi, pp. 29-30).

<sup>40</sup> «Le C. Louis Petit-Radel a depuis continué sans relâche ses travaux et ses correspondences littéraires avec les savans de l'Italie. M. le duc de Sermonetta, Dom Francesco Caetani, prince de Caserta, à qui Rome doit l'établissement d'un observatoire et d'une académie de sciences phisiques, s'est réuni avec M. D'Agincourt, savant français, établi à Rome depuis trente ans, pour seconder l'auteur par les recherches les plus actives. Ils lui ont même adressé à ce sujet des actes de notoriété publique, où plusieurs monumens de construction cyclopéenne se trouvent décrits et mesurés par des experts.» (*Eclaircissemens*, cit., p. 450-51; pp. 6-7 dell'anastatica).

Da questa circostanza – scrive Petit-Radel – nacque il libro della Dionigi: «Voilà l'origine du voyage au Latium publié à Rome par Madame Dionigi». Sebbene essa, continua Petit-Radel, fâcesse uso «des plans d'Alatri et de Ferentino levés par l'architecte M. Campovecchio, elle ne supposait pas que ce genre de monumens avait attiré l'attention et la critique de ceux qui possédaient les relevés des mêmes plans communiqués, signés, et datés du 31 aout 1803 par M. Campovecchio». <sup>41</sup>

Petit-Radel attesta qui la buona fede della Dionigi, che a suo dire non doveva conoscere la sua ricerca sulle mura ciclopiche, almeno nel periodo intorno al 1803. Certo, amico della Dionigi era il cavaliere d'Agincourt, che ben conosceva quelle ricerche fin dal loro inizio (ma al quale Petit-Radel stesso aveva vietato di divulgarle). Ma alla data dell'*Invito* linceo e degli *Eclaircissemens*, ormai questo divieto era caduto. Anzi d'Agincourt era direttamente coinvolto nella redazione dell'*Invito* dei Lincei ed era stato tirato in ballo esplicitamente anche negli *Eclaircissemens*. Inoltre Marianna Dionigi conosceva bene anche Edward Dodwell, che era il corrispondente e come il paladino di Petit-Radel in Italia. Dunque, anche al di là del dibattito che si era acceso sulle teorie di Petit-Radel fin dalla loro divulgazione, e anche al di là della probabile conoscenza degli inviti a stampa prima ricordati, Marianna Dionigi avrebbe avuto a disposizione eccellenti canali diretti di informazione sullo stato della questione delle mura pelasgiche.

3. È comprensibile dunque una non buona disposizione di Petit-Radel verso Marianna Dionigi che nei *Viaggi* non aveva solo misconosciuto il suo ruolo di scopritore delle mura e di padre della teoria pelasgica. Scegliendo un mezzo di comunicazione di più larga diffusione e di più facile fruizione rispetto al canale della memoria scientifica scelto dal francese, gli aveva anche, definitivamente, bruciato sul tempo la divulgazione della riscoperta delle mura ciclopiche.

E le critiche ai *Viaggi* non si fecero attendere. Il problema era che, nel testo scritto, Marianna Dionigi sosteneva le stesse tesi di Petit-Radel, senza però riconoscergliene la paternità. Per questo il francese concentrò i propri rilievi critici non sulla prosa delle lettere, ma sulle loro immagini, rilevandone le imprecisioni e le approssimazioni che potevano talora produrre un'assoluta inattendibilità; come nel caso già ricordato della seconda tavola dell'episcopio di Ferentino che aveva tratto in inganno Sickler invischian-

<sup>41</sup> «Memorie dell'Istituto di corrispondenza archeologica», I, 1832, pp. 55-57.



dolo in una polemica priva di fondamento. L'accusa è che nelle incisioni dei *Viaggi* il gusto del pittoresco e l'attitudine della paesaggista prevalgono sul rigore scientifico dell'osservatore distaccato, attento esclusivamente a dare un'immagine fedele di ciò che gli sta davanti. Il rilievo coglie nel segno e potrebbe essere mosso anche al testo di alcune lettere; cosa di cui la stessa autrice è perfettamente consapevole e di cui si scusa con l'*Amico pregiatissimo*. Quel rilievo, in realtà, mette in evidenza ciò che s'è già osservato: che nei *Viaggi* coesistono più codici di riferimento che talora collidono ma senza che nessuno di essi riesca a prevalere completamente sugli altri. Il codice al quale l'autrice si rifà consapevolmente è quello illuministico del *True Travel Account*, che esige l'assoluta veridicità del testo verbale o grafico, la sua perfetta corrispondenza alla realtà osservata con sguardo lucido e distaccato. Si legge nei *Viaggi* a proposito di una porta dell'antica Arpino: «La trovo molto consimile nella forma a quella di Tirinto, copiata dal Signor Dodwell nel suo viaggio in Grecia; ma non vorrei che questa illusione mi facesse allontanare alcun poco dal mio consueto sistema di verità, il quale sempre mi ha persuasa a non far piegare le cose al mio volere, ma piuttosto il mio volere alle cose» (c. 53). È un'esigenza, questa, che collima perfettamente con quella alla quale sembra ispirarsi la critica di Petit-Radel e che è alla base degli *Eclaircissemens*.

Ma questo codice dell'oggettività della visione e della veridicità del narrato si ibrida, senza però che venga mai messo in discussione o negato, con la prepotente sensibilità della Dionigi verso i valori pittorici del paesaggio e verso la forte tendenza a letterarizzare il racconto, assegnandogli finalità diverse dal mero resoconto referenziale del viaggio. Ricordo la forte soggettività della lettera prima o la *fiction* che apre la lettera sesta. Ma vorrei fare almeno un esempio del carattere ampio del suo criterio della veridicità, che non si applica solo ai monumenti ma coinvolge in egual misura l'atteggiamento della viaggiatrice verso l'insieme della realtà osservata, coinvolgendo quindi anche il gusto per il pittoresco e per il paesaggio.

Il 1° maggio 1810, Marianna Dionigi scrive a un signor Polsinelli di Arpino chiedendogli di fare alcuni riscontri sulla correttezza di un proprio disegno della casa di Cicerone, vergato sul verso dello stesso foglio della lettera, sotto il quale annota «si raccomanda in tutto l'esattezza e la verità, indispensabile in queste cose». Le domande, come è ovvio data la destinazione del disegno ai *Viaggi*, riguardano anche i manufatti antichi. Ma riguardano, direi quasi soprattutto, alcuni particolari paesaggistici del quadro (si tratta di elementi che s'intravedono in distanza sullo sfondo di una metà del disegno). Scrive al suo corrispondente:

io voglio comporre la veduta della Casa suddetta con quella torre che copiai dalle finestre del Sig.r Debellis, che favorirà di salutarmi caramente. Ella, gentilissimo Sig.r Polsinelli, bisognerebbe che andasse a Civita vecchia, e si affacciasse alla finestra ov'io disegnai confrontando la veduta che qui è strapazzatamente accennata nello stesso foglio. Ho bisogno di sapere se la montagnola più alta che si vede, detta la Collina N° 1, sia un paesetto o un solo casale che io non potei distinguere per la pioggia: e se gli alberi che vestono quel monte siano abeti o castagni giovani, il che non mi ricordo, e questo mi è necessario di saperlo con sicurezza, intendo gli alberi N° 2. Vorrei inoltre che osservasse [...].<sup>42</sup>

Seguono solo a questo punto, e molto più sinteticamente, le indicazioni relative ai controlli da effettuare sul disegno per ciò che concerne i resti architettonici. Nell'incisione pubblicata nel libro questi elementi del paesaggio risulteranno molto attenuati rispetto al disegno mentre scompariranno del tutto o saranno dimensionati altri suoi elementi importanti (i due o tre grandi alberi posti di lato in primo piano, l'incombenza della grande torre). Insomma nel disegno il codice odeporico della corrispondenza perfetta dell'immagine alla realtà osservata salvaguarda anche gli elementi del quadro che sono più indicativi del gusto pittorico della Dionigi; che non può non osservare col suo sguardo di pittrice di paesaggi. Invece nell'incisione preparata per la stampa gli elementi pittorici spariscono in funzione di una maggiore evidenza del manufatto antico. Dal punto di vista paesaggistico, il disegno appare molto più suggestivo dell'incisione.

Nella seconda parte delle sue *Recherches*, dedicata alle testimonianze di quanti hanno concorso a sviluppare le conoscenze delle mura ciclopiche, Petit-Radel, sotto la data del 1808, registra in maniera neutra la pubblicazione del prospetto dei *Viaggi* per promuovere le sottoscrizioni all'opera. Ma inserisce nel testo una notazione al vetriolo, riconducendo al duca Caetani alcuni rilievi dell'architetto Campovecchio di cui la Dionigi si sarebbe appropriata. E subito dopo rincara la dose sottolineando l'infedeltà della tavola raffigurante la torre dell'episcopio di Ferentino che perciò ha indotto in errore Sickler. Poi, come è solito fare Petit-Radel, queste accuse vengono controbilanciate in parte col riconoscimento anche di un merito; in questo caso che a Marianna Dionigi si deve il primo disegno del più antico bassorilievo italiano. Riporto il brano perché condensa i principali temi della polemica di Petit-Radel contro alcune incisioni dei *Viaggi*.

<sup>42</sup> G. TUTINELLI, *Una lettera di Marianna Dionigi*, cit., p. 50. Ho potuto riscontrare lettera e disegno sull'immagine dell'autografo.



Madame Marianna Candidi Dionigi, paysagiste romaine, fait répandre le prospectus de son ouvrage intitulé *Voyage dans quelques cités du Latium qu'on dit avoir été fondées par le roi Saturne*. L'auteur y donne les plans levés par l'architecte M. Campo-Vecchio, en 1803, pour le duc Caetani. Ils sont accompagnés de détails sur les monuments de Ferentino, Alatri, Atina, Arpino, etc.

Madame Dionigi, ayant publié et fait graver comme authentique une vue trop librement pittoresque du mur de l'évêché de Ferentino, causa bien involontairement la première méprise de M. Sickler, dont il sera bientôt parlé. Mais, sur l'invitation de M. Dodwell, l'artiste romaine a remédié au mal en joignant à la livraison suivante un exemplaire de son prospectus où elle avertissait, par une note écrite à la main, que cette vue n'était que pittoresque. On se rappelle que c'est à madame Dionigi que l'on doit le premier dessin des plus anciens bas-reliefs existant en Italie, lesquels confirment clairement l'origine arcadienne et pélasgique de la ville d'Alatri, dont la porte fait partie d'un mur pélasgique.<sup>43</sup>

Possiamo così tornare alla ingarbugliata matassa della successione delle lettere e delle tavole raffiguranti il vescovato di Ferentino, rivelatasi con l'incontro con Dodwell narrato nei *Viaggi*. La critica di Friedrich Karl Sickler a Petit-Radel (le mura ciclopiche non sono antichissime ma romane, come prova la loro presenza nell'edificio dell'episcopio di Ferentino che è sicuramente di fondazione romana) non è basata sulla tavola che accompagna la lettera 8 in cui sono chiaramente raffigurate delle mura ciclopiche (cioè prima lettera del terzo fascicolo, che era ancora da pubblicare nel 1810, quando avvenne l'incontro con Dodwell andato sul posto a controllare). Bensì è basata sulla stessa immagine diffusasi però, se non prima, almeno nel 1808 quando uscì il prospetto dei *Viaggi* di cui sta scrivendo Petit-Radel.

Sebbene nel brano appena citato egli unisca al prospetto del 1808 fatti accaduti in seguito, va comunque tenuto presente che il disegno che è alla base dell'incisione dell'episcopio viene illustrato da Marianna Dionigi nella citata lettera a Lanzi del 24 luglio 1808, mentre il testo era ancora in fieri. In essa l'autrice scrive di aver già pronte nove lettere dei *Viaggi*: la prima è di carattere introduttivo; nella seconda parla dei popoli abitatori del Lazio; nella terza dei fondatori della città saturnie; poi delle antiche porte di Ferentino; poi ancora della cittadella. «Così con due altri disegni

<sup>43</sup> F. PETIT-RADEL, *Recherches*, cit., p. 81.

separati che rappresentano i grandi muraglioni sui quali si appoggia una costruzione Romana, e sopra questa la Gotica, e finalmente la moderna, espongono un oggetto interessantissimo per l'Architettura, trovandoci riunita l'origine, il progresso, la decadenza, ed il risorgimento dell'Arte». <sup>44</sup> Il concetto è esposto anche nei *Viaggi*, nella lettera settima, in cui le incisioni sono ancora indicate come *disegni* in conformità col codice epistolare che prevede la finzione della contemporaneità dell'atto narrativo con l'evento narrato. In essa si accenna al primo dei due disegni dell'episcopio di Ferentino e poi si anticipa il contenuto del secondo (l'incisione era stata fatta da Vincenzo Feoli). A proposito di questa tavola, che sarà contenuta nella lettera successiva, Dionigi scrive che l'antichità delle mura ciclopiche è evidente osservando le «quattro epoche le quali si presentano nella fabbrica dell'Episcopio di Ferentino, di cui vi spedisco il disegno in veduta pittoresca, e che poi vi mostrerò isolato, ed un poco più grande, acciò meglio se ne possano distinguere le parti» (c. 12). L'espressione «disegno in veduta pittoresca» da Dodwell e da Petit-Radel sarà presentato come un escamotage della Dionigi per salvare la faccia dopo che Dodwell avrà riscontrato che il muro poligonale raffigurato in esso non era affatto tale. Non entro nel contenuto scientifico della polemica di Sickler, su cui non ho competenze. <sup>45</sup> Vorrei però soffermarmi su una lettera di Dodwell, pubblicata da Petit-Radel sul «Magasin Encyclopédique» nel 1810. Prima di essa, viene stampato un *Extrait littéralement traduit de la Lettre de Madame Dionigi, qui se trouve en tête de la troisième livraison de son ouvrage* (cioè all'inizio della lettera 8, prima del terzo fascicolo): «J'ai représenté plus en grand cet édifice (la tour de l'Evêché de Ferentino), exagérant exprès la régularité de l'ouvrage romain et l'irrégularité de la Construction Cyclopéenne, afin que vous puissiez discerner les quatre constructions qui ont été le sujet de la précédente ... La disposition des pierres de ce mur est presque horizontale». <sup>46</sup> Si tratta della traduzione del secondo paragrafo dell'ottava lettera dei *Viaggi*, dedicata al vescovato di Ferentino (c. 14), seguita da una frase estrapolata da un paragrafo posto verso la fine della stessa lettera. <sup>47</sup> A questa premessa, Petit-Radel fa seguire un *Extrait d'une*

<sup>44</sup> M. DIONIGI, Lettera all'abate Luigi Lanzi, cit.

<sup>45</sup> Cf. P. PINON, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Roma, École française de Rome, 2007, pp. 288-290; F.M. CIFARELLI, *Fra Rivoluzione e Restaurazione*, cit., pp. 43-44.

<sup>46</sup> «Magasin Encyclopédique», 1810, p. 354.

<sup>47</sup> Poiché nel contesto dell'estratto francese quest'ultima frase è poco spiegabile, riporto per comodità la conclusione del testo originale italiano, in cui Marianna Dionigi



lettres M. Dodwell à M. L. Petit-Radel, datée de Roma, le 24 avril 1810. Nella prima parte della lettera, Dodwell, dopo aver riferito che Sickler gli aveva esposto i suoi dubbi circa l'antichità della mura poligonali presenti in Italia, mina la credibilità scientifica dello studioso tedesco in questo campo: egli «n'avoit pas beaucoup étudié le antiquités pélasgiques, et même (...) il n'en avoit jamais vu, excepté quelques morceau près de Tivoli». <sup>48</sup> Il suo errore nasce dal non essersi recato sul posto e dall'essersi basato solo sul disegno di Marianna Dionigi (*qui honore sa patrie par ses talens*) in cui è raffigurato un muro ciclopico che in realtà non esiste sotto la torre del vescovato di Ferentino (*Le fait est qu'il n'y a pas de muraille cyclopéenne dans la tour de l'Evêché de Ferentino*). Continua Dodwell, che comunque nella lettera mostra anche qualche imbarazzo: «je ai lui demandé pourquoi elle les avoit ainsi exagérées; elle m'a répondu qu'elle l'avoit fait exprès pour démontrer plus clairement la diversité entre les deux manières qu'on y voit; elle a voulu aussi, à ce qu'il paroît, en faire des dessins pittoresques, sans attacher beaucoup d'importance à l'exactitude du monument». <sup>49</sup>

Tracciando la storia della propria scoperta ed elencando i diversi contributi scientifici (di Simelli, Middleton, Dodwell), nella parte prima delle *Recherches* Petit-Radel aveva ricordato anche i *Viaggi*, sottolineando la scarsa attendibilità dei disegni della Dionigi che aveva tratto in errore l'abile incisore Wilhelm Friedrich Gmellin (le vittime a questo punto diventano due). Mentre Simelli esaminava i monumenti ciclopici della Sabina, il territorio degli Ernici veniva esplorato da Middleton, Dodwell e «par M<sup>me</sup> Dionigi, artiste paysagiste romaine, laquelle, comme elle en convint depuis, induisit en erreur, par l'infidélité de ses premiers dessins pittoresques, le burin de l'habile graveur Gmellin». <sup>50</sup>

Le espressioni (*Dessins pittoresques, vue trop librement pittoresque*) mostrano come per Petit-Radel e per Dodwell, fin dall'origine della loro documentazione visiva (*premier dessins*), i *Viaggi* navigassero verso un approdo diverso da quello della ricerca scientifica.

Dodwell sembra intendere come un'imbarazzata retromarcia l'impres-

---

sta polemizzando con chi, come aveva fatto Sicker, sulla base della lapide dei censori Irzio e Lollio ha dedotto che l'opera ciclopea [...] sia stata fatta dai Romani: «Non condanno però chi ha preso tale equivoco, poiché la dispisizione quasi orizzontale delle pietre in questo muro, sebbene vi sia conservato lo stile ciclopeo negl'incastri e nelle diagonali, può far credere che sia posteriore agli altri» (c. 14v. in corsivo la frase tradotta da Petit-Radel).

<sup>48</sup> «Magasin Encyclopédique», 1810, p. 354.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> F. PETIT-RADEL, *Recherches*, cit., p. 37.

sione ricevuta da Dionigi di aver voluto fare dei disegni pittoreschi senza dare troppa importanza all'esatta raffigurazione del monumento. Ma essa in realtà potrebbe aprire verso uno scenario diverso. Con l'ammissione di aver lasciato prevalere un atteggiamento da paesaggista, sembra cominciare ad affiorare verso la coscienza ciò che già esisteva all'interno dei *Viaggi*, ma come presenza latente che solo occasionalmente si lasciava cogliere sotto la lettera del testo e, vediamo ora, anche in filigrana nelle immagini. Marianna Dionigi calava consapevolmente la propria opera entro il codice del *True Travel Account*, ambendo a farsi specchio della realtà esterna, impassibile e oggettivo occhio fotografico. Esso presupponeva la scomparsa della soggettività del viaggiatore e del suo interagire con i luoghi, mentre Marianna non solo si poneva come agente al centro della scena, ma affidava al discorso le proprie reazioni emotive, quelle che l'odeporica italiana della generazione successiva porrà alla base della narrazione e chiamerà *impressioni*. Pur ibridato con istanze a lui estranee, questo codice non veniva però messo in discussione: nella lettera prima, che ha un carattere introduttivo all'opera, la viaggiatrice sentiva addirittura il bisogno di giustificarsi per averlo in parte disatteso e dava già l'impressione che avrebbe comunque continuato a disattenderlo:

Con queste dolci perturbazioni sono giunta in Ferentino al declinare del giorno, ed a voi amico degnissimo ho avuto il coraggio di descrivere me stessa più che i luoghi veduti. Anzi prendendo lena dalla vostra compiacenza, penso di sottoporre all'erudito vostro discernimento le riflessioni che di seguito mi accaderà di fare nel mio viaggio per queste contrade del Lazio. Già il circuito delle mura di Ferentino mi reca tale meraviglia che bramo di osservarle con speciale accuratezza, e m'invita insieme a dimorarvi alcun tempo l'amenità del luogo» (c.1).

L'*inesattezza* del disegno di Dionigi non è semplice scarsa accuratezza ma è piuttosto la fuoruscita dal codice dell'oggettività della visione. Che dal punto di vista di un archeologo che vuole attenersi alle indicazioni scientifiche degli *Eclaircissemens* è un grave errore. Ma, dal punto di vista di un autore che scrive un libro di viaggio, è il segno di una crisi dal codice settecentesco dell'oggettività, che apre verso gli orizzonti che, già ampiamente praticati soprattutto nella viaggistica inglese, si sarebbero dispiegati anche nella scrittura di viaggio italiana verso la metà dell'Ottocento.



## RAYMOND ROUSSEL:

## DILATAZIONE SEMANTICA DI SEGNI E PAROLE

## 1. Il vuoto insidioso della parola

È impresa alquanto ardua organizzare in modo sistematico l'opera di Raymond Roussel che, assolutamente singolare e incomparabile nel suo genere, sembra sfuggire a ogni tentativo di facile comprensione. Nascendo e sviluppandosi tra continui dissidi e contraddizioni, essa diventa un "esperimento" in perenne divenire, che mai approda a una forma compiuta, evidenziando un bisogno di ricerca, di esplorazione, di sperimentazione, intese come fonte di pensiero e di azione. Ciò le conferisce quel carattere di sofferta tensione che sembra cristallizzarsi in uno spazio bianco sistemato nel linguaggio, che apre all'interno della parola un vuoto insidioso. Non si tratta di doppiare il reale di un altro mondo, ma di scoprire negli sdoppiamenti spontanei del linguaggio uno spazio insospettato e ricoprirlo di cose non dette.<sup>1</sup>

Le descrizioni di Roussel, particolarissime nel loro genere, prospettano un capovolgimento totale dei punti di riferimento, utili a collocare e definire oggetti e persone. Presupposto di questo suo procedere sembra essere l'ostilità o meglio il sospetto che qualsivoglia prospettiva o visione, ancorata a un punto di osservazione fisso, sia arbitraria e ingannevole. Laddove lo sguardo non riesce più a scorgere forme definitive, perdendosi in un'analisi senza oggetto, l'immaginazione crea l'inesistente, disegna trame invisibili, difficili da comprendere.<sup>2</sup> Ciò che attrae il narratore è il

<sup>1</sup> Michel Leiris fa dello stesso spazio topologico un'esperienza contemporaneamente opposta e vicina: nell'insinuarsi delle parole che contaminano le cose, sovrapponendole in figure mostruose e meravigliose, tenta di raccogliere la fugace ma inevitabile verità di quello che è accaduto (cfr. M. LEIRIS, *Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1982 e *Roussel, l'ingénu*, Paris, Fata Morgana, 1987).

<sup>2</sup> Cfr. M. P. BAZANTAY, *Roussel: une esthétique de la crise?*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 56, 2004, pp. 113-126.

quotidiano, monotono eppure pieno di imprevisti, vuoto e amaramente deludente. Di conseguenza l'opera si arricchisce di elementi spesso trascurati: gli oggetti, la luce, il silenzio, il vuoto delle parole, che semplificano il processo di dilatazione semantica di segni e parole. Favorito dalla materia, spesso insolita, in cui iscrizioni e didascalie prendono forma, il moltiplicarsi dei piani e dei punti di vista rende problematica l'individuazione dei parametri del discorso. Il lettore si trova spiazzato di fronte a storie singolari, difficili da interpretare. Non sa se si tratta di sogno, insieme di sogni, fantasticherie, o trasposizione personalissima della realtà su un piano puramente surreale, così è costretto a porsi interrogativi del tipo: come affrontare l'opera? Da dove cominciare?

L'autore, consapevole di causare disorientamento e sconcerto, avverte che sarà egli stesso a fornire chiarimenti sul procedere della sua scrittura. Influenzati e incuriositi da una così inconsueta esibizione didascalica, molti sono i critici che hanno accettato di stare al gioco dell'autore; il risultato è che, se vivacissimo è stato il dibattito sulle tecniche narrative di Roussel,<sup>3</sup> la sua opera resta ancora, in larga misura, *terra incognita*. Accostarsi ad essa significa orientarsi verso lo sdoppiamento e la trasmutazione delle forme più visibili. L'avventura letteraria si apre all'esperienza del *double*, che sovente il narratore identifica con l'*étrange*, mettendo a nudo un temperamento eccessivo, la tendenza a "vedere" con un'intensità che sfocia nella dilatazione e nella deformazione. L'opera si arricchisce di visioni raddoppiate e riflessi speculari.<sup>4</sup> Depurandosi da ogni sorta di umanismo, si libera dell'idea di natura e di tragedia per realizzare una descrizione ad oltranza, in opposizione agli elementi aneddotici e psicologici. Dunque non sorprende che Alain Robbe-Grillet esteri tutto il suo entusiasmo per Roussel, uno scrittore che non sembra minimamente scalfito dai problemi di aderenza al vissuto di Joyce, Kafka, Camus, Sartre, Beckett, e che ignora completamente qualsivoglia riferimento all'autentico, al flusso percettivo, decidendo di divenire cultore del "romanzesco" allo stato puro.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Numerosi sono gli scrittori – romanzieri e saggisti – che nella poetica o anche soltanto nell'avventura umana dell'autore di *Locus Solus* hanno intravisto un'occasione di verifica o di confronto per le loro idee sull'arte e sul linguaggio: André Breton, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Alain Robbe-Grillet, per citare solo alcuni dei nomi più noti in Francia.

<sup>4</sup> Cfr. L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.

<sup>5</sup> Ciò che interessa, in modo particolare, Robbe-Grillet è l'elemento oltraggiosamente descrittivo e cioè il rifiuto dello scrittore di frenare il progredire del discorso



È sufficiente sfogliare *La Doublure* (1897), sua prima opera, per cogliere quelli che saranno i luoghi comuni del suo universo poetico: lo sdoppiamento delle immagini, il travestimento, la maschera, lo spettacolo, la controfigura. La storia si svolge a Nizza durante i festeggiamenti per il Carnevale. I protagonisti, Gaspard e Roberte, spettatori mascherati, osservano la realtà circostante che continuamente si sdoppia. Tutta la descrizione della sfilata sembra rappresentare null'altro che i colori e lo strano universo di illusioni create dalle maschere. All'improvviso lo scoppio dei fuochi d'artificio rompe il silenzio della notte, sdoppia le ombre e, provocando il chiarore nel buio, sovverte l'ordine delle cose. Gaspard diventa attore di una scena ambulante della fiera di Neuilly, ultima caricatura del carnevale e del teatro. Tra la folla che si spinge alla ricerca dello spettacolo e fra scenari di cartone, egli rimane da solo su un palco di assi senza sipario, scena vuota di una pièce non ancora rappresentata. Sostituto sdoppiato, Gaspard tace, osserva il silenzio. Immobile sulla scena, non completamente uomo, non esattamente attore, diventa il momento neutro che separa e congiunge il doppiante e il doppiato, la sua esistenza s'insinua tra la maschera e il volto che essa nasconde. Nella necessità dello sdoppiamento si colloca la natura ambigua della maschera: essa permette a chi la indossa di guardare la realtà esterna e nello stesso tempo offre la possibilità di cogliere le reazioni che la sua vista suscita negli altri. Tale è la situazione fragile e privilegiata del linguaggio; la parola acquista il carattere ambiguo della maschera, denunciando il duplicato derisorio e rituale del viso di cartone e la presenza di un volto inaccessibile.<sup>6</sup>

Nella maschera s'incrociano l'essere e l'apparire, il vedere e l'essere visto, il linguaggio e il visibile. Tuttavia, fra l'esperienza delusa della maschera così come si manifesta nell'opera e i giochi della ripetizione, in cui si perdono e si ritrovano i testi di gioventù, viene a stabilirsi un legame. La maschera che sdoppia il viso nella sua enormità di cartone, nel colore sbiadito, nel buco nero degli occhi, si materializza come un vero e falso doppio. Tra l'immagine che scopre i più piccoli dettagli della scena e il suo svolgimento, o meglio l'annullamento della visione, si moltiplicano gli indizi che provocano una confusione che non può non sfociare in una doppia visione.

---

nel rappresentare un universo che non è dato come reale, ma come già rappresentato e dunque doppio (cfr. A. ROBBE-GRILLET, *Enigmes et transparences chez Raymond Roussel*, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 70).

<sup>6</sup> Cfr. A.-M. AMIOT, CH. REGGIANI, H. SALCEDA (a cura di), *Musicalisation et théâtralisation du texte roussellien*, «Les Lettres Modernes», Paris, Minard, 2008.

Lo stesso Roussel, ancor prima di redigere *Comment j'ai écrit certains de mes livres*,<sup>7</sup> avverte la necessità di frantumare e scomporre il linguaggio, affinché i suoi pezzi sparsi raffigurino immagini-parole, immagini generatrici di un linguaggio che al tempo stesso nascondono, per produrre un secondo discorso, la cui trama è già inglobata nella trama del visibile. Alla base della poetica formulata nell'opera è il famoso "procédé",<sup>8</sup> un artificio letterario che, insieme all'imprevisto della creazione, istituisce uno schermo tra una realtà vissuta come imperfezione e "doublure" e la libera inventiva. Il procedimento consiste nell'utilizzo dell'ambiguità del linguaggio. I doppi sensi di parole e frasi, le assonanze, le dislocazioni di gruppi sillabici provocano uno spazio lacunoso da percorrere e riempire con l'immaginazione. Il largo uso della negazione, la frequenza di forme dubitative, come del condizionale, rispondono a un principio di contraddizione, di incertezza, attenuando, con l'uso di elementi vaghi, la rigidità del disegno che indica molti significati senza, tuttavia, offrire alcuna direzione. L'uso di questa tecnica potrebbe mettere in moto, secondo quanto afferma Gaston Bachelard, «une sorte de Kaléidoscope logique qui bouleverse soudainement des rapports, mais qui garde toujours des formes».<sup>9</sup> Di qui una specie di navigazione intorno agli oggetti, scene e macchine, che non sono più inserite in un meraviglioso gioco di spazio e forme, ma in un racconto ridotto a un'unica figura fissa e infinitamente ripetibile. L'opera sarebbe allora costruita su una disposizione a piani di segreti che si alternano, senza che nessuno assuma valore universale o liberatorio. Tale rivoluzione, per essere completa, ha bisogno di estromettere dal discorso l'uso banale della lingua per esaminare oggetti strani, mettendo accanto allo spessore semantico delle parole la ricchezza infinita che abita le cose. Scrivere significa descrivere, significa che la scrittura mette in moto il linguaggio, in grado di riprodurre null'altro che piccoli dettagli di cose insignificanti, che esistono in relazione al "vêtement verbal".<sup>10</sup> Di

<sup>7</sup> Pubblicato postumo nel 1935 presso l'editore parigino Lemerre, può considerarsi il testo "rivelatore" di Roussel, destinato a descrivere il gioco del procedimento dell'opera. Nel fornire una "soluzione" egli trasforma ogni parola in una trappola possibile e reale al tempo stesso. La possibilità che possa esserci un doppio fondo, un doppio significato provoca in chi legge uno spazio di incertezza.

<sup>8</sup> Il "procédé", che è un procedimento poetico, è appannato alla rima – sostiene l'autore – perchè in entrambi i casi c'è creazione impreveduta dovuta a combinazioni foniche. Nei testi giovanili l'artificio letterario è infatti rappresentato dal verso che organizza il linguaggio secondo leggi metriche.

<sup>9</sup> G. BACHELARD, *La philosophie du non*, Paris, PUF, 1973, pp. 136-137.

<sup>10</sup> M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, traduzione di Massimiliano Guareschi, Verona,



conseguenza il carattere avanguardista dell'autore si riscontra nell'originale organizzazione dello spazio letterario, che nella tensione ininterrotta tra *produttività* e *prodotto*, come sostiene Julia Kristeva, offre a Roussel la possibilità di «seguire passo dopo passo lo sviluppo del lavoro translinguistico».<sup>11</sup>

## 2. Il “visibile parlante”

L'operazione mentale di ricongiungere termini semanticamente distanti fornisce lo spunto alla costruzione narrativa ed è per l'autore garanzia della creazione poetica. Questo prodigioso e segreto intreccio da cui emerge ogni forma di linguaggio e di sguardo è ciò che il procedimento nasconde nella narrazione di *Impressions d'Afrique* (1910) e di *Locus Solus* (1914). Si tratta di quel “visibile parlante” protagonista di molte sue opere tra cui *La vue* (1904), *Le Concert* (1904), *La Source* (1904) in cui esso predomina in maniera palese, fissato grazie a un artificio anonimo nel corso dell'intera narrazione.

Roussel prende le mosse da un primo piano, punto di fuga di tutto un microcosmo. Ne *La Vue* si tratta di un portapenne, un blocco di cristallo, che racchiude un paesaggio. Ne *Le Concert* è una lettera d'amore, cui il narratore dichiara di attribuire grande importanza, anche se, in realtà, la sua attenzione è assorbita dall'immagine di un Grand Hôtel, sede di un concerto, impressa sul foglio. Ne *La Source*, l'io narrante si riduce a un mero focolare di sguardi. Completamente attratto dall'etichetta di una bottiglia di acqua minerale, che riproduce una stazione termale, il narratore comincia a descriverla fin nei più piccoli dettagli, come attraverso una lente d'ingrandimento, che diventa null'altro che quella lente incassata nel portapenne souvenir, che permette allo sguardo di accedere alla complessità di un paesaggio infinito. Meraviglioso strumento per costruire parole, per rendere visibile la riproduzione delle cose inserite in uno strumento generatore di linguaggio, il portapenne diventa esso stesso un procedimento o un magico strumento per rendere evidenti la riproduzione delle cose attraverso la dilatazione e lo sdoppiamento del linguaggio. La realtà, l'opera tutta intera, acquista senso proprio in funzione di quell'oggetto su cui Roussel fissa lo sguardo, dando sfogo alla propria

---

Ombre Corte, 2001. Si tratta di una monografia che costituisce il miglior repertorio di spunti sulla scrittura di Roussel, in riferimento soprattutto alla strategia supertestuale della rivelazione differita.

<sup>11</sup> J. KRISTEVA, *La productivité dite texte*, «Recherches sémiologiques: le vraisemblable», Paris, Seuil, 1968.

immaginazione, che si allarga a dismisura allontanandosi sempre più dalla realtà iniziale.<sup>12</sup> La lente del portapenne, come l'etichetta della bottiglia di Evian si trasformano in un prodigioso labirinto di cose, di uomini minuscoli e precisi, che si muovono in tutte le direzioni. Il linguaggio non può fare altro che adattarsi a quelle figure mute per tentare di raggiungere una visibilità perfetta, sempre in bilico tra passato e avvenire. Si tratta di figure che non vivono soltanto nello spazio temporale attraversato dallo sguardo, ma in strati più profondi e inconsistenti, in cui il loro essere si confonde e si altera.

Nei brevi romanzi in versi il punto di partenza diventa l'immagine "figée" di oggetti insignificanti, inespressivi, a cui Roussel rivolge un'attenzione spasmodica. Si può trattare di una minuscola fotografia in fondo a un portapenne, della riproduzione di un grande albero su una carta da lettere, dell'etichetta di una bottiglia di acqua minerale. L'occhio della mente si avvicina all'immagine fino a dilatare il frammento di carta in uno spettacolo dove oggetti e persone, scrutati fin nei dettagli più nascosti, acquistano un posto di primo piano. Il particolare di un particolare, piccoli dettagli di vita si sostituiscono alle particolari descrizioni di romantici paesaggi. Così mentre per lo scrittore romantico è possibile stabilire una tematica della sostanza, proprio perché l'oggetto non rappresenta uno strumento ottico ma tattile, tale da non coinvolgere il lettore in un'esperienza vitale e viscerale della materia, Roussel esclude ogni sorta di coinvolgimento con oggetti e cose, che si rivelano irriducibili, resistenti, opachi eppure dispiegati in una perfetta trasparenza. Immobilizzate in un eterno presente, figure e cose sembrano attraversate da un fascio di luce, luce dello sguardo, che diventa la lente di un microscopio che, esposta alla luce, scopre un mondo di piccole cose. La stessa luce, che diffondendosi in direzioni alternative diventa bianca, sovrana e profonda quando illumina l'essenza delle cose, si trasforma in bagliori improvvisi, lampi sfuggenti, quando illumina la superficie degli oggetti che, in uno spazio frammentario e illimitato, diventano fari intermittenti che sfumano in una specie di vapore luminoso. Come se la luce neutra, proveniente dal fondo del loro essere, all'improvviso si contraesse, schizzasse in un punto della loro superficie, per formare un alone luminoso. Si tratta d'immagini chiare, luminose sottratte all'inesistente che si muovono per generarne altre. Visibilità raggiante dove niente è visibile.<sup>13</sup> Il linguaggio s'inclina verso le cose e la meticolosità

<sup>12</sup> Cfr. M. FORD, *Raymond Roussel and the Republic of Dreams*, London, Faber, 2000.

<sup>13</sup> Approfondendo il tema della luminosità che traspare in *Locus solus*, Sjef Huopper-



dei dettagli apportati continuamente lo riassorbe lentamente nel mutismo degli oggetti. Non si sa bene se è lo sguardo a spostarsi o sono le cose a presentarsi da sole. Lo spettacolo sembra prevedere un movimento equivoco, in cui sguardo e paesaggio sembrano privi di punti di riferimento, di fatto continuano a muoversi senza una prospettiva precisa, dando vita a una singolare figura rettilinea e, al tempo stesso, circolare. Circolare perché tutto è sottoposto allo sguardo senza possibilità di fuga. Tuttavia l'inesauribile ricchezza di ciò che è visibile non lo è mai completamente. Resta sempre qualcos'altro che chiede di essere visto, forse perché l'essenziale è ancora da vedere oppure non si è certi di averlo già visto. Di questa peculiare caratteristica del visibile si è interessato in modo particolare Jean Starobinski che, a riguardo, sostiene

Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant: un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. À la vérité si l'objet fascinant appelle l'abdication de notre volonté, c'est qu'il est lui-même annihilé par l'absence dont il a suscité l'intervention. Cet étrange pouvoir tient, d'une certaine façon, à un manque, à une insuffisance de la part de l'objet : au lieu de nous retenir, il se laisse dépasser dans une perspective imaginaire et une dimension obscure. Mais les objets ne peuvent apparaître qu'en réponse à une exigence de notre regard, lequel éveillé au désir par une présence allusive, et ne trouvant pas dans la chose visible l'emploi de toutes ses énergies, passe outre, et se perd dans un espace nul, vers un au-delà sans retour.<sup>14</sup>

Il fatto è che le cose si presentano allo sguardo come in una carrellata che le confonde, spingendole le une contro le altre, di modo che osservandole non si sa se le figure rinviano ad altre o sono semplicemente le stesse di prima. Il tempo si perde nello spazio, laddove ciò che non ha fine si rivela identico a ciò che ricomincia.<sup>15</sup>

---

mans afferma: «Lumière, clarté, rayons purs: c'est sous ces signes que débute la visite»; «le soleil étincelait dans un ciel presque uniforme»; «dans les yeux de Canterel brille 'sa merveilleuse intelligence', la clarté de son élocution fait 'un des champions de la parole'», «Lumière qui va régner partout, car à la tombée de la nuit la lune va prendre la relève et Cantarel ne tarit jamais» (S. HOUPPERMANS, *Raymond Roussel, écriture et désir*, Paris, José Corti, 1985, p. 125).

<sup>14</sup> J. STAROBINSKI, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 10.

<sup>15</sup> Cfr. P. DELBOURG, *Les jongleurs de mots: de François Villon à Raymond Devos*, Paris, Écriture, 2008.

## 3. Lo sguardo e l'assenza

Tutto, in realtà, è raggelato dall'implacabile obiettività dello sguardo. Come una lampada che proietti il suo fascio di luce in un sotterraneo, illuminando ora una bottiglia vuota, ora una ragnatela, l'occhio di chi osserva sposta la propria attenzione dall'uno all'altro degli innumerevoli particolari della scena. L'indagare attento non basta ad attribuire coerenza e unità alla narrazione. Consapevole di questa carenza, Roussel cerca ugualmente d'individuare all'interno dell'immagine nuclei semantici e frammenti di discorso. La tecnica è quella dei cortometraggi sulla pittura, nei quali l'obiettivo percorre la superficie di un quadro o di un affresco, invitando l'occhio ad associare dettagli anche lontani e apparentemente inviolati. Quei tracciati, che gli sguardi disegnano nello spazio, diventano embrioni di strutture, parvenze di ordine nella disorganicità dell'immagine: è come se gli occhi delle figure descritte dovessero supplire all'incapacità interpretativa e costruttiva dell'occhio dell'osservatore.<sup>16</sup> Lo sguardo appare subito in questa prospettiva come il senso privilegiato, in particolare quello rivolto ai colori, ai luccichii e alle trasparenze. La descrizione ottica è in effetti quella che, più agevolmente, opera la fissazione delle distanze: lo sguardo, se vuole restare semplice sguardo, lascia le cose al loro posto.

La descrizione illumina, uno dopo l'altro, singoli ritagli di spazio, istituendo o ipotizzando rapporti che sembrano offrire, per un attimo, una chiave di lettura, segnalando la traiettoria di sguardi che collegano gli occhi dei personaggi ad angoli remoti e insignificanti della scena rappresentata. La sensazione sembra trovare conferma nel ruolo che tanti racconti di Roussel attribuiscono agli occhi dei protagonisti.

L'œil est constamment sollicité chez Roussel; qu'il essaie d'enregistrer le plus objectivement possible: le texte *logique*, complet, visitant, tous les plis et recoins de ses objets, machine de *totalscope*, nous jette le charme de son corps plein, de sa peau parfaitement lisse, sein d'impeccable rondeur où puiser toutes nos satisfactions-illusions, hallucination, fantôme, philtre laiteux, qui nous fait oublier tout ce qui se dissimule derrière les objets [...].<sup>17</sup>

Al di là delle astratte geometrie che gli sguardi delineano nello spazio, l'occhio diventa un importante strumento di comunicazione, di scoperta

<sup>16</sup> Cfr. M. LEIRIS, *L'œil de l'ethnologue*, «Europe», ottobre 1988, pp. 25-31.

<sup>17</sup> J. M. REY, *Des mots à l'œuvre*, Paris, Aubier, 1979, p. 80.



e di riflesso, il motore primo dell'azione. La tecnica diventa *mise en vie* di un'immagine, di una veduta. Perso nel movimento della scrittura, la descrizione si materializza, trasformandosi in spettacolo. Tra l'immagine nitida che scopre i più piccoli dettagli e il suo svolgimento si moltiplicano gli indizi che provocano una grossa confusione. Talvolta i significati connessi con la funzione del vedere appaiono caricati dell'enfasi del narratore, che attribuisce allo sguardo la capacità di coinvolgere forze che trascendono i casi e gli effetti degli uomini. Si assisterà a innumerevoli descrizioni di apparenti o reali metamorfosi. La più originale è forse quella degli animali che in *Impressions d'Afrique* assumono la forma di un cilindro, di una banderuola, di una spugna, in genere accompagnate da un gioco di riflessi luminosi che provoca o favorisce la mobilità dell'immagine.

Tout à coup, s'allumant sous l'action de quelque pile visible, une lampe électrique, sortie en plein milieu dans la plus basse portion intérieure du large rebord de la marquise, projeta brillamment sur le mur un grand carré de lumière dû aux efforts combinés d'une lentille et d'un réflecteur. La source même du foyer restait dissimulée, mais on voyait nettement la gerbe éclatante descendre en s'éloignant, progressivement élargie jusqu'à la rencontre de l'obstacle, ombragé en partie par la tête de Séil-Kor.<sup>18</sup>

Se nel caleidoscopio di colori e figure che passano davanti ai nostri occhi si vogliono cogliere e fissare delle immagini, occorre assicurare all'"intuizione visiva" la corretta angolatura. Per questo motivo lo scrittore cerca di precisare i modi, i luoghi e i momenti, sempre speciali, in cui la visione e la conoscenza sembrano possibili: indugia sugli oblò attraverso cui nella fiera di Neuilly si vedono raffigurate scene di sensazionali fatti di cronaca; sul buco di una serratura attraverso cui guarda un "voyeur", sulla fessura dietro cui si nascondono, nel carnevale di Nizza, gli occhi delle maschere e su innumerevoli altri particolari punti di osservazione dai quali è dato assistere a un evento, o scoprire una verità. Così, in *Impressions d'Afrique*, un assassino è individuato solo perché viene visto attraverso un particolare elemento di una vetrata anch'essa particolarissima. Una difficoltà per lo sguardo nasce dal fatto che gli oggetti con cui si confronta sono simboli misteriosi, enigmi da sciogliere, il cui vero significato non sempre coincide con l'enunciato. Jean Ricardou,<sup>19</sup> par-

<sup>18</sup> R. ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963, p. 115.

<sup>19</sup> J. RICARDOU, *L'activité Roussellienne*, in *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris,

tendo dal presupposto che occorre osservare a lungo, anzi scrutare i segni che si offrono alla vista, sostiene che per descrivere un dettaglio occorre ricondurlo in primo piano, attribuirgli massima attenzione affinché possa verificarsi la possibilità di descrivere dettagli ricavati dallo stesso dettaglio. Lo sguardo incontra difficoltà quando si concentra su oggetti che diventano simboli misteriosi, enigmi da sciogliere. Così *La vue*, quasi in contraddizione con il titolo, racchiude un universo senza prospettiva. Vicine o lontane, le scene sono viste e descritte con la stessa precisione, come se ciascuna avesse un uguale e imprescrittibile diritto ad essere vista. Capita, ovviamente, che una figura posta davanti a un'altra la mascheri (la schiuma del mare offusca il profilo delle rocce, la cima di un'onda fa sparire i tre quarti di una barca), si tratta però di effetti apparenti e non reali. La scomparsa delle forme non è dovuta alle leggi essenziali dello spazio ma a una sorta di concorrenza dove altre forme s'impongono, lasciando alle prime una visibilità che si trasfonde nelle parole, contornando gli ostacoli che dovrebbero nasconderla. L'occhio, affascinato, guarda l'immagine e quasi si diletta al pensiero di un possibile mutamento che venga a turbare lo spettacolo.

Talvolta la differenza tra una rappresentazione e il suo modello, o tra la copia e l'originale, è solo superficialmente o indirettamente evocata. In *Impressions d'Afrique*, la macchina per dipingere inventata da Louise Montalescot ritrae dal vivo un gruppo di persone che formano un quadro vivente, e la matita automatica assolve puntualmente il suo compito: i gesti e i volti straordinariamente somiglianti evocano l'espressione desiderata, cupa e allegra al tempo stesso. Anche questa volta la scena si dispiega in rapporto al meccanismo deformante della dislocazione. Diversamente in *Nouvelles impressions d'Afrique* (1932), una straordinaria rarefazione dei verbi caratterizza lunghe e noiose enumerazioni. Quasi come se le cose si succedessero in un vuoto, sospese tra un supporto dimenticato e un approdo che ancora non si prospetta allo sguardo. Continuamente le parole nascono senza un'esistenza reale, contrapponendosi le une alle altre, raggruppate secondo accostamenti incongrui e illusorie somiglianze. Il disco nero che maschera convulsamente tutto quanto si sarebbe dovuto vedere nei quattro canti di *Nouvelles impressions* è senza dubbio una macchina oscura in grado di produrre ripetizione e sdoppiamento, provocando un vuoto in cui l'essere sprofonda e le parole sembrano perdersi nell'inseguimento delle cose mentre il linguaggio si perde definitivamente nell'assenza.



Soumises au langage, les choses perdent leur suffisance et leur subsistance. Le langage est la forme de leur disparition comme telle. À leur existence concrète succède une existence spectrale. Détruites par l'acte même de les dire, elles sont cependant conservées par le langage à l'état de possibilités d'être dites ou de sens exprimés. Ce n'est pas le mot qui se retire devant la chose, mais la chose devant le mot. Le langage des *Nouvelles impressions d'Afrique* est celui de l'absence des choses et la présence des mots.<sup>20</sup>

Anche qui, come nelle opere giovanili, si assiste a un'esplosione di uno spazio vuoto e mobile dove le parole slittano sulle cose. Tutta l'opera di Roussel, fino alle *Nouvelles impressions*, ruota intorno a un'esperienza singolare: il legame del linguaggio con uno spazio inesistente che, al di sotto della superficie delle cose, separa l'interno del loro aspetto visibile e la periferia della loro essenza invisibile. Il linguaggio prende consistenza da ciò che diventa manifesto nel nascosto e luminoso, nell'inaccessibile. Per questo motivo André Breton<sup>21</sup> ed altri dopo di lui hanno riscontrato nell'opera di Roussel una specie di ossessione per tutto quanto è nascosto, invisibile, remoto. Il linguaggio non cela qualcosa, al contrario sembra aver trovato consistenza nel doppio nascosto del visibile, nel doppio visibile del nascosto. Senza procedere, come accade per il linguaggio degli iniziati, a una divisione essenziale fra il reale e l'esoterico, esso evidenzia che il visibile e il non visibile si ripetono indefinitamente e che questo sdoppiamento ne determina l'essenza. E nonostante tutto il linguaggio di Roussel, in apparenza assoluto, diventa, per certi aspetti, profondamente silenzioso. Dal silenzio, che non è solo vuoto mutismo, ma brusio di voci in attesa di essere tradotte in parola, affiorano le verità più intime e profonde, quelle ancora da svelare. Si ha l'impressione che non tutto sia detto e che in fondo al linguaggio resti qualcosa di taciuto. I volti, i movimenti, i gesti, fino ai pensieri, alle abitudini segrete, alle inclinazioni del cuore sono dati come segni muti.<sup>22</sup> Tra l'immagine nitida che scopre i più piccoli dettagli di una scena e lo svolgimento di quest'ultima, o meglio l'annullamento della visione, si moltiplicano gli indizi che provocano una

<sup>20</sup> B. CABOURET, *Raymond Roussel*, Paris, Seghers, 1982, p. 39.

<sup>21</sup> Breton definisce Roussel «le plus grand magnétiseur des temps modernes»; Louis Aragon «La statue parfaite du génie»; Jean Cocteau «l'admirable Roussel, l'étrange».

<sup>22</sup> Cfr. T. KOKUBU, *L'autoportrait imaginaire, le paradoxe de l'écriture chez Raymond Roussel*, in P. BAZANTAY, CH. REGGIANI, H. SALCEDA (a cura di), *Roussel, hier, aujourd'hui*, convegno internazionale, 9-16 giugno 2012, Centro culturale internazionale di Cerisy-La-Salle, in corso di pubblicazione.

grossa confusione che sfocia nello sguardo di ciò che è assente. Di qui la plausibile impressione di trovarsi, di volta in volta, di fronte a un testo sfuggente e comunque mai pienamente afferrabile, in cui nulla viene espresso e spiegato esplicitamente.

Da questo punto di vista l'ispirazione o altri procedimenti che potrebbero giustificare il discorso di Roussel si rivelano insufficienti di fronte alla ferma sistemazione, al calcolo, al carattere scientifico, all'attenzione spasmodica con cui egli sperimenta un discorso nuovo che gli permette di dilatare enormemente l'area del linguaggio, arricchendola di tutta una serie di vuoti operativi.<sup>23</sup> Il vuoto che si apre all'interno di una parola non sarebbe semplicemente una proprietà di segni verbali, ma un'ambiguità più profonda, forse pericolosa. Mostrerebbe che la parola come un viso di cartone variopinto nasconde e annulla ciò che sdoppia.

In definitiva, l'opera di Roussel non offre possibilità alcuna che non sia inquietudine sistematica, informe e divergente, orientata non verso il più reticente dei segreti, ma verso lo sdoppiamento e la trasmutazione delle forme più visibili. Ogni parola è allo stesso tempo animata e distrutta, riempita e svuotata della possibilità che ce ne sia una seconda, questa o quella, né l'una né l'altra, una terza oppure il nulla, il vuoto, il silenzio.

---

<sup>23</sup> Cfr. La serie Roussel in quattro volumi pubblicati in «Les Lettres Modernes», Paris, Minard, rivista diretta da CHRISTELLE REGGIANI E HERMES SALCEDA, i cui titoli sono riportati qui di seguito: *Nouvelles impressions critiques*, 2001; *Formes, images et figures du texte roussellien*, 2004; *Musicalisation et théâtralisation du texte roussellien*, 2007; *Réception et usage de l'œuvre de Roussel*, 2011.



UNA LETTURA INTERTESTUALE DELLA  
 VOCE NELLA TEMPESTA DI BEPPE FENOGLIO

1. Introduzione

*La voce nella tempesta* è l'adattamento teatrale di *Wuthering Heights* realizzato da Beppe Fenoglio nel corso degli anni Quaranta del Novecento. La pubblicazione del testo, inedito fino al 1974, ha fatto emergere importanti elementi nel percorso di formazione dello scrittore. *La voce nella tempesta* ha il merito di anticipare lo sviluppo di temi – come quello sociale e del rapporto uomo-natura – che avrebbero avuto un ruolo di primo piano nella produzione successiva di Fenoglio.

Dopo una parte introduttiva, mi servirò degli studi sull'intertestualità di Graham Allen e Julia Kristeva per dimostrare come il testo di Fenoglio acquista importanza soprattutto se messo in relazione al film del 1939 di William Wyler. Servendomi delle scelte linguistiche compiute da Fenoglio, voglio evidenziare la rilevanza dei temi sopraccitati, che nella *Voce nella tempesta* hanno peso e motivazioni diverse rispetto ai testi precedenti.

2. L'approccio intertestuale

L'approccio metodologico che ho usato è quello intertestuale. Per intertestualità mi riferisco ai rapporti esistenti tra un testo e l'altro, non necessariamente testi letterari. Secondo una prospettiva intertestuale, due o più testi sono collegati tra loro non solo perché uno è l'adattamento teatrale o cinematografico dell'altro, come in questo caso, ma perché i testi comunicano vista l'innata dialogicità della parola, e anche per i rapporti esistenti tra testi e la società nella quale sono prodotti, e il sistema culturale dal quale sono usciti. Da questo punto di vista, pertanto, nessun testo è isolato.

Come ricorda Graham Allen nel suo *Intertextuality*, il termine è usato

per la prima volta da Julia Kristeva, alla fine degli anni Sessanta, in occasione di due saggi sugli scritti di Mikhail Bakhtin. Il concetto di intertestualità è perciò legato alle idee di Bakhtin sul linguaggio, nelle quali l'aspetto sociale della lingua ha un ruolo fondamentale. Per Bakhtin ogni linguaggio è utilizzato da individui all'interno di un contesto sociale, e di quel contesto porta i segni: «ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale».<sup>1</sup> Oltre a ciò, è la lingua a essere intrinsecamente dialogica, cioè «tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema».<sup>2</sup> Ogni enunciazione deve per forza tener conto del già detto, poiché «trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette».<sup>3</sup> Tornando alle vicende di Heathcliff e Cathy, prima il regista, Wyler, poi Fenoglio hanno dovuto inevitabilmente tener conto del già detto (il testo di Emily Brontë), anche se le loro riletture acquistano nuovi significati alla luce del diverso contesto socio-culturale, e in base alle diverse necessità dei nuovi autori.

Nel primo saggio – tradotto in inglese in *The Bounded Text* – Kristeva, per definire il testo, parte dalle idee di Bakhtin: considerata la natura del linguaggio, un testo non può essere creato dal nulla, ma utilizza testi preesistenti. Per Kristeva un testo è «a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text», nel quale «several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another».<sup>4</sup> Non solo un testo ha significato solo se messo in relazione con altri testi, ma ogni testo non può essere separato dal contesto nel quale è prodotto – quello che Kristeva chiama «cultural (or social) text». Il senso di «neutralize» verrà chiarito in seguito.

Nell'altro saggio, *World, Dialogue and Novel*, compreso nella raccolta *Desire in Language*, Kristeva porta avanti le idee di Bakhtin sul romanzo, individuando nel testo narrativo un asse orizzontale, in cui «the word in the text belongs to both writing subject and addressee», e un asse verticale, in cui «the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic

<sup>1</sup> M. BAKHTIN, *Estetica e romanzo*, traduzione di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 101.

<sup>2</sup> Ivi, p. 84.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> G. ALLEN, *Intertextuality*, New York and London, Routledge, 2011, p. 36.



literary corpus».<sup>5</sup> Quindi, ogni testo letterario, per Kristeva, è il risultato del rapporto tra autore e destinatario, e quello tra testo “nuovo” e i testi precedenti. Kristeva, in questo modo, mette in dubbio le nozioni tradizionali di autore, come unico “creatore”, e significato del testo, mettendo in discussione il rapporto tra significante e significato. Oltre alla visione di testo inteso come prodotto finito, al cui processo di produzione collaborano, invece, insieme all’autore iniziale, anche coloro che riscrivono i testi, i lettori, i critici e tutti coloro che scrivono a proposito.

Attraverso un’analisi intertestuale tra *Wuthering Heights* e due suoi adattamenti, voglio contribuire a una visione diversa dei concetti di autore, testo e significato. Parlando di morte dell’autore, Roland Barthes scrisse che «the text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture».<sup>6</sup> Il testo, per Barthes e gli strutturalisti come Kristeva, non è qualcosa di finito, in cui è solo l’autore a giocare un ruolo importante, ma è in continuo divenire grazie alle letture successive, ai testi precedenti e a ciò che si scrive a riguardo. Ogni lettura è una forma di riscrittura, soprattutto quando si tratta di adattamenti teatrali o cinematografici. Quanto a *Wuthering Heights*, poiché nessun testo è isolato, è pertanto difficile isolare il romanzo dai suoi adattamenti teatrali e cinematografici, da ciò che hanno scritto critici e studiosi negli anni, e persino dai testi di canzoni e musical ispirati al romanzo negli ultimi decenni. Così come, naturalmente, tutti gli adattamenti e gli scritti successivi hanno un senso se messi in relazione al romanzo.

Romanzo che rimane l’innegabile punto di partenza, e del quale mi occuperò solo di passata. La mia attenzione è rivolta, invece, al testo di Fenoglio e alla funzione di ‘tramite’ svolta dal film del 1939. Vorrei spiegare, con l’aiuto delle teorie intertestuali, e attraverso l’analisi linguistica del testo fenogliano, le scelte di Fenoglio, e quanto rimane del romanzo nella *pièce*, e come questo è stato ‘usato’ dallo scrittore piemontese. Come ha rilevato Kristeva, la pratica intertestuale non si riduce a un semplice «study of sources». Un confronto, nel mio caso, tra romanzo e adattamenti è inevitabile: ma non mi fermo qui, poiché è mia intenzione capire in che modo Fenoglio ha trasferito la vicenda, i temi e le strutture linguistiche di *Wuthering Heights* dalle pagine del romanzo a teatro.

<sup>5</sup> J. KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, traduzione di T. Gora, edizione a cura di Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980., p. 66.

<sup>6</sup> R. BARTHES, *The Death of the Author, in Image – Music – Text*, traduzione di S. Heath, New York, Farrar, Straus and Giroux, Hill & Wang, 1977, p. 146.

### 3. *Wuthering Heights* di William Wyler

La versione cinematografica del 1939 non è la prima in assoluto, ma in quel momento è la più importante. Si tratta di una produzione statunitense ad alto budget, con Laurence Olivier nei panni di Heathcliff; accanto a lui, nel ruolo di Catherine, la giovane Merle Oberon, e poi David Niven (Edgar Linton), Flora Robson (Ellen Dean), Geraldine Fitzgerald nei panni di Isabella Linton e Hugh Williams in quelli di Hindley. Il regista è William Wyler (noto anche per *Ben-Hur* e *Roman Holiday*), mentre il produttore è Samuel Goldwyn, per alcuni il vero *director* del film. Pare che Goldwyn fosse rimasto così spiazzato dalla complessa struttura del romanzo che, quando affidò la sceneggiatura a Ben Hecht e Charles MacArthur, le sue parole d'ordine furono 'tagliare e semplificare'. Per Goldwyn «some novels read like scenarios. Look at *Rebecca*. *Rebecca* reads like a scenario. *Wuthering Heights* we had to cut».<sup>7</sup>

Il *plot* originale risulta infatti ridotto a circa la metà. Dal film è esclusa la seconda generazione degli Earnshaw e dei Linton. La sceneggiatura è anche epurata dalla tensione che percorre tutto il romanzo, e dai suoi aspetti gotici e violenti – come l'apparizione di Cathy, la riesumazione del suo corpo, e la prigionia alla quale Heathcliff costringe Ellen e Catherine Linton – poco adatti al grande pubblico al quale mirava la casa di produzione. Lo scopo era invece andare al cuore del libro per offrire al pubblico soltanto la storia d'amore tra Heathcliff e Catherine, lasciando perdere tutto il resto.

La sceneggiatura semplifica anche l'impianto narrativo del libro. Spetta alla voce *off* di Ellen a collegare vicende passate e presenti, annullando così le altre voci narrative, che nel libro si alternano. Un'altra modifica riguarda il 'castello'. Si tratta di una costruzione prodotta dalla fantasia di Heathcliff e Catherine durante le loro passeggiate sulle colline rocciose. Nelle pagine del romanzo non c'è traccia di questa invenzione, ma solo pochi accenni alla «fairy cave», una grotta anch'essa a Penistone Crag. Tuttavia, Penistone Crag è un luogo citato soprattutto nella seconda parte del romanzo, dove attira l'attenzione della figlia di Edgar Linton e Cathy Earnshaw, Catherine, assente nel film.

L'invenzione del castello è funzionale al finale del film. Nell'adattamento, Cathy, poco prima di morire, chiede a Heathcliff di accompagnarla alla finestra per poter dare l'addio alle colline e al castello. «I was

<sup>7</sup> G. BLUESTONE, *Word to Image: The Problem of the Filmed Novel*, «The Quarterly of Film Radio and Television», XI, 1956, 2, p. 175.



a queen there once», dice Cathy a Heathcliff prima di spirare, dandogli appuntamento sulle colline rocciose dopo la morte. E così il film – grazie alla sovrapposizione dei fotogrammi – si chiude con la passeggiata di Heathcliff e Catherine verso il luogo eletto durante la vita, che diventerà la loro dimora eterna dopo la morte.

A questo punto è necessario un accenno a una disciplina accademica, relativamente nuova, per la quale l'intertestualità ha un ruolo importante: si tratta degli Adaptation Studies. Tale disciplina nasce proprio dallo studio degli adattamenti cinematografici di opere letterarie. Come hanno evidenziato alcuni studiosi (come Jefferson Kline, autore di *Screening the Text*, e Linda Hutcheon, autrice di *A Theory of Adaptation*), soprattutto nei primi anni, in quanto forma d'arte nuova e popolare, il cinema si è basato sulla 'seria' letteratura per conferire maggior autorità e prestigio ai film. Aggiornando una statistica di Linda Hutcheon del 1992, ho calcolato che, dalla nascita del premio Oscar al 2012, su 85 premi al miglior film, 53 sono andati ad adattamenti di opere letterarie. *Wuthering Heights*, per esempio, ha ricevuto una nomination come *Best Picture* (premio vinto da *Gone with the Wind*, adattamento del romanzo di Margaret Mitchell): quell'anno, su dieci candidati, ben sette erano basati su opere letterarie. E questa tendenza al rifacimento continua ancora oggi.

Nel confronto tra romanzo e film, è naturale porsi il problema della fedeltà dell'adattamento, anche se con questo criterio si rischia di perdere di vista alcuni aspetti. Come ha fatto notare Imelda Whelehan, nel suo saggio *Adaptations. The Contemporary Dilemmas*, è consuetudine diffusa giudicare il film in base alla fedeltà al romanzo: «the main purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realize what are held to be the core meanings and values of the originary text».<sup>8</sup> Tuttavia, come ricorda Rachel Carroll, «every adaptation is an instance of textual infidelity».<sup>9</sup> Per quanto uno sceneggiatore si sforzi, un film non sarà mai fedele al testo letterario per la diversa natura dei due mezzi. Inoltre, con questo criterio si trascura la natura intertestuale dei testi: anche se infedele, dal punto di vista intertestuale la trasposizione di un'opera letteraria è un'operazione interessante, visto che contribuisce a rendere sempre più sfumata la nozione tradizionale di autore come unico creatore di significato,

<sup>8</sup> I. WHELEHAN, *Adaptations: the Contemporary Dilemmas*, in *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, a cura di D. Cartmell e I. Whelehan, New York and London, Routledge, 1999, p. 3.

<sup>9</sup> R. CARROLL, *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London and New York, Continuum, 2009, p. 1.

invitando anche lo spettatore a una rilettura e a porre attenzione su aspetti particolari della vicenda originaria. Oltre a ciò, le modifiche a cui viene sottoposto il testo di partenza devono essere considerate tenendo presenti le finalità dei “nuovi” autori: in questo caso, produttore e sceneggiatori volevano compiere un’opera di popolarizzazione di un testo letterario, famoso ma complesso, e per questo ne hanno semplificato la struttura. Si tratta di un’operazione commerciale, poiché lo scopo principale di qualsiasi produttore è ottenere un ritorno economico. E per questo motivo sono state eliminate le parti più violente e sinistre che avrebbero urtato il grande pubblico dell’epoca, concentrandosi invece sulla *love story*.

Il film, almeno in patria, centrò l’obiettivo, riscuotendo successi di pubblico, e ottenendo sette nomination agli Oscar, una vittoria per la miglior fotografia e il premio come miglior film del 1939 decretato dalla New York Film Critics.<sup>10</sup> In Italia la pellicola arrivò nel marzo 1941. Malgrado la guerra, i film americani continuarono ad arrivare nei cinema italiani fino ai primi anni Quaranta grazie ai successi al botteghino, di fronte ai quali poco poterono le autorità fasciste. I critici accolsero *La voce nella tempesta* (titolo con il quale fu distribuita la pellicola in Italia) con qualche riserva. Per Mario Gromo, critico de «La Stampa», a fare difetto al film è «il troppo detto, che toglie a parecchi episodi del film l’anelito che dovevano avere, la vibrazione rarefatta e misteriosa che l’opera della Brontë suggeriva».<sup>11</sup> Più severo il critico letterario Mario Praz, che per un certo periodo collaborò anche con la rivista cinematografica «Bianco e Nero». Pur riconoscendo le difficoltà da affrontare con il romanzo della Brontë, comunque «un regista poteva e doveva cavar dal romanzo molto di più di quel che non ne abbia cavato William Wyler».<sup>12</sup> Le perplessità di Praz riguardavano, in particolare, la resa del paesaggio nel film, che rimane sempre esterno, e inoltre «manca l’osmosi colle anime dei personaggi».<sup>13</sup>

#### 4. *La voce nella tempesta* di Beppe Fenoglio

È stata la visione del film di Wyler, e la delusione che ne è seguita, a incoraggiare il giovane Fenoglio a riadattare la vicenda di Heathcliff e Cathy. Non deve sorprendere la decisione del di scrivere un’opera teatrale.

<sup>10</sup> Cfr. J. H. REID, *Award-Winning Films of the 1930s*, New York, Lulu.com, 2004.

<sup>11</sup> M. GROMO, *Sullo schermo: “La voce nella tempesta” di W. Wyler*, «La Stampa», 14 marzo 1941.

<sup>12</sup> M. PRAZ, *La voce nella tempesta*, «Bianco e Nero», V, 1941, 5, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibidem*.



Infatti, Fenoglio si è avvicinato alla letteratura inglese attraverso il teatro, di Marlowe e di Shakespeare in particolare. La sua inclinazione per il teatro è evidente nella lettera che scrisse a Calvino nel settembre 1951, proponendosi come traduttore per Einaudi: «traduco tutto indifferentemente, ma ho una spiccata preferenza per il teatro e la poesia». <sup>14</sup> Nella stessa lettera Fenoglio cita Marlowe, il teatro irlandese classico, Shaw e altri autori.

Rimangono, però, dubbi sulla datazione dell'opera, poiché non è chiaro quando Fenoglio vide il film. Secondo la sua professoressa di inglese del ginnasio, Maria Lucia Marchiaro, Fenoglio assisté alla proiezione del film a Torino, nella primavera 1941. Di conseguenza, anche la stesura dell'adattamento risalirebbe allo stesso periodo. Altre testimonianze mettono in dubbio la datazione iniziale. Per il fratello Walter, e l'amico Aldo Agnelli, Fenoglio vide il film ad Alba nel 1945, in occasione della proiezione di film che avevano avuto una distribuzione difficoltosa durante la guerra. <sup>15</sup> Eventualità che farebbe slittare la stesura della *pièce* al dopoguerra. Inoltre, benché Francesco De Nicola sostenga che un allestimento ebbe luogo presso il Circolo Sociale di Alba vivente Fenoglio, <sup>16</sup> in realtà non ci sono tracce di questa rappresentazione. La prima messa in scena postuma avvenne nel 1981, presso il Teatro D'Uomo di Torino, grazie alla Compagnia Nuovo Repertorio. Allestimenti più recenti sono quelli di Antonio Salines, andato in scena a Milano nel 2001, e quello del 2011 curato da Giovanni Lemma.

Di certo, Fenoglio donò il dattiloscritto della *Voce nella tempesta* ai coniugi Cerrato nel 1959. Il dattiloscritto era rilegato, con le parti dialogate scritte in caratteri neri, e le didascalie e le note in rosso. <sup>17</sup> Sul dattiloscritto non ci sono date di composizione, né di revisione, e nemmeno il nome dell'autore, anche se sulla paternità dell'opera non ci sono dubbi, dato che nelle correzioni a penna gli amici hanno riconosciuto la grafia di Fenoglio. Rimane dunque difficile datare l'opera, composta comunque tra il 1941 e il 1945, restando una delle prime prove letterarie di Fenoglio.

Cerchiamo di capire i motivi che spinsero Fenoglio ad adattare *Wuthering Heights*. Ho già detto della delusione seguita al film. Ma il primo motivo

<sup>14</sup> B. FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Alba, Fondazione Ferrero, 2002, p. 31.

<sup>15</sup> Tuttavia, da una ricerca sui film proposti ad Alba nell'immediato dopoguerra, *La Voce nella Tempesta* non sembra essere stato proiettato (cfr. E. BORRA, *La vicenda culturale, palazzo e città. Alba 1945-1975*, Boves, Araba Fenice, 2005, pp. 385-416).

<sup>16</sup> F. DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio*, Bari, Laterza, 2004, p. 36.

<sup>17</sup> G. PILZER, *Il teatro di Beppe Fenoglio*, Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, 2004, p. 80.

sta probabilmente nell'attrazione esercitata dalla letteratura inglese. Fenoglio aveva una predilezione particolare per il romanzo della Brontë, che aveva letto al ginnasio – quindi prima del 1941 – in una versione italiana presa in prestito dalla biblioteca della scuola. Il giovane Fenoglio – amante della letteratura e desideroso di diventare scrittore – doveva sentirsi un irregolare nella provinciale Alba – città storicamente sorda al richiamo della cultura, conservatrice e tutta dedita al lavoro materiale. Dunque non deve sorprendere l'inclinazione del giovane verso un'irregolare come Emily Brontë.

Inoltre, Fenoglio si rivedeva in Heathcliff, al punto che, durante la guerra partigiana, uno dei suoi nomi di battaglia era Heathcliff. Anche nel romanzo autobiografico *Appunti Partigiani 1944-45* si legge: «Se la guerra partigiana mi tira fuori di qui, avrò un nome di battaglia: Heathcliff. ... Non glielo dire, Beppe, che il tuo amore, una sera del dicembre '43, t'ha detto che per lei tu somigliavi all'Heathcliff del famoso romanzo». <sup>18</sup> Fenoglio, come, Heathcliff, si sentiva un *outsider*, selvaggio e taciturno, ma in grado di grandi slanci passionali rivelatori di un'eccessiva sensibilità. Ad aumentare la presunta emarginazione di Fenoglio contribuivano la balbuzie e un aspetto fisico che non lo soddisfacevano, in particolare quel «naso alla Cirano, piantato su un viso bitorzolo». <sup>19</sup>

L'origine dell'adattamento partirebbe anche da quella che Falaschi definisce «condizione di scacco», <sup>20</sup> dal bisogno di recupero e di rivalsa. Nell'amore infelice tra Heathcliff e Cathy, Fenoglio rivedeva la complicata esperienza sentimentale con una compagna di classe, figlia di un agiato professionista cittadino. Fenoglio era invece figlio di macellai, e solo grazie ai sacrifici dei genitori e ai suoi meriti poté frequentare un istituto (il Liceo Govone di Alba) in genere riservato ai figli dei ricchi. Un giovane sensibile come Fenoglio doveva certamente avvertire il peso delle differenze di classe vive nell'Italia di allora, in particolare in un centro di provincia come Alba. Dunque, fu anche per conquistare la giovane, e per dimostrare alla sua famiglia che poteva essere qualcuno grazie alla letteratura, che Fenoglio decise di scrivere una riduzione teatrale di *Wuthering Heights*.

Cerchiamo ora di capire come l'autore ha trasposto il romanzo, dando particolare risalto a tre temi, adattati alle sue necessità: l'amore infelice, il conflitto sociale e il rapporto uomo-natura. In uno scritto successivo a

<sup>18</sup> B. FENOGLIO, *Appunti Partigiani 1944-1945*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1997, pp. 14-15.

<sup>19</sup> P. CHIODI, *Fenoglio scrittore civile*, in *Lettere 1940-1962*, cit., p. 198.

<sup>20</sup> G. FALASCHI, *Fenoglio: l'isola, il calendario, i due libri mastri*, in *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 282.



quelli citati prima, intitolato *Revolution in Poetic Language*, per evitare che il concetto di intertestualità sia ridotto alla semplice idea di influenza, Kristeva introduce il termine *transposition*. Con questo termine intende «the signifying process' ability to pass from one sign system to another, to exchange and permute them». <sup>21</sup> Per Kristeva un testo non utilizza semplicemente unità testuali precedenti, ma avviene un cambiamento in ciò che chiama «thetic position», cioè in quella parte di testo in cui è evidente la presenza di un 'io', che Kristeva definisce «speaking subject». Nel nuovo testo, quindi, avviene «the destruction of the old [thetic] position and a formation of a new one». <sup>22</sup> Pertanto, il nuovo «speaking subject» adatta e trasforma il testo pre-esistente, e le posizioni dell'io precedente, per finalità diverse, tenendo conto che la posizione dello «speaking subject» che ogni autore assume dipende in larga parte dal contesto in cui questi scrive.

Benché deluso dal film, Fenoglio adottò le stesse scelte strutturali degli sceneggiatori. Anche Fenoglio, d'altronde, aveva la necessità di semplificare una struttura narrativa difficilmente replicabile a teatro. Come scrisse Gorrlier, «Fenoglio annullò o stemperò l'elemento onirico, l'allucinazione «nera» cara alla Brontë a favore di una resa più immediata», <sup>23</sup> scelta dovuta anche alla volontà di concentrarsi sulla storia tra Heathcliff e Cathy, oltre a un interesse letterario autentico, come vedremo in seguito, per il *ménage à trois*.

Opera teatrale e film si fermano alla prima parte del romanzo. In entrambe le riduzioni mancano i personaggi di Catherine Linton (la figlia di Cathy Earnshaw), Linton e Hareton (figli di Isabella e di Hindley). Nel film e nella *pièce* mancano anche personaggi secondari, come Mrs. Earnshaw, Zillah (la governante di *Wuthering Heights*) e Frances, la moglie di Hindley. Fenoglio decise anche di cambiare i nomi di alcuni personaggi: i nomi di Ellen Dean e Joseph vengono italianizzati in Elena Dean e Giuseppe, mentre Lockwood e Hindley diventano Longwood e Martin. Lo stesso nome, quest'ultimo, scelto anche da Adelchi Moltedo per il suo adattamento teatrale di *Wuthering Heights* pubblicato nel 1943 sulla rivista «Il Dramma». Una coincidenza forse non casuale, che contribuirebbe a spostare la composizione della *pièce* al 1943 e forse oltre.

La *pièce* di Fenoglio, ad eccezione di alcuni particolari, rispetta l'intreccio della prima parte del romanzo. È divisa in tre tempi: di questi, il terzo è ulteriormente diviso in due «quadri». Il primo tempo copre gli eventi rac-

<sup>21</sup> J. KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, traduzione di Margaret Waller, New York, Columbia University Press, 1984, p. 60.

<sup>22</sup> Ivi, p. 59.

<sup>23</sup> C. GORLIER, *Sensi pietrificati*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 1974.

contati nei primi nove capitoli del romanzo: si apre con l'arrivo di Longwood presso la casa di Heathcliff, e si conclude con il matrimonio di Cathy e Edgar Linton. Il secondo tempo arriva fino alla fuga di Heathcliff e Isabella, mentre il terzo si chiude sulla morte di Cathy tra le braccia di Heathcliff. Come nel film, anche nella *pièce* il finale è modificato: nel romanzo Cathy non muore tra le braccia di Heathcliff, ma dopo aver partorito Catherine, mentre Heathcliff è fuori dalla casa dei Linton ad attendere notizie. Curiosamente Fenoglio lascia cadere la maledizione finale di Heathcliff («May she wake in torment») e la contemporanea esortazione a Cathy a non abbandonarlo («Haunt me, then! ... Be with me always»), che invece il film aveva ripreso fedelmente. Nella *pièce*, invece, Heathcliff fissa le colline tenendo tra le braccia Cathy morente, e invitando Linton ed Elena a non piangere, perché Cathy «ora è come doveva essere sempre. Soltanto mia».

Anche la riduzione teatrale semplifica la struttura narrativa di *Wuthering Heights*. Il romanzo combina diversi livelli di narrazione: il primo livello di narrazione spetta a Lockwood, che in qualche caso assiste agli eventi, ma in genere riporta il resoconto di Ellen. Nella *pièce* il ruolo di Longwood è passivo, giacché si limita ad ascoltare il resoconto delle vicende fatto da Nelly. A introdurre e legare tra loro queste vicende è una voce fuori campo: si tratta di una soluzione artificiosa, che ha l'effetto di appesantire il plot, così come le numerose didascalie rendono difficile la lettura.

Nella *Voce nella tempesta* non c'è traccia di quello che Eduardo Saccone, a proposito del *Partigiano Johnny*, aveva definito «fenglese», ossia una lingua mista di inglese e italiano. Segno che Fenoglio non aveva ancora letto *Wuthering Heights* in inglese, e che si trovava solo all'inizio di un percorso di formazione linguistica e stilistica fatto di numerose letture, traduzioni e continue riscritture. Di conseguenza, «l'anglicizzazione che si ravvisa in gran parte delle opere fenogliane è dunque frutto di un secondo incontro di Fenoglio con la lingua e la letteratura inglese». <sup>24</sup> In quel momento, la lingua di Fenoglio era ancora libresca e retorica, punteggiata di termini classicheggianti tesi a elevare il registro lessicale. Per esempio, a proposito di Longwood, Fenoglio parla di «nuovo pigionale», usa «capo» invece di *testa*, e preferisce il verbo d'uso più elevato «volgere» (o «volgersi») ai più comuni *girare* e *voltarsi*. Abbondano, soprattutto nelle didascalie, gli avverbi in *-mente*. Ho contato circa 140 usi: tra questi i più frequenti sono «lentamente» (16 volte), «disperatamente» (5 volte), «impunemente» e «lentamente» (4 volte), e «violentemente» (3 volte). Ve n'è qualcuno ricercato,

<sup>24</sup> B. FENOGLIO, *La Voce nella tempesta*, a cura di F. De Nicola, Torino, Einaudi, 1974, p. 93.



come «presentemente», «sonnambulescamente» e «immobilmente», così come ricercate sono le anastrofi «sporche mani», «riverso capo», e «immoto, devastato viso», e la perifrasi «senza muscolo che muova».

#### 4.1 Il rapporto uomo-natura

Con l'aiuto di alcuni esempi, voglio dimostrare come Fenoglio affronta e adatta il rapporto tra personaggi e ambiente naturale al proprio sentire, un rapporto presente nel romanzo, ma trascurato dal film. Com'è noto, tutte le opere di Fenoglio sono ambientate sulle Langhe, il cui paesaggio – a tratti aspro, a tratti dolce – ricorda quello dello Yorkshire. Come scrive Fenoglio stesso nel 1949 in una lettera a un'amica, «credo che nella pur bellissima Inghilterra, non ci sia niente di tanto bello quanto le Langhe. Salvo, forse, lo Yorkshire».<sup>25</sup> Ciò che più in profondità accomuna la Brontë e Fenoglio è una simile concezione del rapporto tra uomo-natura. Per la scrittrice, come fece notare David Cecil in un suo famoso scritto,<sup>26</sup> uomini e ambiente naturale sono legati in quanto espressioni di un unico principio spirituale. A *Wuthering Heights* domina il principio della tempesta, che riguarda sia le aride brughiere, sia i suoi abitanti (gli Earnshaw, impulsivi e passionali); la mite vallata nella quale vivono i Linton è invece governata dal principio della calma. Queste dimensioni, apparentemente in contrasto, compongono un'armonia cosmica. È la rottura di questa armonia (ad opera di Catherine, prima, e di Heathcliff, poi, con il tradimento delle loro nature), e il tentativo di ricostituirla da parte della seconda generazione dei protagonisti, a comporre l'ossatura del romanzo. Nel romanzo, invece di essere descritto dal narratore, l'ambiente naturale è presente nelle parole, nelle allusioni e nell'indole dei personaggi.

Allo stesso modo, come fece notare per primo Emilio Cecchi, seguito da Eugenio Corsini, anche nella narrativa fenogliana paesaggio e natura hanno «una fisionomia e una consistenza che, lungi dall'esaurirsi nella funzione di cornice o di sfondo alle vicende, sembrano configurarli talora nelle vesti di veri e autonomi protagonisti».<sup>27</sup> Per Fenoglio tra natura e uomo esiste un rapporto simbiotico ambivalente. Nelle sue opere i personaggi accettano tale rapporto come inevitabile malgrado le numerose difficoltà (si veda il caso del protagonista della *Malora*, il quale, declinando l'invito

<sup>25</sup> B. FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, cit., p. 21.

<sup>26</sup> Si tratta di *Early Victorian Novelist: Essay in Revaluation*, London, Penguin, 1948.

<sup>27</sup> E. CORSINI, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di G. Ioli, Milano, Mursia, 1991, p. 13.

alla fuga dell'amico, rifiuta di tradire le proprie radici per rimanere sulle Langhe). Essi vedono proiettata nell'ambiente circostante la loro stessa personalità, talvolta aspra e spietata, altre volte dolce e benevola. Pertanto, abbandonare quell'ambiente equivarrebbe a tradire se stessi.

Nella *pièce* si avverte la presenza di un ambiente definito, e l'osmosi con i personaggi assente nel film. Come le Langhe dei suoi racconti e romanzi, anche «le colline selvagge» della *pièce* sono un «paesaggio umano». <sup>28</sup> La presenza costante dell'ambiente naturale è evocata da Fenoglio sia attraverso l'insistito richiamo alle condizioni atmosferiche, sia attraverso la descrizione dell'indole dei personaggi che riflette quella dell'ambiente in cui vivono.

*La voce nella tempesta* si apre così su insistite note atmosferiche. S'inizia con «raffiche di vento» che «dal di fuori» scuotono Thrusscross Grange. In breve si assiste a un peggioramento delle condizioni. Al suo arrivo, Longwood dice che «tira un vento che stordisce», mentre più avanti Elena assicura che sulle Wuthering Heights il vento non cessa mai. Anzi, in breve tempo «sibila più forte», fino a diventare «un vento che fa stramazze», al quale «soltanto Heathcliff resiste». Nella scena successiva, non c'è solo il vento, ma anche un «temporale in aria». Tanto che, come avverte Martin, «tra poco piove», finché si mette «a piovere». In breve, il tempo peggiora ancora, poiché «la pioggia rinforza» e «forse farà tempesta». La previsione si rivela corretta, poiché la prima parte della *pièce* si chiude con lo scoppio di una violenta «tempesta». Nel secondo tempo, ambientato nella villa «molto più riparata» dei Linton, le indicazioni atmosferiche sono pressoché assenti, se si fa eccezione per il riferimento alla «nebbia bassa» che circonda l'abitazione prima di lasciare spazio a una «bella sera». Il maltempo torna nell'ultima parte della *pièce*. Dopo aver introdotto Isabella a Wuthering Heights, Heathcliff si raccomanda di accendere il fuoco, poiché «stasera si alzerà il vento». Anche Cathy, dalla villa dei Linton, pensando alla vecchia casa sulle colline, ricorda «che vento, lassù!».

Non si tratta di descrizioni esteriori di eventi meteorologici, poiché la tempestosità delle Wuthering Heights si ritrova nei suoi abitanti, così come il clima mite della valle nei Linton. Martin, per esempio, quando entra in scena è descritto «insofferente», uno che si frena «a stento» prima di fremere e «balzare a sedere sul tavolo». Appare sempre instabile e tormentato: beve ed è attirato febbrilmente dal gioco. Anche Cathy entra in scena già combattuta tra il fascino dei Linton e il ricordo delle colline

<sup>28</sup> C. GORLIER, *Una provincia inglese che si chiamava Alba*, «Il Nostro Tempo», 13 febbraio 1983.



e delle scorribande con Heathcliff. Persino Giuseppe, che nella vicenda originale è un cristiano devoto, benché burbero e scontroso, nella *pièce* è rabbioso, soprattutto nei confronti di Heathcliff. Anche Giuseppe è caratterialmente instabile: quando Heathcliff ritorna dopo tre anni di assenza, Giuseppe, prima «balbettò, rise, urlò, precipitò per la scala»; poi «fuggì nella brughiera, urlando tutta la notte». Infine, Giuseppe conclude i suoi giorni «pazzo nella casa degli Holbum, una catapecchia ai margini della landa». Questi ultimi sono particolari inventati da Fenoglio – assenti sia dal romanzo sia dal film – utili per marcare l'indole turbolenta del personaggio.

Il carattere burrascoso degli abitanti di Cime Tempestose emerge anche nei dialoghi. Gli scambi più duri avvengono tra Martin e Giuseppe, da una parte, e Heathcliff dall'altra. Martin definisce Heathcliff un «bastardo» per sette volte, usando un termine che non si trova nel romanzo né nel film. In un'occasione Martin dice a Heathcliff di considerarlo «neanche un uomo», mentre Heathcliff ammette di provare «il bisogno di ucciderlo». Anche tra Heathcliff e Giuseppe non corre buon sangue. Giuseppe non gli perdona il carattere ribelle e le origini sconosciute, apostrofandolo due volte come «farabutto» e «cane» senza alcun diritto. Heathcliff prova lo stesso sentimento: nel primo dialogo con Giuseppe, Heathcliff si rivolge a questi «con freddo odio» augurandogli di morire presto. Sappiamo che, alla fine della *pièce*, Heathcliff si prenderà la rivincita su entrambi, costringendo Giuseppe alla follia, e sottraendo a Martin la casa e tutte le proprietà.

Se gli abitanti delle Wuthering Heights sono la tempesta, i Linton sono il sereno. Edgar e Isabella Linton dimostrano un carattere mite al limite della passività. Fenoglio contribuisce ad accentuare la loro passività attraverso alcune scelte evidenti. Per esempio, quando Heathcliff, dopo tre anni di assenza, frequenta la villa dei Linton, Edgar «non si opponeva», poiché «non ne trovava la forza». In ogni occasione Edgar finisce per avere «partita persa con Heathcliff». Perfino alla morte di Cathy – che, nella riduzione come nel film, avviene tra le braccia di Heathcliff – Edgar non trova la forza di farsi valere. Così, dopo aver sorpreso Heathcliff nella camera di Cathy, e aver appreso della morte della moglie, a Edgar non rimane che accasciarsi e «piangere disperatamente».

La presenza costante dell'ambiente naturale nella *pièce* si avverte, molto banalmente, anche grazie ai numerosi vocaboli che si riferiscono al paesaggio circostante, resi più numerosi dall'invenzione delle Rocce Rosse (nominate ben 21 volte nella *pièce*) e del castello sopraccitato. Per esempio, nella riduzione teatrale, i termini «collina» e «colline» ricorrono in tutto 37 volte, quasi sempre pronunciati da Heathcliff e Cathy, mentre nella

versione italiana del film i vocaboli compaiono solo due volte, e mai pronunciati dai protagonisti. Allo stesso modo, l'erica, che ha un ruolo simbolico importante nella *pièce*, è qui ripetuta 23 volte, mentre nel film solo 6.

#### 4.2 La questione sociale

Nella *pièce* emerge un'attenzione particolare alla questione sociale – o meglio, di classe. Una questione trascurata dal film e di secondo piano nel romanzo della Brontë. Lo stesso parere era stato espresso da Bruce Merry, uno dei primi a scrivere sulla *Voce nella tempesta*: «Fenoglio brings out this social contrast surprisingly sharply in his play. But it is not [...] a main theme of the novel and thus might be the key to his interest in *Wuthering Heights*».<sup>29</sup> Differenze sociali che riguardano particolarmente Heathcliff, nelle quali Fenoglio rivedeva la propria situazione.

Nel suo adattamento, Fenoglio evidenzia il problema sociale insistendo su un simbolo efficace, un particolare, ossia le mani sporche di Heathcliff. È con le mani che si lavora, e sono le prime a sporcarsi con il lavoro: è dunque la conseguenza naturale della dura condizione alla quale Heathcliff è destinato. È un particolare al quale la Brontë fa riferimento una sola, ma significativa volta, allorché Heathcliff viene portato a casa da Mr. Earnshaw. Ellen, dopo averne descritto l'aspetto, si sofferma brevemente sulle mani, «embrowned like those of a common labourer». Tuttavia, subito dopo il paragone, la stessa Ellen precisa che, nonostante l'aspetto dimesso, i panni laceri e le mani sporche come quelle di un manovale, «his bearing was free». Sulle mani sporche ritornano gli sceneggiatori del film, i quali fanno riferimento al particolare tre volte nel loro *script*; mentre, come detto, è Fenoglio a sfruttare maggiormente questo simbolo, ricorrendovi – se non vado errata – otto volte, insieme a ulteriori riferimenti alla trasandatezza e sporcizia di Heathcliff.

Per esempio, nella *pièce*, allorché Heathcliff tenta di trattenere Cathy, per convincerla a evitare Linton, la giovane lo respinge gridando: «metti giù quelle mani sporche! Uh, come sei sporco!». Sorpreso, Heathcliff si rivolge a Elena, chiedendole: «Non è sporco Linton?». Alla domanda Elena risponde altrettanto sorpresa: «Sporco? Linton? L'eleganza fatta uomo!». E come avviene nel romanzo, anche nell'adattamento di Fenoglio Heathcliff chiede aiuto ad Elena per rimettersi in sesto. Nella *pièce*, però, il primo suggerimento della governante riguarda proprio le mani di Heathcliff: «ma perchè non



incominci a lavarti la mani?». «Già, le mani», replica Heathcliff, guardandosi «un po' sconcertato». Fenoglio sembra far riferimento a quell'esigenza di presentabilità e rispettabilità, tutte esteriori ma necessarie nell'Italia borghese di allora se si voleva essere accettati e trattati con rispetto.

Nella seconda e nella terza parte della *pièce* non si fa più riferimento alle mani sporche di Heathcliff. Dopo la sua fuga, al ritorno è ricco ed elegante, e pare pertanto aver rimediato alla distanza sociale dagli altri personaggi. Così può iniziare il suo riscatto e la sua rivincita. Tuttavia, i pregiudizi sono duri a morire. Infatti, quando Heathcliff ritorna dopo tre anni, Edgar lo accoglie con un'inesorabile osservazione: «siete molto meglio vestito, ma siete ancora lo stalliere di una volta». Il tema sociale verrà rivisitato più avanti da Fenoglio, il quale, nei suoi scritti successivi, dimostrerà una particolare simpatia per i personaggi più umili, per i contadini e i membri della piccola borghesia, segno di una precisa presa di posizione sociale.

A differenza del film, e soprattutto della *pièce*, nel romanzo Heathcliff conserva sempre una certa libertà. È un *outsider*, non trova posto nella società (inglese) di allora, e per questo motivo i personaggi del romanzo si riferiscono a lui chiamandolo «gipsy». Termine che ritorna sei volte nel film (messo in bocca solo a Hindley e Linton), mentre scompare nella *pièce* di Fenoglio. Fenoglio, per accentuare il problema della questione sociale – vivo ai suoi tempi, in Italia, e sentito sulla sua pelle – nega, a Heathcliff, la libertà e l'indipendenza concesse gli nel romanzo, e lo costringe all'interno della società, inchiodandolo al gradino più basso. Heathcliff è, tra i personaggi della *Voce nella tempesta*, quello che appartiene alla condizione più umile, come è subito messo in chiaro da Giuseppe: «è un servo: come me, peggio di me!». A differenza di Edgar Linton, Heathcliff non appartiene a una famiglia di magistrati, e nemmeno a quella degli Earnshaw, ed è per questo destinato a un lavoro umile, subendo anche i pregiudizi della società. Persino Cathy, quando inizia a frequentare i Linton, e di fronte alla prospettiva di diventare «la miserabile moglie del fannullone delle colline», respinge Heathcliff perché è un miserabile, dunque non ritenuto all'altezza. Anche se, alla fine, come abbiamo visto, Fenoglio concede a Heathcliff di riscattarsi, arricchendosi e conquistando l'amore eterno di Cathy.

## 5. Conclusioni

Dall'analisi dei due adattamenti di *Wuthering Heights* emerge un fatto incontestabile: che le riletture di un testo precedente, e ciò che è stato scritto a proposito, influenzano le letture successive e lasciano tracce di sé. Nel

caso di Fenoglio, è chiaro il ruolo svolto dal film sulle sue scelte strutturali, così come è chiaro che Fenoglio abbia letto alcune critiche sul film (come quella di Praz), e alcuni scritti sul romanzo (ancora Praz e David Cecil, a proposito della simbiosi uomo-natura). Infine, le vicende personali, dell'io' scrivente, e la situazione sociale del periodo, hanno avuto un peso decisivo nel processo di *transposition* del romanzo nell'opera teatrale di Fenoglio.

È dunque evidente, per usare le parole di Kristeva, il processo di neutralizzazione e adattamento delle posizioni dello *speaking-subject* originario a quelle del nuovo 'io', le quali dipendono dal contesto in cui scrive (nel nostro caso: l'Italia e la città di Alba negli anni Quaranta). In questo modo la posizione dell'autore – inteso in senso tradizionale, come unico portatore di significato – sfuma, mentre prosegue il processo di *productivity*, facendo di un testo letterario, come *Wuthering Heights*, un prodotto tutt'altro che finito. Queste riletture danno nuova vita al testo originario stimolandone altre, in direzioni diverse, anche se tutte porteranno con sé qualche residuo delle tensioni e delle istanze ideologiche del *social text* dal quale il testo originario si è generato. Dunque, la neutralizzazione di cui Kristeva parlava non avverrà mai completamente.

Infine, la *Voce nella tempesta* serve a Fenoglio per mettere a fuoco alcuni temi sviluppati in maniera più compiuta nelle opere mature. Oltre al tema sociale e al rapporto uomo-natura, c'è naturalmente anche il tema amoroso, qui affrontato per la prima volta nella variante «infelice perché triangolare», come ha osservato Pedullà. Un tema che ritornerà nelle produzioni successive, come nell'opera teatrale *Serenate a Bretton Oaks*, la cui protagonista è divisa tra l'amore per il fascinioso Joel Davis e il più ordinario, ma più ricco, Don Hallam. Oppure nel romanzo *Una questione privata*. Qui è Milton a essere innamorato della bella e scontrosa Fulvia, la quale corrisponde al suo amore solo a livello ideale. A Milton, infatti, Fulvia preferisce l'amico Giorgio, meno sensibile e colto, ma più bello e benestante.

### Riferimenti bibliografici

- ALLEN G., *Intertextuality*, New York and London, Routledge, 2011 [2<sup>nd</sup> ed.].  
 BAKHTIN M., *Estetica e romanzo*, traduzione di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.  
 BARTHES R., *The Death of the Author*, in *Image – Music – Text*, traduzione di S. Heath, New York, Farrar, Straus and Giroux, Hill & Wang, 1977, pp. 142-148.  
 BLUESTONE G., *Word to Image: The Problem of the Filmed Novel*, «The Quarterly of Film Radio and Television», XI, 1956, 2, pp. 171-180.  
 BRONTË E., *Wuthering Heights*, London, Penguin, 2003.



- CARROLL R. (a cura di), *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London and New York, Continuum, 2009.
- CHIODI P., *Fenoglio scrittore civile*, in *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Alba, Fondazione Ferrero, 2002, pp. 197-202.
- CORSINI E., *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in *Beppe Fenoglio Oggi*, a cura di G. Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 13-32.
- DE NICOLA F., *Introduzione a Fenoglio*, Bari, Laterza, 2004.
- FALASCHI G., *Fenoglio: l'isola, il calendario, i due libri mastri*, in *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 269-283.
- FENOGLIO B., *Appunti Partigiani 1944-1945*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Alba, Fondazione Ferrero, 2002.
- Id., *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000.
- Id., *Teatro*, a cura di E. Brozzi, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *La voce nella tempesta*, a cura di F. De Nicola, Torino, Einaudi, 1974.
- GORLIER C., *Sensi pietrificati*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 1974.
- Id., *Una provincia inglese che si chiamava Alba*, «Il Nostro Tempo», 13 febbraio 1983.
- GROMO M., *Sullo schermo: "La voce nella tempesta" di W. Wyler*, «La Stampa», 14 marzo 1941.
- KRISTEVA J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, traduzione di T. Gora, edizione a cura di Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980.
- Id., *Revolution in Poetic Language*, traduzione di Margaret Waller, New York, Columbia University Press, 1984.
- MERRY B., *An unknown Italian dramatisation of "Wuthering Heights"*, «Brontë Society Transactions», 1971, 16, pp. 31-32.
- PEDULLÀ G., *Introduzione*, in B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006, pp. V-XLII.
- PILZER G., *Il teatro di Beppe Fenoglio*, Torino, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, 2004.
- PRAZ M., *La voce nella tempesta*, «Bianco e Nero», V, 1941, 5, pp. 3-9.
- REID J. H., *Award-Winning Films of the 1930s*, New York, Lulu.com, 2004.
- SACCONE E., *Fenoglio. I Testi, l'Opera*, Torino, Einaudi, 1988.
- WHELEHAN I., *Adaptations: the Contemporary Dilemmas*, in *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, a cura di D. Cartmell e I. Whelehan, New York and London, Routledge, 1999, pp. 3-19.

“TI VOGLIO BENE *I LOVE YOU*”:  
 IL *CODE SWITCHING* COME RAPPRESENTAZIONE  
 DELL'ESPERIENZA DEL VIAGGIATORE

Il fascino che avvolge l'opera di Giose Rimanelli coinvolge il lettore in un'osmotica lettura, dove il confine tra un testo e un altro, tra narrativa e poesia, tra finzione e realtà è davvero labile. Questa comunicazione costante e ricorrente all'interno del racconto rimanelliano segue un percorso di maturazione che ricopre l'intera rocambolesca vita dell'autore. Lo stile narrativo obbedisce ad una necessità espressiva che approda alla strategia del *code switching*, simbolo di una complessità che caratterizza i testi di Rimanelli. In particolare, la lettura di *Il Viaggio* suscita nel fruitore non poche perplessità vista la ricchezza dei piani narrativi e dialogici che il testo presenta. Una base imprescindibile e che costituisce il valore aggiunto della narrativa rimanelliana, è la conoscenza dell'universo letterario creato dall'autore, sin dalle prime pagine di *Tiro al piccione*. Ritengo sia il valore aggiunto perché ci troviamo di fronte ad un riuscitissimo tentativo di far convergere le vicende umane e quelle letterarie, cercando di sfruttare dalla pagina scritta tutta la sua potenziale dinamicità. Il gioco di parole in movimento, spaziale e temporale, rende l'espressione affascinante come se ci trovassimo davanti ad un meraviglioso affabulatore, per cui l'esperienza non è privata, come accade per la lettura, ma diventa una dimensione pubblica, dove la folla di personaggi e l'autore stesso interagiscono con il lettore. Il punto di forza, che ritengo sia anche il punto di arrivo dell'espressione rimanelliana, è costituito dall'abile mescolanza di codici linguistici che possiamo trovare in *Il Viaggio*. Le domande che si sono imposte alla mia attenzione riguardano inizialmente la mia posizione come lettrice e successivamente come linguista. Chi si avventura nel viaggio rimanelliano si confronta con diverse esperienze linguistiche: direi che il lettore deve essere all'altezza della sfida semantica del testo, pena il suo parziale godimento. Come lettrice mi sono chiesta quale fosse il pubblico di riferimento dell'opera: di



certo il fruitore deve conoscere più di una lingua, è necessario che abbia una certa confidenza con le tecniche di scrittura automatica, che apprezzi simbologie e riferimenti letterari nonché, nel caso del lettore ideale, che conosca tutto il precedente uscito dalla penna rimanelliana. Per essere esaustivi circa il primo punto – ossia chiarire il pubblico di riferimento dei testi – è necessario chiamare in causa dei concetti che esulano dalle griglie narratologiche e abbracciano ragioni di genere sociologico, in particolare, il concetto di comunità linguistica mutuato da Bloomfield. Abbandoniamo una volta per tutte la dicotomia *noi-loro* che assicura una netta e rassicurante definizione delle identità e procediamo invece seguendo i confini della comunicazione. Leonard Bloomfield definisce la comunità linguistica equivalente alla misura in cui i parlanti possono comunicare tra di loro, sostenendo che le differenze esistenti all’interno della comunità siano dovute a fattori dinamici; pertanto è possibile ipotizzare ogni comunità come una rete di interazioni in cui ogni parlante è un nodo non necessariamente in comunicazione con tutti gli altri. Affidandosi alla misura in cui il messaggio è efficace, diventano sfrangiate e labili le possibili definizioni del cerchio chiuso. La comunicazione è il fulcro attorno al quale si snodano i problemi e i piani narrativi dei testi rimanelliani, pertanto ho assunto questo riferimento per procedere all’analisi delle tematiche e del messaggio ultimo dei testi rimanelliani, se in fondo si possa mai pervenire ad una visione univoca degli stessi. La lingua degli ultimi testi – in particolare mi riferisco a *Il Viaggio* – adotta una strategia narrativa peculiare, quella del *code switching*, intende aprire un varco sull’originalità dell’esperienza che si vuole rappresentare. Rimanelli ha consolidato l’abitudine di narrare la propria esperienza alternandola con stralci di finzione e interponendo un diaframma tra Giose e il narratore, testimoniando una consolidata maturità letteraria; inoltre il suo stile narrativo si è adeguato alle necessità espressive: se il primo Rimanelli di *Tiro al piccione*, *Peccato originale*, *Biglietto di terza* scrive in modo lineare – circoscrivendo una realtà scissa tra il paese e l’altrove, in cui il viaggio dei protagonisti ha degli esiti canonici – già il flusso di coscienza di *Una posizione sociale* e lo sperimentalismo di *Graffiti*, portano i segni di una rappresentazione della realtà ben diversa e complessa. La lingua viene manipolata ad arte per tentare di trasmettere sulla carta il messaggio di inquietudine che pervade l’esperienza dell’autore. Con gli eventi personali e professionali di Rimanelli, il contesto delle relazioni cambia, e il viaggio che viene perpetrato dai protagonisti dei suoi romanzi, viene vissuto in modo radicale dall’autore in prima persona. Negli Stati Uniti cambiano le prospettive di narrazione: il sentimento di estraneità

viene espresso anche dalla riflessione sull'appartenenza linguistica. L'italiano diventa un vessillo con cui Rimanelli si fregia, tuttavia non può esimersi dall'includere anche altre esperienze all'interno della sua quotidianità – letteraria e personale. I temi fondamentali per Rimanelli – la famiglia, il viaggio e l'identità – vengono trasferiti in un contesto diverso e sono sottoposti a diverse sollecitazioni. In particolare, l'identità e la ricerca spasmodica della sua definizione arriva a degli esiti originali. Il mio studio ha richiesto un'analisi storica con cui confrontarsi al fine di validare l'idea di fondo, ossia che la naturalezza con cui Rimanelli sembra gestire la lingua e la comunicazione abbia degli obiettivi più profondi che coinvolgono l'esperienza di tutti noi, cittadini moderni del mondo, con dei risvolti sociologici e letterari che aprono una diversa lettura dei romanzi cosiddetti *in between*. Accanto ai riferimenti di comunità linguistica già espressi, vi sono gli studi del *code switching* di Peter Auer e John Gumperz. Sul fenomeno della commutazione linguistica sono stati fatti studi su materiali orali. La scelta di affiancare questo tipo di analisi a dei testi scritti è nata dalla vicinanza che la letteratura rimanelliana presenta con la lingua orale, in particolare in *Il Viaggio*. Un esempio di studio in cui è stata affrontata la valenza dell'incursione di un codice linguistico diverso da quello preminente nel testo è quello condotto da Anna Scannavini in *Giochi di giochi. Parole e lingua nella letteratura angloamericana*, anche se il caso trattato riguardava il dialetto e la discussione verteva sul confronto tra lingua ufficiale e lingua familiare. L'idea avanzata dalla Scannavini, qui ampiamente condivisa, è che la letteratura si esprima al meglio con l'incontro di codici diversi, poiché beneficia di un respiro di autenticità quotidiana, mai raggiunto prima, che offre degli spunti complessi per un'interessante analisi letteraria. Si tracciano così due punti di interesse: il primo riguarda la configurazione che le alternanze prendono nei testi letterari e in che misura possono divergere dall'oralità, ossia come l'accesso a più registri trovi espressione nella lingua ordinaria e come la scrittura letteraria la rappresenti; il secondo punto collega la configurazione al sistema regolatore, cioè al parlante che imprime la sua intenzione sull'evento sociale costituito dalla lingua, aspetto sicuramente più pertinente alla presente discussione.

L'uso del *code switching*, secondo la letteratura classica, segna le distinzioni contestuali e di appartenenza degli interlocutori, rispetto ad un quadro di azione: di solito chi parla esperisce una conflittualità tra lingua madre e lingua sociale, per cui l'uso della lingua assume valenze identitarie. Secondo la distinzione che ne fa Gumperz, il *we-code* è la lingua dei parlanti che è diversa dal *they-code* che di solito è la lingua dell'ufficialità, della



comunità in cui si trovano ad agire i parlanti. Questa duplicità conferisce alla variazione linguistica un valore sociale per cui i parlanti, nel momento in cui passano dalla lingua dell’ufficialità a quella familiarmente condivisa, rivendicano contesti e conoscenze pregresse che costituiscono il sostrato comune e latente che permette una comunicazione efficace nonostante essa non si svolga nel codice ufficiale e opportunamente contestualizzata. Non sarebbe produttivo cercare di ripercorrere la frequenza e la valenza distintiva di ogni occorrenza di *code switching* nei testi rimanelliani, ma è opportuno sottolineare che, sempre secondo Gumperz, ogni ricorrenza ha un valore semantico in rapporto alle conoscenze dei parlanti, ai presupposti sociali e ai vincoli contestuali. La definizione di Gumperz è un classico in materia: si intende per *code switching* la giustapposizione entro lo stesso discorso di passaggi discorsivi appartenenti a due diversi sistemi o sottosistemi grammaticali. Inoltre, il linguista ha inteso il *code switching* come una strategia discorsiva specifica a disposizione dei bilingui, proponendo anche un inventario di funzioni della commutazione. Secondo Blom e Gumperz si possono distinguere il *situational switching* e il *metaphorical switching*; nel primo caso, vige una separazione sociale delle attività, ognuna delle quali è convenzionalmente legata all’uso di una lingua o di una varietà linguistica all’interno del repertorio della comunità; nel secondo caso, invece, l’uso di ogni varietà in contesti non convenzionali ha l’effetto di chiamare in causa tutti i significati associati alle situazioni in cui esse sono utilizzate e in cui altri quadri di riferimento sono operativi: l’uso della varietà inaspettata è una metafora dei significati sociali da essa rappresentati. Di solito la commutazione metaforica avviene in ambito familiare, dove i due parlanti utilizzano la variazione linguistica per far riferimento a contesti condivisi, ma non presenti al momento della conversazione: è ovvio che si tratta di una variazione voluta e perciò significativa, che conferisce enfasi particolare al segmento variato all’interno del discorso.

Dopo questo doveroso punto sulla teoria di riferimento, si pone l’attenzione sul testo per motivare le posizioni ritenute opportune.

*Tra la veglia e il sonno, questo malato di esser malato, G. Giuseppe Rim (detto Ri per economia sillabica e, familiarmente G. G., per vezzeggiativo), si trova a ripercorrere due mondi Eros e Thanatos, tastando nuovi terreni della sua opera combinatoria. Ma unico resta questo suo ultimo combinato ritorno alla casa della mente, il Molise, lembo antico della sua carnale memoria dopo i viaggi di una vita nelle terre del qualcosa, e qui riconciliare l’infinito del sogno con il frammento mai perso del suo reale amore.*

Questa è la versione integrale del Prologo in *Il Viaggio*: esso è fondamentale per leggere tutta l'opera che risulterebbe altrimenti difficile e inaccessibile. La spola tra due mondi opposti, la necessità di conciliare e non di definire, porta alla creazione di un testo polisemico e poliedrico con problematiche relative al narratore e alle coordinate spazio-temporali. Lo studio critico più complesso e completo sull'opera è da ascrivere a Sheryl Lynn Postman. La docente svela in modo ordinato e sapiente l'intricato labirinto della storia narrata, a partire dai narratori: la triade Nat, Sara e G.G.Rim richiama legami religiosi e trasla il racconto su un piano ermeneutico profondo. Nat, un americano canadese di seconda generazione, nato da genitori italiani e cresciuto nei brutti ambienti dello spaccio della droga e del clero corrotto, al momento della narrazione è diventato un giornalista che sta per partire per raccontare la guerra in Iraq; G.G.Rim, uno scrittore famoso negli anni 50, sopravvissuto agli orrori della prima guerra mondiale in Italia ed ora docente universitario in pensione; e Sara Post, una ebrea cresciuta in America, docente universitaria di spagnolo e italiano e moglie di G.G. Rim.

La Postman ascrive a ciascun narratore dei capitoli di competenza, rispettivamente i primi tre, i sette successivi e gli ultimi due. La versione elettronica, consultabile *on-line*, intitolata *Il paese di nonsisadove* è accompagnata dai disegni di Stefano Maria Baratti, non porta traccia dei primi tre capitoli, né degli ultimi due, facendo coincidere con un unico narratore l'intera storia. Questa omissione potrebbe segnalare un'intenzione originaria dell'autore di unificare il narratore, addirittura facendolo coincidere con l'autore in modo esplicito. Focalizzandoci sulla strategia linguistica e considerando l'intenzione narrativa unitaria, vengono proposti alcuni esempi di *code switching* presenti nel testo.

Nat e Sara iniziano il loro discorso in questi termini:

- Well...il soggetto del giorno era l'ignoto storico [...]
- Un abbraccio Natty boy! [...] Missing me?
- Of course... avevo una cotta per te, ricordi?
- [...]
- Ahi, ahi che linguaggio Natty boy...! [...] Everything is ok with you?
- Everything is fine, Sara... Thanks. E tu, lui....?
- [...] – ...altrimenti tutto va più o meno, tutto va ancora...but I love him.<sup>1</sup>



E ancora Sara, parlando con Nat di G.G.Rim:

A questo punto sarei dell’opinione che lui ami giocare con se stesso, con le ombre della sua immaginazione – *confiteor me Domine*, spesso ripete a se stesso, – nel tentativo forse, ah, che ne so? Oh yes, I could say infact nel tentativo di ricordare chi è, chi era...<sup>2</sup>

Il contesto è statunitense e i due personaggi scelgono di esprimersi in lingua italiana alternando segmenti in inglese. In questo caso, l’osservazione riguardo il confronto con la versione elettronica potrebbe condurre all’ipotesi ultima di un unico narratore, italiano, che sceglie il codice predominante come vessillo identitario, inglobando in esso l’esperienza oltreoceano. Di particolare interesse è la posizione di rilievo in cui viene posto *but I love him*. Se consideriamo l’espressione linguistica come una rappresentazione dell’esperienza e dell’universo di chi si serve del mezzo, allora questa frase svela alcuni elementi, come ad esempio l’incontro di due nazionalità diverse in un rapporto di coppia, in cui le identità rimangono distinte sebbene l’una di fianco all’altra. Il sentimento è espresso in lingua inglese, segno che il personaggio nell’esternare il lato più intimo, si serve della lingua a lui più familiare. Personaggio e narratore sono distinti così come l’avversativa si contrappone alla principale.

Alla fine della lunga analessi dedicata alla storia di Nat e da questi narrate in prima persona, egli si rivolge a Sara:

– Yes. G.G. was my Godfather e pagò...

– ...I tuoi studi! Non mi sorprende. Quando andai a registrarli a Suny, for the Graduate Studies Program, capitai al suo tavolo, ma cercavo lo spagnolo, e lui subito disse, con un sorriso a bit pimpish, “oh bella Piccolina, s’accomodi dal collega, qui vicino ...” Risi, senza capire, con lui che mi indicava il tavolo accanto, il suo collega Bert, che poi divenne il mio academic adviser in spagnolo... La traduzione di quella frase me la fece lui stesso, G.G., un anno dopo, quando presi a frequentare i suoi corsi... Lui, comunque, continuò a chiamarmi Piccolina, anche Piccola, appunto perché più alta di lui di circa tre centimetri...

– E oggi, dopo tanti anni di matrimonio?

– Quindici. Non sono più Piccolina o Piccola, of course, lui beato e io anche! A proposito: tu e tua madre siete stati al nostro matrimonio, ma non ho mai saputo che eravamo *quasi* parenti...

<sup>2</sup> Ivi, p. 12.

- Sì...in un certo senso, Secondo la tradizione italiana, cristiana, do you mind?
- Are you kidding? I'am an American Jewish woman and he's Italian Catholic man: well, honestly, do you see anything wrong about it?
- No. The Pope John Paul II, however, wrote an encyclical letter, recently...circa I cattolici divorziati e l'eucarestia, ma non so altro...I would say, instead...you and him, ah, a perfect match!<sup>3</sup>

I rapporti tra i tre personaggi sono definiti in questo denso testo che denuncia apertamente un debito autobiografico. Continuando su questa linea, il primo esempio di *code switching* che ricorre nel capitolo *Rosa rugosa* ha caratteristiche particolari:

- [...] Ora dimmi un po' tu e non scherzo: sarebbe questa la ragione per cui *la vida es sueño, y quando no sea, el soñar solo basta*, come dicono in Spagna?
- No. Life is mainly *realidad*.
- Really?
- Really, my Onlyone...Realmente, sì.
- My Onlyone, uh?
- Yes, Sir! You're the Only One cioè l'Unico, and no fuss about it!<sup>4</sup>

In questo dialogo tra G. G. Rim e Sara il *code switching* avviene tra tre lingue diverse: l'italiano, lo spagnolo e l'inglese, anche se rimane difficile individuare la lingua matrice, come la chiamerebbe Myers Scotton, ossia il codice prevalente in cui avviene lo scambio. Potremmo conservare il riferimento all'italiano per due ragioni, una di comodità, poco rilevante, l'altra in base all'appartenenza dell'estrpolato al *corpus* del testo italiano. Assumendo questa posizione, risulta interessante la scelta di G. G. Rim nella citazione in lingua spagnola, la quale apre un nuovo fronte comunicativo con Sara, quello della sua appartenenza culturale. Sebbene G. G. Rim sia un uomo colto, l'universo ispanico gli viene presentato da Sara: la citazione sottolinea che G. G. Rim non ha una padronanza della lingua, ma ritiene opportuno restituire la lingua originale, testimoniando un'apertura culturale notevole, per cui accoglie l'elemento nuovo così com'è, senza passare per la traduzione, preferendo modificare la sua posizione. Sara, invece, risponde riprendendo lo spagnolo in *code switching*, ribadendo

<sup>3</sup> Ivi, p. 24.

<sup>4</sup> Ivi, p. 70.



che la sua lingua di appartenenza è l’inglese, lo spagnolo fa parte di un apprendimento, successivo o contemporaneo alla lingua madre: spagnolo e inglese sono le due lingue che si contendono l’anima di Sara. Potremmo rintracciare in questa breve replica l’essenza del personaggio Sara, della sua autentica appartenenza, lasciando le espressioni in italiano come manifestazioni della voce del narratore G. G. Rim.

Il capitolo in questione è molto complesso perché unisce i due piani narrativi con una serie di giochi di parole e di analogie; si creano così dei parallelismi e delle corrispondenze di senso tra le diverse ambientazioni e i personaggi, facendo coincidere la prima persona dei due distinti piani narrativi: Io e G. G. Rim rispondono allo stesso personaggio. In questa circostanza G. G. Rim spiega il sogno, e traccia l’identificazione di Sara-Bubela e Lei. L’universo onirico e quello reale, tenuti separati anche con la creazione di due triadi di personaggi distinte, vengono adesso ricongiunti, per spiegare che sebbene si tratti di mondi opposti, essi sono necessari alla completezza dell’universo di un uomo: le distinzioni sono tali solo se percepite su un piano di esclusione, ai fini di circoscrivere dei confini netti.

La creazione dei doppi della coppia che agiscono e si incontrano sul piano reale e su quello onirico apre una dimensione complessa e allegorica del racconto: i personaggi comunicano nella realtà attraverso associazioni di pensieri, giochi di parole, tanto che le battute dei dialoghi spesso si configurano come chiasmi, accentuati dall’uso del *code switching*.

Di particolare interesse sono le digressioni sul linguaggio: G. G. Rim insiste sull’inadeguatezza delle parole, sulla loro incompletezza nell’esprimere un pensiero, sulla fallacia dell’arbitrarietà. Si sofferma sulla differenza che sta, a suo avviso, tra dire *Ti voglio bene* e *I love you for ever*:

– Oh Bubela, *I love you for ever*... Mi sembra più vero in inglese che in italiano quel *for ever*. *I love you for ever!* Hai mai sentito un italiano dire, ti amo per sempre? Sono parole veramente difficili in italiano, ci fanno un po’ arrossire, ispirano pudore. Ti voglio bene, al contrario, è una frase se vuoi, se vogliamo, che pare più sinceramente vera, ovvero adeguata al vero. Esatto: *più vera* del vero nella semantica del vero-non vero e semivero. Ma in inglese è diverso, forse il vero è anche vero ma è diverso. *Yes, I love you*, Buby: e la frase è vera come il libro del giudice sul quale abbiamo incrociato le mani. *Do you really want to do this and that? Yes, really! And you? Oh, yes, really!*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ivi, p. 74.

Quanto sostenuto da G.G. Rim è di difficoltosa interpretazione, ma rimanda all'uso sociale del linguaggio: viene caldeggiata così una intraducibilità di codici, che apre la strada all'interpretazione dell'uso del *code switching*. Va da sé che una considerazione del genere può essere maturata solo da chi, sperimentando entrambi i codici, si trova a metà strada tra l'appartenenza e l'integrazione. I sentimenti sono gli stessi, ma l'espressione risulta soggiogata a regole sociali diverse, pena la scarsa efficacia del messaggio.

L'abbandono progressivo della strategia del *code switching*, man mano che si avvicina la conclusione del romanzo, va rintracciato nel compimento del viaggio: da una situazione di partenza ibrida o mista, in cui il narratore acquisisce un'identità comprensiva delle molteplici culture a cui appartiene, si passa gradualmente ad una purificazione che lo riporta al narratore delle origini, quello che non conosceva alcuna lingua al di fuori dell'italiano, pur rimanendo fisicamente in terra straniera – localizzazione sottolineata dalla presenza, seppur marginale dell'idioma inglese.

Rimane il problema: perché questa espressione? La risposta nell'opera di Rimanelli è da ascrivere ad una necessità più che ad un capriccio stilistico. È la nuova espressione dei narratori della terra di mezzo. Quando Rose Basile Green ha dato il suo contributo tentando una teoria della narrativa italo-americana, creando un paradigma sociologico, ha diviso la produzione letteraria in 5 fasi secondo questi termini: impatto con la nuova cultura, desiderio dell'immigrante di immergersi nella nuova cultura e divenire americano, repulsione o reazione contro la cultura degli antenati e tentativo di identificazione con la cultura americana (fase in cui nelle produzioni letterarie vengono trattati solo temi *non* italo-americani), ritorno ai vecchi temi italo-americani, senso di appartenenza dello scrittore italo-americano alla cultura americana. In questo caso, Rimanelli forza l'ultimo punto, omettendo la parola *americana* o intendendola in senso lato, come *melting pot*, in cui c'è uno spazio per tutto, per le lingue senza necessità della traduzione, per le identità poliedriche come la sua, senza bisogno che vengano imbrigliate in canoni o stili particolari. Altrimenti dovremmo parlare di una cultura globale o di cultura in generale, senza scendere in rigide classificazioni. In realtà sono proprio queste ultime che danneggiano questa particolare frangia della letteratura italo-americana: il paradigma sociologico è necessario quanto quello linguistico, che deve necessariamente comprendere la commutazione come peculiarità dell'espressione più consona a questa letteratura.

Finalmente, nell'ultimo capitolo, dove la maggior parte del testo è occupato da memorie e ricostruzioni dell'albero genealogico, avviene l'incontro



con Nat. G. G. Rim è ormai regredito allo stadio infantile, viene preso in braccio da Sara. Il tempo non è quello canonico, ma si piega ad esigenze personali: ricordare vuol dire recuperare una dimensione pura, senza contaminazioni culturali e linguistiche. Ricordare significa anche prendere le distanze dall’uomo prodotto dall’esperienza, mondarsi da tutti i costrutti acquisiti e ritrovare il sé stesso autentico. L’incontro con Nat è il passaggio finale che lo porta alla dimensione reale per l’ultima volta: Nat è il futuro, un seme piantato da G. G. Rim che dà i suoi frutti nel mondo. Nat vuole chiudere un cerchio – incontrare il professore per regolare un conto passato – diventa così l’espedito per concludere la storia, per chiosare un personaggio, in questo caso un aspetto del narratore. Come citato nel *Prologo*, vengono abbandonate le coordinate di tempo e spazio per dar luogo ad una dimensione unica, intima ed essenziale: è un modo che Rimanelli utilizza per veicolare l’idea di libertà dalle convenzioni e dalle classificazioni. Nello specifico, viaggiare è una tecnica di sottrazione, e non di accumulo: viaggiare significa lasciarsi dietro un pezzo di sé, dimenticarsi un aspetto, per far posto a qualcosa di nuovo, e poco importa se il viaggio è interiore o reale.

La sezione *Epilogo*, assente nella versione elettronica, inizia con un estratto da *Moliseide*

Non si può parlare di mondo navigato  
se hai perso la lingua dei padri tuoi;  
sei sempre libero solo se hai salvato  
cuore e coscienza del paese tuo.<sup>6</sup>

L’esergo è un monito per chi si allontana, per chi rinnega e anche per chi stenta a ricordare: c’è un nodo che non si può sciogliere e che decreterà sempre l’appartenenza e l’identità di un uomo, non come una catena, ma come una libertà esistenziale; questo nodo è la lingua insieme con la terra.

Rimanelli con questa conclusione continua a sostenere che il difetto sta nel manico, cioè nella visione schematica che appartiene all’uomo. I parametri binari non sono più sufficienti, portano solo a conflitti, invece è necessario arrivare a conciliazioni, quelle che Rimanelli cita nel *Prologo*, dell’infinito con il finito. Il paradigma sociologico è essenziale tanto quanto quello linguistico al fine di comprendere e valorizzare schemi narratologici imperfetti. L’emigrazione non è un tema ormai inflazionato: Rimanelli offre un paradigma diverso, in cui il viaggio non è una necessità, ma una

<sup>6</sup> Ivi, p. 217.

scelta obbligata in quanto fondamento di cultura, la famiglia rimane un nucleo autentico imprescindibile e la nuova realtà plasma faticosamente un'identità rinnovata.

La ciclicità del viaggio, della vita contenuta e rappresentata nelle opere è il fine della comunicazione dell'autore, la ricerca dell'uomo che intrinsecamente è incompiuta, ha confini sfuggenti, luoghi che non sono luoghi, linguaggi misti; tutto ciò accade senza che si operino esclusioni, piuttosto inclusioni, nel tentativo di definire sé stessi.

Se leggere Rimanelli non può rimanere un'esperienza limitata ad un solo testo, la lettura de *Il Viaggio* è intimamente legata a quella di *Famiglia*. Dotato di un titolo che suggerisce la coralità, un insieme coeso di persone, di visi, a cui ogni uomo fa riferimento, esso risponde alla scelta di riunire, anche con il singolare ultimo libro di cui il romanzo si compone, concetti, idee, fatti e persone significativi in questo percorso sotto quest'unico nome, contraddistingue una volontà di identità con essi.

A questo proposito la prospettiva di Amselle è quella più congeniale, per cui l'identità è sentita in termini di appartenenza esercitata dal soggetto: il concetto diventa fluido, psicologico, frutto di una ricerca e di un'espressione complessa, esule dai tradizionali confini geografici e dai tradizionali valori della comunità di riferimento. Lo spostamento fisico di un individuo porta di solito a subire un'identificazione da parte del gruppo sociale in cui si insedia: il rifiuto dell'identificazione coincide con la ricerca dell'identità. A questo proposito Rimanelli ridiscute le categorie, cosa che ai suoi predecessori non fu concesso fare, anche perché non ebbero gli strumenti per farlo. Raramente si definisce come *emigrante*, lasciando il termine riferito ai suoi nonni o ai suoi genitori, piuttosto parla di sé come scrittore e *viaggiatore* – implicando con quest'ultimo termine una necessità fondante dello spostamento – e ribadendo il suo nome e cognome, rafforza il suo contatto con la famiglia di origine. Contesto e radici sono le coordinate dell'identità, solo che Rimanelli ridiscute il concetto di *contesto* e lo epura dai confini geografici, arrivando a conclusioni più fluide, liquide diremmo, per avvicinarci a Bauman: la liquidità in questione non rimanda tanto ad un'assenza di responsabilità di legami, quanto alla varietà delle forme che un liquido può assumere in base al contenitore che lo ospita qui e ora.

In tal modo la portata del viaggio e dell'identità diviene la voce non di una singola esperienza emigrante, ma una condizione esistenziale dell'uomo del XX secolo. Se, come sarebbe più adeguato, consideriamo Rimanelli appartenente al panorama letterario italo-americano, seguendo le riflessioni di Fred Gardaphè, la famiglia è uno dei tratti contraddistintivi



dell’italianità: vi è la volontà di segnare un’appartenenza evidente all’Italia e alla sua cultura. La lettura congiunta dei due testi porta a questa conclusione interpretativa: la meta del viaggio è il Molise, un luogo inteso come nucleo imprescindibile, il legame con la terra natia, un punto che non è né geografico né temporale, ma intimo. Il racconto del viaggio è composto da una pluralità di voci, ognuna delle quali occupa un posto che collima con le altre, un mosaico identitario in cui non ci si preoccupa dell’armonia poiché essa scaturisce dalla diversità.

### Riferimenti bibliografici

- AMSELLE J. L., *Logiche meticce: antropologia dell’identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- BAUMAN Z., *Intervista sull’identità*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- BERRUTO G., *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Id., *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- BOELHOWER W., *The immigrant novel as genre: Immigrant autobiography in the United States*, Verona, Essedue, 1982.
- CALLARI-GALLI M. M., FRANCESCHI Z. A., PAZZAGLI I. G., RICCIO B., URRU L., *Nomadismi contemporanei – rapporti tra comunità locali, stati-nazione e “flussi culturali globali”*, a cura di M. Callari Galli, Rimini, Guaraldi Universitaria, 2004.
- HELLER M. (a cura di), *Code-switching. Antropological and sociolinguistic perspective*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1988.
- GARDAPHÉ F., *Italian signs, American streets: the evolution of Italian American narrative*, Duke University Press, 1996.
- GIORDANO P., TAMBURRI A. J., *Beyond the margin: readings in Italian Americana*, Madison, Farleigh Dickinson, University Press, 1998.
- GUMPERZ J. J., *Language and social identity*, Cambridge University press, 1982.
- Id., *Discourse strategies*, Cambridge University press, 1982.
- MARCHAND J. J. (a cura di), *La letteratura dell’emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.
- POSTMAN S. L., *Crossing the Acheron: a study of Nine novels by Giose Rimanelli*, New York, Legas, 2000.
- Id., *From the beginnings to the end: Giose Rimanelli’s Il Viaggio*, in «Rivista di studi italiani», XXII, 2, dicembre 2004.
- RIMANELLI G., *Familia. Memoria dell’emigrazione*, Isernia, C. Iannone, 2000.
- Id., *Il Viaggio. Un paese chiamato Molise*, Isernia, C. Iannone, 2003.
- SCANNAVINI A., *Per una poetica del bilinguismo - lo spagnolo nella letteratura portoricana in inglese*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Id., *Giochi di giochi: parole e lingua nella letteratura angloamericana*, Roma, Nuova Arnica, 2004.

GIUSEPPE MARIA GALANTI

# SCRITTI GIOVANILI INEDITI

Edizione critica a cura di  
DOMENICA FALARDO

con un saggio di  
SEBASTIANO MARTELLI



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI PRESS



### LIBRI E “ORGANIZZAZIONE DELLA CULTURA” NELL’ABRUZZO DELLA RESTAURAZIONE

Alla presentazione del volume su *Letterati, libri e lettori nell’Abruzzo della Restaurazione*, appena dato alle stampe da Luigi Ponziani,<sup>1</sup> si ritiene opportuno premettere alcune osservazioni, relative all’ambito storiografico in cui il lavoro si colloca e al percorso di studi finora seguito dall’Autore, dalle quali è possibile ricavare indicazioni utili per definire e valutare con maggiore precisione contenuti e rilievo dell’opera. Recentemente è stato ribadito che, negli ultimi anni, gli studi di storia del libro hanno “fatto passi da gigante” anche in Italia,<sup>2</sup> sia per la quantità e la varietà delle pubblicazioni ormai disponibili, sia per l’affermarsi di nuovi indirizzi di ricerca.<sup>3</sup> A questo proposito, è da rimarcare come il concorso di competenze e sensibilità diverse (oggi fornite da sociologi, storici, italianisti, oltre che da bibliotecari, bibliologi e bibliografi) abbia garantito un approccio multidisciplinare ai libri, consentendo di delineare e esaminare l’intero ciclo vitale dei documenti, dalle fasi produttive alle modalità di ricezione (altrimenti detto, dalla scrittura alla lettura).<sup>4</sup>

Tale vivacità ha interessato anche l’Abruzzo, regione che può vantare una rispettabile tradizione in campo tipografico e editoriale, dovuta alla precoce introduzione e alla rapida diffusione della stampa a caratteri mobili in numerosi centri del territorio, alla presenza, fra gli ultimi decenni dell’Ottocento e la prima metà del Novecento, della casa editrice Carabba che ha conseguito e conservato a lungo una dimensione produttiva, commerciale, culturale di livello nazionale e, aspetto solo apparentemente meno importante, alle attenzioni prestate già dalla fine del secolo diciannovesimo alla storia della tipografia da bibliografi, eruditi e editori.

---

<sup>1</sup> L. PONZIANI, *Letterati, libri e lettori nell’Abruzzo della Restaurazione. Ornamento, erudizione, impegno civile*, Teramo, Ricerche&Redazioni, 2012 (Abruzzo Tipografico. Collana di storia della stampa e dell’editoria, 2).

<sup>2</sup> M. G. TAVONI, *Il valore aggiunto del bibliografo alla storia del libro*, «L’Almanacco Bibliografico», 2012, 24, pp. 1-3, citazione da p. 1 (rivista disponibile solo in formato elettronico).

<sup>3</sup> Una efficace panoramica sullo stato dell’arte relativamente agli studi di storia del libro in Italia è stata fornita da M. INFELISE, “*L’Apparition du livre*” et *l’histoire du livre en Italie*, «Histoire et Civilisation du Livre. Revue internationale», VI, 2010, pp. 7-16.

<sup>4</sup> Esempio, in proposito, è il recente saggio di A. CADIOLI, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012.

I circostanziati lavori sulla tradizione tipografica regionale, pubblicati fra il 1891 e il 1910 da Giovanni Pansa, Luigi Rivera, Cesare Vecchioni, infatti, non solo si pongono quali esemplari compilazioni “critico-bibliografiche”, considerate ancora oggi ineludibili punti di riferimento nel settore, ma costituiscono anche la esplicita attestazione, da parte di alcuni dei più sensibili intellettuali locali, della riconosciuta importanza dello studio delle “discipline del libro” per una ricostruzione completa e approfondita della storia culturale dell’Abruzzo.<sup>5</sup>

Una consolidata “cultura del libro”, quindi, si configura come l’ideale retroterra cui ricollegare la significativa produzione di studi di storia della tipografia e dell’editoria registrabile in regione negli ultimi trenta anni, caratterizzata da ricchezza quantitativa e varietà di indirizzi,<sup>6</sup> al cui interno i lavori condotti da Luigi Ponziani assumono una collocazione peculiare e rilevante. Bibliotecario, direttore della Biblioteca Provinciale “Melchiorre Dèlfico” di Teramo, Ponziani ha al suo attivo un fecondo percorso di studioso, scindibile in due filoni principali: le ricerche sui ceti dirigenti otto-novecenteschi abruzzesi e meridionali, concretizzatesi in numerose pubblicazioni;<sup>7</sup> gli studi di storia della tipografia e dell’editoria abruzzese, esplicitatisi tanto in preliminari indagini ricognitive,<sup>8</sup> quanto in più meditate analisi critiche.<sup>9</sup> Va subito precisato che i due filoni di studio e di ricerca

<sup>5</sup> Sul punto, si rinvia a G. PALMIERI, *Bibliografie in Abruzzo. Repertorio*, Macerata, Biliblohaus, 2011, pp. 17-21.

<sup>6</sup> In proposito, si consulti G. PALMIERI, *Storia della tipografia e dell’editoria abruzzese. Una rassegna degli studi dell’ultimo ventennio (1992-2011)*, «Notizie dalla Dèlfico», XXVI, 2012, 1-3, pp. 4-15.

<sup>7</sup> Si ricordano le principali: L. PONZIANI, *Notabili, combattenti e nazionalisti. L’Abruzzo verso il fascismo*, Milano, Franco Angeli, 1988; Id., *Guerra e Resistenza in Abruzzo tra memoria e storia. Itinerario per una ricerca*, Teramo, Interlinea, 1994; Id., *Il fascismo dei prefetti. Amministrazione e politica in Italia meridionale 1922-1926*, Catanzaro/Roma, Meridiana Libri/Donzelli, 1995; Id., *Il capoluogo costruito. Teramo in età liberale (1860-1900)*, Teramo, Edigrafital, 2003; Id., *Nascita di una provincia. Amministrazione e politica in Abruzzo 1920-1927*, L’Aquila, Textus, 2012.

<sup>8</sup> L. PONZIANI, *Due secoli di stampa periodica abruzzese e molisana*, Teramo, Interlinea, 1990; Id., *Annali tipografici dell’Abruzzo teramano. Il XIX secolo*, Teramo, Amministrazione Provinciale, 1997; Id., *Abruzzo Tipografico. Annali del XIX secolo*, Teramo, Ricerche&Redazioni, 2009.

<sup>9</sup> L. PONZIANI, *La Carabba: una casa editrice tra scuola e cultura*, in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di A. Gigli Marchetti e L. Finocchi, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 292-307; Id., *La stampa in Abruzzo: dalla tipografia d’occasione all’editoria di cultura*, in *Tipografia, piccola editoria e cultura in Molise dall’Unità alla seconda guerra mondiale*, a cura di G. Palmieri e T. Scimone, Campobasso, Università degli Studi del Molise, Biblioteca



praticati da Ponziani non devono essere considerati quali entità separate, fra loro non comunicanti; al contrario, essi sono da ritenersi espressioni diverse dello stesso progetto di conoscenza e interpretazione della società abruzzese che l'Autore conduce da oltre un trentennio. Sono due componenti organiche di un medesimo *corpus*: le due facce della stessa medaglia.

La ricomposizione piena e matura dei due indirizzi in cui finora si sono sostanziate e espresse le ricerche e la riflessione di Ponziani avviene proprio in quest'ultimo lavoro. Come si avrà modo di vedere, nell'opera è ricostruito l'intero iter del libro nell'Abruzzo dei decenni precedenti l'Unità nazionale; è mostrata la funzione che i libri – e le idee da questi veicolate e sollecitate – hanno svolto nella società; è evidenziato come i libri e gli scambi amicali e intellettuali a essi legati abbiano significativamente contribuito a formare la coscienza civile e politica, la "consapevolezza di sé", del ceto dirigente abruzzese di quegli anni. Il libro di Ponziani, quindi, è un libro di storia della cultura abruzzese o, più propriamente, un libro di storia dell'"organizzazione della cultura" in Abruzzo, nell'accezione e nei termini che l'Autore stesso precisa in un passo in cui fa esplicito riferimento al magistrale studio condotto da Marino Berengo, oltre trenta anni or sono, sulla vita culturale a Milano nei primi decenni dell'Ottocento.<sup>10</sup> Una citazione letterale dall'acuta lettura critica sul tema

---

Centrale, 2002, pp. 89-95; Id., *Tipografia e editoria nell'Abruzzo del Novecento*, in *Tipografia e editoria in Abruzzo e Molise. Il XX secolo*, a cura di G. Millevolte, G. Palmieri e L. Ponziani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 9-95.

<sup>10</sup> «Non si tratta di sviluppare una sorta di equazione tra ricchezza dell'articolazione associativa e maturazione politica e istituzionale, quanto piuttosto di individuare anche per il Regno delle Due Sicilie quei luoghi (al centro come in periferia) che svolsero una qualche funzione di raccordo e interlocuzione all'interno dei ceti dirigenti locali e tra questi e i poteri centrali del Regno attraverso uno scambio che, pur rimanendo in una dimensione tecnica, letteraria, o genericamente culturale, contribuì a formare una più moderna classe dirigente. Del resto la varietà tipologica dell'associazionismo era tale [...] da assumere notazioni e significati diversi: assenza d'ogni impegno e ozio letterario fine a se stesso, ma anche luoghi ove manifestare nuove identità (professionali, culturali, tecniche, civili). Sotto questo profilo, l'"organizzazione della cultura" tende a perdere quel significato eminentemente politico che gli attribuiva l'analisi gramsciana per assumerne uno più sfumato, meno progettuale, nel quale a valere e a essere indagate dovevano essere le persone, gli ambienti, le forme della comunicazione, al cui interno si muovevano gli uomini di lettere nel loro concreto operare e in rapporto con i mutamenti economico-sociali, civili, politici e istituzionali», L. PONZIANI, *Letterati, libri e lettori*, cit., pp. 135-136. L'opera di Berengo cui si fa riferimento è *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980; nuova edizione, con una *Presentazione* di M. Infelise, Milano, Franco Angeli, 2012.

proposta da Berengo può avvicinarci ulteriormente ai contenuti del libro di Ponziani. Scrive Berengo: «A definire la fisionomia intellettuale di un paese non contano i poeti; conta l'organizzazione della cultura, contano le istituzioni, i centri e i luoghi dove si lavora e si discute». <sup>11</sup> In *Letterati, libri e lettori*, Ponziani delinea appunto, con efficacia e sicurezza, la fisionomia intellettuale dell'Abruzzo della Restaurazione, attraverso una serie di passaggi consecutivi, attentamente documentati, convincentemente argomentati e saldamente coesi, che si cercherà di riassumere brevemente.

Il libro si apre con un capitolo dedicato allo stato dell'istruzione in regione negli anni considerati. Indicazioni e dati sull'analfabetismo, sull'organizzazione del sistema scolastico pubblico alla luce delle novità introdotte nel decennio francese, sull'insegnamento privato e religioso, sulla platea degli scolari (qui, per la prima volta, determinata nella sua entità numerica) costituiscono la circostanziata base di partenza e il prerequisito indispensabile per l'individuazione e la definizione del contesto nel quale operano i protagonisti delle vicende oggetto dell'analisi dell'Autore. Contesto che si precisa ulteriormente nel secondo capitolo, in cui viene esaminata la "disponibilità" di libri offerta ai lettori abruzzesi, in primo luogo, dalle biblioteche pubbliche che in quegli anni vengono istituite nei tre capoluoghi di provincia (L'Aquila, Chieti, Teramo) e che costituiscono ancora parte cospicua dell'odierno sistema bibliotecario regionale; quindi, da alcune biblioteche private.

In questo campo, le attenzioni di Ponziani si appuntano a ragion veduta sulla libreria di Francesco Saverio Petroni, nativo di Ortona dei Marsi, solerte funzionario e intendente, prima con i napoleonidi e poi con i borboni, ma anche colto e vivace intellettuale. In un arco temporale relativamente breve, dai primi anni del secolo al 1838, data della morte, grazie a costanti e mirati acquisti, Petroni riesce a formare una consistente raccolta di circa 2.300 volumi, opera di oltre 800 autori. Ponziani fornisce una descrizione felicissima del fondo di Petroni, in seguito confluito nella biblioteca provinciale teatina: ne sottolinea l'ampia articolazione tematica e tipologica, proiezione della vastità della cultura e dell'ecclettismo degli interessi del proprietario (vi sono testi classici e enciclopedie, trattati giuridici e opere del pensiero illuminista, italiane e straniere, libri di letteratura contemporanea e di economia); evidenzia come la quasi totalità dei volumi sia stata pubblicata nel corso dell'Ottocento, a conferma della formazione personale, e non familiare, della biblioteca; mette nel giusto rilievo lo

<sup>11</sup> Brano riportato da M. INFELISE, *Presentazione*, cit., p. 14.



spirito con il quale il funzionario/intellettuale ha atteso alla formazione della propria raccolta di libri. «Sembra potersi escludere – scrive Ponziani – un interessamento da bibliofilo o da erudito nelle acquisizioni pure importanti che Petroni fece nel corso della sua vita: nulla lascia trasparire una inclinazione collezionistica; al contrario, gli interessi che lo muovono paiono fortemente connessi al dibattito culturale contemporaneo e all'approfondimento di temi legati alle funzioni amministrative e latamente politiche via via svolte». <sup>12</sup> Altre testimonianze della partecipazione di Petroni al dibattito culturale dell'epoca sono rinvenibili nei brani tratti dalla ricca corrispondenza che il funzionario intrattenne con numerosi dei maggiori intellettuali abruzzesi di quegli anni (da Melchiorre Dèlfico a Luigi Dragonetti): i passi proposti mostrano eloquentemente come le informazioni bibliografiche, i giudizi critici, i nuovi percorsi di studio e di ricerca, lì riportati o avanzati, si inseriscano scientemente in un più ampio "scambio intellettuale e civile" che coinvolge una parte non irrilevante della classe dirigente abruzzese del periodo preunitario.

Il capitolo dedicato alla lucida disamina del ruolo svolto, nel campo dell'associazionismo culturale, dalle Società economiche, attive in tutte e tre le province, e dall'aquilana Accademia dei Velati Aternini, prelude alla parte centrale dell'opera, imperniata sull'analisi del commercio e della diffusione dei libri (e delle idee) e all'interno della regione, e fra l'Abruzzo e altri stati della penisola. Al pari di quanto si verificava nelle altre regioni del Regno di Napoli, anche nell'Abruzzo preunitario si registravano forti difficoltà nella circolazione dei libri: alcune legate a fattori oggettivi, strutturali, quali le carenze nella rete viaria e nei trasporti, o il numero limitato di librerie presenti in gran parte dei centri di provincia; altre soggettive, legate alle caratteristiche specifiche della merce veicolata, come i dazi doganali e la censura. Ponziani, padroneggiando una copiosa documentazione, letteraria e archivistica, ci presenta un vivido spaccato della circolazione libraria in Abruzzo, descrivendo con particolare efficacia la scena sulla quale operano, e distintamente si stagliano tutti gli attori, protagonisti (gli intellettuali che cercano, negoziano, ordinano e comprano libri), e "comprimari" (librai, negozianti, spedizionieri, vetturini, intermediari impegnati a vario titolo nei vari passaggi della commercializzazione del prodotto).

In Abruzzo le transazioni librerie sono difficoltose e pericolose: i volumi vengono spediti (e nascosti) insieme "ad una libbra di tabacco lec-

<sup>12</sup> L. PONZIANI, *Letterati, libri e lettori*, cit., p. 91.

cese”, o “in una scatola di mostaccioli”; Luigi Dragonetti è costretto a scrivere all’amico Angelo Maria Ricci: «La geografia m’insegna che Rieti è a trenta miglia dall’Aquila, e pure sovente volte io debbo credere ch’esso sia nelle vicinanze di Casan, o sulle rive del Caspio. Tanto sono difficili le nostre relazioni di commercio». <sup>13</sup> Eppure, ci mostra Ponziani, le relazioni “intorno” ai libri, per un verso, assumono la forma di scambi culturali e civili fra letterati, relativi a temi importanti e impegnativi (è il caso, ad esempio, delle riflessioni sui compiti della letteratura che emergono dalla corrispondenza fra Gregorio De Filippis Dèlfico e Giuseppe Ricciardi); per altro verso, testimoniano «di un ambiente sostanzialmente povero di iniziative editoriali [...] marginale, [ma] nient’affatto estraneo al circuito commerciale dei libri». <sup>14</sup>

E la “non estraneità” dell’Abruzzo, e degli ambienti intellettuali abruzzesi, ai circuiti culturali e di pensiero “nazionali” è la tesi che prepotentemente affiora da quello che si ritiene il capitolo più significativo del libro, nel quale l’Autore dà conto dei rapporti intercorsi fra Giovan Pietro Vieusseux e gli intellettuali abruzzesi. Riconosciuto caposaldo del pensiero liberale moderato, il Gabinetto fiorentino che aveva preso il nome dal fondatore, pur in una dimensione dichiaratamente commerciale, ha svolto per anni una dinamica funzione di moderna istituzione finalizzata a soddisfare le diverse esigenze di informazione e aggiornamento culturale (e librario) prestando attenzione a quanto di maggiormente qualificato veniva prodotto in tutta l’Italia e nel resto d’Europa. Grazie all’attenta consultazione del ricco Archivio Vieusseux, Ponziani ricomponne la fitta trama dei rapporti epistolari susseguitisi per anni fra il ginevrino e numerosi intellettuali abruzzesi di primo piano (ai già ricordati Petroni, Dragonetti, De Filippis Dèlfico, sono da aggiungere almeno Raffaele Liberatore, Pasquale De Virgilis, Ignazio Rozzi) aventi per oggetto notizie sulla disponibilità di libri e riviste, indicazioni bibliografiche, prenotazioni e richieste di volumi, oltre alle ricorrenti lamentele per i ritardi accumulati nelle spedizioni e alle perplessità, esplicitamente manifestate dal Vieusseux, per la generale situazione politico-culturale che caratterizzava l’intero Regno di Napoli. Ma, «ciò che in questa sede vale la pena sottolineare – scrive opportunamente Ponziani – è che un protagonista come Vieusseux trovò anche al sud e in Abruzzo interlocutori attenti, informati, in sintonia con le idee e le iniziative che nelle località più avanzate del commercio librario, a Fi-

<sup>13</sup> Ivi, p. 195.

<sup>14</sup> Ivi, p. 175.



renze, a Milano, a Torino, provavano a definire, attraverso la produzione intellettuale, nuove forme di collaborazione e nuove idee volte all'avanzamento di un più robusto sentimento nazionale». <sup>15</sup>

Continuando lungo un ideale tragitto che, con originalità, parte dalla ricezione dei documenti e prosegue sulle modalità della loro circolazione, l'A. giunge a trattare della produzione tipografica abruzzese nella prima metà dell'Ottocento. Dopo aver riassunto i principali aspetti quantitativi e qualitativi di un panorama ancora complessivamente modesto, anche se in evidente evoluzione, Ponziani focalizza lo sguardo sul "sistema delle associazioni", all'epoca molto praticato. Esaminando la documentazione relativa alle prenotazioni per l'acquisto della monumentale *Storia di Teramo*, pubblicata da Nicola Palma nel centro aprutino fra il 1832 e il 1836, egli dimostra come, nonostante il buon successo commerciale, l'opera avesse avuto una limitatissima diffusione al di fuori dei confini provinciali (in questo caso, integrando le considerazioni di natura editoriale con pertinenti annotazioni di ordine storiografico).

Nel penultimo capitolo del libro, sono tracciati agili profili delle due più importanti riviste abruzzesi che videro la luce in quegli anni: il «Giornale di scienze, lettere ed arti», e «Il Gran Sasso d'Italia»: prevalentemente letteraria la prima, prevalentemente scientifica la seconda: entrambe però perfettamente sintonizzate, per metodo e per contenuti, sulla stessa "doppia cifra", regionale e nazionale, che subito ha conferito loro importanza e rilievo indiscussi. L'ultimo capitolo, infine, sposta l'attenzione sugli anni che seguono il 1848 quando, accentuatasi l'azione repressiva del governo borbonico, i libri vennero considerati con frequenza sempre maggiore quali indizi di colpevolezza o prova di avversione all'ordine vigente. Esempari, in proposito, gli episodi riportati dall'A. relativi al duplice processo cui furono sottoposti i tipografi sulmonesi Ubaldo e Antonio Angeletti e Panfilo Serafini fra il 1849 e il 1854, alla presunta congiura ordita nel 1857, fra le Marche e Teramo, dal giovane Nicola Gaetano Tamburini, e alla connessa accusa di detenzione di "un libro proibito" che fu mossa nei confronti del giovanissimo seminarista Berardo MezuCELLI.

In definitiva, con *Letterati, libri e lettori*, Luigi Ponziani ci offre un composito mosaico policromo, formato da innumerevoli tessere di diversa provenienza, relativo a decenni importanti della storia abruzzese non ancora adeguatamente indagati. Grazie alla impegnativa ricerca condotta dallo studioso teramano, su di essi ora è indirizzato un potente fascio di luce che,

<sup>15</sup> Ivi, p. 295.

scaturendo da originali punti di osservazione, avanza all'interno di sicure coordinate metodologiche, costantemente corroborato da un imponente apparato documentario e sempre sorretto da una attenta lettura critica, colta e acuta. Se si considera anche che i quattro indici corredanti il volume (dei nomi, dei luoghi, delle aziende librerie, tipografiche e editoriali e degli agenti librari, dei periodici) facilitano l'orientamento all'interno della vasta messe di informazioni, notizie, considerazioni, riflessioni in esso contenute, si può concludere questa sommaria presentazione sostenendo che Ponziani potrebbe far proprie le parole con le quali Marino Berengo accompagnò il dattiloscritto del ricordato lavoro su Milano nel consegnarlo a Corrado Vivanti, all'epoca responsabile delle collane di storia della casa editrice Einaudi: «Voi dite la vostra, che io ho finalmente detto la mia!».<sup>16</sup>

GIORGIO PALMIERI

<sup>16</sup> M. INFELISE, *Presentazione*, cit., p. 7.



### SU MICHELE SAPONARO CINQUANT'ANNI DOPO

Questa raccolta di contributi<sup>1</sup> si apre con un saggio dal titolo *La narrativa di Michele Saponaro tra romanzo blu e ideologia libertaria*, firmato da Enrico Tiozzo, studioso ed esperto della narrativa sentimentale italiana del Novecento.<sup>2</sup> Nel contributo si pone una questione cruciale per comprendere il destino della ricezione dell'autore salentino nella cultura contemporanea: la persistenza degli stereotipi e delle ipoteche che gravano sulla letteratura cosiddetta d'intrattenimento, altrimenti nota come "paraletteratura", *Trivialliteratur* o letteratura di consumo. È una questione vasta e frastagliata, ancora attualissima e irrisolta: perché le opere novecentesche del romanzo popolare o "di genere", il giallo e la narrativa sentimentale incontrano nel migliore dei casi un'attenzione di tipo esclusivamente sociologico (le dinamiche editoriali, i comportamenti dei lettori, il "mercato delle lettere"), trascurando il possibile significato intrinsecamente letterario o storico-letterario di questi testi, e comunque la consistenza culturale di una produzione estesa di scritture e di esperienze intellettuali.

I migliori sociologi della letteratura risponderebbero (e hanno già risposto) a questa che è ormai un'annosa e abusata distorsione del senso comune intellettuale ripescando le considerazioni di Antonio Gramsci sull'assenza in Italia di un'autentica "letteratura popolare", nei confronti per esempio dei "cugini" francesi, come questione che l'autore dei *Quaderni* affronta con un'attenzione e un'assiduità che testimoniano la centralità anche politica di questo tema. E si potrebbe citare un saggio importante e più recente dello storico inglese Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*,<sup>3</sup> nel quale con gli strumenti metodologici della storia sociale e degli studi culturali si indaga la rilevanza che la diffusione della stampa, e nello specifico della letteratura popolare e d'appendice –

---

<sup>1</sup> *Michele Saponaro cinquant'anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce - Lecce, 25-26 marzo 2010), a cura di A. L. Giannone, Galatina (Le), Congedo, 2011.

<sup>2</sup> Cfr. E. TIOZZO, *Il romanzo blu. Temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento*, Roma, Aracne, 2004-2006, 5 voll.

<sup>3</sup> B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, Roma, Manifesto Libri, 1996 (*Imagined Communities. Reflections on the Origins of Nationalism*, London, Verso, 1983).

quella pubblicata lungo il corso dell'Ottocento sulle nuove "gazzette" e sui giornali della nascente industria editoriale – acquista in riferimento ai processi identitari del *Nation building*, ai meccanismi ideologici e inconsci con i quali si formano le identità locali e le comunità nazionali.<sup>4</sup>

Questi spunti e le prospettive di ricerca che ne potrebbero derivare sono offerti nell'opera di Saponaro (San Cesario di Lecce, 1885 – Milano, 1959), divenuto rapidamente uno scrittore di successo nei primi decenni del Novecento prima di una fatale e progressiva disattenzione del pubblico e della critica – se pure Tiozzo ci informa, ed è un punto sui cui sarebbe utile tornare, che le vendite dei suoi libri, pubblicati da "colossi" come Treves, Garzanti e Mondadori, restano lontane da quelle degli autori dei best seller acclamati del tempo come da Verona, Pitigrilli o Zuccoli. Collocabile insieme ai nomi citati e ad altri esemplari più o meno noti, con i quali condivide questa sorte paradossale (iniziale successo editoriale-commerciale e successiva marginalità e *damnatio memoriae* da parte delle istituzioni letterarie), Saponaro spicca nel vario panorama della narrativa sentimentale del Novecento per la sua identità intellettuale complessa e stratificata, e la riscoperta della sua opera si deve negli ultimi anni alle ricognizioni di Michele Tondo e ora di Tiozzo e di Antonio Lucio Gianone, curatore di questo volume.

A cinquant'anni dalla sua morte il Convegno scientifico che si è tenuto nel 2010 tra Lecce e San Cesario ha reso omaggio alla figura poliedrica di narratore e operatore culturale, giornalista e biografo, poeta e drammaturgo. Il volume degli Atti fa il punto sul recupero documentario che si sta realizzando intorno alla sua attività intellettuale, anche grazie all'Archivio Saponaro donato dagli eredi all'Università del Salento, che testimonia la partecipazione a riviste, quotidiani e periodici, i contatti con i gruppi intellettuali, e comprende lettere e carteggi dell'autore con personalità di rilievo della cultura novecentesca come Emilio Cecchi e Vilfredo Pareto, Giuseppe Prezzolini e Benedetto Croce, Filippo Tomaso Marinetti, Luigi Pirandello e molti altri. Allo stesso tempo il volume propone nuove interpretazioni di gran parte della sua opera letteraria, affidando allo studio di italianisti e contemporaneisti il *corpus* copioso ma unitario delle novelle e dei romanzi, dei drammi e dei *reportages* (nei saggi, tra gli altri, di Fabio D'Astore e Luigi Scorrano, Ettore Catalano e Carlo Alberto Augieri, Pa-

<sup>4</sup> Ma per tutti questi temi, in un'ottica storico-letteraria che dall'Unità arriva all'orizzonte contemporaneo, cfr. il recente volume di V. SPINAZZOLA, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012; e M. GIOCONDI, *I best seller italiani 1861-1946*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011.



squale Guaragnella e Giovanna Scianatico); delle liriche e delle biografie, che spaziano da Leopardi e Mazzini a Bettina Brentano, da Gesù e *I discepoli* a Foscolo (nei contributi di Gino Pisanò, Mario Marti e Bruno Pellegrino, Ulla Åkerström, Maria Ginevra Barone e Emilio Filieri).

Grazie all'inevitabile diversità di metodi e di approccio, il tentativo è di fornire un'immagine nuova e dinamica della scrittura di Saponaro nel corso del tempo, partendo da aspetti centrali che riguardano la sua identità complessiva di intellettuale e letterato, come le relazioni anche intertestuali con le fonti e con la tradizione della narrativa italiana tra Otto e Novecento; il rapporto con la "barriera del Naturalismo" e con l'inizio della modernità; le tematiche ricorrenti e le costanti stilistiche, tra continuità e discontinuità, tra scrittura letteraria e saggistica, senza indulgere troppo sul sapore oggettivamente gratuito, tradizionale o anacronistico di certe sue invenzioni narrative, né sui consunti schemi sociologici caratteristici degli studi sulla letteratura popolare e di consumo (ingranaggi della "macchina" narrativa, concessioni ai gusti del pubblico, scomparsa e livellamento della letterarietà o della presenza autoriale, e così via).

Il curatore degli Atti insieme con Tiozzo non nascondono peraltro di sottolineare i punti di contatto e i livelli di corrispondenze con la restante attività di scrittura del salentino, dalla partecipazione in qualità di collaboratore o redattore a periodici come "La Tavola rotonda" e la "Rivista d'Italia" all'impegno giornalistico, dalla felicità di scrittura e dal fondo moralistico che sorreggono la sua copiosa opera di biografo fino ai drammi, agli scritti odeporici e alla più esile vena poetica. Si direbbe anzi che le due anime prevalenti del suo profilo intellettuale, quelle del biografo e del narratore, si sovrappongono senza soluzione di continuità nel corso della sua parabola di scrittore di successo, come uno spartito unitario che Saponaro sa adattare e variare con il ricorso a un'orchestrazione più ricca e iperbolica tipica della musica sinfonica nelle novelle e nei romanzi, e invece con la musicalità solenne e raccolta della musica da camera per le biografie (e per i drammi teatrali). In questa sede mi concentrerò prevalentemente sul versante narrativo della sua scrittura.

I racconti e i romanzi di Saponaro, che coprono i tre decenni iniziali del Novecento, dialogano con i gusti del nuovo pubblico di massa di estrazione piccolo o medio borghese, ponendosi in sintonia con l'egemonia dell'educazione scolastica, classicistica e carducciana, e in campo narrativo con le poetiche del verismo e dell'estetismo tra i due secoli, tra il bozzettismo e la letteratura rustica, Capuana e d'Annunzio. Registrano con l'andare del tempo alcuni punti di contatto ora con il "fantastico" e il

“realismo magico” di Massimo Bontempelli, ora con il romanzo sociale o psicologico a sfondo storico degli anni Venti e Trenta. Nella sua scrittura è insita una certa tendenza all’enfasi oratoria e all’eccesso che trovavano allora un riscontro diffuso, in un’epoca capace di apprezzare il fascino inquietante di figure (molto spesso femminili) dominate da una sensualità torbida e accesa, pari agli scenari agresti e animati di un Salento rivissuto da esule o emigrante: si possono ricordare le protagoniste e le comparse delle *Novelle del Verde* (1908) e di *Rosolacci* (1912); lo sguardo inquieto di Giulia nel romanzo d’esordio *La vigilia* (1914); ma anche il clima di “sonnambulismo” e di malattia morale che assedia gran parte dei personaggi al centro dei suoi romanzi “maturi”, da *Peccato* (1919) a *Fiorella* (1920), da *Un uomo* (1924-1926) alla *Bella risvegliata* (1924), da *Nostra madre* (1921) e *Io e mia moglie* (1929) al *Cerchio magico* (1939).

Si tratta di un sentimento vago e incerto all’insegna dell’apatia e dell’inettitudine, che finisce per attraversare un’intera galleria di figure femminili e di personaggi-alter ego dell’autore. Da questo fondo morale torbido e inquieto scattano o si generano quasi per un “titanismo” irriflesso le invadenti tirate moralistiche o giudicanti, tipiche di un intellettuale conservatore attratto in maniera confusa dalle ideologie libertarie e socialisticheggianti; e soprattutto le insistenti allusioni erotiche e peccaminose di una sensualità primitiva che erompe nelle scene ricorrenti di stupri tentati o agognati, adulteri e incesti, triangoli, storie d’amore controverse e innamoramenti avventurosi o fallimentari (gli ingredienti inevitabili della narrativa sentimentale).

Sono i temi prevalenti che insieme ad altri motivi come l’esaltazione della terra e il ritorno alla patria lontana, compongono le cornici narrative per il dispiegarsi della vena saggistica e dell’eloquenza riflessiva o didascalica sempre presenti nella scrittura di Saponaro. Non si devono confondere questa sostanziale irrisolutezza che è alla base della sua opera narrativa, e nemmeno questa tendenza all’oratoria e alla retorica che si applica agli intrecci sentimentali o “fantastici” dei suoi romanzi (ma anche alla vocazione moralistica della scrittura propriamente saggistica di Saponaro), come meri reperti e cascami di uno scrittore “minore” e provinciale, epigono e attardato. È merito del ramificato lavoro di scavo testimoniato negli interventi dedicati alla sua opera letteraria l’aver ampiamente contestualizzato questi scritti, inserendoli nell’orizzonte biografico, storico e culturale dell’autore. Accanto alle novelle e ai racconti d’esordio al centro del saggio di Marco Leone – come documenti di un apprendistato letterario che si consuma tra un tenace carduccianesimo e i debiti contratti



con la letteratura verista di Capuana e del primo d'Annunzio –, trovano così spazio i testi che compongono la maturità complessiva della sua opera narrativa: tutti insieme disegnano i contorni di un autore che si pone non ai *margini* ma alle *soglie* della modernità letteraria.

Già a partire dalla *Vigilia* (1914), di cui discute Marinella Cantelmo, e pensando soprattutto a testi come *La casa senza sole* (1919) e *Bionda Maria* (1936), *La bella risvegliata* (1924) e *La città felice* (1934), *Nostra madre* (1921) e *Il cerchio magico* del 1939 (nelle relazioni di Giuseppe Bonifacino e Beatrice Stasi, Patrizia Guida e Fabio Moliterni), emergono i tratti di un'inquietudine che si stabilizza a livello tematico-ideologico e sul piano dello stile. Gli intrecci che governano le novelle e i romanzi di Saponaro si inseriscono nel quadro di un idillismo regressivo di stampo sostanzialmente tradizionale, che prende le forme dell'immersione impressionistica in una civiltà agreste o in un paesaggio contadino via via turbato non soltanto dalle accensioni sinestetiche e sensuali, quasi paganeggianti e fuori dal tempo, tipiche di un gusto estenuato per la descrizione ambientale; ma anche dalla presenza delle forze e delle dinamiche sociali (i nuovi proprietari agrari, la nobiltà in decadenza, i braccianti e i conflitti di classe, i contrasti città/campagna, artista/mercato) che in fondo incrinano e complicano la cornice bucolica o pseudo-carducciana come tipologia e riferimento centrale per la sua opera. Dentro una tessitura stilistica omogenea e uniforme consacrata all'impressionismo ambientale o solenne, nel quale predominano le tonalità alte e magniloquenti di un linguaggio letterario aulico e convenzionale, piegato alla tensione lirica e all'enfasi oratoria, si inseriscono sporadiche ma insistenti deviazioni espressionistiche che assumono talvolta le forme morfologiche e lessicali caratteristiche di una ricerca espressiva tutt'altro che pacificata o inerte (suffissi e prefissi dalla marcata espressività, gusto per il catalogo e per l'elenco, eccetera).

Questa vena sperimentale e inquieta, non esibita né strutturale eppure circolante nelle paratie della sua copiosa opera narrativa, si riflette non soltanto per quanto attiene alla complessità spesso segreta e sorprendente delle relazioni intertestuali intrattenute con la tradizione "alta" e con i modelli letterari a lui contemporanei, ma conduce in qualche caso alla costruzione di "parabole" o romanzi a tesi dall'evidente (seppure normalizzata) prospezione storico-metaforica e allegorica.

È il caso, per esempio, di alcuni testi composti in una fase cruciale nella parabola della scrittura di Saponaro, quella che attraversa i secondi anni Venti e tutti gli anni Trenta, nella quale una crisi d'ispirazione creativa, dovuta anche alle pressioni di un mercato letterario già allora del tutto

proiettato al raggiungimento del profitto immediato e seriale, conduceva l'autore salentino a sperimentare nuovi registri tematici e soluzioni stilistiche, prima dell'abbandono più o meno definitivo della narrativa d'invenzione a vantaggio della scrittura biografica. In un arco di scritture che comprende i romanzi *Bionda Maria* e *La città felice*, *La bella risvegliata* e il *Cerchio magico* Saponaro esplorava i territori che possono essere definiti latamente "fantastici", ovvero i modi umoristico-grotteschi della satira sociale a sfondo metastorico o utopistico. Permane la cifra consueta dell'idillismo moraleggiante e sentimentale, nonostante le ambientazioni non più circoscritte nell'esclusivo ambito mimetico di carattere agreste e salentino. Eppure, da queste (diseguali e irrisolte) invenzioni narrative emergono un'auto-consapevolezza letteraria e una dimensione allegorica o riflessiva che le avvicinano alle contemporanee sperimentazioni di tutt'altro spessore di Bontempelli, o alle visioni vitalistiche dell'ultimo Pirandello post-umorista.

Lo scrittore testimonia una notevole capacità di intercettare, semplificare e rielaborare le tendenze letterarie predominanti del suo tempo, mentre lo scetticismo e il disincanto di stampo conservatore – in quanto portato vago e imprecisato di un atteggiamento ideologico che via via mutava nei confronti del contesto storico tra anni Trenta e Quaranta (il fascismo e il dopoguerra) – venivano per così dire normalizzati e quasi depotenziati dietro la spinta all'equilibrio e alla compostezza classica e moraleggiante, che circolano insistenti nelle ultime scritture diaristiche e biografiche di Saponaro, caratteristiche dunque di un intellettuale e narratore insieme *moderno e pre-moderno*.

FABIO MOLITERNI



1. Leggendo le prime pagine del *Prologo* del recente romanzo-memoriale di Vito Teti *Pietre di pane*,<sup>1</sup> dettato *naturaliter* entro una rigorosa prospettiva antropologica e con una matrice dichiaratamente autobiografica, si avverte la sensazione di uscire, a lettura ultimata del volume, profondamente rattristati, colti da sensi di colpa che rimangono dentro, incapaci di trovare una via d'uscita freudianamente liberatoria.

La malinconia non abbandona, certamente, il lettore che, come me, si ritrova, e si riconosce, negli eventi che il 'libro della memoria' dello scrittore squaderna diffusamente, a volte compiaciutamente, essendo stato testimone e attore – e, ora, io narrante – degli eventi evocati, retti dai due assi portanti della narrazione, l'*emigrazione* e la *restanza*. Sono i due fattori che, nella visione del mondo del calabrese – ma, direi, dell'uomo del Sud in generale – acquistano un significato tutto speciale. Significato non sempre di facile comprensione per chi ne è estraneo, e che il desiderio innato di ulissidi, di 'gente in viaggio', la classe egemone parassitaria, in veste di affabile consigliera, lo fa esplodere in insopprimibile necessità di 'emigrare' in cerca di un tozzo di pane per sfamare la famiglia, per combattere la povertà, per scrollarsi di dosso l'avvilente sudditanza fatta necessità di vita. È così che, per il calabrese, «partire, tornare, restare sono diventate – o sono sempre state? – modalità diverse del viaggiare. Se non ti senti prigioniero di nessun luogo, o padrone di qualche luogo, vuol dire che possiedi la libertà del cammino».<sup>2</sup>

L'assaporata lettura delle pagine di Teti dà voce al 'fanciullino' che è dentro di noi, fraterno all'Enea metastasiano, guerriero sentimentale dalle velleità eroiche che, bilicato tra il *restare* e il *partire*, rimane «confuso/nel dubbio funesto» e «non parto, non resto,/ma provo il martire,/ che avrei nel partire,/ che avrei nel restar».<sup>3</sup> Ma la riflessione non tarda a prendere il suo posto, e la lettura offre lo spaccato, storicamente ineludibile, di una Calabria fatta metafora di un Sud che vive e soffre, almeno nella prima metà del '900, a cavallo delle due guerre mondiali, tra il *restare* e il *partire*

<sup>1</sup> V. TETI, *Pietre di pane. Un'antropologia del restare*, Macerata, Quodlibet, 2011.

<sup>2</sup> Ivi, p. 22.

<sup>3</sup> P. METASTASIO, *Didone abbandonata*, Atto I, scena XVIII.

concretissimi; il fenomeno dell'emigrazione oltre Oceano del primo quindicennio del secolo; la migrazione in massa dei suoi contadini e dei suoi artigiani verso le attività industriali dei paesi del Nord Europa o dell'Italia settentrionale, con l'irrimediabile spopolamento, e il conseguente abbandono, delle famiglie, delle campagne e dei paesi.

In questo itinerario di dolore e di speranze, Teti si lascia guidare dal filo della memoria, che sola ci fa persone irripetibili e uniche, senza che gli venga mai meno la consapevolezza del suo ruolo di antropologo e di letterato. Così, il racconto si arricchisce, e si corrobora, con puntuali richiami a scrittori 'memoriali' e concretissimi a lui familiari, da Padula a Misasi, da Alvaro a Silone, da Seminara a La Cava, da Perri a Rèpaci, a Strati, a poeti ribelli come Costabile, mentre s'incontra, e ragiona, coi più prestigiosi meridionalisti, da Giustino Fortunato a Umberto Zanotti Bianco; con storici come Braudel; con quell'acuto interprete dell'universo contadino e delle culture sottoproletarie qual è Pier Paolo Pasolini.

Occorre aggiungere ancora, a mio parere, che, per Teti antropologo-scrittore, l'interesse puramente estetico non sembra affar suo. È ben lontano dal voler dare al suo racconto una veste letteraria, sfumature dotte, affondi da 'prosa d'arte'. La sua parola sgorga da sé limpida e immediatamente partecipe, com'è degli scrittori autentici. Egli fa sostanzialmente suo il concetto di cultura espresso dal compianto Alberto Mario Cirese, di *cultura osservante* e di *cultura osservata*, consapevole che «i giudizi, per non essere pre-giudizi, devono nascere dall'esame interno e non debbono sostituirsi ad esso». <sup>4</sup> In tal senso, nel capitolo *L'ombra e la macchina da cucire*, dichiara espressamente le ragioni che lo hanno guidato alla realizzazione del suo 'racconto' del *partire* e del *restare*:

Non ho mai scelto l'emigrazione come argomento delle mie ricerche etnografiche [...]. Non piego la realtà osservata alle ragioni della mia storia personale, se mai offro la mia memoria e la mia esperienza per dare conto di un fenomeno storico e antropologico, che, almeno dalla fine dell'Ottocento, ha segnato la vita, la cultura, la mentalità delle comunità della Calabria, la mia regione d'appartenenza [...]. L'emigrazione è fatta di dolore della partenza e di dolore dell'attesa, di speranza, di fallimenti, di successi di chi parte e di speranze, fallimenti, successi di chi resta. <sup>5</sup>

<sup>4</sup> A. M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1979, p. 7.

<sup>5</sup> V. TETI, *Pietre di pane*, cit., pp. 83-84 e 10.



Il *viaggiare* e il *restare* si fanno metafore di una condizione esistenziale imprescindibile, guardandosi dalla tentazione – che si fa prepotente – di cadere prigionieri della retorica delle ‘radici’, perché «esiste lo sradicamento totale anche di colui che sta fermo», come «accanto alla retorica dell’emigrazione di successo c’è la retorica di chi è rimasto». <sup>6</sup>

2. Le ricette più sagge per esorcizzare tale retorica le dobbiamo ad Alvaro e a Pasolini. Nel 1930, nel racconto che apre la raccolta *Gente in Aspromonte*, constatando l’irreversibile declino del suo paese natale, Alvaro affermava epigraficamente: «È una civiltà che scompare, e su di essa non c’è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie». <sup>7</sup>

Così come, scrive Teti,

la *pietas* di Pasolini – col suo religioso desiderio di custodire le voci, i gesti, i volti degli ultimi – alla luce delle vicende italiane degli anni Ottanta, Novanta e presenti, appare in tutto il suo valore profetico. Pasolini sperimenta la condizione paradossale di non appartenere più a un mondo che scompare e di non sentire suo il mondo che si va affermando. <sup>8</sup>

Il capitolo *Il cammino di Vallelunga*, connotato dal senso del trascorrere inesorabile del tempo, è un canto lirico struggente sulle rovine dei *moenia* e dei *genus*, su un passato che ci ha visto nascere e crescere consegnandoci, come depositari, il senso e la ragione del nostro essere nel mondo, che nessun evento può scalfire, se pur sempre accompagnato dall’amara riflessione della ragione che quel passato segue, e insegue, vigile. La memoria salvifica ci restituisce, reinventandoli, per qualche tempo – come nella festa della Madonna di Monserrato, a Vallelunga – emozioni e personaggi che hanno reso felice la nostra infanzia. Sappiamo quanto nei nostri incontri casuali si faccia a gara nell’evocare le fiere, le processioni, gli spettacoli pirotecnici, la lunga teoria di personaggi rimastici memorabili, la cui presenza testimoniava lo stato di povertà che dominava la società di quegli anni, e che si affrontava con una dignità e un senso quasi religioso delle modeste cose che si possedevano, che si volevano perpetuare nel tempo e che ci rendevano umanamente migliori, capaci di una solidarietà che

<sup>6</sup> Ivi, pp. 21 e 17.

<sup>7</sup> C. ALVARO, *Gente in Aspromonte*, Milano, Bompiani, 1955<sup>3</sup>, p. 15.

<sup>8</sup> Ivi, p. 20.

oggi ci appare come proiettata in un orizzonte di fiaba. Ed ecco *lu marmittaru*; *lu caddararu* [lo stagnino]; il venditore ambulante di stoffe, noto come *roba bella e pocu dinaru*; *lu pezzivecchiaru*; l'arrotino; l'ombrellaio; *lu salaru* [il venditore di sale: specialmente nel cosentino]; il 'venditore della fortuna', nella persona di un cieco, accompagnato da un bambino senza sorriso, con in mano una gabbietta col pappagallino che tirava col becco la cartuccella colorata con l'oroscopo. Scrive Teti:

Tutto questo accadeva soltanto cinquant'anni fa. Cinquant'anni che equivalgono a secoli; e per questo siamo spaesati e cerchiamo nuove forme di appaesamento [...].

Le voci, i suoni, le urla, le chiamate ad alta voce, affinavano la mia abitudine all'ascolto e da grande avrei imparato a distinguere, nella notte, i passi degli amici che facevano la serenata, quelli delle donne che andavano in campagna, i nuovi ambulanti motorizzati, che giravano per vendere scope, polli e galline, zibibbo, meloni. Il ricordo delle voci e il suono del paese, campane e campanelle che ci chiamavano per la scuola e per la messa, per la festa e per gli incendi, per i lutti e per i matrimoni, mi sono sempre stati di grande aiuto nella mia ricerca di un tempo perduto. Quella del rumore dei passi, del suono della voce, del mescolarsi di rumori è una dimensione che è scomparsa nel paese di oggi. Il silenzio, non quello voluto, cercato, desiderato, ma quello legato allo svuotamento dei paesi dell'interno, l'abbandono dei centri storici, è qualcosa di veramente doloroso per chi è nato e cresciuto in luoghi rumorosi, sonori, pieni, densi di fatica, di gioie e di vita.<sup>9</sup>

Punto di riferimento, nel paese, era la Chiesa, dove ci si ritrovava come persone, dimentichi, per breve momento, dell'appartenenza a una classe sociale, in una unione estatica dettata da un intimo refrigerio spirituale scaturito dall'inconscia liberazione del peso, diversamente incombente per ciascuno, dei problemi della dura quotidianità:

Il giro con la nonna, la mamma e altre persone cominciava con rapido saluto alla Madonna. La statua della Madonna, i devoti intorno, le preghiere, i canti, i gesti, le offerte, le candele, le 'figure', la gente che entrava e usciva, i poveri bisognosi che sulla porta chiedevano la carità: la chiesa era un centro del mondo dove convergevano richieste, bisogni, attese, speranze.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>10</sup> Ivi, p. 37.



Tramontato da noi – almeno secondo quelle consuetudini, immortalate anche nelle pagine di Alvaro e di Perri –, il rito del pellegrinaggio rinasce, con gli emigranti, nelle Americhe, da Vallelunga a Toronto, ora, naturalmente, con le varianti che il luogo e le circostanze esigono:

Ascolto la litania cantata da uomini e donne e accompagnata dalla banda. La statua della Madonna è rivolta in direzione del luogo d'origine. Non ascoltavo da tempo voci così commosse, partecipi, attente, consapevoli della bellezza di rinnovare un rito dei padri, sperando di tramandare ai figli, nati e cresciuti in un altro mondo [...].

Ognuno ha la propria infanzia, il proprio tempo, la sua Vallelunga da vivere e da ricordare. Non può prendersi il tempo degli altri. Non si torna. Se non con la scrittura e con la memoria.<sup>11</sup>

Toronto si fa emblema dell'America 'amara', di quell'emigrazione che, ad esempio, stravolge, ma, spesso, anche riscopre, la figura del padre, personaggio dominante il racconto di Teti.<sup>12</sup>

3. Nel 1994, Teti si reca a Toronto. Vuole conoscere le persone con le quali era emigrato suo padre. In compagnia del cugino Franco e del 'fraterno amico Ciccio Bellissimo',

ci avviciniamo a un anziano signore. È Giovambattista Rizzuto, classe 1904, emigrato nel 1949 [...]. Prima ancora che gli venga presentato già mi abbraccia e lo stesso fa una gentile signora, una dei suoi sette figli, e mi abbraccia il marito, un signore affabile e cordiale, anche lui ori-

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40 e 41.

<sup>12</sup> Il Novecento è il secolo della 'riscoperta' della figura del padre, in tutte le sue sfaccettature, privo degli orpelli sentimentali che hanno, da sempre, caratterizzato, nella letteratura, quella della madre. È un capitolo ancora tutto da scrivere. La nostra poesia registra testi straordinari, non solo per gli esiti estetici, ma per aver dato voce a questi testimoni esemplari delle vicende che, nel bene e nel male, hanno segnato la storia del nostro '900. Penso alle liriche relative di Alvaro, di Saba, di Sbarbaro, di Gatto, di Quasimodo, di Scotellaro e di tanti altri. A quasi tutti i narratori della nostra Calabria tra Otto e Novecento. L'argomento è stato ripreso, ed esaltato, ai giorni nostri, in un originale modulo narrativo, ad esempio, da Fortunato Nocera (*Colloquio con il padre*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2011), e dallo stupendo affresco di un'epoca tragica, dalla disumanità sconcertante, - come avvenne, ad esempio, nella Cambogia di Pol Pot - consegnato al figlio Folco, qual è il denso, ma lucido e scorrevole, volume: T. TERZANI, *La fine è il mio inizio. Un padre racconta al figlio il grande viaggio della vita* (Milano, Longanesi, 2010<sup>12</sup>).

ginario di Vallelunga. Mi commuovo. So che Rizzuto e i suoi familiari stanno salutando e abbracciando un altro al mio posto. Hanno davanti mio padre a cui, mi dicono, assomiglio in maniera sorprendente e che loro hanno conosciuto perché ha abitato lungamente nella loro casa.<sup>13</sup>

È l'occasione per un inno esaltante e, insieme, malinconico, alla 'fotografia', depositaria di memorie imperiture, che le ripropone, e le esalta, a chi sa leggerla e interrogarla. 'Malinconico', perché evoca momenti che hanno segnato la nostra vita per sempre:

Siamo cresciuti, noi bambini, con la madre, i nonni, i cugini, i parenti. Il padre era un nome e un volto sognato. Un giorno – avevo quattro anni – mia madre aprì una busta, mi guardò e mi porse una fotografia, che mio padre aveva inviato a conferma della guarigione di una qualche malattia. Vedevo il suo volto per la prima volta. Quando in paese arrivava l'uomo con la macchina fotografica, mia madre mi faceva posare nella strada, sotto un pergolato. Le foto erano destinate a mio padre. La fotografia era un modo per farsi conoscere e per riconoscere, stabiliva collegamenti e congiunzioni, confermava, in fondo, separazioni. Il paese che si era sdoppiato cercava di riappropriarsi, con le immagini, dell'ombra che era andata persa [...].

La fotografia e le sue allusioni creavano sogni e desideri di ricongiungimento. Le foto trovavano posto nelle vetrinette delle case, alle pareti, nelle cornici, nei quaderni neri con le righe rosse, accanto alle immagini dei defunti, ai ricordini e alle figure dei santi. L'emigrazione era diventata la nuova, inedita forma di morte della società contadina in dissoluzione e, insieme, elemento di una nuova sacralità, di un nuovo appaesamento [...].

Papà è in Canada. Per me è soltanto una fotografia e tante lettere con i bordi colorati.<sup>14</sup>

Si era compiuta una metamorfosi agra che le classi egemoni avevano determinato col loro egoismo e con la loro arroganza, incoraggiando l'esodo di quanti non tolleravano più la miseria accompagnata dall'ubbidienza istituzionalizzata. All'emorragia umana dei paesi e delle campagne, seguiva, naturalmente, quella economica, ma, chi restava perpetuava testardamente tradizioni e costumi che gli emigrati avevano trasferito altrove, accettando le fatali variazioni che imponeva il Nuovo Mondo:

<sup>13</sup> V. TETI, *Pietre di pane*, cit., pp. 38-39.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 84, 85 e 108.



Vallelunga si è spopolata, si è dimezzata, ma non è morta; si è spostata, si è trasferita altrove. È rinata in un Nuovo Mondo. Una grandiosa dilatazione antropologica. La comunità d'origine si è dilatata, è uscita fuori di sé, è diventata altro da sé.<sup>15</sup>

L'immaginazione e l'antropologia, in perfetta simbiosi, con un temperato scambio di dare e avere, passano in rassegna usi e costumi che non ci sono più, o sono al crepuscolo, ma che cercano un posto di rilievo per cogliere il senso, e le ragioni, della storia millenaria della nostra Calabria.

4. Entro tale cornice trova la sua dimensione il pane – al quale s'intitola questo romanzo-memoriale – e racconta sia l'odissea della sua evoluzione, sia l'offerirsi come metafora di una precisa condizione esistenziale: di quanti, ad esempio, subirono, per esserne stati da sempre i primi fruitori, la 'tassa sul macinato', giustamente nota come 'tassa sulla fame', imposta, nel 1865, dal ministro delle finanze Quintino Sella.

Come metafora, Teti richiama espressioni che ancora ronzano tristemente nelle orecchie della mia generazione. La 'fame di pane', almeno fino agli anni Sessanta, fu così familiare in Calabria e, in genere, nelle terre del Sud, da meritarsi un ricco 'inventario' di locali 'Santi del pane', soprattutto calabro-greci, monaci basiliani: San Fantino di Taureana; San Saba sulla destra del Sinni; San Nicodemo della valle delle Saline; San Leo di Bova; San Bruno di Serra San Bruno; San Giovanni Theriste 'mietitore di Stilo'. Nei discorsi quotidiani non mancava l'occasione per dare luogo a espressioni che ricordassero il pane: 'Guadagnarsi il pane'; 'è andato ramingo per un pezzo di pane'; la persona gentile era 'buona come il pane'; l'ozioso era 'pane perduto'; il parassita un 'mangia pane a tradimento'; una cosa di non facile conquista, 'non era pane per i suoi denti'; ecc.

Teti, con una scrittura colloquiale e rigorosa, racconta la prodigiosa avventura del pane, dalla semina del chicco di grano, alla fatica della coltivazione, alla mietitura, alla farina, all'impasto, alla cottura, alla sua fragranza appena sfornato, alle numerose varianti, dettate, quasi sempre, dalla fantasia del Bisogno e dalla Carestia, come durante i tragici anni delle due guerre mondiali. Si aveva, così, un pane dal cromatismo che la fame rendeva eccellente: pane bianco, nero, scuro, bruno, giallo, frutto della qualità, e quantità, delle farine impiegate. Si aveva così il pane «di grano, di mais, di segale, di avena, di castagna, di patate, di ghiande, di erbe, di orzo, orzo

<sup>15</sup> Ivi, p. 38.

e segale, di lenticchie, cicerchie, pane di *miscitatu* con diversi miscugli, di lupini, di miglio, di vecce, di paglia». <sup>16</sup>

Il rito del pane coinvolgeva tutti, adulti e bambini, in un entusiasmo corale che sapeva del miracoloso. Racconta Teti:

Assistevo e partecipavo alle infornate di pane. Mi divertivo a vedere i movimenti delle donne, la loro abilità, l'arte d'impastare la farina e la delicatezza con cui pulivano il forno e poggiavano il panetto [...]. Il forno era un centro della casa, del paese, dell'universo contadino. In molti paesi il consumo del pane è accompagnato ancora oggi da gesti, preghiere, riti di ringraziamento. Il pane deve stare appoggiato sul tavolo dalla 'parte piana', poiché la 'parte tonda' raffigura il 'volto del Signore', ed è un atto di dispregio alla grazia di Dio capovolgerla. <sup>17</sup>

Oggi rimane forte la nostalgia di quella 'civiltà del pane', «dove si aveva cura di avanzi, scarti e molliche, che non è l'insensato e improbabile ritorno al buon tempo andato, ma il rifiuto dello spreco e dell'eccesso». <sup>18</sup> Nel ricordato racconto *Madre di paese*, Corrado Alvaro ricorda che «un pezzo di pane che cade per terra, chi lo raccatta, lo bacia». <sup>19</sup>

Tale nostalgia, a volte, si materializza – accade ancora oggi! – in gesti, e oggetti, incaricati di trasmettere sapori e profumi capaci di risvegliare memorie e sentimenti sopiti. Così, Franco, tornando un'estate per alcuni giorni di vacanza al paese, riporta a Toronto un paniere di fichi freschi, quasi per esorcizzare la tristezza del nuovo distacco. Dopo la partenza degli emigranti, tornati per le ferie e per le feste agostane, tornano ad impossessarsi del paese la solitudine e il silenzio. Franco s'illude di poter tradurre quella solitudine e quel silenzio che avvolgeva le vecchie case, ripartendo, di notte, per Toronto non visto da alcuno, ritenendolo così ancora presente nel paese:

Fu quasi contento di non incontrare persone il giorno prima della partenza. Voleva partire in silenzio, non visto: fantasticava che se la gente non si fosse accorta subito della sua partenza, in qualche modo lui sarebbe rimasto ancora in paese. <sup>20</sup>

<sup>16</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>18</sup> Ivi, p. 53.

<sup>19</sup> C. ALVARO, *75 racconti*, Milano, Bompiani, 1955<sup>3</sup>, p. 199.

<sup>20</sup> V. TETI, *Pietre di pane*, cit., p. 60.



S'affacciava prepotente in Antonio e in Franco l' 'ameno inganno' di quell'evento imponderabile che gli antropologi chiamano il 'doppio', riferito pirandellianamente alla persona, alle cose, agli eventi. Perché non è assolutamente vero che le civiltà tramontano, che ogni terrena cosa abbia un'ineluttabile fine. La Storia non consente conclusioni irrimediabili. Lo stesso concetto di 'tramonto' non conserva in sé la certezza dell'aurora? Certo, il tempo travolge e muta persone e cose. Tutto si trasforma, si evolve, o si involge. È la lezione vichiana rinverdata dal Foscolo. Per questo, occorre tenere ben ferme e vive le memorie, saperle alimentare, sempre, anche quando torna prepotente l'angoscia del distacco da tutto ciò che ci fu particolarmente caro. Ad Antonio, che rimprovera Franco di distruggere le 'tradizioni' adeguandole agli usi e ai costumi delle Nuove Terre, Franco risponde pacato, con una punta di malcelata tristezza:

Siete fuori strada se non capite che tutto cambia, che noi siamo cambiati, che il paese non è più lo stesso e che non c'è niente da conservare se non i ricordi e le nostre storie e che qui qualsiasi cosa facciamo diventa diversa da quella che immaginavamo. Lo vedete che qui i fichi non crescono come in paese e però...<sup>21</sup>

E, intanto,

guardava quei frutti che Antonio e sua moglie mangiavano religiosamente, con lentezza, quasi per assorbirne il sapore, e ne aveva voglia ma non ne prendeva nemmeno uno. Ne avrebbe mangiato a casa in serata, si diceva, ammesso che i suoi gliene avessero lasciato qualcuno.<sup>22</sup>

L'antropologo Teti non si stupisce se «in tutte le case dove viene invitato, pria o poi tirino fuori un album fotografico di ricordi»,<sup>23</sup> e ne sgranano, con una punta di orgoglio, l'inventario delle 'meraviglie' che connotavano il paese della loro prima giovinezza e che ora vedono irripetibili. Egli sa bene che occorre persuadersi che «con l'idea di riproporre la tradizione si inventa una nuova tradizione. Tutto somiglia al paese e tutto è diverso».<sup>24</sup> E nei due capitoli, quasi a conclusione del libro e d'indimenticabile tensione lirica, *Le pietre di mio cugino Giò* e *I funerali dell'Imperatore*, l'antropologo-

<sup>21</sup> Ivi, p. 77.

<sup>22</sup> Ivi, p. 80.

<sup>23</sup> Ivi, p. 92.

<sup>24</sup> Ivi, p. 93.

scrittore evoca, e colloca nella dimensione storicamente propria, l'intero suggestivo, impareggiabile e insopprimibile, mondo delle memorie, a partire, naturalmente, dal paese natio, sempre fermo nel cuore di chi vi è nato e cresciuto. Turi «non era tenero con la sua terra, ma non poteva sentirne parlare male». <sup>25</sup> Dove ora viveva

era benvenuto e rispettato, ma non era felice. Quel cazzo <sup>26</sup> di paese gli mancava. Quel cazzo di paese che quando ci vivi lo odi e lo detesti, magari, e quando te ne vai lo rimpiangi. Quel cazzo di paese, di cui non ti liberi mai. Chi se ne va, non sta bene in nessun posto. <sup>27</sup>

5. Particolarmente efficaci, per sapienza evocativa e qualità della scrittura, sono le pagine dedicate a due eventi cruciali della sensibilità del calabrese: la morte, coi suoi miti e i suoi riti e, all'opposto, le feste del carnevale che, con le sue tappe ridanciane e delibatorie, permette alle classi subalterne di prendersi una pur effimera rivalsa sulla classe egemone, con episodi trasgressivi anche abbastanza pungenti. Entrambi gli eventi riportano alla civiltà greca antica, con le varianti inevitabili dovute anche alle varie dominazioni straniere, specificatamente a quella longobarda e a quella spagnola.

L'inesorabile morte, che stronca sogni e speranze, è in cima ai pensieri di ciascun calabrese. Per averne un'idea, basta visitare il cimitero del paese natale. Sulle lapidi si riconoscono sempre uomini e volti. Significativamente,

su qualcuna c'è la foto, con nome e data di nascita, ma manca la data di morte. Gli anziani sistemano ormai tutto prima di morire, non sono più sicuri che qualcuno lo farà per loro, non vogliono lasciare disturbi ai figli o ai familiari che vivono lontani e ormai non hanno più tempo. <sup>28</sup>

La morte cessa di essere un momento di consuntivo, di dare e avere. Nella dolorosa circostanza si supera tutto. Sentimenti e risentimenti, come

<sup>25</sup> Ivi, p. 152.

<sup>26</sup> Mi pare superfluo ricordare che qui il sostantivo non ha nulla di volgare. È il solo termine capace, in questa condizione dell'animo, di fondere, secondo la tradizione del realismo meridionale, rabbia e nostalgia. Come nei versi del poeta-pittore Enotrio: «Cosi, figuri e fatti calabrisi:/ mancu sacciu pecchi! //No passa nu mumentu/ chi no mi veni a menti/ chistu cazzu i paisi» (ENOTRIO, *Cosi, figuri e fatti calabrisi*, presentazione di F. M. Ferro, Roma, Ed. Carte Segrete, 1976, p. 29).

<sup>27</sup> V. TETI, *Pietre di pane*, cit., p. 151.

<sup>28</sup> Ivi, p. 110.



per incanto, svaniscono. Si vivono due giorni – in alcuni paesi, tre – di lutto, «due giorni di pianti, di silenzi, di bugie, di mezze parole, di commenti, di strazi, di visite, di domande, di sconforto, di ‘bisogna andare avanti, bisogna pensare a quelli che restano’». <sup>29</sup> Non solo. Ma

Un funerale comporta sempre un bilancio, è un elenco di perdite, di inventario e un appello, anche un momento di buone intenzioni e di sane promesse, che dopo qualche giorno verranno dimenticate, <sup>30</sup>

perché, come nel caso della morte di Giò, del quale «si conoscono e si narrano storie, episodi e ‘leggende’»:

quando scompare una persona che incarna anche lo spirito di un luogo, si forma quasi una granitica memoria collettiva che sembra assumersi l’impegno di non dimenticare, di ricordare. <sup>31</sup>

6. Altro momento tipico della cognizione esistenziale del calabrese, e uno dei capitoli più significativi della storia delle sue tradizioni, è il carnevale. I suoi festeggiamenti occupavano – ma, con i dovuti ‘aggiornamenti’, sanno resistere ancora – tutto il mese di febbraio, coincidendo, quindi, col periodo invernale, durante il quale vengono macellati i maiali, con la relativa ‘esplosione’ del buon cuore dei parenti e degli amici, a mangiare, finalmente, a sazietà «della carne, delle polpette, e tanti maccheroni, ben conditi col ragù del maiale e bene ‘informaggiato’». <sup>32</sup> È ovvio che i festeggiamenti, che interessavano le quattro domeniche del mese, avessero uno stretto rapporto con l’alimentazione. La rappresentazione delle maschere interessava, soprattutto, due categorie: quella dei ‘farsari’, cioè di coloro i quali dovevano recitare le ‘farse’ nelle domeniche stabilite: la prima, dedicata agli *amici*; la seconda, ai *compari*; la terza, ai *parenti*; la quarta, al sommo Carnevale. L’altra era la schiera degli *’mprovvisaturi*, specie di cantastorie, i quali, appunto, improvvisavano versi e rime, con i quali esaltavano, o censuravano, usi, comportamenti, fatti e misfatti di cui in paese si ‘pispigliava’, ma nessuno ne parlava.

Da tale occasione nacque una ricca, e significativa, produzione di canti e storie popolari orali, o registrati come ‘poesie dialettali’, di non volgare

<sup>29</sup> Ivi, p. 134.

<sup>30</sup> Ivi, p. 135.

<sup>31</sup> Ivi, p. 137.

<sup>32</sup> Ivi, p. 140.

rilievo etico, storico, ed anche estetico, per la schietta vena sorgiva dei sentimenti che esprimevano. Basti pensare alle 'storie' ispirate all'emigrazione, nelle quali

si inveisce contro Cristoforo Colombo, responsabile della 'rovina' dei paesi, e in cui si maledice Napoli, luogo d'imbarco degli emigrati. Con ironia, vengono segnalate le mutazioni introdotte dagli emigrati, la dissoluzione delle famiglie e anche le tante novità introdotte dagli americani.<sup>33</sup>

Nelle quattro domeniche dedicate ai 'farsari', la partecipazione era quasi corale. Partecipavano tutti, scanzonatamente, artigiani, impiegati, contadini, 'iornatari', emigrati che avevano fatto fortuna in America e ora erano diventati piccoli proprietari o modesti commercianti. Carnevale era – e lo sarà sempre – la festa di tutti e per tutti, e ogni 'scherzo', anche quello sottilmente più imbarazzante, veniva accettato come imponeva la 'tradizione':

Nelle vie e negli slarghi del paese, la domenica di Carnevale venivano recitate le farse in cui si prendevano in giro signori, parroci, benestanti, ma anche emigranti e donne che restavano sole, commercianti imbrogliatori, forestieri inaffidabili.<sup>34</sup>

7. Il racconto, che s'era aperto con la narrazione dell'odissea umana e interiore del padre 'ombra', sogno, nuvola, fotografia, si chiude, coerentemente, con quella della 'madre di paese', testimone fiera e tenace di un tempo che vuole consegnare agli altri, ai figli:

Non vuole fare pesare il passato, mia madre, lo vuole rivivere e ricordare [...].

I tempi di mia madre sono rimasti quelli del dovere e del rispetto, delle amicizie e delle visite. Quelli del passato che non c'è più e che lei sa benissimo non esserci più [...].

Seguo le sue storie e cerco di fissare date e avvenimenti: anch'io penso che le storie, una volta vissute e accadute, in qualche modo continueranno a vivere fino a quando qualcuno le ricorderà e le racconterà.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Ivi, p. 142.

<sup>34</sup> Ivi, p. 145.

<sup>35</sup> Ivi, p. 158.



C'è una forte consonanza con la *Madre di paese* di *Incontri d'amore* (1940) di Corrado Alvaro. Sono due meravigliose, parallele avventure della vita. Entrambe dipanano al figlio la tela affascinante e malinconica delle loro memorie, riflettendo sulla stoica accettazione di elementi semplici e quasi scontati che, a volte, come la fame e la povertà, resero disumana la nostra crescita, e che si offrono ora alla mente e al cuore carichi di misterioso incanto, e ci rendono meno impervi i sentieri aspri e, spesso, deludenti, della vita. Per questo, scrive Alvaro, «quando le stava accanto, egli era sicuro contro tutto il mondo, contro ogni cosa ignota e cattiva [...]. Ora davanti a suo figlio ella tornava una povera donna che ha dato tutto, ed egli era uomo, aveva scoperto che cosa è la vita, non lo si poteva più illudere».<sup>36</sup> Adulto, il figlio sa bene che, in fondo, «il mondo è un paese», che «il paese è un mondo», e che «siamo tutti nello stesso mondo, spesso senza una mèta precisa, spesso a casaccio».<sup>37</sup>

Si chiude, così, in circolare armonia, anche il racconto memoriale di Teti, evocazione di una stagione della nostra vita e di un'epoca in costante evoluzione della storia della civiltà culturale e civile della nostra Calabria, che s'inserisce autorevolmente nel prestigioso filone della narrativa calabrese novecentesca, apporto originale e significativo a quella nazionale.

PASQUALE TUSCANO

<sup>36</sup> C. ALVARO, *Madre di paese*, in *75 racconti*, cit., p. 205.

<sup>37</sup> V. TETI, *Pietre di pane*, cit., pp. 164-165.

## GIOVANNA D'ARCO DI MARIA LUISA SPAZIANI

*Giovanna d'Arco* di Maria Luisa Spaziani si presenta a prima vista come una versione apocrifa della storia della Pulzella d'Orléans: Giovanna è educata con la figlia illegittima della regina di Francia, la sorellastra Caterina; un'astuta mossa politica, sostenuta da una profezia di Merlino, per risollevarle le sorti dell'esercito francese, sconfitto dagli invasori inglesi e per fornire alle truppe e al popolo un simbolo, un'inviata da Dio, che con guerra possa scacciare il nemico. Per il compito è scelta, appunto, l'inadatta Caterina, mentre Giovanna che, davvero, vede l'Arcangelo Michele viene esclusa. Ma l'eroina ha il vantaggio di essere stata educata con la sorellastra e di aver imparato l'arte della guerra.

Per impeto, per volontà divina, Giovanna si sostituisce a Caterina e inizia la trionfale riconquista della Francia che porterà all'incoronazione del Delfino a Reims e alla sua stessa cattura. La Pulzella è vittima dei calcoli politici del suo re e di alcuni dei suoi capitani, desiderosi di venire a patti col nemico. Alla fine, la Pulzella, catturata, è processata per stregoneria e condannata al rogo. Qui interviene di nuovo l'autrice che, già, aveva caratterizzato la sua eroina, differentemente, dalla tradizione, presentandola "savia" e nient'affatto ingenua. Giovanna è salvata da una dama e sposa, rispettando il suo voto di verginità, uno dei capitani a lei più fedeli. Ma "Jeannette" non vede più Michele, l'angelo, che manifesta la volontà di Dio agli uomini e offre loro una possibilità di redenzione nel momento della morte. Ma un fraticello ussita le racconta la storia di "Santa Giovanna" e di una voce popolare, secondo la quale, Giovanna è viva. Caterina, una strega, la sorellastra, è stata condannata al rogo al posto suo. L'eroina si lancia nel fuoco che, a causa di un incendio, circonda il bosco circostante e ritrova il suo angelo. Riscatta il suo destino e lo completa.

La prima considerazione da fare è che ci si trova di fronte ad un modo tutto nuovo di avvicinarsi ad un tipo di poesia definita "sapienziale". Non è corretto considerare *Giovanna d'Arco*, solo, come un romanzo in versi, un romanzo popolare. L'autrice alza spesso il registro stilistico, giocando sul valore simbolico del fuoco, allude a come lo stesso principio possa rappresentare il bene e il male.



Per ore, per giornate, per sei anni  
 stetti accanto al camino del salone  
 a contemplare il fuoco, il suo ruggire,  
 le linguette che salgono a lambire  
 evanescenti forme d'ombra e luce  
 che guizzano, s'inarcano, svaniscono  
 in una danza di scintille. All'ora  
 del mio mancato rogo, divampavano.

A Domrémy dicevano i pastori  
 che dall'alba del tempo, il fuoco,  
 mai generasse una lingua uguale all'altra.  
 Infinità di segni, oscuro e sacro  
 linguaggio dell'ignoto, il fuoco è Dio  
 e il suo contrario. Lottano e s'avvinghiano  
 come all'Inferno, il più tremendo male  
 e insieme gran sigillo di Giustizia.<sup>1</sup>

Forse la Spaziani con un atteggiamento consapevole cela le sue vere intenzioni. Ma è utile separare il testo dalla volontà di nascondere la verità della scrittura. L'autrice non evita forme del racconto popolare, ma le rielabora in modo raffinato e non cade mai nella tentazione di riscrivere un "vangelo apocrifo", intendendo con tale definizione un testo alternativo, che non vuole ridefinire solo la storia, ma anche la regola morale. La Spaziani dialoga con i valori della tradizione. Non è una prerogativa dei cantari popolari "ricamare" sulla storia dell'eroe? Poi, si tratta della Giovanna storica e della vocazione del poeta. La forma fiabesca non diminuisce l'importanza del poemetto, che è un'opera sul destino. Il tema dominante viene affrontato per tutto l'estendersi dell'opera. Si fa a volte ricorso a forme più concrete, quasi corporali per esprimere quella che è la realtà vissuta.

Caterina era pallida, era debole.  
 Mia madre la nutriva con la carne  
 di capra, a noi da sempre proibita  
 tranne alle feste grandi, e con decotti  
 di menta e lupinella. Se giungeva  
 quella dama dal velo, e ci insegnava  
 le parole francesi e le preghiere,  
 già l'indomani lei se le scordava.

<sup>1</sup> M. L. SPAZIANI, *Giovanna d'Arco*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2012, p. 715.

Temeva i rospi, i topi, le defunte  
anime che si annidano nel bosco.  
Non imparava a mungere le capre,  
rifiutava i lavori in cucina.  
E se il Vespro soave ci chiamava  
con la campana a benedire il buio,  
lei serrava le labbra, non voleva  
pronunciare il bel nome di Gesù.<sup>2</sup>

D'altro canto non si tratta di un romanzo cavalleresco, perché i versi hanno una loro tensione che si concentra sui personaggi principali della storia senza divagazioni. Giovanna personaggio, Caterina, Michele e l'autrice, che coincide con Giovanna narratrice, prevalgono sul piacere di affabulare.

La seconda considerazione è da fare sulla voce narrante che è l'eroina. Giovanna ricorda, commenta poco. A volte inserisce rapidissime note che sono estranee a quello che si poteva comprendere, quando era al centro dell'azione. Ciò conduce alla posizione della Spaziani.

Si trascinava lungo, interminabile,  
il processo a Rouen. Venti sedute  
dove minute insidie mi tendevano  
i vescovi e i teologi. Smontavo  
semplicemente, proprio da pastora,  
castelli di parole e di concetti  
che Cristo con la frusta avrebbe espulso  
come i mercanti dal sacro recinto.<sup>3</sup>

Il punto di vista dell'autrice finirà con il coincidere con quello del suo personaggio nel momento dell'illuminazione finale della Pulzella. Ma la poetessa ha un contegno, uno sguardo sgembo, che tuttavia non irride mai. L'eroina non è affatto sprovveduta, ma la Spaziani ha raggiunto un livello di consapevolezza ancora superiore e può permettersi la deformazione della vicenda. Piegare, poi, la vicenda è un tratto di questa poesia "sapienziale", che, tuttavia, non si estranea mai. Per ora, si può solo dire che c'è un'assoluta diffidenza nei confronti del potere. Il dramma della persona illuminata è personale, il poeta non sarà mai vate, semmai profeta.

Giovanna è una costruzione tutta personale. È il romanzo di formazione del profeta e dell'artista. "Jeannette" rappresenta quella forza originaria

<sup>2</sup> Ivi, p. 664.

<sup>3</sup> Ivi, p. 706.



che semplicemente si manifesta in alcuni esseri umani ed ha il potere di illuminare gli altri, di cambiare il corso della storia, di riscrivere la propria vicenda personale. Non è solo una visionaria, sa trasformare l'idealità in azione. Davvero vede l'Angelo. Si è dell'opinione che declinare la poesia al "femminile" o al "maschile" sia inutile. Giovanna è il poeta, ha la forza di un Rimbaud o di un Rilke, anche se non manifesta mai qual è la sua reale essenza, li trascende nella possibilità di condividere il dono innato dell'ispirazione e di dare senso e significato alla realtà. La Spaziani ne "vede" le potenzialità, ma gioca con la sua creatura, si identifica con essa in maniera quasi totale, perché "le presta" una parte della sua consapevolezza.

Il ruolo tragico appartiene a Caterina. La figlia illegittima della regina mostra quanto sia forte il caso, il destino. Uno solo è l'eletto, il poeta. Altri camminano al margine di questa consapevolezza, si limitano allo stato della sensazione. Hanno la stessa sensibilità, non quella fiamma divina, quell'elezione, quasi predestinazione, che trasforma la semplice Giovanna e la eleva a simbolo: Giovanna d'Arco.

Tutta la notte la sognai gridando,  
piangendo dentro il più angoscioso sogno.  
Era lei, Caterina, l'infelice  
"regina delle Streghe"? La rividi,  
macilenta bambina che danzava  
con gli occhi fissi a un cupo sortilegio,  
presso il bosco di casa, sotto i rami  
pagani della "quercia delle fate".

Lei, quella buia figlia di regina,  
si era arrogata un titolo fatale.  
Dov'era andata? Quali conciliaboli  
l'avevano irretita e poi perduta?  
"Io mi assumo la croce" avevo detto  
la notte degli addii. Non sapevo  
che la sorte tramasse di assegnarle  
il tormento a me sola destinato.<sup>4</sup>

Michele, poi, ha tutte le caratteristiche dell'Angelo del Destino. Guida la battaglia, ispira, incoraggia, sa anche indignarsi, ricompare nel momento supremo: la scelta fra morte autentica e vita inautentica.

<sup>4</sup> Ivi, p. 725.

Sembra che l'autrice stia portando avanti un discorso sulla poesia, che involve anche la stessa chiamata ad essere poeta. Tutta la tradizione, che dal Romanticismo va al Simbolismo, con il suo "ethos passionale", viene raccolta. Il tema classico del poeta, come veggente, dell'incomunicabilità della visione, della dannazione e della predestinazione sono qui, ma l'autrice ha qualcosa da aggiungere alla figura di poeta che ci è stata tramandata.

La poetessa si identifica con questa linea, ma aggiunge un nuovo elemento, che è la forza del destino, che ha chiamato a quella vocazione; la forza della necessità, che forse completa l'anima del poeta. Questo spiega quella particolare prospettiva di leggerezza e di precisione, con cui viene descritta la fine di Giovanna. I termini del discorso rimangono tuttavia delle "possibilità". Il destino, la predestinazione sono potenziali. Esistono, vanno accettati, sono più delle cause finali che delle cause prime; implicano la "vita autentica".

Chi è ispirato diventa tutt'uno con la forza elementare e in questo senso la fine di Giovanna non è una rinuncia, è l'accettazione della fiamma. La Pulzella sceglie di morire, accetta quella predestinazione alla salvezza e completa il suo "destino". Non si è di fronte, però, ad un orizzonte fatalistico, Giovanna ha prima rifiutato il fuoco, poi, lo ha abbracciato, è libera di seguire questo destino, che allora diventa una forma di Provvidenza, perché si ingentilisce. Almeno ad alcuni offre l'ultima parola, non la impone.

E mentre già le vesti fiammeggiavano,  
di colpo Lui mi apparve: era l'Arcangelo  
del nostro primo incontro, e il mio stupore  
rinacque intatto dai lillà di casa.  
"Tu chiamavi piumaggio queste luci  
che alle spalle mi spuntano, Giovanna.  
Devi sapere: sono pura fiamma  
e in cima al tuo destino ti aspettavano".<sup>5</sup>

Così, sembra di trovarsi di fronte ad una nuova idea di illuminazione. Il poeta del Simbolismo conservava tratti ferini, la Santa è qualcosa di più complesso. Forse non si può dominare completamente la fiamma della luce, ma Giovanna ha imparato come e quando mostrarla. Completando il suo processo formativo, non ha più tutto il risentimento di un poeta vate, escluso dallo scacchiere della storia. Se Rimbaud aveva rinunciato alla poesia, riconoscendo nella storia una ferita insanabile, Giovanna è fi-



glia più perfetta del veggente e rappresenta un nuovo modo, fedele alla sacralità della poesia. Per l'autrice il poeta è colui che fa, colui che vede e sa anche conoscere e combattere.

Una nota a parte merita la forma del poemetto in ottave, anche se, per scelta, non viene rispettato l'uso della rima.

Se il Novecento è il secolo della lirica, la crisi della poesia di questo tempo è, soprattutto, crisi della lirica, non tanto della necessità della poesia. "Aprire" al poemetto significa offrire un modello alternativo, un modello equilibrato, che racconti una storia. Conservando quella ricchezza che viene dal bagaglio tecnico del genere lirico, è possibile applicarla ad un verso che vuole raccontare, e che può dire di più perché non ha il vincolo del tempo lirico stesso, che di per sé è istantaneo, come l'illuminazione. Allora *Giovanna d'Arco*, pubblicata nel 1990 offre un'alternativa, una nuova poesia che non è lirica, ma ha un'anima lirica, facilitando la rilettura di quegli anni cruciali del nostro Novecento. Si è dell'idea che l'opera concorra a quella riscoperta della sensibilità gotica che è il tratto caratteristico di quegli anni.

Il fuoco è il simbolo delle metamorfosi. Allude ad un processo di purificazione che rivelerà ciò che è bene e ciò che è male. Il tema che era stato alla base della poesia di T. S. Eliot viene ripreso dalla poesia italiana. In Italia il tema della conflagrazione viene rivissuto e umanizzato nella sua possibilità di dire del bene e del male.

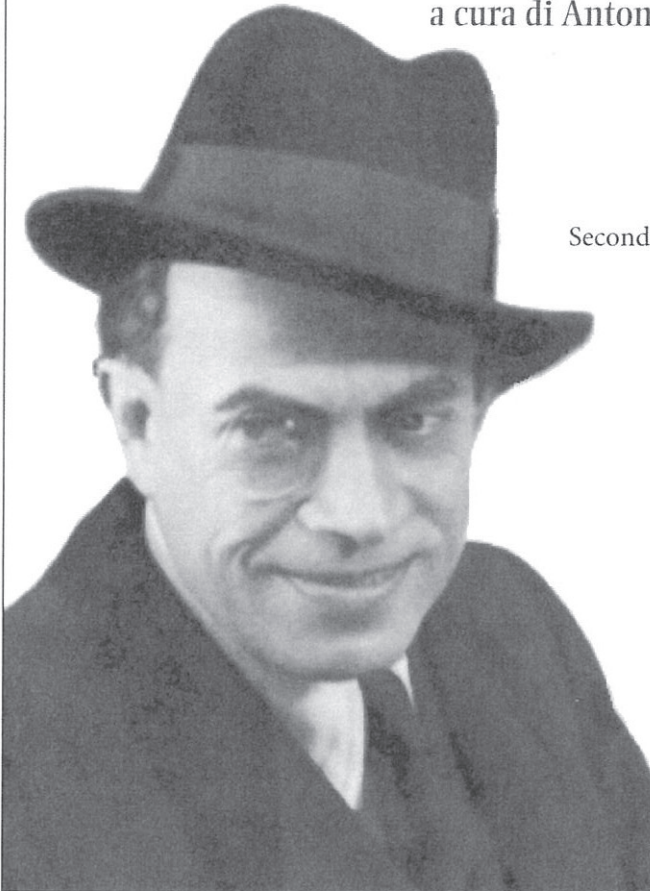
DOMENICO IANNACO

Raffaele Viviani

**Poesie**  
opera completa

a cura di Antonia Lezza

Seconda edizione



Guida



PAOLO DI SOMMA, *Attualità di Dante. Rileggendo la Divina Commedia nell'anno del Giubileo del 2000*, Ferraro, Napoli, 2000, rist. 2012.

Tra i molteplici interessi culturali di Paolo Di Somma credo che quello di Dante sia il preferito: lo dimostra il fatto che nel corso degli anni, fin dal 1970, a più riprese, il Sommo poeta è stato oggetto di studio. La riprova è in quest'ultimo lavoro, la riedizione del volume pubblicato nel 2000 in occasione del Giubileo: *Attualità di Dante. Rileggendo la Divina Commedia*, un'opera di ben 471 pagine, in cui lo studioso affronta il *Poema sacro* con una sua originale lettura, ossia rinvenire in ogni *Canto* una finalità morale fornendo così interessanti soluzioni a diversi problemi dell'opera dantesca. Il Di Somma, che non solo e non tanto, è stato per lunghi anni docente di italiano negli Istituti superiori e quindi la lettura di Dante è stato per lui cibo quotidiano, ma anche come frate minore e come studioso, profondo conoscitore della teologia mistica, dell'ascetica medievale e della letteratura francescana si è appassionato a temi religiosi della *Divina Commedia*. Così, ad esempio ha studiato *Il mistero di Cristo nelle opere di Dante* (Napoli, F. Giannini e figli, 1997), in cui esamina la presenza di Cristo nella *Divina Commedia* e nelle altre opere, o anche ha scritto il lavoro su *Giovanni da Serravalle: un antico dantista poco noto* (Napoli, Fratelli

Ferarro, 1996), in cui sottolinea nella lettura del *Commento* la finalità morale del vescovo francescano nella esegesi della *Divina Commedia*. Il Di Somma, infatti, evidenzia le finalità morali del Poema sacro di Giovanni Bertoldi (Serravalle presso San Marino 1350 o 1360, Fano 1445): il frate, che nel testo tradotto e nel *Commento* scritto in un latino chiaro e preciso della *Divina Commedia* (FRATRIS IOHANNIS DE SERRAVALLE, *Translatio et comentum*, Prati Ex officina Giachetti, Filii et Soc., 1891), riprende ed approfondisce il *Commento* del suo maestro Benvenuto da Imola traendo dal testo dantesco «tutte le possibilità offerte da una moralità vivace e risentita» (G. FERRAÙ, *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma 1970, p. 609).

Come afferma il Nostro, di Giovanni da Serravalle: «Ho letto e riletto il commento, edito da Marcellino da Civezza e Teofilo Dominichelli nel 1891».

In *Attualità di Dante. Rileggendo la Divina Commedia* lo studioso traccia i criteri della lettura dantesca ed indica all'inizio de *L'ultima illusione (a modo di introduzione)* il parametro critico: «trovare in ogni *Canto* un messaggio morale sfrondando le pagine del Poema da tante sovrastrutture ammassate da vari studiosi lungo i secoli, riducendo al minimo le nozioni sui luoghi e sui personaggi riportando il linguaggio allegorico a livello della mentalità dell'uomo di oggi, possiamo sentire come nostra la voce del Poeta e leggere

non soltanto un'alta pagina di poesia, ma soprattutto la storia di un'anima per migliorare noi stessi e la società!».

Le riflessioni morali, religiose e poetiche nei cento *Canti*, salvo pochi casi, sono ben concentrate in 4 o 5 pagine.

In realtà l'amore per Dante di Paolo Di Somma è nato fin dagli anni di studente universitario di Napoli, quando ascoltava le lezioni dantesche di Giuseppe Toffanin ed era rimasto affascinato dal modo di leggere Dante dal grande studioso. Così, come egli stesso afferma, «Sulla scia di una tradizione francescana che ci lega a Dante, noi Frati Minori di Santa Chiara abbiamo preso l'iniziativa di una *Lectura Dantis Neapolitana*. Siamo legati a Dante per vari motivi: i Francescani custodiscono le ossa del Poeta; secondo non pochi storici e dantisti, il Poeta fu educato a santa Croce, qualcuno afferma che fosse Frate Minore e poi uscì dall'Ordine – come afferma Francesco Buti – ma rimane sempre legato all'ideale serafico come figlio di san Francesco nel Terzo Ordine (Primo Ordine: Frati, Secondo Ordine: Clarisse, Terzo Ordine: tutti quelli che restano nel mondo e seguono la spiritualità francescana), la vita di san Francesco è cantata in un modo unico nell'undicesimo del Paradiso; tutto il *Poema* è pervaso da un ardore serafico che spinge l'anima dal fondo del male alla suprema contemplazione di Dio». Ed a Santa Chiara all'ombra della Basilica trecentesca fondata da Roberto d'Angiò non solo è stato promotore di diversi seminari danteschi, ma fin dal 1979 col prof. Giannantonio ha avuto inizio ogni giovedì la lettura di un *Canto* della *Divina Commedia*.

Lo stesso *Canto* settimo dell'*Inferno*, quello degli avari e prodighi nel quarto cerchio e quello degli iracondi e accidiosi nel quinto cerchio immersi nella palude dello Stige, era stato letto nella *Lectura Dantis Neapolitana* dal Di Somma nel 1986. Mi piace sottolineare quanto lo studioso osserva: «Abbiamo detto all'inizio che il *Canto* è composto da due parti ben distinte che hanno un unico motivo di fondo: la rappresentazione dell'uomo non uomo nel suo risvolto senza maschera. Al *verso* 66 finisce la prima parte del *Canto*. Il Poeta – e con lui il lettore – è angosciato dallo spettacolo dei forzati nel fossato, il suo pensiero si è slargato sul mondo ed ha visto che la lupa impazza ovunque; quasi per un bisogno dell'animo che vuole correre migliori acque, ci parla della Fortuna. Il discorso di Virgilio a riguardo non è altro che, in chiave poetica, la scelta di san Francesco che si affida al Padre celeste. Come in alto i cieli sono mosse dall'intelligenze angeliche, così il danaro è governato dalla Fortuna essa muta questi beni di gente in gente, d'uno in altro sangue, velocemente senza tregua. È inutile agitarsi, ogni preveggenza per il futuro è senza fondamento. Molti a torto la maledicono, mentre dovrebbero lodarla».

Ed ancora mi piace soffermarmi su un'altra *Lectura Dantis Neapolitana* condotta magistralmente dal Di Somma sul *Canto* III del Paradiso, il *canto* di Piccarda Donati nel Cielo della Luna, *quello degli spiriti mancanti ai voti*. Lo studioso annota: «Dopo i primi due *Canti* di arduo impegno culturale nei quali ha messo in evidenza l'unità di un principio che regge e muove l'universo



e che, come dice il Vannucci, possono paragonarsi ad una piramide dove dalla base al vertice e dal vertice alla base c'è un moto ascensionale e discensionale, prima, di tutto il creato verso Dio, e poi, il protendersi amoroso e provvidente di Dio verso il creato, leggiamo un Canto che ci obbliga a rientrare in noi stessi per ascoltare il palpito del cuore che percorre altro cammino per giungere alle stesse conclusioni espresse dal possente pensiero dei primi due *Canti*. *Canto*, dunque, potremmo dire, non di pensiero, ma di amore: l'altra strada per capire il movimento dalla base al vertice e dal vertice alla base della piramide. Ho detto per capire, meglio dire per sentire, nel significato di esperienza intima, mistica non facile ad esprimersi a parole: *l'esprit de finesse* e non quello *de géométrie*. Ci poniamo due domande a cui cerchiamo di dare una risposta che vuol essere anche una chiave per capire l'intima poesia di questo *Canto*. Perché all'inizio della *Cantica*, il *Poeta* pone un Canto che è sulla Contemplazione? Inoltre, perché sceglie come personaggio Piccarda monaca clarissa che rimanda a S. Chiara d'Assisi, l'altro volto di Francesco presentato nell'undicesimo Canto come povero e apostolo? Chi parla è quel Dante tutto proteso all'azione, quel Dante che vuole una *restauratio ab imis* della società, quel Dante che pone nel Paradiso tutti uomini forti ed impegnati nella costruzione di un mondo migliore. Dante è figlio del suo tempo – in sintonia con il pensiero di Tommaso d'Aquino, Agostino d'Ippona, Riccardo di S. Vittore, Guglielmo di Saint-Thierry e specialmente con

quello di S. Bonaventura da Bagnorea – conosce molto bene il primato della vita contemplativa su quella attiva ed è convinto che ogni azione per il rinnovamento delle realtà terrestri presuppone la contemplazione».

Non è possibile per ovvie ragioni soffermarmi su altri *Canti* ma mi preme accennare al *Canto* ventiquattresimo del Purgatorio, il *Canto* di Guido Guinizelli, il poeta padre del *dolce stil novo* tra i lussuriosi contro natura. E lo studioso opportunamente chiosa: «Il Purgatorio è un luogo di redenzione: questa è una verità che bisogna sempre tener presente per l'interpretazione dei vari *Canti*. Dante, nel canto precedente, ha con sincerità affermato di essere uno che ascolta i dettami dell'Amore. Prima, però, di ascoltare questa voce dell'Amore (Dio), ha sentito tutte le voci umane, è appartenuto alla schiera dei poeti che ebbero la pretesa di giustificare ogni cosa in nome dell'amore. In questo canto paga lo scotto di quanto erroneamente credette. Lo stesso Guinizelli ha confessato che si è pentito a tempo dei suoi errori. Si capisce così il suo atteggiamento freddo di fronte alle effusioni di Dante: egli non accenna per niente al contenuto della sua poesia, sebbene non minimizzi il merito di aver portata la lingua materna ad uno splendore. Subito, quasi per schermirsi, addita la superiorità di un altro poeta: Arnaldo Daniello. Tenendo presente quanto sopra, il dialogo tra Dante e Guinizelli ha tutti i caratteri di una lezione tra maestro e discepolo. Il discepolo è Dante, Guinizelli resta il padre, l'iniziatore di una scuola diversa da quella siciliana e gittoniana:

a lui il vanto di aver portato il volgare italiano ad una gentilezza non comune. Ma con questo non si vuole affermare che tutto il contenuto dell'amore cortese si possa giustificare. A Dante, con finzione poetica discepolo ardente, Guinizelli dice chiaramente che di quello che fu se n'è pentito: ormai a lui interessa soltanto una preghiera. Il canto si chiude con le parole di Arnaldo Daniello: un personaggio dolce e fasciato di mistero, quasi come la Pia. Analizzando le sue parole, ci rendiamo conto del vero significato del *Canto* e di tutta la poesia del *Purgatorio* che è faticosa redenzione...».

In questo libro di Di Somma, scritto in una forma discorsiva e chiara, il fine del libro è l'attualità di Dante, e la sua poesia composta dal sommo *Poeta* in occasione del giubileo del 1300, a cui partecipa lo stesso Dante, fino al 2000 nuovo giubileo è sempre attuale. Lo studioso osserva: «Dante ha compiuto il suo viaggio. Noi dobbiamo compiere il nostro: dal tempo all'eterno. Non possiamo fermarci soltanto nel mondo infernale. Esiste la possibilità di un cammino di salvezza. Anche in questa terra noi possiamo contemplare Dio: Bellezza, Bene, Verità in senso assoluto, altrimenti sarebbe una penosa illusione l'attesa dell'uomo: di questo pellegrino nel suo eterno andare. Facendo nostro il cammino di Dante, il Poema, nella sua lettura globale, è un messaggio di ottimismo di cui oggi c'è tanto bisogno».

Per non dilungarmi sui pregi del libro e sui continui richiami che lo studioso fa a più riprese al Concilio Vaticano II del 2000, vorrei conclu-

dere con un invito ai lettori, dantisti ed uomini di cultura, a leggere questo libro interessante per molte riflessioni e ben meditato del Di Somma, un lavoro scritto in una prosa discorsiva e piacevole che cattura il lettore e lo appassiona e lo arricchisce per i continui riferimenti alla poesia e all'attualità di Dante.

Enrico Di Lorenzo

ANIELLO MONTANO, *Sermo civilis. Note di etica pubblica tra storia e vita*, Avellino, Delta 3 edizioni, 2012.

La produzione scientifica di Aniello Montano, che conta più di trenta volumi e numerosi articoli e contributi, sia di storia filosofica, sia di storia culturale e di storia antica e medievale di Acerra, si arricchisce di un altro lavoro, il *Sermo civilis*, un libro interessante già nel titolo. Montano, infatti, tra i tanti pregi della sua scrittura, quali la chiarezza, il rigore, la precisione, la sistematicità e l'evidenza esemplificativa delle sue tesi, sa evidenziare già nel titolo quella matrice classica, che lo contraddistingue e a cui spesso fa riferimento nei suoi lavori. In fondo il Montano, che si è formato alla scuola storica della filosofia antica ed è stato avviato dal suo maestro, Giuseppe Martano, agli studi neoplatonici, ha privilegiato temi filosofici antichi, come i saggi su i *Presocratici* e su *Platone*, su *Giordano Bruno* e *Pitagora* (2003) e gli *Incontri con Marcello Gigante* (2008).

Il nuovo volume è ricco di note di etica pubblica tra storia e vita, un testo, in cui conoscenza approfondita



dei problemi, visione critica, sensibilità, chiarezza, documentazione rendono attraente e piacevole al lettore la disamina di diverse questioni attuali di etica pubblica inerenti alla vita e alla storia. In realtà, non vi poteva essere un titolo più felice, adatto e appropriato come questo *Sermo civilis*: il sintagma richiama lo storico Livio (6,40,15), e si ritrova già come sinonimo in Cicerone, come *oratio civilis* (*Orat.* 9). In fondo l'espressione latina adoperata dal Montano è traslitterazione del greco *lògos politikòs* di matrice filosofica platoniana e aristotelica (*Pol.* 1253 a) ed è presente anche negli storici e negli oratori greci come discorso inerente ad un bravo cittadino. Montano, ben consapevole del valore plurisemantico dell'espressione latina pone a fondamento del suo discorso molto articolato il valore dell'uomo, che si inserisce nella società, partecipa delle istituzioni, la famiglia, il matrimonio, le istituzioni politiche, socializza con gli altri, diventa cittadino.

Il libro ben strutturato, come altri lavori, si suddivide in tre parti: 1) Memoria e speranza; 2) Tra storia e letteratura; 3) L'etica pubblica tra memoria e vita.

Nella prima parte, il saggio *Civitas e Civilitas*, che ha come sottotitolo *Conoscenza dei beni culturali e formazione del cittadino*, evidenzia la città come nascita della civiltà. «La città è non solo il luogo in cui gli uomini si incontrano. Stabiliscono norme comuni per la convivenza civile. Intrecciano rapporti di amicizia e legami affettivi. Collaborano alla soddisfazione dei bisogni comuni. È anche il luogo in cui la cultura, cioè la *civilitas*,

trova le condizioni primarie per la sua realizzazione e le sue oggettivazioni. La città, pertanto, favorisce la nascita della civiltà e si giova delle risorse di questa». E il cittadino per il senso etico pubblico cui è stato educato negli anni degli studi deve proteggere e custodire i beni culturali, i monumenti, le tracce del passato per trasmetterli alle future generazioni e conservarne la memoria. Particolare interesse rivestono le pagine dedicate all'istituzione della famiglia con un profilo storico delle donne dall'antichità ai nostri giorni, quella di poetessa, di prostituta, di matrona, di ispiratrice di nuove idee, di pensatrice, di brigantessa, di maestra frequentatrice dei salotti, impegnata in politica.

Lo studioso, poi, nella seconda parte, *Tra storia e letteratura*, delinea con interpretazioni originali aspetti e problemi della cultura napoletana dal Seicento all'Ottocento soffermandosi, in particolare, sui filosofi ed economisti e storici napoletani da Vico a Filangieri, a Valletta, agli eroi della Repubblica Partenopea del 1799, Vincenzo Russo, Eleonora Pimentel Fonseca fino a Carlo Pisacane, evidenziando anche la vita politica, economica e sociale del tempo dagli Spagnoli ai Borboni fino all'Ottocento.

Anche il saggio *Le radici culturali dell'unità d'Italia* merita una particolare menzione per l'analisi dei problemi politici dell'Unità d'Italia e l'acutezza dei giudizi dei diversi pensatori italiani da Machiavelli a Giordano Bruno; Montano osserva: «Nel rivendicare l'importanza del pensiero del Nolano e la sua circolazione nel pensiero europeo tra Seicento e Ottocento, destinato a

ritornare in Italia attraverso la filosofia classica tedesca, Bertrando Spaventa legava Bruno direttamente all'idea di una cultura italiana unitaria e, quindi, alla sua concezione, tutta moderna, di nazionalità. Per Spaventa, nazionalità non significa più esclusione e assorbimento delle altre nazioni, ma l'autonomia d'un popolo nella vita comune de' altri popoli; come la personalità dell'individuo consiste nel conservare la propria autonomia nella comunità dello Stato». E poi Croce, che mira a stabilire il legame che unisce al Rinascimento il pensiero di Bruno e di Vico a Campanella e poi al Risorgimento passando attraverso la Repubblica Partenopea del 1799. La razionalità rinascimentale era stata coltivata anche da altri napoletani come Cuoco, Poerio, Filangieri e dai martiri del '99: Russo, Pagano, Pimental Fonseca. Ed il cammino dei moti liberali rinverdì e accentuò la liberazione dell'Italia dall'assolutismo borbonico. Così Guglielmo Pepe, Carlo Poerio, Francesco De Sanctis e tanti altri si entusiasmarono per quell'idea unitaria dell'Italia fino al 1861. Il Montano conclude questo saggio sull'Unità d'Italia, dopo 150 anni, evidenziando il divario socio-economico tra Nord e Sud in un'Italia, che, nell'epoca della globalizzazione, deve rafforzare l'unità di fatto, e quindi, ripristinare l'etica della responsabilità, il senso della legalità, la coscienza sociale, per essere protagonista di una politica seria e aperta a tutti i suoi cittadini.

Nell'ultima parte del volume, Montano riprende una tematica a lui familiare, l'etica pubblica tra memoria e vita, in cui analizza nel primo capitolo

il problema filosofico della ragione e della fede e, poi, nel secondo Ragione, Scienza, Fede. Lo studioso pur ammettendo diverse modulazioni semantiche del termine *fede* ricostruisce storicamente fin dal II-III secolo d.C. con Sesto Empirico e poi con San Paolo, Sant'Agostino, San Tommaso ed in alcuni filosofi della fede del sec. XVIII che «la fede comporta fiducia assoluta in una *verità* ritenuta tale perché rivelata o testimoniata dalla divinità [...] La distinzione della *fede* dalla *scienza* e dall'*intelletto* non implica, è ovvio, il rigetto della razionalità, espressiva dell'*intelletto* e via privilegiata alla *scienza*. Esige e impone soltanto l'inclusione di essa nell'unico codice veritativo e in funzione semplicemente esplicativa e corroborativi della verità creduta per *fede*. La ragione, con i suoi strumenti logici, gnoseologici ed ermeneutici, in questa ottica viene intrecciandosi dialetticamente con la fede, ma soltanto per meglio chiarirne e trasmetterne i contenuti e, quindi, in una posizione subordinata». Già alla fine della Scolastica e all'interno della stessa cristianità si afferma una differente concezione della *fede*: una di carattere scientifico-conoscitivo, l'altra di carattere pratico-morale. Con il francescano di Oxford, Duns Scoto, tutta la teologia è sotto il segno del pratico e le verità teologiche non sono di natura teoretica, ma esse servono a guidare l'uomo alla beatitudine.

Dunque *fede* e *ragione* tendono a chiudersi nella propria sfera. E lo stesso Guglielmo d'Ockham separa fede e ragione, teologia e filosofia. E così anche il Bruno, il Galilei, lo Spinoza,



Dio non si rivela soltanto attraverso la *Scrittura*, ma si manifesta anche attraverso le leggi e l'ordine della natura. E allora il problema non è che la fede domini sulla ragione e viceversa, ma che entrambe collaborino in un rapporto equilibrato. Per quanto fede e ragione sono conciliabili appare incolmabile la distanza che le separa: la fede parte dall'Assoluto, da una verità già creduta, tutta rivelata, che attende di essere recepita dagli uomini, mentre la ragione mira alla verità, non come punto finale, di arrivo, come conquista definitiva, ma come un orizzonte regolativi.

E il Montano conclude la sua stringente analisi sulla ragione e sulla fede con un punto fermo: «Nel rispetto delle reciproche funzioni e degli ambiti specifici entro cui attivarle, *ragione e fede* si presentano veramente come tensioni insopprimibili della psiche umana. E, insieme, possono collaborare al *ben-essere* dell'uomo nel mondo. La prima, aiutandolo a capire la realtà naturale, la vita di cui è parte attiva e protagonista indiscusso e a realizzare istituzioni e norme utili per la vita civile; la seconda aiutandolo ad amare il proprio prossimo e a *trascendere* questo mondo per tendere verso un aldilà, in cui l'ansia di realizzazione piena e di completo affrancamento dai mali del mondo troverebbe compiuto appagamento. Per questo si può esultare per "il dono divino della ragione e per il rimedio salutare della fede"». Altri interessanti temi come quello su *Camus e il pensiero meridano* o *Brevi note sull'eutanasia* danno lo spessore ampio delle conoscenze dell'autore e la padronanza con cui riesce a catturare il lettore che,

anche se non è un iniziato alle questioni filosofiche, riesce dopo la lettura ad apprezzare la facilità e le argomentazioni dello studioso che non è nuovo a queste chiare e affascinanti discussioni su diversi problemi filosofici.

Enrico Di Lorenzo

CRISTIANA ANNA ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, Firenze, Olschki, 2012.

Il volume di Cristiana Anna Addesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, inserendosi nel filone di studi concernente le letterature teatrali dell'Italia quattro-cinquecentesca, indaga le polimorfe esperienze 'spettacolari', 'festive' e 'teatrali' che hanno caratterizzato la realtà regnicola partenopea tra XV e XVI secolo.

Nei quattro capitoli di cui il libro si compone, attraverso un puntuale riscontro con le fonti cronachistiche, storiche e letterarie sia coeve che posteriori, si delinea l'affresco di una città brulicante di spettacoli e festeggiamenti, prodighe espressioni delle pontaniane virtù sociali che sostanziarono l'operato dei sovrani aragonesi. La teatralità napoletana quattrocentesca va rapportata difatti in primo luogo, secondo l'autore, alla «dimensione unitaria della 'festa'», intesa nelle sue componenti scenografiche, encomiastiche, politiche e recitativo-letterarie, in una dialettica di «autorappresentazione della corte» e «autocontemplazione reciproca di governanti e sudditi». In tal modo la città fu descritta dai letterati del tempo, privilegiati osservatori, protagonisti

impegnati e memori nostalgici della Napoli 'gentile', le cui testimonianze sono raccolte nel ricco volume.

Il primo capitolo si apre con le riflessioni del Pontano, teorizzatore delle virtù 'sociali' (*liberalitas; beneficentia; magnificentia; splendor e conviventia*) che animarono la politica di Alfonso il Magnanimo e dei suoi successori trovando espressione nelle sfarzose cerimonie allestite in occasione di nozze, feste popolari ed episodi salienti del regno. Tra questi spicca il trionfo alfonsino del 1443 in cui è rintracciabile una «indiscutibile teatralità», conseguita per mezzo di una equilibrata sinergia tra componenti scenografiche, allegoriche e recitativo-letterarie di chiara significanza politico-propagandistica. Al medesimo intento rispondono i banchetti e le giostre organizzate durante tutto il periodo aragonese. Tra i numerosi episodi ricostruiti da Adesso, vi è il soggiorno napoletano di Federico III di Germania, giunto in città con il suo numeroso seguito e la consorte Eleonora di Portogallo, nipote di re Alfonso, immediatamente dopo la celebrazione del matrimonio tenutasi a Roma. Il suo ingresso a Porta Capuana fu salutato con giubilo dalla popolazione partenopea, destinataria a sua volta delle 'teatrali' esibizioni che, per la Settimana Santa, rappresentarono la Passione e Resurrezione del Cristo nella chiesa di Santa Chiara. La permanenza degli sposi fu allietata anche nei giorni successivi da *ludos equestres*, con palchi e catafalchi disseminati lungo tutta la strada dell'Incoronata, rendendo lo spettacolo visibile ai reali e al popolo. Altrettanto spettacolari fu-

rono i festeggiamenti organizzati per i patti matrimoniali tra le casate Sforza e Aragona nel 1455, e le conseguenti nozze di Alfonso e Ippolita del 1465, che diedero modo al sovrano di fare un ulteriore sfoggio della sua magnificenza e liberalità. Le giostre e le feste organizzate per questo importante 'successo politico' furono descritte con dovizia di particolari in diversi documenti storici e letterari, i cui resoconti sono fedelmente riportati dalla Adesso per illustrare tra l'altro l'attiva partecipazione dei letterati alla vita mondana dei sovrani aragonesi. Il protagonismo di costoro è riscontrabile anche nelle sontuose celebrazioni che allieteranno il regno nel secondo Quattrocento. Ne sono esempio le pompose cerimonie che scandirono l'unione sponsale di Eleonora d'Aragona con Ercole I d'Este nel 1473; il matrimonio di Beatrice d'Aragona con Mattia Corvino di Ungheria nel 1476; le seconde nozze di re Ferrante con Giovanna d'Aragona; infine l'incoronazione di Alfonso II nel 1494. Tutti lieti eventi connotati da sfarzosi intrattenimenti, spesso accompagnati da *laudes nuptiales* e *tableaux vivants* con scenografie e rappresentazioni allegoriche. In questi festeggiamenti non mancò la componente recitativo-letteraria, caratteristica soprattutto dei momenti conviviali che erano allietati dalla presenza di buffoni, musicisti e letterati.

Il protagonismo dei letterati aragonesi in questi eventi spettacolari festivi e cerimoniali si esprimeva soprattutto mediante la produzione di farse, di cui erano spesso autori e attori. Su di esse si sofferma il secondo capitolo, in cui



la studiosa indaga e inquadra le caratteristiche di questo genere, mantenendolo distinto dalle contemporanee espressioni dello 'gliommero' e della 'intramesa'. La farsa aragonese, tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico, rispecchia le dinamiche culturali proprie della corte partenopea quattrocentesca. Affidandosi strutturalmente alla successione di monologhi di endecasillabi con rimalmezzo, la farsa si connota, da una parte, per l'accentuata componente allegorica funzionale a sollecitare la riflessione dei regnanti sulla realtà cittadina; dall'altra, per una dimensione comico popolare atta all'intrattenimento del pubblico cortigiano, principale fruitore della farsa stessa. Per Addesso il genere divenne veicolo delle istanze culturali approvate e ampiamente condivise dagli intellettuali che gravitavano intorno alla corte aragonese.

Così gli apparati scenografici ideati da Jacopo Sannazaro per le nozze di Costanza D'Avalos e Federico Del Balzo, insieme alla umanistica *laus coniugii* attribuitagli, convogliarono diverse aspirazioni, sostenendo un matrimonio politicamente strategico, sancendo l'esordio sannazariano nella teatralità aragonese, e dando il la al 'mito' di Costanza D'Avalos.

Accanto alla figura del Sannazaro merita poi menzione quella di Pier Antonio Caracciolo, opimo autore e istrione del Quattrocento partenopeo, del quale è pervenuta integralmente solo la farsa *Il Magico*, trådita dal Cod. It. 265 della Staatbibliothek di Monaco di Baviera e pubblicata dal Torraca nel 1884. Le numerose farse del Caraccio-

lo, che preferivano come tema la satira del villano o del medico inetto, esibivano una comicità 'esagerata', imbastita di allusioni alla realtà coeva, in una verace rappresentazione del popolo e della borghesia.

La farsa del *Magico*, che la Addesso pubblica in appendice al secondo capitolo del volume, compendia piaggeria encomiastica e disquisizioni filosofico-letterarie, mettendo in scena un dialogo luciano che ha per protagonisti i filosofi Diogene, Aristippo e Catone il Censore, evocanti da un negromante in presenza di re Ferrante, per interloquire sulla loro condotta di vita. Le speculazioni dei filosofi finiscono per tradursi in un elogio a Ferrante, esortato dal moderatore Catone ad esercitare senza indugi e sopra ogni virtù l'onestà, e propiziato dal negromante con rosei presagi. Dalle posizioni espresse si evince una prospettiva filosofica vicina alla corrente ermetico-ficiniana, prova questa della presenza intorno alla corte del tempo di un laboratorio filosofico di questo orientamento.

Una disamina sul genere della 'intramesa' è invece realizzata attraverso la lettura de *Lo Balzino*, poemetto in ottava rima del pugliese Rogeri de Piacenza contenente il dettagliato resoconto del viaggio intrapreso da Isabella Del Balzo tra il 1496 e 1497 per incontrare il suo sposo Federico d'Aragona. Nel terzo capitolo del volume sono riportate le annotazioni di questo cortigiano che, scortando la regina da Lecce a Napoli, poté osservare le festose accoglienze riservatele durante il suo lungo itinerario regnicolo «in un continuo susseguirsi di ingegni sceno-

grafici; archi di trionfo, cacce, giostre, banchetti privati e momenti recitativi». Alcuni versi recitati in presenza di Isabella durante la festa del Barone di Campi Salentina, definiti intramesa prima e farsa poi, hanno destato l'interesse della critica più recente, per l'uso sinonimico dei termini farsa e intramesa. La Adesso, pertanto, compie un *excursus* sulla accezione polisemica del genere rintracciandone il precedente nell'*entremès* iberico la cui peculiarità era costituita da apparati scenografici comprensivi di momenti recitativi, allestiti per accogliere e dare il benvenuto a illustri ed esimie personalità. *Lo Balzino* si presta così a sciogliere l'enigma dell'intramesa nella teatralità partenopea quattrocentesca, dando al contempo testimonianza, attraverso un'oculata descrizione, delle spettacolari feste che animarono la corte aragonese del tempo, ritraendone lo *splendor*.

Un ultimo squarcio della Napoli 'gentile' è tracciato in *Ceccarella Carafa. Napoli 1492*, romanzo storico scritto da Filippo Volpicella nel 1854. L'erudito, padroneggiando molte fonti storiche, cronachistiche e letterarie, contestualizza la sua opera nella Napoli quattrocentesca, ritrae come una città-teatro, festosa e felice all'indomani della conquista di Granata. La verosimiglianza storica è garantita dalla presenza di personaggi realmente esistiti a quel tempo e dalla puntuale descrizione dei luoghi di Napoli Aragonese. Su questo sfondo si snoda la tragica vicenda di Ceccarella, giovane donna ostacolata nei suoi sentimenti per Riccardo Capece dalla bramosia di Alfonso II duca di Calabria. La smania di possesso di

costui darà una triste piega al racconto, che si colorerà di tinte truci nella descrizione della peste legata all'arrivo degli Ebrei ospitati da Ferrante, e soprattutto nelle rovinose profezie di San Cataldo. Secondo Adesso, nella trama del romanzo Ceccarella assurge a immagine della Napoli di fine Quattrocento allorché malata di peste esalerà l'ultimo respiro tra le braccia dell'amato Riccardo, impotente osservatore del rapido declino della casa di Aragona e della Napoli 'gentile'. Della magnifica e festosa città non resterà che il nostalgico ricordo di quanti (Pontano; Sannazaro; Bandini; Fuscano; Velardiniello) poterono viverne e idealizzarne l'essenza.

Sara Laudiero

CLAUDIO ACHILLINI, *Poesie (1632)*, edizione anastatica a cura di Angelo Colombo, postfazione di Massimo Privitera, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

Nel 1632, al culmine della sua carriera di giurista *in utroque iure*, mentre era docente di diritto nello Studio parmense, istitutore del duca Farnese e segretario di stato, Claudio Achillini raccoglie cento componimenti tra i suoi, accuratamente scelti e ordinati, e li dà alle stampe in un'edizione molto curata sul piano materiale e formale. È questo l'unico libro pubblicato dall'Achillini nel corso di una vita discretamente lunga (morirà nel 1640, a sessantasei anni); quelle che seguiranno, dal '32 in poi, saranno solo ristampe, non autorizzate né sorvegliate, della *princeps*



(Bologna, Clemente Ferroni). Achillini dunque arriva solo in età matura ad affidare alla stampa la gloria poetica, avendo già cercata, e trovata, la gloria mondana in altre più gravi faccende. Istruttivo, come ben segnala Angelo Colombo nell'*Introduzione* il confronto con quell'abile *facitore* di versi che fu il cavalier Marino, nella cui pattuglia di emuli è stato, ed è ancora, annoverato dalla *vulgata* interpretativa. Peraltro, a questo proposito, le acute osservazioni di Colombo possono contribuire senz'altro a rilanciare una stagione di studi barocchi che vada oltre schemi che sembrano non più resistere a una documentata e non convenzionale riletture dei testi, a partire dalla stessa definizione di «marinisti».

Questa attenzione verso una misurata esposizione dei propri testi può peraltro avvicinare l'Achillini ad un altro interprete della poesia barocca, quel Ciro di Pers che in vita non pubblicò in realtà quasi nulla, anch'egli indicato nella schiera dei marinisti ed anch'egli come Achillini, a lungo additato al pubblico ludibrio per uno sfortunato sonetto sul «mal di pietra». Ad Achillini, ricorda ancora Colombo, toccò la stessa sorte, complice tardivo Alessandro Manzoni, a causa di quel *Sudate, o fochi a preparar metalli*, dedicato a un distratto Luigi XIII di Francia.

Accolto, com'è noto, nella schiera dei Marinisti dal Croce, in realtà la distanza dal Marino si può cogliere fin dalla struttura della raccolta delle rime, di cui non accoglie la partizione nomenclatoria in *Boscherecce*, *Maritime*, *Imenei* e via discorrendo. Il curatore parla, giustamente, di una sorta di

«resistenza» dell'Achillini al Marino e alla sua modernità, contrapponendogli un'altra modernità, in sintonia con tutto l'ambiente bolognese di quegli anni, che trova in Tasso e, più indietro, nel Casa, i suoi referenti: «se l'esempio del Tasso educa Achillini alla concettosità e all'orditura complessa dei testi, arricchiti di situazioni fabbricate con materiali insoliti ma anche munite di sofisticati rinvii interni, formali e sostanziali [...] Della Casa detta le regole della solennità espressiva».

Rileggere le poesie dell'Achillini significa quindi riconsiderare con attenzione l'universo formale e tematico che le caratterizza, anche sul versante, spesso chiamato in causa, delle metafore. Colombo osserva ancora che se si va alla ricerca di metafore ardite ed esagerate, oltre al famigerato sonetto a Luigi XIII non se ne troveranno altre; e ben diverse, rispetto a quell'infausto sonetto, sono le posizioni teoriche del poeta al riguardo, quali emergono da una lettera ad Alessandro Guarini, figlio di Battista; e che sono, ancora una volta, da ricondurre piuttosto alla linea tassiana della moderazione che non a quella mariniana.

Al Tasso, indirettamente, richiama anche un altro aspetto, cioè quello della musicalità. In una stimolante postfazione, Massimo Privitera («*Leggete queste note*». La «*Lettera amorosa*» di Achillini e Monteverdi), già autore di importanti studi sulla musica cinque-secentesca, si sofferma su due aspetti diversi, ossia sulla presenza della musica nei testi di Achillini e sui musicisti che hanno utilizzato testi del poeta. Alcuni testi della raccolta sono dedicati alla musica, e in particola-

re la canzone dedicata ad una *Bellissima, santissima e dolcissima cantatrice*, che è il testo più lungo tra quelli pubblicati: la musica è proposta come «portatrice di pace e di concordia». Più interessante è il secondo aspetto, quello dell'uso di materiali di Achillini da parte di musicisti. In un non lungo elenco di testi (sei), spicca il nome di Monteverdi, con il quale il poeta peraltro ebbe modo di collaborare nel 1628 per i festeggiamenti in occasione delle nozze tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici. Fu messa in scena *l'Aminta* tassiana, con il prologo scritto da Achillini e musicato da Monteverdi. In mancanza delle musiche, Privitera si sofferma su un altro testo di Achillini musicato da Monteverdi, l'idillio *Se i languidi miei sguardi*, già stampato nel 1612 e poi ripubblicato nella stampa del 1632. L'analisi che Privitera propone del lavoro del musicista dimostra l'estrema sensibilità di Monteverdi nel saper selezionare il materiale (espunge 63 versi su 140) e nell'individuare le pause, i «respiri» del testo.

Un «respiro» armonioso ha nel suo insieme tutto questo volume, che oltre all'introduzione e alla postfazione contiene anche un'utile *Tavola metrica* e l'indice alfabetico dei capoversi.

Lorenzo Carpanè

ANTONIA LEZZA, ANNA SCANNAPIECO (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Napoli, Liguori editore, 2012.

Edito da Liguori editore, il volume *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, inserito all'interno

della collana "Critica letteraria", vede la sua pubblicazione nel 2012. A cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco, il lavoro raccoglie i contributi e gli interventi della Giornata di Studio del 9 settembre 2008 svoltasi in occasione della XXIX edizione del Festival "Benevento Città Spettacolo", diretto dal 2007 al 2009 da Enzo Moscato. Il regista, attore e drammaturgo conferma la proficua collaborazione e l'intenso lavoro in sinergia con Antonia Lezza, alla quale viene affidata l'organizzazione degli incontri *Forum/Agorá*, all'interno dello stesso Festival.

Nato per approfondire tematiche tralasciate o mai esplorate, il convegno *Oltre la Serenissima* riaccende l'interesse per gli studi goldoniani, soprattutto per il rapporto tra il drammaturgo e i due importanti centri teatrali italiani: Bologna e Napoli.

Il volume *Oltre la Serenissima* si articola in tre parti: una prima in cui troviamo un'ampia premessa affidata a Sebastiano Martelli, Direttore nel 2008 del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, oggi con la nuova denominazione di DIPSUM, Dipartimento di Studi Umanistici, con a capo lo stesso Martelli. Di seguito l'intervento di Enzo Moscato, che descrive e polemizza la sua esperienza al Festival, e la successiva introduzione di Antonia Lezza e Anna Scannapieco, in cui si sottolinea la scarsità di interventi critici su Goldoni e Napoli per un lungo arco di tempo.

La seconda parte, nucleo centrale, contiene gli interventi non solo delle stesse Lezza e Scannapieco, ma anche



di illustri studiosi come Franca Angelini, Pasquale Sabbatino e Piermario Vescovo. Franca Angelini si sofferma sulla “geografia goldoniana”, ossia sulle città di Roma, Palermo e Napoli, in cui vengono ambientate alcune commedie. Nel suo intervento, intitolato *Vicino e lontano: esotismi italiani nel teatro di Goldoni*, la Angelini parte dal presupposto che Goldoni non sia mai stato fisicamente a Napoli e che il suo intento era quello di rappresentare il contrasto simbolico tra una Venezia in cui poter situare l'uomo esemplare e un Sud dove tutto fosse lecito, rappresentabile, persino il privato. L'esotismo goldoniano nei confronti del Sud Italia rappresenta la volontà di un mondo-utopia, abbastanza lontano per poter rappresentare ciò che non era conveniente a Venezia.

Anna Scannapieco, nel suo intervento *Vicende della fortuna goldoniana nella Napoli del secondo Settecento*, scopre un personaggio dell'editoria napoletana che è fondamentale nella distribuzione delle opere goldoniane nel Sud Italia: l'editore Giacomo Antonio Vinaccia detto Venaccia. Si tratta ovviamente di copie napoletane che pare si vendessero all'interno del “Corridoio del Consiglio”, cioè quel luogo “di passaggio” che metteva in comunicazione il Sacro Regio Consiglio, il tribunale regio, con i locali della Real Camera. Il Venaccia si preoccupava di attivare un meccanismo di marketing, analizzando le opere che avrebbero avuto più successo tra il pubblico napoletano. Da qui si deduce che i lettori si orientassero verso la triade storia-romanzo-teatro: si abbandonava quindi il testo religioso, si laicizzava la cultura, si passava dall'An-

*cien Régime* all'Illuminismo, anche se per il Vinaccia si trattava di questioni commerciali. Stesso procedimento con le edizioni goldoniane esistenti, dalla Bettinelli alla Pasquali, che il Venaccia riproduceva nei minimi particolari, compresi i corredi paratestuali, sostenendo la diffusione e la sopravvivenza dei lavori goldoniani a Napoli, “rubando” gli originali veneziani per poi rivenderli agli stessi, richiedendo, nel 1753, il privilegio di stampa. La copia supera l'originale!

Pasquale Sabbatino, nel suo intervento *“Il Galileo” del nuovo teatro. Appunti sulla fortuna di Goldoni a Napoli nell'Ottocento*, va avanti di un secolo e analizza i mezzi e i metodi di diffusione delle opere goldoniane nell'Ottocento napoletano. In questo periodo Goldoni a Napoli viene sottoposto a riduzioni, libere interpretazioni e traduzioni in dialetto partenopeo. Dopo un periodo di declino, negli anni Settanta del XVII secolo, grazie al De Sanctis e alla sua *Storia della letteratura italiana*, nasce l'idea di un Goldoni “galileiano” che riesce a liberare la commedia dal “fantastico” per avvicinarla al reale, come Galileo liberò la scienza dalle superstizioni. Segue un'importante storia del teatro napoletano ottocentesco attraverso la storia del Teatro San Carlino, in cui si dispiegano i legami tra Cerlone, Cammarano e Goldoni.

Gli ultimi due interventi del nucleo centrale sono affidati ad Antonia Lezza e a Piermario Vescovo. Nel primo, intitolato *Goldoni e Napoli: luoghi comuni e luoghi del senso teatrale*, Lezza interviene citando numerosi personaggi delle commedie goldoniane che pare abbia-

no origini napoletane, usino lingua e modi di dire partenopei o sottolineano presunti legami con questa città. Attraverso la *Storia del teatro napoletano* di Vittorio Viviani, figlio del celebre drammaturgo, emergono riferimenti significativi della presenza della tradizione napoletana all'interno di alcuni lavori goldoniani. L'incontro tra Goldoni e il maestro napoletano Francesco Maggiore spiega la spinta del drammaturgo veneziano a prendere a prestito luoghi e personaggi napoletani. Citati non solo i famosi Don Marzio, Ottavio Aretusi e Lelio, alcuni dei personaggi napoletani più importanti all'interno dei lavori goldoniani, ma viene sottolineato soprattutto il valore di contrasto, di opposto, che ha la cultura napoletana rispetto a quella veneziana. Virtù e vizio, eleganza e rozzezza: ecco gli antipodi. La studiosa sottolinea il mancato accorgimento goldoniano sulla lingua partenopea, in cui si scorge un appiattimento di registro. Citati anche i lavori scenici contemporanei che riportano sul palco *Il Feudatario* per la regia di Letizia Russo; *Le doglianze degli attori a maschera* di Enzo Moscato e *La trilogia della villeggiatura* nell'adattamento teatrale di Toni Servillo. Si analizza non solo la messinscena, ma anche il rispetto del testo o le innovazioni.

L'intervento di Piermario Vescovo, dal titolo *"J'avois grande envie d'aller à Naples"*. Goldoni, *l'erudito cavaliere Baron de Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, mette in luce un'interessante questione, analizzando i meccanismi tecnici della messinscena. Carlo Goldoni viene accusato di plagio nei riguardi di Domenico Barone, cavalier

di Liveri. Elemento dell'accusa, il testo goldoniano *Il filosofo inglese*: il drammaturgo veneziano fu accusato di aver copiato il testo del Barone, soprattutto nell'allestimento. L'intervento di Vescovo riporta le accuse e le testimonianze, anche successive, le difese di Goldoni, ponendo la questione come "affare di scena". Goldoni afferma la conoscenza del testo ma non dell'allestimento, polemizza sottolineando i pochi giorni di prove che ha a disposizione un teatro commerciale rispetto ad un autore che lavora a corte, parla della complessità della *concertazione*, a cui Vescovo dedica un paragrafo, analizzando anche "la drammaturgia a disegno". L'intervento si conclude con un'analisi del rapporto Diderot/Goldoni in riferimento alla scena simultanea.

La terza ed ultima parte del volume, intitolata *Tavola rotonda - Il "mio" Goldoni*, presenta interventi dedicati a tematiche considerate fino ad oggi marginali e approfondimenti sui legami tra Goldoni e la contemporaneità scenica.

Epifanio Ajello, autore dell'intervento *Dintorno al Lunario di Carlo Goldoni*, ha esaminato approfonditamente le *Memorie* goldoniane, scoprendo citazioni a testi che mancano all'appello. Uno di questi, il *Lunario* appunto, viene scritto nei momenti di "ozio" dal lavoro di avvocatura ed è andato perduto. Si parla di lunari o almanacchi, legati alla misurazione del tempo, alle fasi lunari, alle tavole astronomiche. Ma in riferimento a Goldoni si tratta anche di raccolte di abbozzi teatrali, di schede, intermezzi, appunti. Il *Lunario* diventa così un prontuario di potenziali commedie, da cui estrapolare spunti utili.



Il volume si conclude con tre capitoli in cui si analizza anche la scena contemporanea: Isabella Innamorati presenta i suoi *Appunti per una lettura metateatrale della Trilogia goldoniana di Toni Servillo*, in scena nel 2008 in occasione del Napoli Teatro Festival Italia. La Innamorati si sofferma su due punti: Toni Servillo, regista e capocompagnia nella realtà e attore nella parte di Ferdinando nella finzione, personaggio scardinato dal contesto, ma in realtà fondamentale. Servillo ingloba in sé l'elemento metateatrale senza far prevalere mai né finzione, né realtà. Il secondo punto è l'allestimento: oltre alla recitazione velocissima, l'impostazione giocosa si riversa nella fantasia, fino ad arrivare all'illusione. Il bosco è stoffa verde, i costumi sono simboli. Tutto deve essere immaginato.

Paolo Puppa nell'intervento *Per un Goldoni nel terzo millennio* sottolinea il fatto che oggi Goldoni sia uno degli autori italiani maggiormente sottoposto ad operazioni di avanguardia. Lo studioso ricorda che i rifacimenti contemporanei di opere goldoniane costituiscono delle feconde collaborazioni tra studiosi e registi, trasformando i copioni in veri e propri saggi e spunti di ricerca, inserendo sulla scena delle interpretazioni "simbolo" dei tempi storici contemporanei. Puppa incentra il suo studio su Baseggio che mette in scena per 31 anni, dal '38 al '69, *Sior Toderò brontolon*, realizzando un macrotesto che assorbe regie precedenti o coeve.

Il volume presenta un ultimo intervento, intitolato *Tentazioni*, di Alfonso Santagata, autore, regista e interprete. Egli illustra i meccanismi di interpreta-

zione, rielaborazione e messa in scena dello spettacolo *Il teatro comico ovvero Il padre rivale del figlio*, in cui si mescolano le vicende della compagnia goldoniana e quelle della compagnia in scena, partendo da improvvisazioni. Santagata conclude riportando una lettera-dedica di Goldoni al Conte Antelminelli, in cui l'autore ringrazia il nobile e lo definisce un costante protettore delle sue opere e difensore contro i critici.

Emanuela Ferrauto

ANTONIO VALLISNERI, *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana*, a cura di Dario Generali, Firenze, Olschki, 2013.

L'edizione del testo *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana* di Antonio Vallisneri curata da Dario Generali, riproduce la stampa della *princeps* dell'opera, edita nel 1722. L'agile volumetto, corredato da tre accurate fasce di apparato critico, è introdotto da una *Premessa*, compilata con vigore e vivace spirito critico, che riprende, in chiave moderna e argomentata secondo i canonici criteri della controversia, i temi trattati dal Vallisneri. In particolare pone l'attenzione sulle ragioni che portano ancora oggi a sostenere l'uso e l'insegnamento della lingua italiana considerata in forte recessione rispetto all'avanzare dell'anglofonia, che il recente decreto del Ministro Profumo ha esteso anche alle Lauree specialistiche nelle Università italiane.

Il "suicidio culturale" cui sembra che la nostra società vada incontro, così definito da Dario Generali, sortirebbe

l'effetto di un degrado della nostra "italianità", riscontrabile nei diversi ordini di Scuola per estendersi fino ai livelli più alti della formazione, ma verificato attraverso la pesante situazione di alfabetizzazione dei nostri allievi nelle Scuole e nelle Università, non più in grado di stendere testi corretti, non solo dal punto di vista grammaticale, ma della semplice comunicazione di quanto si vuol dire. Da qui sorge impellente la necessità di revisionare non solo i programmi scolastici, ma anche la formazione dei docenti di ogni ordine e grado, per arginare quel fenomeno visibile di "subalternità intellettuale" che l'anglomania ha generato, con effetti sociali di vasta portata.

Lo scritto di Vallisneri, da cui la requisitoria di Generali prende le mosse, conserva «forme espositive e contenuti capaci di parlare efficacemente anche a epoche successive», offre motivi di profonda riflessione anche a distanza nel tempo, mantenendo lucida e vigorosa la polemica dell'importanza che gli studenti a scuola imparino la lingua italiana innanzitutto, essendo in primo luogo italiani. Ciò non significa, secondo Vallisneri, scordare i debiti, numerosissimi, che l'italiano deve alla lingua latina, possibilmente seguendo l'esempio di Cicerone che la arricchì nella struttura e nei lemmi. Ricerca lessicografica, concezione della lingua vista nel suo *continuum*, necessità di ampliare "le capacità espressive del linguaggio", scrivere in volgare per parlare ad una comunità di molti e non di pochi eletti, rivitalizzare l'italiano lingua parlata e scritta attraverso l'insegnamento di buoni grammatici e di buoni

libri, appaiono tutti problemi che l'età presente secondo Vallisneri avrebbe dovuto considerare per arginare il pericolo della "scabbia" dell'anglomania. Andava scongiurato il pericolo che le scuole allevassero giovani dotti nell'inglese, ma «nella lingua nostra ignorantissimi, e delle sue regole affatto digiuni e vergognosi». Secondo Vallisneri la lingua doveva avvalersi delle capacità espressive di altri settori disciplinari. Il *Vocabolario dell'Istoria Medica, e Naturale* di Vallisneri, edito postumo dal figlio, andava in tale direzione.

Il dibattito sulla lingua è tema comune a più autori e costante nel tempo, attraverso secoli e opere, mantenendo, in forme diverse, l'attenzione polarizzata sulla necessità di rivedere e stabilire regole fisse, ma sempre aperte al volgere della società e dei suoi usi. Lo diceva anche il Cesarotti, che la lingua debba avere "per base l'uso, per consigliere l'esempio, e per direttrice la ragione", continuando a mantenere viva la *querelle* settecentesca tra antichi e moderni, nella grande rivoluzione culturale e linguistica, che riproporrà, con l'unificazione italiana, uno dei temi più sentiti.

In questa visione, editare il testo vallisneriano proponendolo come motivo di riflessione ai moderni, non significa solo porre di nuovo la questione, ma anche sottolineare l'importanza che gli antichi e le loro opere ancora offrono alla sensibilità e alla intelligenza di chi crede ancora nella nostra tradizione e nella crescita della comunità culturale, dove il discorso ermeneutico deve rimanere aperto e democratico.

Fabiana Savorgnan di Brazzà



RAMON MIQUEL I PLANAS, *La leggenda del libraio assassino di Barcellona*, prefazione, traduzione e cura di Valentina Ripa, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2010 (ma 2012).

Sfogliando le prime pagine de *La leggenda del libraio assassino di Barcellona* ci si rende subito conto di trovarsi di fronte a un vero e proprio giallo filologico. Allo scioglimento dell'enigma, relativo alla confusa origine letteraria di una vicenda sanguinaria ambientata a Barcellona, si è condotti per mano da un insolito *detective*, l'erudito catalano Miquel i Planas, bibliofilo e filologo nonché editore. *Suspence* e piacere della lettura accompagnano la sua ricostruzione dei fatti, che il lettore italiano può oggi apprezzare nella limpida traduzione di Valentina Ripa, pubblicata grazie ad un contributo dell'Institut Ramon Llull e corredata da una prefazione e da un ampio, ma agile apparato di note e indici. Ma andiamo per ordine.

Da quasi due secoli circola in Europa la storia di un libraio e bibliofilo, don Vicents, ex monaco del convento di Poblet, condannato a morte per aver commesso molti omicidi sospinto da smodata passione per i libri. La prima versione della storia fu pubblicata nel 1836 a Parigi nella «Gazette des Tribunaux», come resoconto di un processo avvenuto in quei giorni a Barcellona. Ma già il titolo *Le bibliomane ou le nouveau Cardillac*, in cui c'era un riferimento al protagonista del racconto di Hoffmann *Das Fräulein von Scuderi* (1819), tradiva l'indole fittizia della storia. In poco tempo l'episodio contagiò la sensibilità di parecchi scrittori

europei: in Francia, nel 1837, il giovanissimo Flaubert scrisse la novella *Bibliomanie*, pubblicata nello stesso anno nella rivista «Le Colibri. Journal de la littérature, des théâtres, des arts et des modes». La storia è identica anche se i nomi dei protagonisti sono mutati in direzione italianeggiante. Nel 1870 Jules Janin fece narrare la vicenda del libraio assassino da uno dei protagonisti del suo *Le Livre*, mentre nel 1879 Prosper Blanchemain la riprese sotto il titolo *Le bouquiniste-assassin*.

Fu di certo la versione di Janin a influenzare in Spagna José Castro y Serrano che nel 1871 raccontò le gesta del *bibliòrrapo* in uno studio intitolato *El libro*, compreso nei *Cuadros contemporáneos*. Il racconto di José Castro y Serrano è importante perché costituisce il primo documento spagnolo nella tradizione. Con Andrew Lang nel 1881 la leggenda del bibliomane assassino raggiunse anche le coste della Gran Bretagna, e l'anno dopo perfino *La Grande Encyclopédie* la diffuse come esempio dei «terribili eccessi [a cui] può condurre la bibliomania, in base ai temperamenti e ai Paesi». All'inizio del XX secolo la troviamo nelle pagine del francese Albert Cim, e in Italia in *Nella Repubblica del Libro... Bibliomani celebri. Librai d'altri tempi. Spigolature e curiosità bibliografiche* (1907) di Francesco Lumachi, nonché raccontata ne «La Bibliofilia. Rivista dell'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature», diretta da Leo Olschki (1909).

A Ramon Miquel i Planas va il merito di aver ricostruito l'esatta cronologia di diffusione della leggenda. Nel 1923 egli decise di tradurre il te-

sto flaubertiano in una versione che, a suo dire, è un rifacimento che ingloba elementi della *Leggenda* tratti da diverse fasi della sua evoluzione fino a costituire una redazione definitiva. Come osserva Ripa, nella prima versione del racconto, scritta in catalano e pubblicata nel 1924 con il titolo *El libreter assassí* preso in prestito da Blanchemain, l'intervento di Miquel i Planas è ravvisabile, oltre che nello stile, in una precisa scelta di verosimiglianza da cui discendono, ad esempio, le varianti dei riferimenti onomastici, toponomastici e bibliografici. Tale versione fu pubblicata insieme ad altre traduzioni di racconti sulla bibliofilia nei *Contes de bibliòfil*, una splendida edizione curata dallo stesso Miquel i Planas per l'Institut Català de les Arts del Llibre. Per questo volume egli si circondò dei più abili artisti del tempo, tra i quali Joan Vila, detto Joan d'Ivori, a cui fu affidata, alcuni anni dopo, l'illustrazione de *La llegenda del libreter assassí de Barcelona*, riprodotta in parte nell'elegante edizione di Dante & Descartes (che il lettore ha tra le mani).

La storia sanguinaria di don Vicents dovè vivamente colpire l'erudito catalano, se decise di mettersi sulle tracce delle fonti. Egli riuscì a stabilire che la prima versione, pubblicata nella «Gazette des Tribunaux» come fatto realmente accaduto, era un falso creato dalla penna di qualche scrittore intelligente. Così optò per la pubblicazione in un'ampia cornice filologica. Importante è la lettera-prologo, indirizzata al signor Rafel Patxot i Jubert, promotore del *Llegendari català*. Qui Miquel i Planas ripercorre i passaggi della paziente indagine che, in un arco di quindici anni, lo portò alla

scoperta di ciò che definisce un «*topos* della follia e una specie di monito sulle conseguenze dell'eccessiva passione per i libri». Sono messe a fuoco stupefacenti convergenze storiche. L'autore nota che il libro che accende l'istinto omicida di Don Vicents è un incunabolo dei *Furs de València*. Proprio nel 1829 fu pubblicato il secondo catalogo dell'editore Salvà nel quale si offriva l'esemplare dei *Furs*. La coincidenza è forte; se non fosse stato pubblicato quel catalogo la leggenda probabilmente non sarebbe nata, «non sarebbe forse venuto in mente a nessuno, in quegli anni, l'idea di fare di un libro l'oggetto delle folli brame di un collezionista di rarità bibliografiche». Inoltre, se proprio nel 1836 a Barcellona non fossero stati cacciati i frati dai conventi, difficilmente la città sarebbe stata scelta come ambientazione; e se Hoffmann non avesse scritto il suo racconto «il bibliomane barcellonese non ci sarebbe stato nemmeno presentato come un "novello Cadillac"».

Ma l'indagine di Miquel i Planas non si attiene soltanto a dati storici. Ferma mente convinto che «anche nel campo dell'immaginazione pura non c'è mai niente che non sia figlio di qualcosa di reale», non senza una dose d'azzardo inventivo egli giunge a ipotizzare l'identità dell'autore della prima versione della storia. Dopo aver scartato, sulla base di congetture molto verosimili, l'ipotesi di Mérimée, identifica in Charles Nodier il responsabile dell'inganno. Fu il genio romantico del bibliografo francese ad architettare la leggenda, che «sotto le parvenze di una cosa vera» venne alla luce in modo impensato sulla «Gazette des Tribunaux» il 23 ottobre 1836.



Secondo Miquel i Planas era stato un viaggio a Barcellona nel 1827, assieme alla famiglia, ad ispirare a Nodier il germe del racconto sanguinoso.

Dopo aver svelato il nome del 'colpevole', l'erudito catalano ammette di non aver prove certe dell'ipotizzata paternità: altri potranno prendere in considerazione ipotesi diverse, senza che ne scapiti l'interesse dei testi letterari e dei documenti raccolti in relazione a un racconto criminale che può a nostro avviso affascinare il lettore odierno come quello di un secolo e mezzo fa, quando mancò poco «che qualche seguace della scuola di Lombroso non intraprendesse lo studio del caso di Fra Vicents secondo i più accreditati procedimenti della psichiatria criminale».

Nella breve conclusione l'autore s'augura che il suo «libretto» aiuti «a mettere le cose in chiaro sia per amore della verità in sé, sia per la curiosità che è solita albergare in ogni passione di bibliofilo». Don Vincente, non personaggio storico ma salda creatura letteraria, è l'antenato di tante moderne follie del libro: si pensi, per fare solo due nomi, al Sylvestre Bonnard di Anatole France e a Peter Kien, protagonista di *Auto da fè* di Canetti.

Ida Grasso

CRISTIANA ANNA ADDESSO, EMILIO MASTRIANI, ROSARIO MASTRIANI, *Che somma sventura è nascere a Napoli! Bio-Bibliografia di Francesco Mastriani*, Roma, Aracne, 2012.

Dopo il volume *Francesco Mastriani a teatro* (Napoli, Liguori, 2009) e la recente edizione *Novelle scene e racconti con*

*Appendice di testi* (Roma, Aracne 2012), la studiosa Cristiana Anna Addesso torna ad occuparsi del fluviale scrittore napoletano, cimentandosi – assieme agli eredi diretti dell'autore, Emilio e Rosario Mastriani – nell'arduo tentativo di una completa ricostruzione biobibliografica del romanziere Francesco Mastriani.

Il volume tratteggia il poliedrico profilo dello scrittore, declinandone in primo luogo il ritratto umano e familiare consegnato alla memoria dei suoi, e stilando un puntuale resoconto della sua produzione letteraria.

Mastriani, come si evince dal primo capitolo, fu un uomo fortemente legato alla famiglia, l'alveo di quei valori cui lo scrittore resterà saldamente ancorato per tutta la sua esistenza. L'amore per gli affetti familiari trasuda da diverse poesie, dalle dediche rivolte ai propri cari e dal quadernetto autografo *La famiglia Mastriani*, da lui iniziato, con l'augurante «Iddio custodisca la prosapia Mastriani», e poi continuato dal figlio Filippo e dai nipoti, oggi conservato presso la Sezione 'Lucchesi Palli' della Biblioteca Nazionale di Napoli.

Altra importante componente della sua personalità fu la religiosità, un sentire spirituale vissuto ed espresso in una scrittura che non mancò, al contempo, di polemizzare contro l'autorità ecclesiastica che si era mostrata censoria rispetto alla sua più importante opera, *I vermi*.

Fu intellettuale di alto profilo morale e culturale, poliglotta e avido divoratore di libri: così lo descrisse, narrandone la vita fin dall'infanzia, il figlio Filippo nei *Cenni sulla vita e sugli scritti*

di Francesco Mastriani (1891), la biografia paterna riedita a cura della Addresso all'interno del volume.

Il ritratto di Mastriani si arricchisce così di pagina in pagina attraverso una sistematica opera di spoglio che, grazie alla perlustrazione sistematica di biblioteche pubbliche, collezioni private e cataloghi storici, riporta alla luce numerosi documenti inediti, ricostruendo nel dettaglio la ricca bibliografia dei suoi scritti.

Ne emerge così l'organica sistemazione di tutta la sua produzione narrativa, dei 106 romanzi pubblicati in appendice ai periodici ottocenteschi e poi in volume, e delle narrazioni di più difficile attribuzione in quanto editte sotto il nome di «F. Mastriani» (una strategica scelta editoriale funzionale ad attribuire a Francesco anche ciò che era in realtà di suo figlio Filippo).

La ricostruzione bibliografica offerta dal volume abbraccia anche gli scritti del Mastriani giornalista e i suoi lavori teatrali, comprendendo persino i drammi che altri autori trassero dal serbatoio della sua narrativa.

Si profila insomma la figura di un artista a tutto tondo, «figlio della sua epoca e della Napoli ottocentesca, 'schiavo' del suo popolo e della sua sofferenza».

Nel ritrarre i lati d'ombra della sua città Mastriani mostrava talvolta lo sguardo indulgente di chi nel quotidiano aveva sperimentato personalmente cosa significasse l'indigenza, quella precarietà economica che diverse volte lo aveva spinto a chiedere l'aiuto dei parenti, come mostrano le lettere documentate nei Documenti inediti editi da Addresso.

Nell'arco della sua esistenza Francesco attraversò le diverse fasi storico-politiche che avevano interessato la città del tempo, dal decennio borbonico alla nascita del governo liberale, eventi questi che lasceranno una inevitabile impronta nella produzione narrativa di un intellettuale che ebbe in un primo tempo un esplicito orientamento filoborbonico da "scontare" nel periodo unitario e postunitario con l'allontanamento dal sistema culturale.

All'indomani dell'Unificazione, per la quale si era entusiasta vestendo l'uniforme della Guardia Nazionale, dopo un periodo di silenzio, lo scrittore illustrò cautamente e con fermezza quanto il dispotismo borbonico avesse inficiato – attraverso la censura, di cui lui stesso era stato strumento – il lavoro intellettuale, «denunciando le storture sociali e proseguendo il proprio programma evangelico e pedagogico basato su un socialismo 'spicciolo' e sui valori semplici ma universali dell'onestà, del lavoro, della famiglia, dell'importanza dell'istruzione».

Postunitari sono i più noti romanzi *I vermi. Studi storici su le classi pericolose in Napoli* (1863-'64); *Le Ombre: lavoro e miseria* (1868); *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*, (1869-'70), infine *I Lazzari* (1865), *I figli del lusso* (1866) e i suoi interventi sul settimanale «La Domenica» (1866-'67). Dai romanzi elencati emerge tuttavia una prospettiva diversa, molto meno entusiasta e amaramente critica rispetto alle opere della prima ora dello Stato unitario, in quanto Mastriani si rese conto che la «consorteria liberale» era segnata dalla corruzione e da arbitrari favoritismi che



nulla avendo a che vedere con il merito finivano per incidere negativamente sullo sviluppo culturale partenopeo. Alle grandi menti non restava (e non resta) che l'esilio volontario, lontano da una terra ingrata, come avviene per Nazario de *I misteri di Napoli*, dietro cui è facile intravedere l'autore stesso.

L'autobiografismo, fiancheggiato da contenuti ideologici e metaletterari, sostanza infine anche molte delle prefazioni raccolte nell'apposita sezione antologica allestita all'interno del volume per cura degli eredi. Questa, insieme ai documenti inediti e alla copiosa bibliografia, contribuisce alla realizzazione di un esaustivo lavoro di ricognizione, funzionale per tutti coloro che vogliano occuparsi di Mastriani e rivalutarne la statura intellettuale e il peso culturale.

Sara Laudiero

MARIA TERESA CHIALANT, MARINA LOPS (a cura di), *Time and the Short Story*, Bern, Peter Lang, 2012.

Serializzazione e sindrome da bisogno dell'episodio sembrano governare le visioni estetiche ed epistemologiche del nostro tempo. La *short story* rimane, a più di un secolo e mezzo dalla sua fioritura in Occidente, solidamente in bilico tra l'affidabilità delle forme ormai consolidate nella tradizione letteraria e la fluidità che la sperimentazione artistica permette ancora nel suo seno. Se è vero che il *sensu di una fine* segna minacciosamente il termine dei nostri calendari, e che la nostra società, ormai liquefatta, ha quantisticamente modifi-

cato i rapporti spazio-tempo, tanto più è vero che le questioni riguardanti testo breve e temporalità sono quanto mai imperative. «Il tempo acquisisce una storia allorché la velocità di movimento nello spazio diventa una questione di ingegno», Bauman ci ha insegnato. E così è stato, da quando lo spazio si è lasciato conquistare – o meglio, da quando abbiamo avuto l'illusione di averlo conquistato *quasi* del tutto –, lasciando al tempo e al suo dinamico movimento più giocose possibilità di articolazione.

Il volume curato da Maria Teresa Chialant e Marina Lops è una ricca e coerente raccolta di saggi che affronta da molte angolature diverse il fattore tempo all'interno del genere del racconto breve, dalle sue origini canoniche nel diciannovesimo secolo fino alle sue diramazioni nelle letterature in lingua inglese. Già nell'Introduzione le curatrici ci ricordano che il genere è liminale, al confine tra oralità e scrittura, tradizione e innovazione, pubblico e privato, pre- e post-digitale, e mettono chiaramente sul tavolo le basi sulle quali il dibattito sulla *short story* si è sviluppato: Poe e Henry James, Brander Matthews, Jchenbaum e Elizabeth Bowen. Il Novecento ha eletto il genere a oggetto di raccolte di studi critici, riviste e associazioni letterarie; in particolare, se ne sono interessati il New Criticism – la *short story* è particolarmente adatta al *close reading* – che lo ha avvicinato alla poesia lirica, e, successivamente, gli studi interdisciplinari, non da ultimo la psicologia cognitiva e il cinema. Ma una definizione chiusa ed esaustiva sembra tuttora impossibile per il genere, se non

per le sue caratteristiche formali inalienabili: brevità; frammentazione del reale; importanza del dettaglio; presenza di un *turning point*; finale epifanico o comunque enfatico, in cui si ammassa l'intero peso della storia.

L'Introduzione esplicita anche il tema del volume: il tempo in/di/intorno alla *short story*; tempo inteso come storia – spesso connesso a memoria e mito –, come tema o motivo e come struttura narrativa e narratologica. Il testo è diviso in tre sezioni: “Temporality and Fiction”, incentrata su questioni teoriche e *close reading* di racconti di Otto e Novecento; “History, Memory and Myth”, che presenta soprattutto analisi su temporalità altre in letterature anglofone; ed “Experiments with Time”, con esempi provenienti dal mondo anglosassone e canadese dal tardo vittorianesimo al postmodernismo.

I primi due saggi, di Vittoria Intonti e Annamaria Sportelli, scandagliano l'evoluzione del discorso teorico sulla forma breve. La prima compie un percorso che va dai primi studi di Poe, quando la *short story* ancora veniva chiamata *tale*, alla nascita del neologismo, legata a un cambiamento nella produzione e nella fruizione del genere e a un adattamento alla modernità e alla sua idea di tempo (analizzata più ampiamente da Laurel Brake più avanti). Il percorso include anche il movimento verso l'epifania e il suo successivo superamento nel citazionismo postmoderno o nella mera apparizione di un dettaglio iperrealista. La seconda studiosa, invece, si focalizza più specificamente sul concetto di tempo all'interno della forma breve, ricercan-

done le interrelazioni con poesia lirica ed epica, toccando Coleridge, Benjamin e Beckett con il suo *mute tempo*. È Laurel Brake ad analizzare le dinamiche che soggiacciono alla comparsa e alla vita della *short story* nella stampa inglese di fine Ottocento, investigandone le strategie di mercato che ne furono alla base, e anche i cambiamenti che il genere stesso si autoimpose per adattarsi alle nuove riviste: lo *Strand*, popolare rivista ospite di Sherlock Holmes, lo *Yellow Book*, e i cosiddetti “shilling monthlies”, al prezzo di uno scellino. La forma della *short story* divenne quindi prediletta negli anni '80 e '90, «naturalized by their periodical context», nata dalle ceneri della più esosa forma romanzesca in tre volumi.

I contributi successivi sono più strettamente analisi testuali, come nel caso del saggio di Marina Lops su alcuni racconti di George Egerton, di cui è studiata la personalità di New Woman formatasi nei *naughty nineties* in Inghilterra e la rappresentazione letteraria di una nuova soggettività. Una soggettività indomita, desiderosa, curiosa, pionieristica, che anticipa lo stile della *nuance* e la forma della provocazione estetica modernista grazie a *psychological moments* prefiguranti i *moments of being* woolfiani. Flora de Giovanni presenta quindi i “classici” della *short story* modernista: Dorothy Richardson, Joyce, Mansfield, Woolf, ma lo fa attraverso un'interessante disamina delle scene di morte, in cui l'atto di morire, un atto di trasmissione di vera o falsa testimonianza, serve sempre più, per chi assiste, a qualche tipo di arricchimento o formazione della propria



identità. Il senso della morte, divenuta anche a causa della Grande Guerra “a pure, unaccountable contingency”, e della sua imprevedibilità, modificarono il ruolo culminante della scena di morte nel racconto, e la forma stessa della *short story*. Come accadde anche con le storie del crimine, i *faits divers* di cui parla Clotilde Bertoni, che esamina con approccio comparatistico (Poe, Pirandello, Maupassant e Buzzati) connessioni e influenze reciproche di cronaca e racconto, realtà e (meta)finzione, entrambe complici o critiche del sensazionalismo, che nelle loro osmosi plasmarono ancora le caratteristiche tipiche del genere.

La seconda parte del volume spalanca lo sguardo verso visioni meno anglocentriche e improntate a una visione mitica del tempo nel racconto. Le tecniche moderniste nella forma breve, e le relazioni di questa con l'oralità dello *storytelling*, sono esaminate nell'ambito della letteratura *Aussi* (australiana) e *Kiwi* (neozelandese) da Angelo Righetti, mentre Rossella Ciocca si occupa di alcuni testi di Saadat Hasan Manto, scrittore punjabi e testimone della partizione del Pakistan dall'India: scritti brevi di politica e scandalo del dolore, «the shocking quality of a slap in the face or a punch in the stomach». Aspetti della *short story* nativo-americana sono osservati attraverso l'opera di Sherman Alexie, descritta da Lâmia Gülçur: una temporalità diversa da quella classica occidentale, in cui presente e passato sono simultanei, nel flusso di tempi sacri, e che trova nella forma breve la maniera più efficace a produrre un effetto di defamiliarizzazione.

Tre saggi – distribuiti tra la seconda e la terza parte – sono dedicati al racconto canadese. Margaret Atwood e la *speculative fiction* (ovvero, *science fiction* più letteratura utopica, escludendo il *fantasy*) sono l'oggetto del saggio conclusivo di Allan Weiss, che analizza racconti in cui il futuro è lo specchio del presente, riflettente ma anche deformante, e tuttavia sempre illuminante; qui, in particolare, su questioni sociali e morali di genere. Biancamaria Rizzardi esamina il mito di Antigone come trasposto da Sheila Watson, evidenziandone il rapporto con la tradizione, in un tempo perturbante di memorie e prospettive diverse, esplicite e implicite, erudite, citazionistiche, superfluate artistiche nel pur sempre costante rapporto della letteratura canadese con la *wilderness*. Eleonora Rao presenta invece il tempo “sospeso” durante il movimento nello spazio come appare nei racconti di Alice Munro, facendo leva sul concetto di “straniero” postulato da Julia Kristeva: un nomadismo in cui l'agognato conforto di una “casa” viene sempre negato, in un presente perpetuo.

L'ultima sezione del libro propone una serie di studi in cui la temporalità narrativa è osservata da punti di vista originali, sperimentali, come dice il titolo stesso. Elio Di Piazza indaga in maniera molto articolata il fattore tempo all'interno di una questione ideologica; ovvero, la simbologia imperialista di Rudyard Kipling. Il cronotopo bachtiniano viene qui utilizzato per studiare il ruolo che strutture lessicali e sequenze temporali, attraverso soprattutto una certa alternanza dei tempi verbali,

hanno nella costruzione in diacronia dell'ideologia alla base del racconto; il passato della guerra è attualizzato per proiettare il successo dell'Impero nel futuro, passando sulle bocche di vari "volatile narrators": espedienti retorici che incastonano gli eventi nella trama temporale. Mariateresa Franza si confronta con Wells e l'esperienza di una temporalità diversa, accelerata, in verità, preannunciando futurismo e fascismo, grazie a una droga, il "New Accelerator". Interessante è però il fatto che questa accelerazione infrange le barriere del *récit* irrompendo nel gioco metafinzionale, per cui anche la scrittura del narratore, per effetto di sostanze chimiche, riesce ad essere più rapida – racconto breve, per l'appunto, tanto amato dallo scrittore. Maria Teresa Chialant propone un'altra possibile variante delle modificazioni del tempo all'interno di una *short story* di Joseph Conrad: in "To-morrow" il tempo presente è potenziato perché prolungato, posposto a un futuro rimosso, insieme ai suoi protagonisti, che attesi vengono respinti in una temporalità disturbata che mai arriva, una assenza più concreta di quella di Godot perché referenziale, nonché psicosomatica. È il tempo compreso tra l'oggi e il domani che qui crea il tempo del racconto, un tempo che è psicologicamente limitato, limine, appunto, tra il vissuto e il represso. Anche Antonella Piazza e Marcella Soldaini propongono una critica di tipo psicoanalitico, ma in questo caso vicina a questioni di genere, analizzando quattro racconti tra periodo vittoriano e modernismo, di Elizabeth Gaskell, George Eliot, May Sinclair ed Eliza-

beth Bowen. Il tema del loro saggio sono le relazioni tra fratelli (e sorelle) all'interno della *short story*, che sembra esserne luogo privilegiato in virtù della sua brevità e concisione, funzionale a creare l'illusione di una diacronia illimitata, proprio come una seduta dallo psicanalista, e come il tempo sincronico della dimensione interiore che si incrocia con tempi transgenerazionali.

Questo libro si estende su questioni ampie e territori culturali profondi e radicati. Si occupa delle connessioni tra fenomeni concreti come lo sviluppo del mercato editoriale insieme a questioni più intrinseche alla materia stessa del testo breve, il suo tessuto intra- ed intertestuale nonché l'armonia interna che ne regola il piacere e il successo. I sedici saggi qui compresi, di molteplici matrici e intenti, sono essi stessi manifestazioni di *kairos*, tempi che manifestano verità, strutture di significazioni, e confermano la *short story* come modello di una nuova soggettività che è sempre più ellittica, fluida, disorganica e accidentale, comparsa su infiniti mutevoli schermi.

Paola Di Gennaro

GIOVANNI ALESSI, LINDA BARCAIOLI, TONI MARINO, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di Giovanna Zaganelli, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2011.

Scorrono quotidianamente sui nostri televisori delle innovative saghe pubblicitarie che presentano, implicitamente o esplicitamente, un legame indissolubile con la letteratura. Ne è un



esempio la pubblicità della Tim, che fa riferimento al *Milione* di Marco Polo o alla *Commedia* di Dante. Viceversa, non pochi sono gli scrittori che hanno firmato annunci per la pubblicità o che hanno collaborato alla costruzione del messaggio pubblicitario; giusto per citarne qualcuno: Pessoa, D'Annunzio, Garcia Marquez, Trilussa, Gadda, Levi, Soldati, Coelho e Baricco.

Dopo il fondamentale *Dizionario della pubblicità*, curato da Alberto Abruzzese e Fausto Colombo (Bologna, Zanichelli, 1994) e il recente volume di Francesco Ghelli, *Letteratura e pubblicità* (Roma, Carocci, 2005), lo scaffale tematico si arricchisce del libro di Giovanni Alessi, Linda Barcaioli e Toni Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di Giovanna Zaganelli, che si occupa dell'incontro tra i due linguaggi, quello pubblicitario e quello letterario. Nel Novecento, scrive Zaganelli nell'*Introduzione*, «i modi d'incontro sono stati molto differenti: dai calchi alle citazioni, ai richiami verbosivi (Marinetti), alla convivenza ardita nella stessa pagina delle due esperienze (Malerba), fino ai più interessanti esperimenti in cui lo scrittore si assume tanto la responsabilità linguistica che quella visiva (Sinisgalli)». Tale rapporto diventa stretto ed intenso soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, come dimostra Alessi, quando alcuni riferimenti letterari «sembrano godere di uno straordinario potere suadorio», stimolando un sentimento di coesione e di identificazione in un soggetto collettivo con i medesimi gusti e comuni abitudini di consumo.

Il testo pubblicitario è modellato

sul linguaggio poetico, facendo proprie metafore, metonimie, sineddochi e utilizzando spesso richiami fonetico-linguistici come nello slogan *J'adore Dior* per la pubblicità dell'omonimo profumo. Né sono rari i casi in cui gli scrittori direttamente si impegnano per produrre *spot* pubblicitari. Nel 2002, ad esempio, il marchio Barilla per i 125 anni di attività produsse uno spot, affidandone la regia a Wim Wenders e ingaggiando lo scrittore Baricco per la stesura della sceneggiatura.

In una promozione istituzionale della Regione Marche, diffusa nel febbraio 2010, come osserva Barcaioli, i versi del celebre *Infinito* di Leopardi sono letti «con una pronuncia sgraziata e goffa» in un clima di totale pacatezza e armonia da Dustin Hoffman, con il sottofondo delle note di Rossini e lo scorrere delle immagini del paesaggio e dei monumenti tra Urbino e Ascoli.

Singolare il caso di *Fascino muliebri* di Matilde Serao, scritto nel 1899 su commissione della società di prodotti chimico-farmaceutico-igienici A. Bertelli e C. di Milano. È un opuscolo illustrato, suddiviso in otto capitoli interamente volti a pubblicizzare prodotti di bellezza con uno stile ricco di citazioni riprese dal mondo letterario, storico, mitologico e scientifico. Così Serao collega molto abilmente «la moderna scienza dell'igiene, intimamente connessa con la salute del corpo, agli usi e costumi di un passato dai tratti mitici».

I due linguaggi, quello pubblicitario e quello letterario, seppure tanto diversi e lontani, tendono ad avvicinarsi, fino ad essere talvolta interscambiabili o meglio un tutt'uno. Siamo, insomma,

costretti a confrontarci con il nuovo mondo della letteratura pubblicitaria o, viceversa, della pubblicità letteraria.

Marcello Sabbatino

GIUSEPPE LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Se è nota l'idea «politecnica» e militante di cultura che Vittorini esprime nella stagione centrale della sua maturità intellettuale – tra le vicende del biennio 1945-1947, le collaborazioni con Einaudi e il lungo e laborioso percorso di revisione delle opere narrative nel dopoguerra – il recente volume di Lupo si occupa di riscrivere la preistoria e i processi sotterranei che agiscono nella formazione di quell'identità di «intellettuale poliedrico», attraverso il recupero di momenti quasi del tutto inediti o per lo più trascurati dalla letteratura critica. L'acribia filologica e documentaria, funzionale al restauro critico di alcuni snodi significativi della sua parabola intellettuale (secondo una attitudine metodologica volta in massima parte alla ricostruzione della genesi dei testi, al dialogo o al continuo accostamento inter- e intra-testuale tra materiali narrativi e segmenti saggistici), si congiunge all'idea di fondo che Lupo, memore della lezione di Raffaele Crovi, elabora a ridosso dell'intero profilo di Vittorini come scrittore «inclusivo», dedito agli incroci e alle contaminazioni tra codici e linguaggi espressivi: guidato, dietro l'apparente dilatazione centrifuga dei suoi interessi – e nelle diverse fasi o scansioni del suo percorso di revisione ideologica –, dalla spinta

all'edificazione costante e inquieta di un modello utopistico-funzionale di *civitas* (di vita sociale) e di cultura intesa come «bene comune».

Il libro è bipartito: mentre nella seconda parte si provvede a ricostruire analiticamente i processi testuali che sorreggono le contaminazioni della forma-romanzo con la fotografia (nell'edizione del 1953 di *Conversazione in Sicilia*), con la «sceneggiatura narrata» secondo l'impianto teatrale di *Uomini e no* (1965) e infine con la «riscrittura scenica» di tipo cinematografico nelle *Città del mondo* (1974), i tre saggi iniziali, di carattere più teorico, indagano tra le pieghe della formazione intellettuale del «primo» Vittorini, avanzando l'ipotesi di una possibile genealogia di modelli di pensiero e di sollecitazioni teoretiche che, da Vico a Cattaneo, da Le Corbusier a Edoardo Persico (nella Milano politecnica degli anni Trenta e Quaranta fino alla morte nel 1966) percorrono secondo Lupo in lungo e in largo l'opera e l'attività intellettuale dell'autore.

Recuperando alcuni interventi pubblicati sul «Bargello» nel corso del 1937, ispirati da Carlo Cattaneo, Lupo si attesta sul versante di quella complessa rivisitazione di appartenenza ideologica che porterà Vittorini, tra censure e abiure, al posizionamento nella «zona franca», eretica ma produttiva di un «contro-fascismo» (la definizione è di Crovi), fino alle note vicende che accompagneranno la stesura e le edizioni di *Conversazione in Sicilia* (e il «progetto Politecnico»). Nel confronto con le posizioni del Cattaneo di *India, Messico, Cina* (il volume che



nel 1942 sarà pubblicato da Bompiani per le cure di Giansiro Ferrata, su interessamento di Vittorini), lo scrittore non solo sottopone a verifica i temi del colonialismo e della «civilizzazione», in un cortocircuito sincronico tra passato e presente dagli evidenti significati politici (la Proclamazione dell'Impero in Abissinia è del 1936), ma soprattutto procede a una rivisitazione complessiva dei concetti di Storia e di «mescolanza» culturale, di progresso e di civiltà (di *civitas*). Incomincia ad emergere, già in questi scritti giovanili di carattere solo apparentemente occasionale, l'idea di «popolo offeso» come motore della Storia e del riscatto civile, sullo sfondo di una concezione del progresso come disegno universale di tipo eudemonistico, nel quale l'accezione illuministica di bene comune si intreccia alle ascendenze vichiane (il Vico della *Scienza Nuova*) per il carattere geneticamente utopistico e libertario (o «creativo») che assume il progetto di Vittorini; e dove la prospettiva pedagogica del lavoro o della missione intellettuale, di derivazione manzoniana e desanctisiana, si unisce all'idea di una letteratura utile per la *polis* (per l'umanità), anche in questo caso su sollecitazione della linea Vico-Cattaneo intesi come «avamposti della modernità».

La dimensione storica sulla quale si basa per Vittorini questa nuova idea di cultura dalle valenze civili e politiche – una storicità o uno storicismo non lineare, come si è visto, ma impregnato di prospezioni allegoriche, mitiche e universali – non esclude e anzi comprende una «*fascinatio geografica*» per i luoghi fisici e simbolici che percorre

come una traccia o un assillo costante tutta l'attività letteraria di Vittorini, dai saggi giovanili al lavoro editoriale, dalle scritture narrative all'ideazione e ai contenuti del «Politecnico».

Anche la «vocazione urbanistica» che circola nelle prose odeporico-memoriali e nei romanzi, intrisa di funzionalismo razionale alla maniera di Le Corbusier, viene collegata da Lupo alla costruzione *in fieri* di quell'idea militante di cultura che, a partire dalla Milano degli anni Trenta (tra Gatto e Sinisgalli) e la Torino post-gobettiana di Persico, conduce Vittorini alla «svolta» del «Politecnico», fino alla tematizzazione della (contro)utopia rurale e comunitaria proposta nelle *Donne di Messina* (nelle revisioni che dalla *principes* del 1949 portano alla riscrittura del 1964). Resta costante, come attitudine permanente e dinamica della sua opera a «struttura aperta», la verifica del piano testuale e della funzionalità conoscitiva dei romanzi, all'incrocio con le trasformazioni della realtà (urbana) nell'Italia della modernizzazione industriale, tra anni Cinquanta e Sessanta. Si tratta quindi di un processo di revisione che interessa tanto il piano estetico-ideologico e dei riferimenti teoretici quanto le pieghe della scrittura propriamente narrativa, come dimostra Lupo nell'analisi delle due edizioni delle *Donne di Messina*, riletto come «romanzo del *magütt*» («*Le donne di Messina* è un romanzo talmente zeppo di ponteggi, utensili da carpentiere, pietre, mattoni e carretti, da trasfigurarsi in un simbolico cantiere»), addentrandosi nel processo di trasformazione dal «simbolismo lirico» degli esordi (1949) al «simbolismo

oggettivo» e anti-elegiaco della seconda versione (1964), che ancora una volta si intrecciava con l'idea «funzionale» e razionalistica (con l'utopia) di un'architettura e di una *civitas* all'altezza dei tempi della (nuova) modernità.

Sulla preparazione e la preistoria della stagione del «Politecnico» verte il terzo contributo intitolato *Le discipline dello sguardo. Pittura, fotografia, cinema*, dedicato al recupero di saggi di critica d'arte che Vittorini pubblica tra il 1929 e il 1937 su diverse testate, da «L'Italia Letteraria» a «Il Bargello». Gli anni Trenta vengono restituiti alla poliedrica storia della formazione vittoriniana, di un intellettuale strutturalmente portato alla verifica costante dello statuto letterario di una scrittura «intima» e «analitica» (lo scritto solariano di *Tendo al diario intimo* è del 1931), e alla riformulazione complessiva di questioni estetiche come il rapporto tra la molteplicità e il «dinamismo» del reale e la sua possibile trasposizione figurale o allegorica, tra parole e immagini.

È da questo processo sotterraneo di revisione estetica, capace di toccare e attraversare i territori degli «altrui mestieri», dalla fotografia alla pittura, dal cinema all'urbanistica, dalle scritture sceniche all'architettura, che emerge secondo Lupo una «poetica dello sguardo» o una «estetica della visione» maturata tra la Firenze degli anni Trenta e il trasferimento a Milano, come orientamento principale che condiziona gli immediati sviluppi della sua opera narrativa e l'impegno editoriale degli anni Quaranta e Cinquanta (le contaminazioni tra codici e linguaggi plurali sperimentate a partire

dall'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, 1953). Questa pratica di trasformazione/interconnessione dei codici espressivi, emanazione dunque di un'idea di cultura compiutamente politecnica e «di frontiera», riguarda non soltanto le ragioni che guidano le iniziative editoriali di revisione e riscrittura della forma-romanzo (dalle illustrazioni di *Conversazione* al teatro di *Uomini e no* fino alla sceneggiatura delle *Città del mondo*), ma investe direttamente la «vocazione iconica», extra-letteraria e inclusiva, da sempre presente nella realtà testuale delle opere di Vittorini: come testimonianza empirica di un «dinamismo interno al testo» che coinvolge i materiali narrativi e gli scritti saggistici disseminati nel corso del tempo, regolando il suo progetto di lavoro culturale funzionale al benessere della *civitas*, la sua utopia comunitaria.

Fabio Moliterni

GIOVANNA BEMPORAD, *Esercizi vecchi e nuovi*, a cura di Valentina Russi, Bologna, Luca Sossella editore, 2011.

La ferrarese Giovanna Bemporad è una delle voci più interessanti e inquietanti della poesia italiana nel Novecento. Esordì come traduttrice e spesso il suo esercizio poetico è stato un dialogo con gli autori tradotti: Omero, Virgilio, Goethe, Novalis, Hugo von Hofmannsthal.

La raccolta poetica di Giovanna Bemporad, *Esercizi vecchi e nuovi*, a cura di Valentina Russi, finalista al Premio Napoli 2012, è il canzoniere di tutta



la vita. Infatti la poetessa in più riprese ha rivisto e ampliato il testo, apparso per la prima volta nel lontano 1948, apportando numerose aggiunte, integrazioni e varianti. Il volume, che vuole essere un racconto poetico unitario come indicano il Preludio e l'Epilogo, è articolato nelle seguenti sezioni che raccolgono i frammenti della vita: Diari, Aforismi, Disegni, Esercizi, Saffiche, Dediche, Altri esercizi, Poesie degli anni tardi.

L'essenza della vita è rappresentata con stile efficace nel componimento *Chi scende e chi sale*, dove sono delineate le figure del vecchio prossimo alla morte e del neonato che si apre alla vita: «Ah, rotolano gli anni per le scale, / nostro destino è scendere o salire / e con un carro di frantumi andare / per strade oblique a perdersi nel nulla. / Siede sull'ultimo gradino un vecchio / con le mani posate sui ginocchi / e col mento sul petto; e dalla soglia / viene il rumore eguale di una culla / e di una nenia a conciliargli il sonno / col suo ritmo monotono e immortale». Alla base di questi versi ci sono sia la sapienza popolare contenuta nel motto «Chi scende e chi sale», che dà il titolo alla poesia, sia la sapienza filosofica di Eraclito estrapolata dalla sua raccolta di *Aforismi*: «La stessa è la via che scende e la via che sale». Agli *Aforismi* di Eraclito rimanda esplicitamente Bemporad, che inserisce *Chi scende e chi sale* nella sezione *Aforismi di Esercizi vecchi e nuovi*.

La sezione delle Saffiche apre una finestra sulla profondità del cuore femminile, come dimostra il componimento *Erotica*, dove lo stile diventa più pregnante: «L'orgia consumo sola;

il cuore è sordo, / sussulta il labbro livido, vacilla / vuota la mente e vola in schegge il mondo! / Guardo il crollo impietrita. Nel suo giro / chiusa è perfetta l'ora...». In un altro componimento *L'attesa* Bemporad dà voce al desiderio di incontrare la donna amata in una «dolce notte», quando il cielo è «purissimo e calmo». Il finale stigmatizza la «solitudine confusa» di chi attende inutilmente e da sola, avendo dimenticato che l'altra è partita.

L'intera raccolta è attraversata dalla volontà della poetessa di confrontarsi con le forme metriche vecchie e nuove della poesia italiana, come è possibile rilevare nei componimenti *Canzonetta*, *Quartine*, *Madrigale*, *Altro madrigale*. Il verso dominante è l'endecasillabo sciolto, lo stesso utilizzato nelle traduzioni di Omero e Virgilio.

Tra i poeti che continuamente affiorano nel volume di Bemporad c'è Leopardi, al quale la poetessa dedica un componimento che recita: «La bianchissima luna alta è salita, / dopo l'addio del giorno a consolare alberi, campi e strade. Pensierosa, / con qualche primula sfiorita in mano va una giovane bruna alla sua casa». Non è solo una citazione, ma l'occasione per dialogare con un classico che Bemporad sente come un compagno di strada nella sua solitudine, al chiaro di luna.

Tra i lettori di Giovanna Bemporad ricordiamo Pier Paolo Pasolini che scrisse nel 1948 l'articolo *Poesia della Bemporad* (ora in Pasolini, *Portico della morte*, a cura di Cesare Segre, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1988). Inoltre è possibile ricostruire alcune tessere biografiche

della poetessa attraverso le lettere che Camillo Sbarbaro le scrisse tra il 1952 e il 1964, recentemente pubblicate, a cura di Anna Benucci Serva, con uno scritto di Gina Lagorio (Milano, Archivi del '900, 2004).

Marcello Sabbatino

GIANCARLO DOTTO, *Elogio di Carmelo Bene. A dieci anni dalla scomparsa*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2012.

A dieci anni dalla morte di Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, giornalista e autore teatrale, dedica un agile e leggibilissimo *pamphlet* alla memoria del grande attore salentino.

Già autore de *Il principe dell'assenza (Carmelo Bene)* (Giusti, 1981), della *Vita di Carmelo Bene* (Bompiani, 1998) e curatore delle sue *Opere* (Bompiani, 2008), Dotto è stato anche collaboratore e assistente alla regia di Carmelo Bene. Per questo e per la trentennale amicizia che li ha legati, il libro diventa una sorta di "memoriale", un documento-monumento in cui si sedimentano i ricordi personali, gli aneddoti più cari, che, rivissuti nella densità dell'evocazione, si intrecciano alle testimonianze preziose e inedite relative, per esempio, alle sue tournèe, al suo conflitto con Vittorio Gassman, al difficile rapporto con la critica.

Carmelo Bene, grande rinnovatore del linguaggio teatrale, ha reinventato i grandi classici da Shakespeare a Collodi, da Manzoni a Camus e Wilde con personalissime riscritture, che lui definiva semplicemente "variazioni", ma che in realtà appaiono piuttosto come libere

e poetiche manipolazioni, per questo capaci di scardinare dall'interno i loro modelli, attraverso la deformazione del gesto e del corpo e, soprattutto, attraverso la sperimentazione della voce.

Ebbene, proprio dal ricordo della voce, dal suono e dalle sfumature inconfondibili del suo timbro, inizia questo memoriale. Com'è noto, proprio la forza evocativa e l'espressività dei suoi suoni hanno reso Carmelo Bene un interprete unico e irripetibile della nostra scena, tra gli anni Sessanta e Novanta: dalla visionarietà e dalle geometrie formali di questo suo strumento portentoso gli spettatori venivano come «violentati» nelle sue performance, come quando recitava i versi di Dante o di Dino Campana: «un'assurdità – scrive Dotto –, a pensarci oggi, la poesia negli stadi, oggi che i teatri chiudono per mancanza di poesia».

Ancora, l'autore ripercorrendo sul filo della memoria la vita dell'attore salentino, ricorda non solo le scelte eccentriche, il suo stile inconfondibile e le sue provocazioni, ma soprattutto le grandi capacità tecniche, la sua assoluta presenza scenica e l'inconfondibile forza interpretativa che lo contraddistinse. Dell'«attore sublime, l'intellettuale aforistico, il cineasta che brucia la pellicola, lo scrittore, il poeta, il performer televisivo», Giancarlo Dotto ci consegna soprattutto l'immagine privata di Carmelo Bene, raccontandoci gli aneddoti relativi alla sua passione sportiva, o le sue ossessioni e le sue bizzarre abitudini di vita.

In particolare, colpiscono il lettore i singoli episodi della vita dell'attore per l'evidenza lirica con cui Dotto li



ritaglia: colpisce, per esempio, la rievocazione della dimensione privata di Carmelo Bene, che esibiva quasi sempre una scontrosa riservatezza, salvo poi recitare all'amico i canti di Leopardi meno conosciuti e farsi assistere amovoltamente nella malattia negli ultimi giorni della sua vita.

Così Dotto coinvolge il lettore facendogli rivivere le tappe più importanti della loro specialissima amicizia, dal primo incontro alle notti nella casa romana di via Aventina, fino alle notti estive nella casa di Forte dei Marmi. Ma è sulla dimensione anche più conosciuta del grande attore che si sofferma di più la sua analisi come quando, nel paragrafo intitolato *In tournèe con Carmelo*, ci dona un'imperdibile testimonianza delle parole-provocazioni che Carmelo Bene ha lasciato delle sue lezioni agli attori: «nel mio teatro gli attori non sono più che distrazioni della luce o del suono», e ancora: «Odiatemi in scena, non cavatevela con una gag. Tentate il suicidio almeno cinque volte, prima di sparire per un gesto della fatina. Tu attore non sei che vittima della mia scena, sbarazzati di te, fatti male. Tu attore, fatti danno! [...] Io non riferisco, ferisco. Userei la stessa amplificazione anche se recitassi in una stanza per una persona sola». E a proposito dell'«amplificazione» di quel suo strumento formidabile e così duttile, la voce appunto, Dotto parla infine delle «scatole sonore», vale a dire dei mille meccanismi di diffusione del suono che studiava l'attore salentino, noto soprattutto per questo suo sperimentalismo, personalissimo e così innovativo.

La ricerca dell'effetto del suono, lo

studio calibrato del ritmo della voce e delle sue diverse sfumature timbriche sono, infatti, l'eredità più grande che Carmelo Bene ci ha lasciato.

Ancora una volta, con questa testimonianza che penetra nell'intimità della vita di un grande attore del Novecento, il teatro, vissuto anche come scelta consapevole e sofferta contro tutte le maniere sclerotizzate e melodrammatiche, diventa quindi il luogo di dilemmi della coscienza, non un approdo sicuro, ma il luogo di una difficile e incruenta meditazione sulla vita.

Carmela Lucia

DARIO FO, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, a cura di Franca Rame, con disegni e dipinti dell'autore, Parma, Guanda, 2011.

Napoli, a cui Dario Fo dedica grande attenzione nel volume *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, a cura di Franca Rame, fu visitata da Boccaccio per la prima volta nel 1327, all'età di quattordici anni. Egli, da buon fiorentino, concepiva la città come un insieme organico di case, palazzi, strade, fiumi e borghi. Napoli, invece, «gli apparve come una città del bengodi, costruita volutamente fuori da ogni regola», con strade e vicoli perennemente occupati dai rifiuti, con gente sempre riversata in strada e con i soliti ladri inseguiti dai derubati. Tutto, però, si svolgeva con una naturalezza tale che «nessuno si meravigliava d'alcunché». Boccaccio imparò a parlare e a scrivere l'idioma napoletano, «giacché quello era il linguaggio di ognuno», articolato in di-

versi livelli raccordabili alle condizioni sociali (la gente dei bassi, la gente dei borghi alti, i nobili, i marinai). Infatti con Boccaccio «appaiono per la prima volta testi narrativi concepiti in volgare napoletano».

Nel *Boccaccio riveduto e scorretto*, arricchito con disegni e dipinti dell'autore, Fo propone una singolare storia intitolata *La prima novella napoletana*, ispirata a uno o più *fabliaux* del X-XI secolo e modellata sulle «istigazioni» del film il *Decameron* (1971) di Pier Paolo Pasolini. Di quest'ultimo Fo riprende l'ambientazione partenopea, l'uso nel dialogo dei dialetti campani e la possibilità di inserire in una storia brani tratti da altre novelle boccacciane. Rosaria, protagonista della novella di Fo, è una giovane donna napoletana sposata con Ferondo, pescatore di diversi anni più vecchio di lei e gelosissimo, tanto che «je sta siémpre addosso comme 'na mosca cavallina su 'n'aseno». Abitano, «comm'ell'era squasi de norma a Nàpule», in un basso che si affaccia sulla via. Rosaria «è de 'na bellezza accussì briosa ca 'ncànta ogni òmmo ca ce passa appresso». Le sue attenzioni, verso il frate Benvenuto dai capelli rossi, sono ricambiate. Il marito Ferondo viene convinto di essere affetto da allucinazioni, per cui gli sembra di vedere i ripetuti tradimenti della moglie. Dal rapporto con il frate nasce un «fijòlo», il quale «tiene na stramba capijatura», è «ruòsso come lo foco». La novella si conclude, come spesso avviene in Boccaccio, con una battuta di Ferondo: «Be', so' finti... ma chi se ne fotte!», riferendosi ai capelli tinti e finti da lui portati per assomigliare al bambino.

La seconda novella – questa scritta dal Boccaccio e riplasmata da Fo – ha come personaggio femminile l'avvenente Fiordaliso, che Pasolini nel film ripresenta «con un copricapo di leggere placche d'oro e d'argento, con un collo lungo e sinuoso, un corpo elegante... insomma quasi una regina», e come protagonista maschile il giovane Andreuccio da Perugia. Il finale della novella boccacciana non soddisfa Fo: «Eh no, Boccaccio, non vale! Ma come, prima ci vieni ad allettare con un personaggio da sogno, con un giovane entusiasta e sprovveduto, con ladroni impossibili, e poi... morta lì?!». Da qui la necessità-provocazione di aggiungere un secondo tempo alla novella e di proporre un finale diverso. Andreuccio, recatosi a Napoli per acquistare cavalli, viene imbrogliato da una bellissima dama, Fiordaliso, che, dopo avergli fatto credere di essere la sorellastra, gli ruba «la borsa con il denaro», lasciandolo cadere «nello smerdazzo» della latrina. Il perugino s'imbatte in una coppia di ladri, che lo spingono a saccheggiare la tomba dell'arcivescovo Minutolo nella cattedrale. Andreuccio, che astutamente ha tenuto per sé l'anello rubato dalla tomba, si reca al mercato e lo vende in cambio di un gruppo di stalloni di razza alla fiera, al Largo dei Provenzali. Ma qui incomincia il secondo tempo aggiunto da Fo. I cavalli, come gli viene subdolamente raccontato, erano stati rubati a un certo Francomonte de Fontenera, un brigante, anzi il «maggiore che ce stia in tutta 'sta piana e anco più in là». Per evitare ritorsioni, Andreuccio si reca dal brigante, a Mortesecca, «giusto nell'Irpinia». La



perfetta somiglianza fisica tra i due permette al giovane perugino, quando il vero Francomonte scompare in gran segreto per un'impresa erotica più che eroica con la regina Giovanna d'Angiò, di usufruire delle sue ricchezze e della sua donna, per l'appunto Fiordaliso, la quale lo riconosce, benedice la latrina che lo ha salvato e giura che ora gli ruberà solo il cuore.

La Napoli narrata da Fo, in effetti, è una ed unitaria, ma, grazie alla linea metodologica del *rivedere* e *scorreggere* sia la visione di Boccaccio sia quella di Pasolini, finisce con l'essere una e trina.

Marcello Sabbatino

VALERIA GIANNANTONIO, *Il canto del silenzio*, Lanciano, Carabba, 2012.

Anche se i critici-poeti sono oggi più numerosi rispetto al passato, non si può dire che ogni loro pubblicazione di versi rientri ancora nel regno dell'ordinario e dell'ovvio, non è così almeno per i lettori più attenti. Si fa ancora caso, eccome! come avviene ora, davanti a questa raccolta di liriche di Valeria Giannantonio dal titolo *Il canto del silenzio* – edita nel marzo 2012 dalla casa editrice Rocco Carabba di Lanciano – non foss'altro che per il risveglio di un'immagine di bruniana memoria che rimanda alla metamorfosi di Atteone, il mitologico cacciatore trasformato in cervo dalla dea Diana. Da cacciatore a caccia, lui; da critico a criticata, lei, Valeria Giannantonio, sul cui volumetto di poesie apre il fuoco, per primo, si fa per dire, Giancarlo Quiriconi, autore di un'acuta e illuminante

prefazione, dove scrive che la poetessa – partendo, già nel titolo, “da una perdurante situazione ossimorica”, che la vede ancorata su posizioni novecentesche, in modo particolare su Ungaretti in virtù di una concezione che reputa la vita come una successione di attimi; e su Sbarbaro, per via di una non dissimile ricerca dell'interrelazione tra silenzio e condizione poetica – riesce, man mano che si addentra nel testo, a venirne fuori con soluzioni sorprendentemente unitarie, capaci di saldare «in unità non separabile, i frammenti della sua biografia – l'irraggiungibile esemplarità della figura paterna, il contrasto tra idea e senso, la solitudine e le illusioni deluse, una religiosità insieme forte e fragile che non si traduce mai nel pieno affidamento al divino» – con la domanda sempre aperta e mai conclusa sul significato dell'esistenza. Una lettura critica, questa, che fa della Giannantonio una poetessa d'ispirazione esistenzialista, e non tanto perché il suo canto a volte è riconducibile a poeti che si richiamano a quella corrente, quanto per la rinuncia a ogni ideologia a cui perviene nei suoi versi, passando dal sereno distacco della pratica esegetica all'incontenibile fervore dell'urgenza creativa, dalla storia all'io, dall'idea alla realtà, dall'esistenza alla vita. Non è un caso se proprio la parola *vita*, assai più citata di altre, ricorra ben 64 volte nel testo e se Quiriconi, soffermandosi sul suo significato, la interpreti come «spazio consentito all'incedere della morte» – «Questo tempo che passa / è un preludio di morte» – fino a riportare la poesia della Giannantonio sullo stesso piano dell'esistenzialismo

heideggeriano, di quel “vivere per la morte” che non si traduce mai, neppure in lei, nel tentativo di realizzarla col suicidio o attenderla, ma semplicemente nel comprendere l'impossibilità dell'esistenza: «la vita che sembra / e che nessuno comprende». Passando dalla critica letteraria alla poesia, la Giannantonio sa, dunque, di giocare la partita della trascendenza, cosciente che il suo canto la “getterà nel mondo”, abbandonandola al determinismo di esso fino a rendere nulle le sue possibilità. Un'intellettuale come lei – che è passata attraverso i miti e il teatro di D'Annunzio, la “scrittura” siloniana, il barocco cinque-secentesco napoletano, il vichismo a Napoli e nell'Italia settentrionale, il crepuscolarismo dei minori come Enzo Marcellusi – non solo non nega questi suoi passaggi, ma li mette altrimenti in mostra, questa volta, in versi sempre evocativi e sempre allusivi, in quel gioco a cui la costringe a sottostare il tempo fra passato e futuro: «E in questo turbine / di vento / come palla rimbalzata / dall'uno all'altro campo / trascino il coraggio di vivere»; e in parole come *vita, ombra, anima, sogno, vento, tempo, attimo, pena, palpito, sera, dolore, urlo, silenzio*, tutte di forte e nobile ascendenza, che costituiscono il tracciato sul quale la poetessa finisce per ritrovare e riconoscere la trama e i fili del proprio destino. Per me, che ho recensito tanta parte dei suoi saggi e conosciuto la sua maniera di commentare autori e correnti, leggere ora questa sua prima raccolta di versi, è come incontrare Valeria al ritorno da una lotta furibonda, o per dirla ancora con Quiriconi, da una «serrata collut-

tazione con il tempo fagocitante». Quel suo vichismo mai visto da lei come un'invocazione idolotrica alla rinascita del mito del passato, ma sempre nella proiezione moderna di un prossimo risanamento morale della società e dell'uomo, ritorna provato e malconcio in versi come questi: «Non conta / come eravamo. Oggi siamo / quello che il tempo cancella / e la vita disperde»; oppure: «Io non mi appartengo / sono parte di un tutto / che chiamano universo». E non solo, anche quella sua certezza che la realtà non scaturisca solamente per schematizzazioni di natura dialettica ma anche per normale evoluzione e prosecuzione da ideali e valori propri dello storicismo, presenta crepe un po' ovunque, soprattutto nei versi dedicati al padre: «Forte del tuo esempio / cammino sicura / e ogni passo / è un urlo di silenzi, / che risuona lontano / e si ribella alla vita». Resiste invece il suo classicismo, che ritrovo rivitalizzato alle esigenze del suo presente in questi versi, e che mi pare l'ultima resistenza possibile, quella che Heidegger riscopre nel linguaggio poetico: «Non chiedo risposte / ma solo domande / fragile come un'equilibrista / vacillante su una corda. / La serenità la conquisto / in un vortice di inquietudini, / per quietare l'animo / nell'enigma degli inganni». Ribadire, ancora, con Quiriconi, che questo *Canto del silenzio* appartenga al genere della poesia lirico-gnomica, è dover ammettere che l'ispirazione della Giannantonio risalga tanto alle ragioni dell'esistenzialismo quanto a quelle del cuore e della vita. L'amore in lei è sempre presente, ma è la parola *amore* lasciatale in



eredità dal padre quella che lei insegue «tra i sentieri fangosi / della via», non certo l'amore «che brucia la vita e fa volare il tempo», per dirla col poeta. Un amore ancora capace di ispirare alla poetessa quella sete di conoscenza, che se non la fa giungere mai a risposte definitive, almeno la conduce alla stupefacente scoperta che solo la poesia può salvare il mondo, la sola capace, per Valeria Giannantonio, di riportare valori, passioni e decoro fra il pensiero in preoccupante ritirata e l'essere che continua a giocare a nascondino.

Giuseppe Leone

SALVATORE DE STEFANO, *Pecilodia vesevina*, Napoli, Massa editore, 2012.

Salvatore De Stefano ha dato recentemente alle stampe una nuova raccolta di liriche *Pecilodia vesevina* (2012) presso l'editore napoletano Massa, nella collana "Frammenti di parole": nel complesso si tratta di 52 liriche di cui 36 in vernacolo e 16 in italiano. In appendice vi sono una nota linguistica e un glossario, che forniscono al lettore un'agevole lettura dei carmi in dialetto napoletano.

L'editore Massa aveva già pubblicato, a cura della Provincia di Napoli, il libro di De Stefano, dal titolo *Le frondi sparte* di Giovannina Papa, in cui l'autore, prima delle rime, delineava, in un saggio interessante, la figura della poetessa di Somma Vesuviana nel suo ambiente sociale, nell'Ottocento, e studiava l'emancipazione della figura della donna nel mondo culturale di quel tempo.

Lo stesso De Stefano nella breve presentazione spiega il titolo del libro *Pecilodia vesevina*: «un neologismo da me coniato in formazione parassintetica sui lessemi greci di *poikilia* (= ricamo, variegatura) e *odé* (= canto) congiunti in un solo vocabolo che verrebbe a significare "ricami in versi" o "canti variegati" o "canti ricamati". Ho inventato questo titolo perché mi è sembrato il più idoneo a rendere in breve il carattere prevalentemente descrittivo e mimetico della maggior parte dei componimenti. Essi *illustrano luoghi, ambienti, persone*, da me incontrati e/o frequentati in stagioni diverse della mia vita; e documentano *affetti, sentimenti, suggestioni, impressioni* provati durante la mia vivenza in questa terra, *a volte anche riflessioni* che mi è accaduto di fare su situazioni e comportamenti da me direttamente conosciuti. Al sostantivo del titolo ho applicato l'aggettivo "vesevino" per definire l'ambito corografico, antropico, etnografico, in cui sono inserite le cose, le persone, le istituzioni, su cui ho fatto questi versi. Se pur nati da piccole cose ed in luoghi ristretti, i carmi hanno la possibilità di aliare in alto negli spazi sconfinati e liberi della bellezza: se non ci riescono, ciò è da imputare a naturale sordità della materia poetica o ad angustia di ambientazione».

Debbo sottolineare in primo luogo in questa silloge l'amore dell'autore per il conio di neoformazioni dotte di derivazione greca, un segno della frequentazione con la lingua antica che gli permette l'uso di nuove parole. E *Pecilodia vesevina* ha in comune con il precedente volume di poesie *Carmi*

nario *vesevino* (2005), l'epiteto *vesevino*, non attestato nella poesia e nella prosa latina, variazione di *vesuwinus*, presente nelle *Silvae* (II, 6, 62; III, 5, 72) di Stazio e nei *Punica* (XII, 152) di Silio Italico.

La struttura esterna del libro si presenta in un totale di 48 composizioni, così suddivise: 21 carmi e 15 epigrammi in dialetto, 7 liriche e 5 epigrammi in versi italiani. Rispetto a *Carminario vesevino*, in cui vi è una parità di liriche dialettali (25) e di carmi in versi italiani (25), il De Stefano in *Pecilodia vesevina* privilegia soprattutto il dialetto, con un'interessante scelta lessicale di forme verbali, di aggettivazioni e di lessemi ricercati, con un uso di vezzeggiativi non facili da rinvenire nei Lessici e nei Dizionari. Anche per questo, nel volume di liriche si leggono molti neologismi o lessemi dialettali poco noti, che l'artista conia o riprende dalla parlata comune: essi conservano nel ritmo del verso una loro freschezza e una genuina immediatezza di immagini.

Il verso preferito da De Stefano è l'endecasillabo, ma non mancano liriche ed epigrammi in settenari ed ottonari più agili nel ritmo con effetti musicali particolari, composti di strofe in quartine, con variazione di rime alternate.

Il mondo poetico di De Stefano oscilla, come nella "poetica del fanciullino" del Pascoli, tra una varietà di temi, come il senso del mistero della vita e dell'universo, la debolezza dell'uomo, con i suoi travagli e le sue ansie, la crisi della società e della scuola, l'assenza di valori morali, civili e sociali, il rifugio del poeta nella natura, nella campagna, lontano dal disordine e dal caos

ambientale, la nostalgia, la malinconia, la solitudine, la contemplazione della bellezza dell'universo.

Tra i componimenti in dialetto più lunghi, *'E mmuovere*, di 78 quartine, in ottonari a rima alternata secondo lo schema ABAB, il poeta è alla ricerca del *locus amoenus* e si bea sotto il sole di luglio sul monte Somma di raccogliere more, il frutto spontaneo delle colline vesuviane. Anche in *Scampagnata*, di 22 quartine; in *Fasùle*, di 16 quartine a rima di ottonari; in *Vagheggiamento rusticale*, di 15 quartine a rima alternata, appare l'amore per le piccole cose, per la natura, per il paesaggio vesuviano, per i frutti genuini del monte Somma.

Ma il De Stefano in *Scuorno*, una lirica di 60 quartine, in ottonari, ora a rima alternata, ora con la stessa rima, manifesta il suo impegno sociale ben marcato nella protesta per l'indecenza di cumuli di rifiuti che avvolge ancora le strade di Napoli. Il poeta, inoltre, ricorda il passato glorioso della città, che nel corso dei secoli è stata centro e faro di civiltà e di cultura.

La protesta del poeta contro il disordine ed il malcostume dei giovani nella scuola italiana si manifesta con tutta la sua irruenza in *Malusuonno*, un carme di 46 quartine in ottonari a rima alternata o con la stessa rima. Altri carmi, come *A Feste d'e lucerne* e *Cumpagne 'e scola*, a rima alternata; *Matinale*, di 12 quartine a rima alternata; *Vicchiaja*, di 8 quartine in endecasillabi a rima alternata; *'A pruceSSIONe*, in endecasillabi a rima alternata; *Malincunìa*, una delle liriche più piccole di sole 6 quartine in endecasillabi a rima alternata; *Vuocolo*, a rima alternata, sono momenti lirici di



eventi e di personaggi che, pur lontani nel tempo, suggeriscono al poeta il lento fluire della vita e del tempo non senza una nota di nostalgia.

Così nel mondo della memoria, il poeta nella lirica *'O Carruoccio*, un carne di 18 strofe a rima alternata di quinari, agile nel ritmo, ricco di suggestioni musicali, rievoca un mondo lontano nel tempo fatto di spontanei e semplici giochi giovanili.

Anche nel sonetto *'A fresella*, a rima alternata, gli spunti di sapori ed odori genuini di una vita paesana, in un dialetto ricco di una freschezza di diminutivi (*rusecarella, menuzze d'aglio, de chiappere d'aulive na vrangella, nna ruchetta*) e con voci di una immediata forza semantica («uoglio cu zzico 'e sale miso a spaglio / c'arinto p''e per-tose ha dda trasi'»), invitano il lettore a lontane suggestioni di tempi semplici e genuini.

Nell'ultima composizione dialettale, prima dell'epigramma 15, che chiude le poesie dialettali, *Ninna nanna*, di 21 versi binari in endecasillabi a rima baciata, il De Stefano, in un'atmosfera popolare, che connota suggestioni care a poeti umanistici partenopei, come il Pontano, invita il *Suonno*, a venire per fare addormentare il suo bambino: *Suonno*, parola poetica, che si ripete ben quattro volte all'inizio del verso nella sesta strofa e poi nella settima con una *geminatio* e con la triplice anafora del verbo *vvenire* («E suonno suonno nu tricà a vvenire, / viene pe cielo e nu venì a 'ppere») creano un'atmosfera magica di bellezza e poesia.

Nelle liriche italiane in endecasillabi vi è tra le più lunghe, *Lode al fico*

di 34 quartine in endecasillabi, a rima alternata. Qui ritorna l'amore per la natura come ne *Il poeta contadino*, di 14 quartine, formata da tre decasillabi e un senario. Il poeta loda il fico «pianta nocchiuta, dalle torte rame / cosparse di bitorzoli e bizzarre / che in zolle radicata e in pietrame, / abiti nei giardini e nelle marre», perché non teme l'arsura, offre al viandante la frescura e dà alimento al povero.

Un posto particolare nel mondo poetico di De Stefano è riservato alla famiglia, in particolare ai nipotini, come ne *Il nipote americano* e in *Ritorno da scuola* di 12 quartine, costituite da endecasillabi secondo lo schema ABBA, come *L'attesa di mamma* di 8 quartine in endecasillabi secondo la rima ABBA.

Ma soprattutto la lirica *Di me stesso*, della lunghezza di 34 quartine, in endecasillabi, a rima alternata, costituisce la poetica di De Stefano: il poeta in uno sfogo sincero e immediato si confessa, rivela la sua visione della vita, il suo abito morale, la coerenza e i valori morali e culturali, la sua passione per i problemi escatologici. Sembra quasi di leggere nei versi *Di me stesso* spunti e riflessioni escatologiche leopardiane davanti alla contemplazione nella limpida notte del «vasto e arcano brulichio di stelle»: «Come sospiro allor ch'ancor mi incanti / dell'universo la beltà sublime, che la Natura, / multiforme attante, / estrui, dilette e meravigli insieme!». E in quest'estasi beata dell'universo, il pensiero del poeta si immerge e si sperde in «infinito abisso».

Senza retorica e facili sentimentalismi la poesia di De Stefano, sia in

dialetto che in versi italiani, a mio giudizio, suscita emozioni e forti sentimenti nel lettore per il potere magico dell'immediata e calda parola, carica di sensi, che evoca, ricca di umanità situazioni, ambienti e persone. Ma anche la particolare cifra stilistica connota quel senso di nostalgia, di malinconia e di solitudine a cui aspira il poeta, che vede nel silenzio della natura e nella bellezza dei campi soleggiati la vera pace della sua anima.

Salvatore De Stefano, per l'amore della terra vesuviana, per i legami di amicizia, per i valori sociali, che connotano le sue liriche, per la descrizione di ambienti e luoghi del monte Somma, a buon ragione può essere inserito tra i poeti sommesi come Gino Auriemma e Gennaro Ammendola.

Enrico Di Lorenzo

UGO PISCOPO, *Idilli napoletani. Il possibile che diventa impossibile*, Napoli, Guida, 2012.

Il caos sembra essere diventato l'unico principio regolatore della nostra Napoli, ci avvolge senza possibilità di scampo trascinandoci, come in una spirale, chissà dove. È necessario un urgente cambiamento di tendenza, almeno finché ne abbiamo l'opportunità, prima di essere stritolati e soffocati definitivamente.

È il preoccupante messaggio al lettore estrapolabile dall'opera *Idilli napoletani* di Ugo Piscopo, apparsa nell'interessante collana "Ritratti di città". Il volume è una raccolta di racconti brevi, composti nel corso del 2009-2011 e

all'inizio del 2012, o meglio, richiamandoci alla definizione di Aldo Masullo nella *Prefazione*, di «confidenze»: si ha l'impressione che Piscopo non narri dei malesseri di Napoli e del suo Vomero ma li confidi al lettore come se non ne potesse fare a meno. Lo strumento più potente della veloce prosa è l'ironia. La comicità, osserva Masullo, è «l'effetto psicologico dello scontro tra la provocatoria sovversività di un contenuto narrativo e l'ostentata impassibilità dell'azione narrante».

La scrittura comica di Piscopo racconta il quotidiano, come «l'esperienza di una mattinata perduta nell'ufficio di accettazione di un grande ospedale o quella di un allucinante viaggio urbano da un quartiere all'altro». Il Vomero, dove l'autore di origine irpina vive da circa quaranta anni, diventa il teatro principale della narrazione. Espressa la premessa della costante dinamicità dei paesaggi urbani, che «mutano i loro profili col mutare dei tempi e della sensibilità degli abitanti», Piscopo descrive il regresso urbano del Vomero, dagli anni Settanta, quando il quartiere vivo e dinamico, animato dalla presenza e dalle voci di bambini, era «tutto un cantiere aperto» e «le case odoravano di cemento, muri e pareti erano intatti, molti locali al piano di calpestio destinati a negozi erano chiusi o in attesa di prossime aperture, i vasi sui balconi aspettavano rinforzi e integrazioni», ad oggi, quando il quartiere appare oramai «una cittadella di vecchi, assistiti da badanti, un vero mortorio».

Proprio al Vomero, intanto, vivono professionisti di ogni genere, dai docenti agli avvocati, dai medici ai giu-



dici, dai politici ai giornalisti, che non si accorgono, o fanno finta di non accorgersi, che «attorno alla loro aurea, fortunata, ma semivacante, cittadella, si accumula di giorno in giorno il malessere».

Inoltre Piscopo affronta alcuni nodi della metropoli napoletana, già ampiamente trattati, anche se in luce diversa, da Saviano, come la «monnezza» e la camorra che corrodono Napoli sin dalle sue viscere. La città è così diventata luogo dell'illegalità e dell'impossibile, dove persino le cose più facili diventano difficilmente raggiungibili: «sono sceso di casa e ho attraversato la strada, felice in ultimo di averlo potuto fare. Perché, qui da noi, se si riesce a fare qualcosa che risulterebbe normale altrove, come arrivare a un appuntamento in tempo o attraversare una strada, bisogna esserne felici, come di un terno vinto al lotto. Ogni volta bisognerebbe accendere un cero di ringraziamento a San Gennaro».

La conclusione, ripresa dalla *Prefazione* di Aldo Masullo, allora, è chiara e amara: «non si può parlare tranquillamente di vita quotidiana in una città, dove il possibile è rigorosamente impossibile, e solo l'impossibile pur capita che accada. Parlare con saggettica serietà sarebbe appunto occuparsi di quel possibile che a Napoli è impossibile».

Dunque il lettore si trova, chiudendo l'ultima pagina del libro di Piscopo, proprio lì dove aveva iniziato: alle parole introduttive di Masullo, le quali, come a conclusione di un ciclo perfetto, sono il punto di partenza ma anche quello di arrivo, e viceversa.

Marcello Sabbatino

STEFANO PIEDIMONTE, *Nel nome dello Zio*, Parma, Guanda, 2012.

Nella camorra dei Quartieri Spagnoli tutto avviene nel nome del Padre, anzi dello Zio, come è chiamato il potente boss dei boss in città, dai clan e dalla Questura. Nel suo nome c'è già il segnale di un ironico declassamento dell'eroe malavitoso, volutamente evidenziato da Stefano Piedimonte sin dal titolo, *Nel nome dello Zio*. In questo romanzo lo scrittore racconta con l'arma della comicità caricaturale la riduzione della televisione a buco della serratura attraverso il quale il telespettatore diventa *voyeur*: una satira dunque sul berlusconismo televisivo dei nostri anni, che produce il Grande Fratello, e sulla proliferazione dei *reality show*.

Tra i personaggi centrali il giovane Anthony, *pusher* incensurato, con «il volto bruciato da mille lampade, le sopracciglia sottilissime e la camicia aperta sul petto abbronzato e cosparso di minuscoli aculei neri». Peppino 'o Fetente lo prepara ossessivamente per il provino del Grande Fratello. Lo scrittore descrive in modo divertito e divertente la preparazione per superare i provini che si terranno a Gianturco, «la periferia industriale e degradata di Napoli, popolata nelle ore notturne da tossici, barboni e puttane», detta Gianturkistan nello slang locale.

Guidato da Peppe 'o Fetente, Anthony costruisce il proprio personaggio televisivo sulle orme dei cantanti neomelodici: «Sono un tipo frizzantino. Mi piace il mare, la discomusic e amo molto le canzoni dei cantanti»; poi precisa: «cioè, i cantanti napoletani. Ma pure quelli ita-

liani». Insomma Anthony ce la metteva tutta per «sembrare un coglione, non un camorrista», anzi un vero e proprio «coglione ignorante e frizzantino che veniva dalla Napoli più verace, più modesta, con tante ambizioni tutte velleitarie».

Nelle ferree gerarchie della camorra Peppino 'o Fetente è subordinato ai «cinque mostri» o capi-piazza: Alberto 'o Malamente; Germano Spic e Span il decano di tutti i killer, il quale «si era conquistato il soprannome fin da giovincello grazie alla sua abitudine di ripulire scientificamente la scena degli omicidi»; Sandruccio la Zitella; Pasquale Bruciulì, abilissimo nei combattimenti, il cui soprannome «discendeva da una maldestra pronuncia del nome di Bruce Lee», e Biagio 'o Femminiello. Sui loro volti è incisa la bruttezza acquisita, segnale della loro criminalità: «Cinque mostri, cinque volti rovinati dalla bruttezza innaturale che infesta gli animi violenti: quella che si sviluppa di anno in anno, di ora in ora, di carcerazione in carcerazione sulle facce di chi vuol trasmettere coscientemente un messaggio prima di ogni altra cosa: 'Attenzione, sono un criminale'».

Il giovane e ambizioso Anthony sognava di diventare come loro, ma «per diventare capo-piazza sarebbero dovuti passare ancora diversi anni. Cinque, sei, forse anche dieci. Il rispetto dei clan è una cosa che matura col lavoro, con l'impegno e il sacrificio». Sperava che la possibilità di salvare lo Zio, attraverso il messaggio in codice da lanciare durante la trasmissione televisiva del Grande Fratello, «gli avrebbe fatto scalare diverse posizioni. E magari il boss l'avrebbe promosso capo-piazza per investitura

diretta. L'intera sceneggiata, in fin dei conti, aveva come unico scopo quello di salvargli il culo».

Il cerchio si chiude intorno allo Zio, il boss latitante, che è per giunta senza telefonino e raggiungibile solo attraverso quell'enorme schermo televisivo sul quale ogni sera segue il Grande Fratello. Dello Zio non è descritto nient'altro che la sua passione per il *reality show*, quasi come se fosse l'unica cosa che c'era da sapere su di lui, l'elemento totalizzante.

Sulle tracce dello Zio c'è Woody Alien, un pezzo grosso della Questura di Napoli, un funzionario. Le ragioni del soprannome si comprendono guardandolo. Infatti non era «un adone, per carità», anzi aveva «una bruttezza intellettualoide – alla Woody Allen, appunto, e da qui il primo soprannome – che a qualcuno poteva anche piacere». In aggiunta il suo volto era stato «completamente sfigurato» durante uno scontro a fuoco con i clan della Locride quando aveva lavorato presso la Questura di Reggio Calabria. Un malavitoso, nel tentativo di colpirlo con la calibro 9, aveva per errore beccato una bombola a gas, che nella esplosione gli devastò il volto. Così «non somigliava più a Woody Allen, a meno che il regista non si fosse lavato la faccia con l'acido muriatico. Era Woody Alien, un cesso senza via di scampo».

Il lettore chiuderà l'ultima pagina del romanzo caricaturale-umoristico di Piedimonte con quello stesso sorriso pirandelliano, destinato a trasformarsi, dopo aver focalizzato lo sguardo più in fondo, senza fermarsi all'esteriorità, in una malinconica amarezza.

Marcello Sabbatino



DOMENICO DI PALO, *Le relazioni*, prefazione di Marco I. de Santis, Foggia, Bastogi, 2012.

Dopo l'apprezzato antiromanzo *Renato e i Giacobini*, edito da Palomar di Bari nel 2006 (v. «Misure critiche», IV, 2005, 1-2, pp. 264-266), Domenico di Palo è tornato a percorrere i campi narrativi con sei densi racconti radunati nella silloge *Le relazioni*, apparsa nel 2012 sotto l'etichetta della casa editrice foggiana Bastogi. Questi racconti sono stati ripubblicati con un certo ritardo rispetto all'originaria uscita per una serie di motivi che mette conto rivelare perlomeno sommariamente.

Incassato un buon successo di critica con la raccolta *La bella sorte e altri versi* (1985), era almeno dal 1996 che Mimì di Palo valutava l'opportunità di riportare alla luce un gruzzolo di racconti stampati negli anni Ottanta del Novecento su «Singolare/Plurale» di Trani, un periodico di critica e costume da lui diretto e circolato in Puglia e altrove tra il 1978 e il 1991 come originale veicolo non solo di dispute e dibattiti politici, ma anche di proposte e indagini letterarie. Pur tuttavia ragioni di diversa convenienza di scelta ne hanno rimandato di volta in volta la pubblicazione in volume, inducendo l'autore tranese a preferire piuttosto le sapide sillogi satiriche a partire da *Sotto coperta* (1997) per giungere fino a *Estravaganti* (2011) oppure a promuovere il citato romanzo *Renato e i Giacobini*.

Finalmente Domenico di Palo ha superato le esitazioni e scavalcato le perplessità, votandosi all'ennesima intrapresa culturale per salvare quei racconti dalla dispersione e così aggiungere un nuovo screziato tassello al suo cospicuo e variegato mosaico letterario, dando maggiore completezza al macrotesto approntato nei precedenti ultimi cinque lustri.

Se desta particolare interesse, per le implicazioni sottese, la riproduzione in copertina di un quadro di René Magritte, *La condition humaine*, quello che di primo acchito colpisce nella lettura dell'opera *Le relazioni* è lo iato con alcuni schemi ed esiti narrativi della tradizione otto-novecentesca, anche grazie alla mai dimenticata lezione di Pirandello e Svevo, per limitarci alla sola letteratura italiana.

Nei racconti di questa raccolta di Palo evita accuratamente le blandizie del mestiere, le lusinghe della bella prosa e le ambàgi dell'introspezione, a favore di uno stile asciutto, freddo e antilirico, tendente all'oggettivazione della rappresentazione o allo svisamento ironico e farsesco degli accadimenti interpersonali. I racconti focalizzano impietosamente lo sguardo su di un campionario umano composto da piccoli borghesi e intellettuali di provincia avvinti dalla crisi sociale, politica ed esistenziale.

Dai frammenti narrativi emergono esempi di *leadership* profittatrice contrapposta a un ingenuo gregarismo (*Il mio amico G.*) o entra in campo l'ipocrisia di talune convenzioni sociali alla fine proditoriamente smascherate proprio dall'individuo che per pri-

mo si era farisaicamente ammantato delle formalità di rito (*La faccia di circostanza*).

In altre pagine risalta il maschilismo velatamente misogino di certe relazioni sentimentali e sessuali (*La doccia*) oppure si descrive il delinarsi di un approccio femmina-maschio bruscamente interrotto dalla donna, ma rinviato per calcolata promessa a una nuova visita della stessa (*L'approccio*).

Segue un lungo dialogo, che può anche leggersi come una parodia delle disquisizioni cerebrali della filosofia linguistica e nominalistica e, volendo, perfino delle deduzioni e controdeduzioni del genere poliziesco. In questo denso dialogo una voce raziocinante in senso pseudo-scientifico, col pretesto di aiutare il colloquante nella risoluzione di un problema sentimentale, servendosi di un metodo artificiosamente deduttivo e maieutico, lo prevarica strada facendo senza minimamente aiutarlo (*La tromba delle scale*).

Chiude il volume una novella incentrata sugli effetti di una vita e di un *ménage* coniugale alienanti, che sfociano negli atti di insania di un laborioso e coscienzioso impiegato, poi condannato a incollare le vecchie fotografie di famiglia sui numerosi album di casa dopo la ribellione della moglie, risentita per essere stata troppo a lungo relegata alla stessa mansione (*L'album*).

Si tratta, in definitiva, di momenti e lacerti di vita contemporanea, che, proponendosi come *exempla* significativi, si dilatano a rappresentare per induzione il flusso delle *relazioni umane* asetticamente impresse o grottescamente deformate nella retina e nella mente di

un autore magrittianamente affacciato alla finestra del mondo.

Marco Ignazio de Santis

ALESSANDRO MOSCÈ, *Il talento della malattia*, Roma, Avagliano editore, 2012.

Alessandro Moscè, nato a Fabriano nel 1969, oltre ad essere uno dei poeti più talentuosi e rappresentativi delle ultime generazioni, ha saputo negli anni provarsi con le più diverse tipologie di scrittura offrendoci testimonianza di un impegno letterario a tutto tondo, capace di affrontare con delicatezza argomenti di grande rilevanza, come ne *Il talento della malattia*, che è la mappa di un viaggio nella cartografia impervia della memoria culminante in una esperienza di ritorno, dal male dalla solitudine dal terrore della morte. Come ogni ritorno, è l'esito avventuroso di vicende di iniziazione sempre sull'orlo estremo della rovina, della perdita di sé. I molteplici registri stilistici, la tastiera infinitamente ricca e in apparenza divagante della narrazione tra romanzo e inchiesta, racconto autobiografico e confessione lirica rimandano a un filone tra i più cospicui della tradizione letteraria del Novecento, ed in particolare ad una modalità obliqua di narrazione sospesa tra saggio e invenzione, refrattaria a una rigida demarcazione dei generi letterari; ma ci si accorge man mano che si procede nella lettura di essere guidati con mano ferma dall'autore verso la riconquista di un luogo intero in cui consiste il tempo perduto dell'infanzia, un luogo di



memoria incessante che “vuole essere abitato per sempre”. Il dialogo telefonico con l'amica lontana; le domande sull'invisibilità di Dio replicata fin dall'infanzia come un'eco remota, e le rimpatriate mangerecce dei nostalgici laziali presso la Taberna dei Gracchi sono tutti riti che incarnano una memoria animata da un innamoramento primordiale, fiorito nella pazienza degli anni e della solitudine e trasfigurato nella dimensione del racconto, della parola che salva e converte. La vita di un ragazzo che vede emergere come un'isola sommersa nel soprannaturale triste della realtà quotidiana il profilo della morte che lo sovrasta nelle forme concrete di una malattia incurabile diventa mediante la scrittura, come per il Moravia de *Gli indifferenti*, esperienza totale di ascolto, facoltà inaudita di visione, capace di “bucare la carta”, vedere oltre. Nella disciplina di chi impara a vivere, e a scrivere («Sono diventato uno scrittore perché mi sono ammalato, perché invece di giocare ero in un letto d'ospedale»), in questo passaggio drammatico e disperante, una vocazione si manifesta: qualcosa o meglio qualcuno che ci chiama, di cui riconosciamo misteriosamente la paternità, che ci attrae a sé fatalmente, per aiutarci a definire ciò che siamo e ciò che vogliamo essere rapportandoci in un corpo a corpo ineludibile al suo “altrove imperfetto e inconfessato”. Il bambino che indossava a scuola “il grembiule del colore della maglia della Lazio” e imparava a calciare seguendo i consigli del bomber Chinaglia che l'atto avverante della sua immaginazione presentificava accanto a sé a colma-

re la vuota mezz'ora del dopo scuola, trent'anni dopo spinto dal fascino della ricerca e da una segreta nostalgia riprende il filo smarrito, insegue i passi ormai lontani del campione, scava alle radici del mito per ritrovare la voce profonda e il rilievo nitido della propria coscienza in cui le sofferenze e le prove dolorose della vita acquistano un senso, convertendo la “malattia” in “talento”. «Quando un eroe esiste in carne e ossa, allora diventa facilmente un mito, specie per chi racconta lo sport e coglie le gesta dell'uomo, con le sue debolezze e i suoi umori, con le sue prodezze e i suoi vizi». Chinaglia è il nome del padre e il corpo di una nostalgia (*nostos*/ritorno) che si fa ricerca nutritiva attraverso luoghi volti oggetti familiari o stranieri di una casa lontana, scoprendo nella sua ispirazione più profonda di storia d'amore, epico ritorno alla terra dei padri (e viene da pensare al Del Giudice sulle impalpabili tracce di Bobi Bazlen ne *Lo stadio di Wimbledon*), lo spazio vitale del desiderio, del sogno (“La realtà delle cose può essere in un sogno”) nel quale l'autore potrà tornare riconciliato a una materia di immaginazione e infanzia, intatta di senso nel cuore stesso della sua spaesante precarietà.

Adriano Napoli

GIANFRANCO RAVASI, *Guida ai naviganti. Le risposte della fede*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2012.

Il cardinale Ravasi, noto biblista, teologo e pubblicista, in questo ultimo libro, *Guida ai naviganti*, destinato non

solo ai cristiani ma anche a un pubblico molto scettico verso il problema della fede, aiuta il lettore, in questa nostra società, disorientata e sfiduciata, a ritrovare il porto della fede e della speranza, traendo da Sant'Agostino la metafora della navigazione per mare.

L'uomo contemporaneo, come nota l'autore, privo ormai di ogni certezza e di ideali, ha perduto la bussola, incerto nel mare immenso senza una meta e corre, non come Ulisse, l'antico eroe omerico, che era in cerca della sua isola Itaca, ma si smarrisce senza il supporto della Verità, che è la fede in Dio.

Il punto di partenza del discorso di Ravasi è un'attenta visione sulla nostra società, che vive in una palude di superficialità, frammentazione e contingenza, in un «soggettivismo etico, culturale e spirituale». E in questo il primo approdo del navigante è alla «città secolare», dove regna una distinzione tra sacro e profano. Ma in questa distinzione, secondo l'autore, non vi deve essere lotta e contrasto, ma rispetto reciproco tra chi sceglie l'una o l'altra strada. Il sacro autentico non si oppone né vuole elidere il profano, ma lo chiama a dialogo, lo interpella e ne è interpellato, lo feconda rispettandone le competenze, lo provoca sui valori fondanti e permanenti dell'etica. Interrogarsi reciprocamente scoprendo il terreno di condivisione è il dialogo necessario, che allontana il rigetto o la «confusione». Ben appropriato, ci sembra riportare quello, che Gandhi delineava in questo suo settenario ideale: «L'uomo si distrugge con la politica senza principi etici, con la ricchezza senza lavoro, con l'intelligenza senza

il carattere, con gli affari senza morale, con la scienza senza umanità, con la religione senza la fede, con la solidarietà senza il sacrificio di sé».

Nel secondo approdo «alla città dell'uomo», in questa stessa nave vi sono due luci, la ragione e la fede in questa profonda oscurità, a dare significato alla nostra esistenza. Vi sono due percorsi per parlare di Dio, quello dall'alto, da Cristo glorioso della Trasfigurazione e della Resurrezione per comprendere Gesù di Nazareth, la sua umanità. E quello dal basso, parte dall'uomo a Dio, ossia dall'immagine e somiglianza di ogni creatura umana all'immagine di Dio. Questo procedendo «a l'eterno dal tempo» reca con sé dolore e male. L'uomo con la sua ragione deve lottare, deve affrontare i mali del mondo, che sono morte, potere, fame e guerra. E all'evidenza della ragione che non è assoluta e autosufficiente si sostituisce l'evidenza della fede, che «nel suo apogeo è nuda, non avendo più come appoggio se non la parola trascendente, la promessa, la grazia».

Nella «città di Dio», il terzo e ultimo approdo, che non esclude la città dell'uomo, consapevole della sua assenza razionale e della sua libertà, vi è unitarietà della trascendenza di Dio con la nostra immanenza che raggiunge il suo estremo nel cristianesimo. È il Cristo con la sua vicenda biografica, che non cancella ma vela la sua alterità trascendente. La grazia divina, la *charis*, ossia la *caritas* latina, squarcia la solitudine della libertà dell'uomo e ingaggia una lotta col male e la morte. E a questo punto la libertà dell'uomo deve rispondere con l'accettazione o con il



rifiuto. E accettando la grazia divina, l'amore divino, l'uomo si libera e si riscatta, senza sprofondare nell'abisso della carne, la *sarx*, e nel male, l'*amartía*. E il messaggio di Cristo, ossia la morale cristiana, si compendia in un duplice amore, l'amore per Dio e l'amore per il prossimo.

Ma nella visione cristiana, l'uomo, nella sua unità di corpo e anima, il primo corruttibile e finito, la seconda, eterna, trova in Dio quel respiro eterno, donato all'uomo da Cristo Dio risorto, per cui ha in sé il seme dell'eternità, che ha avuto inizio già durante l'esistenza terrena. Pertanto la ragione e la fede non si escludono ma procedono in comune; il campo della scienza procede secondo il metodo razionale, il campo della religione procede secondo la fede. È certo che la scienza arriva, però, ad un certo punto, per cui si deve fermare, e subentra la fede, che ammette verità aprioristiche, non dimostrabili per via razionale.

Nella parte finale del libro l'Autore conclude sul rapporto della fede e della ragione con una aderente citazione di Albert Einstein: «La scienza senza la religione è zoppa, la religione senza la scienza è cieca». «Per questo vorremmo nell'approdo finale della nostra navigazione interrogarci sul delicato rapporto tra fede e ragione, nella convinzione, che il sabato della ragione e la domenica della fede possano coesistere e reciprocamente osservarsi».

Il volume del Ravasi, ricco di osservazioni, citazioni e riferimenti, scritto in una forma chiara e discorsiva, risulta utile, interessante e convincente, specialmente in questo momento pie-

no di confusioni e di disorientamenti, non solo per gli specialisti, i teologi e i filosofi, ma anche per un pubblico di media cultura e merita di essere letto e meditato anche dai giovani, che spesso rifiutano ogni discorso religioso.

Enrico Di Lorenzo

STEFANO CARRAI, *Il tempo che non muore*, con una nota di Luigi Surdich, Novara, Interlinea, 2012.

*Il tempo che non muore*, esordio poetico di Stefano Carrai, rappresenta un importante snodo dialettico della poesia contemporanea: da una parte, il poeta presenta al lettore una silloge che rifiuta categoricamente le tanto conclamate (e sempre più ricercate) forme a canzoniere (di impronta petrarchesca), che hanno caratterizzato la tradizione letteraria italiana dell'ultimo secolo (e anche di quello appena cominciato), riportando all'interno di una dimensione ora individuale, ora universale, forme autonome dell'esistenza, frammenti della vita quotidiana slegati dal punto di vista macrotestuale, ma uniti dal sopravvalore della memoria che Carrai affida al Tempo che regola la fenomenologia degli eventi privati; dall'altra, la centralità etico-conoscitiva e il primato ontologico della voce che dice io rispetto agli oggetti e agli esseri-del-mondo inseriscono *Il tempo che non muore* in quella tendenza (o necessità) della poesia degli ultimi decenni a recuperare e fortificare l'identità del soggetto, creando, per dirla con Mazzoni, un sistema iper-soggettivo e iper-lirico, sebbene le *personae* che accompagnano

Carrai in questo viaggio nel tempo della memoria siano dotate di precise coordinate ontologiche, riconducibili a conoscenti, parenti e amici. In questo senso, la poesia si nutre del valore intersoggettivo della comunicazione tra l'io e gli altri, grazie alla quale la figura trascendentale che domina il tessuto poetico del libro può rievocare le schegge del proprio passato e i residui del presente, proiettandoli nella «grande ala del tempo» dell'*Angelus novus*, che, come ricorda Luigi Surdich, «afferma un ruolo della poesia come necessario esercizio di salvezza quanto consegnato alla consumazione, all'entropia del "tempo che non muore", alla perdita» (p. 75).

Diviso in sei sezioni, il libro di Carrai trasporta su di un piano meta-temporale la propria monade, rompendo i rigidi confini della Storia per immergersi nell'eternità della memoria, secondo la lezione di Sereni, a cui il poeta si richiama apertamente nella poesia *Aria*, il cui esergo («la subdola fedeltà delle cose: / capaci di resistere oltre una vita d'uomo», p. 29) è tratto da *Il muro*, uno dei testi fondanti la poetica degli *Strumenti umani*. Questo meccanismo, che costituisce l'architettura dell'intera silloge (come recita l'epigrafe del libro, «il Tempo, lo sai, è una vana / cosa che muore e non muore»), ritorna programmaticamente in due testi chiave che attuano compiutamente il recupero della memoria, della trama (extra)diegetica del *Tempo che non muore: Veduta di montagna e Cercando un gate*.

Il verso (franto) che chiude il primo testo, «Omnia / mutantur et nihil inte-

rit» (p. 51), è tratto da un famosissimo passo del quindicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio: «tutto si muta e niente muore», come si legge nella bellissima traduzione di Guido Paduano. Mentre Carrai interrompe il dettato poetico, lasciando al lettore il compito di proseguire lungo la linea appena segnata, il poeta latino paragona la natura errante dell'anima che «occupa qualunque corpo» e che «non perisce in nessun tempo» al «tempo stesso» che «scorre con moto incessante come un fiume»: tempo e storia, accesi dalla dialettica tra particolare e universale, tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, assumono piena forma e sostanza nel corpo dell'uomo immerso nel fiume della memoria, l'unico luogo deputato dove l'io può recuperare i contorni di salvezza per mezzo della poesia. Similmente, *Cercando un gate*, lirica conclusiva e punto di arrivo del libro, riprende ed espande il tema del tempo memoriale in un non-luogo quale è l'aeroporto, dove l'io (ri)scopre il valore consolatorio del «tempo che non muore» e che «ci rimane» grazie alla presenza della moglie, il cui «sorriso / dolcemente felino» sembra suggerire lungo il «nastro trasportatore» (p. 71) la palingenesi del soggetto e il conseguente superamento della dimensione monadica dell'esistenza.

Attorno a questo comune denominatore (il tempo memoriale come forma di rinascita e rigenerazione dello spirito dell'uomo e della comunità dei lettori) nasce, si articola e si sviluppa la poesia di Carrai, che deve essere considerata come un prisma individuale da cui si dipartono i raggi, i frammenti del



tempo, che l'io raccoglie attraverso il dialogo con i morti, come accade, ad esempio, nella prima sezione, *Foglio matricolare*, dove il poeta si rivolge a un interlocutore assente (il padre), o con la famiglia, nel *Taccuino familiare*, quinta partitura della silloge, dove il dialogismo privato è scandito dall'epifania della madre (e anche del padre, in *Agir watch*) e dalle parole rivolte dal poeta alle figlie Livia e Claudia.

La ripresa di questi *strumenti umani*, ravvisabile anche nei versi dedicati ad Andrea De Lapi (*Aria*), a Gianfranco Folena (*Ritorno a Bressanone*), Renzo Gherardini (*A ricordi di Renzo*) e a Giuseppe D'Avanzo (*A ricordo di Peppe*), crea non solo un legame metastorico tra il mondo dei vivi e quello dei morti, ma anche una corrispondenza lineare (ma non sempre pacifica) tra il tempo e la durata, tra la Storia e il momento epifanico dell'io: lasciando parlare la

memoria, Carrai, scrive Surdich, «restituisce in immagine quella che è una componente irremovibile e universale» (p. 80) della coscienza dell'uomo, in modo tale che l'esperienza del padre nel campo di prigionia in Albania e l'inquietudine che attraversa il poeta dopo aver toccato le maniglie (fasciste) di Villa Feltrinelli a Gargnano si fondano in un unico movimento armonico, «quello dell'immanenza costante e decisiva del tempo, che è insieme evocazione, ricordo, presente vissuto, proiezione». Sicché, se la poesia riuscirà a cogliere il valore metastorico del tempo memoriale, allora l'io potrà finalmente recuperare «situazioni figure, presenze care» e potrà «laicamente, nell'atto del congedo e nel persistere dell'adesione alla memoria, non caricarsi» più «della colpa di chi resta» e «non dire per sempre addio» (p. 84).

Alberto Comparini

# MACRAMÈ

Studi sulla letteratura e le arti

a cura di

ROSA GIULIO, DONATO SALVATORE e ANNAMARIA SAPIENZA

*Introduzione* di Rosa Giulio, Donato Salvatore e Annamaria Sapienza, *I volti di Medea da Euripide a Lars von Trier: mito letteratura cinema* di Alberto Granese, *Una proposta per Barthélemy d'Eych, pittore francese a Napoli al seguito di Renato d'Angiò* di Donato Salvatore, *L'Ariosto a Sibari con "La Cassaria" in versi* di Pina Basile, *Petrarchismo e antipetrarchismo nel "Canzoniere" di Paolo Pacello* di Novella Niccodemi, *Giovanni da Falgano, "Libro della altezza del dire" (Per l'edizione del volgarizzamento del "Peri ypsous" di Ps. Longino)* di Angelo Cardillo, *Dalla traduzione al volgarizzamento: il caso di Giovanni da Falgano* di Maria Catapano, *Isabella Andreini, una "stella" ante litteram* di Nunzia Soglia, *Dal teatro cavoto alla farsa cavaiola: percorsi, forme e lingua di un genere di periferia* di Rosa Troiano, *Il "visibile narrare": la drammaturgia del vedere nella teatralità gesuitica* di Domenico Cappelluti, *Epica ed emblemata: figura e motto in un poema del Settecento* di Rosa Giulio, *Franz Schubert e la "Didone abbandonata" di Pietro Metastasio. La "Didone abbandonata" di Metastasio: la forza del mito e l'urgenza del moderno* di Renato Ricco, *Luigi Rossi e il pensiero visivo* di Milena Montanile, *Un melodramma nella Milano di Napoleone: "La congiura pisoniana" di Francesco Saverio Salfi* di Loredana Castori, *Liricità e asimmetria. Versificazione e forma musicale nel "Falstaff" di Boito e Verdi* di Massimiliano Locanto, *Lungo viaggio di Turandot* di Emma Grimaldi, *Le arti "nobilissime" nella poetica di Luigi Settembrini* di Nunzia D'Antuono, *"L'albergo" nell'officina poetica di Giovanni Pascoli* di Ilaria Ponticelli, *Laboratorio pascoliano: "Il poeta degli Iloti" di Aida Apostolico, Giovanni Pascoli, Pensieri* di Renato Aymone, *L'opera di Salvatore Di Giacomo: letteratura, teatro e musica* di Antonia Lezza, *Intuizione lirica e sguardo cromatico: Paul Klee - Aldo Palazzeschi* di Maria Luisa Luciano, *Viaggio nella Follia: l'"Enrico IV" (da Luigi Pirandello a Glauco Mari)* di Carmela Citro, *"Nella mia carne viva e con tutto lo strazio dell'anima", "L'altro figlio" e "La vita che ti diedi". Un'ipotesi dittologica per lo stilema della maternità in Luigi Pirandello* di Antonio Biagio Fiasco, *La cultura fotografica in Pirandello. Un percorso di lettura attraverso le "Novelle per un anno" di Raffaele Messina, "Grecità" e "Umanità" in Salvatore Quasimodo* di Gabriella Carrano, *Per una dialettica letteraria delle arti e dei mezzi di comunicazione. Gli spazi e le voci di Gadda* di Gaetano Fimiani, *"Il Signor Dudron" di Giorgio de Chirico: dall'immagine alla parola* di Roberta Delli Priscoli, *Letteratura e cinema negli anni Trenta: "Passaporto rosso" di Sebastiano Martelli, Italo Calvino e Vittore Carpaccio. «Il disegno dietro il disegno»* di Epifanio Ajello, *Teatro del testo e teatro dell'attore a Napoli negli anni Cinquanta* di Annamaria Sapienza, *Scritture verbali e messaggi visivi nella "civiltà dell'immagine": l'«Almanacco Letterario Bompiani 1963»* di Antonia Marchianò, *Ser Cecco e amico Faber. Tra poesia e musica, l'incontro virtuale di due spiriti liberi* di Vincenzo Dente

Liguori editore



## LIBRI RICEVUTI

- AA.Vv., *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M. L. Chirico, R. Cioffi, S. Quilici Gigli, G. Pignatelli, Napoli, Giannini Editore, 2009.
- AA.Vv., *Per una storia non antropocentrica. L'uomo e gli altri animali*, Salerno, Archivio di Stato di Salerno, 2010.
- AA.Vv., *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Atti della giornata di studio (Zara, 25 settembre 2008), a cura di Nedjeljka Balić-Nižić, Nikola Jakšić, Živko Nižić, Zara, Zveučilište Uzadru, 2010.
- AA.Vv., *Narratori degli Anni Zero*, antologia a cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Walter Pedullà, «L'illuminista», a. XI, n.ri 31-33, gennaio-dicembre 2011.
- AA.Vv., *La letteratura e le arti dell'Italia unita*, a cura di Carlo Santoli, «Sinestesie», a. IX, 2011.
- AA.Vv., *Strategie del moderno: narrativa, teatro, critica*, «Sinestesie», a. X, 2012.
- AA.Vv., *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura Storia Cinema*, Atti del Convegno internazionale (Fondi, 18 dicembre 2010), Introduzione e cura di Angelo Fàvaro, «Sinestesie», 2012.
- AA.Vv., «...A curiosare le antichità...». *Strade e viaggiatori in provincia di Salerno in età moderna e contemporanea*, Catalogo della mostra (Archivio di Stato di Salerno, maggio 2010-gennaio 2011), Salerno, Plectica, 2012.
- AA.Vv., *Un popolo uno Stato. Conquiste e problematiche dell'unificazione italiana viste da una provincia meridionale*, Catalogo della mostra (Archivio di Stato di Salerno, marzo-dicembre 2011), Salerno, Plectica, 2012.
- AA.Vv., *Alle origini di Minerva trionfante. Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici*, a cura di I. Ascione, G. Cirillo e G. M. Piccinelli, Prefazione di L. Mascilli Migliorini, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2012.
- AA.Vv., *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del XIV Congresso nazionale dell'ADI (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Novi Ligure, Città del Silenzio Edizioni, 2012.
- AA.Vv., *Lingua e dialetto a Riccia nell'area del Fortore. Con un'Appendice sulla poesia dialettale riccese*, Riccia (CB), Edizioni Trediciarchi, 2013.
- AA.Vv., *Letteratura italiana e Unità nazionale*, Atti del Convegno Internazionale

- di Studi (Firenze, 27-29 ottobre 2011), a cura di R. Bruscastelli, A. Nozzoli, G. Tellini, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2013.
- AA.VV., *Guerre civili*, «Meridiana», 76, 2013.
- ACQUAVIVA GENNARO, COVATTA LUIGI (a cura di), *Il crollo. Il PSI nella crisi della prima Repubblica*, Venezia, Marsilio, 2012.
- ADDESSO CRISTIANA ANNA, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, Firenze, Olshki, 2012.
- AJELLO RAFFAELE, *Dalla magia al patto sociale. Profilo storico dell'esperienza istituzionale e giuridica*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2013.
- ALBANO PAOLO (a cura di), *Basilicata: i luoghi della narrazione*, Regione Basilicata, Lagonegro, Tipografia Editrice Zaccara, 2012.
- ALBERS JOSEPH, KANDINSKY VASSILY, *Lettere dall'esilio, 1933-1940*, a cura di Maria Passaro, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012.
- ALESSI GIOVANNI, BARCAIOLI LINDA, MARINO TONI, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di Giovanna Zaganelli, Bologna, Lupetti Editore, 2011.
- ALFANO GIANCARLO, D'URSO TERESA, PERRICCIOLI SAGGESE ALESSANDRA (a cura di), *Boccaccio Angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.
- ANDREONI ANNALISA, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- «ANTEREM», 84, 2012.
- «ANTEREM», 86, I semestre 2013.
- BAINO MARIANO, *Dal rumore bianco* (romanzo), Napoli, Ad est dell'equatore, 2012.
- BALBIS GIANNINO, *Minerva in Val Bormida nel secondo Seicento. La Marchesa del Cairo e il suo circolo poetico*, Savona, Fondazione De Mari, 2012.
- BARRA FRANCESCO, *Famiglia e potere. I Rega di Mugnano del Cardinale dal 1799 allo Stato liberale*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2011.
- BARRA FRANCESCO, *Dal Castello al Palazzo*, vol. I, *Il Castello di Avellino*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2013.
- BAZOLI GIULIETTA, *L'orditura e la truppa. Le "Fiabe" di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Prefazione di Piermario Vescovo, Padova, Il Poligrafo, 2012.
- BENVENUTI GIULIANA, CESERANI REMO, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- BERISSO MARCO, RISSO ERMINIO (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- BODINI VITTORIO, SCIASCIA LEONARDO, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Nardò (LE), Salento Books, 2012.
- BONIFACINO GIUSEPPE, *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012.
- BRUNI FRANCESCO, *La geografia di Dante nel «De Vulgari Eloquentia»*, estr. da «Rivista di studi danteschi», a. XI, fasc. 2, luglio-dicembre 2011.



- CALOGIURI ANNARITA, *I "libretti popolari" a stampa. Storia, diffusione e caratteristiche di un "genere"*, Galatina, Congedo, 2012.
- CALÒ CARDUCCI GIULIO, *Doppio scacco* (romanzo), Nardò (Le), Salento Books, 2012.
- CAMERINO A. GIUSEPPE, *Il "metodo" di Goldoni e altre esegesi tra Lumi e Romanticismo*, Galatina, Congedo, 2012.
- CANCELLIERE MARIA PINA, *Lo Stato feudale dei Caracciolo di Torella. Potere, istituzione e rapporti economico-sociali nel Mezzogiorno moderno*, Avellino, Edizioni Il Terebinto, 2012.
- CARANDENTE ALESSANDRO (a cura di), *Giuseppe Pontiggia, «Secondo Tempo»*, Napoli, Marcus Edizioni, 2013.
- CARRAVETTA PETER, *Sulle tracce di Hermes. Migrare, vivere, riorientarsi*, Prefazione di Remo Bodei, Lodi, Morellini Editore, 2012.
- CIANI ODOARDO, *La città di Agnone e la sua cronistoria*, Introduzione di Giorgio Palmieri, Campobasso, Palladino Editore, 2013.
- CIRILLO GIUSEPPE, *Spazi contesi. Camera della Sommaria, baronaggio, città e costruzione dell'apparato territoriale del Regno di Napoli (secc. XV- XVIII)*, 2 tomi, Milano, Guerini e Associati, 2011.
- «CIVILTÀ DEL MEDITERRANEO», 18-19, dicembre 2010-giugno 2011.
- COLAPIETRA RAFFAELE, *Scritti di storia irpina e meridionale*, a cura di Francesco Barra, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2013.
- CORSI PIETRO, *Halifax. The Other Door to America*, Toronto, Guernica, 2012.
- COTUGNO ANNA MARIA, *Dittico risorgimentale*, Bari, Editrice Adriatica, 2012.
- CULICELLI PAOLA, *La coscienza di Berto*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- CUOCO VINCENZO, *Scritti sulla pubblica istruzione*, a cura di Luigi Biscardi e Rossella Folino Gallo, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- CURTI LUCA, *Svevo romanziere. Ottimismo, pseudo-Weininger, inettitudine*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- CREMANTE RENZO (a cura di), *L'avanguardia radicale di Marcello Gallian*, Bologna, CLUEB, 2012.
- «CRITICA LETTERARIA», n. 154, 2012.
- «CRITICA LETTERARIA», n. 155, 2012.
- «CRITICA LETTERARIA», n. 157, 2012.
- DE' ROSSI ANTONIO, *Sonetti*, edizione a cura e con introduzione di Luigi Montella, Salerno, Edisud, 2012.
- DE ANGELIS ROSARIA, *Il «Giugno Popolare Vesuviano». Contributo alla storia del teatro popolare meridionale*, con un testo inedito di Gennaro Vitiello, Introduzione di Antonia Lezza, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2012.
- DE BIASE OTTAVIANO, *Nel cratere d'inverno* (poesie), Nota critica di Paolo Ruffilli, Avellino, Il Terebinto, 2012.
- DE CAPRIO CATERINA, VECCE CARLO (a cura di), *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell'incontro di studi, Napoli, 6-7 maggio 2010, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2012.

- DE GIUSEPPE MASSIMO, *La rivoluzione messicana*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- DE LISO DANIELA, *Percorsi derobertiani. Politica donne spazio*, Napoli, Loffredo, 2012.
- DE ROBERTIS GIUSEPPE, PICCIONI LEONE, *Carteggio 1944-1963*, a cura di Emanuela Bulfacchi, Potenza, Fondazione Premio Letterario Basilicata, 2012.
- DE ROSA FEDERICA, *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista. Stato e territorio*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2012.
- DE SANTIS MARCO IGNAZIO, «*Vaghe stelle*» e altri racconti, Torino, Genesi Editrice, 2012.
- DE SPIRITO ANGELOMICHELE, *Le api e la penna. Antonio Maria Tannoja entemologo e agiografo del Settecento*, Roma, Edizioni Studium, 2012.
- DE SPIRITO ANGELOMICHELE, *San Giorgio del Sannio. Storia di eventi e di antiche famiglie*, Amministrazione Comunale di San Giorgio del Sannio, 2012.
- DI CLEMENTE VALERIA, *L'elemento onomastico e lessicale di origine germanica nella dichiarazione di Arbroath (1320)*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2012.
- DI LIETO CARLO, *Luigi Pirandello pittore*, Venezia, Marsilio, 2012.
- DI LIETO CARLO, «*Psicoestetica*». *Il piacere dell'analisi*, Torino, Genesi Editrice, 2012.
- DI MICHELE LAURA (a cura di), *Modernismi femminili*, Napoli, Giannini, 2012.
- DI PALO DOMENICO, *Le relazioni* (racconti), Prefazione di Marco Ignazio de Santis, Foggia, Bastogi, 2012.
- DI SABATO MARIANTONETTA, SIANI COSMA, *Jim Longhi. Un italoamericano tra Woody Guthrie e Arthur Miller*, Castelluccio dei Sauri, Edizioni Lampyrus, 2012.
- DOLCE LODOVICO, *Parafrasi nella sesta satira di Giuvenale*, edizione a cura di Laura Facecchia, Galatina, Congedo, 2012.
- ELIA RAFFAELE, *Les lieux de la radio. I luoghi della radio*, Introduzione di Giovanni Dotoli, traduzione di François Lenoir, Parigi, Alain Baudry et Cie, 2012.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 1, 2012.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 2, 2012.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 3, 2012.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 4, 2012 [AA. VV., *Le discipline letterarie e linguistiche in Italia fra Università e Nazione (1861-2011)*].
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 1, 2013.
- FABBRI EDDA, *Oblivion*, traduzione e postfazione di Stefania Mucci, Introduzione di Rosa Maria Grillo, Salerno-Milano, Oèdipus, 2012.
- FERRARA ANTONIO, PIANCIOLA NICCOLÒ, *L'età delle migrazioni forzate. Esodi e deportazioni in Europa 1853-1953*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- FERRARI NICOLA, *La cucina del signor Giardini. Ovvero la romanzesca invenzione del linguaggio musicale*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2012.
- FONTANELLA LUIGI, *Bergang. Fantasia onirica*, prefazione di Giancarlo Pontiggia, postfazione di Carlo Stroppa, Bergamo, Moretti & Vitali, 2012.
- «FORUM ITALICUM», vol. 46, n. 1, Spring 2012.
- «FORUM ITALICUM», vol. 47, issue 1, May 2013.
- FRASSINETI LUCA, *Primo supplemento all'Epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto,



- ordinato e annotato da Luca Frassinetti, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, 2012.
- GAZZOLA GIUSEPPE (ed.), *Futurismo. Impact and Legacy*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2011.
- GIAMMARCO MARILENA, LJERKA ŠIMUNKOVIČ (a cura di), *Atti del V Congresso internazionale della cultura adriatica* (Pescara, Francavilla al Mare, Split, 14-18 giugno 2010), «Adriatico/Jadran», n.s., 1-2, 2010.
- GIANNANTONIO VALERIA, *Tra angeli e dei. La parabola dell'amore e del sacro nella poesia barocca napoletana*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012.
- GIANNATTASIO ANDRIA ROSA, *Giacomo Leopardi lettore di Plutarco*, estr. da Aguilar R. M., Alfagere I. R. (eds), *Ecce de Plutarco en Europa. De Fortuna Plutarchii Studia Selecta*, Madrid, S.E.P. Universidad Complutense, 2006, pp. 107-124.
- GIULIO ROSA, *Gli infiniti disordini delle cose. Sullo «Zibaldone» di Leopardi*, Salerno, Edisud, 2012.
- «GLOCALE», 4/2011 [AA.VV., *Migrazioni*].
- GOLDONI CARLO, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012.
- GRAZIOSI ELISABETTA (a cura di), *Pascoli. Poesia e biografia*, Modena, Mucchi, 2011.
- GRAZZINI FILIPPO, *Tre occasioni machiavelliane*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2012.
- GRAZZINI FILIPPO, *Taccuino per «Satura». Elaborazione e tematiche del quarto libro di Montale*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2012.
- GUIDOTTI ANGELA, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2012.
- IERMANO TONI, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, seconda edizione accresciuta, Napoli, Liguori, 2013.
- IERMANO TONI, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, Napoli, ESI, 2012.
- Il Bruzio. Giornale politico-letterario diretto da Vincenzo Padula*, ristampa anastatica, a cura di Giuseppe Galasso, con saggi di G. Galasso, L. M. Lombardi Satriani, D. Scafoglio, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 139, giugno-dicembre 2012 [AA.VV., *Dal testo teatrale al film*, a cura di Eusebio Ciccotti].
- JATTA GIOVANNI FRANCESCO, *Agésilao Milani. Echi danteschi in un poema risorgimentale*, a cura di Anna Maria Cotugno, Bari, Stilo Editrice, 2011.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», Edited by Luigi Bonaffini, vol. VII, n. 1, Spring 2012.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», Editor Luigi Bonaffini, vol. VII, n. 2, Fall 2012.
- «LA FRECCIA E IL CERCHIO», 2012 [AA.VV., *Festa/Famiglia*].
- LECOMTE MIA, BONAFFINI LUIGI (eds.), *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy*, Mineola, New York, 2011.
- LEZZA ANTONIA, SCANNAPIECO ANNA (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Atti della Giornata di Studio (Benevento, 9 settembre 2008), Napoli, Liguori, 2012.

- LIBERATI GIANFRANCO, *Giuristi, istituzioni, codici*, Bari, Progedit, 2010.
- «L'IMMAGINAZIONE», 267, gennaio-febbraio 2012.
- «L'IMMAGINAZIONE», 268, marzo-aprile 2012.
- «L'IMMAGINAZIONE», 270, luglio-agosto 2012.
- «L'IMMAGINAZIONE», 273, gennaio-febbraio 2013.
- LOMONACO FABRIZIO, *A partire da Giambattista Vico. Filosofia, diritto e letteratura nella Napoli del secondo Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010.
- LOMONACO FABRIZIO, *L'erudizione etico-politica di Fausto Nicolini*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013.
- LUPO SALVATORE, *Antipartiti. Il mito della nuova politica nella storia della Repubblica (prima, seconda e terza)*, Roma, Donzelli, 2013.
- «LYCEUM», n. 43, maggio 2012.
- MADRIGNANI CARLO ALBERTO, *Verità e visioni. Poesia, pittura, cinema, politica*, a cura di Alessio Giannanti e Giuseppe Lo Castro, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- MAFFIA DANTE, *I racconti del Ciuto* (racconti), Reggio Calabria, Kaleidon, 2011.
- MAFFIA DANTE, *Gli italiani preferiscono le straniere* (romanzo), Roma, Giulio Perone Editore, 2012.
- MAFFIA DANTE, *Io. Poema totale della dissolvenza*, Roma, Edilet, 2013.
- MAFRICI MIRELLA (a cura di), *Alla Corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al Vicereame austriaco (1442-1734)*, Napoli, Fondazione Valerio-Fridericiana Editrice Universitaria, 2012.
- MAFRICI MIRELLA, VASSALLO CARMEL (a cura di), *Sguardi mediterranei tra Italia e Levante (XVII-XIX secolo)*, Malta, Malta University Press, 2012.
- MARCHESINI MATTEO, *Soli e civili. Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi, Bellocchio*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2012.
- MARINI GIOVAN AMBROGIO, *Il Calloandro fedele*, vol. II, a cura di Anna Maria Pedullà, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- MARTINELLI ENZO (a cura di), *Oltre il regolo. Da Dostoevskij a Gadda: percorsi umani e intellettuali di ingegneri-artisti*, Università degli Studi di Salerno, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- MELLO MARIO, *Paestum. Ricerche di storia antica (Dagli scritti 1962-2011)*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2012.
- MONTANILE MILENA, *Scritture della memoria*, Roma, Aracne, 2012.
- MONTANO ANIELLO, *Sermo civilis. Note di etica pubblica tra storia e vita*, Grottaminarda (AV), Edizioni Delta3, 2012.
- MOTTA ANTONIO (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, «Il Giannone», XI, n. 2, gennaio-giugno 2013.
- MUGIONE ELIANA (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Salerno, 2012.
- MUSI AURELIO, NOTO MARIA ANNA (a cura di), *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia meridionale*, Palermo, Quaderni Mediterranea, 2011.



- NACINOVICH ANNALISA, «*Nel labirinto delle idee confuse*». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- NICOLETTI GIUSEPPE, *Cronache letterarie dal Granducato di Toscana (1740-1860)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012.
- NOTO ANNA MARIA, *Dal Principe al Re. Lo "stato" di Caserta da feudo a Villa Reale (sec. XVI-XVIII)*, Prefazione di Aurelio Musi, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2012.
- «NUOVA BUSAMBRA», 2, 2012.
- OLIVA GIANNI, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2012.
- ONESTI POMPEO, *Adulterio consensuale* (racconti), Salerno, La Fenice Editrice, 2012.
- PANICO GUIDO, *Nobiltà e miserie di Clio. Gli abusi della storia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- PANIZZI ANTONIO, *Il monopolio del patriottismo. Lettere sulla questione meridionale (1863)*, a cura di William Spaggiari, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012.
- PAOLINO LAURA, *Lorenzo Da Ponte editore a Londra*, estr. da «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXXIX, fasc. 626, 3° trimestre 2012, pp. 395-414.
- PARINI GIUSEPPE, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di Maria Cristina Albonico, Introduzione di Anna Bellio, Pisa-Roma, Serra Editore, 2011.
- PARINI GIUSEPPE, *Lettere*, a cura di Corrado Viola, con la collaborazione di Paolo Bartesaghi e Giovanni Catalani, Pisa-Roma, Serra Editore, 2013.
- PELLINI PIERLUIGI, *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- «PERIFERIE», n. 62-63, aprile-settembre 2012.
- «PERIFERIE», n. 64, ottobre-dicembre 2012.
- PEZZAROSSA FULVIO, ROSSINI ILARIA (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, 2011.
- PIERANGELI FABIO, *Sergio Campailla. La rivelazione e la truffa*. Con un saggio biografico di Paola Culicelli, Firenze, Le Lettere, 2012.
- PIETROPAOLI ANTONIO, *Le strutture dell'anti-poesia. Saggi su Sanguineti Pasolini Montale Arbasino Villa*, Napoli, Guida, 2013.
- PIRANDELLO STEFANO, *Timor sacro* (romanzo), a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 2011.
- PIROMALLI ANTONIO, *Letteratura e cultura popolare*, nuova edizione con un saggio introduttivo di Toni Iermano, Roma, Edizioni del Fondo Antonio Piromalli, 2012.
- POLITI CENERE CARMELA, *La Soglia del sublime. Amori napoletani*, Prefazione di Francesco D'Episcopo, Napoli, Graus editore, 2012.
- PONTANO GIOVANNI, *La fortuna*, a cura di Francesco Tateo, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2012.
- PONZIANI LUIGI, *Letterati libri e lettori nell'Abruzzo della Restaurazione*, Teramo, Ricerche & Redazioni - Giacinto Damiani Editore, 2012.
- PRESUTTI ANTONELLA, *Stabat Mater* (romanzo), Roma, EdiLet-Edilazio Letteraria, 2011.

- PRÉVOST ANTOINE-FRANÇOIS, *Storia del cavaliere des Grieux e di Manon Lescaut*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2012.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», n. 12, 2012.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», n. 14, 2013.
- REDA VIVIANA (a cura di), *Il pubblico è di scena - Una sera a teatro: botta e risposta tra scuola e teatro*, Napoli, La Quercia editore, 2013.
- REINA LUIGI, *Percorsi del romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma, Edizioni Lepisma, 2012.
- RICHTER DIETER, *Goethe a Napoli*, Napoli, Prismi, 2012.
- SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, Napoli, ESI, 2012.
- SALSANO ROBERTO, *Michelstaedter tra D'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita*, Roma, Bulzoni, 2012.
- SALVATORE DONATO, *Melozzo da Forlì (1438-1494). Pittore nell'età di Sisto IV Della Rovere e dei Riario*, Napoli, Liguori, 2011.
- SANTAGATA MARCO, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- SANTELLA PASQUALE GERARDO, DAMIANO PIETRO (a cura di), *Atti del 150° anniversario dell'Unità d'Italia*, Palma Campania, Michelangelo 1915 Editore, 2012.
- SANTOLIVUDO ANNA, *Tra le righe Med vrsticami*, Traduzione e cura di Jolka Milič, Prefazione di Maja Razboršek, Ljubljana, Sodobnost International, 2011.
- SANTORO ANTONELLA, *Camilleri tra Montabano e Patù. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Guida, 2012.
- SAPIENZA ANNAMARIA, AMENDOLA ALFONSO (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, Napoli, Liguori, 2012.
- SAPONARO MICHELE, *La casa senza sole* (romanzo), a cura di Enrico Tiozzo, Coopertino (Lecce), Lupo Editore, 2010.
- SAVORETTI MORENO, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*, Prefazione di Giorgio Barberi Squarotti, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2012.
- SCIALÒ PASQUALE, SELLER FRANCESCA (a cura di), *Passatempo musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, Napoli, Guida, 2013.
- SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, ESI, 2011.
- SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA (a cura di), *Il lato oscuro del teatro*, Napoli, ESI, 2012.
- «SCRITTURE MIGRANTI», n. 3, 2009.
- «SCRITTURE MIGRANTI», n. 4, 2010.
- SEGRE CESARE, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- SERIO MAURIZIO (a cura di), *La prospettiva del meridionalismo liberale. Politica, istituzioni, economia, storia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- SIANI COSMA, *Un luogo in cui vivere. Letture e scritture italoamericane*, Castelluccio dei Sauri, Edizioni Lampyris, 2012.



- SICA GIORGIO, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida, 2012.
- SILVESTRI AGNESE, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- SIRARDI RAFFAELE, *Raccontare l'altro. L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*, Napoli, Liguori, 2012.
- SISTO PIETRO, TOTARO PIETRO (a cura di), *La maschera e il corpo*, Bari, Progedit, 2012.
- STASI BEATRICE, *Svevo e Zenò. Tagli e varianti di autore per l'edizione francese della «Coscienza»*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.
- STASI BEATRICE, «Veniamo al fatto, signori miei!». *Trame pirandelliane dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore» a «Ciascuno a suo modo»*, Bari, Progedit, 2012.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE - ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA», vol. 25, n. 2, 2012.
- TAFFON GIORGIO, *Una proposta (in)credibile. Breve storia di un attore infiltrato (romanzo)*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012.
- TATTI MARIA SILVIA, *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011.
- TORTORA ALFONSO, *Fonti e documenti sull'eruzione vesuviana del 1631*, Nocera Inferiore-Salerno, VIVA Liber Edizioni, 2012.
- TROIANI LUIGI (a cura di), *Fratelli d'Italia. 150 anni di cultura, lavoro, emigrazione*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2011.
- TUSCANO PASQUALE, *Alberto Frattini. Le "voci di dentro" dell'attività letteraria italiana fra gli anni '50 e '80 del Novecento*, Roma, Pioda Imaging Edizioni, 2012.
- VALENTE ISABELLA (a cura di), *Michele Tedesco. Un pittore lucano nell'Italia Unita*, Rionero in Vulture, Calice Editori, 2012.
- VALERIO SEBASTIANO (a cura di), *Percorsi nella lirica risorgimentale*, Bari, Palomar, 2011.
- VERUCCI LODOVICO P., *L'Eremita Antonio (Poema sacro)*, a cura di Pasquale Tuscano, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2012.
- VIOLA CESARE GIULIO, «Pricò» (romanzo), a cura di Luigi Scorrano, Copertino (Lecce), Lupo Editore, 2012.
- VOLPE CACCIATORE PAOLA, «Qual è la migliore musica, l'antica o la moderna?». *Pietro Metastasio e il «De musica»*, estr. da «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 99, n. 3, 2011, pp. 273-279.
- ZAOUCHI-RAZGALLAH RANWDHA, *La scrittura fantastica di Giuseppe Bonaviri*, Florida-Roma, Sampognaro & Pupi, 2012.

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.

*Pompeo Onesti*

# FIGLI DEL SUD

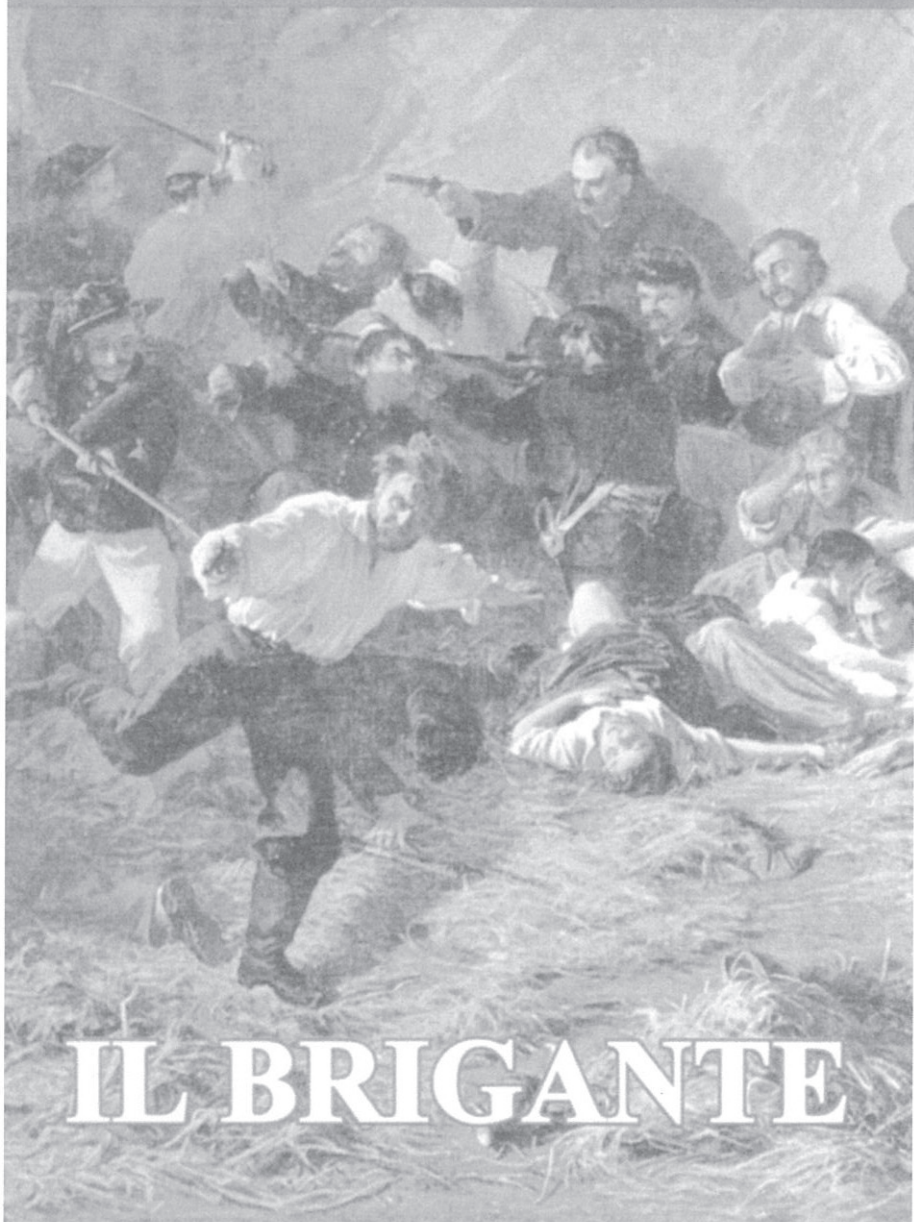
*Romanzo*



MURSIA



POMPEO ONESTI



# IL BRIGANTE

controcorrente

Finito di stampare nel mese di luglio 2013  
presso la Tipolitografia Buonaiuto - Sarno