

# misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura  
e cultura varia*

Nuova Serie

ANNO IX

numero 1

2010



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

*Questo numero della rivista è pubblicato con un contributo  
del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo 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 IT75P07601152000000055967046 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 IX, n. 1

Gennaio-Giugno 2010

## LAVORI IN CORSO 2 Ricerche di Italianistica

Atti del Seminario di Studi  
Salerno, 6 novembre 2009

<i>Premessa</i>	pag. 5
ANNUNZIATA ACANFORA, <i>Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea</i>	» 7
GIUSEPPINA BASILE, <i>La traduzione della Divina Commedia in dialetto calabrese di Salvatore Scervini</i>	» 21
DOMENICO CAPPELLUTI, <i>Il dramma gesuitico al Collegio dei Nobili di Napoli: le tragedie del Padre Leonardo Cinnamo</i>	» 28
GABRIELLA CARRANO, <i>Lodovico Domenichi volgarizzatore di Plutarco: la violazione del codice musaico nel classicismo/eteroclassicismo di un eclettico poligrafo</i>	» 40
LOREDANA CASTORI, <i>Le novelle letterarie dei giornali del Settecento</i>	» 64
CARMELA CITRO, <i>Giorgio Strehler e i suoi Mèmoires</i>	» 86
GERARDA D'AMATO, <i>Aspetti del parlato teatrale nella commedia La Gnoccolara (1733) di Pietro Trinchera</i>	» 102
ROBERTA DELLI PRISCOLI, <i>Giornalismo letterario e testimonianze inedite nel Settecento tra Europa e Mezzogiorno d'Italia: il «Magazzino Enciclopedico Salernitano»</i>	» 116
VINCENZO DENTE, <i>Poesia e musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenza e tradizione</i>	» 131
DOMENICO IANNACO, <i>Il neorealismo di «Momenti» e Vittore Fiore</i>	» 163
ANTONIA MARCHIANÒ, <i>I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani</i>	» 173
GIÀN PAOLO RENELLO, <i>PoeML: appunti per la codifica del verso libero</i>	» 183
RENATO RICCO, <i>Didone in letteratura e in musica: uno sguardo preliminare</i>	» 195
NUNZIA SOGLIA, <i>Le Rime di Isabella Andreini</i>	» 206



## PREMESSA

Gli esiti particolarmente positivi e il consenso con cui è stato accolto il primo volume di *Lavori in corso* ci hanno indotto a raccogliere e pubblicare anche gli Atti del Seminario tenuto lo scorso anno nell'ambito delle attività promosse dal Dottorato in "Italianistica" e dal Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università di Salerno. L'obiettivo è innanzitutto quello di far uscire i risultati delle ricerche da un circuito limitato – di qui anche la scelta di affidare gli Atti ad un numero speciale della rivista «Misure critiche», che da decenni è espressione di docenti e ricercatori dello stesso Dipartimento – per un confronto che è requisito fondamentale per l'avanzamento degli studi.

La prima verifica positiva che mi sembra di dovere sottolineare è la significativa coerenza che i contributi qui raccolti offrono rispetto agli indirizzi di ricerca del Dottorato – il rapporto tra la letteratura e le arti, il paradigma critico di "geografia e storia della letteratura italiana" – e quindi la conferma della progettualità scientifica e della produttività dello stesso, segnate da una innovativa impostazione interdisciplinare, come dimostra il ponderoso volume *Macramè. Letteratura e arti*, frutto di una ricerca dipartimentale in corso di pubblicazione, alla quale oltre ai docenti del Dipartimento hanno partecipato anche alcuni dottori di ricerca e dottorandi.

Rientrano nel primo indirizzo le seguenti ricerche: teatro e poesia nel tardo Rinascimento; teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea; poesia e musica dal Rinascimento a Metastasio; le interferenze letterarie nel teatro controriformistico barocco e nella commedia settecentesca con un autore assai rappresentativo come Pietro Trinchera; fino ad un'esperienza fondamentale del secondo Novecento, come quella di Giorgio Strehler qui riletta attraverso i suoi *Mémoires*.

Nel secondo indirizzo del Dottorato sicuramente rientrano le inda-

gini sui periodici del Settecento – dal «Giornale de' letterati d'Italia» al «Magazzino Enciclopedico Salernitano» – sulle traduzioni in dialetto della *Commedia* dantesca; sui canti popolari italo-albanesi; sulla rivista novecentesca «Momenti», che con la sua opzione neorealistica da Torino diventa punto di aggregazione di gruppi sparsi di diverse regioni e sollecitati da forti istanze letterarie e politico-ideologiche.

La presenza di ricerche filologiche e linguistiche come quella sul Domenichi ancorata a una tradizione di studi sul classicismo del secondo Cinquecento – già presente nel precedente volume di *Lavori in corso* – conferma anche una continuità di attenzione a materiali e momenti significativi del nostro patrimonio letterario senza esclusive derivate ottoneovescentesche. A segnalare lo spettro metodologico e interdisciplinare dell'insieme di queste ricerche contribuisce anche lo slargo sulle applicazioni informatiche alla poesia, una finestra su uno scenario che è ormai percorso inevitabile degli studi di Italianistica.

Per quanto riguarda i contributi presenti in questi Atti, un'ulteriore notazione positiva deriva dal fatto che le ricerche sono distribuite su un arco cronologico vasto, non limitato all'età contemporanea.

Questa pubblicazione vuole segnalare il lavoro svolto nell'ambito del Dottorato ma vuole anche testimoniare un atto di fiducia sul futuro dell'Italianistica nel mentre nubi minacciose si addensano all'orizzonte che potrebbero portare – nell'ambito della riforma dell'Università e delle destrutturazioni e aggregazioni obbligate dai tagli della finanziaria alle Università – alla cancellazione di tutti i dipartimenti di Italianistica e, quindi, alla eliminazione, che non è solo formale, di uno dei referenti più significativi della nostra identità nazionale.

SEBASTIANO MARTELLI  
*Coordinatore del Dottorato e Direttore del  
Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo*



TEATRO E ROMANZO NELLA  
 PRODUZIONE LETTERARIA CONTEMPORANEA<sup>1</sup>

Il progetto di ricerca dal titolo *Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea* intende evidenziare come la *mutabilità* dei generi, vale a dire l'*ibridismo* sia una prassi molto diffusa nella letteratura teatrale contemporanea.<sup>2</sup>

Il rapporto fra teatro e romanzo è stato affrontato e analizzato in contributi importanti, tra questi occupa un ruolo fondamentale lo studio di Giorgio Bárberi Squarotti intitolato *Le sorti del tragico. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, in cui l'autore, nel tracciare la presenza del tragico nel romanzo e nella drammaturgia borghese, esamina la natura del testo teatrale come «messaggio» e la vicenda che il testo teatrale ha subito fino alla crisi decisiva provocata da Pirandello nei *Sei personaggi in cerca d'autore*.<sup>3</sup> In particolare della relazione fra teatro e romanzo, delle analogie e delle differenze tra le due tipologie di comunicazione si è occupato – come è noto – Cesare Segre nell'importante saggio del 1984 dal titolo

<sup>1</sup> L'intervento rientra nell'ambito del progetto di ricerca, di cui la sottoscritta è assegnista, su "Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea" attivato presso il Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno. Docente responsabile del progetto di ricerca: Prof.ssa Antonia Lezza.

<sup>2</sup> Sulla mutabilità dei generi e sul fenomeno dell'ibridismo nella letteratura europea (soprattutto di area anglosassone, germanistica, francesistica e slavistica) si veda lo studio interdisciplinare: *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario*, a cura di Alberto Destro e Annamaria Sportelli, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 1999 (in particolare per il teatro: R. GASPARRO, *Teatralità e generi letterari*, pp. 291-302). Sull'ibridazione in ambito culturale (antropologia, arte, comunicazione, filosofia, multimedialità, scienza, storia) cfr. *Ibridazioni. Nuovi territori della scienza e della tecnica, dell'arte e della mente*, a cura di Eleonora Fiorani e Jacqueline Ceresoli, Bologna, Apèiron, 2000.

<sup>3</sup> G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del tragico. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo Editore, 1978.

emblematico *Teatro e romanzo*, che è la testimonianza concreta di quanto Segre abbia fornito apporti significativi alla semiotica del teatro.<sup>4</sup> Nello specifico sulla comunicazione teatrale e sul rapporto tra lingua letteraria e lingua di scena il saggio *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* di Giovanni Nencioni è stato il riferimento teorico imprescindibile di alcuni studi successivi.<sup>5</sup>

Inoltre, qualche anno fa (nel dicembre 2004) presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano si è tenuto un convegno dal titolo *Drammaturgie nascoste nella forma romanzo*, promosso dalla Compagnia "Teatro Aperto", in cui, attraverso molteplici punti di vista (studiosi, registi, attori, drammaturghi), sono stati indagati molti aspetti del complesso rapporto teatro-romanzo.<sup>6</sup> In particolare l'attenzione è stata focalizzata sull'elaborazione drammaturgica di opere teatrali derivate dalla forma romanzo, ossia su quell'ampia attività teatrale legata alla costruzione di spettacoli tratti da testi non nati per la rappresentazione. I motivi di questa scelta sono complessi, però sicuramente «l'interesse dei teatranti nei confronti del romanzo si manifesta quando il dramma entra in crisi

<sup>4</sup> C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>5</sup> Cfr. G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», X, 1976, 29, pp. 1-56; G. BETTETINI, M. DE MARINIS, *Teatro e comunicazione*, Firenze, Guaraldi, 1977; AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978; M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980; F. RUFFINI, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1981; S. STEFANELLI, *Lingua e teatro, oggi*, in *La lingua italiana in movimento*, Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 161-179; M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982; R. MOLINARI, *Le lingue del teatro*, in *Patalogo 17. Annuario 1994 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri, 1994, pp. 141-163; P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000; P. D'ACHILLE, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in *Scritto e parlato. Metodi, testi, e contesti. Atti del Colloquio di Roma, 5-6 febbraio 1999*, a cura di Maurizio Dardano et alii, Roma, Aracne, 2001, pp. 181-219; M. CORTELAZZO, *Dialetto e teatro*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di Manlio Cortelazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio, Torino, UTET, 2002, pp. 1029-1034; *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro. Atti del Convegno di Udine, 12-15 ottobre 2000*, a cura di Mario Brandolin e Angela Felice, Udine, Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia, 2002; P. TRIFONE, *Le due vie del parlato teatrale: realismo e deformazione*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 343-354; S. STEFANELLI, *Va in scena l'italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006; *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2007; M. A. GRIGNANI, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

<sup>6</sup> *Il teatro nascosto nel romanzo* (Atti del Convegno Walkie-Talkie 10-12 dicembre 2004), a cura di Teatro Aperto, Milano, Il principe costante, 2005.



e dunque il genere narrativo sembra offrire un maggior numero di possibilità creative».<sup>7</sup>

Occorre precisare che gli studi relativi al rapporto teatro-romanzo, in genere, sono stati condotti su un doppio versante: da un lato oggetto di indagine è stata la produzione multiforme di autori che presentano una scrittura narrativa naturalmente incline al teatro per il particolarissimo uso che fanno del dialogo, della punteggiatura e del registro linguistico; dall'altro il *focus* sono le riscritture, ossia i numerosissimi esempi di passaggio di genere dal romanzo al teatro e viceversa. Per quanto riguarda questo secondo aspetto è opportuno precisare che di volta in volta sono state oggetto di studio le riscritture di autori diversi, evidenziando la dinamica dal testo di "partenza" a quello di "arrivo", ma non è stato ancora realizzato uno studio complessivo sulla *riscrittura teatrale*.

In generale alla pratica della *riscrittura teatrale* è possibile ascrivere varie forme di drammaturgia: a) la riscrittura di un testo teatrale classico<sup>8</sup> o moderno;<sup>9</sup> b) la riscrittura di un evento storico o di un fatto di cronaca realizzata attraverso il ricorso a documenti quali lettere, diari, interviste-testimonianze, di questa tipologia di riscrittura un esempio illuminante è offerto dal teatro di narrazione di Ascanio Celestini, basti pensare a un testo come *Fabbrica*, un racconto teatrale in forma di lettera;<sup>10</sup> c) la ri-

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>8</sup> È questo il caso, ad esempio, delle numerosissime riletture di *Medea*, dalla tragedia di Euripide (431 a.C.), che rappresenta il modello e il punto di riferimento dialettico per tutte le Medee della letteratura occidentale, fino all'adattamento teatrale di Emma Dante (2004).

Le più celebri rielaborazioni del mito di Medea a teatro sono state raccolte nella silloge: EURIPIDE, SENECA, GRILLPARZER, ALVARO, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>9</sup> Un esempio interessante di questa tipologia di riscrittura è rappresentato dalla *Trilogia degli scarrozzanti* di Giovanni Testori, che comprende: *L'Amleto* (1972), *Macbetto* (1974) e *Edipus* (1977). Questa trilogia è un'originale operazione di riscrittura di tre testi-simbolo della letteratura teatrale occidentale: Testori rilegge e riscrive le tematiche forti dei due testi shakespeariani e del classico greco in un *mélange* linguistico (una sorta di dialetto fantastico, ovvero un miscuglio di arcaismi lombardi, di forestierismi, di latinismi), che si rivela una lingua di scena molto efficace. (Cfr. G. TESTORI, *Opere 1943-1961*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1996-1997, 2 voll.).

<sup>10</sup> *Fabbrica* è la storia di un capoforno alla fine della Seconda Guerra Mondiale narrata da un operaio assunto per sbaglio. Attraverso una lettera destinata alla madre defunta, il narratore di questo romanzo-pièce racconta la storia di una fabbrica italiana. Di *Fabbrica* esiste sia una versione a stampa che una recitata: A. CELESTINI, *Fabbrica*, Roma, Donzelli editore, 2003 (libro con Cd audio); Id., *Fabbrica*, Supplemento a «l'Unità», Collana "Teatro



scrittura di un testo come passaggio di genere, in cui il procedimento più frequente è la trasposizione dalla novella al teatro. A tal proposito esempi calzanti sono offerti da tre drammaturghi nella seconda metà dell'Ottocento: Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo e Giovanni Verga. Nella vasta produzione teatrale di Bracco un esempio significativo è costituito dal dramma *La principessa*, che è la trasposizione scenica dell'omonima novella; anche Di Giacomo scrive alcuni drammi traendoli da novelle o poemetti precedenti: *'O voto* (in un primo momento intitolato *Malavita*) deriva dalla novella *Il voto*; *A San Francisco*, rifacimento di un poemetto formato da sette sonetti; *'O mese mariano* tratto dalla novella *Senza vederlo*; *Assunta Spina* tratta dall'omonima novella. Nella produzione teatrale di Verga alcuni testi presentano uno stretto rapporto con la sua produzione novellistica: *Cavalleria rusticana*, *La Lupa* e *Caccia al lupo* sono riscritture drammatiche delle novelle omonime, e *In portineria* è la trasposizione della novella *Il canarino del n. 15*.

Il progetto di ricerca non intende focalizzare l'attenzione sui quei rapporti tra narrativa e teatro nel XX secolo che sono stati oggetto di studio soprattutto nell'ambito della semiotica teatrale, né intende occuparsi della traduzione teatrale sebbene sia un aspetto importante nell'ambito della riscrittura poiché numerose operazioni di traduzione sono delle ricreazioni del testo di partenza, per esempio *La tempesta* di Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo<sup>11</sup> o *Chantecler* di Rostand che Enzo Moscato ha liberamente tradotto in una strepitosa babele linguistica, assegnando a ciascun animale una parlata locale in un raffinato gioco di rime.<sup>12</sup> Ma, partendo da un inventario e da una catalogazione delle numerose riscritture di romanzi in forma di teatro, l'intento primario è quello di elaborare uno studio complessivo sulla *riscrittura teatrale* e, allo stesso tempo, dimostrare che esiste un dialogo sotterraneo, continuo tra romanzo e teatro che dà vita a una *commistione* e a continui esperimenti di *ibridazione*.<sup>13</sup>

Nella letteratura teatrale italiana del Novecento la riscrittura è un mo-

In civile" diretta da Rossella Battisti e Mario Perrotta, 2006 (DVD).

Di recente *Fabbrica* ha debuttato a Parigi, presso il Les Abbesses, nella messa in scena del regista francese Charles Tordjman (5 gennaio 2010).

<sup>11</sup> W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>12</sup> E. ROSTAND, *Chantecler*, traduzione e riadattamento di Enzo Moscato, Catania, Pubblicazioni del Teatro Stabile di Catania, 2007.

<sup>13</sup> Cfr. Appendice.

*dus operandi* molto frequente, l'esempio più celebre è rappresentato dalla produzione teatrale pirandelliana, in cui numerosi drammi sono il risultato del passaggio dalla scrittura narrativa a quella scenica. Basti pensare che dei quarantatré testi che costituiscono la raccolta *Maschere nude* ventinove di essi mostrano una stretta relazione con la produzione narrativa in quanto adattamenti per la scena di novelle o episodi di romanzo.<sup>14</sup> D'altronde, la

<sup>14</sup> Nel *corpus* drammaturgico di Pirandello i testi che derivano dalla sua narrativa sono: *Lumie di Sicilia* (commedia in un atto tratta dall'omonima novella); *Il dovere del medico* (atto unico tratto dalla novella *Il gancio*, successivamente intitolata *Il dovere del medico*); *Pensaci, Giacomo!* (commedia in tre atti tratta dall'omonima novella); *Così è (se vi pare)* (parabola in tre atti tratta dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*); *Il piacere dell'onestà* (commedia in tre atti derivata dalla novella *Tirocinio*); *L'innesto* (commedia in tre atti derivata dalle novelle *Scialle nero* e *L'altro figlio*); *Ma non è una cosa seria* (commedia in tre atti derivata dalle novelle *La Signora Speranza* e *Non è una cosa seria*); *La patente* (atto unico derivato dall'omonima novella); *Il berretto a sonagli* (commedia in due atti derivata dalle novelle *La verità* e *Certi obblighi*); *Il giuoco della parti* (commedia in tre atti tratta dalla novella *Quando si è capito il giuoco*); *L'uomo, la bestia e la virtù* (apologo in tre atti derivato dalla novella *Richiamo all'obbligo*); *Come prima, meglio di prima* (commedia in tre atti derivata dalle novelle *La veglia* e «*Vexilla Regis...*»); *Tutto per bene* (commedia in tre atti tratta dall'omonima novella); *La signora Morli, una e due* (commedia in tre atti derivata dalle novelle *La morta e la viva* e *Stefano Giogli uno e due*); *Sei personaggi in cerca d'autore* (commedia "da fare" derivata dalle novelle *Personaggi*, *Tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi I e II*); *L'imbecille* (commedia in un atto tratta dall'omonima novella); *La vita che ti diedi* (tragedia in tre atti derivata dalle novelle *La camera in attesa* e *I pensionati della memoria*); *L'uomo dal fiore in bocca* (dialogo in un atto derivato dalla novella *Caffè notturno*, successivamente intitolata *La morte addosso*); *Ciascuno a suo modo* (commedia in due o tre atti con intermezzi corali tratta da un episodio del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*); *L'altro figlio* (atto unico tratto dall'omonima novella); *Sagra del Signore della Nave* (commedia in un atto tratta dalla novella *Il Signore della nave*); *La giara* (commedia in un atto derivata dall'omonima novella); *La nuova colonia* (mito in tre atti, la cui trama figurava già come testo teatrale di Silvia Roncella, la scrittrice protagonista del romanzo *Suo marito*); *L'amica delle mogli* (commedia in tre atti tratta dall'omonima novella); *Bellavita* (atto unico tratto dalla novella *L'ombra del rimorso*); *Liolà* (commedia campestre in tre atti derivata dal IV capitolo del romanzo *Il fu Mattia Pascal* e dalla novella *La mosca*); *Questa sera si recita a soggetto* (commedia in cui, nella finzione drammaturgica, si rappresenta il contrasto tra attori e regista nella maniera in cui deve essere messa in scena la novella di Pirandello «*Leonora, addio!*»); *O di uno o di nessuno* (commedia in tre atti tratta dall'omonima novella); *La favola del figlio cambiato* (tre atti in cinque quadri tratti dalla novella *Il figlio cambiato*). A queste riscritture occorre aggiungere la scrittura di Pirandello in collaborazione con Eduardo De Filippo della commedia in tre atti *L'abito nuovo*, drammatizzazione dell'omonima novella pirandelliana (La commedia fu terminata con il sottotitolo: "Scenario di Luigi Pirandello dialogato in tre atti e concertato da Eduardo De Filippo").

Senza dimenticare che alcuni testi teatrali di Pirandello presentano espliciti rapporti tematici con le sue novelle: *Sogno (ma forse no)* (affronta il tema del confine tra sogno e



scelta di Pirandello di intitolare alcuni adattamenti con l'omonimo titolo attribuito alla novella da cui derivano sottolinea, in maniera esplicita, la filiazione da un genere all'altro.

Ripercorrendo gli innesti tra narrativa e teatro si rileva un'interessante molteplicità e varietà di riscritture: in alcuni casi si tratta di un'operazione di riscrittura nel senso di ridefinizione e riorganizzazione dei testi narrativi di partenza, che si prestano "naturalmente" alla trasposizione drammaturgica proprio per la stretta fusione in essi tra discorso parlato e racconto, mentre in altre esperienze l'autore esercita la propria azione di riscrittura o adattamento teatrale, smontando e rimontando il testo di partenza, operando una profonda destrutturazione della materia narrativa. Attraverso questi innesti, nella letteratura teatrale contemporanea, molti romanzi sono stati oggetto di una *migrazione* verso il teatro,<sup>15</sup> si sono aperti alla teatralità come a una nuova dimensione, è questo sicuramente il caso del capolavoro di Carlo Lorenzini *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, un romanzo che conta numerose trasposizioni teatrali, tra le quali sono degne di nota *Pinocchio innamorato* di Enrico Cavacchioli e Arturo Rossato (1922), *Il Paese dei balocchi* (1942) di Michele Galdieri, *Pinocchio* (1961) di Carmelo Bene,<sup>16</sup> *Pinocchia* (1999) di Stefano Benni, *Le avventure di Pinocchio* (2001) di Andrea Renzi, *Pinocchio nero* (2004) di Marco Baliani fino a *Pinocchio Ready Made* (2010) di Antonello Cassinotti.

Nelle riscritture del romanzo di Collodi si va dalla fiaba grottesca in tre atti *Pinocchio innamorato*<sup>17</sup> di Cavacchioli e Rossato, di marcatura pa-

realtà già trattato nella novella *La realtà del sogno*; *La morsa* (tratta il tema dell'adulterio ripreso nella novella *La paura*); *Non si sa come* (riprende il tema delle novelle *Nel gorgo*, *Cinci* e *La realtà del sogno*).

<sup>15</sup> Cfr. Appendice.

Sul rapporto fra letteratura e teatro cfr. M. ARIANI, G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001 (nello specifico i paragrafi 1.6 *Scrittori "appartati" dalle scene*; 5.3 *Prosatori drammaturghi: una caleidoscopica "koine"*). Si vedano, inoltre, le antologie: *Letteratura e teatro*, a cura di Riccardo Scrivano (Bologna, Zanichelli, 1983) e *Teatro e letteratura. Cinque adattamenti teatrali da capolavori della letteratura italiana* di Angelo Savelli (Firenze, Stabilimento Poligrafico Fiorentino, 2004).

<sup>16</sup> Il lavoro su Pinocchio è una costante nella ricerca teatrale di Bene, dopo la prima rappresentazione nel 1961 (presso il Teatro Laboratorio di Roma) si contano altre rimessinscena: nel 1966 presso il Teatro Centrale di Roma, nel 1981 presso il Teatro Verdi di Pisa e nel 1998 presso il Teatro dell'Angelo di Roma. Del 1999 è la trasposizione per la televisione con il titolo *Pinocchio ovvero lo spettacolo della Provvidenza* (RaiDue, 29 maggio 1999).

<sup>17</sup> E. CAVACCHIOLI, A. ROSSATO, *Pinocchio innamorato*, «Comoedia», IV, 5 febbraio 1922, 3, pp. 113-145.

rasurrealista, alla rielaborazione per i teatri di marionette<sup>18</sup> fino a quella per il teatro di rivista di Michele Galdieri dal titolo *Il Paese dei balocchi*,<sup>19</sup> evidente duetto-parodia dell'Italia Fascista, in cui Pinocchio e Lucignolo sono interpretati rispettivamente da Totò<sup>20</sup> e da Mario Castellani:

PINOCCHIO: L'altro di nel passeggiare  
... (fischiotta)  
mi son messo a fischiottare  
... (fischiotta)  
un fantoccio impertinente  
ha esclamato là per là  
che discorso intelligente  
ti faremo Podestà!<sup>21</sup>

E se *Pinocchia* di Stefano Benni è una rivisitazione al femminile del burattino di Collodi,<sup>22</sup> che lo stesso autore definisce «un'altra storia» rispetto al romanzo di partenza:

Dalla fiaba prendo solo qualche atmosfera, alcuni stilemi. Non è una parodia, un rifacimento. Direi che è piuttosto una riflessione su una figura né di legno né di carne, che da soggetto animato può diventare amante. Geppetto è fondamentalmente un uomo solo che vuole riprendersi la sua infanzia. Ad attrarmi di più sono l'inizio e la fine del libro di Collodi: il padre-creatore che riempie la propria solitudine con una creatura giovane, e l'intervento conclusivo nella pancia della balena dove in modo ancora più esplicito la gioventù salva la vecchiaia.<sup>23</sup>

*Pinocchio nero* di Marco Baliani, testo-spettacolo nato da un progetto di recupero dei ragazzi di strada di Nairobi, è il racconto di una metamorfosi

<sup>18</sup> Tra le riduzioni per i teatri di marionette celebri sono quelle della Compagnia di Gianni Colla, che realizza il suo primo *Pinocchio* nel 1946.

<sup>19</sup> Il quadro *Il paese dei balocchi* è inserito in *Volumineide*, rivista in due atti di Michele Galdieri.

<sup>20</sup> Il personaggio di Pinocchio/Totò è presente anche nella rivista in due tempi *Con un palmo di naso* (1944), sempre di Michele Galdieri, in cui Pinocchio/Mussolini mette in parodia la figura del duce. È poi memorabile l'interpretazione di Pinocchio/marionetta nel film *Totò a colori* (1952, regia di Steno e Mario Monicelli).

<sup>21</sup> *Pinocchio e Lucignolo*, in *Tutto Totò*, a cura di Ruggero Guarini, Note e testi critici di Costanzo Ioni, Roma, Gremese, 1999, p. 181.

<sup>22</sup> S. BENNI, *Pinocchia*, in Id., *Teatro 2*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 7-64.

<sup>23</sup> R. DI GIAMMARCO, *La mia eroina né carne né legno*, «la Repubblica», 4 agosto 1999.

che, proprio come accade nel romanzo di Collodi, trasforma venti burattini di legno in bambini con un corpo, una voce e una cittadinanza.<sup>24</sup> Invece *Le avventure di Pinocchio* di Andrea Renzi propone una riduzione teatrale fedele allo spirito del racconto originale e privilegia soprattutto le “avventure” del burattino, ossia gli episodi più dinamici del romanzo, portando in scena inseguimenti e capitomboli circensi. Mentre *Pinocchio Ready Made* di Antonello Cassinotti è una rilettura sintetica e musicale del testo collodiano, dal carattere fortemente teatrale in cui viene data voce a tutti i personaggi caratterizzandoli con sfumature timbriche e attitudine; è una sorta di ri-lettura quasi radiofonica.<sup>25</sup>

Tra le trasposizioni teatrali del testo collodiano un posto di rilievo è occupato dal *Pinocchio* di Carmelo Bene, costruito con un particolarissimo uso della voce.<sup>26</sup> D'altronde la ricerca teatrale di Bene è centrata proprio sulla *phoné* piuttosto che sulla parola, sulle capacità evocative dei suoni rispetto ai significati. A proposito del suo *Pinocchio* è lo stesso Bene a spiegare le ragioni che lo hanno indotto a cancellare la rappresentazione nel senso canonico del termine:

Come Otello il mio Pinocchio non è più che la commozione del piano d'ascolto. Ecco perché vi chiedo di esonerarmi da ogni impegno civile di guerra e di pace. È questo se non altro il diritto che spetta a chi come me non rinnega di venire da un “pezzo di legno” fino a che il “pensiero” sarà di scena noi non saremo mai la nostra Voce. Colei che ci sorprende. Fino a che i rapporti affolleranno la scena, noi non meriteremo mai la solitudine e lo stupore.<sup>27</sup>

Nel lavoro di inventario dei testi, da me condotto, sono emersi vari modi e forme di *risrittura* che, in generale, è possibile ascrivere a tre macro-tipologie. La prima è la *risrittura-rifacimento*, che è il grado più elevato di rielaborazione del testo di partenza, di cui un esempio calzante è costituito da *Signurì, signurì...* di Enzo Moscato liberamente tratto da *La pelle*

<sup>24</sup> M. BALIANI, *Pinocchio nero. Diario di un viaggio teatrale*, Milano, Rizzoli, 2005.

<sup>25</sup> Lo spettacolo debutterà nel mese di maggio 2010 presso il Teatro delle Balate di Palermo.

<sup>26</sup> C. BENE, *Pinocchio*, in Id., *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 539-625. La registrazione audio dell'adattamento scenico è pubblicata nel cofanetto: C. BENE, *Pinocchio*, a cura di Luca Sossella, Roma, Luca Sossella editore, 2005 (libro con 2 Cd audio).

<sup>27</sup> C. BENE, «Paese sera», 6 dicembre 1981.



di Curzio Malaparte,<sup>28</sup> qui Moscato attraverso una serie di procedimenti intertestuali ed extratestuali realizza una riscrittura del testo di partenza che va dalla citazione vera e propria a una rete di rimandi, echi, allusioni più o meno espliciti.

La seconda è la *riscrittura-riduzione*, che opera un deciso trattamento riduttivo della stesura originale, è questo il caso de *Il sergente* di Marco Paolini ispirato a *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern.<sup>29</sup> Quella di Paolini è una riscrittura personale che si snoda su due livelli: il primo è il racconto della ritirata del '44 di Rigoni Stern che si incrocia con il secondo costituito dal viaggio che ha compiuto Paolini sul Don ai nostri giorni.

La terza macro-tipologia è la *riscrittura-letterale*, che non presenta modifiche strutturali di rilievo rispetto al testo di partenza. Un caso esemplare è *Il marchese di Roccaverdina* di Manlio Santanelli riscrittura dell'omonimo romanzo di Luigi Capuana, che il drammaturgo napoletano ha riletto e trasposto in forma di teatro.<sup>30</sup> Alla base di tale riscrittura c'è una limitata libertà artistica dell'autore, dal momento che il committente, il direttore del Teatro Stabile di Catania, ha richiesto un testo per la scena particolarmente "fedele" al capolavoro letterario di Capuana.

Oltre ai numerosissimi casi di traslitterazione dal romanzo al teatro, occorre ricordare il procedimento inverso, ossia la trasformazione di un testo teatrale in romanzo. Nella letteratura italiana la trasposizione dalla scena alla narrativa è una procedura poco frequente, infatti, accanto al celebre *Dal tuo al mio* di Verga,<sup>31</sup> si registrano pochissimi episodi quali *Sogni e bisogni... incubi e risvegli*<sup>32</sup> di Vincenzo Salemme e *La voragine*<sup>33</sup> di Enrico Bernard. Si tratta di due esempi inusuali di un'opera nata per il teatro e trasformata in romanzo dallo stesso autore. Nel primo caso Salemme trae dallo spettacolo *Sogni e bisogni* (2001) un singolare romanzo, strutturato in

<sup>28</sup> E. MOSCATO, *Signurì, signurì...*, in ID., *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 41-79.

<sup>29</sup> M. PAOLINI, *Il sergente*, Torino, Einaudi, 2008 (libro con DVD).

<sup>30</sup> M. SANTANELLI, *Il marchese di Roccaverdina*, dattiloscritto, Archivio privato dell'autore, 2001.

<sup>31</sup> Sulle due versioni verghiane di *Dal tuo al mio* (dramma e romanzo) cfr. C. A. MADRIGNANI, «Figli! Figli miei!», in *Teatri nella Rete. Testualità ed ipertestualità della letteratura teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università degli Studi di Salerno, Avellino, Delta3 edizioni, 2005, pp. 31-39; poi in C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno. Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Camilleri*, Macerata, Quodlibet Studio, 2007, pp. 29-48.

<sup>32</sup> V. SALEMME, *Sogni e bisogni... incubi e risvegli*, Milano, Mondadori, 2002.

<sup>33</sup> E. BERNARD, *La voragine*, Roma, Edizioni Studio 12, 2008.

capitoli contenenti episodi conclusi come se fossero delle micro-scene di una commedia con ambientazioni autonome; con il romanzo *La voragine*, a distanza di dieci anni dal debutto del testo teatrale, Bernard ritiene di aver dato vita a un nuovo genere letterario: il “treatment teatrale”. A tal proposito afferma:

In verità mi sembra di aver scritto un nuovo testo letterario. È stata questa primavera che, rileggendo dopo un decennio il testo teatrale, sono stato colpito dall'apparato dialogico che poteva anche vivere pienamente in un testo letterario. Da qui la decisione a riprenderlo e conferirgli un andamento narrativo. Ho pensato, non lo nascondo, al grande successo della trattatistica nel nostro Rinascimento, un genere letterario divenuto obsoleto, e che invece trovo di grande attualità e modernità. È venuta da sola la decisione di definire la mia tecnica narrativa “Treatment teatrale”.<sup>34</sup>

Nel complesso le numerose esperienze di riscrittura che caratterizzano la letteratura teatrale contemporanea sfuggono a una rigida classificazione in generi e sottogeneri, infatti molte opere rompono i confini e presentano una morfologia che non rientra nelle categorie canoniche. È una produzione teatrale che fa dell'*ibridismo* una nuova forma artistica, che in termini di *contaminazione* e *mescolanza* presenta non solo la frantumazione, la trasformazione o la sovrapposizione dei generi, ma anche la *contaminazione* dei linguaggi (parola, musica, canto, arti visive) e della lingua (plurilinguismo).

È opportuna una riflessione sull'etimologia della parola *ibridismo* che viene dal latino *hybrida* [“bastardo”] e – come è noto – denota il figlio di un cittadino romano e di una donna schiava o straniera. Il termine, dunque, ha non solo valore genetico, ma anche culturale, in quanto si riferisce all'incontro di due individui appartenenti a sfere socio-culturali diverse; da qui il significato attuale di mescolanza di elementi diversi sia nel mondo animale che in quello vegetale e minerale.<sup>35</sup> Comunemente la parola *ibridismo* indica proprio la coesistenza di elementi o caratteri eterogenei fra loro. Tuttavia, se generalmente «il termine implica il concetto

<sup>34</sup> M. TOSTI, “*Voragine*”, un testo teatrale di Enrico Bernard, diventa un'opera di narrativa. È nato un nuovo genere letterario?, in <http://www.italiafestival.it/detail.asp?sid=984>

<sup>35</sup> Sull'etimologia della parola *ibridismo* cfr. R. MERCURI, *Intertestualità e ibridismo*, in *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 88-89.



di disarmonia, di giustapposizione di elementi diversi, di eterogeneità di contro all'omogeneità, di non-stile di contro allo stile, di forma di contro alla non-forma, in letteratura si configura come un importante elemento della costruzione di una forma». <sup>36</sup> L'ibridismo si connota come una sorta di itinerario verso l'acquisizione di una forma.

L'adattamento di un romanzo alla scena allude sempre ad un *genere ibrido*, un mixage, un impasto che ha alla base un lavoro di *costruzione/decostruzione*; l'adattamento teatrale è un esempio calzante di ibridismo testuale, proprio perché esso realizza la fusione di estetiche, a volte in collusione o in competizione, dando vita a felici formule di sincretismo artistico. <sup>37</sup> La metafora dell'ibrido rinvia a termini quali *contaminazione, mescolanza*, ossia termini che condividono il significato di unione, fusione, coesistenza di elementi diversi, eterogenei. <sup>38</sup>

Attraverso la catalogazione e l'analisi di testi editi e di copioni inediti, il progetto di ricerca intende evidenziare proprio come la drammaturgia contemporanea abbia fatto dell'*ibridazione* il punto centrale della sua sperimentazione.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>37</sup> Cfr. R. GASPARRO, *Teatro e romanzo nel Ventesimo secolo. Dialogo o dissoluzione dei generi letterari?*, in *Il romanzo a teatro*, Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Verona, 11-13 novembre 2004), a cura di Franco Piva, Fasano, Schena editore, 2005, pp. 131-144.

<sup>38</sup> Cfr. P. BAGNI, *Il campo di forze dei generi*, in *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, cit., p. 8.

## APPENDICE

Si elencano di seguito alcuni interessanti esempi di riscritture dal romanzo al teatro, nella letteratura teatrale italiana contemporanea, che sono emersi dal lavoro di inventario e di catalogazione:

*Gli indifferenti* di Luigi Squarzina (1948)

adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Alberto Moravia

*Il giorno della civetta* di Andrea Camilleri (1962)

adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia

*La coscienza di Zeno* di Tullio Kezich (1964)

adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Italo Svevo

*Uomini e no* di Raffaele Crovi e Enrico Vaime (1965)

riduzione scenica dell'omonimo romanzo di Elio Vittorini

*Sandokan, Yanez e i tigrotti della Malesia alla conquista della Perla di Labuan* di Aldo Trionfo e Tonino Conte (1970)

adattamento teatrale ispirato al ciclo di Sandokan di Emilio Salgari

*Il fu Mattia Pascal* di Tullio Kezich (1974)

adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Luigi Pirandello

*Don Giovanni in Sicilia* di Ghigo De Chiara (1975)

adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Vitaliano Brancati

*La Medea di Portamedina* di Maria Luisa e Mario Santella (1980)

tragedia in due tempi liberamente ispirata all'omonimo romanzo di Francesco Mastriani

*Signurì, signurì...* di Enzo Moscato (1982)

due tempi teatrali liberamente tratti dal romanzo *La pelle* di Curzio Malaparte

*Le sofferenze d'amore della Radegonda e del Capitano della Morte* di Manlio Santanelli (1984)

rondò capriccioso ispirato al romanzo *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di Vittorio Imbriani

*I promessi sposi alla prova* di Giovanni Testori (1984)

azione teatrale in cui una compagnia "mette alla prova" la trasposizione scenica de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni

- La ciociara* di Annibale Ruccello (1985)  
riduzione teatrale dell'omonimo romanzo di Alberto Moravia
- Libera nos* di Antonia Spaliviero, Marco Paolini e Gabriele Vacis (1989)  
pièce tratta dal romanzo *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello
- Prima che il gallo canti* di Marco Baliani (1994)  
adattamento teatrale dell'omonima raccolta di romanzi di Cesare Pavese
- Uno, nessuno e centomila* di Giuseppe Manfridi (1995)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Luigi Pirandello
- Desideri mortali* di Ruggero Cappuccio (1996)  
oratorio profano che rievoca *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa
- Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Luca Ronconi (1996)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Carlo Emilio Gadda
- Giustino Roncella nato Boggiolo* di Teresa Ronchi (1997)  
commedia in due tempi tratta dall'omonimo romanzo di Luigi Pirandello
- Sole nero* di Maria Maglietta (1998)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Gina Negrini
- Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale (1999)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Andrea Camilleri
- Episcopus* di Paolo Puppa (1999)  
monologo liberamente ispirato al romanzo *Giovanni Episcopo* di Gabriele D'Annunzio
- Il marchese di Roccaverdina* di Manlio Santanelli (2001)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Luigi Capuana
- Il mondo offeso* di Maria Maglietta (2002)  
monologo liberamente tratto dal romanzo *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini
- Come un cane senza padrone* di "Motus" (2003)  
spettacolo ispirato al romanzo *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini
- City* di Alessandro Baricco e degli "Air" (2003)  
reading tratto dall'omonimo romanzo di Alessandro Baricco
- L'ospite* di "Motus" (2004)  
spettacolo tratto dal romanzo *Teorema* di Pier Paolo Pasolini

- Il sergente* di Marco Paolini (2004)  
monologo ispirato al romanzo *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern
- L'opera segreta* di Enzo Moscato (2004)  
trittico ispirato all'universo narrativo di Anna Maria Ortese
- La scimia* di Elena Stancanelli (2004)  
adattamento teatrale liberamente ispirato al romanzo breve *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi
- Il giorno della civetta* di Gaetano Aronica (2004)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia
- Nel paese di Acilia* di Marco Baliani (2005)  
"prove per un racconto orale" dal romanzo *Nel regno di Acilia* di Marco Baliani
- La concessione del telefono* di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale (2005)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Andrea Camilleri
- Il sogno del Principe Salina: l'ultimo Gattopardo* di Andrea Battistini (2006)  
spettacolo liberamente ispirato al romanzo, alle lettere e agli appunti di Giuseppe Tomasi di Lampedusa
- Gomorra* di Roberto Saviano e Mario Gelardi (2007)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Roberto Saviano
- La leggenda del regno dei Fanes* di Paolo Bonaldi (2007)  
adattamento teatrale del romanzo *Il regno dei Fanes* di Brunamaria Del Lago Veneri
- La pelle* di Marco Baliani (2008)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Curzio Malaparte
- Uno, nessuno e centomila* di Orlando Forioso (2008)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Luigi Pirandello
- Diceria dell'untore* di Vincenzo Pirrotta (2009)  
adattamento teatrale dell'omonimo romanzo di Gesualdo Bufalino



LA TRADUZIONE DELLA *DIVINA COMMEDIA*  
 IN DIALETTO CALABRESE DI SALVATORE SCERVINI

La *Divina Commedia* di Dante è il classico maggiormente tradotto nei dialetti della Calabria e quasi tutte le regioni ne vantano una versione. I primi tentativi di traduzione si sono avuti nell'Ottocento, come si evince dal quadro ricostruito da Stanislao De Chiara in *Dante e la Calabria*.<sup>1</sup> Risultano traduttori dialettali del poema dantesco Vincenzo Gallo 'U Chitarraru di Rogliano,<sup>2</sup> del quale si conservano diversi canti dell'*Inferno*, e tutto il *Paradiso*, lavoro compiuto tra il 1844 e il 1846; Luigi Gallucci di Aprigliano nel 1847 si applica al canto XXXIII dell'*Inferno*; Francesco Limarzi,<sup>3</sup> nel 1875 pubblica il *Paradiso* con dedica a Francesco De Sanctis. Dopo un decennio il cosentino Francesco Toscani<sup>4</sup> traduce il primo canto dell'*Inferno*; nel 1887 Luigi De Pasquale di Vibo Valentia pubblica anch'egli il primo canto dell'*Inferno*; nel 1896 Luigi Lorecchio di Pallagorio si cimenta nel tradurre il primo canto dell'*Inferno*, utilizzando una varietà di dialetto calabro-albanese. Successivamente Paolo Scaglione di Cosenza pubblica i canti XXI e XXII, i primi 57 versi del canto XXIII dell'*Inferno* e il III del *Purgatorio*; Federico Viola Golia di Rogliano traduce il III canto dell'*Inferno* e Carmelo Lanacara di Reggio Calabria traduce e pubblica il XXIII dell'*Inferno*.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> S. DE CHIARA, *Opere dantesche di autori calabresi*, Firenze, Olschki, 1897; Id., *Dante e la Calabria*, Città di Castello, S. Lapi, 1910.

<sup>2</sup> L. REINA, *Poesia e regione: un secolo di poesia in Calabria*, Salerno, Edisud, 1991; D. SCAFOGLIO, *L'immaginazione filologica: la teoria della lingua e la ricerca dialettologica di Vincenzo Padula*, Napoli, Qualecultura, 1984.

<sup>3</sup> «Il popolo d'Italia», 20 febbraio 1872; R. DE BELLA, *La poesia dialettale in Calabria*, Firenze, Universitaria, 1959.

<sup>4</sup> L. ALIQUÒ LENZI, *Scrittori calabresi*, Messina, L. Alico, 1913; A. PIROMALLI, *Poetici lirici calabresi dal Due al Novecento*, Reggio Calabria, Ed. Cenacolo, 1952.

<sup>5</sup> L'amore per Dante continua nel Novecento ed anche all'alba del 2000, come di-

Salvatore Scervini (Acri, 1847-1925)<sup>6</sup> – fra quanti in Calabria si sono cimentati in tentativi di traduzione della *Commedia* – è il primo ad aver traslitterato l'intera opera dantesca. Lo Scervini esercita la professione di agrimensore, ma coltiva da autodidatta gli studi danteschi: è un personaggio riflessivo, arguto, conosce la vita e le tradizioni linguistiche e folkloriche della sua terra d'origine, Acri. Nei canti della *Commedia* è la sua gente che piange, soffre, spera e ride. Lavora al poema dantesco con costanza per quattro anni (1889-1893) come rivela il sonetto premesso all'*Inferno*:

Iu ppe tradurri Dante 'n calabrisu  
mi dissiccai quattru anni lu 'ntelliettu;  
e prima intra lu 'Nfiernu sugnu scisu,  
tremannu de pagura e dde suspiettu.

Restai de petra, 'un ci truvai 'nu risu,  
'na sula speranza de riggiettu:  
cumu lu cori de chi scrissi, affisu  
de sdignu, de minnitta, de dispiettu.

Jivi allu Prigatoriu, lu truvai  
cumu lu nostru munnu; ugne ddoluru  
ha nnu rifriscu: speranza li guai.

Mma l'uocchi m'affuscàru tantu sbriannuru  
quannu allu Paravisu m'accostai  
chi vidari 'un potivi lu Signuru.

I primi due versi sottolineano il lavoro fisico e intellettuale del poeta calabrese; i versi 4 e 5 la realtà dell'*Inferno* che sprigiona paura e sospetti, tanto che il poeta “rimane di pietra”, espressione che riecheggia allusivamente il verso dantesco del conte Ugolino: «Io non piangèa, sì dentro impetraì» (*Inf.* XXXIII, 49). Nel settimo e nell'ottavo verso Scervini mostra di aver colto la ferezza di carattere di Dante, poeta-personaggio *affisu de sdignu, de minnitta, de dispiettu*.

Nel nono verso è racchiusa la visione del Purgatorio: il traduttore

---

mostrano altre traduzioni: il sacerdote Giuseppe Blasi nel dialetto di Laureana Borrello traduce nel 1933 l'*Inferno*; nel 1936 completa il *Purgatorio* e nel 1938 il *Paradiso*; nel 2001 l'intero poema viene pubblicato a cura di Umberto Di Stilo con nota critica di Ugo Vignuzzi. Nel 1969 vede la luce 'U 'Mpiernu di Salvatore Macrì di Catanzaro.

<sup>6</sup> S. SCERVINI, 'U 'Nfiernu, Corigliano Calabro (CS), Tip. del Popolo, 1907; Id., *Suspiri e risati*, prefazione e note di Gennaro Capalbo, Santa Maria Capua Vetere (CE), La fiaccola, 1925.

mostra di aver individuato lo spirito della seconda cantica che, per dirla con il critico calabrese Umberto Bosco, è la cantica dei “dolci amici”, degli “affettuosi colloqui familiari”. Nella terzina finale emerge il tema della luce, che è dominante – come si sa – nella terza cantica, unitamente al motivo dell’ineffabile. Il sonetto si chiude con una dichiarazione di limitatezza intellettuale e visiva, di fronte alla folgorazione del vero Amore, che offusca la fantasia del contemplante.

L’*Inferno* scerviniano è tradotto in un linguaggio che deriva dagli elementi materiali della vita, del lavoro, delle sensazioni: rumori, voci, lamenti, odori evidenziano la fisicità del luogo che distilla dolore e ribellione. Nel *Purgatorio* vengono sottolineati toni che sono quelli del raccontare; appaiono animali, luci tenui, albe e poi donne dell’età cortese, amici. Nel *Paradiso* Scervini estrae dal dialetto le significazioni della luce e dell’intensità delle apparizioni: usa termini come *straluciri*, *sbampari*, *sbiannuru*, *lucentizza*, *amuranza* e parole astratte che indicano elevazione a vita interiore.

Si sottolinea la ricerca linguistica che è scrupolosamente curata anche se nel corso dell’opera è possibile imbattersi in parole e forme – adottate dalla lingua italiana – per esigenze di rima o per aderenza il più possibile al testo originale. Anche nella lingua di Dante – aperta ad accogliere vocaboli delle varie parti d’Italia – si riscontrano corrispondenze con il patrimonio lessicale del dialetto della Calabria. Apollo Lumini, infatti, nel suo studio *Dialetto calabrese nella Divina Commedia*<sup>7</sup> enuclea nel plurilinguismo dantesco ben cinquantanove tipi lessicali comuni alle varietà calabresi come, ad esempio, *mucciari* (nascondere, deviare) – *Ed io al duca: «Dilli che non mucci (If. XXIV, 127); manse* (mansuete) – *Quali si stanno ruminando manse / le capre (Pg. XXVII, 76); suppe* (zuppe, impiastri, nel suo significato metaforico) – *creda / che vendetta di Dio non teme suppe (Pg., XXXIII, 36).*

Nel primo decennio del Novecento Scervini consegna alle stampe la prima cantica *’U ’Nfiernu* (1907). Un’edizione completa dell’opera scerviniana – in edizione diplomatica – viene proposta nel 1988, dal nipote del poeta, Franco Scervini con la presentazione di Antonio Piromalli.<sup>8</sup>

Il Piromalli, studioso della letteratura calabrese, conoscitore degli usi letterari del dialetto calabrese, valorizza sotto il profilo storico-linguistico l’operazione dello Scervini come testimonianza «del bel dialetto cosentino

<sup>7</sup> A. LUMINI, *Studi calabresi*, ristampa anastatica, Cosenza, Brenner, 1989.

<sup>8</sup> F. SCERVINI (a cura di), *La Divina Commedia in dialetto calabrese*, Cosenza, Brenner, 1988; P. BASILE (a cura di), *La Divina Commedia in dialetto calabrese. ’U ’Nfiernu*, Salerno, Edisud, 1996. Prossimamente dello stesso autore darò alle stampe *’U Prigatoriu*, corredato di note linguistiche e stilistiche.



della seconda metà del secolo» estratto «dall'uso parlato» e modellato dalla penna colta dello scrittore. Le modalità espressive dello Scervini sono per Piromalli quelle di un realismo popolare, come attesta ad esempio la scelta di forme dialettali per rendere incisive immagini come quella del *visu cottu* di Brunetto Latini, oppure la sublime immagine di *La grazia de Ddiu, chi movi ogne cosa / trasi ppe tuttu, e lla luci susteni*. Le superbe similitudini, le immaginose figure, le espressioni fresche e immediate trovano risalto efficace e viva espressione in questa traduzione. Il dialetto in Calabria dà voce alla protesta con toni drammatici e ironici, di rivolta e di palingenesi, come è stato detto, l'opera dantesca diventa per l'intellettuale calabrese affermazione di umanità e lotta per la giustizia.

Le traduzioni calabresi della *Commedia* non sono da valutare come mera esercitazione di letterati, desiderosi di emulare l'ineguagliabile tensione lirica dell'originale, ma come spia di una tendenza preferenziale. Tale preferenza trae origine dalla fonte fascinosa delle opere del calabrese abate Gioacchino e dei suoi seguaci, che sono stati presenti nella storia culturale della regione calabra. Una linea di tendenza culturale, che ha visto in Dante non solo il poeta dell'esilio immeritato, ma principalmente il poeta della protesta. I traduttori della *Divina Commedia* hanno contribuito a far incontrare Dante poeta e personaggio con il popolo calabrese, polarizzandone l'ansia di rinnovamento. Uno dei tanti indizi di questa aspirazione palinogenetica si può cogliere nella terzina dedicata a Gioacchino da Fiore<sup>9</sup> nel canto XII del *Paradiso*: *e m'illumina dde latu / lu calabrisu abatu San Gioachinu / chi profeta famusu fo chiamatu*. Come è dato notare, Scervini aggiunge al testo dantesco l'epiteto di Santo, perché tale era Gioacchino nella diffusa tradizione popolare calabrese. Dante e Scervini sono rapiti dal simbolismo, dai contenuti universali dell'abate calabrese; in vari canti della *Commedia* infatti sono vive presenze le idee e le immagini gioachimite e Scervini così traslitera le immagini del futuro come fiore:

Vota lla puppa dduvi 'a prova teni  
e dderitta camina lla varchetta  
doppu lu juru 'u veru fruttu veni.

(Pd. XVIII, 146-148)

<sup>9</sup> L. TONELLI, *Il "Libro delle figure" dell'abate Gioacchino da Fiore*, in collaborazione con Marjorie E. Reeves e Beatrice Hirsch-Reich, Torino, S.E.I., 1953, 2 voll.; F. ROBERTI, *Gioacchino da Fiore e il gioachimismo antico e moderno*, Padova, Cedam, 1942; A. PIROMALLI, *Gioacchino da Fiore e Dante*, Ravenna, Longo, 1966; S. PAPANATTI, *Capitoli sull'evangelo eterno: attualità del pensiero gioachimite*, Cosenza, Pellegrini, 1972.

Il lavoro di Scervini ha un'autonoma collocazione nel quadro della fortuna dialettale della *Divina Commedia* in Calabria tra l'Ottocento e il Novecento e s'impone non solo per la translitterazione dell'intero poema, ma anche per il continuo superamento dei ben noti scogli delle tre cantiche. Ecco come lo Scervini traduce le terzine finali del canto V dell'*Inferno*, rendendo la tensione drammatica della situazione ottenuta da Dante con la contaminazione della favola cortese-cavalleresca e le memorie arturiane:

'Nu vasunu, tremannu, mi dunava!  
Jettai lu livru, e ci nni dezi cientu!  
Ahi, tinta mia, lu scrittu mi 'ngannava!»

Mentri cussì dicìa l'autru scuntientu  
de lacrimi 'nu jumu avìa jettatu.  
Iu vinni minu, persi 'u sentimentu,  
cadivi 'n terra cumu 'n ammazzatu.  
(*If. V, 136-142*)

Scervini, ponendo il verbo *tremannu* al centro del verso, rende quel *vasunu* appassionatamente accrescitivo. Il traduttore ricostruisce quel clima di mitologia dell'amore, in cui gli elementi profani tendono continuamente a configurarsi in termini religiosi: l'amore *sensibilis* a confronto con l'amore *intellectualis*. Del pianto di Paolo, su cui improvvisamente fa concentrare l'attenzione commossa del lettore, Scervini riesce a conservare il tono di affettuosa pietà contenuto nell'originale, senza profanare il verso dantesco aggiunge il compianto per Paolo evocando il personaggio come *l'autru scuntientu*. La seduzione femminile che Francesca esercita su Dante per un momento gli cancella il desiderio dell'ascesa e lascia sopravvivere solo l'uomo.

Scervini in questa sua translitterazione ed interpretazione è stato sorretto probabilmente dal commento di Domenico Mauro,<sup>10</sup> che, prima del De Sanctis, aveva sottolineato «una mestizia profonda» in questo episodio immortale, che lascia «nell'anima del lettore un senso misterioso di quelle ore solenni, in cui due anime vivono una vita straordinaria».

Secondo Gioacchino Paparelli, agli occhi del lettore medio, l'episodio

<sup>10</sup> D. MAURO, *Allegorie e bellezze della "Divina Commedia": parte prima l'Inferno*, Napoli, dalla tipografia boeziana, 1840; Id., *Concetto e forma della "Divina Commedia"*, Napoli, Stabilimento tipografico degli scienziati, letterati ed artisti, 1862; L. RIZZO, *Un romantico esegeta di Dante*, Messina, Officine tip. A. Coletta, 1927; G. CINGARI, *Romanticismo e democrazia nel Mezzogiorno: Domenico Mauro*, Napoli, E.S.I., 1965.

di Paolo e Francesca continua a presentarsi non come un momento del cammino e della redenzione di Dante, ma come una comune tragedia o una lirica d'amore.<sup>11</sup> Com'è noto, è Ugo Foscolo a scoprire il tessuto drammatico dell'episodio, in contrasto con le finalità morali e artistiche di Dante. A lui, generoso cantore della bellezza e dell'amore non sembra assurda l'idea di una Giustizia divina divenuta «clemente a que' miseri amanti da che, fra' tormenti infernali, concedeva ad essi d'amarsi eternamente indivisi».

Ecco un esempio, invece, tratto dal canto secondo de *'U Prigatoriu* sul tema dell'amicizia: Dante sospira «Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!». E sulla linea dell'Enea virgiliano, che per tre volte stringe fra le braccia l'ombra del padre Anchise, labile come la brezza primaverile, Dante coglie (e Scervini traduce) l'impalpabilità dell'amicizia nel secondo regno dell'aldilà. E poi l'amoroso canto intonato da Casella sulla spiaggia del Purgatorio evoca al pellegrino Dante la giovinezza, le seduzioni della filosofia e della poesia: *Amor che ne la mente mi ragiona*. Virgilio, Dante e gli spiriti che stanno sulla spiaggia purgatoriale sono rapiti dalla melodia di Casella. Ma al rimprovero di Catone, i penitenti si disperdono. Scervini ben interpreta questo episodio:

Stavamu tutti incantati e attenti  
allu sua cantu, quannu: «Chi faciti?  
Gridau llu viecchiu «Siti musci e lienti!»

Ppecchè tanta incriscienza manteniti?  
Jati allu muntu, ssì spogli jettati,  
ca la cera de Ddiu priestu viditi»

(Pg. II, 118-123).

Ed ancora, canto III del *Purgatorio*:

Manfredu iu sugnu, tu ridu e rispunnu.  
Niputu de Custanza 'mperatura  
ed iu ti priegu, tornannu allu munnu,  
va' dduvi 'a mia figlia chi precura  
alla Sigilia grodia e ad Aragona,  
lli cunti 'a verità, s'autru mi scura.

(Pg. III, 112-117)

<sup>11</sup> G. PAPARELLI, *Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, in Id., *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 173-175.



Il personaggio che dichiara la sua identità è Manfredi, figlio naturale di Federico II, ucciso a trentatré anni dall'esercito di Carlo d'Angiò nella battaglia di Benevento (1266), famoso per la sua bellezza e per la sua ambizione. L'espressione scerviniana *tu ridu e rispunnu* è il segno del superamento degli odi, della consapevole serenità delle proprie azioni. Il richiamo a *Custanza 'mperatura* vuol dire per Scervini un richiamo al suo governo, al suo governo meridionale che ha tutti i requisiti della legittimità dinastica. Mentre *va' dduvi la mia figlia* sottolinea l'affetto e l'orgoglio paterno; *lli cunti 'a verità, s'autru mi scura*: 'racconti a lei qual è la mia condizione, se altro si dice sul mio conto'. Manfredi continua: *Chiangennu chi de cori nni perduna*: piangendo mi rivolsi a Dio che *volentier perdona*; sono parole che esaltano nella cantica dantesca e nella versione scerviniana la divina e infinita misericordia. Questo terzo canto, con l'ultimo verso, sigilla l'affetto tra il padre morto e la figlia viva attraverso il potere della preghiera: *si preganu allu munnu ccà s'avanza*. Esempi di tal genere potrebbero continuare, ma l'importanza della traduzione scerviniana, come di tutte le traduzioni dantesche in dialetto calabrese, non è propriamente negli esiti poetico-letterari, quanto, invece è rilevante ai fini della valorizzazione di una tradizione regionale.

A questo punto ci domandiamo: perché una *Divina Commedia* in dialetto? La traduzione dell'intera *Commedia* di Dante è per un traduttore il punto più alto di confronto per la varietà linguistica e per la ricchezza della materia.

Scervini estrae, dalla tradizione immaginativa popolare e dalla creatività del lessico dialettale, parole e immagini per rendere alti concetti, espressioni ormai non in uso o del tutto scomparse. Le traduzioni hanno un valore, dunque, per le letterature regionali e per i loro idiomi: i dialetti, infatti, si ritrovano enormemente nel loro patrimonio lessicale, tanto che queste versioni sono spesso preziose miniere per i compilatori di dizionari dialettali.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Tra il Seicento e il Settecento i travestimenti dei testi classici si moltiplicano – come sostiene Franco Brevini – fino a diventare un capitolo delle letterature dialettali. Il primato va alla *Gerusalemme Liberata* per la qualità, per le versioni integrali e anche per quelle parziali. Cfr. F. BREVINI, *La poesia in dialetto: storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999, Vol. II, pp. 1518-1519. Diverse versioni vengono, infatti, totalizzate in questi due secoli, tra le quali la traduzione in dialetto calabrese del 1737 di Carlo Cosentino di Aprigliano (CS). *La Gerusalemme Liberata*, in dialetto calabrese del Cosentino, è stata fonte preziosa per l'Accattatis nell'allestimento del suo *Vocabolario del dialetto calabrese* (casalino-aprighianese), Castrovillari, Nigro, 1895-98 (rist. anast. Cosenza, Pellegrini, 1977).

IL DRAMMA GESUITICO AL COLLEGIO DEI NOBILI DI NAPOLI:  
LE TRAGEDIE DEL PADRE LEONARDO CINNAMO

In un momento storico delicato e complesso quale fu l'epoca della Controriforma, i Gesuiti riuscirono a conquistare il settore della formazione scolastica, campo strategico nella lotta col mondo riformato. L'Ordine fondato da Ignazio di Loyola si impose nella gestione delle istituzioni scolastiche per tentare di far passare il proprio messaggio attraverso tutti gli strati della società: i padri intuirono che sarebbe stato più semplice raggiungere l'obiettivo se essi avessero potuto educare i giovani secondo il loro metodo pedagogico basato interamente sulla morale e la precettistica ignaziana (e dei compagni della prima ora, primi tra tutti il Lainez e il Salmeron).

Il loro "umanesimo ecclesiastico" presuppose Dio come sbocco ultimo ed essenziale di qualsiasi iniziativa non rinunciando mai all'impalcatura concettuale classica né alle innovazioni rinascimentali, elementi questi che, filtrati nell'attenta lente controriformista, furono in grado di restituire un messaggio funzionale ai dettami tridentini, seppur mutato dall'interno.<sup>1</sup> Furono queste le premesse per la fondazione, in Italia e in Europa, di una fitta rete di collegi entro i quali si pensava e si operava allo stesso modo, scuole che diedero avvio alla rinascita dell'istituto formativo dalle ceneri della scolastica medievale, ridotta ormai a mero funambolismo dialettico. Il nuovo metodo pedagogico adottato nei collegi sfruttò anche le potenzialità del teatro, noto bersaglio di critiche e repulsione della Chiesa,<sup>2</sup> che,

<sup>1</sup> I Gesuiti consideravano gli *studia humanitatis* uno strumento formativo capace di spingere l'individuo ad anelare a un ruolo attivo nel contesto sociale. Tale spinta all'impegno sociale affondava le radici nel pensiero di Cicerone (*De officiis*) e si allineava con gli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio, sui quali la coscienza dei padri si era formata.

<sup>2</sup> Cfr. ETAVIANI, *La fascinazione del teatro. La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 95-314.



nelle mani dei gesuiti, divenne un crogiolo di esperienze entro le quali devota pietà, imitazione morale ed eloquenza retorica si amalgamarono restituendo l'aspetto di un'arte creativa e ricreativa assai gradita ai giovani convittori. La scena si caricò di un'immagine della vita speculare a quella a cui tendere nel sociale una volta terminati gli studi e, perciò, funzionale al controllo del processo formativo di giovani che sarebbero stati il nerbo dei quadri amministrativi laici ed ecclesiastici dell'Europa del Seicento. Da un punto di vista relativo alla storia del teatro è stato constatato come il dramma gesuitico avesse avuto origine dai drammi scolastici latini degli umanisti dei secoli XV e XVI; presto però, più che a cercare di far rivivere il teatro classico e a far apprendere il latino agli scolari, con la formula della scena si mirò soprattutto a formarne il carattere, in ossequio ai motivi sopra citati.<sup>3</sup> Le recite organizzate nei collegi furono il logico sbocco di quella serie di *actiones* in cui l'allievo, destinato a diventare un personaggio pubblico, avrebbe dovuto cimentarsi per padroneggiare al meglio le sue qualità oratorie ed acquisire la capacità di esibirsi dinanzi a un pubblico uditorio.

La stessa *Ratio studiorum*<sup>4</sup> prescrisse l'utilizzo della scena non solo come metodo per mettere in pratica la lezione appresa dai manuali circa la prosopopea, l'apostrofe o l'allegoria del parlare figurato, ma anche come verifica globale della preparazione retorica di tutti gli allievi che dovevano essere in grado di persuadere il pubblico edificandone gli animi con immagini la cui vivacità e immediatezza potessero essere facilmente assimilabili. L'importanza del carattere pedagogico del teatro è testimoniata dal fatto che questa normativa non subì mai deroghe durante tutta la vita della Compagnia;<sup>5</sup> del resto il dramma gesuitico ebbe un legame diretto anche

<sup>3</sup> F. COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901, p. 7.

<sup>4</sup> Si tratta dell'insieme di regole che presiedevano all'attività pedagogica e scolastica dei gesuiti. Venne formulata compiutamente nel 1599, sotto il generalato di Claudio Acquaviva, tenendo conto delle indicazioni provenienti dall'esperienza maturata nei primi collegi della Compagnia e facendo propri l'ideale letterario umanistico e il modello universitario parigino, fondato sulla distinzione in classi e sulla gradualità dell'apprendimento. Regolava i compiti di ogni singolo addetto all'attività educativa, i programmi e i metodi.

<sup>5</sup> A riprova del potere persuasivo della scena Ladislao Mittern riporta un episodio particolare: gli spettatori e gli attori presenti ad una rappresentazione del *Cenodus* del Bidermann aderirono in massa all'Ordine dei Gesuiti (L. MITTERN, *Storia della letteratura tedesca. Dai primordi pagani all'età barocca*, Torino, Einaudi, 1997, p. 745). Del resto anche Sant'Ignazio reputava il popolo maggiormente influenzabile dalla gestualità dell'*actio* drammatica piuttosto che delle parole (cfr. R. FÜLÖP-MILLER, *Segreto e potenza dei Gesuiti*, Varese, Dall'Oglio, 1963, p. 95).

con gli *Esercizi spirituali* proprio nel suo essere, al contempo, mezzo formativo e veicolo di propaganda morale sulle masse. Se il teatro di collegio fu un mezzo dimostrativo delle capacità acquisite dagli allievi, il ristretto pubblico fruitore dello spettacolo doveva essere formato, in larga parte, dai parenti dei convittori che potevano sfruttare questa opportunità per valutare il grado di maturazione dei loro rampolli.<sup>6</sup> Questo stesso pubblico, oltre a vagliare l'acquisizione delle abilità suddette, poteva accogliere il messaggio morale offerto dalla recita, il cui significato era afferrabile non per intuito quanto per riflessione. Oltretutto un particolare gradimento di una rappresentazione poteva indurre qualche nobile ad aiutare economicamente studenti particolarmente dotati ma privi di mezzi o anche a sovvenzionare le scuole con donazioni spesso anche ingenti. Per tutti questi motivi legati all'impatto sul pubblico, il teatro fu, per i gesuiti, anche un campo di battaglia contro il mondo riformato:<sup>7</sup> il che ci obbliga a considerarlo un fenomeno polivalente all'interno della storia dello spettacolo, un momento appartenente a quest'ultima in tutti i suoi aspetti, ciascuno dei quali carico della medesima importanza. Fu teatro religioso, formativo e, allo stesso tempo, dimostrativo e la perizia con la quale i gesuiti seppero sfruttarne le potenzialità li mise spesso in concorrenza coi teatri pubblici, lasciandoli, talvolta, soli padroni del campo, come nella Roma di Pio V, il quale non permise, avendo la parte avversa al teatro preso il sopravvento, che a loro di dare rappresentazioni.<sup>8</sup>

Tuttavia, nonostante la valenza assunta dal teatro, i gesuiti furono sempre restii alla pubblicazione dei loro drammi per evitare di infangare la loro attività, meramente educativa, con i canoni della professione e del commercio; fu perciò data alle stampe solo una parte esigua delle opere teatrali prodotte dai professori di retorica e rappresentate nelle scuole. Risulta, quindi, ovvio

<sup>6</sup> Il fatto che tali rappresentazioni teatrali non fossero rivolte ad un pubblico socialmente e culturalmente eterogeneo, come avveniva ancora nel Seicento negli altri paesi europei, ne condizionò fortemente i caratteri intrinseci (G. P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, p. 181).

<sup>7</sup> Anche se va detto che, a tratti, i protestanti più dei gesuiti, si servirono del teatro per propugnare le proprie dottrine e ribattere quelle degli avversari (cfr. H. ALT, *Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniss*, Berlin, 1846, p. 459).

<sup>8</sup> Ma non si tratta dell'unico episodio: Gregorio XIII proibì le commedie e le rappresentazioni nei collegi e nei seminari, considerandole pericolosa fonte di distrazione per i giovani; tuttavia, nel 1573, permise ai gesuiti di inscenare due rappresentazioni tragiche in lingua e verso latino (la notizia è in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 II ed., Vol. II, p. 186).



che gli studiosi abbiano incontrato non poche difficoltà nel reperimento di testi e documenti riguardanti il teatro di collegio poiché queste carte, quando non andarono perdute durante le travagliate vicende dell'Ordine (soppresso nel 1773 e ricostituito agli inizi del XIX secolo), furono conservate in manoscritti e scartafacci sparsi nelle biblioteche dell'intera Europa.<sup>9</sup> Così, tutt'oggi, ci si trova di fronte alla carenza di una sistematica trattazione dello spettacolo gesuitico, troppo spesso frettolosamente ridotto a fenomeno di secondo piano nella storia del teatro. Non diversamente dalle tante città italiane ed europee che ospitarono i collegi dei gesuiti, anche Napoli fu sede di diversi istituti pedagogici legati all'Ordine e nelle sue biblioteche si raccolsero e conservarono, tra le carte e i documenti provenienti dai fondi gesuitici, manoscritti di tragedie rappresentate nei collegi.

La Biblioteca Nazionale del capoluogo partenopeo possiede le due opere alle quali si è limitata la produzione drammaturgica del padre Leonardo Cinnamo,<sup>10</sup> nato probabilmente a Nola nel 1609 ed entrato giovanissimo del noviziato (1623). Egli fu impegnato negli studi classici presso il collegio gesuitico di Massalubrense e in quelli di filosofia e teologia al Collegio Massimo di Napoli, per poi insegnare grammatica e umanità al Collegio di Capua e al Collegio dei Nobili di Napoli e retorica a Massalubrense. Dal 1640 ricoprì la carica di padre Ministro e Confessore degli alunni presso Collegio dei Nobili di Napoli che lasciò nel 1643 quando, dopo aver ripetutamente chiesto le missioni, riuscì a partire per le Indie orientali, dove morì nel 1676. Le sue tragedie, inedite, ci sono giunte in un manoscritto<sup>11</sup> che reca sul frontespizio la data 1647, ma

<sup>9</sup> Lapidario è stato, in questo senso, il Colagrosso che scrive: «Del teatro gesuitico poco si ha a stampa, molto è andato perduto e molto giace inedito nelle biblioteche. Ricercare tra i manoscritti di queste quanti contengano rappresentazioni drammatiche de' collegi della Compagnia, è uno dei compiti del critico. [...] Quanta materia di studio per chi volesse mostrarci l'affaccendarsi di que' Padri a metter su rappresentazioni per i loro allievi, il loro gareggiare co' teatri pubblici e di altri collegi, le relazioni tra questi teatri, la maniera di comporre che tenevano i gesuiti, partecipanti allora, come sempre, alla vita delle nazioni!» (F. COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli*, cit., pp. 6-8).

<sup>10</sup> Sulla figura del padre Cinnamo si rimanda a D. FERROLI, *I Saniassi romani o storia di una missione dimenticata*, Padova, Tip. Messaggero di Sant'Antonio, 1961. Tra le opere drammatiche del Cinnamo non va annoverata la tragedia *Cyrus*, composta in latino dal padre Scipione Sgambati e tradotta in italiano dal padre Francesco Serafini: il Cinnamo ne curò esclusivamente la riduzione in versi (cfr. G. CAPASSO, *Il collegio dei nobili di Parma. Memorie storiche pubblicate nel terzo centenario della sua fondazione (28 ottobre 1901)*, Parma, Stab. Tip. Luigi Battei, 1901; F. COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli*, cit., pp. 43-44, 79).

<sup>11</sup> Si tratta del manoscritto segnato XIII E 49 presso la sezione Manoscritti e Rari

sicuramente entrambe composte nel periodo in cui l'autore fu padre Ministro e Confessore degli allievi, tra il 1640 e il 1642. Si tratta di due opere molto interessanti, esemplari del modo di comporre e rappresentare un dramma scolastico presso il Collegio dei Nobili di Napoli intorno alla metà del XVII secolo. La prima è il *Santo Eudossio*, della quale non abbiamo notizia alcuna riguardo la sua rappresentazione né presso il Collegio dei Nobili né presso alcuno degli altri convitti napoletani.<sup>12</sup> La cosa appare alquanto strana essendo consuetudine meticolosa dei padri annotare luogo, data e circostanza di una avvenuta rappresentazione. In questo senso si potrebbe ipotizzare che questa tragedia non fu messa in scena o, quanto meno, colui che la trascrisse nel 1647 (data in cui il padre Cinnamo era ormai lontano da Napoli) non ebbe sotto mano né la nota né la notizia della rappresentazione. Tuttavia è possibile congetturare che il Cinnamo abbia inscenato un dramma sui Martiri di Melitene proprio per rappresentarlo nel giorno in cui il Martirologio Romano li celebra, il 5 settembre, data canonica di fine dei corsi presso il Collegio dei Nobili di Napoli. Si trattava di uno dei due momenti dell'anno (l'altro era il Carnevale) in cui la pedagogia gesuitica prescriveva l'utilità delle recite. Per quanto riguarda l'anno, il manoscritto indica la data 1642, ma non è chiaro se si tratti della data di composizione o, più probabilmente, di quella di rappresentazione. Sostanzialmente, su queste basi, l'ipotesi che possiamo formulare è che il *Santo Eudossio*, semmai fu rappresentato al Collegio dei Nobili di Napoli, potrebbe essere stato messo in scena il 5 settembre 1642, in occasione della chiusura dell'anno. La seconda tragedia, il *Melitone*, fu recitata durante le vacanze del Carnevale del 1642, al Collegio dei Nobili di Napoli dai convittori della Camerata di San Raffaele.<sup>13</sup> In questo

---

della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli. Sembra molto probabile che esso raccolga la produzione teatrale del Collegio dei Nobili relativa all'anno 1642, con il dramma rappresentato nelle ferie di carnevale (*Melitone*) e quello scritto per le ferie estive (*Santo Eudossio*).

<sup>12</sup> Si consideri che non fu cosa rara per l'epoca che testi prodotti in un collegio potessero essere rappresentati (a seconda del successo riscosso) anche in altri convitti della Compagnia, che abbondavano pure nelle stesse città. A Napoli, per esempio, oltre al Collegio dei Nobili e al più famoso Collegio Massimo, erano gestiti dai gesuiti anche il Collegio di San Francesco Saverio, nel rione Mercato e un collegio frequentato dai rampolli dell'amministrazione spagnola nella zona di via Toledo.

<sup>13</sup> Questa indicazione non va sottovalutata dato che la consuetudine pedagogica imposta dalla *Ratio* metteva spesso in competizione allievi dello stesso collegio appartenenti a camerate diverse affinché fossero stimolati a dare il meglio di loro stessi eccellendo nel confronto con l'altro.



caso il manoscritto riporta addirittura l'elenco dei giovani che presero parte alla rappresentazione avvenuta il 10 marzo, giorno appunto di Carnevale e data in cui il Martirologio Romano celebra i SS. Quaranta Martiri di Sebaste, tra i quali vi fu anche il giovane Melitone, protagonista della tragedia. Questa notizia conferma il fatto che, probabilmente, anche il *Santo Eudossio* fu scritta per essere inscenata nel giorno in cui la Chiesa celebrava il protagonista. La scelta dei soggetti riconduce a uno dei caratteri specifici del teatro gesuitico: i padri non presero nulla in prestito da altri scrittori, ma attinsero alle fonti, alle Sacre Scritture, alla storia romana o greca, agli scrittori ecclesiastici, alle leggende ed alle enciclopedie. Dall'inizio del XVII secolo cominciò ad affievolirsi, sulle scene dei collegi, l'interesse per il ciclo biblico o agiografico tipico della prima produzione gesuitica in favore di soggetti tratti dalla storia antica e riportati da autori quali Procopio, Erodoto, Senofonte, Paolo Giovio, Tito Livio, Nauclero, Baronio, ecc.<sup>14</sup> Spesso le prefigurazioni di questo tipo di teatro erano tratte anche dalla mitologia, in un'amalgama di sacro e profano che aveva i suoi precedenti nella letteratura medievale. Si è fatto cenno al fatto che il Cinnamo abbia tratto la leggenda e i soggetti dal Martirologio Romano; infatti quest'ultimo tramanda la storia dei due martiri che furono campioni della fede al tempo delle persecuzioni scatenate in Armenia dopo la proclamazione del cristianesimo quale religione del regno, nel 301. Eudossio, insieme ai SS. Zenone e Macario e 1104 compagni (SS. Martiri di Melitene), fu un soldato romano di stanza a Melitene che, per aver abbandonato il cingolo militare e rifiutato di abiurare la fede in Cristo, venne decapitato al tempo della persecuzione di Diocleziano agli inizi del IV secolo; Melitone, invece, è elencato tra i SS. Quaranta Martiri di Sebaste (dei quali viene descritto come il più giovane) lasciati morire assiderati in uno stagno congelato sotto l'imperatore Licinio nel 320, non avendo voluto abiurare la nuova dottrina cristiana adorando gli dei pagani.<sup>15</sup> Il gesuita nolano inscenò le vicende di questi eroi che avrebbero potuto stimolare nel pubblico un sentimento di imitazione originato proprio dalle loro scelte estreme: entrambi convertiti al cristianesimo,

<sup>14</sup> «Questa operazione, per le dimensioni stesse che assume il fenomeno, sembra voler fornire una proposta organica di rilettura della storia, in stretta consonanza con gli studi dei giovani convittori» (G. P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano*, cit., p. 191).

<sup>15</sup> Gli *Acta Sanctorum* bollandiani riportano le varie leggende e le fonti sia latine che greche inerenti ai SS. Eudossio, Zenone, Macario e 1104 compagni Martiri di Melitene e i SS. Quaranta Martiri di Sebaste.



difendevano la loro fede con la vita in uno slancio eroico sublime e con un fiducioso abbandono a Cristo. Questa tensione al martirio rimarcava e, al contempo, portava a detestare il vizio, l'ignavia, la scelleratezza e la corruzione tipica dei miscredenti, il cui malvagio dibattersi nelle tenebre del peccato e dell'odio si scontrava con la titanica virtù del perfetto cristiano che viveva di coraggio, fraterna solidarietà e giustizia, nell'amorosa ed incondizionata dedizione a Cristo, tutte caratteristiche che incarnavano il *modus vivendi* del giovane studente oltre che essere base e fine ultimo della precettistica gesuitica. Le due tragedie erano introdotte, come da consuetudine, da un prologo che rimandava alla trama vera e propria riassumendo, in alcune battute, i tratti salienti dell'opera; tuttavia il Cinnamo si differenziava dalla maggior parte dei drammaturchi gesuiti per la sua rinuncia all'intervento di potenze celesti, predisponendo gli spettatori allo sviluppo e all'esito dell'azione tramite scene agite da personaggi secondari che, attraverso i dialoghi avrebbero comunque orientato immediatamente gli umori e le sensazioni sulle vicende che si andavano a rappresentare. L'azione vera e propria avvicina le due opere ai drammi sacri di ascendenza tardo medievale, poiché esse sono svincolate dalle unità aristoteliche di tempo e luogo;<sup>16</sup> anche la loro struttura in tre atti le allontana dal classicismo aristotelico che voleva la tragedia sciogliersi nei canonici cinque atti. Inoltre, e questo ha sicuramente maggior peso nell'economia di un raffronto con la norma gesuitica, ci troviamo di fronte ad una prosa in volgare, rispetto alla consuetudine, soprattutto dei grandi drammaturchi del Collegio Romano (il Tuccio e lo Stefonio *in primis*), di stendere tragedie interamente versificate in latino. Ogni atto è suggellato da un coro in endecasillabi e settenari che, verosimilmente, doveva essere musicato e cantato, anche se non ci sono pervenute notizie certe riguardanti l'esecuzione strumentale di questi momenti estremamente emotivi, che accomunarono, a tratti, il dramma gesuitico al melodramma, genere spettacolare eletto dell'epoca barocca che i padri non esitarono a riprendere (e in questo non fa eccezione il Cinnamo) alla loro maniera e secondo le loro finalità. Nel *Santo Eudossio* come nel *Melitone* la funzionalità di queste sezioni era legata ad un duplice aspetto: emotivo, in primo luogo, poiché la musica veniva inserita nei momenti di maggio-

<sup>16</sup> Il padre spagnolo Josè Alcazar rinforzò, sul finire del Seicento, gli argomenti di Tirso de Molina contro le unità di tempo e luogo, affermando che la scena teatrale è assimilabile a un sogno in cui non deve far meraviglia lo scorrere di parecchi anni nel giro di poche ore (cfr. E. MARTINENCHE, *La Comedia Espagnole en France de Hardy a Racine*, Parigi, Hachette, 1900, p. 116).

re intensità emozionale, durante i quali l'animo dello spettatore tendeva ad accogliere il sentimento di emulazione e di pietà che gli eroi generavano sulla scena; in secondo luogo pedagogico, dato che la presenza della componente canora e strumentale rispondeva alla necessità di consentire una verifica dei progressi fatti da ciascun giovane nel canto e musica.<sup>17</sup> I dettami della *Ratio*, ai quali si rifacevano tutti i collegi dell'Ordine, vietavano la rappresentazione di intrecci amorosi, cosicché il Cinnamo utilizzò, nella trama delle sue tragedie, altri artifici romanzeschi, quali sostituzioni di persone, fughe, ritrovamenti, congiure, cospirazioni ordite nelle corti o all'interno delle stesse famiglie e, soprattutto, esempi di profonda amicizia, di disprezzo degli onori e cieca obbedienza filiale. Queste situazioni di struggente tenerezza miravano all'edificazione morale, mentre il fine pedagogico (sempre presente) veniva perseguito infarcendo i dialoghi con una mole straordinaria di reminiscenze classiche, bibliche e scolastiche che costituivano una sorta di repertorio dal quale i giovani avrebbero potuto, all'occorrenza, attingere. La retorica ammantava e inartarsiava preziosamente entrambe le opere, avvolgendole in una pregiata veste di sentenze e massime letterarie, prova tangibile dell'educazione religiosa, morale e filosofica impartita nel collegio e delle capacità di persuasione che ciascun allievo doveva possedere ed esercitare nei quotidiani uffici che, in seguito avrebbe ricoperto. Il nucleo essenziale dei temi trattati sulla scena dal Cinnamo riguarda la rappresentazione delle forze in urto nella società, l'antagonismo fra i personaggi che incarnano gli elementi in contrasto nell'animo umano. Insomma si inscena il titanico scontro tra il Bene e il Male, bipolarismo al quale è possibile ricondurre l'intera vicenda dell'umanità. Il tutto è indirizzato al messaggio sotteso all'intero apostolato della Compagnia di Gesù, ossia l'assenza di alternative alla fede in Dio e l'impossibilità della salvezza al di fuori della Chie-

<sup>17</sup> Al Collegio dei Nobili si davano, solo ed esclusivamente nelle ore di tempo libero, anche lezioni di canto e strumenti musicali. A tal proposito riportiamo, di seguito, quanto affermato dal Sommario degli Statuti del Collegio dei Nobili di Napoli: «Si giudica ancora che sia gusto de' parenti che i giovani imparino a cantare e sonare e gioverà alla conversazione in casa potendosi fare questo essercitio, ma solamente al tempo della ricreazione acciò si sfugga tanto raggionare fra giovani che suol essere causa di molti mancamenti, oltre che il saper cantare e sonare potrà essere occasione fra l'anno di far tra loro con gran facilità molte fatte, et in particolare li tempi carnevaleschi per ricreazione lecita e degna di gioventù così nobile» (C. BELLI, *La fondazione del Collegio dei Nobili di Napoli, in Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno*, a cura di Carla Russo, prefazione e introduzione di Giuseppe Galasso, Galatina, Congedo, 1994, p. 263).



sa. Altro elemento di forte impatto emotivo che emerge da questi testi drammatici del Cinnamo è la presenza del macabro e del cruento di ascendenza senecana, funzionali a stimolare un sentimento di orrore nello spettatore verso i personaggi che si trovava di fronte pervasi dalla malvagità in tutte le sue forme. Nel *Santo Eudossio* quest'atmosfera cruda e altamente emozionale veniva particolarmente acuita combinata com'era alla presenza, tipica della scena gesuitica, dell'oscura ed inquietante figura del negromante dedito a truculenti artifici, che crea una situazione di tensione particolarmente efficace nell'evolversi di una trama altrimenti piatta e poco intrigante.

Si immagini, ad esempio, l'impatto che poteva avere su un pubblico seicentesco la scoperta da parte di Zenone, uno dei personaggi principali, della testa mozzata del suo innocente figlioletto, ucciso dal mago Arbogasto e da questi custodita nella propria sacca come trofeo da offrire ad un albero demoniaco per ingraziarsene gli oscuri servigi (*Eud.*, I, 7) o l'apparizione in scena, in chiusura del dramma, del protagonista, Eudossio, con la propria testa sanguinolenta tra le mani e il busto monco, ad indicare il subito martirio per decapitazione (*Eud.*, III, 7). Ma se il Cinnamo, vincolato alla *Ratio*, non esitò a recuperare caratteristiche del teatro classico, di contro non si astenne dal mescolarle con trovate alquanto originali: nello scioglimento tragico del *Sant'Eudossio*, il personaggio Longino nel ruolo aristotelico del nunzio, raccontava il martirio del protagonista avvenuto fuori dalla scena e, nel farlo, consegnava a Basilissa, moglie di Eudossio, una lettera con la quale questi prendeva congedo dai suoi cari con mielosa enfasi retorica (*Eud.*, III, 7). Questo artificio se da un lato avvertiva gli spettatori dell'avvenuta catastrofe, dall'altro si proponeva come esempio di precettistica morale gesuita. Meno cruenti dovevano apparire le scene del *Melitone*, la cui ossatura era più lineare e quasi priva di sussulti spettacolari, complicata però dalla drammaticità del rapporto tra il giovane protagonista Melitone e la madre Irene che si reggeva su una serie di fraintendimenti e scambi di persona dovuti anche ad un'ulteriore necessità cui il Cinnamo si trova a far fronte, ossia il divieto di rappresentare donne ed abiti muliebri. Questa restrizione, a differenza delle tante altre imposte dalla *Ratio*, raramente fu violata e costrinse gli autori a ricorrere ad espedienti che, a volte, sfociarono in situazioni paradossali.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> «Se il teatro dei gesuiti non può essere accusato di misoginia, se nelle loro *pieces* vengono celebrate le virtù della donna cristiana, dell'amore coniugale e dell'amicizia, di contro è la sessualità che viene rappresentata come un'alterazione patologica, ed è



In questi drammi l'autore ricorse all'artificio del travestimento per evitare la presenza diretta della parte femminile in scena. E così Basilissa indossava abiti maschili per convenienza affermando che «per non esser riconosciuta o da stranieri o da miei e per conservar la decenza dovuta al mio sesso, ho preso il vestito d'huomo» (*Eud.*, I, 3), mentre Irene faceva il suo ingresso sul palco dapprima sotto le mentite spoglie di soldato e, in seguito, si sostituiva, in panni maschili, a Sisinnio, amico di Melitone, tradendolo fuori dalla condizione di prigioniero e schiavo, riuscendo a farlo fuggire («tò prendi le mie vesti, et doventa soldato, et io prenderò le tue, et voglio servire» [*Mel.*, I, 1]). Un discorso a parte meritano gli intermezzi che, probabilmente, furono inseriti in un momento posteriore alla stesura della tragedia e che, notoriamente, costituivano le parti maggiormente aperte all'intervento dei professori di retorica. Nel nostro caso avevano la funzione di alleggerire lo svolgimento dell'azione principale distraendo gli spettatori con la rappresentazione di brevi vicende nelle quali prevaleva l'allegoria con una funzione esplicitamente moralistica.<sup>19</sup> Quanto detto vale soprattutto per i due intermezzi del Melitone, in endecasillabi e settenari, incentrati sul contrasto delle figure allegoriche del Riso e del Pianto (intermezzo I) e della Rosa e del Giglio (intermezzo II). Nel *Santo Eudossio* gli intermezzi erano quattro, versificati alla stessa maniera del *Melitone*, e celebravano, la figura dell'apostolo delle Indie, San Francesco Saverio (verso il quale il Cinnamo ebbe una particolare devozione che sfociò in emulazione nella costante richiesta di partire per le missioni indiane). Questi momenti dell'opera privilegiavano l'allestimento scenico, a mostrare come all'interno del collegio i convittori venissero istruiti anche all'apprendimento di tecniche di artigianato oltre che ad

---

proprio l'assenza di un controllo degli impulsi sessuali che spesso determina lo sviluppo della tragedia» (G. P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano*, cit., p. 195). Il Cinnamo si limita, in entrambe le opere, all'esaltazione della virtù della donna cristiana nell'amore coniugale e filiale senza indugiare in problematiche più profonde e delicate, ma si attiene alla regola che impone che: «[...] non devono biasimarsi quegli altri Direttori, e Regolatori, di questa gioventù, i quali permettono, che nelle favole da essa rappresentate si introduca pur qualche donna, mentre vedesi praticato con molta modestia, e decenza, e praticato non in pubblico, ma dentro i recinti di propria abitazione, dove il travestimento per cagione di onesta ricreazione esser lecito, non v'ha uomo di così severa morale, che osi negarlo» (L. TRAGIENSE [Giovanni Antonio Bianchi], *Dei vizj e dei difetti del moderno Teatro*, Roma, 1753, p. 129).

<sup>19</sup> Per la funzione dell'intermezzo nel teatro di collegio si rimanda a J. HENNEQUIN, *Théâtre et société dans les pièces des collèges au XVII siècle (1641-1671)*, in *Dramaturgie et société*, II, pp. 464 ss.

essere messi in condizione di applicare nozioni scientifiche alla scenotecnica e all'illuminotecnica. Oltretutto negli intermezzi venivano create più facilmente situazioni che consentivano di mostrare i progressi dei giovani nelle "scienze cavalleresche" e nella coreografia. Questa era la vera parte spettacolare della rappresentazione che riproponeva la logica tipica degli intermezzi del teatro profano; fu in questi frangenti che il Cinnamo, come tutti i drammaturghi gesuiti, disattese le norme della *Ratio* con l'introduzione di intere parti musicate e cantate e l'inserimento di balletti. Il padre nolano concepì gli intermezzi come diversivo per distrarre lo spettatore e per supplire alla noiosa aridità che la rappresentazione stessa poteva generare sui fruitori dello spettacolo in un momento storico in cui era particolarmente flebile l'interesse per il genere tragico;<sup>20</sup> questa spettacolarità che tanto deliziava gli spettatori, proprio dalla metà del XVII secolo cominciò a venir meno e questo aspetto particolare del teatro gesuitico finì per ricomporsi nella forma regolare del Settecento. Come tutti gli appartenenti all'Ordine, il Cinnamo, da abile e consumato maestro nell'organizzazione del consenso quale era, organizzò le sue opere teatrali come mezzo di propaganda, cercando di conciliare al loro interno due posizioni antitetiche: da una parte l'adesione alle norme della poetica classica nel tentativo di un recupero dell'antica tragedia, dall'altro l'istintiva attenzione verso ogni manifestazione che potesse guadagnare il consenso pubblico e la propensione ad accettare e assecondare una dimensione mondana che sfociava nella grandiosità dell'apparato scenico, nella fastosità della coreografia (seppure questi aspetti più spettacolari, come abbiamo visto, venivano confinati negli intermezzi). I drammi di Leonardo Cinnamo non possono essere riassunti nella sigla di teatro religioso pur essendo, al contempo, profondamente diversi dal semplice fatto mondano. Balletti, duelli, esercizi ginnici o di addestramento militare, musiche, canto conferivano alle tragedie caratteri propri di un saggio scolastico il cui testo era fruibile a tre livelli. Il primo, quello letterale, faceva del testo stesso una messa in scena delle acquisizioni culturali dello studente; il secondo, encomiastico, epidittico, veicolato dall'allegoria faceva agire lo spettacolo come *logos*, come messaggio morale. Il terzo livello era quello peculiare del teatro di collegio, che rendeva la rappresentazione la prova tangibile di un'avvenuta formazione dello studente che diventava uomo pronto a calarsi nel sociale. In questa prospettiva la retorica sottesa alle tragedie del Cinnamo era funzionale alla verifica del raggiungimento del

<sup>20</sup> Cfr. E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906, pp. 13 ss.



personale autocontrollo e moderazione della passioni che, in un'epoca estranea al valore della spontaneità, davano alla dissimulazione il connotato di un'ascesi intellettuale al cui vertice stava l'armonico raccordo tra vita affettiva e razionalità nella creazione di un'identità sociale. Si tratta di due opere che vivevano sugli stimoli della parola teatrale, visiva e risonante, veicolata sui sensi degli spettatori (laddove essa doveva incidere maggiormente), che doveva essere in grado di inculcare il rispetto e la devozione alle leggi morali e religiose e, inoltre, ci offrono il metro teorico per vagliare l'amalgama creatasi tra l'esperienza retorica dell'attore/oratore/allievo sulla scena e la fruizione emotiva del pubblico che sviluppava una riflessione tutta interiore sulle tematiche rappresentate. Appunto in questo contesto si è affrontato il problema del peso reale delle opere del Cinnamo, da considerarsi, come detto, esemplari, al di là delle remore storiografiche che da sempre affliggono il teatro gesuitico, del modo di comporre teatrale del XVII secolo. Sia nel *Santo Eudossio* che nel *Melitone* il testo penetra la scena e quest'ultima riesce ad integrare il testo formando un codice unico finalizzato alla persuasione dello spettatore come dell'attore, in un sottile gioco di eroiche e monumentali sentenze che ammantano la rappresentazione di un'aura di esemplarità. E, proprio perché esemplari, i personaggi del Cinnamo non hanno alcuna problematicità interna: la base retorica di queste opere conduce per mano il fruitore verso un sentimento di pura ammirazione e, immediatamente, a un desiderio di totale emulazione. Anche l'orrido, il meraviglioso, il soprannaturale, parti attive della scena, recano in sé la traccia del divino che, con i suoi immutabili assiomi, pervade lo spettacolo come la vita stessa, muovendo inesorabilmente i fili dell'uno e dell'altra sempre ed esclusivamente nell'ottica di un imperscrutabile disegno divino. In definitiva Leonardo Cinnamo si può collocare nella scia del modo di comporre gesuitico nella metà del Seicento, sempre attento sia alla ricerca di una proficua osmosi tra pedagogia e *propaganda fidei* sia al tentativo di costringere la fantasia degli allievi in percorsi obbligati, sollecitandone lo spirito di emulazione. È così che egli entra a pieno titolo nella stagione barocca del teatro napoletano, lasciando un'impronta sulla quale sarebbe opportuno gettare una nuova luce, se non altro per cercare di completare il poliedrico quadro della teatralità partenopea, della quale molti aspetti, per varie problematiche, risultano ancora, quando non sfuggenti e oscuri, almeno sensibilmente confusi.



LODOVICO DOMENICHI VOLGARIZZATORE DI PLUTARCO:  
LA VIOLAZIONE DEL CODICE MUSAICO NEL  
CLASSICISMO/ETEROCLASSICISMO DI UN ECLETTICO POLIGRAFO

Lodovico Domenichi (Piacenza 1515 - Pisa 1564) nasce e si forma in una realtà culturalmente e politicamente *borderline*: dopo gli studi di grammatica e retorica a Piacenza,<sup>1</sup> inizia gli studi giuridici nelle più pre-

<sup>1</sup> Presso il glorioso *Studium* piacentino: nato nel 1248 come scuola vescovile preuniversitaria, fu successivamente il luogo deputato allo svolgimento di attività accademiche a vario titolo, fino alla seconda metà del Settecento, nei tre Collegi – dei Dottori e dei Giudici, dei Dottori di Arti e Medicina, dei Teologi. Per le origini dello *Studium* piacentino si vedano i contributi di E. NASALLI ROCCA, *Appunti sulla storia dello studio di Piacenza*, «Indicatore ecclesiastico piacentino», 58, 1927, pp. III-XXII; *Dalla scuola vescovile allo Studio Generale di Piacenza*, «Bollettino Storico Piacentino», 39, 1944, pp. 19-28; Lo «*Studium Generale*» di Piacenza nel sec. XIII. *Contributo alla storia delle Università*, «Bollettino Storico Piacentino», 51, 1956, pp. 129-141. Per ulteriori indicazioni sulla storia delle Università tra Medioevo e Rinascimento, cfr. A. DEL FANTE, *Appunti sulla storia dello Studio di Piacenza durante l'età farnesiana*, in G. P. BRIZZI, A. D'ALESSANDRO, A. DEL FANTE, *Università, principe, gesuiti: la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza (1545-1622)*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 118, n. 3. Le sorti dello *Studium* piacentino furono intimamente legate alla politica farnesiana dal 1545; l'attività del Collegio dei Dottori e dei Giudici, documentata dagli Statuti, per le cui vicende tipografiche si vedano le note 41-44 (p. 122) in A. DEL FANTE, *Appunti sulla storia dello Studio di Piacenza durante l'età farnesiana*, cit., attesta che la maggioranza dei giureconsulti appartenessero alle più nobili famiglie piacentine – Scotti, Landi, Anguissola, Paveri da Fontana, Pallastrelli. Tra le più note personalità la Del Fante annovera: Pietro Antonio Pietra, consigliere di Alessandro Farnese e autore del *De potestate principis* (1599), trattato che lo condannò all'Inquisizione; Alessandro Anguissola, versatile politico dei Farnese, dei Savoia e della Repubblica di Venezia, autore del trattato *Del buon governo del principe*; Girolamo Mentovato, governatore di Parma, autore di rime classicheggianti e amico del Nostro; Ottaviano, Giulio e Costanzo Landi, artefici della congiura contro Pier Luigi Farnese, insigni giuristi e letterati (si ricordi che Giulio fu amico stretto di Annibal Caro e pubblicò, per Giolito e per le cure del Domenichi, nel 1565 – in realtà, il primo volume fu edito a Venezia, il secondo a Piacenza dieci anni dopo –, una versione dell'*Artificialis introductio in decem libros Ethicorum Aristotelis* di Lèfevre

stigiose università di Padova<sup>2</sup> e di Pavia, incrociando i gusti e gli interessi di intellettuali di fama europea, quali l'Alciati,<sup>3</sup> giurista e filologo, nonché corrispondente di Erasmo, e Celio Secondo Curione, filoriformato. Prima

d'Etaples, intitolata *Le attioni morali*. Il Landi aveva conosciuto il celebre umanista durante un soggiorno parigino del 1519: proponendone la diffusione in Italia, intese mediare la Riforma italiana con quella francese); Alessandro Ruinaglia, ambasciatore presso Leone X e Francesco I, lettore pubblico della Bibbia e delle Istituzioni Imperiali nello Studio di Piacenza. Lo *Studium* annoverava, dunque, un'"eteria" di intellettuali politicamente versatili e propulsori di una trattatistica "imperiale" a livello periferico, nonché filoriformati e di formazione classicheggiante.

<sup>2</sup> A Padova il Domenichi si laureò in legge; nell'agosto del 1539 si iscrisse al 'Collegio dei notai e dei giuristi' di Piacenza, esercitando la professione legale fino al 1543 e coltivando contemporaneamente interessi letterari. Cfr. A. PISCINI, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, vol. XL, pp. 594-600 (595).

<sup>3</sup> Un profilo esaustivo del maestro del Domenichi è in G. TIRABOSCHI, *Storia della Letteratura Italiana*, Modena, Società Tipografica della Biblioteca Ducale, 1791, Tomo VII, Parte II, pp. 730-736 (730): «Giano Parrasio lo istruì nella Greca e nella Latina lingua in Milano, e pochi scolari ebbe quel valentuomo, che a questo si potessero pareggiare. Nella Giurisprudenza udì singolarmente Giasone Maino in Pavia e Carlo Ruino in Bologna, e presto andò di gran lunga innanzi a' suoi stessi Maestri, di che diede pruova col pubblicare in questa seconda Città, essendo ancora scolaro, e giovane di 21 anni, cioè nel 1513, le sue note su gli ultimi tre libri delle Istituzioni di Giustiniano da lui scritte nello spazio di soli 15 giorni». Dopo aver conseguito la laurea a Bologna, fu ammesso «con singolar privilegio» nel Collegio dei Giureconsulti di Milano. Nel 1518 fu chiamato a ricoprire una cattedra ad Avignone, in quanto era risultato «novator pernicioso» di legge con i 'Paradossi' del Diritto Civile; ammirato da Erasmo, da Francesco Calvi, tronfio di se stesso per la fama che riteneva di essersi conquistato ovunque, dovette lasciare Avignone perché gli diminuirono lo stipendio. Ritornato in Italia, snobbò l'incarico di Vicario di Provvisione a Milano, rientrò in Avignone per accettare poi un incarico a Bourges e per raggiungere nuovamente Bologna, per interessamento del Sadoletto. I cittadini di Bourges cercarono di trattenerlo in ogni modo: allo stipendio che già percepiva il re di Francia aggiunse una pensione di 300 scudi; il Delfino lo onorò con una medaglia, che valeva 400 scudi. Il profilo dell'Alciati emerge anche in C. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Bossini, 1753-1763 (Tomo I, Parte I, pp. 354 ss.), quantunque monco di alcuni particolari, come per esempio l'omissione dei fatti narrati nelle lettere latine del Bembo, che tanto si adoperò per attrarre l'Alciati a Padova: siamo nel 1532, anno in cui, in una lettera indirizzata dal Bembo a Bourges, si riscontrano l'invito, da parte del letterato, a Padova, nonché l'accenno di una richiesta, da parte dell'Alciati, di una considerevole somma di 'scudi d'oro', che per il momento il Bembo non è riuscito ancora ad ottenere. Nell'archivio ducale di Modena, inoltre, come ribadisce il Tiraboschi, ci sono altre lettere (una scritta da Bologna, il 27 dicembre 1538, a Lodovico Cato a Ferrara, un'altra indirizzata al Duca Ercole II, da Pavia, il 15 marzo 1547, dalle quali emerge l'avidità di questo «volubile» e «incostante» professore di legge). Itinerante fra Pavia, Bologna e Ferrara, la morte lo colse nel 1550: una morte singolare, a detta del Tiraboschi, che poeticamente



di stabilirsi nella Serenissima,<sup>4</sup> “porto franco” di un’inedita libertà espressiva per gli intellettuali “sradicati” e scomodi, sollecitato da inedite spinte eteroclassiciste ed eterodosse, il Domenichi lega il suo nome ad una breve, ma intensa e significativa esperienza accademica d’ispirazione bernesca: gli Ortolani.<sup>5</sup> Quantunque umanisti e voraci lettori di filosofia, logica, retorica,

trasfigura la fame d’oro del giurista in un’ingordigia letale. Di contro, l’abate ne elogia l’attività e le opere: l’Alciati fu un giurista umanista; fino a quel momento le leggi, non rischiarate dall’apporto delle altre discipline, giacevano in uno stato di barbarie. L’Alciati, con rigore filologico, si avvicinò alle leggi attraverso lo studio delle antichità classiche e della storia greca e romana, liberandole «dalle scolastiche sottigliezze» e rischiarandole «co’ lumi di una vasta ed universale erudizione». E così un ambito pedante e tedioso come quello giuridico fu travolto dalla rivoluzione dello scandaglio filologico dell’Alciati, chiosatore appassionato della *Storia* di Tacito, delle *Familiares* ciceroniane e traduttore di alcuni epigrammi dell’*Antologia Palatina*. La personalità di questo inquieto, itinerante, eversivo e dotto giurista dovette influenzare non poco lo stesso Domenichi.

<sup>4</sup> Il Domenichi operò a Venezia dal 1544, a stretto contatto con filoaretiniani (il Dolce, il Betussi); d’altra parte, lo stesso Aretino, grazie alla committenza tipografico-editoriale del primo nucleo di Lettere al Marcolini (1537-38), avulsa da quella conformista della curia, dovette rappresentare per il Nostro il modello del poligrafo voltagabbana, dell’intellettuale eteroclassicista profumatamente pagato. Il Domenichi, dall’indole certamente più mediatrice di un Aretino o di un Franco, si inserisce pienamente, in un sottile e capzioso gioco di scambi epistolari, accuratamente ricostruito da R. L. BRUNI (*Polemiche cinquecentesche: Franco, Aretino, Domenichi*, «Italian Studies», XXXII, 1977, pp. 52-67), nel meccanismo della sodale politica di rapporti, peraltro tipicamente rinascimentale, di attestazioni di stima, programmaticamente ribaltate dalla furibonda invettiva. Scambi di questo tipo, fra personaggi spesso ritenuti fieri ma servili, vituperosi e al contempo venali e pronti ad avvalersi dei vantaggi della penna, fanno luce proprio sulle profonde differenze degli attanti coinvolti nell’andirivieni delle lettere: forse è utile rammentare che il Domenichi, abile trafficante e sottile voltagabbana, rientrò nei ranghi medicei come storiografo di corte, dopo una vicenda poco edificante; il Franco, invece, morì sul patibolo per le Pasquinate contro Paolo IV e la Controriforma: un epilogo degno della sua lingua biforcuta, di un intellettuale nomade e scomodo che, a differenza del poligrafo piacentino, non seppe affatto giovare delle alleanze letterarie e politiche. Sui motivi che spinsero il Domenichi ad abbandonare la sua città natale, si vedano: G. NASALLI-ROCCA, *Un sonetto di un piacentino contro Piacenza*, «Strenna Piacentina», XXII, 1896, pp. 135-142; P. GIOVIO, *Dialogo dell’imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 143 ss.; i sonetti CXI e LVII del poligrafo in *Rime*, a cura di Roberto Gigliucci, Torino, Edizioni Res, 2004; E. GARAVELLI, *Per Lodovico Domenichi. Notizie dagli archivi*, «Bollettino storico piacentino», XCVI, 2001, pp. 177-208; G. FIORI, *Novità biografiche su tre letterati piacentini del Cinquecento: Lodovico Domenichi, Luigi Cassoli, Girolamo Paraboschi*, «Bollettino storico piacentino», XCVII, gennaio-giugno 2002, pp. 73-88.

<sup>5</sup> Sull’“impresa” priapea e sull’Accademia piacentina si confrontino: G. FERRO, *Teatro d’Imprese*, Venezia, Sarzina, 1623, Parte II, p. 282; F. S. QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d’Ogni Poesia*, Bologna, Pisarri, 1739, I, p. 91; L. CERRI, *L’Accademia degli Ortolani*



poesia latina e toscana, avevano adottato la falce priapea come “impresa” del club all’insegna dello sberleffo anticlassicista. L’“impresa” priapea, così come tutta la produzione di quell’*entourage*, che peraltro annovera anche volgarizzamenti (*La Vita di Cleopatra* e *La Vita di Esopo* di Giulio Landi),<sup>6</sup> si

MDXLIII, «Strenna Piacentina», XXII, 1896; S. BONGI, *Vita di Antonfrancesco Doni*, premessa all’ed. de *I Marmi*, a cura di P. Fanfani, Firenze, Barbèra, 1863, Vol. IV, pp. XVIII–XIX; M. MAYLANDER, *Storie delle Accademie d’Italia*, Bologna, Cappelli, 1929, pp. 146–149. Dopo la menzione esplicita degli ‘Ortolani’ in Doni, Ferro, Quadrio e Maylander, l’interesse per l’«ambiente letterario volgare piacentino», come efficacemente sottolinea M. BAUCIA, *Per l’ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento (1543-1545)*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, luglio-dicembre 1984, pp. 141–182, si è sviluppato in più direzioni: Scrivano è partito dallo *Specchio d’Amore* del Gottifredi, un trattato antipetrarchista sull’amore, emblema di una certa tendenza anticlassicista nella tradizione letteraria delle rime d’amore in una realtà provinciale (cfr. R. SCRIVANO, *Di Bartolomeo Gottifredi trattatista e poeta*, «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 265–295;); Grendler ha seguito le tracce del Doni, come d’altra parte fa Baucia, ma ampliando l’indagine ai carteggi di quegli anni (cfr. P. GRENDLER, *Critics of Italian world - 1530/1560 - Anton Francesco Doni, Niccolò Franco & Ortensio Lando*, Madison, Milwaukee and London, The University of Wisconsin Press, 1969); Del Fante si è invece occupata degli Ortolani nel più ampio contesto della produzione culturale farnesiana di Parma e di Piacenza (cfr. A. DEL FANTE, *L’Accademia degli Ortolani – Rendiconto di una ricerca in corso –*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza dal 1545 al 1622*, Vol. II: *Istituzioni e forme della produzione culturale*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 149–170).

<sup>6</sup> *La Vita di Cleopatra Regina d’Egitto dell’illustre S. Conte Giulio Landi. Con una oratione nel fine recitata nell’Academia dell’Ignoranti in lode dell’Ignoranza*, in Vinetia, MDLI; *La Vita di Esopo tradotta et adornata dal conte Giulio Landi. Al molto magnifico m. Girolamo Anguissola eccellente dottore ne l’una et l’altra legge*, in Venetia, per il Giolito, 1545: le due citazioni bibliografiche sono in M. BAUCIA, *Per l’ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento (1543-1545)*, cit., n. 43 e n. 49. La presenza di questi volgarizzamenti nell’ambiente piacentino segnala la necessità di valorizzare i classici: in primis Plutarco, quel Plutarco tante volte citato da Erasmo. Di stampo erasmiano, infatti, è la doniana *Orazione in lode dell’ignoranza* (infaticabile, peraltro, fu l’attività di promozione e di sponsorizzazione delle opere di piacentini fuori da Piacenza da parte del Doni), mentre l’antigrafo della traduzione del Landi si ravvisa nella plutarchiana *Vita Antonii*. Ora, se la tradizione delle *Vite* plutarchiane era autorevolmente quattrocentesca, l’interesse erasmiano per Plutarco è tutto incentrato sull’edizione dei *Moralia*, per le cure di Erasmo e di Demetrio Ducas e per i tipi di Aldo, 1509. Per “rigore” comparativo, sostenuto da una fitta trama di rapporti fra intellettuali periferici ed europei, nonché da precisi riscontri linguistico-filologici, ritengo similmente che l’“antigrafo” a stampa del Domenichi della traduzione de *Il Convito de’ Sette Savi*, di cui sto elaborando l’edizione critica, sia l’*editio princeps* aldina del 1509. La *Vita di Esopo* fu affidata proprio alle cure del Domenichi, dedicata dall’autore a Girolamo Anguissola giurista. In una prefatoria Domenichi si scusa di aver passato la *Vita* alle stampe, ma la sua *excusatio* è del tutto funzionale ad una politica editoriale di rilancio dei classici molto lungimirante diremmo, se si pensa che il volgarizzamento landiano della *Vita Aesopi* di M.

inscrivono in una prassi conclamata, in pieno '500: l'antifrasì classicismo-anticlassicismo, che nel Nostro si colora di eclettismo periferico, in un contesto tagliato fuori dalle dinamiche peninsulari. L'antifrasì diventa paradigma connotativo e cifra stilistica dell'eclettismo del Domenichi traduttore-volgarizzatore di Plutarco. Basterebbe solo citare di quella fugace e apparentemente subliminale produzione accademica farnesiana *Lo Specchio d'Amore* del Gottifredi,<sup>7</sup> emblema di una trattatistica anticortigiana e di un antipetrarchismo misaulico sullo sfondo di istanze bembesche e castiglionesche, riempite di contenuti diversi; ma basterebbe anche solo attingere al *corpus* delle testimonianze epistolari<sup>8</sup> fra il Doni, autentico catalizzatore del circolo, e Isabella Sforza, Luigi Cassoli,<sup>9</sup> Ottavio Landi,<sup>10</sup> Girolamo Anguissola,<sup>11</sup> lo stesso Lodovico Domenichi, per documentare gusti e propensioni di quell'ambiente: le disinvolture filosofico-religiose della nobildonna autrice del trattato *Della vera tranquillità dell'animo* (Venezia, Aldo, 1544), la posizione anticlassicista del Cassoli, al quale il Doni comunica il suo disprezzo per le istrionesche implicazioni da commedia dell'arte del teatro farsesco di Vincenzo Dini; l'antipetrarchismo del Landi e il tentativo di affermazione di egemonia culturale di un Anguissola e

---

Planude è citazione costante nelle edizioni canoniche delle favole esopiche. Il Domenichi, infatti, da scaltro "politicante" dell'editoria periferica e da versatile manipolatore della parola, afferma di aver limato e restaurato un'opera rozza, perché di Esopo si conoscano non solo le ingegnose trovate, ma anche la «divina sapienza».

<sup>7</sup> Cfr. R. SCRIVANO, *Di Bartolomeo Gottifredi trattatista e poeta*, cit. Anche le cure editoriali del Gottifredi furono del Domenichi.

<sup>8</sup> Cfr. M. BAUCIA, *Per l'ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento (1543-1545)*, cit. Baucia, che adotta la classificazione e la cronologia di C. RICOTTINI MARSILI LIBELLI (*Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960), segnala diverse edizioni delle lettere doniane: due veneziane, per i tipi di Girolamo Scoto, rispettivamente del 1544 e 1545, due fiorentine, del 1546 e 1547, l'ultima, veneziana per i tipi di Francesco Marcolini, del 1552.

<sup>9</sup> Si tratta di un piacentino aretiniano, le cui rime sono tradite dal manoscritto Capponiano 74 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>10</sup> Le notizie relative a questo personaggio, in C. POGGIALI, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza, Orcesi, 1789, Vol. II, pp. 210-212, devono riferirsi al Landi registrato nel Collegio de' Dottori e Giudici (1550), figlio di Lodovico e di Caterina d'Arena, nonché futuro consigliere degli imperatori Ferdinando e Massimiliano, piuttosto che al noto giurista figlio di Corrado.

<sup>11</sup> Non è il giurista dedicatario della *Vita Aesopi*, inviato quale oratore della città da Adriano VI nel 1522, bensì il conte di Rivergaro e di Podenzano, che avrebbe sposato Ippolita Borromeo nel 1526. Cfr. R. SCRIVANO, *Di Bartolomeo Gottifredi*, cit., p. 267, e A. DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani*, cit., p. 151.



di tante altre nobili famiglie piacentine, destituite e spodestate dai legati pontifici prima dell'arrivo dei Farnese.

La nascita dell'Accademia, consacrata dalla lettera-manifesto del Doni a Giovan Angelo scultore (3 giugno 1543), ma in seguito autonomamente pubblicata col titolo *Lettera di Anton Francesco Doni fiorentino con sonetti di alcuni gentili huomini piacentini*, in data 9 agosto 1543, per l'editore Simonetta, è metaforicamente evocata nella corrispondenza non piacentina del Doni: si tratta di due lettere, inviate da Como, al Domenichi (17 luglio 1543) e ad Agostino Landi (20 luglio 1543), sulle antichità archeologiche comasche, l'una in direzione classicheggiante, testimonianza della formazione del Landi, latinista e allievo di Bembo, l'altra, quella al Domenichi, in direzione anticlassicista e parodista.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Le due lettere, presenti in tutte le edizioni delle lettere doniane (al Domenichi in 3, 6 – c. XLV r – , 8, 38, al Landi in 3, 6 – c. XLVII – , 8, 38, stando alla classificazione ed alla cronologia di Ricottini Marsili-Libelli e di Baucia), sono paradigmi ossimorici di parodistiche strategie letterarie nella felice intuizione di A. DE NICHILLO, *La lettera e il comico*, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 213-235. Sui rapporti del Landi con il Bembo, oltre alle lettere edite o menzionate dal Poggiali, in *Memorie per la storia letteraria*, cit., Vol. II, pp. 116-129, si vedano l'epistolario dello stesso Landi (*Delle lettere da diversi re et principi et cardinali et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte. Primo volume*), per i tipi di Sansovino (1560), e le *Lettere d'uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio dello Stato*, Reale Tipografia, Parma 1853, Vol. I. Il Doni descrive un paesaggio arcadico: un porticato e una fontana «che in gran copia getta acqua per il petto d'una figurina di pietra, come la natura»; la fontana viene soppressa nella lettera al Domenichi e si parla solo di una donna «ch'aveva più poppe assai ch'una cagna» e che da esse «pisciava acqua in un catino molto grande». La menzione del Parnaso e della selva di lauri, con la teoria di Dante, Petrarca e Boccaccio, è parodisticamente rovesciata dalla presenza dell'Ariosto su una mula e di animali da basto che trasportano Bembo e porpore cardinalizie (al Landi): alla fine il Doni, «per stare in frotta», scrive il suo nome «in un di quelli cantucci». Nella lettera al Domenichi il paesaggio arcadico viene letteralmente «violentato» dall'*epos* eroicomico del mito, per cui sacro e profano si mescolano – il martirio di San Bartolomeo scuoiato da un tale «che portava la ribecca» simula l'episodio di Apollo e Marsia, peraltro citato nella missiva al Landi; la scena della «fanciullaccia che pareva un cerro o una rovere con le mani e coi capegli ed uno uomo che la voleva brancicare» simula il ratto di Proserpina o delle Sabine –. Pegaso diventa un cavallo comune che fa zampillare acqua dalla cima del Parnaso, i poeti si adornano di «girandole di frasche». Tutti i personaggi sono in teoria eroicomica, tanto che non vengono chiamati per nome, ma evocati o da comiche perifrasi o da storpiature fonotattiche – «il maestro dell'Arcadia, pettinato la zazzera, raso la barba» (Sannazzaro); il Potrano (il Pontano); il Barcagerio (il Navagero), l'Alamando (l'Alamanno), il Mozza (il Molza), ecc. Le Muse sono Ragna, Serpe, Pottinia, Chio, Tessiquore, le Grazie sono «le tre disgrazie» nude.



La fugacità e l'apparente subliminalità dell'esperienza, ma sarebbe meglio dire dell'“esperimento” piacentino, si giustificano in virtù di un *target* nuovo da assumere quando ci si muove in ambito farnesiano: nella ricerca «ostinata e impaziente [...] di un campo 'interdisciplinare' di confronto e di scontro [...] di uno spazio differente di lavori e di problemi, che per ora sa solo descriversi in negativo, come accumulo eterogeneo, anche confuso, di rifiuti, come messa in questione di rituali stereotipati, di abitudini sornione: insomma come aggressione dei meccanismi specifici di trasmissione del sapere 'letterario' e dei suoi organici codici e segni». <sup>13</sup> La negatività e l'eterogeneità alluse nel discorso preliminare di Quondam hanno duplice connotazione, a mio avviso: se da un lato, lo studioso rimarca la diversità dell'“occasione” farnesiana, che è sì cortigiana ma che, prepotentemente, elude anche la «ripetitività istituzionale» della letteratura praticando il confronto interdisciplinare e demistificando «la biblioteca», nonché «gli accoppiamenti poco giudiziosi» – corte e intellettuali –, dall'altro intende sottolineare quanto nell'evo contemporaneo sia ancora critica la posizione da assumere nei confronti di orizzonti culturali così provinciali, eppure così ricchi di fermenti e latori di eteroclassicismi letterari, storici e sociali.

La corte farnesiana, proprio per l'elevata artificiosità delle strutture politiche e dunque per l'eccezionalità in ambito nazionale, può assurgere a modello 'semiotico' della corte cinquecentesca, ossia a modello di una formazione stabile in cui, però, i rapporti con l'esterno sono più limpidi, anche se contraddittori, perché non mascherati dalla teatralità del potere.

Il “cortigiano” emiliano è geoantropicamente spinto verso la bassa Valpadana, insomma verso Venezia, perché costantemente sollecitato dalle nuove modalità tecnico – tipografiche di produzione dei discorsi letterari. Dicevamo della teatralità del potere, che il Ducato insegue e persegue, ma in maniera spesso assolutamente disgiunta dall'egemonia culturale, forte sì, ma assimilabile a «discreta regia» di un manipolo di attori tutto sommato alquanto liberi. Nonostante tutto, però, l'egemonia si compie: parallelamente si attivano altri processi, che risemantizzano prassi di scrittura e di lettura dei testi letterari, processi che risultano disorganici rispetto a progetti ed egemonie, «esplosi da contraddizioni clamorose degli statuti della produzione e del comportamento classicistici; processi comunque definiti come anticlassici o controrinascimentali, pur sempre risolti in una

<sup>13</sup> A. QUONDAM, *Quadro dei problemi: la corte, la letteratura e l'altro*, in *Istituzioni e forme della produzione culturale, Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*, cit., p. 7.

esperienza della differenza (tra *mimesis* e ripetizione, tra parodia e sberleffo, tra citazione e raddoppio) che può trovare il suo luogo unificante – ma non totalizzante – sotto il segno del manierismo». <sup>14</sup>

La felice congiuntura veneziana del Domenichi coincise con l'ascesa dell'impresa giolitina, che rappresentò per il Nostro, così come per tanti altri poligrafi curatori, segretari, cortigiani, precettori e traduttori, un'alternativa alle committenze ed alle investiture ufficiali. Nella città lagunare, <sup>15</sup> centro di politiche e culture imprenditoriali nuove, la collateralità dell'operazione poligrafica e tipografica garantisce ermeneutiche autocratiche e filo-riformate, eclettiche rivisitazioni dei classici, ossia procedure più o meno trasparenti di traduzione e di volgarizzamenti.

Il soggiorno fiorentino del Domenichi, a partire dal marzo 1546, nacque all'insegna di tre congiunture tipografico-editoriali: <sup>16</sup> l'impresa giuntina, la piccola stamperia del Doni, la stamperia del fiammingo Lorenzo Torrentino che, grazie all'*imprimatur* ducale ed alle scelte mitteleuropee di pubblicazione, nonché grazie al sodalizio fra il tipografo, il collaboratore Arlenio e il Domenichi ed alla delicatissima trama di conoscenze che il Nostro tesse con intellettuali accademici e non, ma di certo eclettici (si pensi allo Stradino, al Gelli, al Varchi, al Campana), divenne l'organo ufficiale del circuito mediceo, rappresentandone gli interessi, ma anche le tendenze centrifughe di autonomia e di devianza dai dettami filosofici e religiosi dell'ortodossia pre-inquisitoriale. <sup>17</sup>

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>15</sup> Cfr. C. DI FILIPPO BAREGGI, *Un centro di attrazione interregionale, in Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 13-51.

<sup>16</sup> Cfr. C. DI FILIPPO BAREGGI, *Giunta, Doni, Torrentino: tre tipografie fiorentine fra Repubblica e Principato*, «Nuova Rivista Storica», LVIII, 1974, pp. 318-48.

<sup>17</sup> Sul piano filosofico, Torrentino privilegiò il filone aristotelico, grazie alla collaborazione con un grande averroista italiano, il Porzio, spregiudicato interprete dell'*ethos* aristotelico: nell'*An homo bonus vel malus fiat (Se l'uomo diventi buono o cattivo volontariamente*, trad. it. di Gelli, Firenze, Torrentino, 1551), Porzio difese il libero arbitrio dell'uomo contro il manicheismo. In area torrentiniana, dunque, operarono intellettuali "minori" che, accanto ai sostenitori del principato mediceo, teorizzavano una libertà morale dell'uomo, che poteva anche astenersi dall'azione. Gli uni e gli altri, in ogni caso, difendevano lo Stato assoluto, in maniera palese o larvata. Per quanto concerne, invece, la produzione religiosa, quello del Torrentino fu un caso di eterodossia ortodossa, ossia di eclettismo ideologico-tipografico teso a sventare eventuali accuse di eresia. Dopo un primo periodo di scritti conciliari a difesa della maestà cesarea e della dottrina cattolica, l'ortodossia comincia a vacillare con la parafrasi dei Salmi di Flaminio, con le edizioni sul mondo turco del Menavino e dello Spandugino, con le edizioni del Porzio e del Flaminio incentrate sulle forme di devozione popolare, con il filone erasmiano, con quello mistico di Mercurio



Basti solo citare uno dei padri fondatori dell'Accademia, Bartolomeo Panciatichi, che, grazie alla politica tollerante di Cosimo de' Medici ed all'amicizia con i filoriformati Francesco Campana, Pierfrancesco Riccio, il Paleario ed il Carnesecci, favorì la circolazione di testi luterani, calvinisti e valdesiani; oppure il Gelli, il Bartoli ed il Giambullari, promotori a Firenze di una revisione cabalistico-ermetica del neoplatonismo quattrocentesco. La parentesi fiorentina fu interrotta, a seguito della vicenda processuale (estate-inverno 1552), dal soggiorno a Pescia, nel lucchese, nel 1554: la trasferta ebbe il sapore di un rientro ortodosso nei ranghi cattolici con tracce di nicodemismo, per dirla con Garavelli, ma anche di una svolta tipografico-editoriale importante. Non è, infatti, da escludere, che l'autonomia di un piccolo centro quale Lucca, il supporto di notabili finanziatori quali i Turini, proprietari della cartiera che riforniva la stamperia fiorentina, e il sodalizio con l'editore Vincenzo Busdragò, abbiano favorito una certa libertà

Trismegisto e di Pico (l'*Eptalpo* di Pico è un'apologia cosmologica basata sulla vicinanza di cristiani, ebrei e musulmani) e del Postel, gesuita predicatore della conciliazione fra cattolici e musulmani. Ne emerge un quadro eclettico, dicevamo, sintomo di una volontà riformista che, più che rifarsi ai decreti conciliari, riesuma tutte le istanze degli irenisti della prima metà del secolo, ossia degli uomini del dialogo, le cui tesi si erano infrante senza eco, attraverso il Contarini, il Flaminio, il Morone, il Carnesecci, il Valdes, l'Hervet (amico di Erasmo), Cristoforo Marullo, arcivescovo di Corfù e acceso sostenitore dell'unità spirituale con i protestanti. È certo che il Torrentino, accanto alla sua attività ufficiale, fu coinvolto nel traffico clandestino di opere calviniste (ci riferiamo alle edizioni della *Nicodemiana* e dei *Commentari*), trascinando in giudizio tutti i suoi collaboratori, traduttori, commentatori e compositori. Non si dimentichi che, prima dell'"impresa" medicea, il Torrentino aveva operato ad Anversa, Basilea, Lione e Venezia, città che avevano agevolato gli "esodi" tipografici di testi clandestini della Riforma. Inoltre, accanto all'Arlenio, insigne grecista, lo stampatore aveva attivato canali di comunicazione fra proprietari di manoscritti e tipografi. Quando, nel 1554 il Torrentino si trasferì a Pescia nel lucchese, il Domenichi lo seguì: la lavorazione del *Convito* plutarchiano è di quegli anni ed è molto probabile, a mio avviso, il Domenichi disponesse, oltre all'*editio* aldina del 1509, di edizioni "oltramontane", come quelle di Basilea e di Lione, nonché di codici privati. Sull'attività del Torrentino si vedano almeno: D. MORENI, *Annali della tipografia fiorentina di L. Torrentino*, Firenze, Carli, 1811 (1819); B. MARACCHI-BIAGIARELLI, *Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze medicea*, «Archivio Storico Italiano», CXXIII, 1965, pp. 304-370. Fra gli studi più recenti si veda G. BERTOLI, *Contributo alla biografia di Lorenzo Torrentino stampatore ducale a Firenze (1547-1563)*, in AA.VV., *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, a cura di Luigi Borgia, Francesco de Luca, Paolo Viti, Raffaella Maria Zaccaria, Lecce, Conte editore, 1995, 4 voll. (vol. II, pp. 657-664). Per la ricostruzione della scabrosa vicenda processuale in cui fu coinvolto il Nostro, dell'autodafé e del nicodemismo italiano, si veda G. CARRANO, *Il Lodovico Domenichi di Enrico Garavelli: un eclettico umanista filoriformato*, «Misure Critiche», VII-VIII, gennaio-dicembre 2008-2009, 1-2, pp. 221-243.



editoriale, ormai non più possibile per un processato, per giunta plagiatario rivisitatore dei classici, nonché il ritorno alla stessa classicità con Plutarco.

Nel 1560, archiviata la vicenda eterodossa, il Domenichi pubblicò, per i tipi di Vincenzo Busdragho, la traduzione<sup>18</sup> di un libello plutarchiano di grande respiro sul piano dell'affabulazione retorico-stilistica, degli altissimi moniti etici e filosofici che veicola e della *vis* "dieghematica" di una briosa, talvolta monologante, conversazione simposiale. Trattasi del *Συμπόσιον τῶν ἑπτὰ σοφῶν* – corrispondente al numero 110 nel Catalogo di Lampria, trentunesimo nell'edizione planudea, alle pp.127-43 dell'edizione aldina – , in cui l'enciclopedico autore di Cheronea introduce l'anziano vate Diocle, che racconta a Nicarco di un convito, cui ha partecipato, con i Sette Sapiienti ed altri invitati, al Lechèo di Periandro, tiranno di Corinto. Nelle diverse sezioni dell'opera, del cui dettagliato e complesso intreccio ometto la disamina in questa sede, si affrontano problematiche di scottante attualità – la valenza del simposio e dei vincoli solidali che impone, la tirannide, il governo democratico, l'amministrazione del patrimonio familiare, la dieta e la giusta misura nel bere, il tutto condito da favolistiche digressioni esopiche e leggende di grande umanità, come il salvataggio del citaredo Arione da parte dei sempiterni amici delfini.<sup>19</sup>

Sto allestendo l'edizione critica del volgarizzamento, sulla base della collazione degli esemplari censiti, ma soprattutto della ricostruzione delle possibili fonti. Ho effettuato uno spoglio capillare dei testi greci e latini cui il poligrafo avesse potuto attingere prima di quella data ed ho stabilito, con una certa verosimiglianza, il Domenichi abbia seguito l'*editio princeps* aldina, che ho collazionato con quella frobeniana del 1542 (Basilea), nonché le due edizioni latine del Gryphius (Lione, 1552) e dell'Isingrinus (Basilea, 1555),<sup>20</sup>

<sup>18</sup> L. DOMENICHI, *Opere morali di Plutarcho, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi, cioè, Il convito de' sette savi. Come altri possa lodarsi da se stesso senza biasimo. Della garrulità, ovvero Cicaleria*, Vincenzo Busdragho, Lucca 1560 –. Le stampe cepsite del testo sono dieci: presso le Biblioteche Apostolica Vaticana, Angelica di Roma, Estense Universitaria di Modena, Leoniana e Capitolare Fabroniana di Pistoia, Comunale di Trento, Civica di Vercelli, Civica Bertoliana di Vicenza, delle Collezioni d'arte e di storia San Giorgio in Poggiale di Bologna. La cinquecentina è posseduta anche dall'Avv. Paolo Tiezzi (Collezione privata Tiezzi Mazzoni Della Stella Maestri – Torrita di Siena).

<sup>19</sup> Cfr. G. CARRANO, *Lodovico Domenichi volgarizzatore di Plutarco*, Atti del XII Convegno ADI (Moderno e modernità: la letteratura italiana), Università 'La Sapienza', Roma 17-20 settembre 2008.

<sup>20</sup> L'edizione di Basilea 1555 (*Ethica sive moralia opera, quae in hunc usque diem de Graecis in Latinum conversa extabant, universa, a Iano Cornario nunc primum recognita*) e l'edizione di Basilea 1541 (*Plutarchi [...] Opera Moralia, quae in hunc usque diem latine extant, universa [...]*)

ma non è escluso il poligrafo possedesse anche qualche codice prelevato da collezione privata o in area aldina.<sup>21</sup> Quest'ultima ipotesi scaturisce dal confronto, che si è reso necessario per alcuni *loci* controversi, di altre lezioni. Sulla base di riscontri storici e filologici, nonché di vicende tipografico-editoriali del Domenichi collaboratore e curatore di stamperie fra centri e periferie del centro-nord, ho potuto appurare che il Nostro abbia tradotto dal greco, ammiccando, però, in sede soprattutto di rielaborazione morfolessicale, anche ai testi latini e, talvolta, discostandosi da ambedue le testualità antiche.

ESEMPI<sup>22</sup>*Eclettismo ermeneutico in direzione neutralizzante rispetto ai testi antichi*

- 11 Ma Periandro, trovandosi avviluppato nella tirannide come in una infermità paterna, è riputato assai destra persona, perciocché infino a qui si sa trattenere con onesti ragionamenti e con la pratica di uomini savi: e però non accetta il consiglio di Thrasibulo mio cittadino, il quale

*Cum amplissimo rerum et verborum indice*), anch'essa per i tipi di Isingrinus, ma non contenente l'operetta plutarchiana, hanno la stessa praefatoria, siglata da Hieronymus Gemusaeus per il vescovo di Basilea, Filippo Gundelsheim, datata 1541. Il traduttore dell'edizione 1555 è Edoardo Enrisono, mentre fra i traduttori ed i commentatori dell'edizione 1541 figurano Niccolò Sagundino, Carlo Valgulio, Alamanno Rinuccini, Guarino Veronese, Raffaele Regio, Giovanni Regio, Pietro Lucensi, Stefano Negri, Angelo Barbato, Guillaume Budé, Willibald Pirckheimer, Angelo Poliziano, Erasmo, Ottmar Luscino. L'edizione lionese 1552 (*Plutarchi Chaeronei Philosophi, Historique Clarissimi, Septem Sapientium Convivium, Gulielmo Plantio Cenomanno Medico, interprete: adiecto greco, ab eodem innumeris emendato locis*) presenta due traduzioni dell'operetta, una di Edoardo Enrisono, l'altra di Guglielmo Cenomanno. Fra le altre edizioni latine pubblicate anteriormente al volgarizzamento domenichino, per le quali ho potuto accertare l'assenza del libello, si segnalano: *Moralia Plutarchi traducta* [...], Venetiis, per Bernardinum Venetum de Vitalibus, 1505 (?), che annovera peraltro autorevoli traduttori (Guillame Budé, Carlo Valgulio, Angelo Poliziano, Giovanni Calfurnio); *Opuscula Plutarchi Chaeronei sedulo undequaque collecta* [...] in officina Ascensiana (Parigi), sub prelo Ascensiano, 1526; *Plutarchi* [...] *Opuscula (quae quidem extant) omnia, undequaque collecta* [...], Basileae, apud Andream Cratandrum, 1530; *Plutarchi Chaeronai* [...] *opuscula (quae quidem extant) omnia, [...]* Venetiis, per Io. Ant. & fratres de Sabio, sumptu & requisitione D. Melchioris Sessa, 1532; *Plutarchi Chaeronei, philosophi et historici gravissimi, Ethica, seu Moralia opuscula, [...]*, imprimebat Michael Vascosanus sibi & Galioto a Prato, Parisiis 1544.

<sup>21</sup> Per la ricostruzione stemmatica dell'esemplare utilizzato da Aldo e di codici comunque noti in area aldina rinvio alla più complessa e dettagliata disamina della questione affrontata nell'*Introduzione* all'edizione critica, in corso di elaborazione nell'ambito del mio dottorato di ricerca.

<sup>22</sup> Gli esempi di edizione si riferiscono allo stato delle ricerche del 2009.

I numeri arabi si riferiscono alla numerazione domenichina nella cinquecentina; le sigle



l'aveva consigliato a smozzicare le cime troppo alte D] Περιάνδρος δὲ ἔουκεν ὡς ἐν νοσήματι πατρῶω τῇ τυραννίδι κατειλημμένος, οὐ φαύλως ἐξαναφέρειν χρώμενος ὀμιλίαις ὑγιειναῖς, ἄχρι τε νῦν καὶ συνουσίας ἀνδρῶν, νοῦν ἐχόντων ἐπαγόμενος ἄς δὲ θρασὺ βουλος αὐτῷ κολουσεῖς τῶν ἄκρων οὐμὸς πολίτης ὑφηγεῖται

D, A, F, G, I alle quattro edizioni di riferimento (D = Lodovico DOMENICHI, *Opere morali di Plutarcho, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi, cioè, Il convito de' sette savi. Come altri possa lodarsi da se stesso senza biasimo. Della garrulità, ovvero Cicaleria*, Lucca, Vincenzo Busdragho, 1560 ; A = *Plutarchi Opuscula LXXXVII*, ed. Aldus Manutius, Venetiis, 1509; le sigle L, D, spesso a latere nell'aldina, esemplificano i codici aldini di riferimento, come è possibile evincere dalla *praefatoria* - «Conlatus est cum codice, quem Nicolaus Leonicus diligentissime castigarat. Hic codex littera L significatur. Littera R significatur antiquissimi codices tum ex Vaticana tum ex Carli Rodulfi Bibliotheca. D littera Donati Poli codicem significat; sed castigationes fere omnes, quae erant in Poli codice, erant enim in eo, quem Leonicus olim castigaverat. Quare Leonici castigationibus non apposita est littera D, cum haec ab illo acceptae videantur. In postremis quidem libellis pauca admodum castigationes inventae sunt, eae scilicet, quae ex Leonici codice acceptae sunt. Has autem castigationes copiam mihi fecit Donatus Ianoctius Florentinus vir morum probitate et doctrina praestans» - ; F = *Plutarchi Chaeronei Moralia Opuscula, multis mendarum milibus espurgata*, per H. Frobenium et N. Episcopium, Basileae, 1542; G = *Septem Sapientium Convivium, Gulielmo Plantio Cenomanno medico interprete: [...]*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1552; I = *Plutarchi [...]* *Ethica sive Moralia opera, quae in hunc usque diem de Graecis in Latinum conversa extabant, universa, a Iano Cornario nunc primum recognita [...]*, Basileae, apud Mich. Isingrinum, 1555). La sigla Locas, in sede di confronto fra le edizioni antiche e il volgarizzamento, corrisponde alla moderna edizione del *Convito*, consultata per lezioni diverse dall'*editio princeps*, che in qualche modo, grazie al moderno apparato, consentano l'ipotesi di una *recensio* domenichina stratificata, qualora il poligrafo si discosti anche dall'*exemplar* (cfr. PLUTARCO, *Il Convito dei Sette Sapienti*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Ferdinando Lo Cascio, *Corpus Plutarchi Moraliū*, Napoli, M. D'Auria editore, 1997). La sigla Scr. (scripsi) segnala casi di personale traduzione dal greco o dal latino. *Sigla codicum cognatione quadam conxorium*: Ω = codices omnes; O = codices omnes praeter laudatos; Π = codices Planudei (αAE). *Codices, qui Septem Sapientium Convivium servant*: A = Paris. Gr. 1671 a. 1296; B = Paris. Gr. 1675 ca. 1430; E = Paris. Gr. 1672 ca. 1350-80; J = Ambr. C 195 inf. (Gr. 881) s. XIII; O = Ambr. M 82 sup. (Gr. 528) s. XIII-XIV; P = Palat. Heidelberg. Gr. 153 s. X ex. - XI in.; Q = Athous Dochiariou 268 s. XIV; n = Neapol. 350 (III E 28) s. XIV med.; v = Vindobon. phil. Gr. 46 s. XV. *Editorum compendia in app. laudatorum*: Bab. = F. C. Babbit (*editio Loebiana*, 1928); Bern. = G. N. Bernardakis (*editio Teubneriana*, 1888-96); Defr. = J. Defradas (1954 et 1985); Pat. = W. R. Paton (*editio Teubneriana*, I, 1925; 1974<sup>2</sup>); Wyt. = D. Wyttenbach (*editio Oxoniensis*, 1795). *Commentatorum compendia in app. laudatorum*: Amyot = J. Amyot (*adnotationes in editionem Basileensem 1542*); Wyl. = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Zu Plutarchs Gastmahl der Sieben Weisen*, «Hermes», 1980, 25, pp. 196-227; Id., *Kleine Schriften*, III, Berlin 1969, pp. 117-148; Wyt.<sup>a</sup> = D. Wyttenbach, *Animadversiones in Plutarchi Opera Moralia*, Oxonii 1810 (rist. corr. Lipsiae 1821). Cfr. PLUTARCO, *Il Convito dei Sette Sapienti*, cit., *Conspectus siglorum et compendiorum*, pp. 93-96.



μη προσέμενος A, F] At Periander ut paterno morbo, sic et tyrannide oppressus, videtur ex ea non male convalescere, dum salutari colloquio in hunc usque diem utitur, sapientium virorum adhibet consuetudinem, illas autem cacuminum resectiones rejicit, quarum ei autor est civis meus Thrasybulus G, I]. Resa molto agile ed eclettica del D., quantunque risulti difficile stabilire se sia servito, in maniera preferenziale, del testo greco o di quello latino, data la sostanziale omogeneità fra A, F, G, I. Le edizioni latine privilegiano, in conformità al dettato semantico del testo originale, l'antinomia infermità-salute (έν νοσήματι πατρώω vs όμιλίαις ύγειναις, paterno morbo vs salutari colloquio), mentre la traduzione del D. trasla l'antinomia, neutralizzandola sul piano dell'infermità morale contrapposta alla probità di uomini «savi». Che l'antinomia sia il *fil rouge* dei testi classici, lo si coglie anche nelle perifrasi litotiche ού φαύλωσ έξαναφέρειν e ex ea non male convalescere (diremmo «sembra uscirne non male», oppure «non debolmente», conferendo al lessema verbale la valenza tecnico-specialistica di «riaversi», «uscire da una malattia»), che il D. ad arte stempera nel sintagma nominale, anch'esso nella costellazione semantica della *probitas*, «è riputato assai destra persona». Periandro in sostanza «non se la cava poi tanto male» (se diamo alla perifrasi litotica una valenza anche idiomatica), dal momento che la tirannide è nel suo codice genetico. Il chiasmo sintattico χρώμενος όμιλίαις ύγειναις ... καί συνουσίας άνδρών ... επαγόμενος, che non trova riscontro in una particolare *iunctura* latina, viene sciolto dal volgarizzatore in un'altrettanto efficace *dispositio* sintattica, ossia in un parallelismo metonimico: «si sa trattenerne con onesti ragionamenti e con la pratica di uomini savi». I lemmi όμιλίαις e συνουσίας sono in corrispondenza metonimica, poiché chi gode di sane frequentazioni, si preoccupa anche di intessere proficue conversazioni. La prassi neutralizzante del D. è qui evidente anche nella resa di κολούσεις, che vale 'tagli', 'mutilazioni', mentre 'smozzicare' dà l'idea di uno strappo graduale: il lemma, in italiano, designa 'squartare', ma solo in un'accezione più obsoleta.

*Amplificatio*, eclettismo, bifrontismo

- 12 Ma io tengo che abbia bisogno di molto più tempo il vero apparato di colui, che non vuole esser tenuto goffo a un convito; perciocché è molto più difficile ornarsi di begli e onesti costumi, che di pomposi

e ricchi vestimenti D] ἐγὼ δὲ πλέονος οἶμαι χρόνου δεῖσθαι τὴν ἀληθινὴν τοῦ δειπνήσοντος ὀρθῶς παρασκευήν· ὃ χαλεπώτερον ἐστὶν ἢ θει τὸν πρέποντα κόσμον ἢ σώματι τὸν περιττὸν ἐξευρεῖν καὶ ἄχρηστον A, F] ὄσω (χαλεπώτερον) L, D, Locas] ὃ O], ὄσω n<sup>2</sup>]. At ego veram recte coenaturi praeparationem arbitror eo longius tempus requirere, quo difficilius est moribus aptum et congruentem, quam luxuriosum et inutilem corpori ornatum adinvenire G, I]. Il “galateo” dei convitati viene “declinato” in due periodi complessi che, nella traduzione del D., rivelano *amplificatio*, eclettismo e biffontismo. La perifrasi relativa «di colui, che non vuole esser tenuto goffo a un convito» amplifica il senso dell’avverbio ὀρθῶς (degnamente, onoratamente, come si conviene, con correttezza formale), anticipando la successiva contrapposizione tra l’aspetto meramente estetico-scenografico e quello etico dei convitati. La tessitura sintattica domenichina convoca l’autorità del testo greco: D. segue la lezione aldina (ὄ), armonizzando i due periodi con un nesso causale, che elimina qualsivoglia ipotesi di resa dalle lezioni L, D o da quelle del testo latino (ὄσω, quo, lezioni che invocano una diversa orchestrazione sintattica, basata sulla correlazione comparativa). L’eclettismo morfolessicale del secondo periodo, incentrato su coppie dittologiche antinomiche – «begli e onesti costumi» vs «pomposi e ricchi vestimenti» –, lascia intravedere una possibilità di resa dal latino, per quanto sconfessata dall’adozione di eclettiche soluzioni.

*Marcato eclettismo domenichino, con forti elementi di filiazione greca*

- 13 Usano gli Egizi portare ai conviti un cadavero secco, volendo in quel modo far conoscere agli invitati che ancora essi tosto hanno a esser tali. Ora, benché questo framesso, secondo il parer d’alcuni, non abbia molto del buono né dell’allegro in quel luogo, a me pare nondimeno che egli abbia una certa opportunità, se non a bere e star lieto, a questo fine almeno, che e’ conforta le persone a mantenere amicizia e benivolenza insieme, acciocché non facciamo questa vita breve di tempo divenir lunga con cose malvage D] ὁ δὲ Αἰγύπτιος σκελετός, ὃν ἐπιεικῶς εἰσφέροντες εἰς τὰ συμπόσια προτίθενται καὶ παρακαλοῦσι μεμνήσθαι τὰχα δὴ τοιούτους ἐσομένους, καὶ περ ἄχαρις καὶ ἄωρος ἐπίκωμος ἦκων, ὁμως ἔχει τινὰ καιρὸν, εἰμὴ πρὸς τὸ πίνειν καὶ ἡδυπαθεῖν, ἀλλὰ πρὸς φιλίαν καὶ ἀγάπησιν ἀλλήλων προτρέπεται, καὶ παρακαλεῖ τὸν βίον μὴ



τῷ χρόνῳ βραχύν ὄντα πράγμασι κακοῖς μακρόν ποιεῖν A, F] Ac illud Aegyptiorum osseum cadaver, quod saepenumero in convivijs proponunt, simul adhortantes, ut meminerimus nos brevi tales fore, quanquam ingratus ac intempestivus commessor superveniat, habet tamen commoditatem quandam, si modo non ad bibendum et voluptuandum, sed ad amicitiam ac charitatem mutuam nos adhortatur, vetatque brevem vitae diem molesta vivendi ratione producere G, I]. Il passo è ampiamente rimaneggiato dal D., ma la fonte è indiscutibilmente greca. La giusta convenienza e la moderazione veicolate dal lemma avverbiale ἐπιεικῶς confluiscono nella designazione di una macabra “usanza”, attestata da Erodoto (2, 78) e Petronio (*Satyricon*, 34): evidentemente D. conosceva le altre fonti, se afferma «Usano gli Egizi [...]». Di tale usanza non c'è traccia nel tessuto morfolessicale del testo latino: «Ac illud Aegyptiorum osseum cadaver, quod saepenumero in convivijs proponunt [...]». In funzione litotica, D. rende i lessemi verbali dittologici προτίθενται καὶ παρακαλοῦσι μνησθαι - «volendo in quel modo far conoscere agli invitati [...]» - , mentre il senso, anche nel testo latino, è ‘invitare a ricordare’, ‘ammonire’ (cfr. «simul adhortantes, ut meminerimus [...]»). L'assolo sul ‘framesso’, perfetta lessicalizzazione di ἐπίκωμος (il gozzovigliatore, l'artefice dei bagordi, in corrispondenza semantica con il precedente ἀλωλοκρασία nel testo greco, sulla scia del convivio spettacolarizzato con elementi dionisiaci e macabri), è molto liberamente rimaneggiato, con due incisi autonomi - «secondo il parer d'alcuni [...] a me pare nondimeno» - e l'attenuazione litotica di ἡδύπαθεῖν - vivere nella mollezza, essere dissoluti, più che un neutro ‘star lieti’ - . L'epilogo dell'assolo è molto fedele al testo greco, pur presentando un nesso finale autonomo, in linea con l'impronta marcatamente “soggettiva” del passo. Si tratta di uno squarcio molto eclettico, che tuttavia presenta forti elementi di filiazione greca.

*Spiccato bifrontismo ermeneutico sul piano morfolessicale*

36-37-38 E Mnesifilo disse la ragione, sapendo che Solone era d'openione, che tutto quello ch'è fatto è più tosto opera d'ogni arte e facultà e umana e divina, che quello per cui viene a farsi; e più tosto il fine, che quelle cose che sono ordinate al fine. – Perché il tessitore, – credo io, – direbbe che fosse più arte sua fare un mantello, o una cappa, che non è la disposizione de' canoni, o lo alzare certe pietre, le qua-

li stanno appiccate allo stame; e il fabro direbbe anch'egli che fosse più arte sua il battere la scure e darle la tempera al taglio, che alcuna altra cosa necessaria per questo, sì come è l'accendere i carboni, o l'apparecchiare l'arena levata dai sassi. Oltra di ciò l'architetto riprenderebbe ancora noi, se dicessimo che non fosse opera sua la nave, né la casa, ma il forare i legni e intridere la calcina. Et le Muse anch'el- le ci riprenderanno, se noi vorremo dire che opera loro sia la cethe- ra e i flauti; e non piuttosto erudire i costumi e consolare le passioni di coloro i quali usano la musica e l'armonia. Et però non è anco opera di Venere il coito e la congiunzione, né di Baccho l'ubbriacar- si e il vino; ma piuttosto l'amorevolezza, e il desiderio, e la conver- sazione, e la familiarità, che per esse fanno in noi. Perciocché Solo- ne chiama queste opere divine e dice d'amarle e sentirle grandemen- te, essendo già fatto vecchio. Et Venere è quella che mette la concor- dia e l'amicizia fra i mariti e le mogli, rimescolando e struggendo le anime insieme coi corpi per conto del piacere. Et fra i volgari e non molto famigliari, né troppo fra lor conosciuti, Baccho, sì come col fuoco, mollificando e bagnando i costumi col vino, viene a generare un certo principio di scambievole amorevolezza e amistà. Ma essen- dosi raunati uomini tali, quali son questi che Periandro ha invitati, io mi do a credere che non ci sia punto bisogno di bicchiere, né di tazza; ma le Muse, mettendo innanzi l'orazione come una tazza sobria, nella quale è assaissimo piacere, e studio et erudizione, la risvegliano e innacquano e spargonvi sopra l'amorevolezza, lasciando molto ociosamente giacere il cantharo sopra la tazza. Il che non volle Esio- do, che si facesse fra coloro i quali sono più atti a bere che a dispu- tare. *«Perciocché quando beon gli altri Achivi/I lor bicchieri, i tuoi stan sempre pieni»*. Perché io odo dire ancora che gli antichi s'invitano a bere l'un l'altro, perciocché ciascun d'essi beeva di mezzo giorno e certa misura; poi, come fece Aiace, ne lasciava parte a colui che gli era appresso D] καὶ λόγον ὁ Μνησίφιλος εἶπεν, εἰδὼς ὅτι Σόλωνι δοκεῖ πάσης τέχνης καὶ δυνάμεως ἀνθρωπίνης τε καὶ θείας ἔργον εἶναι τὸ γινόμενον μᾶλλον ἢ δι' οὗ γίνεται καὶ τὸ τέλος, ἢ τὰ πρὸς τὸ τέλος ὑφάντης γὰρ ἂν οἶμαι χλαμύδα ποιῆσαι μᾶλλον ἔργον αὐτοῦ καὶ ἱμάτιον, ἢ κανόνων διάθεσιν καὶ ἀνέγερσιν ἀγνύ θων, χαλκεύς τε κόλλησιν σιδήρου καὶ στόμωσιν πελέκεως μᾶλλον ἢ τι τῶν ἔνεκα τούτου γενομένων ἀναγκαίων, οἷον ἀνθρά κων ἐκζωπύρησιν, ἢ λατύπης παρασκευὴν ἔτι δὲ μᾶλλον ἀρχιτέ



κτων μέμψαιτ' ἄν ἡμᾶς ἔργον αὐτοῦ μὴ ναῦν μὴ δὲ οὐκίαν ἀποφαίνοντας, ἀλλὰ τρυπήσαι ξύλα καὶ φυράσαι πηλὸν, αἱ δὲ Μοῦσαι καὶ παντάπασιν εἰ νομίζομεν αὐτῶν ἔργον εἶναι κιθάραν καὶ αὐλούς, ἀλλὰ μὴ τὸ παιδεύειν τὰ ἤθη, καὶ παρηγορεῖν τὰ πάθη τῶν χρωμένων μέλεσι καὶ ἁρμονίαις· οὐκοῦν οὐδὲ τῆς Ἀφροδίτης ἔργον ἐστὶ συνουσία καὶ μῖξις, οὐδὲ τοῦ Διονύσου μέθη καὶ οἶνος, ἀλλ' ἦν ἐμποιοῦσι διὰ τούτων φιλοφροσύνην, καὶ πόθον, καὶ ὁμιλίαν ἡμῖν, καὶ συνήθειαν πρὸς ἀλλήλους· ταῦτα γὰρ ἔργα θεῖα καλεῖ Σόλων, καὶ ταῦτά φησιν ἀγαπᾶν καὶ διώκειν μάλιστα πρεσβύτης γενόμενος· ἔστι δὲ μὲν πρὸς γυναῖκας ἀνδρῶν ὁμοφροσύνης καὶ φιλίας δημιουργὸς ἡ Ἀφροδίτη, τοῖς σώμασιν ὑφ' ἡδονῆς ἅμα συμμιγνύουσα καὶ συντήκουσα τὰς ψυχὰς, τοῖς δὲ πολλοῖς καὶ μὴ πάνυ συνήθεσι, μὴ δὲ ἄγαν γνωρίμοις, ὁ Διόνυσος ὡσπερ ἐν πυρὶ τῷ οἴνῳ μαλάσσειν τὰ ἤθη καὶ ἀνυγραίνων ἀρχὴν τινα συγκράσεως πρὸς ἀλλήλους καὶ φιλίας ἐνδίδωσιν· ὅταν δὲ τοιοῦτοι συνέλθωσιν ἄνδρες οἴους ὁ Περίανδρος ὑμᾶς παρακέκληκεν, οὐδὲν ἔργον ἐστὶν οἶμαι κύλικος, οὐδὲ οἰνοχόης, ἀλλ' αἱ Μοῦσαι καθάπερ κρατῆρα νηφάλιον ἐν μέσῳ προθέμεναι τὸν λόγον, ᾧ πλείστον ἡδονῆς, ἀλλὰ καὶ παιδιᾶς καὶ σπουδῆς ἔνεστιν, ἐγείρουσι τουτῷ καὶ κατάρδουσι καὶ διαχέουσι τὴν φιλοφροσύνην, ἐῶσαι τα πολλὰ τὴν οἰνοχόην ἀτρέμα κείσθαι κρατῆρος ὑπερθεν, ὅπερ ἀπηγόρευεν Ἡσίοδος ἐν τοῖς πίνειν μᾶλλον ἢ διαλέγεσθαι δυναμένοις· εἴπερ γὰρ τ' ἄλλοι γε κερηκομόωντες Ἀχαιοὶ δαιτρὸν πίνωσι, σὸν δὲ πλεῖον δέπας ἔστηκεν· ἐπεὶ τὰς τε προπόσεις αὐτὰς ἔφη πυνθάνομαι λέγειν τοῖς παλαιοῖς, ἔνδεινον ὡς Ὀμηρος ἔφη, καὶ μετρητὸν ἐκάστου πίνοντος, εἶτα ὡσπερ Αἴας μερίδας μεταδιδόντας αὐτῷ πλησίον A, F] λέγων Locas] (tutti i mss. presentano un *participium pro verbo finito*) ποιήσαιτο Wyt.<sup>a</sup> edd.] ἀνάρτησιν Locas] ἀνέγερσιν Ω corr. Bern.] ἄνερσιν Wil.edd.] μᾶλλον ἢ τι τῶν ἔνεκα τούτου γιγνομένων ἀναγκαίων Locas] γενομένων ΠΒ] εἰ νομίζομεν Locas] νομίζομεν AE] ᾧ πλείστον ἡδονῆς, ἅμα καὶ παιδιᾶς Locas] ἅμα nB<sup>1</sup>], ἀλλὰ O] post δυναμένοις Locas. om. εἴπερ γὰρ τ' ἄλλοι γε κερηκομόωντες Ἀχαιοὶ/ δαιτρὸν πίνωσι, σὸν δὲ πλεῖον δέπας <αἰεῖ>/ ἔστηκεν: Hom., II., 4, 261-3. Homeri locus add. J<sup>mss</sup> n<sup>mss</sup> vΠB] ἐπεὶ τὰς τε προπόσεις ἔφη αὐτὰς πυνθάνομαι λέγειν τοὺς παλαιούς ἔνδεινον, ὡς Ὀμηρος ἔφη Locas] τοὺς παλαιούς B], τοῖς παλαιοῖς O] post λέγειν lac. indic. Pat., qui ed. λιτὰς pro αὐτὰς ante ἔφη] ἔνδειν Bern.]

ἐγγχεῖν οἶνον edd. δαιτρὸν ante ὡς suppl. Amyot ἐν δαιτρὸν Bab.] ὥσπερ Αἴας μερίδος μεταδιδόντος Locas] ὥσπερ κρέως <τῆς> Pat.] ὡς πέρα τῆς Defr.] μεταδιδόντας αὖ τῶ (αὐτῶ n<sup>2</sup>v) Π] μεταδιδόντα τῶ PQJOn<sup>1</sup>] Porro rationem Mnesiphilus afferebat, scire se videri Soloni omnis artis omnisque vis tum humanae tum divinae opus esse id potius quod sit, quam per quod illud sit, et finem potius quam quae ad eum spectant. Textorem enim arbitror existimaturum suum opus esse chlamidem et pallium, potius quam regularum dispositionem ex stamine aptorum lapidum excitationem. Item fabrum ferrarium ferruminationem et securis temperationem, potius quam quicquam huius rei gratia comparatorum, ut carbonum exuscitationem, aut scobis lapideae praeparationem. Et cum gravius nos adhuc reprehenderit Architectus, si proprium eius officium esse dicamus ligna terebrare, ac maceratum lutum subigere, navem autem aut domum aedificare, non esse: tum vero gravissime Musae, si arbitremur citharam et tibias earum proprias, morum vero doctrinam ac perturbationum sedationem in ijs, qui cantu et harmonia utuntur, alienas esse. Quamobrem nec Veneris opus est coitus ac corporum mistura, nec Dionysij ebrietas et vinum, sed quam per haec nobis ingenerant humanitatem, desiderium, consuetudinem, familiaritatem, quae divina opera Solon appellat, quaeque se iam senem factum summe amare et persequi dicit. Et Venus quidem inter viros et mulieres concordiae et amicitiae est causa, voluptatis magnitudine una cum corporibus animos commiscens colliquansque. Dionysius autem vulgo hominibus, et non magna consuetudine coniunctis, nec vero valde inter ipsos notis, vino velut in igne mores molliens et humectans, initium quoddam congruendae iungendaeque amicitiae facit. Sed cum tales viri convenerint, quales vos Periander invitavit, non opus est, opinor, calice nec cyatho, verum Musae in medio proposito sermone velut sobrio cratere, in quo non solum voluptatis, sed etiam ioci plurimum et serij insit, hunc excitant, et irrigant, diffunduntque benevolentiam, sinentes ut plurimum cyathum super cratere requiescere; id quod fieri vetuit Hesiodus inter eòs, qui bibaciores quam disertiores essent: *Nam etsi alij Greci bibant admensa comantes, / At spumans patera astat perpetuo tibi plena.* Nam et propinationes ipsas, aiebat, audio dictas a veteribus unoquoque δαιτρὸν, ut aiebat Homerus, et certa mensura bibente, deinde, ut Ajax, particulas communicante cum propter accumbente G, I] Il monologo di Mnesifilo, teso a sviscera-



re una serie di argomentazioni a sostegno delle affermazioni soloniane su Bacco, Venere e le Muse, è un vero e proprio *pastiche*, sul piano della ricostruzione dei testi antichi. Emerge uno spiccato bifrontismo ermeneutico sia sul piano morfolessicale, sia in merito alla *dispositio* sintattica, quest'ultima più spesso fedele alla limpidezza ed alla linearità del dettato narrativo del testo greco. Secondo Mnesifilo, Solone non ha cantato Bacco e Venere per invitare gli uomini al vino ed alla lascivia *sic et simpliciter*, ma alla socievolezza ed all'affinità di intenti. Che Venere ispiri l'attrazione, attraverso i corpi, non è un mistero: ciò che importa è il fine e non il mezzo.

- «E Mnesifilo disse la ragione, sapendo che Solone era d'openione, che tutto quello ch'è fatto è più tosto opera d'ogni arte e facultà e umana e divina, che quello per cui viene a farsi; e più tosto il fine, che quelle cose che sono ordinate al fine»: l'*incipit* simula l'architettura lessicale del testo latino; «sapendo che» è resa *ad litteram* di ἐὶδὼς ὅτι, in quanto G, I presentano una doppia infinitiva («scire se videri»); la tessitura sintattica del doppio nesso subordinante dichiarativo («era d'openione, che [...] e più tosto il fine [...]»), che a sua volta racchiude una doppia comparativa, evoca il respiro più ampio e meno ellittico della testualità latina («quam quae ad eum spectant»). Nel complesso, però, ad un esame più approfondito, sembra che il modello privilegiato sia il testo greco. A conferma di ciò, proponiamo la traduzione dello squarcio latino: «Mnesifilo poi addusse le sue ragioni: sapeva a Solone risultasse che ciò che è nei fatti è piuttosto opera di qualsivoglia arte, è qualsiasi capacità, sia della sfera umana che di quella divina, piuttosto che ciò che è in virtù dei mezzi e del processo; è il fine, più che le cose ad esso ordinate». Spia della resa dal testo originale è senza dubbio la 'capacità', tanto umana quanto divina, che è predicato nominale in G, I, complemento di specificazione in A, F (δυνάμεως).
- «Perché il tessitore, - credo io, - direbbe che fosse più arte sua fare un mantello, o una cappa, che non è la disposizione de' canoni, o lo alzare certe pietre, le quali stanno appiccate allo stame [...]: lo squarcio, bifronte, è un esempio di virtuosismo tecnico-stilistico del D., grazie ai calchi lessicali dal greco ('canoni', 'pietre', iponimi tessili), che conferiscono valenza "figurale" (iconica) all'insieme. La traduzione iperonimica, che sarebbe risultata più agile, come in altri *loci* domenichini, avrebbe conferito più ampio respiro metaforico e maggiore eleganza espressiva, come emerge dalla moderna traduzio-

ne Locas.: «Un tessitore, infatti, suppongo, considererebbe opera sua più una tunica o un mantello che la collocazione degli orditi e la sospensione dei contrappesi [...]». L'*incipit* ben rende il desiderativo espresso dal costruito ἄν+infinito, che tutti i codici mss presentano. Quanto ai 'canoni', le fonti latine parlano di 'regulae', ossia di 'regoli, squadre, aste', mentre il greco, rispetto al quale D. è decisamente più conservativo, presenta κανών, che ricopre un ventaglio semantico più ampio. Si tratta dei fusti, dei rocchetti per il bilanciere tessile; che la metafora tessile, infatti, veicola quella aerodinamica, è attestato poco dopo dall'evocazione della «sospensione dei contrappesi» (Locas). Quanto alla 'sospensione' poi, il lemma collazionato in Ω è molto più generico della lezione moderna (ἀνάρτησις da ἀνάριον designa appunto la sospensione): ἀνέγειρον (da ἀνεγείρω) allude al 'destare', all' 'erigere', allo 'svegliarsi'. Il Nostro coglie, evidentemente, tale vaghezza morfosemantica della lezione aldina, ed amplifica, in funzione di perifrasi esplicativa, guardando alle fonti latine («[...] ex stamine aptorum lapidum excitatione [...]»). ἀγνῶθεις, ὦν, *hapax* plutarchiano, sono le 'pietre da tessitore', quelle usate per tendere i fili della trama. Dunque, sono pietre che fanno da 'contrappeso', come in una bilancia. Si tratta di pietre 'appiccate allo stame': lo stame è per estensione l'ordito, il tessuto; si tratta dell'ordito dell'antico telaio verticale, del filo ottenuto torcendo la lana intorno al fuso, o meglio della parte più sottile del filo di lana, impiegata per tessuti particolarmente pregiati. Dicevamo della figuralità del passo, proprio veicolata dagli iponimi domenichini: il canone è la bilancia, dunque la filatrice artigianale è come un bilanciere; alla filatrice sono applicati verticalmente i rocchetti per le spole, il cui ordito viene teso dalle pietre tessili, creando lo stame, orizzontalmente e in basso.

- «[...] e il fabro direbbe anch'egli che fosse più arte sua il battere la scure e darle la tempera al taglio, che alcuna altra cosa necessaria per questo, sì come è l'accendere i carboni, o l'apparecchiare l'arena levata dai sassi»: a parte l'*incipit*, che non risulta in A, F, G, I, ma che nel D. suona come ripresa anaforica dell'*incipit* del tessitore (una forma di *concatenatio* nel tessuto diegetico del volgarizzamento), lo squarcio, mediamente bifronte, non tradisce, nella prima parte, l'adesione al testo greco o latino, sostanzialmente omogenei nella descrizione dei due processi distinti di fusione e damaschinatura della materia plasmata. Spia di una resa dal testo originale è l'idea di necessità



che emerge dalla comparativa ἢ τι τῶν ἕνεκα τούτου γενομένων ἀναγκάϊων, significazione assente nel nesso comparativo del testo latino («quam quicquam huius rei gratia comparatorum»); viceversa, spia di una resa dal testo latino è la perifrasi in clausola «l'arena levata dai sassi» (cfr. «scobis lapideae»).

- «Oltra di ciò l'architetto riprenderebbe ancora noi, se dicessimo che non fosse opera sua la nave, né la casa, ma il forare i legni e intridere la calcina»: difficile stabilire se il D. abbia privilegiato il testo greco o il testo latino, sostanzialmente omogenei. La *dispositio* sintattica dei costrutti, nel volgarizzamento, segue la *dispositio* dei costrutti in greco, laddove nel testo latino gli stessi risultano invertiti.
- «Et le Muse anch'elle ci riprenderanno, se noi vorremo dire che opera loro sia la cethera e i flauti; e non piuttosto erudire i costumi e consolare le passioni di coloro i quali usano la musica e l'armonia». Lo squarcio è rimaneggiato dal greco: lo si evince *in primis* dalla *consecutio temporum* (periodo ipotetico di primo tipo, che il D. rende con i futuri – cfr. il presente in protasi di A, F, A, E νομίζομεν). Se avesse tradotto tenendo presente il testo latino, avrebbe dovuto lasciare inalterato il condizionale dell'apodosi (D. traduce invece «anch'elle ci riprenderanno», apodosi peraltro assente in A, F, G, I, ma chiosata anaforicamente dal Nostro, in corrispondenza con l'apodosi dei due stralci precedenti), in quanto la protasi latina presenta un congiuntivo imperfetto della possibilità, non della verosimiglianza («arbitremur»). La resa domenichina è, inoltre, molto lineare, quasi *ad litteram*, laddove il testo latino è più articolato da un punto di vista sintattico e lessicale. Scr., rispetto al testo latino: «ma le Muse ci riprenderebbero molto di più, se ritenessimo che cetra e flauti si addicano loro, ma che siano loro incompatibili l'educazione dei costumi e il blandire le passioni in quelli che si avvalgono dell'armonia musaica».
- «Et però non è anco opera di Venere il coito e la congiunzione, né di Baccho l'ubbricarsi e il vino; ma piuttosto l'amorevolezza, e il desiderio, e la conversazione, e la familiarità, che per esse fanno in noi»: difficile stabilire se il D. abbia privilegiato il testo greco o latino, sostanzialmente omogenei. La resa domenichina è quasi *ad litteram*: i testi antichi presentano dicoli e sostantivi in climax ascendente, che potrebbero essere sciolti in sintagmi più pregnanti sul piano stilistico. Scr., rispetto al testo greco: «Dunque, né Afrodite è artefice dell'amplesso, né Bacco dell'ebbrezza dionisiaca, ma dell'affabilità, della

passione e della quotidiana frequentazione che, con la loro opera, infondono in noi».

- «E Venere è quella che mette la concordia e l'amicizia fra i mariti e le mogli, rimescolando e struggendo l'anime insieme coi corpi per conto del piacere»: resa bifronte del D. *L'incipit* è liberamente rimaneggiato; l'«amicitia» è spia lessicale latina, mentre il sintagma «per conto del piacere» è spia morfosintattica di resa dal greco. Scr., rispettivamente dal greco e dal latino: «È dunque Afrodite l'artefice della concordia e dell'amore fra uomini e donne: è lei che fonde indissolubilmente le anime e i corpi, in nome del piacere puro»; «E Venere, dunque, è alla base della concordia e dell'amicizia fra uomini e donne, fondendo indissolubilmente le anime ai corpi, grazie alla potenza del desiderio». «Struggendo» è traslato domenichino: il 'liquefarsi' è designazione che rientra nel campo semico del participio συντήκουσα (nella mia resa, ho sciolto i due participi - συμμυγνύουσα καὶ συντήκουσα/ commiscens colliquansque - in endiadi e con un'iperbole). In Plutarco c'è una chiara esaltazione dell'eros fisico, in contrapposizione all'eros pederastico, come premessa indispensabile alle affinità amicali e spirituali tra uomo e donna: i rispettivi lemmi - amicitia e φιλία - sono polivalenti sul piano affettivo ed erotico.
- «Et fra i volgari e non molto famigliari, né troppo fra lor conosciuti, Baccho, sì come col fuoco, mollificando e bagnando i costumi col vino, viene a generare un certo principio di scambievole amorevolezza e amistà»: difficile stabilire, se non fosse per la clausola, il modello privilegiato dal D. *L'incipit* è rimaneggiato, sul piano lessicale, dal testo latino (cfr. «vulgo hominibus»), mentre la clausola è fedele al testo originale nell'architettura sintattica, in quanto il testo latino, con due nessi perifrastici, si presenta più articolato. Scr., traducendo la clausola dal latino: «[...] dà la spinta iniziale a un vincolo affettivo da condividere e da consolidare» (rispettando le due perifrastiche passive, ma più liberamente «fa' sì che si ingeneri un vincolo, perché diventi armonicamente condiviso»).
- «Ma essendosi raunati uomini tali, quali son questi che Periandro ha invitati, io mi do a credere che non ci sia punto bisogno di bicchiere, né di tazza; ma le Muse, mettendo innanzi l'orazione come una tazza sobria, nella quale è assaissimo piacere, e studio et erudizione, la risvegliano e innacquano e spargonvi sopra l'amorevolezza, lasciando molto ociosamente giacere il cantharo sopra la tazza. Il che non volle



Esiodo, che si facesse fra coloro i quali sono più atti a bere, che a disputare. – *Perciocché quando beon gli altri Achivi/I lor bicchieri, i tuoi stan sempre pieni* – . Perché io odo dire ancora che gli antichi s’invitano a bere l’un l’altro, perciocché ciascun d’essi beeva di mezzo giorno e certa misura; poi, come fece Aiace, ne lasciava parte a colui che gli era appresso». Le parole conclusive di Mnesifilo costituiscono una parentesi molto controversa sul piano ermeneutico, in virtù delle diverse lezioni manoscritte; in ogni caso, si ravvisa, in questa ridda di congetture filologiche, una coerenza argomentativa: se Venere armonizza i sensi attraverso l’amore e Dioniso, con l’ebbrezza, infonde affabilità e pacatezza, i convitati si fregiano del dono musaico della conversazione, senza alcuna necessità di attingere al cratere. Questo è il più saggio comportamento, dal momento che anche gli antichi coglievano il pericolo del vino, sia pure bevuto con misura. I versi di Omero, messi in bocca a Mnesifilo, collazionati da diversi codici e da Aldo, trasposti, anche se mutili (D. non collazona *καρηκομόωντες*), dal poligrafo, argomentano la tesi esiodica (la necessità di bere per i commensali non inclini alla dialettica); la chiosa di Mnesifilo, in clausola, argomenta l’istanza antitetica, con l’abilità dialettica di chi si serve degli stilemi omerici per dimostrare l’esatto contrario. Nel complesso tutto lo squarcio è rimaneggiato dal testo originale, ma con ampi spaccati eclettici, che palesano un interessante gioco contrappuntistico di lezioni manoscritte, di cui il Nostro senza dubbio tenne conto (avvalendosi, dunque, del vaglio, verosimilmente in *équi-pe*, di altri codici già noti in area aldina). Che D. avesse collazonato altri codici o che, in ogni caso, avesse tenuto presente il testo greco in maniera prioritaria, si evince da tre luoghi testuali: 1. «[...] nella quale è assaissimo piacere, e studio et erudizione, [...]» (ὄ πλείστον ἡδονῆς, ἄμα καὶ παιδιᾶς [...], ἄμα nB<sup>1</sup>, ἀλλὰ O), laddove il testo latino riecheggia A, F nel nesso avversativo – «[...] in quo non solum voluptatis, sed etiam ioci plurimum et serij insit, [...]». Nel testo latino, inoltre, non vi è connotazione superlativa del ‘piacere’, bensì del serio e del faceto. Nell’enumerazione delle caratteristiche di una conversazione simposiale, D. devìa, in maniera eclettica, rispetto ai testi antichi, sovrapponendo *σπουδῆ* a ‘studium’ latino (cura, sollecitudine, brama, zelo), e *παιδιᾶ* (facezia, scherzo, burla) a *παιδεία* (l’educazione dei giovani, l’istruzione nelle arti liberali alla maniera rinascimentale, l’erudizione per estensione). 2. «[...] lasciando molto ociosamente

giacere il cantaro sopra la tazza: [...]»: il superlativo avverbiale traspone fedelmente τὰ πολλὰ ἀτρέμα, più che l' 'ut plurimum' latino ('quanto più possibile'). 3. nella citazione omerica e nella chiosa di Mnesifilo, D. collaziona A e contemporaneamente altre lezioni mss, non accolte dagli editori latini: G ed I seguono, nel complesso, A, F, ad eccezione di un ἔνδεινον, *lectio difficilior* in A, F, Locas, che non risulta neanche nel volgarizzamento; se ne allontanano per l'inciso relativo agli antichi. Ho cercato di ricostruire, sulla base della resa domenichina, il testo greco da lui collazionato: «εἴπερ γάρ τ' ἄλλοι γε Ἀχαιοὶ/ δαιτρὸν πίνωσι, σὸν δὲ πλείον δέπας αἰεὶ/ ἔστηκεν. Ἐπεὶ τὰς τε προπόσεις αὐτὰς - ἔφη - πυνθάνομαι λέγειν τοὺς παλαιοὺς ἐγκεῖν οἶνον, καὶ μετρητὸν ἐκάστου πίνοντος, εἴτα ὥσπερ Αἴας μερίδας μεταδιδόντα/μεταδιδόναι αὐτῷ πλησίον». Nella resa del D. resta, comunque, eclettica la precisazione del «mezo giorno», evidentemente veicolata dal bere con misura, dunque di giorno, durante il pasto principale. Di seguito la mia traduzione, sulla base dell' *editio princeps* che, però, pone un problema non facile di attribuzione morfosintattica, a meno che non si postuli un'infinitiva (μερίδας μεταδιδόντας/μεταδιδόναι) o un participio presente irrelato rispetto al soggetto (Aiace): «Se anche gli altri Achei dalle teste chiomate bevono moderatamente, la tua coppa è sempre più colma; giacché ho sentito dire che il bere risultasse pericoloso agli antichi, come disse Omero, anche se ciascuno dei convitati beve con parsimonia e poi, come Aiace, dà al vicino la restante parte». Ravisiterei, in una più esatta trafila morfolessicale, anche le enumerazioni simposiali, in contrapposizione all'antifrasi conviviale del D. che, in direzione misaulica, neutralizza il gradiente semantico dei tre lemmi tecnici in climax - κύλιξ, οἴνοχόη, κρατήρ - . Scr.: «[...] io credo non ci sia alcun bisogno di calice, né di boccale, perché le Muse imbandiscono la conversazione come un cratere vuoto, ma stracolmo di piacere, di facezie e di serietà; grazie al confronto, ravvivano e alimentano l'affabilità dei convitati, spargendovi cortesia e amabilità, lasciando il boccale immobile sul cratere a lungo, ciò che appunto vietò Esiodo a quelli più inclini al simposio che al confronto dialettico».



## LE NOVELLE LETTERARIE DEI GIORNALI DEL SETTECENTO

Il mio progetto di ricerca, in corso di svolgimento dal 2007, presso il Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, è volto ad approfondire le novelle letterarie, comparse su più giornali, in tutto il Settecento.<sup>1</sup> È stata focalizzata l'attenzione, prima di tutto, sul «Giornale de' letterati d'Italia», pubblicato a Venezia appresso Gio. Gabriello Ertz, quattro volte l'anno fino al 1713, tre dal 1714. Il periodico, pubblicato dal 1710 al 1740, nasce da un incontro a Padova, nel maggio del 1709, tra Apostolo Zeno, Scipione Maffei e Antonio Vallisnieri, e si caratterizza come un primo effetto della cultura arcadica, con un indirizzo erudito e poi letterario, da integrare nelle finalità di quei *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, editi a Venezia da Muratori nel 1704, e a lungo discussi con il Maffei.<sup>2</sup>

Questo importante veicolo culturale – diviso in quaranta tomi su cui sono stati opportunamente riprodotti in foto anche gli articoli relativi alle novelle letterarie – connota, in maniera specifica, alcuni fattori della situazione culturale veneta nel primo Settecento.<sup>3</sup>

Nell'ambito di questa ricognizione si è provveduto alla compilazione dell'indice delle novelle provenienti da ogni parte della Penisola e dell'Europa. Infatti il giornale, distingue le novelle in due paragrafi: *Novelle*

<sup>1</sup> Tutor Prof. Alberto Granese.

<sup>2</sup> Cfr. *Giornalismo letterario del Settecento*, a cura di Luigi Piccioni, Torino, Editrice torinese, 1949, pp. 27-30; cfr. anche C. DE MICHELIS, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979.

<sup>3</sup> Il veneziano Apostolo Zeno, figura di spicco nell'Europa del Settecento letterario, riservò per sé e per il fratello Caterino gli estratti delle opere di lettere, storia ed erudizione, il marchese Scipione Maffei trattava le materie legali; le scienze mediche e naturali erano affidate a Vallisnieri; a Giusto Fontanini l'erudizione e la diplomazia. Per Apostolo Zeno cfr. C. DE MICHELIS, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, cit., pp. 37-65.

straniere dei letterati italiani e *Novelle letterarie d'Italia*. È stata svolta una particolareggiata analisi, sia sui contributi critici dei singoli compilatori – tra cui figurano anche Ludovico Antonio Muratori da Mantova, Eustachio Manfredi da Bologna, Antonio Marmi da Firenze e Matteo Egizio da Napoli – sia come studio basato sulle pubblicazioni, apparse annualmente, dei letterati in Europa.<sup>4</sup>

L'indagine affronta e analizza in generale, l'idea di una letteratura considerata ad ampio raggio, quale connubio di «esperienza e ragione», espressa da redattori e editori convinti dell'importanza dei classici, ma consapevoli della superiorità dei moderni, proiettati in un mondo aperto alle materie relative alle singole professioni: medicina, giurisprudenza e teologia.<sup>5</sup>

È stata svolta anche un'analisi sul ruolo del mercato librario – con un contributo scientifico, presentato al Convegno Mod 2009 (*Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*), *Le novelle letterarie nei giornali veneziani del Settecento* – nel quale una sorta di appendice pubblicitaria è stata sicuramente ricoperta da queste novelle; concentrazioni tipografiche notevoli e tese a diffondere il proprio catalogo – una miriade di istituzioni letterarie sparse per tutto il territorio – che rappresentano anche un'importante testimonianza storica e il desiderio settecentesco di dare notizie delle attività e ragguagli delle iniziative letterarie. Così, ad esempio, a Padova si dà notizia, tra le altre, della stampa del libro di Vallisnieri, *Considerazioni ed esperienze intorno alla generazione de' vermi ordinarj del corpo umano*, e si anticipa quella che, «sotto il torchio di Corona», si sta terminando di tre poeti latini Catullo, Tibullo e Propertio, a cura di Giannantonio Volpe. In quelle di Venezia invece si attende

con impazienza [...] l'opera del Sig. dott. Baruffaldi [...] da lui divisa in 28 capitoli di curioso e vario soggetto. Fra questi il XVII dovrà esporre la spiegazione di alcuni passi di Sallustio Filosofo, non inteso e malinterpretato dal censore.<sup>6</sup>

La ristampa citata nelle novelle di Lipsia del primo libro dell'opera legale di Gianvincenzo Gravina (tomo II) testimonia l'interesse dei redattori per

<sup>4</sup> Di Muratori si discorre espressamente nelle novelle di Modena (II, XIX, XXVII, XXXIII, XL); Milano (XXXIII, XXXVI, XXXIX, XL); Napoli (XVI, XXII, XXIV); Venezia (XXXV, XXXVIII); Padova (XIII); di Manfredi nelle novelle di Bologna (XVII, XXVII, XXXV, XXXIX); mentre di Egizio nelle novelle di Napoli (VII, XIX, XXX).

<sup>5</sup> V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Bari, Laterza, 1976, p. 137.

<sup>6</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», tomo I, p. 459.



opere italiane che si stampavano «al di là de' monti», anche se le notizie, almeno nella prima fase, non pervenivano velocemente, ma la «tardanza» non toglieva la «cognizione».<sup>7</sup>

Si avvertono, però, già dal secondo tomo alcune controversie che porteranno ad una incrinatura della redazione e si rifletteranno, anche se in minima parte, nelle notizie letterarie.<sup>8</sup> Un primo dibattito riguarderà il gesuita Germon e Fontanini.<sup>9</sup> Così, a proposito dell'erudizione sacra e profana «sopra l'affare importantissimo di Comacchio», uscirono da Roma e da Modena «dottissime e bellissime scritture», ristampate anche a Francoforte:<sup>10</sup>

Essendo stato impugnato con tre scritture il *Dominio temporale della sede apostolica sopra la città di Comacchio* [...], l'autore di questa ha intrapresa con una seconda scrittura la *Difesa del medesimo dominio* [...]. Benchè questa finisse di stamparsi l'anno addietro 1709 [...], per giusti ed altri motivi non cominciò a divulgarsi che già pochi mesi.<sup>11</sup>

Così nelle novelle di Roma del tomo VI, accanto alla segnalazione di opere sulla *Difesa seconda del dominio temporale della Sede apostolica sopra la città di Comacchio* (1711), si dava notizia della ristampa a Venezia dell'opera di Palladio presso Lovisa, e venivano esaltate nel «Giornale» le opere del Crescimbeni, come custode dell'Arcadia che, nel tomo IX delle novelle di Roma, è prontamente citato:

<sup>7</sup> *Ivi*, tomo I, p. 479. Nel tomo II le novelle letterarie d'Italia diventano più corpose: Benevento, Bologna, Brescia, Faenza, Ferrara, Firenze, Lodi, Milano, Modena, Napoli, Palermo, Roma, Torino, Venezia.

<sup>8</sup> Per nuclei essenziali ci fu la polemica Orsi-Bouhours a proposito della questione della lingua nel primo Settecento, la vecchia erudizione sacra demolita dal Bacchini, dal Gatti e dallo Storchi, la discussione delle *Vindiciae* del Fontanini contro Germon, infine il dibattito intorno a della *Perfetta poesia* di Muratori. Cfr. V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 139.

<sup>9</sup> Dopo che Mabillon pubblica «il *De re diplomatica* [...] il Germon aveva cercato di screditare la “nuova scienza” nel 1703. In realtà il gesuita, attaccando il metodo di Mabillon, secondo il Fontanini, tendeva a riprodurre la tradizionale rivalità fra gli ordini [...]. [...] i redattori cominciano a prendere posizioni contro i gesuiti». Cfr. V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 138.

<sup>10</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», tomo II, Novelle letterarie di Roma; tomo IV, Modena p. 431; tomo VIII, p. 425.

<sup>11</sup> *Ivi*, Roma, II, p. 512.

L'*Arcadia* del Sig. Canonico Gio. Mario Crescimbeni [...] è come una storia di questa famosa adunanza uscì la prima volta [...] appresso Antonio De Rossi nel 1708 in quarto.<sup>12</sup>

Nel 1711 viene fatta una seconda edizione ampliata, con la giunta del catalogo degli Arcadi fino al 13 aprile 1711.<sup>13</sup>

Nelle notizie di Padova, dello stesso tomo, compare la segnalazione della prossima uscita del libro del Marchese Giovanni Poleni, *De vorticibus coelestibus dialogus*, con l'aggiunta di un opuscolo intitolato *Quadrature circulis Archimedis & Hyppocratis chii analitica expressio*.<sup>14</sup> Questo volume dimostra gli interessi molteplici del Giornale e gli elementi essenziali del contrasto fra astronomia cartesiana e quella newtoniana, facendo sua l'idea di tipo europeo di promuovere anche opere di fisica sperimentale:

Gravi essendo le controversie di molti fenomeni celesti [...] nel sistema de' vortici [...] l'autore si è proposto [...] di trattare di tutti [...] col solo oggetto di aprire la strada alla ricerca della verità, lasciandone ai dotti il giudizio.

Indipendentemente dalla linea politica adottata dal giornale le novelle acquistano un loro spazio, a volte autonomo; così delle nuove tempe-rie culturali i curatori, a contatto con stampatori, respirano la portata europea.

Nel 1715 il «Giornale» si riavvicinava al Muratori, mentre continuava la polemica con i gesuiti. Le novelle lodano le opere del modenese: *Anecdotti latini* (Padova XIII, p. 484) e *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene*.<sup>15</sup> A Napoli si dà notizia della difesa fatta al Muratori da Niccolò Amenta

<sup>12</sup> Verrà infatti dato ampio spazio al Crescimbeni, nelle novelle di Roma (II, IV, IX, XIX, XXVI, XXVII, XXXIV); Venezia (XIII); Verona (XXXVII).

<sup>13</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», Roma, IX, p. 472.

<sup>14</sup> Poleni verrà in seguito trattato nelle novelle di Padova XXVIII; XXXIX; Venezia XXXIX.

<sup>15</sup> «Il [...] Signor Dottor Muratori [...] si è posto all'impresa di darci un compiuto trattato circa il modo di governarsi in tempo di peste; e non minor lode ne merita per la maniera eccellente con cui l'ha ordinato, e composto. Il fiero e strepitoso contagio che l'anno passato fece sentirsi in varie province della Germania, preceduto dalla quasi universale pestilenza bovina [...] diedegli stimolo nel prossimo passato autunno a leggere, ed a notare quanto di sparso in tanti e infiniti libri, e di più utile era stato scritto per l'addietro sopra di questa materia; il che certamente non ha potuto non costargli incredibil tedio e fatica [...] per essere tutt'altro che medico di professione» («Giornale de' letterati d'Italia», Modena, XIX, pp. 419-420).



contra molti letterati italiani che hanno preso a censurare [...] Muratori per li giudicj dati [...] nella sua opera *Della perfetta poesia italiana*.<sup>16</sup>

Successivamente, nel 1715 (tomo XXVI), l'avvocato Amenta difenderà il modenese, con una *Lettera* presso lo stampatore Niccolò Nasi, indirizzata a Sebastiano Pauli, dalle opposizioni di due poeti vicentini Andrea Marano e Antonio Bergamini «sopra quanto [...] avea giudicato intorno alle loro poesie, nella sua tanto stimata opera *Poesia italiana*».<sup>17</sup> Paoli pubblica in risposta una *Difesa delle censure del Sig. Ludovico Antonio Muratori contro l'Eufrasio Dialogo di due poeti vicentini (in 8, 1715)* e la notizia napoletana così si conclude:

I due poeti vicentini si possono gloriare che se le cose loro non sono state approvate dal pubblico, hanno però meritato l'onore di essere considerate e censurate da tre dei più celebri letterati d'Italia, [...] negli scritti de' quali viverà certamente il loro nome, vie più di quello che sarebbe vivuto ne' loro poetici componimenti.<sup>18</sup>

Ma nel XXXV tomo, nelle notizie di Venezia, si discorre di una ristampa, divisa in due volumi, dei libri *Della perfetta poesia italiana* del 1706, perché ritenuta introvabile:

I libri [...] sempre furono in possesso della stima e della lode degli uomini letterati. Ciò fece che fattosi in breve spazio, vendita di tutti gli esemplari, quest'opera s'era fatta rarissima, e conseguentemente invano da molti ricercata. Le frequenti ricerche furono a molti librai stimolo per imprendere la ristampa: ma il nostro Sebastiano Coleti n'ha avuta dal padre Sebastiano Pauli l'ultima spinta, con l'esibirgliene un esemplare tutto postillato dalla mano critica ed erudita dell'abate Anton Maria Salvini.<sup>19</sup>

In realtà il Coleti tende ad esagerare la notizia per le opere che stampa. Infatti nel tomo XXXVIII, sempre nelle notizie di Venezia, Coleti pubblicizza le altre ristampe delle opere di Muratori, considerando anche la società con Albrizzi.<sup>20</sup> In genere, lo stampatore promulgava un manifesto

<sup>16</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», Napoli, XXII, pp. 449-450.

<sup>17</sup> *Ivi*, Napoli, XXVI, pp. 399-400.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 400.

<sup>19</sup> *Ivi*, XXXV, Venezia, pp. 516-517.

<sup>20</sup> La prima parte del tomo XXXVIII, 1726-'27 si dà notizia del *Cesare* di Antonio

pubblicitario per i letterati, che spesso si associavano direttamente con le imprese, avendo anche un rapporto diretto con gli editori.

Da questa indagine generale, si è svolta poi una capillare esplorazione anche degli scritti relativi al teatro; gli Arcadi erano convinti che la riforma del teatro doveva scaturire dalla parola scritta e recitata, così si stampavano una serie di libri e si attuavano messinscene fortunate. Lo stesso Gravina aveva composto cinque tragedie:

Uscirono poi finalmente [...] le cinque tragedie [...] di Gravina [...] in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1712, in 8, pag. 348. [...] *Il Palamede* [...]; *L'Andromeda* [...]; *L'Appio Claudio* [...]; *Il Papiniano* [...]; *Il Servio Tullio* [...]. [...] Non essendo qui luogo di stenderci nelle qualità delle suddette tragedie col dar relazione della struttura di esse e, del verisimile, del mirabile, del compassionevole, e di tutto ciò, che riguarda l'azione tragica, come pure della favella, e della purità di essa, della qualità del metro, e della sua eccellenza, si desidera che con permissione del poeta se ne parli diffusamente in qualche futuro giornale, benchè per altro l'autore ampiamente lodato si dichiari nel prologo di tenere per invidioso e ignorante chiunque non concorrerà seco lui a stimare le presenti sue tragedie sopra tutte le altre, che fossero mai state composte dal Tasso, dal Bonarelli e dal Trissino.<sup>21</sup>

Napoli infatti rappresentava il luogo ideale, insieme con Venezia, e con l'esempio di Gravina, di questo orientamento grazie alla recita dell'*Orazia* di Pansuti.<sup>22</sup>

Questa recita fu lodata anche nell'edizione napoletana della *Merope* di Maffei, che rappresentava il ritorno dell'eroismo tragico.<sup>23</sup> Nel tomo

---

Conti (Faenza), Degli Accademici della Viga; di una nuova edizione da stampare del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Firenze); I commenti di Antonio Maria Salvini delle opere di Boccaccio e sopra la *Commedia* di Dante (Napoli); *La Divina Commedia* di Dante per opera del Sig. Volpe (Padova); ristampe delle opere di Muratori per opera del Coleti: *Lamindi Pritanii de ingeniorum moderatione in religionis negotio: ubi quae jura, quae frena futura sint homini Christiano in inquirenda e tradenda veritate* 1727, *Le rime di Francesco Petrarca, riscontrate con i testi a penna della libreria estense, e coi fragmenti dell'originale d'esso poeta*, 1727; *Compendio del Vocabolario degli Accademici della Crusca* di Apostolo Zeno, accademico animoso (Venezia). Il Giornale a partire dalla seconda metà del tomo XXXVIII uscì in ritardo, nel 1733 per la morte di Pier Caterino Zeno (V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 153).

<sup>21</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», tomo XII, Novelle di Napoli, pp. 420-422.

<sup>22</sup> *Ivi*, tomo XXXIII, 1719-20, Novelle di Napoli. Vedi anche XXIV Napoli.

<sup>23</sup> «*L'Orazia*: tragedia che ha riposto nella vecchia lor fama i teatri di Napoli». Cfr.



XXXIV si fa riferimento all'ottava impressione della *Merope*, rispetto a quella data per la prima volta alle stampe dal Tommasini nel 1714, in cui si legge il *Ragionamento* di Tedalگو per la prima volta impresso:<sup>24</sup>

E in questo Ragionamento va Tedalگو, nome arcadico del [...] padre Pauli, disaminando l'artificio e le bellezze generalmente di tutto questo poema, e specialmente di tutte le parti costitutive [...]. Questa è l'ottava impressione; e dicesi che in Londra se ne faccia un'altra, assai bella e sarà la nona.<sup>25</sup>

Già dal tomo XXXI (1718), nelle novelle di Parigi si avverte una riserva nei confronti delle traduzioni:

La *Merope* del Sig. Marchese Maffei, traslata in francese, si è impressa in questa città [...]. A Paris, chez Antoine Urbain Coustelier, 1718, in 12, pagg. 155. Dicesi il traduttore essere uno dell'Accademia francese. V'è dell'una parte l'originale italiano, e dall'altra la versione in prosa: in che ben si è ravvisato il traduttore, poiché i versi mal si rendono in versi da lingua a lingua [...]; non potendosi in questa lingua esprimere la libertà e naturalezza del nostro verso sciolto; e neppure la rappresentazion varia e viva delle passioni, per la catena della rima, a cui sono obbligati i versi francesi, e per quel romper di due in due versi il corso del dire, e imprigionare il sentimento. La versione francese è pura e nobile; ma potrà servire di paragone dell'una e l'altra lingua, e di quanto sia più felice la nostra nella forza, nella grazia, nell'abbondanza, e nella varietà delle espressioni, e nella conformità a soggetti differenti, ed alle occasioni.<sup>26</sup>

Ma il pubblico, «di qua e di là da' monti», acclamava la tragedia del marchese; così nelle novelle di Vienna:

La *Merope* [...] recitata più volte in tutti i più famosi teatri d'Italia; più volte ancora impressa nelle città più cospicue di qua e di là da monti; udita, letta, e sempre applaudita e lodata dalle persone più letterate e di miglior gusto. [...] Il grande Carlo VI [...] s'è invogliato d'udir la recitare; sono stati eletti cavalieri e dame le principali per nobiltà di

*Ragionamento di Tedalگو Pastore Arcade sopra la "Merope". Tragedia del Signor Marchese Scipione Maffei*, Napoli, Stamperia di Felice Mosca, 1719.

<sup>24</sup> La seconda edizione napoletana della *Merope* è invece citata nelle novelle di Napoli del tomo XXXV, pp. 456-57.

<sup>25</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», tomo XXXIV, Napoli, 1720-1721, pp. 448-449.

<sup>26</sup> *Ivi*, tomo XXXI, Novelle di Parigi, pp. 369-370.

nascita e per vivacità di spirito che ne facciano i personaggi; [...]. La stessa maestà dell'imperadrice vedova Amalia [...] volle onorare la terza recita della sua presenza. Con tale occasione anche quivi se n'è fatta una vaga edizione col titolo solito [...] *Vienna d'Austria appresso Gio Pietro Van Ghelen, stampatore di corte di sua Maestà* [...] 1724, in 8 pagg. 68.<sup>27</sup>

In realtà già dai generali tomi XXXII e XXXIII del 1719 erano state presentate anche le *Rime e prose*, opera importante per la storia del giornale perché era stato raccolto tutto ciò che il Maffei aveva scritto per il «Giornale de' letterati d'Italia». Il gruppo redazionale però si sentì escluso. Infatti dopo il tomo XXXII, il Giornale da trimestrale diventava quadrimestrale.<sup>28</sup>

La notizia letteraria del 1723 del primo tomo del *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena*, presso Iacopo Vallarsi a Verona dimostra un minimo di riserva:

Le angustie in cui ci troviamo non ci permette di più a lungo di discorrere della presente raccolta, come né pure del suo illustre Mecenate; e però ci riserbiam di farlo in altro tomo.<sup>29</sup>

La nota è più di apparenza che di sostanza; la critica, nelle notizie letterarie non verrà mai pienamente attuata sul piano pratico. Addirittura per esigenze editoriali e pubblicitarie, ripiegava sempre sulla prevalenza degli elogi, come nel 1724:

Il tomo secondo del *Teatro italiano* [...] uscì poco dopo dalla stampa di Jacopo Vallarsi [...]. Con breve lettera dedicatoria è consagrato al signor Antonio Rambaldo di Collalto, in cui sembra che in oggi le muse italiane tutte ritrovino amoroso ricovero e valido patrocinio.<sup>30</sup>

Maffei, inoltre, promuoverà egli stesso la diffusione del suo *teatro italiano* presso i maggiori teatri italiani e si preoccuperà persino di abbassare il prezzo di copertina per renderlo più popolare.<sup>31</sup>

Il connubio delle istanze riformatrici di Muratori, Gravina, Maffei e Conti si realizza nel teatro.

<sup>27</sup> *Ivi*, tomo XXXVI, 1724, *Novelle di Vienna*, pp. 306-307.

<sup>28</sup> V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 148. Nell'Epistolario di Zeno si parlerà del risentimento del gruppo.

<sup>29</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», Verona, XXXV, pp. 528-530.

<sup>30</sup> *Ivi*, Verona, XXXVI, pp. 431-432.

<sup>31</sup> Cfr. Le lettere al Muratori del 12 luglio 1723 e 12 gennaio 1725, in *Epistolario di Maffei Scipione*, a cura di Celestino Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, Vol. I, p. 455; 500.



Il tomo XXXIX usciva presso la tipografia Fenzo sei anni dopo (1739). Dietro questo tipografo, emerge il libraio Giambattista Pasquali, che diventerà uno degli editori più importanti del Settecento. Infatti, nelle notizie di Venezia, interessante risulta la segnalazione della nuova edizione ampliata ed accresciuta del *Newtonianismo delle dame* del 1737 di Algarotti, stampata a Napoli proprio a spese del Pasquali, in 8, pp. 303, 1739:

[...] Un'altra volta fu stampata quest'opera sotto il nome di Napoli, ma per quanto sembra in Milano. Ora sotto lo stesso nome viene ristampata a spese di Giambattista Pasquali librajo e stampatore di Venezia. [...] gli accrescimenti sono la dedicatoria alla sacra imperial maestà di tutte le Russie, fatta in verso sciolto dall'autore [...]; alcuni versi in lode dell'opera in lingua inglese. [...] un avvertimento ai lettori. [...] un sonetto del Sig. Voltaire in francese; nel fine del libro una lettera intorno al novello sistema d'ottica del Sig. Giovanni Rizzetti.<sup>32</sup>

La notizia – esemplare per comprendere la funzione del Giornale: aperto al nuovo ma rispettoso del passato – dimostra l'entusiasmo di una cultura che informa un pubblico più vasto. Intendeva sottolineare una continuità anche tematica, visto che era sempre stato uno dei veicoli per le discussioni su Newton. Inoltre, l'ammirazione per la cultura inglese consentiva di criticare Cartesio e i cartesiani considerati capziosi ragionatori.<sup>33</sup> L'opera risultava contemporanea a quella di Voltaire; ma siamo ancora lontani dalle finalità critiche e teoriche, che saranno proprie dei collaboratori del «Caffè».

Nel tomo XL (1740) le novelle più lunghe presentano i cataloghi dei libri nuovi di Albrizzi, Bettinelli, Lazzaroni, Occhi e Pasquali. Si dà notizia dell'uscita del tomo XXI degli *Opuscoli scientifici* del padre camaldolese Angelo Calogera presso Simone Occhi.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», Venezia, XXXIX, pp. 439-440.

<sup>33</sup> Per Algarotti si veda: *Dialogo sopra l'ottica newtoniana*, a cura di Ettore Bonora, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, Vol. XLVI, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969; F. ARATO, *Il «secolo delle cose»: il «newtonianismo» di F. Algarotti*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXVIII, 1990, 540, pp. 505-545; G. ORTOLANI, *Algarotti e l'Epistola al Voltaire*, in *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Bologna, Zanichelli, 1926; O. BASSI, *Il novatore Algarotti*, «Scuola e cultura», XIV, 1938, pp. 222-231.

<sup>34</sup> Nelle novelle di Venezia del tomo XL troviamo: *Le Antiquità di Aquileja profane, e sacre per la maggior parte finora inedite raccolte da Giandomenico Bertoli*, Albrizzi, 1739; *Forestiero illuminato intorno alle cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia, e delle isole circonvicine...*, Albrizzi, 1740; Giuseppe Bettinelli promette l'uscita della ristampa

Calogerà pubblica anche le «Novelle della repubblica delle lettere» (1729-62), un settimanale che tratta le notizie di attualità letteraria e bibliografica.<sup>35</sup> In un primo tempo il giornale veniva stampato dall'Albrizzi, passò poi alla libreria di Simone Occhi, perché il progetto dell'Albrizzi era apertamente commerciale:

I libri che si riporteranno in queste novelle si troveranno alla mia bottega, e potrà ognuno indirizzarsi al mio negozio per acquistarli.<sup>36</sup>

Proprio attraverso questa metodologia di indagine, è nata l'esigenza di analizzare un altro periodico, questa volta fiorentino, che segue le orme veneziane negli anni Quaranta. Certo, Firenze non poteva vantare un'arte tipografica sviluppata come quella veneziana, ma sicuramente rappresentava la tradizione culturale linguistica nazionale.

In concomitanza con le ultime uscite del giornale veneziano, si inseriscono le «Novelle letterarie pubblicate in Firenze» da Giovanni Lami (è stato presentato anche un contributo scientifico all'ultimo Congresso Adi),<sup>37</sup> l'antigesuita, agostiniano, nemico della Scolastica, «vicino alle posizioni religiose» di Ludovico Antonio Muratori.<sup>38</sup>

Dopo aver provveduto alla riproduzione fotografica delle pagine del

---

delle cinque tragedie del Gravina e delle *Orazioni sacre* di Sebastiano Paoli; *Trattato degli studi delle donne*, opera di un Accademico Intronato, presso Francesco Pitteri; Giampietro Bergantini, *Della volgare elocuzione illustrata, ampliata, facilitata*, presso Gianmaria Lazzaroni, 1740; *Miscellanea di varie operette* all'Illustr. Sig. Abate Jacopo Facciolati, presso Gianmaria Lazzaroni; *Raccolta d'opuscoli scientifici, filologici* tomo XXI, presso Simone Occhi, 1740, in 12, pp. 451; *Opere di Sperone Speroni*, tomo I, 1740, presso Domenico Occhi; Francesco Bernardo Maria De Rubeis, *Monumenta ecclesiae Aquileiensis commentario storico cronologico critico...*, 1740; *Opuscula omnia actis eruditorum Lipsiensibus inserta, quae universam mathesim, physicam, medicinam, anatomiam, chirurgiam...*, Venezia, Giambattista Pasquali.

<sup>35</sup> Giornale letterario a pubblicità settimanale. «Il primo numero è del 1 gennaio 1729, l'ultimo del 26 dicembre 1762. Ogni numero è costituito da 8 pagine, la cui numerazione è continuativa entro l'anno». Anche qui le notizie sono divise per luogo di provenienza. Per quanto riguarda i redattori al Calogerà nel 1730 subentrarono Antonio Verdani e Gianfrancesco Pivati. Cfr. R. SACCARDO, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Trieste, Lint, 1982, pp. 34-35.

<sup>36</sup> 1 gennaio 1729. Per Angelo Calogerà cfr. C. DE MICHELIS, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, cit., pp. 91-127.

<sup>37</sup> L. CASTORI, *Le novelle letterarie del Lami e la produzione libraria nella metà del Settecento*, Atti del XIII Congresso ADI, *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009 (in corso di stampa).

<sup>38</sup> Cfr. V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 167.



periodico fiorentino (conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli dai tomi 1-9 [1740-48]; 13-30 [1752-69], mentre i tomi 10-12 [1749-51], mancanti a Napoli, sono stati consultati e riprodotti alcuni articoli, presso la Biblioteca Nazionale di Roma), è stata intrapresa un'analisi comparatistica in rapporto alle posizioni ideologiche del giornale veneziano, che ha consentito di evidenziare anche una reale critica ragionata dei libri pubblicizzati, assunto indispensabile, a partire dalla metà del secolo. Il primo numero, dedicato al Signor Marchese Gabriello Riccardi, canonico fiorentino, contiene un'emblematica Prefazione, che specifica le cause che ne determinarono l'uscita:

Cresce [...] la meraviglia, che con tutti gli esempi delle città ultramontane, e di alcuna d'Italia, e specialmente di Venezia, dove i laudabili Giornali de' letterati Italiani ebbero origine, e dove ancora si continuano [...]; non si svegliasse alcuno ad intraprendere un simile assunto in Firenze, Città in cui forse più che in ogni altra d'Italia, e si studia e si ha buon gusto, e critica da dare ad altri, e si stampa originalmente, senza stare solamente in ristampe occupati. Aggiungasi che i giornali di Venezia non possono supplire a tutti i libri, i quali escono alla giornata in Italia: che nelle novelle, che parimente si pubblicano ogni settimana a Venezia, si mettono i soli titoli dei libri che si stampano, né a tutti si fanno copiosi estratti [...].<sup>39</sup>

La libertà di stampa, nelle «Novelle» di Firenze, rappresenta l'elemento fondamentale, almeno nelle intenzioni dei compilatori, che richiedevano, accanto alle notizie dei corrispondenti, le opere in versione integrale a spese del giornale, per intraprendere la critica auspicata.<sup>40</sup> Almeno nella prima fase del giornale, accanto alle notizie semplicemente segnalate, esistono delle vere e proprie recensioni, e molte sono le notizie sulle attività degli editori e dei librai in rapporto con Tartini Franchi, come per esempio Pitteri n. 1, 1740.

Una sorta di Indice degli articoli del tomo XL, che sarà l'ultimo del «Giornale de' letterati d'Italia», viene inserito nelle notizie di Venezia del n. 52. Giornale, considerato, a questo punto,

utilissimo e procaccia [...] gran lode al suo dotto autore.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», Prefazione al n. 1, gennaio 1740.

<sup>40</sup> Cfr. «Giornale de' letterati d'Italia», tomo XL, pp. 450-451.

<sup>41</sup> «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», cit., p. 822.

In realtà, questo tomo presenta nell'ultimo articolo le «Novelle» più lunghe, come quelle di Venezia, con cataloghi dei libri nuovi di Albrizzi, Bettinelli, Lazzaroni, Occhi e Pasquali, mentre quelle di Firenze danno notizia: del *Compendio del vocabolario della Crusca sull'edizione quarta* in cinque tomi; a Milano, l'edizione delle *Antiquitates italicae medii aevi* di Muratori, in fogl. del 1740; a Modena, la parte seconda de' *Le antichità estensi*. Gli articoli generali invece riguardavano opere come la nuova edizione del *Newtonianismo per le dame*; i *Rerum italicarum scriptores*; *La filosofia morale esposta ai giovani* da Muratori. Opere in linea con la concezione politica delle «Novelle letterarie» fiorentine, aperta al nuovo, ma rispettosa del passato; tuttavia ancora lontana dalle finalità critiche dei collaboratori del «Caffè». Orientata verso la partecipazione alle battaglie religiose e civili del Muratori, mostra, da un punto di vista scientifico, il trionfo graduale del newtonianismo.

Già il n. 51 che segnalava la morte di Carlo VI, avvenuta a Vienna, sottolineava l'importanza di questa figura, che aveva promosso l'introduzione della cultura italiana nel mondo austriaco e che, con il suo aiuto alla società palatina, aveva reso possibile i *Rerum* del Muratori.<sup>42</sup>

Risulta particolarmente interessante un confronto tra le novelle di Venezia del tomo XL del «Giornale de' letterati d'Italia» e il n. 1 delle «Novelle letterarie» fiorentine. Entrambi i giornali danno notizia dell'uscita delle *Antichità di Aquileia profane e sacre, diseguate ed illustrate da Giandomenico Bertoli* presso Albrizzi. Mentre il giornale di Lami si sofferma su ben sette colonne solo su quest'opera erudita, il giornale di Venezia si limita a un accenno, pur inserendola come prima notizia.<sup>43</sup> Certo, bisogna tener conto che, essendo un settimanale riservato solo alle novelle, riusciva meglio a dividere equamente le notizie, distribuendole in uno spazio sicuramente maggiore.

<sup>42</sup> «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», tomo I, 1740, n. 51, pp. 808-812: «Il favore verso le lettere fu dimostrato da questo monarca nel tenere ad amplissimo stipendio persone eccellenti [...]; il signor Apostolo Zeno nobil veneziano, e notissimo al mondo letterario per le sue erudite fatiche, suo poeta; ed il signor abate Metastasio parimente suo poeta, che ha meritato tanto applauso dagli eruditi pe' suoi elegantissimi Drammi [...]; d'aver prestato asilo a Pietro Giannoni Istorico dotto, ma infelice, con assegnargli un'ampia pensione di 1500 fiorini? Pres'egli di più la protezione della Società Palatina di Milano fatta per compire l'edizione degli scrittori delle cose italiane, [...] e in cui si sono acquistata immensa lode il Sig. Lodovico antonio Muratori, il Sig. Francesco Saffi, il Sig. Orazio Bianchi, e il Sig. Filippo Argelati».

<sup>43</sup> «Giornale de' letterati d'Italia», tomo XL, pp. 450-451.



Il 1741 segna il successo anche economico. Il Lami, infatti diventa il solo responsabile di tutta la rivista, costruendo in proprio una piccola tipografia intorno al giornale. Nel tomo II, interessante risulta, nelle novelle di Londra, l'ampia recensione dell'*Antimachiavel*, affrontato «nell'arco di quella linea apologetica del cristianesimo, a cui erano invitati anche i protestanti, contro i libertini (eredi di Machiavelli) e i deisti (da Bayle a Collins, Toland etc.)»: <sup>44</sup>

Se il Macchiavelli insegnasse i delitti e la perfidia in una università di traditori, non farebbe meraviglia, ch'egli trattasse materie di questa natura, [...]. Egli approva azioni simili al Vespro Siciliano, e all'orrenda carnificina della Festa di S. Bartolommeo, in cui tali crudeltà si commisero, che fanno fremere l'umanità. <sup>45</sup>

Il 1741 è anche l'anno in cui Lami deve fare i conti con la nascita del «Giornale de' letterati di Firenze». Questo foglio nasce in polemica con le «Novelle», e si pone come continuazione di quello veneziano. Così nel n. 52 del 1742, si segnala la nascita di questo giornale, ma con forte distacco e freddezza. Mentre nel n. 7 del 1743, nelle notizie di Firenze, viene inserito il semplice Indice degli articoli, *solamente sei*, del tomo I parte terza del 1742. <sup>46</sup>

Nel 1743 Muratori rappresentava sempre il riferimento essenziale della rivista con la segnalazione del *Cristianesimo felice nelle missioni del Paraguay*; ma soprattutto il modenese viene difeso sul piano religioso dagli attacchi dei gesuiti, a proposito del voto sanguinario, con l'analisi delle *lettere* di Ferdinando Valdesio a Gregorio Azzevedo, che confutano lo scritto di Giovanni De Luca francescano:

il quale trasportandosi senza rispetto contro Antonio Lampridio, ha impreso a difendere il superstizioso voto sanguinario con un ammasso di prodigiosi paralogismi [...]. Quello però che è insoffribile, più di tutto in lui, è lo strapazzo che fa del dottissimo Signor Muratori, con ingiurie e villanie degne di uno scrittore teologo, e non convenienti ad un personaggio, decoro, e splendore dell'Italia nostra. <sup>47</sup>

<sup>44</sup> Cfr. V. CASTRONOVO, G. RICUPERATI, C. CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, cit., p. 173.

<sup>45</sup> «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», tomo II, 1741, Londra, pp. 619-620.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 97-98.

<sup>47</sup> *Ivi*, Milano, 1743, p. 110.

Nel n. 16 del 1743, nelle novelle di Napoli, viene recensita la raccolta d'Opuscoli di GianVincenzo Gravina, a cura del letterato Antonio Sergio, con riferimento alla vita e alle opere edite, con l'indice delle opere inedite conservate da Metastasio. Gravina, maestro di Metastasio e Rolli, aveva,

troppa libertà di parlare, [...] unita a un costume non conforme alla corrente degli uomini, (che) gli svegliò contro non pochi avversari, e tra questi il finto Quinto Settano, che l'esagitò con le satire sotto il nome di Filodemo. Ma la morte, la quale distrugge l'invidia e fa risorgere la vera fama, e il debito onore, apportò un favorevole giudizio della scienza del Gravina, poiché le sue opere sono stimate, e ricercate da tutti, e il satirico Settano si giace ignobile, e in oggi appena mentovato.<sup>48</sup>

Palese è la polemica sull'anticonformismo del giornale, che genera invidia e oscura la fama di grandi autori. Il proposito del Lami, come egli stesso ha ribadito nella conclusione di un suo articolo, è «dire la verità con una santa sincerissima libertà», senza la verità «l'Istoria non è più Istoria ma un cadavere [...] a cui manca l'anima [...]. Ma ella è tanto bella che fa male alla vista di molti». <sup>49</sup> Di notevole interesse sono le pagine dedicate all'opera ultima di Muratori *Della pubblica felicità*, che rappresentano un vero e proprio programma politico e civile della rivista e richiamano il concetto verità/libertà tanto profondamente avvertito:<sup>50</sup>

Io invidio la sorte del dottissimo e savissimo Sig. Muratori che ha trovato modo in questo libro di fare impunemente quello che a pochissimi riesce, in altra maniera di dire, cioè liberamente il vero ad orecchie delicatissime.

La recensione del 1749, vero e proprio riassunto dell'opera, emblematicizzava il quadro riformistico che Lami auspicava nel proprio Paese, per giungere alla realizzazione della felicità degli uomini, con un criterio di azione non unitario, ma una combinazione equilibrata dei vari interessi, il pubblico e il privato. La felicità, propiziata dalla giustizia, non è da intendersi astrattamente, ma come logica scaturigine reale e concreta.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> *Ivi*, Napoli, n. 16, pp. 263-267.

<sup>49</sup> Cfr. *Giornalismo letterario del Settecento*, a cura di Luigi Piccioni, cit., p. 120.

<sup>50</sup> Cfr. «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», n. 40, 3 ottobre 1749; n. 45, 7 novembre; n. 48, 28 novembre; n. 52, 26 dicembre.

<sup>51</sup> Come è stato più volte notato, molti temi presenti in quest'opera, sono stati discussi da Muratori nelle altre sue opere (a cominciare dai *Rudimenti di filosofia morale*, Il



La tanto agognata Verità/Libertà di stampa si riassumeva perfettamente nella figura di Giuseppe Baretti, così vicino, anche caratterialmente al Lami. Già il 21 aprile del 1747, nelle novelle di Venezia, viene presentato il manifesto di Giuseppe Bertella del negozio Hertz, con l'anticipo della stampa della seconda opera, in ordine di tempo, della traduzione delle *Tragedie di Pierre Corneille in versi italiani*, in vendita per associazione.<sup>52</sup>

Nel settembre 1748, l'opera viene recensita, sempre nelle novelle di Venezia. In realtà al Lami interessava particolarmente la Prefazione di Baretti, premessa a guisa di lettera a ognuno dei volumi, soprattutto la prima, a *Don Remigio Fuentes*, in cui si dimostrava fautore della maggiore facilità e gradevolezza dei versi rimati e contro il pregiudizio classicista, della potenza dell'esametro e del verso sciolto.<sup>53</sup> La concezione funzionale della rima incontrava il favore di Lami, cultore della poesia e dell'Arcadia bernese.<sup>54</sup>

Infatti, l'amicizia, sempre più intensa tra i due, è testimoniata dalle lettere dell'anno 1750, che troviamo nell'epistolario barettiano indirizzate a Lami, legate strettamente alle notizie letterarie.<sup>55</sup>

Per quanto riguarda il genere commedia, Lami predilige Carlo Goldoni,

*governo della peste e le maniere per guardarsene, La filosofia morale esposta e proposta ai giovani*), dimostra che Lami ha sempre seguito il programma politico e civile del modenese. Cfr. F. VENTURI, *Settecento riformatore*, I, *Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969; Cfr. anche M. MONACO, *La vita, le opere, il pensiero di L. A. Muratori e la sua concezione della pubblica felicità*, Lecce, Milella, 1977.

<sup>52</sup> «Essendomi venuta alle mani la traduzione in versi toscani di tutte le tragedie di Pietro Cornelio fatta dal Sig. Giuseppe Baretti, ho risoluto di farla stampare col suo originale a fronte. L'opera verrà divisa in quattro volumi in 4 grande; la carta ed i caratteri saranno i medesimi di questo manifesto, ed il frontespizio sarà ornato del ritratto istoriato del Poeta francese. Questa si venderà per associazione, e gli associati pagheranno otto lire veneziane per ciascun tomo sciolto, sempre anticipatamente secondo l'uso». «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», Venezia, 21 aprile 1747, p. 249.

<sup>53</sup> *Ivi*, 27 settembre 1748.

<sup>54</sup> Per quest'analisi della poesia bernese in Lami, Cfr. G. NICOLETTI, *Orientamenti di poetica e frequentazioni di letteratura contemporanea nelle Novelle letterarie di Giovanni Lami*, «Studi italiani», XIV, 2002, 1-2, pp. 13-46.

<sup>55</sup> Per la dettagliata analisi delle lettere in rapporto alle notizie letterarie si rinvia alla comunicazione svolta al Congresso Adi 2009: L. CASTORI, *Le novelle letterarie del Lami e la produzione libraria nella metà del Settecento*, cit.; cfr. G. BARETTI, *Epistolario*, vol. I, XLIX; cfr. anche *Primo cicalamento sulle lettere del Bartoli*, in *Prefazioni e polemiche*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1933; cfr. «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», n. 14, 3 aprile 1750, p. 218; cfr. G. BARETTI, *Epistolario*, I, 15 aprile 1750 e LV, Torino, 20 maggio 1750; cfr. «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», Torino, n. 31, 31 luglio 1750, p. 495 e Torino, n. 39, 25 settembre 1750, pp. 618-623; Cfr. G. BARETTI, *Epistolario*, Vol. I, LVII, Londra, 12 ottobre 1752.; cfr. «Novelle di Roma», del successivo mese di agosto 1750, pp. 533-34.

suo amico da tempo. Divenuto una celebrità indiscussa, il veneziano passa nel 1752 al servizio dei fratelli Vendramin e del teatro S. Luca. Lasciando Madebach che cerca in tutti i modi di trattenerlo e, non riuscendovi, lucra sui trentadue copioni ancora inediti rimasti nelle sue mani. Comunque, a suo tempo, aveva pagato l'autore, affinché li componesse per le scene, già destinati a entrare nell'edizione Bettinelli. Goldoni cita la casa editrice e il capocomico Madebach.

Le Novelle del maggio di Lami pubblicano alcuni parti della lettera che Goldoni invia da Firenze a un amico a Venezia, dove spiega le sue ragioni per la tempestiva pubblicazione dell'edizione Paperini, nella quale i copioni stampati dal Bettinelli saranno rinnovati e ridefiniti dall'autore.<sup>56</sup>

L'edizione Paperini rappresentava quindi una risposta sostanziale al suo diritto di proprietà letteraria, in quanto. l'autore distingueva i copioni per la rappresentazione da quelli riveduti e corretti, che tengono conto anche dell'effetto sulla scena con le critiche e le censure.<sup>57</sup>

Durante il lavoro di ricerca si è provveduto, quindi, a uno spoglio sistematico di articoli e notizie concernenti il teatro, con uno studio approfondito delle esperienze teatrali e delle riflessioni teoriche, anche in rapporto agli influssi europei, con paratesti a confronto. Così, ad esempio, nel n. 27 nelle Novelle di Firenze del 3 luglio 1753, viene presentato il I tomo dell'edizione goldoniana Paperini, in 8 di pag. 396, che comprende cinque commedie:

<sup>56</sup> «[...] Questa lettera è una specie di Manifesto, col quale [...] Goldoni significa al Mondo Letterario, che è per far stampare in Firenze cinquanta sue Commedie. Ecco le sue parole a pag. 7: *In Firenze dove or sono, e dove tanta benignità e clemenza mi viene da tutti gli ordini praticata, farò un'edizione intiera delle commedie, che aver mi trovo composte. Trentadue ne ha il Madebach (questo è il capocomico impresario nel teatro di Sant'Angiolo di Venezia) esibite, dodici sono già le stampate, e in tutte ascendono a quarantaquattro, le quali distribuite in Venezia dal Bettinelli (stampatore del quale si è disgustato il signor Goldoni pe' motivi che in questa lettera ampiamente racconta) a quattro per tomo, formeranno undici tomi di Commedie scorrette, deformi senza le mie prefazioni tanto utili, e necessarie, per l'intelligenza, e per il decoro dell'opera e dell'autore. Io alle quarantaquattro commedie, ne aggiungerò altre sei fatte da me in altri tempi, formando il numero delle cinquanta. In luogo di quattro ne porrò cinque per tomo, e sarà il corpo di dieci tomi. [...] Vi saranno le mie lettere, le mie Prefazioni, le necessarie annotazioni a vernacoli, agli sceneggiamenti, a' caratteri; il luogo e il tempo della prima recita d'ogni Commedia, e altre mille attenzioni che arricchiscono l'opera [...]: e quantunque per tutto ciò i tomi della mia edizione abbiano a riuscire il quarto quasi più grossi e voluminosi di quelli del Bettinelli, ciò nonostante si venderanno al medesimo prezzo [...]*. («Novelle letterarie pubblicate in Firenze», n. 20, Firenze, 18 maggio 1753).

<sup>57</sup> Cfr. La lettera per intero del 28 aprile 1753, C. GOLDONI, *Opere, Lettere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, Vol. XIV, p. 455.



[...] *Il teatro comico, la Pamela, La bottega del Caffè, Il bugiardo e La serva amorosa.*

Inoltre, sottolinea il compilatore della notizia:

*Queste commedie, che già hanno meritato tanto plauso nell'esser recitate, saranno più gustate in questa edizione perfezionata al sommo dal nostro erudito autore; onde è che essa ha trovati tanti associati, che 1750 copie, che ne fa stampare, non servono al numero oltrepassante de' medesimi; per questo è forzato a preparare una nuova ristampa di questa Fiorentina edizione.<sup>58</sup>*

Nel n. 50 del 14 dicembre 1753, viene presentato il tomo IV dell'edizione fiorentina, in 8 di pagg. 366, che contiene, anche questo cinque commedie:

[...] *La moglie saggia, La famiglia dell'antiquario, o sia la suocera e la nuora, Il vero amico, La finta ammalata, Le donne curiose.*

Progressivamente, fino a giungere al tomo X, 1757, in cui si pubblicano le scuse di Goldoni ai suoi associati per la «tardanza usata nella pubblicazione di quest'ultimo tomo» e le molte edizioni fatte di queste sue commedie in molte città.<sup>59</sup> Lami continuerà a pubblicare il manifesto dello stampatore di Goldoni; ad esempio, nel 1758, c'è una lunga nota che riguarda la distribuzione delle copie residue dell'edizione Paperini, che, se risponde ad un bisogno immediatamente pubblicitario, non nasconde quello però prettamente di parte.<sup>60</sup> Nel maggio 1761 pubblica il manifesto dell'edizione Pasquali, della prossima uscita ad agosto del I tomo delle *Commedie* di Goldoni:

In ogni tomo di questa ristampa vi sarà una Commedia o tragedia non ancora stampata [...] quelli che vorranno associarsi, potranno dirigere i loro nomi, e l'anticipazione di paoli sei pel primo tomo all'autore medesimo, o al Sig. Gio. Battista Pasquali libraio veneziano. Il primo tomo uscirà nel mese di agosto: in seguito usciranno quattro tomi l'anno.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», n. 27, 6 luglio 1753, pp. 417-418.

<sup>59</sup> *Ivi*, n. 26, Firenze, 1 luglio 1757, pp. 399-400.

<sup>60</sup> Cfr. n. 9, 3 marzo 1758. *Ivi*, cfr. anche n. 48, Venezia, 1 dicembre 1758, in cui si fa menzione di un componimento poetico di Goldoni intitolato *L'oracolo del Vaticano, cantata a tre voci* per il Cardinale Antonio Marino Priuli vescovo di Vicenza, di p. 12 presso Pitteri.

<sup>61</sup> «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», n. 20, Venezia, 15 maggio 1761, pp. 307-308.

In coerente successione è stata studiata anche la «Minerva, o sia nuovo giornale dei letterati d'Italia», conservata anche presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Infatti, nel 1762, nelle novelle di Venezia di Lami, viene citata l'uscita ad agosto di questo foglio letterario: avvertendo i lettori delle due prime uscite marzo e aprile, pubblicizza l'associazione. A questo Giornale il padre camaldolese Calogera scriverà tutta la Prefazione, che costituisce una rassegna di tutti i giornali fino ad allora stampati a Venezia.<sup>62</sup>

Lo studio comparativo, basato sui raffronti delle notizie letterarie, sottolinea le varie tendenze dell'informazione critica e pubblicitaria: anche questo foglio, si pone lo scopo – come scrive il giornale di Lami – di operare uno slittamento dall'informazione bibliografica alla notizia critica militante. Si intende per questo analizzare in maniera dettagliata anche l'altro veicolo culturale veneziano «Le novelle della Repubblica delle lettere» del frate camaldolese Angelo Calogera (cfr. nota 35 del presente lavoro).

La «Minerva», però, dedicando uno spazio alle *Commedie* di Goldoni, si pone in antitesi con Baretti. Infatti, l'articolo X del n. XXVI, aprile 1764, richiama e risponde all'articolo della «Frustra letteraria» del n. XII, del 15 marzo 1764, a proposito del primo tomo dell'edizione Pasquali.<sup>63</sup>

Può darsi che il Goldoni abbia messo tutto quello che ha di cattivo nel suo primo tomo, come Metastasio mette tutto il cattivo suo nell'ultimo [...]; ecco quello che vi voglio dire della sua prima Com-

<sup>62</sup> Questo giornale, dedicato a Ferdinando IV re delle due Sicilie e pubblicato dal marzo 1762 ad agosto 1767, prima presso Domenico Deregni (1762-65) poi da Giamattista Novelli (fino al 1767), presenta una struttura simile a quella del giornale dello Zeno. Ogni tre mesi sono inserite le novelle letterarie divise per città poi, a partire dai numeri XIII-XIV-XV 1762 marzo-aprile-maggio, accanto alle novelle di Bologna, Lugano, Padova, Roma, Venezia fanno la loro comparsa anche le novelle straniere di Amsterdam, Anversa, Utsecht etc. Questo foglio per quanto riguarda le Novelle è stato inserito – già studiato, a cui sono stati approntati gli indici e la versione digitale – nel progetto di ricerca di cui io sono la titolare, in corso di svolgimento presso il Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno. Le novelle letterarie pubblicate in Firenze, pubblicheranno nel 1767 due elogi del padre camaldolese Angelo Calogera (T. 28, gennaio 1767).

<sup>63</sup> Si rinvia, per l'analisi dettagliata di questo articolo della «Minerva, o sia nuovo giornale dei letterati d'Italia», con paratesti a confronto, in rapporto agli articoli della «Frustra letteraria» sulle commedie di Goldoni, alla comunicazione L. CASTORI *Le novelle letterarie nei giornali veneziani del Settecento*, presentata al Convegno MOD, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Padova-Venezia, 16-19 giugno 2009 (in corso di stampa).



media intitolata il *teatro comico*, che mi pare sia stata scritta da lui per avvezzare il popolaccio a giudicare dalle sue composizioni come ne giudica egli stesso.<sup>64</sup>

E la «Minerva»:

La fama che porta glorioso per ogni dove il nome del celebre Goldoni, non può essere per verun conto oscurata dalla troppo austera filosofia di un certo critico che in un foglio [...]ha inveito acremente contra le Commedie del tomo I.<sup>65</sup>

L'edizione Pasquali del 1761 supera tutte le altre con il suo «frontespizio leggiadramente intagliato in rame», in cui l'autore viene rappresentato in alcune scene della sua vita.<sup>66</sup>

Baretti nel suo foglio attacca pesantemente il Goldoni, analizzando scena per scena *Il teatro comico* e considerando la scarsa moralità delle sue storie.

L'articolo della «Minerva» dell'aprile 1764 – termina con la presentazione del tomo V dell'edizione Pasquali, che contiene quattro commedie: *La moglie saggia*, *La vedova scaltra*, *Il servitore di due padroni* e *L'amore paterno* – ha un'importanza documentaria notevole: si inserisce nel dibattito allora attuale sulle *Commedie* di Goldoni e rappresenta un ulteriore tassello per l'iter dell'edizione Pasquali.

Infatti, il famoso articolo del «Caffè» di Verri, *La Commedia*, del 1764 (Tomo I, fogli IV e V), completa quello apparso sulla «Minerva», costituendo l'emblema della nuova critica letteraria che, all'analisi dell'adesione all'opera, secondo canoni estetici, sostituisce la comprensione del messaggio umano. Attaccato dal Baretti e debolmente difeso dalla «Minerva», Goldoni verrà pienamente sostenuto dal Verri, con la rivalutazione del fine morale dell'opera:

<sup>64</sup> G. BARETTI, *La Frusta letteraria*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1932, p. 314. La «Frusta» apparve prima a Venezia, poi a Bologna, fra il 1763 e il 1765. Baretti scrive sotto lo pseudonimo di Aristarco Scannabue, da Aristarco di Samotracia antico filologo greco noto per la sua implacabilità; Scannabue perché nel buco venivano identificati i suoi interlocutori.

<sup>65</sup> Cfr. L. CASTORI, *Le novelle letterarie del Settecento. Goldoni nella "Minerva"*, in *Carlo Goldoni riscritture e giochi scenici, dalla poesia alla musica*, «Sinestesia», V, II quaderno, 2007, p. 113.

<sup>66</sup> In generale per l'edizione Pasquali cfr. Le *Prefazioni* in C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 777-932. Inoltre cfr. E. AJELLO, *Carlo Goldoni, una biografia per immagini tra Venezia e Parigi*, in *Carlo Goldoni riscritture e giochi scenici, dalla poesia alla musica*, cit., pp. 11-30.

Nelle commedie del sig Goldoni primieramente è posto per base un fondo di virtù vera, d'umanità, di benevolenza, d'amor del dovere, che riscalda gli animi di quella pura fiamma, che si comunica per tutto ove trovi esca, e che distingue l'uomo che chiamasi d'onore, dallo scioperato. Ivi s'insegna ai padri la beneficenza e l'esempio, ai figli il rispetto e l'amore, alle spose l'amor del marito e della famiglia, ai mariti la compiacenza e la condotta; ivi il vizio viene accompagnato sempre dalla più universale e possente nemica, cioè l'infelicità [...]; in somma ivi stanno con nodo sì indissolubile unite la virtù al premio, e la dissolutezza alla pena, e sono con sì vivi e rari colori dipinte e l'una e l'altra, che v'è tutta l'arte per associare le idee di onesto e utile nelle menti umane con quel nodo.<sup>67</sup>

Nelle «Novelle letterarie di Brescia», del tomo XXIX, luglio 1764, la «Minerva» presenta il periodico «Il Caffè», lodando gli autori capaci di produrre un'opera «utile all'umana società».<sup>68</sup> Dopo aver analizzato per linee essenziali gli argomenti dei vari numeri, viene attaccato il Baretti, il Critico, il rigido censore, al quale sicuramente sarà dispiaciuto il numero IV, dove si comincia a discorrere della Commedia e si termina nel V:

In questo sensato discorso, in cui si loda il Goldoni da noi già difeso e giustificato [...] e si ragiona delle sue Commedie da filosofo [...]; a chi non verrebbe la stizza a quel continuo diletto e strapazzo, che impunemente fa degli scrittori persino più accreditati e venerandi quel tale, che s'appropria l'innocuo carattere di critico...<sup>69</sup>

Nelle novelle letterarie di Roveredo, del dicembre 1764, viene presentata «La Frusta letteraria», in due tomi di dodici fogli per numero, dove finalmente l'autore non viene più chiamato “accigliato censore”, “il critico”, ma Giuseppe Baretti.<sup>70</sup> Il periodico viene considerato in maniera

<sup>67</sup> «Il Caffè», a cura di Giorgio Roverato, Treviso, Canova, 1975, p. 149.

<sup>68</sup> I fogli del giornale di Verri, apparsi a Milano, venivano pubblicati con una periodicità di circa dieci giorni, dal 1 giugno 1764 al 20 maggio 1766: «Questo è un foglio periodico di cui non abbiamo voluto parlare, se non ne abbiamo veduto almeno sei numeri [...]. Alcuni bei spiriti si fingono ragunati in una Bottega di Caffè a Milano, ove si divertono in discorsi utili, né offensivi di qual si voglia persona; e poi li vogliono pubblicare colle stampe». Cfr. «Minerva, o sia nuovo giornale dei letterati d'Italia», *Novelle letterarie di Brescia*, tomo XXIX.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>70</sup> «Minerva, o sia nuovo giornale dei letterati d'Italia», XXXIV, dicembre 1764, pp. 89-94. Cfr. anche l'articolo precedente a questo de' «Il Caffè», cit., Tomo I, foglio XII in



totalmente negativa per il danno che apporta alla buona cultura e alla civile onestà:

Esso sia letto dagli ignoranti, e il frutto che ne ricaveranno qual altro sarà? Se non quello di disprezzare qualunque studio.<sup>71</sup>

Il “novello Minosse” – continua il cronista – che calpesta tutti gli italiani considerandoli peggiori di tutti gli altri popoli del mondo, ha addirittura in programma, per l’anno 1765, l’uscita della nuova serie del periodico, nonostante lo stampatore fosse contrario al punto da bloccare anche i suoi Associati:

Egli loda ne’ suoi fogli le sue lettere per modo, che muove nausea; le quali se siano da mettersi a confronto di quelle di molt’altri, che sbeffeggia a conculca, lo può vedere anche Ciambue che aveva gli occhi di vanno. Noi si vergogniamo di dare il titolo di quest’opera, che per verità fa disonore alla Nazione Italiana.<sup>72</sup>

In verità, le novelle a metà Settecento si muovono soprattutto con le notizie letterarie in laborioso divenire: riprova della produzione libraria e documentaria, tra problemi culturali e civili, dando sempre più spazio alla critica con una maggiore attenzione al pubblico dei lettori, pur considerando naturalmente la base pubblicitaria dell’informazione.

Ma le novelle di Lami saltano la polemica Frusta letteraria\ Minerva\ Caffè e solo nel t. 26, dell’anno 1765, pubblicano la notizia dell’uscita di un libro, *Il Baretti istruito nelle cose del Portogallo, e suoi errori: con un opuscolo contro la di lui Frusta letteraria, Roveredo 1765, in 8 di pag. 47*, sottolineando come in questo opuscolo si rende, tanto in prosa, che in poesia, *pan per focaccia*.<sup>73</sup> La pubblicazione di alcuni versi di quest’ultimo libretto, nelle novelle di Roveredo, del marzo 1766, rappresenta lo spunto per Lami, per prendere le definitive distanze da Baretti e dalla sua «Frusta»:<sup>74</sup>

è stato sempre mio amico, e però mi è sempre dispiaciuto il furore e l’impertinenza unite al poco giudizio mostrati nella sua infelicissima

---

cui ancora una volta il destinatario della polemica è Baretti che nel suo giornale attacca gli scrittori milanesi.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>73</sup> «Le novelle letterarie pubblicate in Firenze», Roveredo, 1765, p. 16.

<sup>74</sup> *Ivi*, Roveredo, 27, 14 marzo 1766.

Frusta letteraria, credo che i savi avvertimenti di questo anonimo poeta gli potranno giovare [...]:

Ma troppo è chiara Italia entro le storie,  
perché un tale Aristarco Scannabue  
Nuocer mai possa a così gran memorie.  
Comunque sian le intimazioni sue,  
Scriveran gli Italiani, e ognor famosa  
Sarà l'Italia: ei sarà sempre un bue.  
[...] Io per me non vi bramo un tanto male,  
e vi consiglio sol per vostro bene  
a lasciar questa impresa bestiale,  
Ed attender sol quando vi viene,  
Il Santo padre Berni ad imitare,  
cosa che a meraviglia vi conviene.

Dopo questi esempi inerenti alla metodologia d'indagine critica, l'obiettivo della ricerca scientifica consiste nel proporre, secondo un progetto editoriale moderno, anche i testi delle novelle con un supporto informatico, un cd-rom, che consenta uno spoglio attraverso gli indici – per città, per autore, per opere – dei periodici, con un'introduzione che tenga conto delle diverse tendenze dell'informazione critica e pubblicitaria, relative principalmente alla letteratura italiana e teatrale, con paratesti a confronto.

Il lavoro ha anche il fine di fornire allo studioso, e al lettore interessato delle singole storie regionali, la possibilità di leggere direttamente i testi integrali delle novelle. Infatti, nella fase attuale del lavoro, si vuole puntare l'attenzione sulle Novelle del Mezzogiorno, in cui si intende realizzare una mappa delle collaborazioni dei letterati campani ai periodici, che dimostrerà, tra l'altro, come la cultura meridionale entrerà nel circuito europeo.



GIORGIO STREHLER E I SUOI *MÈMORIES*

L'arte teatrale, "parola" commentata dalla visione, è quella che forse più compiutamente, rispetto alle altre arti, ha uno stretto legame con l'opera letteraria, in quanto ha la stessa capacità di far giungere al fruitore messaggi in grado di informare, di narrare, di commuovere, di dilettere e soprattutto di indurre alla riflessione. Il teatro attinge alla creazione di un poeta, alle pagine dove essa vive la sua storia ideale, e la trasporta materialmente sulla scena, facendo sì che il "verbo" prenda carne, diventi vivo. Nel teatro sovrana è la "parola", che dunque illustra e potenzia la "parola regina" del testo.<sup>1</sup>

Nella rappresentazione teatrale, opera vivente, momento estetico visibile, la creazione poetica, sempre rispettata nella sua concezione originaria, nella recitazione si trasforma da "testo orizzontale" in "testo verticale". Artefice di questa importante metamorfosi artistica è il regista, figura professionale che comincia ad affermarsi nel nostro Paese a partire dal secondo dopoguerra. Questo periodo storico, pur mantenendo alcuni elementi di continuità con il sistema scenico precedente, rappresenta un punto di rottura e l'inizio di cambiamento della ormai abusata tradizione teatrale. Cominciano a delinearsi percorsi professionali distinti: attori, registi (come Orazio Costa Giovangigli, regista importante e grande maestro di teatranti talentuosi), primi frutti dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, diretta da Silvio d'Amico, e nasce una nuova schiera di intellettuali e operatori che si prodigano e guardano al modo di fare teatro in maniera diversa. Essi considerano quest'arte come un movimento culturale di ampio respiro, capace di incidere direttamente sulla società e sui rapporti fra le classi sociali. Paolo Grassi, nel maggio del 1946 sulla rivista «Sipario», scrive:

<sup>1</sup> Cf. S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1959, Vol. I, p. 6.

[...] il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, [...] il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società. Noi vorremmo che autorità [...] artisti, si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un “pubblico servizio”, alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco, [...].<sup>2</sup>

Concetti, questi, che entreranno a far parte dello statuto programmatico del Piccolo Teatro di Milano, che nascerà un anno più tardi. L'auspicio era quello di creare un teatro d'arte, radicato nel territorio, quindi stabile, e aperto a tutti.

Due furono i grandi poli storici che diedero vita alla rivoluzionaria innovazione teatrale tanto agognata in quel particolare momento di rinascita e di rinnovamento culturale che la Nazione stava vivendo, e che segnarono la strada per la nascita del “teatro di regia”. Il primo, costituito dal triangolo industriale del Nord, vide protagonisti i teatri delle tre città più importanti, ognuno dei quali fu diretto da una coppia di professionisti, a cui era affidato un compito ben preciso, di direttore organizzativo e di direttore artistico. Il teatro di Torino fu diretto da Nuccio Messina e Gianfranco De Bosio, quello di Genova da Ivo Chiesa e Luigi Squarzina e quello di Milano da Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Il secondo polo artistico, a Roma, vide quale unico protagonista l'eclettico Luchino Visconti; ma, tra questi grandi personaggi, coloro che hanno avuto un ruolo veramente decisivo in quest'atmosfera di grande trasformazione, contribuendo con la loro opera a una significativa rinascita della scena italiana, sono stati senz'altro Luchino Visconti e Giorgio Strehler.

Con la loro opera registica hanno attuato in Italia la grande rivoluzione del “teatro di regia”, spazzando via, con un colpo d'ala geniale, le svenevolezze e le stucchevolezze della recitazione, i trucchi e i belletti, osteggiando coraggiosamente e soprattutto con consapevolezza le tenaci resistenze degli attori, che contro voglia accettavano di essere guidati; ma più di tutto sono riusciti a cambiare prepotentemente la concezione angusta dello spazio scenico, penetrandolo con aria e luce, investendolo così di sublime astrazione o concretezza poetica. Per decenni generazioni di registi si sono alimentati dell'opera di questi due padri della regia contemporanea; i loro spettacoli, volendo usare un'espressione di Roberto

<sup>2</sup> P. GRASSI, *Gestione municipale per la vita del teatro*, «Sipario», maggio 1946, 1, p. 39.



Alonge, sono da considerarsi al pari di un libro di saggistica dei più illustri professori universitari.<sup>3</sup>

Sia Luchino Visconti che Giorgio Strehler furono perfettamente consapevoli dell'onere e dell'onore che ricadono sull'inedito ruolo di regista, anche se l'affrontarono in modo diverso, del tutto personale, ma entrambi guardarono alla rinascita teatrale e culturale con occhi da cosmopolita. Di Visconti si può dire che, pur avendo giocato un ruolo decisivo nell'ambito registico teatrale, preso com'era da molteplici interessi, quali la regia lirica e in primis quella cinematografica, è stato meno incisivo di Strehler, il quale ha dedicato completamente la sua vita al teatro di prosa e di lirica.<sup>4</sup> È stato già detto che il loro modo di concepire l'arte registica era totalmente diverso, eppure i risultati ottenuti nei loro lavori sono da considerarsi pietre miliari nel teatro di regia.

Visconti era un regista soggettivo, il suo amore per il teatro si basava unicamente sul suo modo di sentire il testo, non accettava altri punti di vista, lui stesso ha affermato:

Ognuno [degli attori] ha il suo punto di vista, certo. Ma, siccome il lavoro è il mio, lo commento e lo conduco nella mia direzione, perché io parto da un certo progetto e, in fondo, sono io che ho la responsabilità dello spettacolo. Un attore può anche avere dei dubbi sopra una certa cosa, per esempio sull'interpretazione di un dettaglio, di una scena, di una battuta. Ma io lo convinco che quella scena vista nell'insieme, così come io l'ho concepita, deve essere così e non casà, altrimenti sarebbe un controsenso, non sarebbe in armonia col resto.<sup>5</sup>

Ma la sua soggettività con grande maestria, mista ad un'enorme sensibilità, gli consentivano di essere all'unisono con il sentire dell'autore. Così, spesso, le sue regie, nate da un violento impulso personale, divenivano un capolavoro di oggettività. Completamente diverso è il modo di sentire di Giorgio Strehler, il quale è stato sempre devoto al testo; egli ha sempre sostenuto di essere scelto dal testo e non di sceglierlo. La sua attività è stata un incessante lavoro di comunione con quanti l'hanno circondato, perché credeva, come Bertolt Brecht, in un "teatro umano", fatto da uomini per

<sup>3</sup> Cfr. R. ALONGE, F. MALARA, *Sotto il segno di Kantor: regia come autobiografia*, in *Storia del Teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2008, Vol. V, p. 644.

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 567-675.

<sup>5</sup> L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, Vol. I, p. 87.

altri uomini. Strehler approdò a questo “mestiere” quasi per caso, fu la guerra che lo travolse, seguita poi dalla Resistenza, a far sì che egli cominciasse a pensare e a leggere per il teatro non più da attore, avvertendo la forte discrepanza che esisteva fra il suo mondo culturale e il mondo del teatro come era allora. Si ritrovò alla fine con una mentalità di regista scaturita, per l'appunto, da una sua più profonda e vasta conoscenza del fenomeno teatrale rispetto alla realtà del momento nel mondo del teatro. È lo stesso Strehler ad affermare questo stato di fatto:

Il momento decisivo per me come uomo di teatro e come regista fu durante l'emigrazione in Svizzera, dove fondai, con altri “fuoriusciti”, la “Compagnie des Masques”. Prima, durante i pochi anni trascorsi come “attore promettente”,<sup>6</sup> girando l'Italia, come gli antichi comici con la carretta, con alcune compagnie viaggianti, erano cresciute in me, di giorno in giorno più forti, le insoddisfazioni interne. Era questo che io volevo fare nella vita? Il dilemma era alle porte. Lo risolse la guerra che travolse anche me, come gli altri. Incominciò un'altra storia, non più di teatro ma di vita e di sangue.

Pure i miei compagni di allora mi descrivono come un “fanatico” che non parlava d'altro che di teatro e che non sognava altro che fare teatro, appena possibile.

Credo che proprio in questi anni sia nata in me la “necessità” di fare teatro, non più come attore soltanto, ma come “animatore”, come “riformatore”, come “direttore”, insomma come regista. Credo che proprio in quegli anni incominciassi “per forza” a pensare al teatro più che a farlo, [...] a immaginare come si potesse farlo, proprio per l'impossibilità pratica di realizzarlo [...] Io non vengo da un “altro pianeta”. Sono soltanto uno dei miei compagni di teatro che si è distaccato a un certo punto, da loro sulla scena per aiutarli a fare meglio teatro [...].<sup>7</sup>

Nato come regista quasi per la difficoltà di realizzare concretamente il teatro, ha saputo regalarci poi con gli anni, attraverso le sue interpretazioni, lavori di elevata raffinatezza, nuove e sorprendenti chiavi di lettura e di ascolto.

<sup>6</sup> Il grande interprete, Ruggero Ruggeri, durante le prove di *Pick up girl*, opera di Elsa Shelley, messa in scena dal giovanissimo Strehler, disse: «E pensare che era un buon attore, intelligente! La sua grande interpretazione nell'*Historie du soldat* mi ha sempre fatto rimpiangere che non abbia continuato a farlo». Cit. in G. STREHLER, «Posizione», novembre 1942, 3-4, p. 146.

<sup>7</sup> G. STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 27-28.



Il repertorio, a cui Strehler si è dedicato negli anni della sua straordinaria carriera, risulta essere molto ampio e assai variegato, aperto a tanti classici, italiani e stranieri, e, soprattutto nella fase iniziale, a un numero cospicuo di novità.

La scelta di fondare un teatro pubblico, per farne il depositario di un impegno artistico di alto profilo, gli ha consentito di operare con una libertà che non è pertinente al mercato privato, perché più condizionato questo da logiche di tipo commerciale, proponendo ogni volta nuove verifiche, guidato da un attento senso dell'attualità culturale, da un'apertura senza perplessità nei confronti delle drammaturgie straniere, e, soprattutto, questo va sottolineato, dalla evoluzione di una poetica personalissima che, in più occasioni, gli ha suggerito di ritornare sui propri passi, di modificare esperienze passate per analizzarle alla luce di una più cosciente maturità e di un insieme debitamente modificato, per farle rivivere secondo modalità completamente diverse.

Sfidando drammaturgie di ogni genere, Strehler si è mantenuto sempre coerente con la scelta di rispettare in maniera assoluta il testo d'autore per offrire nello spettacolo una interpretazione personale e mediata che, senza ricorrere mai a manomissioni o adattamenti, si presenta come una nuova e molte volte originale opera d'arte.

Se la devozione filologica alla lettera del testo non può essere considerata di per sé un merito, certo è una qualità importante, che assume maggior spessore laddove si pensi alle continue scoperte e riscoperte nei percorsi registici di Strehler, che hanno contribuito a una comprensione più approfondita dell'opera di alcuni autori, avviando anche in sede letteraria ripensamenti di non scarsa importanza.<sup>8</sup>

La breve analisi, che si va a configurare, prende avvio, proprio, dalla considerazione della grande rivoluzione registica apportata dall'opera di Giorgio Strehler nel teatro italiano contemporaneo.<sup>9</sup> Nel lavoro, che si prevede di svolgere, la sua attività artistica sarà analizzata nel complesso della sua produzione nel teatro di prosa. Per giungere ad una chiara definizione del suo "intendere il teatro", si procederà a uno studio puntuale dei

<sup>8</sup> Cfr. P. BOSISIO, *Una vita per il teatro*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1998, parte II, pp. 9-25.

<sup>9</sup> Lo studio sul magistero artistico di Strehler è stato approfondito oltremodo utilizzando materiale cartaceo e audiovisivo dell'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano. In quella sede, altresì, è stato possibile incontrare Luca Ronconi, Franco Quadri, Stefano Zecchi, Maria Grazia Gregori e Andrea Jonasson. Le interviste realizzate (e le conversazioni avute con alcuni di essi) sono state particolarmente illuminanti.

suoi *Mèmoires*, opera che il regista ha cominciato a scrivere fin dal 1969. Nel lungo corso degli anni, circa trenta, c'è stata una la richiesta da parte della televisione italiana di una sceneggiatura dell'opera, a cui hanno fatto seguito letture pubbliche di brani tratti da essa, fino ai propositi di messe in scena mai portati a termine. Il progetto ha subito continui rimandi. La sua realizzazione scenica, tanto agognata, prevista per la stagione 1997/'98, non è mai avvenuta. Tutto era pronto: parti assegnate, notazioni di regia rivisitate, anche la macchina produttiva era pronta, ma il destino ha voluto che quest'ultimo atto creativo non si compisse.<sup>10</sup> La morte dell'autore ha interrotto il sogno, che è rimasto tra le carte. I *Mèmoires* non sono diventati opera teatrale, ma restano, comunque, importanti documenti di studio.

È noto che Strehler fu l'ideatore di una nuova realtà scenica, per la quale prevede una sede stabile nel Piccolo Teatro di Milano, divenuto, in seguito, il suo laboratorio "personalissimo". Il suo lavoro, svoltosi nell'arco di cinquant'anni, ha aperto le frontiere del teatro italiano all'Europa, costituendo un esempio di magistero artistico per le nuove generazioni di registi. Ma è la completa dedizione al teatro, la sua travolgente passione e il suo amore per la scena l'esempio che Giorgio Strehler ha maggiormente comunicato a quanti l'hanno affiancato e ammirato.

Egli è riuscito là dove altri grandi maestri del teatro europeo hanno fallito, e cioè la creazione di un teatro d'arte stabile al servizio del cittadino. Questo sogno utopico divenne realtà tangibile incarnandosi straordinariamente nel Piccolo Teatro di Giorgio Strehler e Paolo Grassi, e fu intimamente legato alla cultura italiana e milanese, antifascista e repubblicana del dopoguerra. Un sogno che è riuscito a coltivare, in modo unico, il progetto di un nuovo rapporto tra la città e la cultura, tra il popolo e il teatro, fondato su una sorta di contratto morale e sociale firmato dall'artista di fronte al suo Paese. Così, nel corso del tempo, Strehler ha costruito a Milano una repubblica delle arti e dei mestieri, da lui diretta quale principe illuminato e costante, rigoroso e appassionato, generoso e laborioso, tollerante e responsabile. Questo "suo" sogno, in continuo divenire, ha fatto sì che egli partecipasse, da protagonista, all'avventura culturale e politica del Théâtre de l'Europe, voluta dal presidente François Mitterrand. Un Teatro d'Europa, inteso come luogo aperto alle culture e al confronto delle idee, come luogo universale di conoscenza e di fraternità, le stesse identiche tesi sulle quali il Piccolo Teatro aveva gettato le sue fondamenta.

<sup>10</sup> Cfr. G. STREHLER, *Lettere sul teatro*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Archinto, 2000, p. 195.



Rare sono le chimere in grado di vivificarsi, di resistere ai repentini e a volte tragici umori del tempo, il Piccolo di Strehler, invece, è riuscito ad esistere così come il suo creatore l'aveva immaginato. Nato dal sogno riformatore di due giovani "visionari", si è trasformato da piccolo cinema, dalla fama sinistra, in una meravigliosa e inesauribile fabbrica di poesia, riuscendo, idealmente, ad essere il grande teatro nazionale di cui l'Italia e l'Europa avevano bisogno. Un teatro aristocratico e nel contempo popolare, raro e indipendente proprio come era il suo creatore, teatro che resta, ancor oggi, una testimonianza, più che mai viva nella storia della raffinata cultura italiana, che è riuscita a illuminare l'Europa. L'arte professata da Strehler è da considerarsi un tesoro nazionale del nostro Paese, per questa ragione è da difendere con forza e amare con grande tenerezza. Essa appartiene al futuro del teatro, in quanto la perennità dell'opera del Maestro e il lavoro dei suoi discepoli, in molte Nazioni, tutelano l'avvenire del teatro contemporaneo.

La rivoluzione strehleriana è una stupefacente rivoluzione anche artistica e scenica. Strehler ha inventato un nuovo modello teatrale che impegna e ispira l'arte drammatica di tutto il mondo. Facendo rivivere i grandi autori europei, come Shakespeare, Goldoni, Corneille, Marivaux, Čechov, Pirandello, Brecht, ha scoperto e portato a estrema perfezione una nuova visione del teatro. Nel suo lavoro scenico, molto scrupoloso, niente sfuggè alla sua costante vigilanza creativa, anzi, il lavoro dell'attore, le tecniche del fare teatro, la penetrazione intelligente dei testi, si intrecciano strettamente, si mescolano, si nutrono reciprocamente nella costruzione di un progetto artistico unitario che ha al suo centro l'uomo.<sup>11</sup>

Provare a descrivere un metodo registico non è cosa semplice. Strehler ha sempre affermato che le azioni compiute nell'atto creativo non possono essere descritte, perché l'arte dell'interpretazione è di per sé qualcosa di misterioso. E, del resto, l'opera di un regista teatrale, come quella di un direttore d'orchestra, è, nella sua stessa essenza, effimera, per cui, per poter afferrarne la sua sfuggente complessità, occorre uno studio certosino e paziente delle regie. Nel caso specifico, ogni regia strehleriana segna una tappa importante nell'evoluzione del suo lavoro, che tende in modo perpetuo verso un "teatro umano", così come era inteso da Louis Jouvet, cioè un teatro concepito pari a un lavoro quotidiano, continuamente sottoposto alla relatività degli avvenimenti, come, invece, insegnava Bertolt

<sup>11</sup> Cfr. J. LANG, *Lettera*, in *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, a cura di Maria Grazia Gregori, Milano, Leonardo Arte, 1997, p. 5.

Brecht. Un teatro da intendere non come “arte divina”, non come “teatro totale”, non come “teatro doppio della vita”, ma come teatro sottomesso al tempo, «teatro che non sia fuori della storia, fuori del tempo». <sup>12</sup> Teatro che si mantiene in giusto equilibrio fra testo e attore, fra scena e sala, fra individuo e collettività, fra contingente e universale. <sup>13</sup> L'evoluzione estetica di Giorgio Strehler, pertanto, può essere compresa attraverso accurati studi non solo sulle sue regie, ma anche sulla sua personalità. L'idea di come Strehler avvertiva la necessità del suo “mestiere” la proponiamo attraverso le sue stesse parole:

Il mio mestiere è quello di raccontare storie agli altri. Devo raccontarle. Non posso non raccontarle. Racconto storie di altri ad altri. O racconto storie a me stesso o agli altri. Le racconto su un palco di legno con altri esseri umani, in mezzo a oggetti e luci. Se non ci fosse il palco di legno le racconterei per terra, in una piazza, in una strada, in un angolo, a un balcone, dietro una finestra.

Se non ci fossero esseri umani assieme a me le racconterei con pezzi di legno, brandelli di stoffa, carta ritagliata, latta, con qualsiasi cosa esista al mondo.

Se non ci fosse niente, le racconterei parlando ad alta voce, se non avessi voce parlerei con le mani, con le dita. Se non ci fossero le mani e le dita le racconterei con il resto del corpo. Racconterei muto, racconterei immobile, racconterei attraverso i fili, dentro uno schermo, dentro una ribalta. In qualsiasi modo racconterei, perché l'importante per me è raccontare le cose ad altri che ascoltano.

Non capite che il resto non conta quasi nulla? Non capite che il mezzo per raccontare è solo un passaggio, un oggetto, un pretesto per parlare con gli altri di cose che ti stanno dentro? Ma cosa mi parlate di teatro, di cinema o di altro.

Appeso a un filo, in una piazza, seduto su una sedia a venti metri da terra, sarebbe anche quello un modo di raccontare cosa può fare un uomo, solo, lassù, con una sedia.

Raccontare che esiste, che sta in equilibrio, che può cadere, che ha paura di cadere e non lo fa vedere e mille altre cose.

Non capite questo? Non avete proprio mai capito niente. Ma l'importante è che non mi importa più di essere capito. Mi basta essere ascoltato. [...] Il problema è riuscire a raccontare senza raccontare

<sup>12</sup> G. STREHLER, *Per un teatro umano*, cit., p. 135.

<sup>13</sup> Cfr. C. DOUEL DELL'AGNOLA, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 15-16.



troppo le nostre storie. Forse tutto il problema del teatro è quello di riuscire a raccontare onestamente le storie scritte per gli uomini da un certo signore senza deformatle troppo, in modo che la gente possa farsene un'idea un po' più vera. [..].<sup>14</sup>

Da queste parole, così intense, non solo si comprende il grande ardore che ha spinto Strehler verso questo "mestiere", ma si intuisce come in Italia, rispetto alle altre nazioni, il nome e il mestiere di regista abbiano dovuto superare non poche difficoltà per la loro affermazione. Si può anche ipotizzare che l'essere regista in un'epoca molto difficile per il teatro, come quella del dopoguerra, o in una società volta al consumo, come quella che gli fa seguito, sia stata una vera e propria sfida.

### I *Mèmoires*

Numerosi sono i grandi poeti riscritti sulla scena da Strehler nel lungo arco del suo percorso artistico, tuttavia, tra i tanti autori frequentati, quelli che maggiormente hanno accompagnato e segnato il suo cammino registico sono Shakespeare, Goldoni e Brecht. Ognuno di loro gli ha fornito strumenti giusti per operare nella creazione delle sue regie, da loro ha tratto fondamentali insegnamenti che gli hanno consentito di radicare sempre più il suo senso di "essere nel teatro", di vivere con esso. Sicuramente, però, è Carlo Goldoni il drammaturgo più vicino alla sua natura di uomo, di intellettuale e di riformatore. Strehler manifesta, chiaramente, la sua incondizionata ammirazione verso l'impegno umano che Goldoni ha profuso per l'affermazione di una nuova forma di teatro. Il regista si identifica con il commediografo veneziano fino al punto che la lotta condotta da quest'ultimo finisce per essere anche un po' la sua.

A Goldoni – scrive – devo sul filo degli anni, una specie di tenerezza che è prima sua che mia. In Goldoni ho sempre visto una grande luce di bontà non pacificante, piuttosto critica e persino, a suo modo, severa, qualche volta quasi impietosa – non è stato mai un poeta comodo, Goldoni! – ma sempre infinitamente umano. Goldoni è stato una specie di fratello maggiore col quale ho parlato tante sere, in una stanza, mangiando qualcosa e bevendo un po' di vino e giocando spesso a carte: a lui le carte sono sempre piaciute. Mi ha parlato degli uomini, delle loro pene, dei loro piccoli e grandi vizi, con una specie

<sup>14</sup> G. STREHLER, *Per un teatro umano*, cit., pp. 136-137.

di malizia dolce e corrosiva al tempo stesso. Mi ha sempre aiutato a cercare il mondo, l'uomo e di guardarlo con curiosità, amore e ironia in tanto suo affanno. Mi ha insegnato un amore per il teatro implacabile, il coraggio di lavorare per il teatro senza riserve, fino all'ultimo. Mi ha insegnato ad amare la vita del teatro e oltre il teatro.<sup>15</sup>

Appare chiaro, da queste parole, che la storia di Carlo Goldoni, della sua vita, è la storia di un uomo, ma è anche, inseparabilmente, la storia di un uomo di teatro. Una storia che può essere guardata, nel suo aspetto pubblico, quasi come uno spettacolo, ma che presenta anche un lato molto segreto, pieno di drammi veri, drammi umani che in gran parte sono sempre taciuti o appena sfiorati.

Strehler decide, nel 1969, di dare voce a questa vita che, al pari della sua, è interamente dedicata al teatro. Forse questo progetto egli l'aveva in mente già da tempo, ma in quell'anno gli sembra arrivato il momento giusto per il suo inizio. Difatti, è proprio nel '69, dopo un ventennio di grandi successi, che il regista decide di abbandonare la direzione del Piccolo, perché si erano verificati avvenimenti che avevano lesso, in modo irreparabile, la sua sensibilità artistica e di uomo.<sup>16</sup> Allontanatosi, volontariamente, dalla sua "casa", convinto di non potervi più fare ritorno, si acutizza in lui la sensazione di auto-esilio obbligato, sensazione molto simile a quella provata da Goldoni durante il suo lungo soggiorno parigino. Così prende avvio l'interminabile redazione dei *Mèmoires*. Interminabile perché Strehler lavorò ad essi per circa trent'anni, senza riuscire mai a realizzare il suo progetto. In una lettera a De Monticelli si può leggere, in un passaggio, una riflessione riguardante una delle prime stesure:

[...] ho lavorato molto, al progetto dei *Mèmoires* di Goldoni. Ho scritto, interamente, quasi come una sceneggiatura – per la prima

<sup>15</sup> G. STREHLER, *Shakespeare. Goldoni. Brecht*, a cura di Giovanni Soresi, Milano, Edizioni Dialogo, 1984, p. 18.

<sup>16</sup> È noto come gli anni Sessanta furono caratterizzati da profonde contestazioni culturali che investirono anche il teatro di regia. L'elemento scatenante, a parte le divergenze di opinioni che lo contrapponevano all'amico Paolo Grassi, con cui condivideva la direzione del Piccolo, fu la sottoscrizione di un manifesto da parte di importanti uomini di teatro, quali: Luca Ronconi, Carmelo Bene e Leo De Berardinis, che costituiva un vero e proprio atto d'accusa nei confronti del teatro di regia e degli stabili a funzionamento pubblico. Strehler vive con grande disagio questo periodo, a causa della crescente diffidenza nei riguardi del lavoro di chi come lui aveva contribuito alla nascita di un teatro italiano profondamente rinnovato.



volta – due episodi, certo troppo lunghi ma credo – e tu sai bene quale critico io sia di me stesso – abbastanza illuminanti dal punto di vista critico e abbastanza “poetici”. [...] ma sai più ci vado dentro, più il vecchio Goldoni mi appare un uomo straordinario [...] I suoi problemi, i suoi “avvenimenti” sono di un’attualità straordinaria. Per noi teatranti, certo. Per gli altri, spero [...].<sup>17</sup>

Strehler considera Goldoni un uomo di teatro purissimo, un uomo che ha saputo difendere la sua vita privata, tenendola lontana dalle luci della ribalta che avrebbero potuto distruggerla,

[...] l’uomo di teatro, Goldoni o un altro, ha la sua misteriosa misura di pudore per tutto ciò che è la “sua vita vera”. Sempre. Perché chi troppo è accecato dai fuochi della ribalta, chi troppo ha bruciato se stesso, davanti agli altri e, si può dire, vive solo per darsi agli altri nell’implacabile nudità di un palcoscenico ovunque si trovi, sempre riserba, gelosamente, il profilo nascosto di sé. È questo, il suo unico modo di difendersi, di esistere, anche fuori e quasi “dentro” il teatro che lo tiene.<sup>18</sup>

Le *Memorie* di Goldoni offrono un ampio margine di divagazione, in questo testo l’autore non si limita a registrare i semplici fatti della vita, ma sa andare al di là di essi mostrando tra le righe l’intima essenza di ciò che negli angoli più reconditi dell’essere umano viene sottaciuto. Strehler immagina la vita di Goldoni come un discorso fatto attraverso immagini, le quali lasciano intravedere molto di più rispetto a una banale ricostruzione di un determinato tempo storico o di un ambiente. Esse travalicano le patetiche avventure o disavventure di un autore drammatico, mostrando appieno quale sia la sua grandezza reale nel teatro del suo tempo. Questo discorso, dirà il regista, può essere dato solo attraverso una lettura che sia:

[...] estremamente e coraggiosamente, personale come è sempre quella di una vita perduta nel tempo, soltanto un atto d’amore, arbitrario come è dell’amore, può far diventare anche vita propria [...].<sup>19</sup>

La storia del poeta, quindi, non viene vista da Strehler come un testo classico immobile, in cui si può contemplare la vita di un avvocato veneziano, di uno scrittore di teatro, di un avventuriero onorato, o altro ancora,

<sup>17</sup> G. STREHLER, *Lettere sul teatro*, cit., p. 57.

<sup>18</sup> G. STREHLER, *Shakespeare. Goldoni. Brecht*, cit., p. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

ma viene indagata come la Storia di un uomo, che ha vissuto attivamente la grande riforma teatrale, da lui stesso subitamente voluta, tra le quinte di un teatro, in compagnia di teatranti, e di cui sono evidenziate quelle peculiarità che nell'arco dei secoli il tempo non è riuscito a mutare. Nella forte volontà di riforma i due artisti ci paiono simili: Goldoni era animato dal vivo desiderio di voler rappresentare gli usi e costumi della sua epoca, superando, così, l'assenza di testo ascritta al repertorio borghese ormai decadente, desiderio che corrisponde appieno al bisogno di Strehler, che avverte la necessità tipica del dopoguerra, quando la libertà sembrava dormisse coperta da filo spinato, di voler analizzare il reale contesto sociale nel quale si posiziona l'opera teatrale. I due sono paragonabili ad una voce fuori dal coro, poiché, nell'enorme confusione manifestatasi nei differenti secoli in cui sono vissuti, a differenza degli altri che vedevano solo un vortice di polvere il quale da una siccità iniziale avrebbe condotto alla sicura desertificazione, essi sono riusciti a intravedere, in quello stesso turbinio, l'elegante movimento di una danza, accompagnata da catturanti melodie, che li ha spinti al sogno, che ha infuso loro il coraggio di osare al punto di sovvertire le sorti di quell'arte sublime che tanto hanno amato, convinti che il teatro rinasca dalle sue ceneri sempre uguale, eppure sempre diverso. L'indagine che Strehler compie su questo suo illustre e pur moderno precursore, ci mostra un Goldoni totalmente differente da quello a cui eravamo abituati a pensare:

[...] un essere umano – dice – che non fu così buono, così limpido, così equilibrato, così piccolo-borghese come una falsa tradizione ottocentesca, appaiata ad una nuova critica, apparentemente dissacrante e sostanzialmente invece conservatrice, vogliono ancora far credere. Un uomo che fu “anche” questo, questo e molto altro, che fu fondamentalmente umano, direi, terribilmente umano e quindi disarmato di fronte al male, al buio, alla miseria interiore che tanto spesso, ieri e oggi, il teatro trascina con sé, come una condanna.

Un uomo che seppe vivere tutto “dentro” la realtà del suo secolo, in quella malinconica dolcezza, non priva di asprezza molto spesso irridente ed improvvisa di un tempo storico che stava per chiudersi per sempre.

Un uomo che avvertì – forse non come coscienza – ma certo come curiosità, come poesia (anch'essa verità), come intuizione e sensibilità sociale, un nuovo secolo avventarsi contro.

Il sorriso umano di Goldoni è troppo spesso un sorriso critico per ingannarci.



Ma non “critico” soltanto sui “caratteri”, sui cosiddetti “vizi” degli uomini, critico proprio più addentro, sulle categorie di una società in movimento, attento al gioco delle classi, quelle che uscivano dalla storia e quelle che appena stavano entrando.<sup>20</sup>

Durante la stesura del lavoro sarà evidenziato come Carlo Goldoni abbia vissuto appieno, senza ritrarsi, le crisi e le contraddizioni che sempre si verificano nella società quando questa vive, spaventata e nel contempo in trepidante attesa, il passaggio da un secolo ad un altro. Nessun artista vero può sottrarsi agli eventi che la storia riserva, di fronte ad essi ciò che conta per davvero è quanto, attraverso la sua arte, sappia essere sincero, quanto sia capace di innalzare a sublime momento artistico la quotidianità che vive, senza usare alcuna strategia, alcun inganno, servendosi solo del suo fervido ingegno e delle sue insite qualità umane. Nei *Mémories* la vita di Goldoni, scandita in tre tempi,<sup>21</sup> appare a Strehler costruita come un' ideale rappresentazione teatrale, egli la guarda da lontano, come uno scrittore che attraverso la storia di un altro racconta la propria vita.

Strehler prevede, per la rappresentazione di ciascun periodo, l'interpretazione da parte di tre attori molto diversi tra di loro. Essi dovrebbero apparire riconoscibili solo grazie a piccoli suggerimenti che rimandano ad una approssimativa matrice comune oppure ad alcune abitudini, quali, come recita la didascalia: *uno sguardo, un profilo, il colore di una pupilla, un modo comune di inclinare la testa su una spalla. Per il resto quasi estranei.*<sup>22</sup>

Come si può evincere da questa sommara indicazione dei tre personaggi diversi, protagonisti di ogni periodo, non sembra che ci siano i presupposti per una rappresentazione teatrale, quanto piuttosto tratti che si prestano di più all'inquadratura di una macchina da presa.

Questa prima stesura,<sup>23</sup> difatti, subirà una notevole dilatazione, sino a

<sup>20</sup> G. STREHLER, *Shakespeare. Goldoni. Brecht*, cit., p. 70.

<sup>21</sup> Nella prima parte il poeta ci porta a conoscenza di tutte le esperienze legate alla sua adolescenza, fra cui l'amore per il teatro che si innerva negli avvenimenti che contraddistinguono questo periodo, diventando tutt'uno con essi. Nella seconda parte descrive la sua estenuante lotta per la riforma teatrale e di contro ci narra della sua vita privata, dei suoi amori, delle sue scorribande che gli arrecano parimenti gioie e dolori. Infine la terza parte è dedicata al suo auto-esilio parigino, all'affascinante scoperta di questo modo diverso di concepire la vita, ma anche alla vita che fugge inesorabilmente tra balli di corte e bancarotta regale che lo riduce alla miseria.

<sup>22</sup> G. STREHLER, *Shakespeare. Goldoni. Brecht*, cit., p. 71.

<sup>23</sup> Riportiamo un breve passo della prima stesura dell'opera: «Quel vecchio che si spegne in una stanza di Parigi in rivolta, solo nella luce di un freddo gennaio che entra

diventare un “romanzo teatrale”, proprio nella prospettiva di una realizzazione televisiva. È stata per l'appunto la televisione italiana a chiedergli, per prima, di produrre una sceneggiatura dell'opera divisa a puntate, che potesse essere trasmessa sul piccolo schermo. Questa richiesta divenne l'occasione e lo stimolo giusto che indussero Strehler a portare a termine la scrittura dello spettacolo, fino a quel momento solo abbozzato. Il lavoro televisivo non fu mai attuato a causa delle troppe esitazioni e delle tante perplessità sulle modalità di realizzazione mostrate dai dirigenti Rai, i quali allontanavano sempre più i tempi d'inizio dei lavori. Strehler, deluso, lasciò per qualche tempo in disparte i *Mémories*, ma la loro presenza rimase sempre viva dentro di lui.

Alla fine degli anni Settanta, dopo un'attenta e profonda rilettura di quanto aveva scritto, si convinse che era un discorso da portare avanti, perché rappresentava il modo più giusto per un “teatrante” di raccontare la “sua” storia del teatro. È così che l'opera subisce una significativa metamorfosi: Strehler attraverso la vita artistica di Goldoni comincia a raccontare, in modo ancora più convinto, la sua stessa vita. Di quelle innumerevoli pagine già scritte elimina, completamente, le sceneggiature che, pur nate con tanta fatica, erano adatte solo a una ripresa cinematografica, mentre salva le cinquecento cartelle che possono consentirgli di raccontare *con molto rigore storico* – sono sue testuali parole – la vita nel teatro. Il problema che lo attanaglia, da questo momento in poi, è quello di trovare il modo giusto per la realizzazione dell'opera. Diverse volte, mentre procedeva al lavoro di ricostruzione, pensò a un'eventuale pubblicazione di questo “zibaldone di immagini”, come amava definirlo, dove interpretazione critica di Goldoni, prese di posizione sui problemi di estetica e di storia si mescolavano al sogno, ma risultava essere tutto troppo lungo e complicato da comprendere attraverso un mezzo di comunicazione, come la stampa,

---

dalla finestra, dove radi passerì cercano il miglio, sembra che non abbia niente in comune con quel ragazzo che fugge da Rimini, su una barca di comici, con cani, gatti, scimmie, serventi, nutrici e musica e risa, in un mattino ventoso di aprile, secoli prima. E l'autore di commedie, abbastanza celebre, nell'autunno veneziano, ai primi brividi dell'inverno, e che lotta per un teatro, immerso in un groviglio di trame di palcoscenico, di storie di vita e teatro, accanto allo scorrere apparentemente quieto di una vita “normale” – casa famiglia affetti – è ancora “un altro”. Nell'eterno gioco delle età più non sanno riconoscersi, nel tempo che passa, resta il gesto, il “ciò che si fa”, resta la fedeltà all'immagine profonda di sé, a dare un senso ed una unità morale ad un sempre povero e contraddetto comportamento umano. Povero e contraddetto e meraviglioso. Proprio perché umano». (G. STREHLER, *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, cit., pp. 71- 72).



legato a rigide regole interne da rispettare. È a questo punto che si genera una svolta nella realizzazione di quest'opera, che non viene più pensata in funzione di una sede diversa dal teatro, in quanto essa esige di vivere nel luogo originario, deve diventare l'esaltazione stessa del teatro, in altre parole il teatro può essere esaltato solo con il teatro.

Trovato il luogo per la rappresentazione, il regista, in questo caso il drammaturgo, rielabora l'opera e riscrive nuove scenografie. Comincia a pensare a se stesso quale interprete di Goldoni; difatti, in uno dei suoi tanti appunti sui *Mèmories* si legge:

forse non devi recitare la parte di Goldoni delle 16 commedie alla partenza di Parigi. Basta il Narratore o come si chiamerà (cioè un te stesso Goldoni). Problema vestito, copione, sedia, testa ecc. ecc. Cosa vuoi rappresentare?<sup>24</sup>

Così, nel corso degli anni, durante tutte le estati egli è ritornato su quest'opera. I suoi più cari amici, che attendevano con trepidazione il compimento di questa parabola umana e di teatro, lo aiutavano nella ricerca di materiali, saggi, articoli, desiderando che questo tesoro gelosamente custodito potesse, finalmente, vivere sulle tavole incantate di un palcoscenico, e che non assumesse le vestigia di un testamento.<sup>25</sup> Nell'estate del 1996, nelle campagne toscane, i *Mèmories* subiscono la loro ultima riscrittura, è Andrea Jonasson ad affermare questo:

I *Mèmories*, Giorgio li ha riscritti nel '96, mentre eravamo in Toscana. Un lavoro meraviglioso che in teatro sarebbe durato, sicuramente, sei serate. Il Signor G. era molto importante per lui. Tra Goldoni e Giorgio c'era una certa identificazione. Questo legame, iniziato con l'*Arlecchino* (1947), è durato tutta la vita. Giorgio amava di lui, soprattutto, la sua sorprendente modernità. Spesso diceva che i testi goldoniani non erano mai banali nelle loro possibili attualizzazioni, avevano un significato profondo che li distanziava dalla *Commedia dell'Arte*, poiché erano in grado di mostrare la società in maniera critica, anzi social-critica. La sera del 23 dicembre (1997), eravamo insieme alle prove del *Così fan tutte* e Giorgio disse che il momento dei *Mèmories* era giunto. E quella sera stessa abbiamo deciso di farli subito dopo la prima del *Così fan tutte*.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> G. STREHLER, note sparse sui *Mèmories*, Archivio Storico Piccolo Teatro di Milano.

<sup>25</sup> G. RABONI, prefazione a G. STREHLER, *Lettere sul teatro*, cit., p. 195.

<sup>26</sup> Andrea Jonasson, *Intervista* realizzata all'Hotel Jolly (Salerno, 10 gennaio 2004).

In quest'ultima stesura Strehler avrebbe interpretato Goldoni vecchio, il Goldoni in esilio, il non compreso e il non amato uomo di teatro. Forse, a differenza del *Faust*,<sup>27</sup> questa sarebbe stata la sua vera parte, il personaggio che gli sarebbe corrisposto appieno.<sup>28</sup> La mancata rappresentazione dei *Mèmoires*, come verrà dimostrato, è l'unico atto d'amore fallito di quel giovane artista che, nel 1947, aveva firmato, nei confronti del suo Paese, un contratto morale portato avanti sempre e costantemente con grande, sincera e onesta dedizione.

<sup>27</sup> Opera divisa in due frammenti, con la quale Strehler decide di ritornare sulle scene anche in veste d'attore e che aveva interpretato nel 1989 e nel 1991.

<sup>28</sup> Cfr. S. ZECCHI, *Il Faust di Strehler*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, cit., pp. 62-64.



## ASPETTI DEL PARLATO TEATRALE NELLA COMMEDIA

## LA GNOCCOLARA (1733)

DI PIETRO TRINCHERA

La figura di Pietro Trincherà (notaio, impresario teatrale, poeta e commediografo)<sup>1</sup> occupa, nell'ambito del teatro dialettale napoletano del XVIII secolo, un posto di primo piano per la sua vasta produzione di libretti di opere buffe e commedie realistiche. Al giovane commediografo non solo va il merito di aver creato, insieme ad una piccola schiera di notai, l'opera buffa ma anche di essere stato uno dei primi a dar fortuna a questo genere. Non è un caso, perciò, se la nascita di un teatro in dialetto a Napoli, nel Settecento, fu avviato da una categoria ben specifica, ossia quella dei tribunalisti, vale a dire avvocati e notai, la cui professione eser-

---

<sup>1</sup> Pietro Antonio Leonardo Salvatore Trincherà, figlio del notaio Domenico e Angela Balzano, nasce a Napoli l'11 giugno 1702, ed è battezzato il giorno seguente nella chiesa di S. Michele Arcangelo all'Arena, a Borgo Loreto, piccolo quartiere fuori la Porta del Carmine e la piazza del Mercato, in cui la famiglia Trincherà risiedeva. Fu avviato dal padre alla professione di notaio ma ben presto iniziò a produrre testi teatrali, soprattutto in dialetto, e il teatro divenne la sua principale occupazione. Più tardi, nel 1747, si cimentò – peraltro senza alcun successo – nell'attività impresariale del teatro partenopeo de' Fiorentini, che svolse fino al 1755 circa. Il 12 febbraio dello stesso anno Trincherà morì, suicida, nel carcere di Ponte Tappia. Le ragioni di una simile scelta lasciano tutt'oggi spazio a svariate ipotesi. Le più accreditate restano il fallimento della sua attività impresariale e le continue persecuzioni che l'autore subì a causa del contenuto polemico usato ne *La Tabernola abentorosa* (1740-1741?). Quest'opera, infatti, fu sottoposta a censura ecclesiastica e l'autore finì anche in carcere. C'è da dire, inoltre, che nonostante Trincherà sia stato uno dei maggiori rappresentanti del teatro dialettale partenopeo è a tutt'oggi poco noto e conosciuto. Tutte le notizie tramandateci sulle sue vicende artistico-biografiche sono vaghe e scarsamente documentate, probabilmente anche a causa delle controverse vicende che lo videro protagonista di eventi poco felici. Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino "il dio dell'opera buffa": la vita e le opere*, Napoli, Tip. Sangioanni, 1927, pp. 65-78; Archivio Storico Diocesano di Napoli, Libro dei Battezzati della Parrocchia di S. Michele Arcangelo, vol. IV, fol. 123v; B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli,

citata a contatto con la vita popolare li portava ad una maggiore adesione alla realtà. Il teatro in dialetto divenne una sorta di *imitatio vitae*, ovvero lo specchio del quotidiano e fu caratterizzato non soltanto dalla novità dello strumento linguistico – segnata, prevalentemente, dall’uso del napoletano – ma anche dalla ricerca di soggetti realistici e di musiche popolari. Nella produzione drammaturgica di Trinchera si riflettono, infatti, il travaglio e le contraddizioni della “nuova” cultura, dibattuta tra le ultime istanze della Commedia dell’Arte seicentesca e l’esigenza di un’idea di teatro pubblico e popolare in grado di portare sulla scena la vita vera ed attuale.

Uno dei testi più rappresentativi della drammaturgia trincheriana è, la commedia in prosa, *La Gnoccolara*.<sup>2</sup> Dedicata a sua Altezza, il Principe di Roccella Gennaro Maria Carafa, *La Gnoccolara o vero li ’nnammorate scorcogliate* fu stampata presso Jennaro Muzio, nel 1733. Si tratta di una commedia realistica in tre atti, dal contenuto giocoso e dai toni pacati, che rappresenta, nel particolare, uno spaccato della società settecentesca partenopea. La protagonista è Graziella – in arte la *gnoccolara* – una giovane e bella popolana, che crede a torto di essere rimasta vedova, e viene spinta dall’avarò patrigno, Attaveo Cecalupo, e dalla madre, Tolla Pertusillo, a fare “gnuóccole”, vale a dire ad impastare gnocchi di farina o pezzetti di pasta fatta a mano, ma anche ad essere vezzosa con i suoi numerosi corteggiatori, i quali, alla fine, restano tutti *gabbati* e *scorcogliati*, cioè beffati e scroccati. Da qui deriva anche il doppio senso del termine “gnoccolara”: nel dialetto napoletano, fare *gnuóccole*, non vuol dire solo fare gli gnocchi (pezzetti di pasta) ma anche, per traslato, fare vezzi, moine, carezze. E Graziella è tale nel senso proprio e nel metaforico.<sup>3</sup> Ogni giorno accoglie, nel cortile di

Luigi Pierro, 1891, pp. 277-279; Id., *La morte del commediografo Pietro Trinchera*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», XXXII, 1898, 16, pp. 265-266; Pietro Trinchera, in M. SCHERILLO, *L’opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1917, pp. 229-278; P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1790, libro X, tomo VI, p. 257; P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani dialettali*, Napoli, Chiurazzi, 1874 (rist. an. Bologna, Forni, 1971, pp. 401-402); G. CICALI, *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trinchera (1702-1755)*, «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2001, pp. 133-201.

<sup>2</sup> L’analisi de *La Gnoccolara* è stata condotta sull’esemplare conservato nella sezione Libri Rari della Biblioteca Nazionale di Napoli, segnato 183. M. 54. Un’edizione della commedia è stata pubblicata da Franco Carmelo Greco nel volume *Il teatro napoletano del ’700*, insieme ad una raccolta di testi teatrali settecenteschi scelti fra i più significativi autori del tempo. Cfr F. C. GRECO, *Il teatro napoletano del ’700, Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Tullio Pironti, 1981, pp. 109-192.

<sup>3</sup> Il termine *gnoccolara* è un nome di mestiere formato dalla voce *gnuóccole* + il suffisso



casa, i suoi numerosi spasimanti e, grazie alla complicità della madre, riesce a tenerli tutti a bada. Quando, poi, l'intreccio si fa più complicato ripara agli intoppi mettendo i suoi amanti l'uno contro l'altro. Tutto ciò fino a quando il marito Luca Fasulo, *alias* Scrupolo, ritorna a Napoli travestito da spagnolo. Quest'ultimo, che aveva abbandonato la giovane sposa per futili sospetti, accortosi dell'onestà della moglie svela la sua vera identità. Si arriva così allo scioglimento della vicenda, almeno in apparenza. Tolla e Attaveo, infatti, dispongono una nuova forma di sfruttamento della figlia: Graziella potrà liberarsi da questa "ambigua" situazione ma, in compenso, dovrà essere il marito Luca/Scrupolo a mantenere tutta la famiglia. Come si evince dalla trama non mancano né i riferimenti all'intreccio tipico della commedia classica, né ai personaggi della società del tempo, che caratterizzano i difetti più che i pregi di una popolazione veramente variegata. Tre le classi sociali presenti nella commedia – quella aristocratica (rappresentata dal marchese don Pestacchio e dall'Abate Scaldinotti), quella borghese (dall'astuto e diabolico Petrillo) e quella popolare (dalla famiglia di Graziella) – che, naturalmente, portano con sé il proprio bagaglio culturale e danno vita alle varianti tematiche denaro/povertà, piacere/passione, messe in evidenza dai pretendenti di Graziella. Una figura, quest'ultima, in cui Benedetto Croce intravedeva un precorrimento della *Mirandolina* goldoniana, protagonista de *La locandiera* (1752).<sup>4</sup> Entrambe le protagoniste, infatti, se pure per ragioni diverse – *Mirandolina* lo fa per scelta mentre Graziella perché costretta dai genitori e dagli eventi – sfruttano, con sorprendente naturalezza, il proprio fascino sugli uomini per ottenere, in cambio, regali e benefici. Inoltre, sia ne *La Gnoccolara* che ne *La locandiera* la donna occupa un ruolo di maggiore rilievo rispetto alle opere del pas-

–ara (lat. –ARIUM/–AM, nei dialetti meridionali –aro/–a; in toscano –aio/–a). Cfr. la voce *gnoccolàra* e *gnuócole* in A. ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fiorentino, 1968, p.147 e 148. Per l'etimologia di "gnocco" vd. *Dizionario italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Giunti, 1999 s.v.: «veneto gnòco "protuberanza", long. *Knohha* "nodo del legno", sec. XVI; sec. XV nel sign. di "piccolo pane tondeggiate"». Va segnalato, inoltre, che la voce *gnoccolara* è sopravvissuta fino ai nostri giorni, ma con un significato spregiativo e ingiurioso: ad esempio, nel dialetto di Paternopoli (Avellino) il sostantivo femminile *gnoccolara* è usato con l'accezione di 'donna dai facili e cattivi costumi'.

<sup>4</sup> *La locandiera* fu scritta da Goldoni nel dicembre del 1752 per l'attrice Maddalena Raffi Marliani, che ispira all'autore il tipo della serva-padrone. La commedia fu poi rappresentata al teatro Sant'Angelo di Venezia nella stagione carnevalesca 1752-1753. A giudizio della critica è la commedia più rappresentata e la più amata dagli attori, in quanto è quella che riassume meglio delle altre la riforma e segna un punto di svolta nel teatro del XVIII secolo.

sato, non soltanto per l'importanza che le attrici avevano nelle compagnie teatrali dell'epoca – che spingevano i commediografi a scrivere per loro parti da protagoniste – ma soprattutto perché Trinchera, ancor prima di Goldoni, vede nella donna una vivacità ed una mobilità che non sempre riconosce all'uomo. Pertanto, la teatralità che si scorge nella figura della *gnoccolara* ci consente di trarre anche alcune interessanti riflessioni sul ruolo della donna nella società e nel teatro napoletano del Settecento. Ma se tra *Mirandolina* e *Graziella* esistono delle affinità è opportuno sottolineare che esistono anche dei punti di divergenza. La protagonista goldoniana non ha i tratti della popolana (le servette di Goldoni non lo sono mai): abile nel fare i conti, seria nel suo lavoro, *Mirandolina* è piuttosto il versante borghese del modello di donna proposto da Trinchera.<sup>5</sup>

È difficile da stabilire, però, quali siano state le fonti a cui si è ispirato il commediografo napoletano, perché *La Gnoccolara* racchiude in sé una mescolanza di modelli e forme teatrali. Trinchera si rivela, in questo caso, un abile aggiustatore e arrangiatore nel rimaneggiare vari materiali, espedienti, e “tipi” attinti dalla tradizione o dalle sue stesse prime rappresentazioni comiche. Fu un vero mago del montaggio, come diremmo oggi, che nonostante il ricorso alla *contaminatio*<sup>6</sup> – una pratica, questa, abbastanza frequente fra gli autori del Settecento – non rinuncia a dare il suo contributo originale; infatti, seppe esprimersi con una drammaturgia sempre improntata ad un dichiarato realismo. Un realismo che è evidente, non soltanto, nell'ambientazione, nella scelta dei personaggi e dei contenuti della commedia, ma soprattutto nella lingua dove è possibile cogliere anche i tratti fonetici e morfologici più caratteristici del dialetto napoletano.

Come codice tutt'altro che monolitico, la lingua della commedia si

<sup>5</sup> C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-56, Vol. XIV, p. 327; C. GOLDONI, *Il teatro della seduzione*, a cura di Alessandro Zaniol, Milano, Feltrinelli, 2007.

<sup>6</sup> La *contaminatio* era una pratica abbastanza comune tra gli scrittori di teatro, perché era una qualità apprezzata anche dal mercato, soprattutto se si tiene presente il successo dell'opera buffa dialettale napoletana e la crescente richiesta di libretti. Tuttavia – contrariamente a quanto si potrebbe immaginare – la scelta di adottare la *contaminatio* non è dettata dalla mancanza d'immaginazione da parte di Trinchera ma, piuttosto, dal desiderio di confrontarsi con il “genio” di altri scrittori. Ogni riferimento attinto da altre opere è stato successivamente riadattato e contestualizzato dallo scrittore nella realtà partenopea settecentesca. Il ricorso all'ambiente popolare è, infatti, una costante del teatro trincheriano, utilizzata sia per demarcare il proprio territorio mercantile-drammaturgico e sia per catturare l'attenzione di un pubblico popolare evocando toponimi cittadini e situazioni quotidiane.



frantuma in una pluralità di registri e di codici – il toscano, il latino, il napoletano e lo spagnolo – corrispondenti alle diverse situazioni della scena e ai vari personaggi che vi prendono parte. Il testo de *La Gnoccolara* non ha mai una situazione comunicativa unitaria ma è segmentato in un certo numero di situazioni, all'interno delle quali variano il tipo di lessico e di sintassi con l'adozione di determinati elementi linguistici tipici del parlato teatrale, qui, inteso come mimesi del parlato reale. È questa una pratica piuttosto comune nella drammaturgia settecentesca, che tentava di portare la quotidianità sulla scena. Non bisogna, infatti, dimenticare che nel corso del XVIII secolo i teatri furono aperti a tutti coloro che erano in grado di pagare il biglietto, senza cioè alcuna distinzione di *status*. Pertanto anche nelle scelte linguistiche si teneva conto di quest'eterogeneità, come del fatto che il testo teatrale è scritto anche nella prospettiva di essere recitato.

Nel testo de *La Gnoccolara* il commediografo caratterizza il dialogo con espressioni proverbiali e popolari, sostituisce all'espressione usuale, generica del linguaggio comune, locuzioni caratteristiche ed espressive assunte dalla tradizione letteraria del filone giocoso, burlesco. C'è, insomma, un'alta incidenza delle forme dell'oralità all'interno delle strutture testuali, che contribuisce a differenziare il testo teatrale da altre tipologie di scrittura. Con questa commedia, Trinchera in parte "scopre" e in parte "inventa" un napoletano teatrale costruito con veri e propri dialoghi che, anche se non hanno sempre la precisione e l'intensità del vissuto, hanno comunque il piglio naturale del parlato, riuscendo a caratterizzare la voce dei personaggi in rapporto anche alla loro psicologia, allo stato sociale, alle circostanze dell'enunciazione.

Si pensi, ad esempio, per il livello alto, al discorso di tono filosofico moraleggiante dei personaggi socialmente e culturalmente più elevati, come Don Pestacchio e l'Abate Scaldinotti, che si esprimono con una sintassi architettonica e con un lessico caratterizzato in senso aulico. Ma, nella lingua di tono manierato, che mescola l'italiano letterario con il latino, possono comparire anche elementi lessicali, espressioni tipiche, moduli sintattici della lingua popolare, come è evidenziabile negli usi linguistici dell'Abate Scaldinotti. Un confine tra dialetto e lingua è ancor meno evidente nell'italiano interferito di Don Pestacchio, il quale si abbandona ancor più ad interferenze con la lingua popolare, soprattutto dal punto di vista lessicale. Sia nella varietà parlata dall'Abate che in quella di Don Pestacchio, è presente il *code-mixing* (enunciazione mistilingue), vale a dire «la combinazione – o frammistione – nella stessa frase di elementi di

diverse varietà»;<sup>7</sup> nel primo, si tratta di un mistilinguismo latino-italiano mentre nel secondo prevale quello italiano-dialetto.

Si riportano, a mo' di esempio, alcune battute tratte dal testo della commedia.

PESTACCHIO Dunque io sarò la pupilla di quell'occhi piú splendenti di un sol liono (I, 4)

PESTACCHIO Corpo ... quasi non disse del mondo! Io che no pure un micolin di sale in zucca e stava sulla certezza ch'ella potesse vantarsi d'aver un mio pari cicisbeo, senza dover barattare quatrini. Ma già che Amor vuol cosí ...

ABATE Amor vuol cosí? O factum bene! Non sai tu che Amore altro non è che insania, e che gl'Ateniesi lo stesso nome diedero ad Amore che alla pazzia, amendue chiamando Aphroditis (vale a dire privazione di mente?) E tu dirai: "Se Amor vuol cosí". Vergognati, e ti sovvenga che amor hominibus furor est. (I, 5)

[...]

ABATE Siquidem la Natura (dice Platone) ci diede due orecchie ed una lingua, per insegnarci che dovemo molto sentire e poco parlare.

PESTACCHIO Ed io ho due orecchie, con una ricevo le vostre parole e con un'altra le mando fuori. (I, 5)

Al lato opposto ci sono le battute dei personaggi popolari che, invece, utilizzano una serie di schemi sintattici e di moduli espressivi appartenenti in buona parte all'oralità bassa. Ma il parlar goffo della gente napoletana è qui posto al centro dell'attenzione come ricchezza espressiva da recuperare, tanto più esaltata quanto più connotata in termini di concretezza.

TOLLA E iesce, iesce, no' lo vattere cchiú, che lo vuo' accidere, o che?

ATTAVEO Oh, che t'afferra male de luna! Te', vi' che bello schioppo che m'haie fatto, e no' nce simmo sosute ancora.

TOLLA Schiatta, nce vò peo. (I, 1)

[...]

TOLLA E che lotano [lamento], quanno l'atterro, quanno!

SCRUPOLO A chi ne'Tolla?

<sup>7</sup> C. GRASSI, A. A. SOBRERO, T. TELMON, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 189.



- TOLLA           A mmaritemo, ca non se po' sopporta' cchiú!  
 [...]
   
TOLLA           Mme pare mill'anne che schiatta, pe mme piglia' n'auto  
 a geneo. (I, 3)

Altri tratti caratterizzanti la varietà di dialetto parlata dai ceti più bassi (ossia il dialetto plebeo) sono le forme apocopate dei nomi, l'uso ricorrente dell'accusativo preposizionale, del doppio imperativo e del raddoppiamento fonosintattico; alcuni di questi erano già stati rilevati e descritti da Francesco Oliva nella sua *Grammatica della lingua napoletana* (1728), opera coeva al teatro di Trinchera.<sup>8</sup>

Per ciò che riguarda l'uso delle forme apocopate dei vocativi e degli infiniti va precisato che, oltre ad essere un accorciamento tipico del parlato veloce, è anche uno degli aspetti peculiari della lingua napoletana. Scrive l'Oliva:

Tronca [la plebe] spessissimo così in prosa come in verso tutti gli infiniti presenti de' verbi come più torna comodo a chi parla e chi scrive, conforme fanno eziando i Toscani; [...] Tronca spesso i nomi propri nel caso vocativo, o chiamando, o esclamando, o meravigliando [...]. Ma sappiasi che questo troncamento de' nomi è spessissimo e proprio della plebe, ma di rado ne' civili.<sup>9</sup>

Si riportano alcuni esempi tratti dal testo della commedia:

- SCRUPOLO    'Ntonie', addo' vaie? (I, 9)  
 TOLLA        Atta', portammonce Graziella puro  
 ATTAVEO     E peché?  
 TOLLA        Mo te lo dico. Graziella, Grazie'! (III, 17)  
 ATTAVEO     Che se ne volesse asci' co na panza de fico? (I, 25)  
 GIACCHIMMO Mo voglio parla' io no poco. [...] (III, *scena urdema*)

È da segnalare, inoltre, la presenza della forma apocopata *ma'*, per dire *mamma* (I, 14), (II, 7), (II, 15), (III, 9), (III, 18), (III, 19), (III, 22) e *ta'*, per dire *tata* (II, 17); quest'ultima è attestata come forma arcaica di 'padre' ed è qui riproposta accanto alle forme più comuni come *padre* (I, 17), (III, 15) / *patre* (dedica), (*Lo Patre a la Figlia*), (I, 3), (I, 8), (II, 9), (II, 13).

Ricorrente nella *Gnoccolara* è anche l'accusativo preposizionale e il

<sup>8</sup> Cfr. F. OLIVA, *La Grammatica della lingua napoletana* in appendice al trattato di F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di Enrico Malato, Roma, Bulzoni, 1970.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 287-289; cfr. anche R. TROIANO, *La riflessione grammaticale sul dialetto napoletano nel Settecento*, in *Dialetti scritti e descritti*, Salerno, Edisud, 2005, pp. 87-135.

doppio imperativo, entrambi attestati come tratti tipicamente popolari e riproposti come mimesi del parlato plebeo. L'accusativo preposizionale è costruito con l'uso della preposizione *a* prima del complemento oggetto, nel caso che si tratti di un essere animato:

SCRUPOLO	A chi, ne' Tolla?
TOLLA	A mmaritemo, ca non se po' sopporta' cchiú. (I, 3)
[...]	
ATTAVEO	Conzidera a me. (III, 1)

Il doppio imperativo, invece, presenta una costruzione sintattica particolare, vale a dire la giustapposizione di due imperativi anziché la sequenza 'imperativo + *a* + infinito'. L'uso di questo costrutto è documentato, inoltre, anche nelle scritture basse, nei testi dialettali riflessi – come quelli di Basile e Cortese – e nei dialetti odierni:

TOLLA	Va' fatte da' no punto da Graziella. (I, 1);
ATTAVEO	Lo meglio che puo' fa', va' 'mpasta. (I, 15)
GRAZIELLA	Va' l'arriva. (II, 5)

Abbondantemente presente nel parlato teatrale della commedia è anche il raddoppiamento fonosintattico, che costituisce la manifestazione più vitale del polimorfismo del napoletano, come evidenziato anche dall'Oliva in alcuni capitoli della *Grammatica*, il IV, *Dello cambiamento delle lettere*, e il VI, *Del raddoppiare le consonanti*. L'Oliva individua non solo i principali elementi induttori di rafforzamento fonosintattico ma anche alcune particolari funzioni che il fenomeno può ricoprire nel dialetto napoletano. Nel testo della commedia, gli elementi induttori del rafforzamento sono gli articoli determinativi, ovvero l'articolo di genere neutro: *lo ppane* (III, 17) e il femminile plurale: *le ccampane* (I, 8), *le ffemmene* (I, 4), *le ppene* (I, 9), *le rrobbe* (II, 6) e *le ccose* (III, 8). È da segnalare, come esito di rafforzamento, anche la variazione registrata davanti alla fricativa [v] che diventa occlusiva bilabiale intensa [(b)b]: *che bolano* (*Lo patre a la Figlia*); *che boglio* (*Lo patre a la Figlia*), (I, 23) eccetera.

Come si può riscontrare dagli esempi proposti, nella commedia è presente anche un plurilinguismo sia orizzontale, per l'alternanza di codici (quali l'italiano, il latino, lo spagnolo, il napoletano) che verticale, con una netta prevalenza del dialetto sulla lingua.<sup>10</sup> Nonostante, infatti, il suo

<sup>10</sup> Riferimenti di particolare interesse su questo argomento sono fatti, tra gli altri, da Hermann W. Haller che spiega le differenze tra il *plurilinguismo orizzontale* e quello *verticale*.



prioritario interesse verso i possibili utilizzi del napoletano, l'autore evita forzature espressionistiche e reinvenzioni parodiche, mirando ad una più semplice assunzione del dialetto come genere, accanto alla forme di un parlato spontaneo. Non c'è da stupirsi, dunque, se all'interno dei dialoghi in dialetto napoletano troviamo le strutture proprie della lingua parlata, quest'ultime rese evidenti dalla presenza di fenomeni di frammentazione e temi sospesi, o anacoluti, attraverso cui Trincherà recupera l'antica semplicità dello stile e la naturalezza del dire.

Altri tratti tipici del parlato teatrale di Trincherà sono le pause e le interruzioni. Le pause d'esitazione sono utilizzate spesso, nel parlato teatrale, come riempitivi fatici per rimediare alla mancanza d'argomenti, in altri casi per preparare un'attenuazione o una correzione, per apportare un cambiamento o un esito del discorso, per lasciare in sospeso un pensiero (per reticenza, per convenienza, per un sottinteso allusivo, ecc.) e suscitare così la curiosità del lettore/spettatore o, più semplicemente, per dare alla battuta un tono più enfatico. Le pause, un po' come accade con le interruzioni, sono segnalate con i puntini di sospensione, indicatori canonici di questi aspetti testuali:

- TOLLA            Si' Petri', chi è chisso, ne'?
- PETRILLO        È paesano suio...ah, si' Abate, e lassalo diavolo, che le  
vuo' straccia' la sciammerea [giubba]? (I, 6)
- [...]
- RINA             Ri...na! Chi nnom...me...na Ri...na? (I, 22)
- [...]
- 'NTONIELLO    Votateve... da chill'auto lato...da ches's'auta vanna... da  
'nante... da reto... cammenate...cchiú forte... cchiú  
chiano... stennite cchiú lo passo: e be', chillo che bò  
da vuie? (II, 13)

Il primo racchiude l'espressionismo carnevalesco ottenuto attraverso la mescolanza ludica e antiretorica di una moltitudine di lingue e dialetti tra i più vari; il secondo, invece, fa riferimento all'uso di varietà diverse dello stesso repertorio (il dialetto, l'italiano, il parlar corrente, ecc.) indispensabili sia per l'identificazione sociale sia per chiarire la strategia discorsiva. Interessanti anche le precisazioni di Pietro Trifone, il quale evidenzia come un esempio di plurilinguismo orizzontale lo si può riscontrare nella commedia dell'arte, perché qui meglio che altrove si assiste alla giustapposizione spettacolare di varietà geografiche più o meno eccentriche o tipizzate, mentre il plurilinguismo verticale, a suo parere, manca del tutto o tende a ridursi ad una schematica ed estremistica diglossia idioma popolare/lingua aulica, atta soltanto alla caricatura. Cfr H. W. HERMAN, *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*, Roma, Carocci, 2002; P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Pietro Trifone e Luca Serianni, Torino, Einaudi, 1994, Vol. II, pp. 81-159.

C'è chi sostiene, inoltre, che le pause – oltre ad essere un tratto tipico del parlato teatrale – corrispondano anche alle pause che l'attore si concede tra una battuta e l'altra. Ma è questa un'ipotesi che non è possibile dimostrare a causa del mancato testo recitato della commedia. Esiste, infatti, una sostanziale differenza tra il testo scritto e quello recitato. Scrive Stefania Stefanelli:

la scrittura comprende tra le sue caratteristiche la stabilità, requisito necessario per ogni analisi puntuale. Al contrario, il testo recitato, pertinente alla sfera dell'oralità, è variabile e le sue repliche sulle scene non sono dotate della stessa stabilità linguistica del testo a stampa, ma sono anzi caratterizzate da variazioni di entità e di nature diverse, che oltre tutto costituiscono uno dei principali tratti specifici dello spettacolo teatrale.<sup>11</sup>

Le interruzioni, invece, sono quasi sempre legate alla situazione comunicativa e sono utilizzate dal commediografo per riportare il discorso su toni più naturali. Di norma le interruzioni sono introdotte dalle pause. Nella maggior parte dei casi il fenomeno è in rapporto anche con le strategie dell'interazione dove un personaggio non lascia finire la frase dell'altro, ma interviene riallacciandosi alla frase stessa riprendendone uno o più elementi per chiedere un chiarimento, per insinuare un dubbio o fare dell'ironia.

TOLLA            Tuorce, palla mia, torce, torce...  
ATTAVEO        Tuorce la noce de lo cuollo tu sola... Ah, canaglia, che mme la vuo' scancarea' ssa sporta, che mme la strascine de ssa maniera? (I, 2)

[...]

PESTACCHIO    Le si vada a tor la spada, ho detto, altrimenti...  
ATTAVEO        Altrimente che? Sa' quanto nce metto e te torcio sta noce de cuollo comm'a no pollecino, maruzza sarvatica! (III, 13)

Piuttosto frequente, nella commedia, è anche il ricorso a proverbi ed espressioni idiomatiche, con cui Trinchera recupera gli aspetti di una mentalità popolare. Alcuni di questi proverbi sopravvivono anche ai giorni nostri:

Li purpe se coceno co ll'acqua lloro, e le cecale cantano nfi' che schiattano (*Lo padre a la figlia*)  
Io porto rispetto a lo cane pe lo patrone. (I, 1)

<sup>11</sup> S. STEFANELLI, *I linguaggi del teatro di narrazione*, in P. PUPPA (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 331-354; 333.



- Mme pare mill'anne che schiatta. (I,3)  
 Lassa fa' a mme. (I, 3)  
 Chi campa de speranza affritto more. (II,3)  
 Non si gode in amor, se non fingendo. (II, 19)  
 Lo parla' chiaro è fatto pe li ciucce (III, 1)  
 Fa' aurecchie de mercante. (III, 11)  
 Lo moscheglione [moscone] sempe 'ntornea a la lotamma [letame]  
 (III, 11)

e così via.

Altrettanto frequente nel testo è l'uso delle citazioni in latino, più volte riprese dall'Abate Scaldinotti come sfoggio della propria cultura.

Le citazioni sono usate per riportare – sotto forma sia di discorso diretto sia di discorso indiretto – enunciati prodotti in un'altra situazione dal parlante o da altri. Nel caso dell'Abate va precisato che le citazioni non sono mai riportate fedelmente e conferiscono, nella maggior parte dei casi, espressività alla situazione comunicativa ma anche comicità per i vari equivoci verbali creati, volutamente, all'interno della conversazione. Tali equivoci sono resi particolarmente evidenti quando la conversazione avviene tra personaggi di diversa condizione sociale, come ad esempio tra Tolla (madre della *gnoccolara*) e l'Abate:

- |         |  |
|---------|--|
| ABATE   | Ah, Circe scelesta...  |
| TOLLA   | Si cirche rapeste, va' a puorto.   |
| ABATE   | Ora intendo Massimio Tirio che disse: mulier est viri naufragium, domus, tempestas, quotidianum damnum. Vade in malam rem. |
| TOLLA   | Tu mme parle cervone [oscuro] azzò io non te dia la resposta, [...] (I, 8)   |
| [...]   |  |
| ABATE   | Gaudeo atque iterum gaudeo.  |
| TOLLA   | Lo 'ngaudeo lo facimmo appriesso, po'. (I, 12)   |
| [...]   |  |
| ATTAVEO | Che cosa de buono avite portato a Graziella?   |
| ABATE   | Ti rispondo laconicamente con Biante il Greco: omnia mea mecum porto.  |
| ATTAVEO | L'haie portato lo grieco?  |
| TOLLA   | Dice ca la vò porta' all'uorto, na cúfece! (I, 25)   |

Piuttosto ricorrente è il fenomeno della *geminatio*, già presente nell'oralità delle novelle quattro e cinquecentesche. È questo, in genere, nel parlato

teatrale «un tratto tipico dei discorsi dei personaggi linguisticamente più vivaci [...] e coinvolge nel suo processo iterativo avverbi, aggettivi e forme verbali». <sup>12</sup> Le ripetizioni assumono, nel testo, varie sfumature di significato secondo cioè la situazione comunicativa.

Nell'oralità, ma anche nello scritto, la ripetizione più comune è quella della particella affermativa o negativa *sí, sí*, oppure *no, no* che, nella commedia, troviamo nella variante dialettale *síne, síne* – per esprimere sicurezza e affidabilità all'interlocutore – e *nóne, nóne* in caso, invece, di negazione. L'uso di queste formule ripetitive implica, spesso, anche un certo riguardo nei confronti dell'interlocutore e, comunque, esse hanno un'indubbia caratterizzazione dialogica, se non altro per il fatto di essere meno brusche e sbrigative del semplice *sí* o *no*.

- |           |  |
|-----------|--|
| TOLLA     | Síne, síne, m'ha 'nfracetata. (I, 12)                      |
| TOLLA     | Nóne, ca nce sarria lo muodo d'appela' sso pertuso. (I, 8) |
| GRAZIELLA | Síne, tiene mo, retornammolo co no poco d'acqua. (I, 21)   |

Merita di essere evidenziato anche l'uso delle cosiddette domande a staffetta, del tipo *n'è lo ve'?* (non è vero?), *è lo vero?* (è vero?) alquanto raro nei classici del teatro rinascimentale ma piuttosto comune, invece, nelle opere dei comici dell'arte, «non senza l'influsso delle pratiche di recitazioni “all'improvviso”, in cui l'attore doveva evidenziare la fine della propria battuta e preparare la battuta del collega». <sup>13</sup> In Trinchera, la ripresa di questa tecnica – utilizzata da quasi tutti i drammaturghi del Settecento – ha effetti positivi sul tasso di dialogicità del testo <sup>14</sup>.

- |            |  |
|------------|--|
| TOLLA      | Tu già te contiene che Graziella fegna [finge] la 'ncapata co don Pestacchio, azzò le tosa buono lo caruso, n'è lo ve'? (I, 8) |
| 'NTONIELLO | Nce l'aggio ditto, e isso 'ncocciava e deceva ca site stuorto co le gamme. Mo lassa vede' si è lo vero? (II, 13)               |

<sup>12</sup> E. TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 230; cfr. anche C. BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio paradigmatico all'italiano parlato*. Firenze, La Nuova Italia, 1994; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990.

<sup>13</sup> Cfr. P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 117-118.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 118.



Altri tratti che caratterizzano il parlato teatrale de *La Gnoccolara* – oltre agli elementi prettamente testuali sopra indicati – vanno rilevati anche nella sintassi, che è il vero punto di forza dello scrittore di teatro anche in lingua e, ancor più, in Trinchera per la sua capacità di conferire, al tessuto linguistico della commedia, una fisionomia del tutto colloquiale. È significativo, in tal senso, che nelle commedie dello scrittore dialettale ricorrono fenomeni sintattici assai comuni nella lingua parlata, ma sottoposti a censura dalla grammaticografia normativa e perciò relegati ai margini del buon uso, quali ad esempio le dislocazioni a sinistra e, in misura minore, le dislocazioni a destra.<sup>15</sup>

Si tratta di frasi che presentano una sequenza diversa da quella SVO (soggetto, verbo, oggetto), come si evidenzia negli esempi che seguono:

- GRAZIELLA    Lo suoccio se lo portaie la lava. (I, 11)  
 [Trad. 'Uno simile a te se lo portò la lava'.]  
 TOLLA        Lo 'ngaudio lo facimmo appresso, po'. (I, 12)  
 [Trad. 'Lo matrimonio lo facciamo in seguito']  
 TOLLA        [...] lo zaffo lo pagammo nuie... (I, 15)  
 [Trad. [...] l'imposta la paghiamo noi...] (I, 15)

Queste strutture riproducono una dislocazione a sinistra. Le frasi con dislocazione a sinistra hanno una minore frequenza nello scritto rispetto al parlato e sono presenti solo nei testi che propongono la mimesi del parlato, come in questo caso. Nella maggior parte dei casi il complemento oggetto (o qualsiasi complemento) che assume valore tematico – ossia di punto di partenza del discorso – è anteposto al verbo.<sup>16</sup>

Le dislocazioni a destra, invece, caratterizzano il parlato autentico o simulato (tipico del teatro) e ricorrono nella commedia specialmente in contesti di frasi interrogative del tipo:

- ATTAVEO     Ah, canaglia, che mme la vuo' scancarea' la sporta [...] (I, 2)  
 [Trad. Ah, canaglia, che me la vuoi sgangherare la cesta ...]

<sup>15</sup> Cfr. G. BERRUTO, "Dislocazioni a sinistra" e "grammatica" dell'italiano parlato, in A. FRANCHI DE BELLIS, L. M. SAVOIA (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Atti del XVII Congresso SLI, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82.

<sup>16</sup> Probabilmente, la scelta di questo tipo di dislocazione può ricondursi anche ad una motivazione pragmatica, ossia alla volontà del parlante di fare dell'elemento in questione il centro d'interesse dell'enunciato. G. BERRUTO, *Le dislocazioni a destra in italiano*, in H. STAMMERJOHANN (a cura di), *Tema-Rema in italiano*, Tübingen, Narr, 1986, pp. 55-70, 61.

'NTONIELLO (fratello di Graziella) E tu non lo volive da' lo riesto,  
pecché? (I, 13)

[Trad. 'E tu non lo volevi dare il resto, perché?']

GRAZIELLA E quanto la vorrisse fa' dura' na conciatura? (II, 6)

[Trad. 'E quanto avresti voluto farla durare un'aggiustatura?']

Come si può notare dai pochi, ma significativi, esempi qui proposti, in questo costruito – al contrario di quanto accade nelle dislocazioni a sinistra – si ha la collocazione in fondo alla frase del complemento oggetto, o di un'intera proposizione, che vengono anticipati dal pronome atono.<sup>17</sup> Non ultimo, come importanza, è anche il lessico che collabora con la sintassi e con la testualità. Sono, infatti, ricorrenti i vocaboli di livello medio e di tono colloquiale, sul tipo *pigliare/pegliare*, *scordare*, *gabbare* ma anche parole e locuzioni di tono più realistico ed espressivo come *accoppiare*, *cancaro*, *scorcogliare* e così via, che accentuano il risvolto comico di alcune parti del testo a favore della mimesi del parlato.

In particolare è interessante notare come, nei dialoghi, le strutture del parlato entrino a far parte della lingua della commedia anche perché il napoletano, in quanto dialetto, è dotato di per sé di un più alto coefficiente di oralità e, pertanto, mostra una maggiore aderenza alle dinamiche comunicative imposte dai turni dialogici del testo. Il richiamo all'oralità, al dialetto e ai successivi scambi ed interferenze con altri codici espressivi testimoniano, inoltre, la tessitura della commedia all'interno di una cornice sociale perfettamente aderente a quella della società napoletana del tempo. Va, infine, segnalato che il testo della commedia – come si rileva dai fenomeni e dai costrutti riportati – si presta anche ad un'interessante indagine linguistica di tipo dialettologico, perché nella varietà utilizzata dallo scrittore sono riscontrabili i tratti strutturali che caratterizzano l'antica fisionomia del dialetto napoletano del Settecento.

Concludendo, Pietro Trinchera scorge nella forza espressiva del dialetto, e nella robusta corposità del suo lessico, una dimensione autentica, funzionale alle sue esigenze di uomo di teatro, sperimentatore di forme espressive anche al di fuori di schemi e convenzioni letterarie avvertite come troppo rigide.

<sup>17</sup> F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS, E. RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154–184, 178; cfr. anche P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, cit., p. 89.

GIORNALISMO LETTERARIO E TESTIMONIANZE INEDITE NEL  
 SETTECENTO TRA EUROPA E MEZZOGIORNO D'ITALIA:  
 IL «MAGAZZINO ENCICLOPEDICO SALERNITANO»

Il progetto prevede una ricognizione accurata ed esauriente dei 26 fascicoli settimanali del «Magazzino Enciclopedico Salernitano», pubblicati ogni venerdì, a partire dal 3 luglio 1789 fino al 25 dicembre dello stesso anno, per un totale di 208 pagine. Al fascicolo 21 del 20 novembre è allegato un *Supplemento* di otto pagine non numerate. Il primo fascicolo della copia salernitana, nella pagina iniziale contenente la presentazione del periodico a cura della redazione, presenta in alto a destra la sigla *GF*, ossia Gennaro Fiore, a cui con ogni probabilità la copia apparteneva. La stessa mano, che ha tracciato la sigla, ha scritto per esteso, sul margine inferiore della pagina in cui ha inizio ciascun articolo, nome e cognome dell'autore, che prevalentemente sono indicati con le sole iniziali. Si può ragionevolmente congetturare che sia stato lo stesso Gennaro Fiore, possessore della copia del periodico, a esplicitare le sigle.<sup>1</sup> Della raccolta completa, custodita presso la Biblioteca Provinciale di Salerno, sono state eseguite nitide fotografie digitali, che consentono un lavoro sicuro e agevole.

Il periodico «fu espressione di una ristrettissima cerchia di persone quasi isolate nella città, che, nel suo complesso, sul piano civile come su quello culturale, non dava molti segni di risveglio».<sup>2</sup> I promotori e principali collaboratori della rivista, tutti legati direttamente o indirettamente al pensiero di Gaetano Filangieri e all'insegnamento di Antonio Genovesi, erano gli intellettuali più rappresentativi della cultura cittadina, inseriti, nella maggior parte dei casi, nel circuito culturale che aveva il suo centro propulsore nella capitale. Antonio Genovesi aveva studiato nel seminario

<sup>1</sup> A. CAPONE, *Il "Magazzino Enciclopedico Salernitano"*, «Rassegna Storica del Risorgimento», L, 1963, 1, p. 260.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 251.



di Salerno, dove, per le sue doti d'ingegno, aveva suscitato la stima e l'affetto dell'arcivescovo Fabrizio de Capua, che, prima ancora di ordinarlo sacerdote nel 1737, lo aveva chiamato nel 1736 ad insegnare eloquenza; nel 1738 si trasferì definitivamente a Napoli, dove svolse il suo magistero profondamente innovativo e contribuì efficacemente alla politica riformatrice del Tanucci, elaborando, tra l'altro, un piano di riforma delle scuole dopo la cacciata dei gesuiti nel 1767. Gaetano Filangieri, tra il 1783 e il 1787, aveva trascorso a Cava, non lontano da Salerno, i quattro anni più fecondi della sua vita.

Tra i collaboratori del «Magazzino» spiccano i nomi di Gennaro Fiore, discepolo prediletto del Genovesi; Matteo Galdi<sup>3</sup>, giovane ventiquattrenne, studente di diritto a Napoli e amico di Gaetano Filangieri; Onofrio Gargiulli, Saverio Avossa, il medico Matteo Politi, Giuseppe Maria Sparano di Montecorvino Rovella, Giuseppe Grippa, nato a Napoli, ma salernitano di adozione, professore di filosofia, matematica, fisica e astronomia nello Studio di Salerno. Accanto ai contributi di studiosi salernitani sono pubblicati saggi di insigni intellettuali e politici napoletani, come Giuseppe Maria Proto, marchese di S. Dorotea, Vincenzo Pecorari, amministratore generale della regia Dogana di Napoli, Domenico di Gennaro duca di Cantalupo, intendente generale dei reali fondi allodiali.

Salerno fu la prima città del regno, dopo la capitale, a dare vita ad un periodico culturale, seguita da Teramo, che nel 1792 iniziò a pubblicare un periodico scientifico-letterario.<sup>4</sup>

Le finalità e le linee caratterizzanti del periodico erano così dichiarate in una premessa rivolta, nel primo fascicolo, «Agli Amatori delle Scienze, Arti, e Belle Lettere»:

Quale e quanto sia il vantaggio, che arrecano alla letteratura le periodiche compilazioni di *Giornali*, *Effemeridi*, *Magazzini* ec. è inutile il ricordarlo nella luce del secolo corrente. Parlano bastantemente i fatti. Non havvi oggi nella culta Europa nazione alcuna che non abbondi piuttosto che manchi, di siffatte periodiche collezioni. Queste mettendo in breve sotto gli occhi di ognuno, che ama di leggere, la storia delle

<sup>3</sup> Su Galdi, cfr. A. GRANESE, *La rivoluzione culturale di Matteo Angelo Galdi*, «Critica letteraria», 2002, 2-3, pp. 507-526.

<sup>4</sup> Il periodico si intitola *Commercio scientifico d'Europa col Regno delle Due Sicilie per i professori di chimica, fisica, storia naturale [...]*, giornale composto di sei volumi all'anno (1792-1793). Cfr. N. CORTESE, *Eruditi e giornali letterari nella Napoli del Settecento*, Napoli, Ricciardi, 1922, pp. 112-113.

produzioni giornaliera dello ingegno umano, facilitano estremamente i progressi di quelli spiriti, che vogliono esser tocchi dallo stimolo della emulazione; né lasciano nel tempo stesso di assicurare una gloria più estesa al nome de' virtuosi produttori. [...] Offriamo dunque a tutti, e specialmente a' nostri Concittadini, una periodica collezione col titolo di *Magazzino Enciclopedico Salernitano*, di cui se ne darà invariabilmente un foglio per settimana. Si troveranno in esso raccolte originali, ed inedite produzioni scientifiche, eleganti ed amene poesie: esposizioni di monumenti esistenti in Salerno, che possono rischiarare diversi punti di Storia: Notizie interessanti l'Agricoltura, la Pastorizia, le Arti in distinti articoli che ci vengono da mani amiche somministrati. Non risparmieremo di mettere a contribuzione del nostro *Magazzino* anche i più rinomati de' Giornali Oltramontani, scegliendo tra questi quelle memorie, e quegli estratti, che possono interessare la nostra patria erudizione, facendoli tradurre da mani abili e fedeli.

Di qui appare chiaro che il periodico nasceva con l'ambiziosa aspirazione ad essere veicolo di cultura non solo a livello locale, ma anche in una più ampia dimensione europea.

Nella prima fase del progetto è stata, preliminarmente, elaborata una schedatura degli articoli, al fine di avere una sinossi degli argomenti trattati. Da questa indagine è emerso un quadro chiaro dello spettro tematico del «Magazzino», che va da composizioni poetiche di carattere arcadico a poemetti celebrativi, diretti ad esaltare fatti e personaggi di storia contemporanea di grande risonanza, da saggi di microeconomia, economia politica, diritto pubblico a ricerche di archeologia e storia locale.

Nel corso del primo anno sono state prese in attenta considerazione le composizioni poetiche. Tra queste si segnalano le seguenti odi e canzonette:

Onofrio Gargiulli, regio professore, traduzione in dialetto napoletano di un dialogo di Luciano (*Efesto e Zeus*, dai *Dialoghi degli dei*), pp. 31-32;

Matteo Galdi, *Nenia per la morte di Filangieri*, pp. 37-40, 46-48, 54-56, 61-64;

Matteo Galdi, *In occasione delle segnalate vittorie riportate sugli Ottomani dalle Armi Austro-russe, e della presa di Belgrado*. Ode saffica, pp. 140-143;

Onofrio Gargiulli, regio professore, *Per la presa di Belgrado*, sonetto, p. 143;

Saverio Avossa, *Sopra la Presa di Belgrado*, p. 144;

Matteo Galdi, *Invito al bosco*, anacreontica, p. 24;

Giuseppe Maria Sparano di Montecorvino, *Glicera accetta l'Invito al Bosco*, p. 78;

Francesco Maria Proto, marchese di Santa Dorotea, *Ode Toscana in cui*



accennata l'Origine della sovranità, s'esalta Ferdinando IV. Clementissimo nostro sovrano, pp. 108-112; una elegia e un'ode alcaica in latino, pp. 150-152; Sulla Musica, Ode Toscana, pp. 192, 198-200;

Gennaro Fiore, regio professore, *La Pesca*, Canzonetta Anacreontica, p. 207.

In generale, il panorama appare conforme alle tendenze dominanti del tempo: prevalgono le canzonette anacreontiche, in cui la vagheggiata delicatezza e dolcezza dell'aspirazione idillica e della spiritualità amorosa si stempera in convenzionali leziosaggini e svenevolezze. Di più ambiziose pretese sono l'ode saffica *In occasione delle segnalate vittorie riportate sugli Ottomani dalle Armi Austro-russe, e della presa di Belgrado*<sup>5</sup> e la *Nenia per la morte di Filangieri, in endecasillabi sciolti*, entrambe di Matteo Galdi.<sup>6</sup>

Nell'ode saffica<sup>7</sup> abbondano le immagini smaglianti, le descrizioni vistose, le figurazioni animate da una certa fastosa grandiosità, che ricordano il Monti della prima maniera, dalla *Prosopopea di Pericle* (1779) al *Pellegrino apostolico* (1782), dalla *Bellezza dell'Universo* (1781) al *Signor di Montgolfier* (1784). Il Galdi inclina all'arte decorativa a larghe pennellate, in cui il tono è sempre superficiale nel ritmo costantemente sonoro del verso. La storia presente è vista e rappresentata con continui richiami a personaggi e fatti dell'antichità greco-romana, la cui suggestione, sempre viva nel carne, spinge l'autore a sovrapporre ai protagonisti e alle vicende della guerra austro-russo-turca gli eroi e le gesta gloriose del mondo classico. In tutto il carne prevale il gusto dei richiami eruditi, delle forme latineggianti, delle metafore artificiose insieme con la tendenza quasi alessandrina per il particolare, il dettaglio, l'episodico, che a volte genera una certa oscurità di espressione. La lingua è artificiosa e convenzionale, tutta esemplata com'è sui modelli classici e sulla tradizione dotta e castigata.

La *Nenia* si colloca nella letteratura sepolcrale da circa mezzo secolo in voga, da Edward Young a Thomas Gray in Inghilterra, da Jacques Delille a Gabriel-Marie Legouvé in Francia, ma non ne accoglie l'inquieta sensibilità preromantica e la diffusa malinconia, poiché l'autore rimane fedele ad una prospettiva classicistica, che riveste l'attualità di colori e immagini desunte dalla letteratura e dal mito del mondo greco-latino. Le *Metamorfosi* di Ovidio sono la fonte di questi miti. Galdi si mostra attento e memore

<sup>5</sup> «Magazzino Enciclopedico Salernitano» [d'ora in poi citato come *MES*], pp. 140-143.

<sup>6</sup> Il Filangieri era prematuramente morto il 21 giugno 1788. La pubblicazione della *Nenia* prende inizio nel fascicolo 5 del 31 luglio 1789 e continua nei fascicoli 6 del 7 agosto, 7 del 14 agosto, 8 del 21 agosto (pp. 37-40, 46-48, 54-56, 61-64)

<sup>7</sup> Il Galdi traspone la strofe tetraonica saffica in una quartina di tre endecasillabi e un quinario.



lettore dei poeti latini, da cui desume tessere preziose che inserisce nel mosaico di un linguaggio poetico fitto di reminiscenze classiche. La ricca e variegata suppellettile mitologica della cultura greco-latina è, per così dire, la lente colorata attraverso la quale egli vede tutti gli aspetti della realtà e della storia, rimanendo così estraneo al vento di rinnovamento romantico che ormai toccava tutta l'Europa.

È parso necessario corredare di un commento puntuale questi testi poetici, sia quelli più ampi ed ambiziosi, di argomento storico, sia quelli di intonazione arcadica. Nei primi gli autori, soprattutto Matteo Galdi, fanno riferimento a episodi e personaggi della seconda guerra austro-russo-turca (1787-1792) poco noti; nei secondi l'erudizione classica, di moda nel Settecento, si palesa in allusioni, a volte criptiche, alla mitologia greco-latina e in peregrini riecheggiamenti di poeti antichi. Si è, quindi, proceduto ad una non sempre agevole indagine nell'uno e nell'altro campo, soprattutto in quello storico, in cui il Galdi appare molto bene e dettagliatamente informato, specialmente attraverso le gazzette francesi dell'epoca. Le allusioni a fatti e personaggi specifici, piuttosto vaghe e generiche, hanno reso oltremodo difficile l'opera di chiarificazione e identificazione.

È da segnalare che per la prima volta si è compiuto questo lavoro di raccolta di fonti storiche, attinenti ai fatti narrati, così come per la prima volta le composizioni poetiche sono state esaminate in vista di una loro puntuale esegesi.

Un piccolo capolavoro di scrittura vivace, briosa, colorita è la traduzione di Onofrio Gargiulli, in dialetto napoletano, del dialogo di Luciano *Efesto e Zeus*. Il Gargiulli, già regio professore di eloquenza e lingua greca a Chieti, nell'aprile del 1789 si era trasferito a Napoli e nel 1790 fu nominato a Salerno regio professore di lingua latina. Egli aveva, dunque, ottima conoscenza delle lingue classiche e fu autore di varie traduzioni dal greco.<sup>8</sup> La versione napoletana del dialogo luciano supera di molto i limiti di un *lusus* scolastico: il traduttore è riuscito a trasferire in un variopinto idioma napoletano l'ironia graziosa e leggera dell'originale,<sup>9</sup> la sua malizia beffarda, il tono parodistico e divertente.

Lo spazio maggiore del periodico è dato agli articoli dedicati ai problemi dell'economia, del commercio e dell'agricoltura nonché ai saggi su questioni attinenti ai diritti dell'uomo e del cittadino, trattate nella pro-

<sup>8</sup> Cfr. A. CAPONE, *Il "Magazzino Enciclopedico Salernitano"*, cit., p. 258.

<sup>9</sup> Cfr. il testo greco in LUCIANO di Samosata, *Tutti gli scritti*, Introduzione, note e apparati di Diego Fusaro, Traduzione di Luigi Settembrini, Milano, Bompiani, 2007, p. 222.

spettiva delle Dichiarazioni dei diritti delle Colonie americane, staccatesi dalla madrepatria nell'ultimo quarto del XVIII secolo. I collaboratori del *MES*, sotto l'influenza della filosofia giusnaturalistica e dell'illuminismo, attribuiscono a quei diritti un carattere universale e un'origine anteriore e superiore alle istituzioni positive, raffigurandoli come diritti naturali, essenziali e inalienabili, che ogni uomo porta con sé; la loro tutela costituisce il fine stesso a cui sono ordinati la società civile e il potere statale. Partecipando a questo vivace dibattito di idee filosofico-giuridiche, si ispirano alle istituzioni politiche inglesi e a quel variegato movimento di pensiero, di matrice illuministica, che, nell'anno stesso di pubblicazione del *MES*, trova la sua luminosa espressione nella famosa *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, approvata dall'Assemblea costituente francese il 26 agosto 1789.

Nel corso del secondo anno sono stati esaminati soprattutto i saggi afferenti a questo ambito tematico.

Tra gli articoli di argomento storico-economico ed economico-politico appare di particolare interesse un saggio di Matteo Galdi,<sup>10</sup> dal titolo *Del commercio dei Negri. Disamina di una Memoria del Signor Linguet*, ossia di Simon-Nicolas-Henri Linguet, figura complessa e contraddittoria degli anni della rivoluzione francese, pubblicista. Il Galdi conduce una dura polemica contro lo schiavismo di Linguet. Questi, nella sua *Théorie des lois civiles*, aveva sostenuto la tesi che non il cristianesimo aveva abolito la schiavitù, come invece argomentava Montesquieu, ma che erano stati i sovrani, nella loro lotta contro la nobiltà e i baroni, a cercare l'appoggio del popolo e a favorire, quindi, la sua liberazione da ogni forma di servitù. Il dibattito culturale sulla schiavitù ebbe, in quegli anni, un forte impulso in direzione antischiavista, soprattutto ad opera degli enciclopedisti, e aprì la via ai primi provvedimenti legislativi in materia. Grande eco aveva suscitato in Europa la sentenza del giudice inglese Granville Sharp del 1772, per la quale lo schiavo che toccasse il suolo britannico doveva considerarsi libero; e non minore risonanza ebbe la sentenza del tribunale di Boston del 1783, negante lo stato di schiavitù in base all'art. 1 della costituzione del Massachusetts, che aveva proclamato la libertà e l'uguaglianza di tutti gli uomini. L'articolo di Matteo Galdi, quindi, si ricollega al forte movimento di lotta abolizionista, di cui registra le voci più autorevoli e i primi concreti risultati. Alle tesi di Linguet sono contrapposte le posizioni decisamente abolizioniste dell'illuminista francese Guillaume-Thomas-François Raynal e e dello storico scozzese William

<sup>10</sup> *MES*, pp. 3-7, 13-16.



Robertson, che avevano attribuito ai mercanti genovesi la responsabilità dell'introduzione del commercio degli schiavi.

A conferma della concezione unitaria del genere umano e della perfetta parità dei negri con i bianchi Galdi adduce l'autorità di Buffon, che nella sua fondamentale opera *Histoire naturelle de l'homme* aveva sostenuto l'unità della specie umana contro coloro che tendevano a fare di ogni razza una specie distinta. Proseguendo lungo questa linea tematica, Galdi contesta la tesi sostenuta da Montesquieu, secondo cui il clima eserciterebbe una insopprimibile influenza sul carattere e sul temperamento di un popolo: i popoli meridionali sarebbero più pigri e indolenti, al contrario dei popoli del settentrione, più attivi e più industriosi. In questo dibattito Galdi segue l'insegnamento di Antonio Genovesi, che nelle sue *Note* all'edizione italiana dello *Spirito delle Leggi* capovolgeva le argomentazioni storiche di Montesquieu, adducendo come esempio di popoli meridionali industriosissimi i Cartaginesi, i Tiri, gli Egizi, i Cinesi.<sup>11</sup>

Collegato con questo saggio è un dialogo dello scrittore ginevrino Paul Henri Mallet (1730-1807), intitolato *Dialogo tra Colombo, e Las Casas*, in cui torna la questione della schiavitù a proposito degli abitanti delle nuove terre d'oltreoceano.

Un altro articolo di particolare interesse per la conoscenza del *milieu* culturale del «Magazzino» è la lunga e articolata disamina<sup>12</sup> che il professore salernitano Giuseppe Grippa fece dell'opera *Pensieri economici relativi al Regno di Napoli* del marchese Giuseppe Palmieri, ministro delle Finanze, definito il Colbert del reame di Napoli. Contro la tesi dei fisiocratici, che difendevano la libertà assoluta del commercio e dell'industria al di fuori di ogni genere di intervento statale, il Palmieri, seguito dal Grippa, consiglia la massima libertà possibile del commercio interno e libertà limitata per i rapporti commerciali con l'estero, secondo i principi di un protezionismo moderato. Sulle orme di Antonio Genovesi e di Gaetano Filangieri, il Palmieri propone un'equa distribuzione delle proprietà terriere per creare un vasto ceto di piccoli proprietari, a tutto vantaggio dello sviluppo dell'agricoltura, che costituisce il principale fattore di ricchezza in un paese, come il regno di Napoli, in cui la popolazione è costituita in prevalenza assoluta da contadini.

<sup>11</sup> Cfr. *Spirito delle Leggi del Signore di Montesquieu con le note dell'abate Antonio Genovesi* (1751), Napoli, Tipografia di Gennaro Reale, 1820, lib. XVII, cap. II, p. 119, nota; cap. III, p. 121, nota; lib. XXI, cap. III, p. 221, nota.

<sup>12</sup> *MES*, pp. 49-54, 57-61, 65-69, 129-136, 153-156, 161-164.

A questo articolo del Grippa è stata dedicata particolare attenzione, perché illumina con grande chiarezza lo scenario di idee e dibattiti culturali che fanno da cornice al «Magazzino» e ne condizionano le prospettive e gli orizzonti culturali. Il Grippa, per altro, è noto per la sua polemica con il Filangieri, iniziata nel 1782 con la *Lettera al Sig. Cav. Gaetano Filangieri sull'esame di alcuni suoi progetti politici*. Il «Magazzino» offre nuove e interessanti testimonianze su questa polemica. La lunga recensione dell'opera di Palmieri contiene più di un riferimento al Filangieri e alla sua dottrina, e inasprisce i toni della polemica sul tema della concessione a privati dell'esazione dei tributi e sulla correlata tesi filangieriana di una fiscalità che preveda un'imposta unica sul prodotto netto delle terre.

In un altro suo saggio, intitolato *Desiderj per i vantaggi dell'Agricoltura*, il Grippa si confronta con il conte austriaco Franz Anton von Hartig, sul tema della centralità dell'agricoltura nell'economia del Regno, e con l'economista svizzero Georg Ludwig d'Avenstein, per quanto concerne la tesi dell'imposta unica sulla terra e della totale liberalizzazione del commercio interno ed esterno.<sup>13</sup>

I contributi del Grippa, ispirati ai principi del riformismo moderato e del dispotismo illuminato, vanno ben oltre gli angusti limiti di un dibattito provinciale: essi si inseriscono, con fervore di idee e ricca dottrina, nel vivo delle discussioni e delle polemiche che animavamo il panorama culturale europeo nel settore degli studi di economia e di diritto pubblico.

Ai saggi del Grippa si affianca l'articolo di Saverio Avossa, intitolato *Vantaggi del Commercio della Gran Bretagna sulle altre Nazioni. Saggio di considerazioni del Sig. S.A.*,<sup>14</sup> nel quale si dimostra la superiorità commerciale

<sup>13</sup> Schmid d'Avenstein (1720-1805) fu per lungo tempo consigliere del duca Carlo Augusto di Sassonia-Weimar (1758-1828), noto amico di Goethe, Schiller, Wieland, Herder. Fu in relazione con numerosi filosofi illuministi, come Voltaire, Diderot, d'Alembert; sostenne la promozione delle arti e delle scienze, l'educazione di tutte le classi sociali, la libertà di parola e di stampa. Dei suoi *Principes de la législation universelle* fu ben presto pubblicata, nel 1777, una traduzione italiana, più volte ristampata. L'edizione di Amsterdam era presente nella biblioteca di Filangieri: cfr. S. NUTINI, *Cuoco e Schmid d'Avenstein*, «Rassegna storica del Risorgimento», LXXIX, 1987, 3, pp. 329-335; F. VENTURI, *Europe des Lumières. Recherches sur le 18e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1971, p. 206; A. MATTONNE, P. SANNA, *Settecento sardo e cultura europea. Lumi, società, istituzioni nella crisi dell'Antico Regime*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 222 e n.49.

<sup>14</sup> Cfr. A. CAPONE, *Il «Magazzino Enciclopedico Salernitano»*, cit., p. 259; 262. L'articolo, in due puntate, è pubblicato nel fascicolo n. 4 del 24 luglio 1789, pp. 29-31, e nel fascicolo n. 6 del 7 agosto 1789, pp. 42-46; rispetto al saggio di Grippa appare più debole nello svolgimento delle argomentazioni e meno elaborato nella qualità della scrittura.



della Gran Bretagna sulle altre nazioni d'Europa, in particolare sulla Francia. Il confronto tra Francia e Inghilterra, intorno alla metà del Settecento, era ricorrente nelle opere di alcuni alti funzionari francesi, colti e illuminati, tra i quali si segnalava Vincent de Gournay. Il più importante e documentato saggio su questo tema è il libro che Plumard de Dangeul pubblicò nel 1754, presentandola come traduzione di un'immaginaria opera inglese di John Nickolls:<sup>15</sup> dal confronto fra le due nazioni emerge la netta superiorità della Gran Bretagna per la vivacità e la floridezza del commercio, per la costituzione politica liberale, per il forte progresso culturale.

Considerando la variegata situazione dell'agricoltura e della pastorizia in Europa, Avossa evidenzia la superiorità della Gran Bretagna nella produzione agricola e nel commercio, citando le opere dell'economista francese Jean-François Melon e del filosofo inglese David Hume, che avevano delineato un preciso quadro della distribuzione della popolazione francese e inglese nelle diverse classi sociali, dagli agricoltori, dagli artigiani, dai commercianti ai militari e ai cultori delle arti liberali. Nel quadro di riferimento culturale dell'Avossa rientra certamente, anche se non espressamente citata, l'opera di John Cary *An essay on the state of England, in relation to its trade*, che in Italia era stata divulgata da Pietro e Antonio Genovesi. Pietro aveva tradotto l'opera di Cary non dall'originale inglese, ma dal rifacimento francese, in due volumi, di Georg-Marie Butel-Dumont, che per esortazione e sotto la sorveglianza del celebre economista e mercante cosmopolita Vincent de Gournay aveva tradotto, aggiornato e completato il testo inglese.<sup>16</sup> Antonio corredò di un ampio

<sup>15</sup> *Rémarques sur les avantages et les désavantages de la France et de la Grande-Bretagne, Par rapport au commerce et aux autres Sources de la Puissance des États. Traduction de l'anglois du Chevalier John Nickolls. Troisième édition, augmentée d'un Essai sur la police et le commerce des grains*, Dresde, 1754. Nello stesso anno erano apparsi la prima e la seconda edizione, entrambe con l'indicazione: Leyde-Paris, Frères Estiennes, 1754. Plumard de Dangeul si era avvalso dell'opera dell'economista inglese Josiah Tucker (1712-1799), precursore della scuola liberale: *A Brief Essay on the Advantages and Disadvantages Which respectively attend France and Great Britain, With Regard to Trade. With some Proposals for Removing the Principal Disadvantages of Great Britain. In a new and concise method*, London, T. Trye, 1749. A Venezia fu pubblicata una traduzione italiana di quest'opera: *Osservazioni sopra i vantaggi e svantaggi della Francia e della Gran Bretagna rispetto al commercio e alle altre fonti della potenza degli stati*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1758.

<sup>16</sup> *Essai sur l'état du commerce d'Angleterre, par John Cary. Traduit de l'anglois et considérablement augmenté par George-Marie Butel-Dumont*, Londres - Nyon, Paris Frères Vaillat, 1755 (2 voll.). Cfr. F. VENTURI, *Settecento riformatore*, I. *Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 564-565, 569.

commento e di un saggio sul commercio la traduzione fatta dal fratello e pubblicò l'opera nel 1757.<sup>17</sup>

L'ammirazione entusiastica di Avossa per «il genio superiore di questa industriosa popolazione»,<sup>18</sup> per la sua politica e la sua economia, trae origine dal pensiero politico di Montesquieu, che giudicava un modello da emulare la costituzione inglese per la sua divisione dei poteri, e dall'insegnamento di Genovesi, che proponeva l'Inghilterra come modello di economia vivace e fiorente.<sup>19</sup> Per questo riguardo, Avossa divergeva dalla tesi di Filangieri, che criticava la costituzione inglese, proponendo un modello in cui il potere esecutivo dipendesse direttamente dal Parlamento e che fosse fondato su leggi costituzionali scritte, limitanti i poteri di nomina della Corona.<sup>20</sup>

Avossa, confrontando la situazione economica dell'Italia con quella della Gran Bretagna, afferma che se il nostro paese riuscisse a sfruttare adeguatamente la fertilità del suolo e la bontà del clima mediante una più saggia legislazione, una più operosa attività, l'aggiornamento delle tecniche agricole, potrebbe vittoriosamente gareggiare con la Gran Bretagna e le altre più progredite nazioni europee. Anche altri collaboratori del «Magazzino», come Giuseppe Grippa, indicavano l'inerzia dei regnicoli come causa del declino dell'agricoltura.

Saverio Avossa si confronta con le voci più autorevoli della cultura europea. Così, poco più avanti, a conferma dell'osservazione che Londra supera Parigi per vivacità economica e che il governo inglese, più saggiamente di ogni altro governo europeo, favorisce con le sue leggi lo sviluppo del commercio e la libera iniziativa privata in campo economico, egli cita un libro francese, ancora una volta in modo molto sommario: «l'Amico degli Uomini».<sup>21</sup> Si tratta di un'opera di Victor Riqueti, marchese di Mirabeau, intitolata *L'ami des hommes ou Traité de la population*, pubblicata

---

<sup>17</sup> *Storia del commercio della Gran Bretagna scritta da John Cary mercatante di Bristol, tradotta in nostra volgar lingua da Pietro Genovesi giureconsulto napoletano, con un ragionamento sul commercio in universale, e alcune annotazioni riguardanti l'economia del nostro regno, di Antonio Genovesi R. professore di commercio e di meccanica nella cattedra Interina, dedicata a S. E. Romualdo Sterlich de' marchesi di Cermignano, Napoli, Gessari, 1757.*

<sup>18</sup> MES, p. 30.

<sup>19</sup> Cfr. F. VENTURI, *Settecento riformatore*, I. *Da Muratori a Beccaria*, cit., pp. 571-573.

<sup>20</sup> Sulla critica filangieriana della costituzione inglese, cfr. C. GHISALBERTI, *Modelli costituzionali e stato risorgimentale*, Roma, Carucci, 1987, p. 72; R. TUFANO, *Michele Torcia. Cultura e politica nel secondo Settecento napoletano*, Napoli, Jovene, 2000, p. 120.

<sup>21</sup> MES, p. 45.



in sei volumi ad Avignone tra il 1756 e il 1760, nella quale si sostiene il primato dell'agricoltura nel contesto economico di una nazione e la stretta correlazione del commercio allo sviluppo del settore agricolo. La posizione subalterna della Francia rispetto alla Gran Bretagna è dovuta, secondo Mirabeau, alla politica sbagliata del governo francese, che da circa cento anni ha incoraggiato il commercio, trascurando l'agricoltura, che è la radice del progresso economico.<sup>22</sup>

È degno di nota che per ben due volte nel suo articolo Avossa parla di Italia, e non di Regno delle Due Sicilie, con riferimento al concerto delle nazioni europee e al posto che ciascuna di esse occupa nel quadro del commercio internazionale.<sup>23</sup> I collaboratori del «Magazzino», pur nei limiti di un riformismo moderato, che manteneva inalterato il quadro politico degli stati della penisola, hanno vivo il sentimento dell'unità culturale e spirituale d'Italia.

Da tutti gli articoli emergono con chiarezza le linee programmatiche e metodologiche del periodico, che si configura come un settimanale aperto alle idee più innovative della grande cultura europea, soprattutto francese e inglese, sotto il segno dei due grandi illuministi napoletani, Antonio Genovesi e Gaetano Filangieri. I collaboratori del periodico ne condividono la tendenza moderata, disponibile a collaborare con il potere costituito per il rinnovamento politico, economico, sociale e morale del regno di Napoli e, per certi aspetti, anche di tutta l'Italia.

L'impianto tematico e strutturale del «Magazzino», di alto livello culturale, pone il problema del rapporto che poteva intercorrere tra autori e lettori in una città di provincia, qual era Salerno, anche se non lontana dalla capitale, che gareggiava con le altre grandi capitali europee per fervore e ricchezza di attività culturali. Quanti salernitani erano in grado di leggere con intelligenza e consapevolezza articoli del «Magazzino» del tenore della memoria del Galdi contro la schiavitù? Indubbiamente, a Salerno, era maturata una borghesia cittadina, sensibile a cogliere le sollecitazioni che venivano dal movimento riformatore napoletano, ma questa classe rimaneva pur sempre una minoranza.

Il difficile rapporto tra autori e lettori si ripropone anche per que-

<sup>22</sup> *L'ami des hommes ou Traité de la population*, Avignon, Nouvelle Édition corrigée, 1762, Première partie, chap. III, pp. 43-44. La prima edizione dell'opera, in tre volumi, vide la luce ad Avignone nel 1756. Su Victor Riqueti, marchese di Mirabeau cfr. la prima parte di Aa. Vv., *Les Mirabeau et leur temps, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (17 et 18 décembre 1966)*, Paris, Société des Études Robespierriennes, 1968.

<sup>23</sup> *MES*, pp. 29; 43, n. 2.

gli articoli che, in base all'argomento trattato, potrebbero ad una prima considerazione, essere giudicati adatti ad un pubblico più ampio e meno colto: di tal genere appaiono i saggi dedicati al commercio, ai contratti, all'agricoltura, alle tecniche di semina. Ad una più attenta riflessione, tuttavia, anch'essi risultano destinati ad un pubblico culturalmente scelto, non solo per il metodo scientifico della trattazione, ma anche per la fitta rete di riferimenti dotti, soprattutto a livello europeo. È da considerare, però, che il periodico non si rivolgeva soltanto alla ristretta borghesia illuminata di Salerno, ma godeva di grande considerazione anche nell'ambiente culturale e politico più elevato di Napoli. Infatti i fascicoli 11-14, tra l'11 settembre e il 2° ottobre 1789, pubblicano un *Saggio sull'economia de' grani* dell'amministratore generale della Regia Dogana di Napoli, Vincenzo Pecorari, di cui precedentemente, nei fascicoli n. 9 e 10, era stato pubblicato un vecchio scritto risalente al 1783 e intitolato *Lettera sul contratto detto alla Voce*. I redattori del «Magazzino», in una nota al *Saggio*,<sup>24</sup> sottolineano la profonda stima manifestata dal Pecorari nei confronti del periodico, alle cui pagine aveva voluto affidare il suo scritto, piuttosto che a più prestigiose riviste della capitale.

Il periodico salernitano, quindi, ambiva, e di fatto era riuscito, a collegarsi ai più vivaci ambienti culturali di Napoli, ai quali, direttamente o indirettamente, si rivolgevano con i loro saggi i collaboratori, non sempre salernitani.

Oltremodo interessanti sono alcuni articoli di medicina, pubblicati negli ultimi fascicoli, sia perché costituiscono una preziosa testimonianza, finora mai presa in considerazione, dell'attività scientifica dei professori della Scuola medica salernitana nell'ultima fase della sua storia, circa un ventennio prima che Gioacchino Murat, con decreto del 29 novembre 1811, segnasse la fine dello Studio di Salerno,<sup>25</sup> sia perché alla polemica sorta tra gli autori di quegli articoli è collegata l'estinzione del periodico. Il primo e più importante saggio di medicina è quello di Matteo Politi, Regio Professore nell'Università di Salerno e Pro-priore dell'Almo Collegio dei Dottori,<sup>26</sup> che conduce un'approfondita ed accurata analisi delle proprietà terapeutiche della china,<sup>27</sup> la cui storia farmacologica inizia in

<sup>24</sup> *MES*, p. 81.

<sup>25</sup> Cfr. A. MUSI, *Medicina e sapere medico a Salerno in età moderna*, in I. GALLO (a cura di), *Salerno e la sua Scuola Medica*, Salerno, Boccia, 1994, pp. 173-190.

<sup>26</sup> Cfr. S. DE RENZI, *Storia documentata della Scuola medica di Salerno*, Napoli, G. Nobile, 1857; ristampa anastatica: [Salerno], Edizioni Ripostes, 2004, pp. 604-605; CLII.

<sup>27</sup> *Esame critico sulla China del Signor D. Matteo Politi Professore, e Cattedratico nell'Uni-*



Perù all'inizio del XVII secolo, quando sarebbe stata usata per curare la contessa Ana de Osorio, moglie di Luis Jerónimo Fernández de Cabrera, conte di Chinchón, viceré del Perù (1629-1639).<sup>28</sup> Diffusa in Europa dai Gesuiti, la china fu iscritta nella farmacopea di Londra nel 1677. Nel 1709 Francesco Torti pubblicò a Modena il libro *Therapeutice specialis ad febres periodicas perniciosas (Therapeutica specifica per le febbri intermittenti perniciose)*, in cui precisò che la corteccia di china guarisce le febbri intermittenti e ha efficacia minore o nulla su quelle continue. Politi segue la tesi del medico modenese, che aveva riconosciuto nella corteccia della china lo specifico contro la malaria, termine introdotto da lui nel linguaggio medico.<sup>29</sup> Il medico salernitano convalida l'efficacia del nuovo farmaco con riferimenti all'esperienza clinica.<sup>30</sup> Contro le indicazioni terapeutiche della china, chiarite e dimostrate da Politi, Andrea Galdo pubblicò una lettera vivacemente polemica, sostenendo la tesi che la china sia efficace contro tutte le affezioni febbrili.<sup>31</sup> Al Galdo replicò con aspra violenza, ma senza alcuna argomentazione scientifica, Saverio Avossa, scrivendo che la lettera «presenta un quadro come della poca urbanità dell'Autore, così un saggio

---

*versità di Salerno*, in *MES*, n. 13 (25 settembre 1789), pp. 100-104; n. 16 (16 ottobre), pp. 127-128; n. 18 (30 ottobre), pp. 137-139; n. 19 (6 novembre), pp. 145-14). Lo stesso Politi è autore di un'edizione commentata del *Regimen sanitatis salernitano*, intitolata *Medicina Salernitana idest Conservandae bonae valetudinis praecepta, cum Arnoldi Villanovani In singula Capita exegesi. Accedunt Matthaei Politi In Salernitana Schola P(rofessoris) P(ublici) novissima commentaria*, Salerno, Ex Officina Ferdinandi Campi, MDXXLXXXIX (tre tomi). Il terzo tomo, pp. 261-283, contiene anche l'«*Esame critico sulla china Del Signor D. Matteo Politi*». La tipografia di Ferdinando Campo stampava anche il «Magazzino».

<sup>28</sup> L'episodio della guarigione della contessa de Chinchón è narrato dal medico genovese Sebastiano Bado nella sua opera intitolata *Anastasis corticis Peruviae seu Chinae Chinae defensio etc.*, Genuae, Typis Petri Ioannis Calenzani, 1663. La notizia, inesatta, era stata riferita a Bado dal mercante genovese Antonio Bolli: cfr. G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste nera ai giorni nostri*, Bari-Roma, Laterza, 2005, p. 133; L. PEPE, *Istituti nazionali, accademie e società scientifiche nell'Europa di Napoleone*, Firenze, Olschki, 2005, p. 412.

<sup>29</sup> L'opera in cui Torti sviluppa la sua tesi è: *Therapeutice specialis ad febres periodicas perniciosas. Editio tertia auctior, cui subnectuntur eiusdem auctoris responsiones jatro-apologeticae ad clarissimum Ramazzinum*, Venetiis, apud Laurentium Basilium, 1732. L'editio princeps è del 1712. Cfr. S. JARCHO, *Quinine's Predecessor: Francesco Torti and the Early History of Cinchona*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.

<sup>30</sup> Cfr., in particolare, *MES*, pp. 101, 138, 147.

<sup>31</sup> *Lettera del Dottor A(ndrea) G(aldo) ad uno de' Compilatori del Magazzino Enciclopedico Salernitano concernente l'Esame critico sulla China del Signor D. Matteo Politi*, in *MES*, n. 21 (20 novembre 1789), pp. 164-168. Cfr. S. DE RENZI, *Storia documentata della Scuola medica di Salerno*, cit., p. 605.

di poca intelligenza, e di un ingegno spoglio affatto di precisione, e di analisi». <sup>32</sup> In questa polemica continua il dibattito, già acceso nel Settecento, ma condotto con garbo e serenità, sull'estensione dell'efficacia terapeutica della china: al primario patavino di Medicina Pratica, Bernardino Ramazzini (1633-1714), che aveva criticato l'abuso del chinino come rimedio per ogni malattia, <sup>33</sup> Torti rispose precisando la sua specifica efficacia nelle febbri intermittenti. <sup>34</sup>

Gennaro Fiore, in una nota manoscritta nella prima pagina del Supplemento, <sup>35</sup> attribuisce esplicitamente a queste violente dispute la causa dell'estinzione del periodico:

Questi Medici contrasti fecero perire il Giornale Salernitano, coll'aver dati motivi di tedio e di discussione ai Compilatori. Eran questi appunto quelli che han contribuito il maggior numero delle produzioni originali.

Il lavoro svolto finora ha consentito di individuare e illustrare fonti antiche, fatti e personaggi storici, scrittori stranieri, tutti menzionati in modo piuttosto generico, secondo l'uso del Settecento: il carattere sommario di questi riferimenti ha comportato un non lieve lavoro di esplorazione bibliografica.

Il ricco materiale raccolto sarà opportunamente utilizzato per delineare, in modo chiaro e articolato, il panorama culturale presupposto e rispecchiato dal «Magazzino» e per potere adeguatamente illustrare i più rilevanti

<sup>32</sup> *Riflessioni sopra la Lettera del Dottor A(ndrea) G(aldo) ad uno uno de' Compilatori del Magazzino Enciclopedico Salernitano, concernente l'Esame Critico sulla China del Signor D. Matteo Politi. Contro. Critica di Aveiso Vassaro*, in *MES*, Supplemento al n. 21 del «Magazzino Enciclopedico Salernitano». Venerdì 20 novembre 1789. Come annota Gennaro Fiore, Aveiso Vassaro è anagramma di Saverio Avossa. Cfr. S. DE RENZI, *Storia documentata della Scuola medica di Salerno*, cit., p. 605.

<sup>33</sup> *Constitutionum epidemiarum Mutinensium annorum quinque... accedit dissertatio epistolaris de abusu Chinae Chinae*, Patavii, ex Typographia J. Baptistae Conzatti, 1714. Cfr. P. DI PIETRO, *Bibliografia di Bernardino Ramazzini*, Roma, Istituto Italiano di Medicina sociale, 1977; Idem, *Bernardino Ramazzini. Biografia e bibliografia*, Parma, Mattioli 1885, 2000; B. RAMAZZINI, *Opere mediche e fisiologiche*, a cura di Franco Carnevale, Maria Mendini, Gianni Moriani, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni, 2009.

<sup>34</sup> *Ad criticam Dissertationem de abusu Chinae Chinae Mutinensibus Medicis perperam obiecto a Clarissimo quondam Viro Bernardino Ramazzino*, in *Patavina Universitate Practicae Medicinae Professore Primario, Responsiones iatro-apologeticae Francisci Torti*, Mutinae, Typis B. Soliani, 1715.

<sup>35</sup> Cfr. *supra*, n. 31.



articoli. A conclusione del progetto si prevede una ristampa anastatica di tutti i 26 fascicoli, con introduzione e note.

Finora sono stati consegnati per la stampa due contributi, presentati ai convegni 2009 della MOD e dell'ADI.

Il primo, dal titolo *Un periodico innovatore di fine Settecento: il «Magazzino Enciclopedico Salernitano»*, sarà pubblicato negli Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi MOD, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Università degli Studi di Padova e Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, 16-19 giugno 2009.

Il secondo, intitolato *Il «Magazzino Enciclopedico Salernitano» e la cultura riformistica nel Mezzogiorno d'Italia*, sarà pubblicato negli Atti del XIII Congresso ADI, *La letteratura degli Italiani. 1. Centri e periferie*, Università di Foggia, Pugnochiuso 16-19 settembre 2009.

POESIA E MUSICA TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO:  
INTERFERENZA E TRADIZIONE

La definizione dei rapporti tra due espressioni fondamentali dell'umanità, come la poesia e la musica, è da tempo un argomento che coinvolge e affascina molti studiosi di entrambe le discipline, aprendo ampi spazi di ricerca e confronto, sia in ambito musicologico che letterario. Le due arti, del resto, e almeno da un punto di vista evocativo e suggestivo, sembrano indicare un percorso che conduce non ad occasionali rapporti quanto ad un vero e proprio legame naturale. Un legame che si presenta, nelle sue linee generali, apparentemente ovvio e scontato se si pensa che la poesia scritta (e non solo), dall'antichità greca ai giorni nostri, è stata concepita per essere prevalentemente cantata, mentre la musica, dal canto suo, ha assunto spesso le dimensioni di musica vocale. Questo legame, dunque, che vede il suo punto focale in una oralità di fondo, assume, nel corso dei secoli, importanza varia, a seconda delle condizioni politiche, economiche e sociali delle varie popolazioni occidentali.

In epoca moderna questa relazione apparentemente scontata tra poesia e musica è stata ampiamente messa in discussione, così, ad una unità forte e intensa, espressa soprattutto in epoca medievale, si è venuto a sostituire un dualismo altrettanto forte e intenso. Un dualismo mediante il quale le due arti si sono alternate in rapporti di prevaricazione dell'una sull'altra, o improvvisamente accoppiate in matrimoni "per forza" cui è seguito un inevitabile divorzio o, ancora, in rapporti di parentela strettissimi che vedevano l'una sorella (ma anche figlia, cugina, madre) dell'altra e, infine, in legami di sudditanza del tipo padrona-serva.

Questo scarto di prospettiva, rappresentato dal citato dualismo, ha avuto origine nel preciso momento in cui le due espressioni artistiche hanno assunto linguaggi specifici, quando, cioè, a quella oralità di fondo



che le teneva unite, si sono sostituiti dei codici linguistici; e ciò è vero soprattutto per la musica, che solo in epoca moderna ha conosciuto una sua codificazione con leggi proprie e comunque diverse dal linguaggio verbale. La conseguenza è stata che, a partire dal basso Medioevo, il legame tra musica e poesia ha cominciato ad assumere l'aspetto di un rapporto tra due entità distinte.

«Nell'Antichità tale rapporto era diversamente concepito. La musica, nel nostro senso di linguaggio di suoni, era assorbita nel più ampio concetto di *mousiké*, unità inscindibile di parola ritmicamente organizzata e intonata».<sup>1</sup> La concezione attuale di "musica" è, dunque, ben diversa da quella dei greci per i quali il concetto stesso di "melodia" inglobava in sé tre cose: la parola, l'armonia e il ritmo, di queste solo l'armonia risponde alla nostra rappresentazione di "musica", intendendo per essa «la legge che regola la scelta delle altezze sonore»<sup>2</sup> che non è affatto autonoma rispetto al ritmo e alla parola. Il ritmo, infatti, altro non è che la disposizione esatta delle parole in osservanza delle leggi della metrica quantitativa. Ritmo e armonia devono, sempre secondo la visione antica di poesia e musica, adattarsi alle parole, accordarsi ad esse non in quanto elementi indipendenti, bensì in funzione di quell'effetto finale definito con il termine "melodia" senza, per questo, far perdere alla parola il suo potere evocativo e di senso. Dice, infatti, Aristotele:

L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni, ma si distinguono l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. Come alcuni imitano riproducendo molti oggetti con colori e figure (chi per arte, chi per pratica) e altri usando la voce, così tutte le dette arti compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la musica, separatamente oppure in combinazione.<sup>3</sup>

"Imitazione", "ritmo" e "combinazione" sono i termini che ricorrono in questo *incipit* della *Poetica* e sono, a ben vedere, gli elementi che accomunano la poesia e la musica, in particolare è l'imitazione l'aspetto sostanziale

<sup>1</sup> F. DELLA SETA, *Parole in musica*, in G. CAVALLO et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, 5 voll.; vol. II: *La circolazione del testo*, Salerno, Roma, 1994, p. 537.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Rizzoli, Milano, 1994, pp.117-119.

che, pur nelle dovute differenze riguardo a mezzi, elementi e oggetti che attengono alla singola espressione, rende simili la commedia, la poesia tragica, epica, ditirambica e la musica prodotta dall'*aulos* e dalla cetra:

Usano per esempio soltanto musica e ritmo l'auletica, la citaristica e tutte le arti funzionalmente simili, come ad esempio quella della siringa; di solo ritmo senza musica è l'arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, emozioni e azioni. L'arte che adopera le nude parole e quella che adopera i versi, o in combinazione gli uni con gli altri o usandone di un solo genere, si trovano ad essere fino ad oggi senza nome.<sup>4</sup>

Così, oltre all'imitazione (elemento peraltro comune a tutte le espressioni artistiche), ad accomunare poesia e musica è, dal punto di vista strettamente formale, il ritmo, «il *numerus*, inteso come scansione ritmica nella quale valori quantitativi e accenti si alternano con regolarità e seguendo determinati principî»,<sup>5</sup> quello stesso *numerus* che accompagnerà le due discipline oltre l'età medievale in quanto «viene avvertito come unico in entrambe le arti; anzi, si deve dire che una distinzione da questo punto di vista sarebbe risultata artificiosa e forzata tanto ad un poeta che ad un musicista del tardo medioevo».<sup>6</sup>

Appare fin troppo chiaro, dunque, che la visione attuale del concetto di musica è estremamente lontana da quello definito e "vissuto" nell'Antichità, ciò che a noi rimane di questa pratica culturale è poco più di una suggestione, una semplice immagine del poeta che accompagnava il suo canto con la lira, per il resto l'impressione che abbiamo della poesia classica è unicamente letteraria, un'impressione ricevuta dalla muta pagina a stampa che rende particolarmente preziosa, raffinata e sapiente l'opera del poeta, spingendoci a ignorare, a sottovalutare o, quantomeno a rimandare in secondo piano un momento creativo diverso da quello squisitamente letterario, legato alla pagina scritta. Si tratta, in fondo, di esperienze sensibili: l'espressione poetica è ricca, pregnante e, soprattutto, viva ai nostri occhi, mentre è lontano, labile e inconsistente il ricordo, l'evocazione delle melodie che l'hanno accompagnata nei secoli, talmente lontano al punto da sconfinare in un vero e proprio mito. Labile e inconsistente perché

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>5</sup> P. PETROBELLI, *Poesia e Musica*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, 9 voll.: Vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, 1986, p. 229.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



non esperibile praticamente, perché non supportata da testimonianze evidenti e vive come la pagina del libro. Le poche (se relazionate alla poesia) testimonianze che rimangono, pur essendo a noi cronologicamente più vicine, e pur nella certezza che i poeti delle epoche passate, dell'era classica come di quella medievale, cantavano i loro poemi accompagnandosi con il suono di uno strumento, appaiono insufficienti a confermare questa unione, fratellanza, matrimonio o che altro dir si voglia.

Ecco, allora, che la poesia cantata, l'unione di poesia e musica, assume una dimensione altra, che trascende il reale: la dimensione del mito, ma si tratta di un mito che non è semplicemente esaltazione di fantasia, bensì, come tutti i miti, di un ricordo trasformato, trasfigurato di eventi remoti, un qualcosa di ancestrale definitivamente perduto, legato a quei momenti antropologici, dei quali è difficile stabilire i termini temporali, in cui la musica non era ornamento della poesia né quest'ultima nasceva da un testo scritto ma il tutto si generava da un afflato poetico-creativo riconducibile all'essenza stessa dell'uomo, o meglio di quel genere umano che evolvendosi ha arricchito il suo essere di molteplici sovrastrutture le quali, pur ingentilendolo, hanno determinato una serie di processi che lo hanno allontanato dall'essenza primordiale. Non si tratta, tuttavia, di un richiamo alla fantastica "età dell'oro" ma di un tempo in cui la varietà dei contenuti sentimentali, ideali, evocativi della poesia erano un tutt'uno con la modulazione e la combinazione di suoni, ritmi, timbri in una genuinità al limite del banale che rappresenterebbe, per noi, una assoluta novità, mentre siamo, in un certo senso, costretti a parlare di "combinazioni", "contaminazioni" e "interferenze" tra espressioni artistiche che si presentano spesso fortemente interrelate, anche al di là di semplici corrispondenze che tendono a relazionare universalmente le attività umane in genere.

Eppure gli stessi termini sopra citati non fanno altro che unire ulteriormente, anche in età moderna, la poesia e la musica. Se, infatti, è vero che si debba parlare spesso di "combinazione" tra le due arti è altrettanto vero che la *combinazione*,<sup>7</sup> nella sua accezione matematica, si realizza quando gli oggetti da combinare hanno degli elementi o delle qualità in comune e, dunque, nel nostro caso, l'imitazione e, soprattutto, il ritmo, il *numerus*, appunto, sono quegli elementi che permettono il compenetrarsi dei linguaggi

<sup>7</sup> *Combinare* e, dunque, *combinazione* ha per radici etimologiche *cum* (con, insieme) e *bini* (due), pertanto la sua estensione semantica è "mettere insieme due cose", accoppiare, ma anche confrontare, relazionare, e si presta perfettamente alla definizione dei rapporti tra poesia e musica indicandone l'"accoppiamento" mediante il costituirsi di un confronto e di una relazione.

poetico e musicale. È ancora Aristotele, parlando della tragedia, a sottolineare questa combinazione al fine di far nascere la “parola ornata”:

Tragedia è dunque imitazione di un’azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni.

Intendo per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica; distintamente per gli elementi il comporre alcuni solo con versi, altri invece col canto. Poiché è agendo che si realizza l’imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l’ordine di ciò che si vede, un’altra la composizione dei canti, e quindi il linguaggio. È con questi mezzi che si realizza l’imitazione.<sup>8</sup>

Ciò che per Aristotele era pressoché normale, ossia la “parola ornata fornita di ritmo e di musica”, che in altro luogo<sup>9</sup> della *Poetica*, attraverso un “processo graduale”, definisce “poesia”, per la cultura moderna è divenuto “contaminazione” di arti, includendo nel termine anche la sua accezione negativa. Contaminare, infatti, etimologicamente significa porre in contatto, mescolare qualcosa con elementi eterogenei, ma nella sua radice ha anche *tamino* che sta per “sporco”, “imbratto” da cui derivano, appunto, le accezioni negative di insozzare, rendere meno puro,<sup>10</sup> e figurate di screditare, disonorare. Se è, dunque, vero che in letteratura esiste una “contaminazione” che riguarda i generi letterari, in quanto ne costituisce la violazione, nel senso etimologico della mescolanza, del mettere insieme, è altrettanto vero che, per quanto riguarda i rapporti tra poesia e musica, al di là delle occasionali configurazioni parenterali, il termine “contaminazione” è stato quasi sempre posto a voler indicare la mescolanza di qualcosa di strutturalmente “puro” con qualcosa di “impuro”. Questa “purezza” è stata spesso – ma non sempre – accreditata alla poesia, almeno fino a quando la musica non ha raggiunto lo *status* di un codice

<sup>8</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. 135.

<sup>9</sup> «Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dappprincipio coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni dettero vita alla poesia.» (*Ivi*, p. 127).

<sup>10</sup> In questo senso si parla, in caso di disastri naturali causati dall’uomo, di “contaminazione chimica”, “contaminazione radioattiva” e, quindi, di “ambiente contaminato”, “cibi contaminati” e così via.



indipendente, lontano dalla dimensione aristotelica, da quel momento i due linguaggi hanno smesso di vivere in “combinazione” per dare vita a “contaminazioni” che si suole definire “occasionalì” proprio per via di quella accezione negativa che vede la “purezza” ora nella musica, ora nella poesia, ma più spesso in quest’ultima.

Contaminazione, dunque, e non più combinazione, nonostante la comunanza dettata dal ritmo e dall’imitazione, perché nel corso dei secoli, le due arti si sono inizialmente arricchite a vicenda, compenetrandosi, poi, da un certo punto, e in maniera del tutto autonoma, si sono affinate fino a raggiungere un tale livello di complessità che ha causato la rottura definitiva di quella primordiale unione, consentendo solo qualche incontro, sia pure non meramente occasionale. Il livello di complessità che i due linguaggi, e quello della musica in particolare, hanno assunto nel corso dei secoli è, infatti, talmente elevato che è pressoché impossibile per un ascoltatore moderno penetrare nello stesso momento «nel flusso delle immagini poetiche e in quello delle modulazioni musicali»,<sup>11</sup> cosa che doveva essere sicuramente più semplice un tempo; da questo punto di vista, in effetti, l’unione tra le due discipline si realizza molto raramente. A questa complessità, realizzatasi soprattutto nella musica, dal momento che ha assunto un suo statuto indipendente, va aggiunto un vecchio quanto ostinato pregiudizio di una parte della critica letteraria, che vede con una certa ostilità qualsiasi forma di poesia che vada ad unirsi con la musica, come sostiene Nino Pirrotta, in uno dei suoi illuminanti saggi, dove parla, appunto, di

un antico pregiudizio ostile ad ogni forma di poesia destinata ad associarsi alla musica, un pregiudizio che anche la critica più moderna ha forse ereditato dall’acerba polemica che i primi fondatori dell’Arcadia e i loro accoliti, i Gravina, i Crescimbeni, i Muratori, mossero contro la voga allora imperante e corruttrice dei cosiddetti drammi musicali, i libretti dell’opera seria settecentesca. Sia o no tale pregiudizio giustificato resta da vedere; ma io penso che proprio a causa di esso si tenda ad allontanare il pensiero che la lirica dei nostri maggiori del Trecento e dei loro contemporanei potesse essere destinata ad associarsi alla musica.<sup>12</sup>

Il riferimento al Trecento, da parte dell’autorevole musicologo, non è affatto occasionale in quanto l’argomento in questione, nel saggio citato, è

<sup>11</sup> N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in L. PESTALOZZA (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Milano, Unicopli, 1988, p. 293.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 295.

il cosiddetto “divorzio” tra poesia e musica, evento che, indipendentemente dalla sua effettiva valenza, delimita una cesura in termini cronologici rispetto alla tradizione antico-medievale, e questo proprio alla vigilia della nascita della polifonia. È proprio in questo periodo, infatti, che si pone il centro ideale, lo spartiacque riguardante il legame unitario di poesia e musica e la loro reciproca autonomia, non a caso nel Duecento dei trovatori e nel Trecento dell’*Ars Nova* si concentra l’interesse di musicologi e critici letterari.

La ragione di questa cesura è certamente molto legata ad una nuova visione della musica che cominciava ad affiorare in quegli anni per assumere connotati diversi durante e, soprattutto, dopo il Rinascimento; naturalmente la poesia, dal canto suo, non rimane immobile, tutt’altro, i secoli che vanno dal Duecento al Cinquecento inglobano alcuni dei momenti più alti della poesia italiana, basti pensare alle “tre corone” Dante, Petrarca e Boccaccio, nonché all’Ariosto e al Tasso, giusto per citare i “maggiori” del Trecento e del Cinquecento. È evidente che in questo lungo periodo (1200-1500), cui, tra l’altro, fa riferimento la presente ricerca, si verificano i momenti più singolari del rapporto poesia-musica, è in questo intervallo di tempo che la poesia e la musica danno vita, con linguaggi diversi, a quella contaminazione che, partendo dalle esperienze dell’*Ars Nova* (e, prima ancora, dei trovatori), permetterà la nascita di forme poetico-musicali del tutto nuove, come il madrigale rinascimentale e il melodramma che, a sua volta, aprirà un nuovo scenario della cultura moderna, coinvolgendo un terzo linguaggio: quello del teatro.

In questi quattro secoli vanno, dunque, a confluire tutte le esperienze teoriche e pratiche accumulate nel corso dei secoli precedenti, dalla musica come *scientia bene modulandi* di sant’Agostino<sup>13</sup> fino all’ideazione della moderna notazione musicale da parte di Guido D’Arezzo,<sup>14</sup> passan-

<sup>13</sup> Eminente Padre della Chiesa, sant’Agostino, vescovo di Ippona (354-430) esercitò, una profonda influenza sul pensiero medievale, soprattutto attraverso *Le confessioni* e il *De civitate dei*. La sua opera riguardante la musica è il *De musica* che, nei suoi sei libri, affronta soprattutto questioni riguardanti il metro, il ritmo e il verso, infatti, è considerato per lo più un trattato di metrica. Centrale è, nel trattato, la definizione di musica come scienza che, in quanto tale, coinvolge la ragione, non semplicemente i sensi, che pure sono interessati da essa. La musica è, per sant’Agostino, l’arte del movimento ben regolato, ossia l’arte dei rapporti numerici e dei tempi e, in definitiva, l’arte del numero che può generare piacere solo mediante l’ordine, l’armonia del movimento stesso, del suono che deve ridursi a rapporti numerici semplici, gli unici che possono essere valutati buoni dalla ragione. La musica, insomma, assume dignità di scienza proprio in quanto numero e perciò oggetto della ragione. Importante è, in un più ampio contesto culturale, l’incontro, mediato dal *De musica*, tra la mistica dei numeri di radice pitagorica con la mistica cristiana.

<sup>14</sup> Guido d’Arezzo, conosciuto anche come Guido Monaco (991-1050), può essere



do per Cassiodoro<sup>15</sup> e Isidoro di Siviglia,<sup>16</sup> nonché per la tripartizione di

considerato come uno dei primi musicologici italiani, la sua opera più importante è sicuramente il *Micrologus*, che durante il Medioevo era considerato secondo solo al *De institutione musica* di Severino Boezio. Ma l'importanza del monaco benedettino in ambito musicale non è limitata all'area teorica, molte e fondamentali furono, infatti, le sue scoperte e invenzioni riguardo all'esecuzione, a partire dalla moderna notazione musicale che andò a sostituire la vecchia notazione neumatica e che avrebbe rivoluzionato il modo di comporre, insegnare e tramandare la musica. Come molte altre scoperte dell'umanità anche questa avvenne quasi per caso: negli anni in cui insegnò musica nell'Abbazia di Pomposa, vicino Ferrara, Guido notò che i monaci avevano grande difficoltà nell'apprendere e ricordare i canti della tradizione gregoriana, allora escogitò un espediente che, diventato metodo, trasformò completamente la notazione, questo espediente consisteva nell'usare le sillabe iniziali dei versi dell'inno a San Giovanni Battista per comporre la scala musicale:

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Iohannes

Da questo espediente venne fuori il nome delle note tuttora in uso, con l'unica eccezione di "ut", che divenne "do" solo nel Seicento per opera del teorico musicale Giovanni Battista Doni. Da qui nasce anche la prima forma di solfeggio, la solmisazione. Ma le invenzioni di Guido d'Arezzo non finiscono con la solmisazione, la nascita della notazione moderna non sarebbe stata possibile senza una codificazione scritta delle note, così, il monaco ideò il tetragramma, ossia quattro righe con una appena abbozzata chiave musicale che sarebbero all'origine del moderno pentagramma. Infine, a Guido d'Arezzo si deve anche l'invenzione di un sistema mnemonico, detto mano guidoniana, per aiutare l'esatta intonazione dei gradi della scala o esacordo. È chiaro, dunque, che l'importanza dell'aretino nella musica medievale (e moderna) non attiene solo alla sfera teorica, cui pure fornisce fondamentali precetti, ma anche a quella eminentemente pratica.

<sup>15</sup> Flavio Magno Aurelio Cassiodoro (ca 490-583) è stato un politico, letterato e storico romano. In una delle sue opere più note, le *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* ha dedicato una sezione alla musica nella quale riprende concetti e temi dell'opera di Boezio dalla quale si differenzia per una maggiore profondità etica e religiosa. La musica per Cassiodoro è soprattutto armonia e ritmo interiore, per cui seguire nella vita i comandamenti divini significa rispettare questa superiore armonia, l'uomo che commette cattive azioni è senza musica. Anche per l'autore delle *Institutiones* la musica è una relazione, una serie di rapporti tra l'universo dei suoni e quello dei numeri – secondo una concezione pitagorica che influenza un po' tutto il pensiero medievale – che Cassiodoro lega alla mistica cristiana seguendo con il suo pensiero, secondo il quale nulla di ciò che è realizzato e si realizza in cielo e in terra, per mano di Dio, è estraneo alla musica.

<sup>16</sup> Isidoro di Siviglia, santo e Dottore della Chiesa è stato uno scrittore e arcivescovo cattolico romano (560-636 ca) di vastissima cultura, le sue opere, infatti, attraversano un

Boezio<sup>17</sup> in musica *mundana, humana e instrumentalis*, che ha improntato pressoché tutto il Medioevo almeno fino al Rinascimento. Come sostiene il Fubini «questa schiera di teorici della musica, da Agostino a Isidoro di Siviglia, costituisce un po' come un ponte tra il mondo antico e quello medievale»,<sup>18</sup> in quanto rappresentanti di una cultura, non solo musicale, ancora profondamente radicata nell'antichità classica ma, in molti casi, consapevole dei cambiamenti avvenuti da allora, e ancora in atto, e pronta a guardare al futuro, il tutto senza dimenticare la nuova dimensione spirituale e religiosa, ossia quella cristiana, che si è evidentemente rivelata fondamentale per gli studi musicali nei secoli in cui questi teorici hanno vissuto e nei successivi.

Se la musica è stata, per così dire, trasportata nel corso dei secoli dagli studi di figure autorevoli come Agostino e Boezio, la poesia, con il suo

---

po' tutto lo scibile dei suoi tempi, dalle arti liberali alla teologia, passando per la medicina e le scienze naturali. L'opera capolavoro, che influenzò tutto il pensiero medievale, rimane lo studio, in venti libri, *Etymologiae* nella quale, appunto, l'autore esamina le etimologie di numerosi termini che riguardano le più svariate discipline. Riguardo alla musica, Isidoro sostiene che nessuna disciplina può essere perfetta senza di essa, in quanto l'universo è tenuto insieme da determinate armonie di suoni e i cieli stessi ruotano seguendo delle modulazioni armoniche.

<sup>17</sup> Ancio Manlio Torquato Severino Boezio è stato un filosofo romano, vissuto intorno al 500 (476-525), le cui opere – *De consolazione philosophiae* su tutte – hanno notevolmente influenzato la filosofia cristiana del Medioevo. Alla base del pensiero di Boezio era il principio della natura come oggetto della fisica costituita da sette elementi a loro volta suddivisi in due gruppi, quello del *quadrivium*, che comprendeva aritmetica, geometria, musica e astronomia, e quello del *trivium* che comprendeva grammatica, logica e retorica. Il suo *De institutione musica*, un trattato di armonia nel quale la musica è vista, appunto, come una delle arti del quadrivio, distingue tre generi di musica: una musica cosmica, definita *mundana*, che non è percepibile dall'uomo e deriva dal movimento degli astri, in quanto l'universo, secondo una scuola di pensiero ascrivibile a Platone, è strutturato sul modello degli accordi musicali e la sua armonia è fondata sull'equilibrio dei quattro elementi presenti in natura, ossia acqua, aria, terra e fuoco; una musica *humana*, che rappresenta la mescolanza, nell'uomo, di corpo e anima, derivante dal rapporto fra elemento fisico ed elemento intellettuale e, pertanto, percepibile solo con un'attività di introspezione in quanto, rappresentando l'armonia dell'uomo con se stesso e di sé con il mondo, la musica ha una profonda influenza sulla vita umana. La tripartizione si conclude con la musica *instrumentalis* o *instrumentis constituta*, ossia con la musica pratica, strumentale, ottenuta dalla voce umana o dalle vibrazioni degli strumenti costruiti dall'ingegnosità dell'uomo. Il *De institutione musica*, con questa suddivisione, ha largamente influenzato il pensiero medievale, sia nella sua dimensione teorica estetico-musicale che nella sua più ampia estensione culturale.

<sup>18</sup> E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 77.



bagaglio di metrica e ritmica, raggiunge, tra l'XI e il XIII secolo, la sua forma migliore con l'esperienza trobadorica, esperienza durata relativamente poco ma che, nel corso dei suoi due secoli di vita, ha rappresentato la fondazione della poesia moderna: una poesia fundamentalmente laica, scritta non più in latino ma utilizzando la lingua parlata, una poesia che si rivolge essenzialmente alla donna (nella sua accezione latina di *domina*) avendo per attore l'uomo e come archetipo una situazione sentimentale-amorosa che si consolida nella *fin'amors*, esprimendosi attraverso una serie di modelli comportamentali e con un linguaggio che diviene un vero e proprio codice poetico. Ma, al di là di qualunque considerazione riguardante il repertorio amoroso, la cui irradiazione culturale, del resto, non smette di influenzare generi o sottogeneri poetico-musicali a noi molto vicini (la canzone d'autore, ma anche alcune canzonette), ciò che più conta è che, con i trovatori, nasce una concezione moderna della poesia, legata all'"io" poetico, nasce, cioè, una poesia essenzialmente lirica. E questa poesia essenzialmente lirica è, ancora una volta, fortemente congiunta, quasi saldata, alla musica. Purtroppo della produzione trobadorica solo un decimo di essa è giunta a noi con delle melodie scritte, questo perché si trattava di una tradizione essenzialmente orale che, occasionalmente – forse neanche tanto – “pescava” nella tradizione popolare e perché la maggior parte delle poesie dei canzonieri provenzali sono state trascritte in tempi diversi e lontani dalla loro creazione (a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando la poesia provenzale aveva esaurito, anche per ragioni politico-sociali, la sua spinta culturale). In ogni caso, che si sia trattato di *contrafacta*, ossia di melodie giustapposte, utilizzate da e per altri testi poetici, o di melodie modulate oralmente, o – rarissimamente – scritte *ex novo*, per il testo dell'occasione, non vi è alcun dubbio che tutta la poesia provenzale sia stata esplicitamente indirizzata al canto. Non è un caso, infatti, se il suo genere più rappresentativo è la *canço*, ossia la canzone strofica di argomento, in genere, amoroso e accompagnato, appunto, da una melodia.

L'azione creativa del poeta provenzale era indicata con il termine *trobar* (da cui trovatore) con il quale si intendeva il “trovare”, l’“inventare”, in definitiva il “comporre” sia il testo che la melodia della canzone che veniva, poi, cantata con l'accompagnamento di uno strumento musicale, in genere uno strumento a corda come la viella o l'arpa. Come accennato, dal momento che la stessa melodia poteva essere utilizzata per più canzoni, ne consegue che la struttura musicale poteva avere una sorta di autonomia rispetto alla struttura metrica del testo poetico, tuttavia, se consideriamo che del primo trovatore, Guglielmo IX, ci è giunta una sola melodia e di

autori importanti, come Jaufrè Rudel e Marcabru, ce ne sono giunte solo alcune, appare evidente che non è facile stabilire l'esatta dimensione vocale e musicale delle canzoni dei trovatori perché i 260 componimenti, circa, che sono giunti fino a noi, sono stati trascritti da copisti che conoscevano, ormai, un nuovo e diverso sistema di notazione misurata. Ne consegue che della pur notevole quantità (se rapportata al numero di secoli trascorsi e alle condizioni di trasmissione) di componimenti a noi giunti è possibile leggere l'altezza delle note posizionate sul tetragramma ma non la loro durata, per cui è impossibile determinarne il ritmo, elemento indispensabile per l'interpretazione di un brano musicale, senza incorrere in congetture.

Riguardo al testo delle canzoni trobadoriche, inoltre, se è vero che l'argomento è fondamentalmente di ispirazione amorosa, è altrettanto vero che non è sempre di argomento amoroso: la poesia provenzale, infatti, nel suo breve percorso esistenziale, ha dato vita ad una serie di veri e propri generi e sottogeneri, per cui non sono poche le poesie di ispirazione, ad esempio, religiosa, come quelle rivolte alla Vergine in una dimensione che tende a fondere lo spirituale e il sensuale, così come non sono poche le poesie che affrontano tematiche politiche, sociali, letterarie anche attraverso spunti polemici e satirici. Si pensi, ad esempio, al *sirventese*, genere alternativo alla canzone, di argomento politico-morale o al *planh*, vero e proprio lamento funebre, oppure al *gap*, sottogenere nel quale si evidenzia la vanteria in campo militare, politico, persino erotico-sessuale.

Dal punto di vista più strettamente sentimentale, nell'ambito della poesia cortese è possibile incontrare le forme più svariate di generi e sottogeneri che trattano argomenti diversi ma sempre, in qualche modo, legati alla tematica amorosa: dall'innamoramento per fama o *amor de lonh* di Jaufrè Rudel, alla *pastorella* di Marcabru, nella quale un cavaliere cerca di circuire sentimentalmente, ma spesso anche solo sessualmente, una giovane donna di umile condizione, fino ad arrivare all'*escondich*, nel quale l'amante difende l'amata dalle false accuse dei maldicenti, e all'*alba*, che cristallizza il momento della separazione degli amanti. Un vero e proprio universo, dunque, quello della poesia provenzale, un universo poetico nel quale, tra le tante peculiari caratteristiche, è possibile riconoscere indubbiamente il ruolo centrale dell'autore, del poeta, o meglio del *troubadour*, figura intellettuale, quasi sempre di nobile origine, nella quale si concentrano tre momenti creativi, ossia la scrittura, la composizione e, infine, la *performance*.

Quella del trovatore è, infatti, una tipologia artistica che non è facile ritrovare nei secoli successivi se non, tra la fine dell'Ottocento e, soprattutto, nel Novecento, nelle figure degli *chansonniers* francesi e dei cantautori



italiani, sia pure in forme e con istanze letterarie e musicali molto diverse. Ciò è dovuto proprio alla convivenza dei tre momenti creativi sopra menzionati; il trovatore, cioè, come il cantautore, ingloba in sé lo scrittore di versi, il compositore di melodie e il cantante.

Questa caratteristica peculiare del trovatore, a sua volta, oltre ad introdurre il concetto di *performance* che, a dire il vero, non sempre riguarda l'autore del testo, in quanto la poesia, con o senza melodia, entrava spesso a far parte del repertorio di un giullare<sup>19</sup> che lo riproponeva di luogo in luogo, pone il problema rispetto alla composizione della canzone, ossia prima la poesia o prima la musica?

La risposta è pressoché immediata dal momento che in un'espressione poetico-musicale la poesia è affidata alla pagina scritta, mentre la musica è affidata principalmente all'oralità comprendendo necessariamente un certo margine di improvvisazione, per cui è ovvio, anche se non una regola, che il testo, per i trovatori, precede la musica, anche perché, come precedentemente accennato, non era rarissimo che la stessa melodia venisse usata per più canzoni, e questo soprattutto per opera dei giullari. Ma ciò che più colpisce è proprio il livello di improvvisazione che il trovatore o il giullare (diremmo, con Stefano La Via, "l'interprete/improvvisatore")<sup>20</sup> deve aver raggiunto per poter adattare una melodia, tra l'altro non scritta, a testi via via diversi e, quindi, con diverse esigenze metriche e ritmiche, ne discende che il trovatore, o chi per esso, doveva essere necessariamente e secondo i canoni dell'epoca, anche un valente musicista, e questo anche quando esisteva un «materiale formulaico di partenza»<sup>21</sup> cui poter attingere.

Un universo ampio, strutturato e dalle mille sfaccettature musicali, poetiche e artistiche, nel senso più completo del termine, così ci appare il lascito culturale della poesia provenzale, e in questo modo è possibile comprendere le ragioni per cui, pur avendo operato in un ambito cronologico ristretto, questa poesia, accompagnata dalla musica, abbia superato non

<sup>19</sup> Il ruolo dei giullari nel Medioevo è stato ampiamente rivalutato in quanto essi hanno avuto una funzione comunicativa e di diffusione dei repertori trobadorici (e non solo) determinante. Lo stereotipo del giullare-cantore che va di corte in corte a cantar storie e ad intrattenere principi e cavalieri, del resto, pur essendo molto vicino alla realtà, va visto sotto una luce diversa in quanto il giullare (dal latino *jocularis* da *jocus*, gioco ma anche scherzo, burla), talvolta, poteva essere egli stesso un trovatore e, dunque, non un mero esecutore di canzoni, bensì un vero poeta.

<sup>20</sup> S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, p. 161.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

solo i confini geografici, sconfinando in terra tedesca con i *minnesänger* e nella più vicina Francia del Nord con i trovieri, ma anche quelli temporali, costituendo le fondamenta per la poesia europea moderna.

Se l'irradiamento della poesia provenzale aveva coinvolto la Germania e il Nord della Francia, non poteva non toccare la terra italica, e questo per varie ragioni, la prima delle quali rappresentata dalla vicinanza territoriale, non a caso, infatti, sono stati molti i trovatori che hanno vissuto e operato presso le corti dell'Italia settentrionale. Ma, prossimità geografica a parte, un importante elemento di irradiazione della lirica di Provenza in suolo italico è rappresentato dall'imperatore Federico II di Svevia che, poeta e letterato egli stesso, fu convinto protettore di studiosi e artisti e fece della sua corte il crocevia di numerose culture: latina, germanica, araba, greca ed ebraica, di cui conosceva le rispettive lingue, unitamente al volgare siciliano che volle valorizzare.

Il grande merito di Federico II è stato, oltre a quello di consentire, sotto la sua egida, la diffusione della poesia dei *minnesänger* e dei trovatori, appunto quello di rendere importante l'idioma siculo, stabilendo la sua corte, crocevia di mille culture, tra cui quella provenzale, in Sicilia ponendo, così, le basi per la prima elaborazione letteraria di un volgare italiano e, mediante la cosiddetta Scuola siciliana, per l'inizio di una vera e propria letteratura italiana.

L'elemento più singolare è che la Scuola siciliana, con tutte le conseguenze linguistico-letterarie che porterà con sé, nasce grazie ad una strategia politico-militare, caratterizzata, però, da una forte impronta culturale, di Federico II che prevede la nascita di istituzioni, come la scuola di Capua per l'*ars dictandi*, la scuola medica di Salerno e l'Università di Napoli, in grado di competere con quelle ecclesiastiche, cui il sovrano, da sempre nemico della Chiesa, era avverso.

La poesia, in un ambiente di corte raffinato e colto, assume i contorni di un esercizio aristocratico e mondano che cerca soprattutto eleganza, perizia e perfezione nello scrivere, è forse per questa ragione che con la poesia provenzale, cui i siciliani continuano, tuttavia, ad essere fortemente legati, cominciano a delinearci delle differenze talvolta cospicue.

Le prime due differenze, da cui scaturiscono le successive, hanno un'importanza, per così dire, socio-politica e sono le seguenti:

- i siciliani, diversamente dai provenzali, hanno alle loro spalle un regno estremamente avanzato per l'epoca, quel regno di Federico II, punto d'incontro delle due grandi civiltà, quella araba e quella cristiana, che non aveva eguali in Europa;



- ne consegue una profonda differenza sul piano sociale: i trovatori provenzali sono cantori professionisti che vanno di corte in corte, scadendo, talvolta, al ruolo di giullari; i poeti siciliani, invece, sono perlopiù giuristi, notai e funzionari burocrati di alto grado, nonché coltissimi scrittori di poesia.

Per queste ragioni i siciliani non possono accettare passivamente, e in pieno, l'eredità della ricca tradizione provenzale per cui, anche in maniera inconsapevole, operano da subito una decisa selezione dei temi, limitando il corpus dei generi e delle tematiche trobadoriche all'unica dimensione dell'amor cortese, e usano, come accennato, la propria lingua, pur modellandola sulla scorta del provenzale. Forse, anche per questi motivi si è detto che la poesia dei siciliani era piuttosto disancorata, con le dovute eccezioni, dai suoi tempi, tempi di lotte feroci e di grandi cambiamenti (guerre tra Chiesa e Impero, tra feudatari e borghesia cittadina), nonché di figure storiche di una certa rilevanza (Marco Polo, Francesco d'Assisi), durante i quali le disquisizioni amorose non avevano una precisa eco sociale, se non limitata, appunto, agli ambienti di Federico II.

Così, alla ricchezza di generi e sottogeneri della lirica provenzale, andava lentamente a sostituirsi, presso i siciliani, un unico grande tema centrale, quello della servitù d'amore che ingloba altri temi in parte mutuati dall'universo provenzale, come quello della lontananza d'amore, della perdita d'amore, dei "malparlieri" che rovinano l'amore, del rimpianto, della primavera e così via.

La servitù d'amore, tuttavia, continua ad avere alla base una concezione feudale secondo la quale il "servizio" si esplica verso la donna come un vassallo verso il suo signore, con spirito di fedeltà e devozione. Si tratta, in fondo, solo dell'inizio di un percorso più ampio e lungo che conduce alla cosiddetta scuola toscana, prima, e al Dolce Stil Novo, poi; un percorso nel quale le sembianze stesse della donna amata vanno di volta in volta assumendo connotati diversi, dalla donna dai tratti fisici convenzionali e prevalentemente nordici (viso chiaro e capelli biondi) dei provenzali e dei siciliani, fino alla donna-angelo degli stilnovisti.

Ad ogni modo, la poesia dei siciliani, pur limitando il campo tematico, rispetto ai provenzali, ha il grande merito di aver praticamente fondato la lirica italiana e, con il suo rappresentante più noto, l'iniziatore della Scuola siciliana, Giacomo da Lentini, inventore del sonetto, di aver dato i natali ad una forma di componimento poetico che conoscerà ampissima fortuna fino ai nostri giorni.

Per quanto riguarda, invece, i rapporti tra poesia e musica i siciliani hanno rappresentato quel momento di cesura tra cultura medievale e cultura moderna avendo – pur nella discordanza di pareri tra letterati e musicologi – separato, pare definitivamente, le due espressioni artistiche.

Interessante, in tal senso, è quanto ebbe a dire uno dei più illustri critici contemporanei, Gianfranco Contini, riguardo alla Scuola siciliana che era stata in grado di assumersi «l'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica, [...] e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione d'un qualche "magister Casella" ("sonum dedit") a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire». <sup>22</sup> La tesi di un solenne divorzio tra le due arti, proposta da uno dei critici più autorevoli, quale continua ad essere Contini, ha naturalmente diviso gli studiosi, come sostiene Aurelio Roncaglia in un suo interessantissimo saggio sull'argomento, <sup>23</sup> una divisione che è ben lungi dall'essere risolta, dal momento che la documentazione in materia continua ad essere limitata e "sfuggente": «C'est un problème insoluble, dans l'état actuel des nos connaissances, que de savoir si les compositions de l'École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie». <sup>24</sup>

La tesi del divorzio, del resto, tende a marcare ulteriormente le differenze tra gli orizzonti musicologici e letterari, al punto che Pirrotta, nel saggio precedentemente citato, afferma: «è evidente la preoccupazione di allontanare dall'alta poesia di Dante e del Petrarca – le parole che ho riferito provengono da uno studio sulla lingua del Petrarca – ogni possibilità di contaminazione derivante dal contatto con la musica». <sup>25</sup>

Che il divorzio sia esistito o meno (del resto lo stesso Roncaglia, nel suo saggio, non è così perentorio) le notizie, sia pur poche e preziose, che

<sup>22</sup> G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, Introduzione di Roberto Antonelli, Testo critico e saggio di Gianfranco Contini, Note al testo di Daniele Ponchioli, Torino, Einaudi, 1992, p. XXXVI.

<sup>23</sup> A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del III Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena - Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo, Edizioni Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

<sup>24</sup> [È un problema irrisolvibile, nello stato attuale delle nostre conoscenze, quello di sapere se le composizioni della Scuola siciliana furono cantate o recitate senza melodia]. I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II: essai sur les débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», III, 1955, p. 54, nota 16.

<sup>25</sup> N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, cit., p. 296.



giungono attraverso i manoscritti dell'epoca sembrano attestare, in molti casi e per molte poesie, l'accompagnamento musicale. D'altro canto è fortemente proponibile che i poeti-giuristi della scuola siciliana abbiano inaugurato la pratica di una lettura privata dei propri versi, realizzata mediante una recitazione mentale, pratica che sarebbe stata poi seguita dalle generazioni a venire. È chiaro, a questo punto, come le visioni estreme vadano ampiamente ridimensionate in ragione di una più pacata riflessione riguardo ad una certa continuità della tradizione (poesia e musica), non necessariamente nella Scuola siciliana, e in relazione a una spinta innovativa che cominciava a vedere la separazione delle due arti.

Il Roncaglia chiude, infatti, la questione del divorzio autocitandosi e rimandando ad un altro suo saggio che chiosa così: «Crediamo che, sotto un profilo storico generale, lo sviluppo della tecnica versificatoria a più alti gradi di complessità sia da riguardare come compenso alla mancata concorrenza della tecnica musicale quale fattore costruttivo della canzone. Da un mutamento così basilare delle condizioni in cui nasce e vive la poesia non potevano non derivare conseguenze della massima importanza. In breve: alla complessità dell'invenzione melodico-verbale, i siciliani sostituiscono l'intensità d'un'invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola. Paradossalmente potrà dirsi che a determinare le condizioni di sviluppo della grande lirica italiana ed europea ha contribuito in via preliminare la carenza d'educazione musicale nelle *scholae notariorum*».<sup>26</sup>

In questo contesto è evidente che Dante e Petrarca, contrariamente a quanto asserito da Contini, sono stati ben più che "contaminati" dalla musica, non solo, ma gli stessi siciliani, fautori del tanto anelato divorzio, avrebbero musicato alcune loro poesie, senza contare che, soprattutto nel Duecento, in Provenza erano ancora attivi gli ultimi trovatori e molti di essi frequentavano, saltuariamente o meno, alcune corti dell'Italia del Nord. Se a questi aggiungiamo l'ampio sottobosco di giullari che diffondevano le "canzoni" proprie, attinenti al vasto e, purtroppo, sconosciuto repertorio popolare, e quelle dei trovatori maggiormente in voga presso le corti, risulterà evidente che i secoli dei siciliani, di Dante, Petrarca e Boccaccio vivono ancora una dimensione in cui poesia e musica si rivelano fortemente correlate fra loro.

Per quanto riguarda Dante il suo rapporto con la musica non può prescindere dal pensiero medievale, secondo il quale la musica è una delle

<sup>26</sup> A. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1975, Vol. II, p. 34.

arti liberali, annoverata tra le arti matematiche del Quadrivio, che si fonda su principi numerici nei quali si cela la chiave della struttura del cosmo e del microcosmo. Quella che per noi è la musica *tout court* per Dante e i suoi contemporanei era solo una parte della citata arte del Quadrivio, ossia la *musica instrumentalis*, prodotta dalla voce dell'uomo o dagli strumenti da esso inventati.

Il *De vulgari eloquentia*, opera dantesca nella quale la musica ha un suo spazio, come, del resto, nel *Convivio* e nella *Comedia*, ma anche nella *Vita nuova* e nelle *Rime*, Dante non accenna alla musica "pitagoricamente" intesa ma, illustrando la forma poetica della canzone, sembra indicare in essa l'espressione artistica cui si conviene affiancare la musica.

I riferimenti musicali che riguardano Dante sono numerosi<sup>27</sup> e, anche se non sempre espliciti come nel *Canto II* del *Purgatorio* (l'incontro con Casella), sono identificabili dentro e fuori la sua opera: basti pensare alle sue amicizie giovanili narrate dal Boccaccio e dal dottore in legge e poeta Niccolò de Rossi.<sup>28</sup>

La *Comedia*, del resto, è ricca di musica in genere: l'*Inferno* è sicuramente la cantica più povera, qui la musica, o meglio il suono, non va oltre al dimensione del rumore di fondo, talvolta assordante, che rimarca, sottolinea, situazioni terribili e scenari apocalittici; il *Purgatorio* è, non solo musicalmente, il trionfo della speranza e, soprattutto, del ricordo, come nel caso del significativo incontro con Casella. La musica, in queste due cantiche, assume delle forme, segnala degli effetti sull'uomo e nell'uomo, non viene da fuori ma è dentro il ritmo delle parole, lo scorrere dei versi, e trascina con sé sensazioni e ricordi che sembrano trascendere ogni sorta di implicazione ulteriore: non è un caso, infatti, se a rompere l'incantesimo sopraggiunge Catone.

Ma se l'*Inferno* è caos e rumore informe e il *Purgatorio* è canto lieve, soffuso, sommerso, è il *Paradiso* a rappresentare l'esplosione musicale

<sup>27</sup> «Forse Dante rappresenta l'esempio più tipico e illuminante della forza di penetrazione a tutti i livelli culturali dei giudizi e pregiudizi formulati nel Medioevo sulla musica, rivissuti in un'organica sintesi poetica e con aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova* trecentesca. A prescindere dalle conoscenze musicali di Dante – secondo alcune testimonianze avrebbe egli stesso composto alcune canzoni – che doveva avere conoscenza diretta non solo degli scritti dei teorici più antichi, ma anche degli strumenti e delle forme della musica del suo tempo, è importante piuttosto rilevare la funzione riservata alla musica nella *Divina Commedia*». (E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, cit., p. 103).

<sup>28</sup> N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.



dell'opera dantesca: i canti degli angeli e dei beati, il risuonare dei cieli, il canto degli uccelli, il gorgoglio delle acque di torrenti e ruscelli, rimandano sì ad una dimensione ultraterrena, celestiale, ma rivelano, in fondo, un clima antropico, uno spazio in cui trovano ragion d'essere il canto umano, la voce della natura e il suono degli strumenti inventati dall'uomo. È, in definitiva, una sorta di preludio letterario a quella polifonia che conoscerà, di lì a poco, la sua estensione nell'*Ars Nova* e il *Paradiso* dantesco, con tutte le sue rappresentazioni figurative e letterarie con le quali, dal Trecento in poi, sarà identificato il Paradiso cristiano, costituisce un importante contributo teorico all'elaborazione di una concezione nuova e più autonoma della musica.

Il Petrarca, al contrario di Dante, nemmeno nella più intima delle sue *Epistolae familiares* si concede la descrizione di una, sia pur minima, esperienza musicale, eppure tra le sue numerose amicizie con i musicisti del tempo il poeta poteva annoverare quella con Philippe de Vitry, famoso compositore di mottetti, nonché autore di un trattato di teoria musicale dal cui titolo nacque, per identificare la musica polifonica di quel periodo, la definizione di *ars nova*.

Se a questa testimonianza si aggiungono il profondo e intrinseco valore musicale della poesia del Petrarca e la leggenda che sia stato egli stesso valente musicista, come testimonierebbe la presenza di un liuto rimasto in casa tra le sue cose dopo la morte, risulta assai evidente che neanche la più evoluta e raffinata espressione poetica del Trecento sia rimasta separata dalla musica.

L'importanza del Petrarca nel panorama della poesia italiana in generale è tanta e tale che esula da questo contesto, ma ciò che più conta è che, indipendentemente dai suoi insistiti silenzi,<sup>29</sup> il Petrarca ha un ruolo centrale anche nella poesia musicale del Trecento, nonché dei secoli successivi, in particolare del Cinquecento, soprattutto in quella particolare categoria di poesia per musica che attraversa tutto il Trecento, sotto l'egida della polifonia dell'*Ars nova*, per arrivare, con il madrigale rinascimentale, fino e oltre il Cinquecento. Ed è proprio il madrigale a fare da punto di incontro tra Petrarca e la musica (anche se si suppone che non sia il solo genere poetico-musicale che abbia, in qualche modo, coinvolto il poeta), in quanto componimento soprattutto musicale vocale, nato in seno all'*Ars nova* nella prima metà del Trecento, che rispecchia in pieno lo schema metrico del

<sup>29</sup> C. CAPPUCIO, L. ZULIANI, "Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quaderns d'Italia», 11, 2006, pp. 329-358.

testo poetico. La sua etimologia è molto discussa, spesso si fa riferimento al termine *mandrialis*, che richiama delle origini pastorali, ma anche alla radice *matrix-matricalis* che sembra ricordare la “madre” che, in un’accezione puramente linguistica, evoca una sorta di “lingua madre”, quale può essere il volgare, per tornare al “canto pastorale” proposto dal Migliorini.<sup>30</sup> In ogni caso si tratta di un componimento strutturato in modo tale da essere predisposto alla musica, formato da un numero variabile di versi, spesso endecasillabi, che va, in genere, da otto a quattordici, riuniti in stanze di terzine rimate secondo schemi variabili, ma accomunati da una coda a rima baciata, composta appositamente per essere musicata. In un primo tempo era composto a due o a tre voci, poi è andato evolvendosi fino a giungere, con Claudio Monteverdi, nel Cinquecento, alla sua forma più matura a cinque voci. Argomenti preferiti del madrigale erano la natura e la sua dimensione pastorale “arcadica” e, come per altre espressioni poetiche, l’amore.

Il Petrarca compone quattro madrigali che vengono inseriti nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* ove sono indicati con le seguenti cifre romane e i rispettivi titoli-capoverso: LII, LIV, CVI e CXXI, ossia *Non al suo amante più Diana piacque*, *Perch’al viso d’Amor portava insegna*, *Nova angeletta sovra l’ale accorta* e *Or vedi, Amor, che giovenetta donna*.

Di questi solo il primo viene musicato da Jacopo da Bologna e conosce una grande diffusione superando i confini italici per essere tradotto e musicato in Inghilterra ove fu inserito, nel 1588, nel libro di madrigali inglesi<sup>31</sup> di Nicholas Yonge, dal suggestivo titolo di *Musica transalpina*.

Del resto, il madrigale – trecentesco, prima, e cinquecentesco, poi – molto deve, dal punto di vista strettamente poetico, ai quattro madrigali inseriti nel canzoniere petrarchesco, sia in termini squisitamente tematici (la dimensione amorosa e mitologica) che in termini di scelte lessicali, sintattiche e strofiche che diedero luogo al definirsi di norme stilistiche e tematiche che saranno usate ben oltre il XIV secolo.

Ma, lasciando da parte, almeno per ora, il più ampio discorso sul “petrarchismo” poetico e musicale, che vedrà la sua esplosione con l’umanesimo quattrocentesco e, ancor di più, nel Cinquecento, può risultare interessante notare come anche per il Petrarca esista un livello di vicinanza tra poesia

<sup>30</sup> B. MIGLIORINI, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957.

<sup>31</sup> Nicholas Yonge (ca. 1560 – 1619) fu un cantante e editore inglese, *Musica transalpina* è stata la sua pubblicazione più famosa e consta di 57 madrigali italiani, con testi tradotti in inglese, composti per la maggioranza da Alfonso Ferrabosco e Luca Marenzio, due compositori italiani del Cinquecento che ebbero grande influenza nel panorama musicale europeo del tempo.



e musica che tutto lascia intendere tranne che un avvenuto “divorzio”. A testimoniare questa vicinanza concorrono diverse situazioni, la prima, già accennata, riguarda un *leutum meum bonum*,<sup>32</sup> che il poeta avrebbe lasciato in eredità all’amico Tommaso Bambasio,<sup>33</sup> probabilmente (ma non si tratta di voce certa) musicista, la seconda è relativa alle varie attestazioni in documenti, per lo più biografie del Trecento, che lo vogliono gran conoscitore di musica nonché dotato di una voce “dolcemente intonata”<sup>34</sup> e, infine, alcuni riferimenti epistolari con musicisti del suo tempo come Jacopo da Bologna<sup>35</sup> e un tal Confortino.<sup>36</sup>

Queste testimonianze, a loro volta, unite ad altre contenute nelle opere in latino del Petrarca marcano in maniera piuttosto evidente una partecipazione pratica, ma anche teorica, del poeta a quelle che potevano essere le occasioni e gli eventi musicali del suo tempo, infatti, dal punto di vista esclusivamente pratico, la presenza (e, si suppone, l’uso) di un liuto lascia intendere, sia pure in un momento di particolare sperimentazione musicale in direzione polifonica, quale era quella generata dall’*Ars nova*, che l’antico canto monodico, di matrice provenzale e in forma rigorosamente non scritta, non era ancora del tutto stato abbandonato, ragion per cui il Petrarca, come altri poeti o compositori del suo tempo, avrebbe potuto benissimo praticare una forma di “poesia cantata” in tutto o in parte simile a quella dei trovatori, come sembra suggerire, anche Petrobelli, in un suo saggio.<sup>37</sup> Dal punto di vista teorico, delineato in alcuni luoghi delle opere latine in prosa, come nel *De Remedis utriusque fortunae* (cap. XXIII, *De*

<sup>32</sup> C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, “*Leutum meum bonum*”: i silenzi di Petrarca sulla musica, cit.

<sup>33</sup> U. FOSCOLO, *Saggi sopra il Petrarca*, a cura di Giovanni Papini, trad. it. di Camillo Ugoni, Lanciano, Carabba, 1928, p. 35.

<sup>34</sup> C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, “*Leutum meum bonum*”: i silenzi di Petrarca sulla musica, cit. p. 332 e cfr. nota 7, dove a confermare i rapporti di Petrarca con la musica provvedono citazioni del Boccaccio, di Donato degli Albazani e di Filippo Villani.

<sup>35</sup> Jacopo da Bologna, compositore contemporaneo di Petrarca, è stato uno dei primi esponenti italiani dell’*Ars nova*, autore principalmente di madrigali e cacce. Oltre ad aver musicato il madrigale *Non al suo amante* del quale esiste anche una trasmissione musicale, è autore del breve trattato *L’arte del discanto misurato*, nel quale affronta aspetti e temi di teoria musicale tipici della “nuova arte”.

<sup>36</sup> Confortino non è, probabilmente, il suo vero nome, ma dovette essere un buon amico del Petrarca visto che il poeta gli inviò, sembra, un gruppo di ballate tra le quali il compositore ebbe la possibilità di scegliere di musicare *Amor ch’in cielo e ’n gentil core alberghi*.

<sup>37</sup> P. PETROBELLI, “*Un leggiadretto velo*” e altre cose petrarchesche, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 32-45.

*cantu et dulcedine musicae*), nel *De otio religioso*, in alcune *Epistole* (soprattutto *Familiares* e *Seniles*) e, infine, tra le opere latine in versi, nel *Bucolicum carmen* (in particolare nell'egloga I), il Petrarca comincia a delimitare un certo distacco dalla concezione boeziana della musica, ossia dalla arcinota tripartizione in musica umana, celeste e strumentale che, di fatto, non è mai citata, per concentrarsi maggiormente sugli effetti della musica sull'animo umano. È, in un certo senso, un primo riconoscimento alla musica di uno statuto "autonomo" che porta in sé radici mitologiche, richiamando il mito di Orfeo che esercitava gli effetti della musica sull'uomo e sul creato. L'assenza della concezione boeziana nei luoghi citati sancisce, inoltre, il distacco, peraltro riconosciuto e consolidato dalle sperimentazioni in atto con l'*Ars nova*, dalla teorizzazione musicale, d'impostazione medievale, della musica come *numerus*.

In questo contesto, nel quale la musica comincia lentamente ad assumere connotati suoi propri rispetto alla poesia, forse si può cominciare a celebrare il più volte menzionato "divorzio", e Petrarca, da intellettuale perfettamente calato nei suoi tempi, con le sue riflessioni filosofico-letterarie, comincia ad abbozzarne le direttrici.

Se per Petrarca esistono delle testimonianze di rapporti con teorici della musica e polifonisti dell'*Ars nova*, lo stesso non si può dire per un'altra "corona" della letteratura italiana del Trecento, ossia Giovanni Boccaccio, tuttavia alcuni versi del poeta di Certaldo sono stati intonati da polifonisti come Lorenzo Masini, meglio conosciuto come Lorenzo da Firenze,<sup>38</sup> e Niccolò da Perugia,<sup>39</sup> si tratta della ballata monodica *Non so qual i' mi voglia* e del madrigale *Come in sul fonte fu preso Narciso*, musicate dal Masini, e del madrigale *O giustizia regina*, intonato dal perugino.<sup>40</sup>

Ma l'opera del Boccaccio nella quale la musica ha una parte importante, anche se, in un certo senso, "di contorno" è il *Decameron*, qui la musica, o meglio la poesia e la musica, oltre ad essere nobilmente elevate si incontrano in una grande varietà di forme: «canti monodici, canti polifonici, ballate, ballatette, canzoni, canzonette, cantari, *stampite*, che straordinariamente si moltiplicano nelle esecuzioni più impegnative delle serate, nelle felici mattinate o nei lieti pomeriggi in cui si canta all'aperto, durante le

<sup>38</sup> Compositore dell'*Ars nova* fiorentina e insegnante di musica, fu spesso associato al ben più noto Francesco Landini.

<sup>39</sup> Come il Masini, fu anch'egli contemporaneo del Landini e compositore dell'*Ars nova* fiorentina.

<sup>40</sup> A. BONAVENTURA, *Il Boccaccio e la musica. Studi e trascrizioni musicali*, Torino, Fratelli Bocca, 1914, p. 12.



passeggiate o danzando attorno alle fontane». <sup>41</sup> Del resto è fin dalla prima mattina che la cortese brigata, rifugiata nella villa fiesolana per sfuggire alla peste, comincia a cantare e a danzare:

E levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei Dioneo prese un liuto e la fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; perché la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare. <sup>42</sup>

così come alla conclusione della prima giornata:

E appressandosi l'ora della cena, verso il palagio tornatesi con diletto cenarono; dopo la qual cena, fatti venire gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa e, quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone da' leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:

Io son sì vaga della mia bellezza,  
[...]<sup>43</sup>

Arrivano, dunque, gli strumenti e si apre una danza, ad essi si aggiunge il canto di Emilia e il suono del liuto di Dioneo: è una forma di *canzone a ballo* chiaramente polifonica, ed è una delle tante forme prima citate che costituiscono la "cornice musicale" del *Decameron*. Infatti, anche la seconda giornata si chiude con una ballata (*Qual donna canterà, s'io non cant'io*), questa volta senza l'accompagnamento degli strumenti, si tratta evidentemente di una canzone monodica molto simile a quella dell'*Ars antiqua* di giullari e trovatori. Da questo punto di vista il *Decameron*, non solo sancisce, ancora una volta e anche per il Boccaccio, l'unione di poesia e musica nel Trecento, ma evidenzia quella fase di passaggio, che compren-

<sup>41</sup> B. BECHERINI, *Il Decameron e la musica*, «Miscellanea storica della Valdelsa», LXIX, 1963, 2-3, p. 195.

<sup>42</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, I, Introduzione, Torino, Einaudi, 1992, Vol. I, p. 46.

<sup>43</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., I, *Conclusione*, Vol. I, pp. 125-126.

derà tutto il secolo, dalle composizioni monodiche, che continueranno ad essere utilizzate, assumendo talvolta caratteri sperimentali,<sup>44</sup> fino al Rinascimento e oltre, a quelle polifoniche.<sup>45</sup>

L'inizio della V giornata, infatti, è segnato dall'intonazione di "ballatette" e *stampite*, queste ultime forme particolari e arcaiche (di chiare radici provenzali, originariamente chiamate *Estampide* o *Estampie*) di poesie cantate accompagnate da uno strumento, con cadenza ritmica fortemente accentuata, che si sono trasformate in musica strumentale particolarmente adatta alla danza e che nel *Decameron* hanno ancora la loro forma originaria, in quanto vengono cantate.

Altra forma singolare di poesia e musica che compare nell'opera del Boccaccio è la canzonetta, ossia una canzone di origine marcatamente popolare con contenuto spesso basso e volgare, con doppi sensi e insinuazioni più o meno evidenti, come mostrano alcuni titoli: *Monna Aldruda, levate la coda, ché buone novelle vi rēco; Alzatevi i panni, Monna Lapa; Sotto lo ulivello è l'erba*. L'origine popolare di tali canzonette, non solo nel caso del Boccaccio, è testimoniata dalla mancanza di documenti scritti per quanto riguarda la parte musicale, che doveva, dunque, essere tramandata solo oralmente.

Nelle conclusioni delle giornate III e VII fa la sua comparsa un'altra forma poetico-musicale particolare, si tratta del *cantare*, un componimento in ottave di argomento epico-cavalleresco spesso intonato con l'aiuto di uno strumento musicale:

Musicalmente l'abitudine di intonare i poemi letterari esiste fino dalla metà del XIII secolo, quando il popolo – particolarmente quello delle province venete –, cominciò a mostrare il suo favore e il suo entusiasmo per le narrazioni cavalleresche e devote, alle quali per maggiore fascino si dette il suono, anche col sussidio di qualche strumento. Esse ebbero il nome di *Cantari*, che durarono a lungo sulle piazze d'Italia, tramandati da giullari e cantastorie, che adunavano attorno a sé le plebi avidi di ascoltare le avventure di Orlando e degli altri Paladini, oppure le guerre tra cristiani e saraceni.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Interessante, in questo senso, il tentativo della Camerata Fiorentina, nel 1580, di tentare di ripristinare l'ideale greco di musica e declamazione

<sup>45</sup> La monodia è una composizione per voce solista con una sola linea melodica che può essere accompagnata da uno strumento, la polifonia, invece, riguarda quelle composizioni che combinano due o più voci vocali e/o strumentali che si evolvono in maniera simultanea ma indipendente dal punto di vista ritmico e melodico.

<sup>46</sup> B. BECHERINI, *Il Decameron e la musica*, cit., pp. 192-193.



In particolare il *cantare* indicato in conclusione della III giornata, quando, cioè, «Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guglielmo e della Dama del Vergiù»<sup>47</sup> è considerato dal Branca<sup>48</sup> come una delle prime testimonianze su questa particolare forma poetico-musicale e, nel caso specifico, richiama un poemetto francese, del XIII secolo, dal titolo *La Chastelaine de Vergi*. E il riferimento ai cantari richiama a sua volta l'attenzione sulla produzione giovanile del Boccaccio, in particolare negli anni in cui visse a Napoli per ragioni di mercatura, durante i quali scrisse, per quanto riguarda i rapporti con la musica, *Il Filostrato*,<sup>49</sup> poemetto in ottave, che si confronta direttamente con la tradizione, appunto, dei cantari, e la *Comedia delle ninfe fiorentine*, opera in prosa con intermezzi di terzine cantati dai vari personaggi, ma canti, suoni, danze festose sono presenti un po' in tutta la sua produzione giovanile non solo napoletana, infatti, il *Ninfale fiesolano*, poemetto in ottave che celebra le origini di Fiesole e Firenze, è stato scritto nel periodo di permanenza in quest'ultima città; anche per quest'opera il riferimento diretto è il cantare, di origine toscana popolare con motivi di estrazione classica (soprattutto Ovidio).

Ma, tornando al *Decameron*, il luogo ove, in esso, è molto evidente il fatto poetico-musicale è senz'altro la settima novella della decima giornata, qui un certo Minuccio d'Arezzo «finissimo cantatore e sonatore»<sup>50</sup> è chiamato a soccorrere Lisa, figlia di «un fiorentino speciale, chiamato Bernardo Puccini»,<sup>51</sup> innamorata al punto di ammalarsi del re Pietro d'Aragona, e fin dalla sua prima apparizione il «cantatore» si esprime in una *performance* musicale, al fine di lenire le pene d'amore della giovane Lisa.<sup>52</sup> Ecco, allora, che Minuccio diviene confidente dell'innamorata e fa da tramite tra lei e il re Pietro, recandosi da quest'ultimo con una «can-

<sup>47</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., III, *Conclusione*, Vol. I, p. 453.

<sup>48</sup> «Questo passo del D. è una delle prime testimonianze circa la fortuna dei nostri cantari; e suona, in questa pagina così punteggiata di ricordi delle esperienze e delle opere giovanili, quasi come un segreto omaggio del B. a una letteratura da lui amata fino all'imitazione». (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., III, *Conclusione*, Vol. I, p. 453, nota 5).

<sup>49</sup> Un discorso simile lo si può fare per il *Teseida delle nozze d'Emilia* che, tra l'altro, rappresenta il primo esempio di poema epico in volgare italiano (Cfr. V. BRANCA, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del "Filostrato" e del "Teseida"*, Firenze, Sansoni, Firenze, 1936).

<sup>50</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., X, 7, Vol. II, p. 1170.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 1168.

<sup>52</sup> «poi che alquanto con amorevoli parole confortata l'ebbe, con una sua viuola dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzone, le quali allo amor della giovane erano fuoco e fiamma là dove egli la credea consolare» (*Ivi*, p. 1170).

zonetta”, in realtà una ballata, scritta per l’occasione da un tale Mico da Siena,<sup>53</sup> che comincia così:

Muoviti, Amore, e vattene a Messere,  
e contagli le pene che io sostegno;  
digli che a morte vegno,  
celando per temenza il mio volere.  
[...]

Le quali parole Minuccio prestamente intonò d’un suono soave e pietoso sì come la materia di quelle richiedeva, e il terzo di se n’andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare; dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola. Laonde egli cominciò sì dolcemente sonando a cantar questo suono, che quanti nella real sala n’erano parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e sorpresi a ascoltare, e il re per poco più che gli altri. E avendo Minuccio il suo canto fornito, il re domandò donde questo venisse che mai più non gliele pareva avere udito.<sup>54</sup>

L’elemento importante di questa *performance* poetico-musicale di Minuccio, oltre al riconoscimento degli effetti della combinazione versi-musica (tutti i presenti “taciti e sorpresi”), è che la novella fa riferimento a un anno preciso, quello dei vespri siciliani, ossia il 1282, quando, cioè, il famoso “divorzio” doveva essere già ampiamente consumato, evento che sembra essere sempre di più messo in discussione, anche dalle citate ballate del Petrarca e del Boccaccio, nonché dalle tante «rime liriche in veste monodica insinuatesi fin nei codici che conservano la polifonia dell’*ars nova*».<sup>55</sup>

Del resto i primi esempi di polifonia in Italia sono attestati intorno al 1340 e non sono dovuti esclusivamente agli scambi culturali con la Francia, ove nacque il termine *Ars nova*, dal titolo di una dissertazione sulla musica di

<sup>53</sup> Re Pietro d’Aragona è personaggio storico e sembra certo che avesse, presso le sue corti di Napoli e Palermo, l’uso di accogliere rimatori e musicisti, essendo egli stesso un “trovatore” (ne parla Salimbene de Adam nella sua *Cronica*); per Minuccio d’Arezzo le notizie non sono così certe, forse si tratta di Mino d’Arezzo, musicista piuttosto noto ai suoi tempi, infine, per quanto riguarda Mico da Siena, non ci sono riferimenti storici precisi, anche se in alcuni codici (*Vaticano latino 3793*, *Riccardiano 1118* e *Magliabechiano VII 1040*) al suo nome sono legate una canzone e la ballata qui citata che, peraltro, alcuni filologi (Bertoni, Panvini, Santangelo) tendono ad attribuire allo stesso Boccaccio.

<sup>54</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., X, 7, Vol. II, pp. 1173-1174.

<sup>55</sup> N. PIRROTTA, *Le tre corone e la musica*, in A. ZUCCO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., p. 18.



Philippe de Vitry (*Ars nova musicae*), vescovo di Meux e, dunque, importante figura politica e religiosa del tempo, ammirata dal Petrarca per le sue grandi qualità di musicista e poeta. Infatti, se è vero che gli scambi economici e culturali con la Francia<sup>56</sup> erano in quegli anni molto intensi, anche in ragione della presenza del papato ad Avignone, è altrettanto vero che l'Italia vantava una sua fioritura musicale in seno alla quale, oltre alle composizioni monodiche di chiara estrazione provenzale e, talvolta, popolare, si era instaurato anche un certo livello di sperimentazione che aveva assunto caratteristiche sue proprie: «Tutto ciò che viene d'Italia in quest'epoca, poesia, pittura o musica, respira la grazia, la soavità e una poesia d'un fascino particolare».<sup>57</sup>

L'*Ars nova* italiana, che molto deve a nomi come il citato Philippe de Vitry,<sup>58</sup> Johannes de Muris<sup>59</sup> e Marchetto da Padova,<sup>60</sup> pur concentrandosi essenzialmente nelle corti di Verona e Milano e nella Firenze comunale e pur restando, sostanzialmente, un fenomeno culturale d'*élite*, rappresentò un momento importante per la musica in quanto apportò un cambiamento della notazione musicale, in termini di tempo e ritmo, e permise lo sviluppo di tre forme poetico-musicali particolari come il madrigale, la ballata e la caccia.<sup>61</sup>

<sup>56</sup> Quando si parla dell'*Ars nova* francese non si può non ricordarne il suo massimo rappresentante (che ne incarnò la più alta espressione, al punto di essere chiamata *ars subtilior*); ossia quel Guillaume de Machaut (ca 1300-1377) grande compositore e poeta, autore del famoso trattato in forma di poema sulla fortuna e sull'amore dal titolo *Rèmede de fortune*.

<sup>57</sup> Così il musicologo francese Henry Prunières, in M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 47.

<sup>58</sup> Philippe de Vitry (1291-1361) è stato un compositore, poeta e teorico musicale francese, autore del trattato *Ars nova musicae*, il cui titolo ispirò il musicologo tedesco Hugo Riemann a coniare la denominazione *Ars nova* in riferimento alla grande produzione musicale polifonica, in Francia, ma soprattutto in Italia nel Trecento. Importanti sono state le innovazioni da lui apportate nella notazione dal punto di vista mensurale e ritmico.

<sup>59</sup> Johannes de Muris (ca 1300-1350) fu un matematico, musicista e astronomo, ha insegnato alla Sorbonne di Parigi e, con i trattati *Musica practica* e *Musica speculativa*, è stato uno dei teorici più influenti dell'*Ars nova*.

<sup>60</sup> Marchetto da Padova (ca 1274-1319) è stato un teorico musicale compositore del tardo Medioevo, in campo teorico i suoi scritti più importanti, anche per l'affermazione dell'*Ars nova* italiana, furono il *Lucidarium in arte musice plane* e il *Pomerium in arte musice censurate*. Determinanti furono le sue innovazioni nel campo della notazione musicale che lo portarono a definire i modi musicali e ad una prima identificazione del cromatismo.

<sup>61</sup> Sono questi i generi più frequentati dall'*Ars nova* italiana del Trecento, ma in quegli anni vi erano anche generi, per così dire, "minori" come la frottola, il mottetto e i cantari. Per tutti i generi e le forme citate si rimanda a G. CORSI (a cura di), *Poesie musicali del*

Del madrigale si è già parlato in merito al Petrarca, cui rimarrà legato, sia pure in maniera diversa rispetto al Trecento, nella nuova fioritura che vedrà la luce nel Cinquecento, anche grazie a quel fenomeno poetico-culturale che prenderà il nome, appunto, di “petrarchismo”. Per quanto riguarda, invece, la ballata una descrizione interessante e suggestiva è quella di Giosuè Carducci contenuta nel saggio di Mila, che la rende in chiave popolaristica con un contenuto piuttosto semplice e immediato: «con tutte le varietà di verso e di stanza che ella può pigliarsi, fu la forma generale, direi quasi universale, della lirica popolare italiana nei primi tre secoli»,<sup>62</sup> e lo stesso Carducci ne fa, inoltre, una descrizione dal punto di vista metrico-musicale:

L'abitudine metrica della ballata è siffatta da rispondere ai giri del ballo, come quella che si compone di una *ripresa* che apre in due o al più in quattro versi il canto ed il ballo, di due *mutazioni* che si contrappongono fra loro e nelle quali il canto si muta da quello della ripresa, d'una volta con la quale si ritorna al canto della ripresa a cui il numero dei versi e nella misura delle sillabe e nella rima finale è simile e uguale; e la ripresa chiamasi appunto così, perché nel fine della strofa... si riprende a cantare.<sup>63</sup>

La ballata, così come descritta dal Carducci, fu scritta principalmente a tre voci, con una linea melodica accompagnata, generalmente, da strumenti.

Ma la forma poetico-musicale caratteristica e, per certi versi, tipica del Trecento e dell'*Ars nova* italiana è sicuramente la *caccia*, genere di poesia per musica di origini molto discusse (sembra francesi) con struttura metrica irregolare e prevalenza di versi brevi.<sup>64</sup> Il termine *caccia* sembra avere un duplice significato: per quanto riguarda il contenuto il componimento descrive in genere scene di caccia, spesso anche con valore allusivo a schermaglie d'amore, ma anche di mercato, fiere o, talvolta, avventure marinairesche, in merito, invece, agli aspetti musicali il termine sta ad indicare il modo in cui le diverse voci, in genere tre, si inseguono, come in una battuta di caccia, partendo da una stessa melodia. È una forma

Trecento, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

<sup>62</sup> M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., p. 48.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

<sup>64</sup> Come modello di riferimento della caccia, in genere, si propone *Passando con pensier per un boschetto* di Franco Sacchetti.



di poesia per musica tipica dell'*Ars nova* fiorentina del Trecento, in cui la musica tende a ricostruire, in adesione con il contenuto poetico dei testi, onomatopeicamente i rumori e le voci delle battute di caccia e dei mercati o dei porti.

I poeti del Trecento che hanno composto poesia per musica, oltre alle occasionali composizioni di Dante, Petrarca e Boccaccio, sono numerosi, e molti di essi anonimi,<sup>65</sup> ma i più noti rimangono senz'altro Franco Sacchetti,<sup>66</sup> ricordato soprattutto per il suo *Trecentonovelle*, Niccolò Soldanieri<sup>67</sup> e Alesso di Guido Donati<sup>68</sup> che si sono misurati con i tre generi principali dell'*Ars nova* precedentemente citati. Accanto a questi vale la pena di menzionare almeno Matteo di Landozzo degli Albizzi, Durante da San Miniato, Andrea Stefani, Arcolano da Perugia, Stefano di Cino, Matteo de' Griffoni e Ricciardo da Battifolle, tutti poeti che hanno composto per lo più madrigali, ballate e cacce.

I musicisti che davano la veste sonora alle opere dei poeti sopra citati e quelle anonime sono, grosso modo, sempre gli stessi, per cui si va dai citati Jacopo da Bologna, Marchetto da Padova, Lorenzo Masini e Niccolò da Perugia, a Francesco Landini,<sup>69</sup> Gherardello da Firenze, Frate Andrea da Firenze, Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Donato da Cascia e Maestro Zaccaria, molti di essi, come si è visto, sono stati riferimenti importanti dell'*Ars nova* italiana e, in particolare, fiorentina.

È, contrariamente a quanto ci si può aspettare, il Quattrocento il vero "secolo buio" del rapporto poesia-musica, il Quattrocento degli studi

<sup>65</sup> Per la poesia per musica di autori anonimi si fa riferimento, oltre al citato Giuseppe Corsi, ad A. LANZA, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.

<sup>66</sup> Franco Sacchetti (1332-1400), poeta e scrittore fiorentino, oltre al *Trecentonovelle*, compose *La battaglia delle donne di Firenze con le vecchie*, poemetto in ottave che rielabora in quattro cantari motivi boccaceschi e numerose cacce, madrigali e ballate, che poi raccolse nel suo *Libro delle rime*.

<sup>67</sup> Niccolò di Neri Soldanieri (ca 1310-1385), poeta fiorentino fu particolarmente attivo sul versante della poesia musicale dell'*Ars nova*, dove eccelse soprattutto con ballate e madrigali contenuti, completi di notazione musicale, nel celebre *Codice Squarcialupi*.

<sup>68</sup> Alesso di Guido Donati, della cui vita non si ha alcuna notizia, si sa che fu un poeta fiorentino attivo nell'*Ars nova* che compose soprattutto ballate e madrigali. Per Guido Donati, come per il Soldanieri e il Sacchetti, si fa riferimento a G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.

<sup>69</sup> Francesco Landini, o Landino (ca 1325-1397), è stato un compositore, organista, poeta, cantore e costruttore di strumenti musicali italiano. Fu uno dei più famosi compositori della seconda metà del XIV secolo e comunque il più famoso in Italia nel suo tempo.

umanistici che vede un refluire di tutte le innovazioni realizzate nelle due arti nei secoli precedenti: la polifonia e la notazione mensurale sembrano subire una notevole battuta d'arresto sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, la musica, abbandonato lo sfarzo della civiltà comunale, torna a rinchiudersi presso le corti, riscoprendo a tratti la monodia, lo stesso fa la poesia per la quale questo è davvero il secolo più buio, è quello che sarà definito "secolo senza poesia", il secolo che, dopo la radiosa luce di Dante, Petrarca e Boccaccio, sprofonda in una mediocrità dalla quale non riesce ad emergere il nome di nessun poeta.

In realtà si tratta di un buio piuttosto ingannevole, che si fa più fitto se si contrappone il secolo in esame a quello smagliante e radioso appena trascorso. Certamente soprattutto la musica avrà bisogno di rivolgersi a musicisti non italiani (anche se nomi come Leonardo Giustinian, Pietrobono del Chitarrino e Serafino Aquilano sono tutt'altro che secondari nel panorama coevo) per essere preservata, è questo, infatti il secolo dei musicisti fiamminghi che, in ogni caso, portano nuova linfa vitale alla musica italiana. L'unione poesia-musica dovrà scendere di livello per assumere nuove e intriganti espressioni come i canti carnascialeschi, lo strambotto, la frottola o barzelletta e tanti altri generi e sottogeneri minori. Insomma il Quattrocento è il secolo dei musicisti fiamminghi e della "rivincita" della cultura popolare, quella cultura popolare che da sempre costituisce l'*humus* essenziale grazie al quale nascono forme ed espressioni d'arte sublimi.

Con la cultura popolare – com'è ovvio – soprattutto in un periodo come il Quattrocento, prende di nuovo forza l'oralità e, di conseguenza, come per il Medioevo, le poesie e le musiche vengono tramandate soprattutto oralmente (ciò è particolarmente vero per il secolo in questione, ma in generale è valido almeno fino all'invenzione della stampa). Cultura popolare, trasmissione orale, professionalità fiamminga, studi umanistici che conducono alla riscoperta del Petrarca, avviano quel processo senza possibilità di ritorno che conduce al Rinascimento italiano, un processo mediante il quale si consuma inevitabilmente quel divorzio annunciato per il Duecento attraverso un genere di "poesia per musica" che affonda le radici nella poesia del Petrarca, pur non trattandosi di "alta" poesia, e nella dimensione popolare delle frottole e degli strambotti: il madrigale.

Il madrigale è il nuovo (anche se, come si vedrà in altra sede, tanto nuovo non lo è affatto) genere che informa, con la sua delicatezza, quello che sarà il secolo di Ariosto e Tasso, le cui opere pur saranno legate in qualche modo all'esecuzione musicale, ma è anche il secolo delle arti figurative, delle nuove scoperte scientifiche e, soprattutto, geografiche grazie



alle quali, con l'ampliarsi degli orizzonti conosciuti, comincia a prendere forma una nuova visione del mondo e del cosmo, insomma è un'epoca di profondi cambiamenti in seguito alla quale niente sarà come prima. Ed è anche il secolo di Willaert e Monteverdi, due nomi che rappresenteranno, talvolta loro malgrado, una sorta di spartiacque tra il prima e il dopo della musica, quella musica che diventa, in una dedicatoria dell'organista del duca di Ferrara, Luzzasco Luzzaschi, a Lucrezia Este della Rovere, "sorella naturalissima" della poesia.<sup>70</sup>

Le esperienze di rapporti, parentele o semplici contatti tra poesia e musica nel Quattrocento e nel Cinquecento, saranno oggetto di approfondimento in altra sede (approfondimento che riguarda anche gli altri secoli presi in esame, ossia il Duecento e il Trecento), tuttavia, si può fin d'ora affermare, con una buona approssimazione, che il rapporto tra poesia e musica non si è interrotto, mediante un divorzio, ai tempi dei siciliani, che pure, come si è visto, hanno avuto un ruolo importante in tal senso, ma è andato ben oltre, dal punto di vista cronologico, se il Luzzaschi, nel Cinquecento inoltrato, parla ancora di "sorella naturalissima". Di sicuro, però, qualcosa è cambiato dai tempi di Bernart de Ventadorn e Jaufré Rudel e quel qualcosa si è mosso partendo da elementi come "imitazione" e "combinazione" che si sono spostati, lungo l'asse della "contaminazione", nella direzione della tradizione e, soprattutto, dell'interferenza.

La direzione della "tradizione" è stata indicata dall'invenzione della stampa, a metà del Quattrocento, che, in un certo senso, ha teso a rendere indipendente la musica dalla poesia, contribuendo a fornirle uno statuto suo proprio. Prima dell'invenzione della stampa, infatti, la musica, con le dovute eccezioni, in relazione soprattutto a studi teorici, ma anche di molte composizioni monodiche e polifoniche, veniva tramandata per lo più oralmente ed era legata mnemonicamente al testo poetico (anche in questo caso con le dovute eccezioni, basti pensare ai *contrafacta*, il dato certo è che buona parte delle musiche che accompagnavano i componimenti poetici non erano scritte e, pertanto, sono andate perdute) mentre, dalla metà del Quattrocento, avendo l'opportunità di stampare e pubblicare i contenuti musicali, anche grazie ad una notazione sempre meno approssimativa, la possibilità di "tradire", nell'accezione etimologica di "trasmettere", "consegnare" ai posteri è notevolmente aumentata e ciò ha contribuito, insieme alle sempre nuove sperimentazioni e alle approfondite conoscenze

<sup>70</sup> L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, 9 voll.: Vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, cit., pp. 319-363.

in campo musicale, a fornire alla musica, e nel contempo, alla poesia, che intanto diventava sempre più aulica, con l'umanesimo e il petrarchismo, un certo grado di distacco, di indipendenza.

Gli incontri, dunque, col passare del tempo, pur non essendo diminuiti, dal punto di vista meramente quantitativo, sono andati assumendo forme sempre diverse. Si è visto infatti che dalla canzone trobadorica, nella quale poesia e musica si muovono seguendo parametri di contiguità (il *numerus*) e imitazione, attraverso le esperienze siciliane e stilnovistiche, si è passati alla poesia per musica dell'*Ars nova* nella quale comincia a farsi spazio il criterio di "contaminazione", ciò anche in ragione di un nuovo valore "individuale" che la musica andava assumendo tra Trecento e Quattrocento, fino a giungere, mediante le esperienze popolari e popolaristiche, alla grande cultura rinascimentale (il riferimento al madrigale è da considerarsi puramente indicativo di un genere particolare e di particolare diffusione, perlomeno in certi ambienti, ma il Rinascimento risuona di danze, canti e balli), nella quale alla contaminazione si va sostituendo il concetto di "interferenza".

In un'accezione ampia, per interferenza si intende una «sovrapposizione di codici diversi che crea deformazione della comunicazione»<sup>71</sup> e questa definizione può già essere indicativa nel configurare i rapporti tra poesia e musica, in quanto si tratta, ormai, di due codici che, in qualche modo, si sovrappongono, l'unica nota stonata, nell'accezione di cui sopra, è rappresentata dalla "deformazione della comunicazione", perché, se è vero che poesia e musica si "sovrappongono" è altrettanto vero che questa "sovrapposizione" deve avvenire in maniera armonica, dal momento che il risultato finale deve essere quantomeno riconoscibile all'udito come un qualcosa di gradevole che non provochi fastidi e disturbi.

Anche in fisica, si parla di interferenza quando vi è sovrapposizione, è un fenomeno che riguarda le onde di qualsiasi tipo, siano esse elettromagnetiche, sonore, o derivanti dal movimento in uno specchio d'acqua, causato, ad esempio da un sasso e si parla di interferenza *costruttiva* e interferenza *distruttiva*, definizioni che nascono dai fenomeni generati dalla sovrapposizione di due o più onde. Infatti, quando queste onde si incontrano in un punto dello spazio generano un'altra onda, una "risultante" che può essere diversa dalla semplice somma delle onde che si sono sovrapposte: quando la risultante ha un valore minimo, anche prossimo allo zero e,

<sup>71</sup> G. BARBERI SQUAROTTI *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995.



dunque, nessun fenomeno ondulatorio si ha un'interferenza distruttiva, viceversa, quando la risultante è maggiore rispetto all'intensità delle singole onde che si sovrappongono, tendendo, verso la loro somma esatta, si ha un'interferenza costruttiva.

Questo discorso può essere traslato dalla fisica e rapportato al connubio di due codici (che, guarda caso, fanno fisicamente riferimento a delle onde) che quanto più armonicamente si incontrano più hanno l'opportunità di generare un'interferenza costruttiva e, dunque, un nuovo "codice", che sia esso poesia per musica, musica per poesia o poesia in musica.<sup>72</sup> È, in effetti, ciò che accade anche in fisica in quanto, affinché vi possa essere una interferenza costruttiva, le onde che tra loro andranno a sovrapporsi dovranno essere onde coerenti, ossia di norma provenienti dalla stessa sorgente. Nel nostro caso quella sorgente è, ancora una volta, quello che i teorici medievali chiamavano *numerus*, ossia quel ritmo che rimane l'unico elemento, potremmo dire, a questo punto, "fisico" ad accomunare le due arti e rimane l'elemento che genera la manifestazione di una avvenuta interazione tra poesia e musica, così come per le onde in fisica.

In conclusione, dunque, si può affermare che un vero e proprio divorzio tra poesia e musica non è mai avvenuto e, probabilmente, vista la grande contaminazione di codici che viviamo nel nostro presente, non avverrà mai, inoltre, tutte quelle forme poetico-musicali che, nel corso dei secoli presi in esame (dal Duecento al Cinquecento), ma anche oltre, incontrando altri linguaggi, come, ad esempio il teatro, si muovono in uno spazio dove le due arti, con i propri codici che, dal Rinascimento in poi, assumono caratteristiche individuali precipue, realizzano una perfetta interazione, quello spazio è rappresentato dalla zona, talvolta angusta, ma neutra, dell'interferenza.

## IL NEOREALISMO DI «MOMENTI» E VITTORE FIORE

La fine della seconda grande guerra civile europea (1939/1945), che si sovrappone alla guerra fra nazioni, allargandosi al mondo intero, tanto da meritarsi il titolo di “mondiale” porta con sé nel dopo problemi e preoccupazioni immani di democrazia, di economia, di libertà, di cultura, che solo un “homo”, diventato, veramente “humanus” potrà affrontare, ricominciando il faticosissimo e assai complicato cammino degli individui e delle nazioni. Ne consegue che l'immediato dopoguerra, pertanto, vede l'Europa impegnata in una ricostruzione non solo materiale, ma anche morale e spirituale. Sul piano più propriamente culturale, sono gli anni dell'esistenzialismo positivo, della definitiva consacrazione del marxismo, come ideologia della libertà e della speranza.

Il Neorealismo, fenomeno artistico e letterario, anticipato nel “ventennio” dalle opere di Moravia, di Pavese e di Vittorini, coincide con questi anni ricchi di fervore creativo, di voglia di fare e si protrae fino all'avvento del boom economico in Italia.

L'analisi dei risultati del movimento realista, dei testi prodotti, conferma il giudizio tradizionale, dato dagli storici della letteratura sul movimento. Si prende definitivamente atto di come la narrativa sia stata più dinamica e creativa della poesia coeva. Però, questo fenomeno è più complesso di quanto si possa immaginare. In poesia non esiste un neorealismo, ma i neorealismi regionali, che vanno analizzati per le loro peculiarità intrinseche.

Lo studio del carteggio della rivista «Momenti» conferma questo approccio di lavoro. L'analisi dei testi pubblicati sui diciotto fascicoli della rivista e il percorso di alcuni dei redattori dopo il 1954, anno in cui «Momenti» termina le pubblicazioni, consente di formulare un'ipotesi affascinante. Il neorealismo appare come l'ultimo fenomeno della moder-



nità, se con questo termine s'intende una visione della storia e dell'attività dell'uomo di matrice illuminista e romantica, legata all'idea di progresso. La fine del movimento realista in Italia segna il definitivo passaggio nella postmodernità.

Giova rammentare quanto Lyotard ha detto a proposito del sapere scientifico. Lyotard è il filosofo delle grandi narrazioni, dal quale sono stati mutuati la terminologia e i concetti fondamentali, per portare avanti questo lavoro.

Secondo il filosofo, molte delle esperienze sociali e culturali del XX secolo sono stati dei "racconti", modellati sulla escatologia cristiana. Il comunismo ha dato vita ad una narrazione "religiosa", che vede l'umanità come la principale protagonista.

I poeti della rivista concepiscono il sapere umano, come uno svolgimento epico. La loro è una narrazione dialettica di cui, appunto, l'uomo è l'interprete principale. Dopo inganni, prove, tradimenti l'uomo ha finalmente raggiunto la maturità. Quanto è accaduto prima è solo una parte di una filosofia della storia, che ha trovato finalmente compimento.

Lyotard è molto chiaro:

Questo ritorno del narrativo sul non narrativo, in forme diverse, non deve essere considerato come superato una volta per tutte. Una prova grossolana: come si comportano gli scienziati chiamati alla televisione, o intervistati dai giornali, dopo "qualche scoperta"? Narrano l'epopea di un sapere che di suo non ha nulla di epico.<sup>1</sup>

«Momenti» riprende la grande narrazione di questo sapere epico, che porterà al compimento il fine della storia, la scomparsa dell'ingiustizia. Ma la "filosofia" della rivista è un fenomeno, che appartiene alla "modernità", se per "modernità" si intende la visione in divenire dell'uomo verso il progresso. Con i fatti d'Ungheria comincia la fine di questa grande narrazione. La fiducia illuminista nel progresso lascia il posto ad un periodo di transizione, un breve periodo di passaggio dalla modernità alla postmodernità, cominciato con la perdita di fiducia nel comunismo, che è stato la grande narrazione del Novecento.

Nell'introduzione alla tesi di dottorato viene non a caso citato il libro di Banfi *L'uomo copernicano*. Il testo sembra essere una potente sintesi ideologica del neorealismo, perché denota il carattere narrativo dell'ideologia

<sup>1</sup> F. LYOTARD, *La condizione post-moderna*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 53.

di base. È un testo che può essere interpretato con i criteri di Lyotard. In un certo senso è la “favola” dell’uomo nuovo, dell’uomo postbellico.

Il passaggio dalla modernità alla postmodernità è lento e graduale, un autunno della modernità, come Huizinga ha scritto a proposito del lento incedere del Medioevo verso la “Nuova Forma”, che è l’Umanesimo.<sup>2</sup> Il neorealismo è l’ultimo fenomeno della modernità e ne rappresenta con la sua confusione ideologica il declino, perché in questo frangente storico si tende ad un sincretismo teorico, finalizzato alla prassi poetica che ha poco valore e denuncia quanto sia confusa la pretesa lucidità del poeta neorealista.

La rivista è, inizialmente, diretta da Leonardo Rosa e da Renzo Giacheri dal n. 1 al n. 4. Anche se Rosa figura come “direttore responsabile” fino al n. 6, è Giacheri ad assumere di fatto la direzione dall’inizio del 1952.

Per opera, prima di Rosa, poi dello stesso Giacheri, viene costruita una fitta serie di redazioni locali, che inviano materiale e ampliano l’orizzonte teorico della rivista. Questa rete, che ha già una sua fisionomia nel 1952, raggiunge la massima espansione nel 1953. «Momenti» crea, poi, un’intensa rete di scambi con alcune delle riviste protagoniste dei primi anni Cinquanta, dialoga e chiede contributi ad alcuni dei periodici internazionali, che portano avanti lo sviluppo della cultura europea.

Il gruppo torinese, costituito da Renzo Giacheri, Leonardo Rosa, Ascanio Dumontel, Adolfo Diana, Umberto Rodda, fra gli altri, si divide le responsabilità: Diana è il principale critico letterario, Dumontel è l’ideologo.

Nel novembre 1951 Rosa invita a collaborare Mario Cerroni e Domenico Cadoresi, che danno vita alla redazione di Udine. Cerroni è in rapporti di amicizia con Rocco Scotellaro ed è, poi, molto conosciuto nell’ambiente culturale, legato al PCI.

La linea teorica della rivista consta di tre punti, dei quali il primo concerne l’opposizione all’ermetismo, visto come un fenomeno sorpassato, una forma di reazione silenziosa al regime fascista; il secondo la neutralità politica, anche se «Momenti» è ideologicamente di sinistra; il terzo lo sviluppo di una poetica neo-realista, distante dal vecchio realismo, perché si presuppone la simpatia manifesta del poeta per l’uomo ed i suoi sentimenti.

Il gruppo di Torino e quello di Udine, spesso in polemica fra di loro, sono insieme con Bologna e con Milano i centri nevralgici della discus-

<sup>2</sup> Cfr. J. HUIZINGA, *L’Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1966.



sione della poetica neorealista. Molti contrasti nascono dall'attrito fra il direttore Giacheri e Mario Cerroni, che vorrebbe spostare a sinistra l'orientamento politico della rivista.

Nel corso dell'analisi, si è rimasti colpiti da come «Momenti» sia stata capace di creare una rete di redazioni locali, che coprono tutto il territorio nazionale, e abbia saputo dialogare con la giovane cultura europea coeva, aprendosi a posizioni che spesso non coincidono con l'ortodossia realista.

Si può definire etico il realismo della rivista, perché nasce da un atto di simpatia manifesta nei confronti dell'uomo, visto, come una creatura sostanzialmente buona. I poeti, legati al realismo, sono portati a credere che il male della storia nasca dall'accidentale. L'uomo, poi, può essere sviato dai "tiranni".

Il neorealismo è attratto dall'idea fondamentale dell'ermetismo: la poesia è vita. Se si condivide lo stesso atteggiamento, se — come ha avuto modo di dire Niva Lorenzini — si vive in poesia la stessa enfasi, è difficile immaginare una soluzione stilistica diversa. La poesia non è più sacra, è "sacrale l'atto poetico". L'intenzione che poi porta alla poesia è, fondamentalmente, la stessa. Così, si finisce per discutere più dei temi della poesia che non delle finalità di un genere. Si tende a sopravvalutare questo momento assoluto, l'esprimersi.

«Momenti» è una di quelle tante "rivistine" che proliferano nel secondo dopoguerra. Non è per gli ermetici un avversario credibile. Non si riesce a capire quale sia la motivazione che avrebbe dovuto ribadire la rinuncia alla visione della vita, che è stata elaborata a Firenze. Si è dello stesso avviso della Lorenzini, quando sostiene:

Il canone lirico interpretato dall'ermetismo non veniva in fondo messo in discussione da chi decideva di tradurre in versi il primato della realtà sulla letteratura: e cadeva in equivoco, perché la parola incaricata di registrare la cronaca del presente, colto nella sua immediatezza, non si sottraeva all'enfasi né alle suggestioni di uno stile alto neppure quando sceglieva di riprodurre in presa diretta gli eventi. Restava perciò inconfutata, paradossalmente, proprio la concezione della poesia come momento sacrale, privilegiato dell'esprimersi: e non valevano a rimuoverla le tante affermazioni di principio contro l'ermetismo disseminate su rivistine<sup>3</sup> che popolavano l'immediato dopoguerra.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 114-115; cfr. anche S. TURCONI, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977.

Forse del “realismo etico” di «Momenti» è da salvare, a parte la buona volontà e l’onestà intellettuale della maggior parte dei membri della rivista, l’idea dello stesso Scotellaro di portare la poesia fra i contadini e i lavoratori. Scotellaro pone il problema di una letteratura sociale, spostando i termini della discussione da una polemica letteraria ad una fattivo progresso dei lavoratori. Giacheri, al contrario, mira alla costruzione di un fronte di riviste neorealiste, che devono abbattere l’odiato canone ermetico. Per Scotellaro, il problema, su cui Giacheri si affanna tanto, non esiste. La letteratura è subordinata all’azione e una polemica, puramente letteraria, lascia il tempo che trova.

Perciò io mi auguravo e mi auguro un convegno nostro, di parte, se volete, in cui noi potessimo dirci finalmente ciò che sentiamo e predisporci a un piano di lavoro a lunga scadenza, mentre per un’azione immediata, anzi che pubblicare le irritanti poesie su cose, come la Corea, la Cina, cose più grandi di noi, si potrebbe promuovere la raccolta, la conoscenza e lo studio critico della poesia popolare dell’Italia e degli altri paesi *e organizzare letture per gli operai per i contadini*.

Non avremo bisogno di metterci *in mezzo a movimenti eterogenei* per affermarci, costituiremo invece una notevole forza di avanguardia, una volta che le nostre posizioni siano valide culturalmente, *e ovviamente chiare*. Faremo bene a noi stessi e alla società e ai gruppi, cui siamo legati, se ci impegneremo in una lotta accanita per la migliore e moderna preparazione culturale di noi stessi. *Perciò non facciamo manifesti, di cui ci pentiremo*, non facciamo gazzarra, perché saremo invasi dal vuoto. Lavoriamo. Il lavoro non è mai retorica ipocrisia.

Io – come voi – dobbiamo imparare a distinguere dove c’è la zappata e dove la pesta sul terreno che noi stessi attraversiamo.<sup>4</sup>

Va ricordato, poi, come la rivista dia voce a tanti autori meridionali che, come lo stesso Scotellaro, vedono in «Momenti» un luogo di confronto.

Accanto al neorealismo friulano di Cerroni e di Cadorese, a quello torinese di Giacheri e di Dumontel, bisogna ricordare per l’originalità e la profondità del tono lirico l’opera di Vittore Fiore.

Se si è rimasti delusi dalla sproporzione, che si ravvisa nell’opera di Giacheri e di Cerroni, fra l’impegno teorico e l’effettiva realizzazione poetica, se si crede che Domenico Cadorese “trovi” la sua voce solo negli anni posteriori alla fine della rivista, si è dell’avviso che Vittore Fiore è

<sup>4</sup> Lettera di Rocco Scotellaro a Mario Cerroni, 11 febbraio 1952.



un autore che dovrebbe essere rivalutato. Il poeta riesce a combinare una visione mitica della terra con le più attuali esigenze della storia, trova un felice equilibrio fra l'urgenza dell'innovazione di stampo realista e l'esigenza formale, che gli viene dalla conoscenza del canone ermetico.

Quanto alla poesia di Cerroni, è giusto dire che il poeta friulano è per un neorealismo dal tono alto. Ci si trova di fronte ad un accumulo di sostantivi, che mancano di una musicalità comprensibile. Cerroni cercava una nuova poesia realista, che doveva iniziare un canone letterario e dialogare con la tradizione da pari a pari. Lo spirito dei versi è dato dalla volontà di abbracciare e di sostenere un uomo "ferito" dalla smania di "potere" dei "tiranni".

Cadoresi, in questo momento, adotta un registro elegiaco. Tenta di sentire la voce del paesaggio. In lui si ravvisa il mito del Friuli, una civiltà contadina pacifica e ospitale, che non ha conosciuto il dramma del meridione. Per l'autore il passaggio da una condizione infantile ed idillica ad un marxismo adulto è quasi naturale. Si tratta del corretto svolgimento del sapere contadino friulano.

Diverso è il caso di Giacheri, che, muovendosi in una società altamente industrializzata, è consapevole della drammaticità dello spirito moderno, ma si rende conto dell'inevitabilità di questo passaggio. Sono da notare le venature crepuscolari di chi comunque è ancora legato ad un mondo a misura d'uomo, antecedente alle accelerazioni della storia.

Sicuramente bisogna ricordare il caso di Giuseppe Zanella, poeta-lavoratore. Nella poesia di Zanella il lavoro, che per i marxisti ha un valore assoluto, è considerato una forza che abbruttisce l'uomo. Nel codice linguistico del poeta, non ci sono tracce ermetiche. Si sente il sapore di un esistenzialismo sofferto e perciò più umano, perché è evidente la scissione che ha lacerato il poeta. Egli crede nel futuro, ma assiste ad un presente di infamie. La stessa fiducia post-bellica non si ravvisa nei suoi versi. La voce del poeta è delicata e penetrante, consapevole del costo umano di ogni umana avventura. Se l'uomo è lanciato verso il progresso, saranno "gli uomini" a pagare il prezzo di sangue dell'impresa.

Tutti i poeti, di cui si è detto, dialogano con l'ermetismo, ma solo Fiore riuscirà a sintetizzare il bisogno di nuovo con il valore della tradizione.

Nella poesia di Fiore, la sintesi più alta del neorealismo della rivista, compaiono due forze primordiali, il sangue e la terra, che delimitano tutto il movimento dell'esperienza. Se la terra è il ritratto vivente di questa storia esperienziale, il sangue è il motore, che la plasma, è "principio mobile", è "passione", impregna di impulsi dinamici la terra. La vita degli uomini e

l'accidentale appartengono alla lunga durata del sangue. Questo "umore" è l'anima segreta delle cose, la possibile spiegazione può essere chiarita dal mistero dell'accadere. "Spiegare" il sangue significa spiegare l'afflato segreto e la concordanza delle cose.

Fausta, nel cuore ho campanili  
di sabbia e cupole gialle,  
infinita esistenza di sciogliere.  
Allora il vento fa radice ai sogni,  
sia gente del posto o foresteria,  
sopra il tuo viso tra le case scorrono  
terre sommerse  
e lungamente dall'interno preme,  
sia cane o corvo, ora turbine o pioggia,  
da remote stirpi il buio del sangue.<sup>5</sup>

Queste terre sommerse rimandano ai tanti volti che questo Sud mitico ha avuto nella storia. C'è una perfetta identificazione tra l'espressione reale di un volto femminile e fra tutte le stratificazioni mitologiche del Sud, come mondo della fantasia e della memoria. Si tratta di trascinare per forza d'amore quel luogo nell'abisso della memoria, fino a farlo diventare una parte di essa, arrivando così all'identificazione mitica dell'uomo con la sua terra. Il sangue è senso delle sue ragioni, perché scorre nelle vene di questo luogo e ne garantisce la sopravvivenza, sebbene in uno stato di coma:

Porta il tuo sangue,  
acqua di monte,  
di contro al cielo  
fra frana e frana,  
rimanga il canto.<sup>6</sup>

Il sangue è il depositario del folklore, del costume, del canto e della volontà della terra stessa. Come elemento attivo e originario, fluisce lungo i secoli, creando la trama che la terra rispecchia. Bodini, forse l'esponente più alto della lirica pugliese, fa del Sud un mitologema, una sorta di perenne interrogativo, che non ha risposta.

<sup>5</sup>V. FIORE, *Fausta, il buio del sangue*, in Id., *Io non avevo la tua fresca guancia*, Bari, Palomar Edizioni, 1999, p. 18.

<sup>6</sup>V. FIORE, *Preghiera*, in Id., *Io non avevo la tua fresca guancia*, cit. p. 26, vv. 45-49.



La sua opera almeno alle radici è simile a quella di Fiore perché essa si nutre di una originale contaminazione di tipo “realistico o neorealistico”.

Se simile progetto viene poi a tradursi in risultati indubbiamente di rilievo, tanto accade, in ultima istanza, in quanto la complessa molteplicità dei componenti mostra il suo punto di tenuta in un solido centro psicotematico, in un comune referente ideologico che è il rapporto del poeta col Sud, un vero e proprio mitologema. Su una tale ossessiva radice Bodini giunge ad operare, pertanto, una originale contaminazione di stili e di poetiche nell'ambito di una sperimentazione in ogni caso definibile di tipo realistico, o neorealistico, meglio [...] In *La luna dei Borboni*, [si rimanda] alla articolata complicazione simbolica della figura di Isobel, emblema di una resistita fusione tra Sud e Europa.<sup>7</sup>

Fiore definisce il “suo” Sud e lo identifica con il più ampio orizzonte simbolico che è l'Europa, per purificarlo dalle contingenze stagnanti della storia italiana, che tuttavia vanno comprese e dialetticamente superate. La novità del suo approccio consiste nel fatto che questo mitologema, affrontando un percorso di espiazione, può riprendersi l'eredità che gli appartiene. Così, se in Bodini, autore che dialoga sporadicamente con la rivista, il Sud dorme ed è un luogo sostanzialmente passivo, che subisce il divenire storico, in Vittore Fiore il Sud ha dei fremiti, perché la poesia ha la capacità di abolire la distanza temporale fra la terra del sogno e quella dell'incubo.

Le lettere del 26 marzo 1954 e del 30 marzo 1954 dal carteggio fra Renzo Giacheri e Vittore Fiore dimostrano come quest'ultimo, nel tracciare un approssimativo bilancio di una linea pugliese nella lirica e nella prosa, accosti il suo nome a quello di Bodini.

[...] scusami. Ma che vuoi? Con questa vita a bocconi, a pezzettini. Me n'ero proprio scordato. Come ti ho annunziato per telegramma ho provveduto a spedirti tre mensilità.

Farò pubblicare il sommario di M. sui due quotidiani pugliesi. Penserò io stesso alle copie in omaggio (dal mio contingente).

È inutile che stia a dirti quanto mi abbiano confortato le tue belle parole per il libro e per la poesia dedicata a Rocco alla quale, in realtà, tengo in modo particolare. La nostra rivista fa bene perciò ad esaudire il mio desiderio.

<sup>7</sup> R. AYMONE, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud*, Salerno, Edisud, 1980, p. 9.

Ora che il mio libro è uscito dovrò pur pensare ai servizi dal Salento. Non voglio occuparmi della sorte delle mie poesie. Non posso mettermi agli angoli delle strade, non posso scrivere decine di lettere al giorno per spiegare che al mio cuore battono i problemi di De Sanctis e Gramsci, che cominciare dalla mia terra è come aver capito, oggi, De Sanctis o che l'appello, trasfigurato in poesia, credo contro la grande disgregazione meridionale parte da posizioni gramsciane. Tutt'al più i critici più volenterosi (che faranno i Boni Falqui i De Robertis, i Cecchi se non tacere?), come questo Battistini, che ti mando, sfioreranno il problema, senza capire quello che c'è di nuovo in questa poesia rispetto ai poeti che hanno cantato il Mezzogiorno: Quasimodo, Sinisgalli, Carriere e Bodini (al quale tuttavia sono più vicino); e cioè che io ho letto Gobetti, Dorso, Gramsci e che tuttavia la mia non è una poesia sociale.

Io non so chi recenserà il mio libro su M. dove in genere appaiono ottime recensioni. Vorrei tuttavia dire al critico di leggere prima Alvaro e di comprendere attraverso certe pagine, specie quelle contenute nel libro *La Speranza* (si chiama così? Non posso controllare, perché ti sto scrivendo dalla «Fiera»), il problema della noia meridionale, per poi vedere come io l'abbia risolto in tutt'altra maniera: *dalla noia abbiamo imparato a salvarci con la noia, dal vuoto col vuoto*. In altri termini la noia è un elemento attivo nella mia poesia. Troppi attivisti, che non conoscono l'anima meridionale, credono di ingaggiare gli intellettuali meridionali, ignorando la loro storia intima, il loro dramma. Io ho il coraggio di dire che la noia esiste (*c'è la noia, compagni, al mio paese smagrito, chi gli mette un po' d'allegria?*). In questo senso la mia è una posizione anticonformistica.

Più in là bisognerebbe pure tentare un primo bilancio di una "lirica pugliese" nella poesia e nel romanzo che va da *Un popolo di formiche* a *Aria Cupa* di Cassieri, dalla *Luna dei Borboni* di Bodini al mio *Ero nato*. E ora debbo chiederti di mandarmi Parrella e di mandarne anche una copia a Vittorio Bodini (Via De Angelis, 33, Lecce) che sta per pubblicare una rivista di poesia "L'esperienza poetica", che si stamperà a Bari. Vuoi che ti dica di che si tratta? Egli cercherà di difendere una posizione che non sia né ermetica né populista, che stia in mezzo. Comunque ci sarà di buono la denuncia della crisi del linguaggio ermetico.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Lettera di Vittore Fiore a Renzo Giacheri, 26 marzo 1954.



C'è il tentativo di fare un bilancio della lirica pugliese. Un bilancio che stabilisca cosa è stato acquisito e cosa è stato perso.

Fiore dichiara che i problemi che gli stanno a cuore sono gli stessi che hanno mosso De Sanctis e Gramsci, dei quali conosce bene le opere. Egli non "farà" poesia sociale, non cercherà di affrontare direttamente temi del presente, lascerà che la voce profondissima della terra che ha plasmato la sua esistenza parli attraverso la sua voce di poeta. Sarà, così, per il tramite di un "corpo umano", la terra a dire la terra, la storia a dire la storia.

La voce, la terra e la storia, che parlano d'amore, saranno impregnate di questa anima meridionale, che lascia trapelare coloriture esistenziali e in maniera diversa i vissuti.

Il neorealismo della rivista ha finito con il dare voce a tanti autori, portatori di ideali e di mondi fantastici propri. La ricchezza poetica del neorealismo è data da queste voci, così, diverse fra di loro, che in un modo o nell'altro, sono accomunate dalla richiesta di una società più giusta e da una visione della vita, in cui trova ancora posto la speranza.

I CANTI POPOLARI ARBËRESHË (ITALO-ALBANESI)  
E LA TRADIZIONE DEI CANTI POPOLARI ITALIANI

Tra le minoranze linguistiche in Italia, soprattutto nella sua parte centro-meridionale, numerose sono quelle presenti in località abitate dagli italo-albanesi. Dal 1999, con la legge n. 482, le minoranze linguistiche italo-albanesi acquisiscono, per la prima volta, un riconoscimento giuridico, ottenendo, dopo un cinquantennio, l'attuazione concreta dell'art. 6 della Costituzione.<sup>1</sup> Gli arbëreshë o italo-albanesi in Italia diventano più numerosi a partire dalla seconda metà del XV secolo e gli arrivi si protraggono fino all'inizio del XVI, in seguito alla loro fuga dall'Albania per sottrarsi all'occupazione turca. I rapporti tra i due Paesi, anche con la presenza sul suolo italiano di soldati albanesi, risalgono, invece, agli anni Quaranta del XV secolo, quando Giorgio Castriota Skanderbeg invia un esercito in aiuto al re di Napoli, Alfonso I d'Aragona, per sedare le rivolte dei baroni in Calabria: l'alleanza militare tra i due regni favorì l'emigrazione albanese in Italia.<sup>2</sup> Alcuni emigrati trovarono ospitalità e rifugio presso gli Stati Pontifici e a Venezia, rinunciando al loro rito religioso in favore di quello latino; ma, dopo qualche secolo, persero la loro identità culturale, essendosi integrati pienamente nel tessuto sociale delle comunità ospitanti.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Per la legge n. 482 del 1999 cfr. la «Gazzetta Ufficiale» 297, dicembre 1999: con questa legge si riconosce agli albanesi d'Italia la stessa tutela che in passato era stata concessa solo alle minoranze di confine (francesi, tedesche e slovene).

<sup>2</sup> Sull'arrivo degli albanesi in Italia nel secolo XV cfr. G. BOCA, *Cause che portarono gli albanesi in Italia*, Lamezia Terme, s. e., 1988; F. ALTIMARI, *Gli arbëreshë: significato di una permanenza storica, culturale e linguistica*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici e storico-culturali sulle comunità arbëreshë*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 9-14; I. C. FORTINO, *Gli albanesi del regno di Napoli nel XVI e XVII secolo*, «Zgjimi», XI, 1973, 1, pp. 4-15.

<sup>3</sup> Cfr. Z. SHKODRA, *La comunità albanese di Venezia nel secolo XV*, «Lidhja», XIII, maggio 1992, 27, p. 905.



Altri gruppi di albanesi, appartenenti a classi sociali meno abbienti, provenienti soprattutto dall'Albania meridionale e dalla confinante Grecia, si stanziarono nell'Italia centro-meridionale e conservarono nei secoli lingua, rito bizantino, usi e costumi, differenziandosi dalla popolazione italiana. La loro presenza si registra in quarantuno comuni, disseminati in sette regioni: Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria, Sicilia.<sup>4</sup>

L'insieme di questi paesi prende il nome di Arbëria e gli abitanti vengono chiamati arbëreshë. La sopravvivenza delle proprie tradizioni è giustificata anche dal profondo legame spirituale, protrattosi nei secoli, con la patria d'origine: gli Albanesi, infatti, erano un popolo in fuga, venuto in Italia perché si era rifiutato di assimilare la cultura islamica, imposta dai turchi ai popoli assoggettati. Molti canti tradizionali hanno come tema proprio l'Albania e il desiderio di rivederla: il sentimento di appartenenza a una patria lontana era così forte, che ancora oggi vengono intonati durante antichi balli, chiamati "vallje". Il legame nostalgico si è accentuato maggiormente nel tempo, perché gli Albanesi, giunti in Italia, non ebbero continui contatti con il paese d'origine. Ne è emblematica espressione un canto popolare, raccolto da Pier Paolo Pasolini in *La poesia popolare italiana*, registrato in una località del Molise, Montefalcione.<sup>5</sup> Nei suoi versi la nostalgia per l'Albania è affidata a un fiore, che piange per avere riconosciuto in una nube la lingua albanese, creduta precedentemente forestiera. Si riporta il canto nella sua interezza in lingua originale:

Ishi nje dit në moujiti Prigit  
ishi nje mot pà varè.

<sup>4</sup> Cfr. D. ZANGARI, *Le colonie albanesi di Calabria. Storia e demografia secoli XV-XIX*, Napoli, Casella, 1941; E. TOMAI-PINTICA, *Comunità albanesi nel Tarentino. Sec XVI*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», voll. XXXV-XXXVI, 1981-1982; *I capitoli delle Colonie Greco-Albanesi di Sicilia dei secoli XV e XVI* (riproduzione anastatica), raccolti e pubblicati da G. LA MANTIA, Corleone, Tipografia Cortimiglia, 2000; M. MANDALÀ, *Mundus vult decipi. I miti della storiografia arbëreshe*, Palermo, Mirror, 2007.

<sup>5</sup> P. P. PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, Milano, Garzanti, 1960, p. 155. La traduzione in lingua italiana del canto è la seguente: «Era un giorno del mese d'aprile / e c'era un tempo senza vento. / Dimmi tu, o fiore, dimmi che hai, / che piangi sempre, e non ti rallegrì mai. / Ho sollevato lo sguardo in cielo, / e ho visto una grande nube: / io credevo che fosse straniera; / era albanese, parlava come noi. / Dimmi tu, o fiore, dimmi che hai, / che sempre piangi, e non ti rallegrì mai. / Avevo un orto dietro casa, / pieno di fiori anche di viole; / ho sollevato la mano, per terra li ho raccolti, / e con gioia li ho portati a te. / Dimmi tu, o fiore, dimmi che hai, / che sempre piangi, e non ti rallegrì mai» (*Ivi*, p.155).

Thomë ti, lule, thom çe kè  
jë sëmbu qà, dhe main me harè.  
Ngrita sit për d'air  
dhe paç një cap rè  
u krëdoja ke ishi lëti  
ishi albresh dhe flisi sigja né.  
Thomë ti, lule, thom jë kè,  
jë sëmbu qà, dhe maiu me harè.  
Kisha nje kopsht prapa shtpis,  
gjth lule dhe manusaqè;  
ngjjata doren dhe zëra për dhè,  
dhe çe ta prura me harè.  
Thomë ti, lule, thom çe ke  
çe sëmbu qà, dhe maiu me harè.

Il canto è anche espressione di un difficile processo d'integrazione, dovuto alle differenze di lingua, costume e religione. Pasolini stesso rinvia, anche al fine di un'indagine ambientale e psico-antropologica, a una raccolta del 1952 del Cirese – da lui stesso definita «bellissima» –, che segna la data limite della collazione di tutto il materiale popolare, iniziato nel 1842 dal Tommaseo. Evidentemente Pasolini allude ai *Canti popolari del Molise*, pubblicati nel 1953 a Rieti da Eugenio e Alberto Mario Cirese.

Il processo d'integrazione subì una svolta nel Settecento, quando venne concesso agli arbëreshë la possibilità di avere una formazione culturale e spirituale con l'istituzione del Collegio Corsini (poi di S. Adriano) e con la bolla *Inter multiplices* del 5 ottobre 1732 del Papa Clemente XII (al secolo, Lorenzo Corsini), interessato alla loro formazione, poiché la madre del Pontefice era di origine arbëreshe. La prima sede dell'istituto fu a S. Benedetto Ullano, poi spostata a S. Demetrio Corone nel 1794, sempre in provincia di Cosenza, dove si istruirono le giovani generazioni, molte delle quali continuano la loro formazione a Napoli.<sup>6</sup>

Il legame alla tradizione è testimoniato dalla presenza in molte comunità

<sup>6</sup> All'istituzione del Collegio italo-greco in Calabria segue, pochi anni dopo, la fondazione del Seminario greco-albanese in Sicilia nel 1734. I due istituti hanno rivestito un ruolo fondamentale per la sopravvivenza dell'identità religiosa e culturale delle minoranze albanesi. Non solo hanno garantito la sopravvivenza del rito greco in Italia, ma sono stati anche i centri di formazione teologica e culturale per gran parte del clero e degli intellettuali arbëreshë fino al XIX secolo. Sull'argomento cfr. D. CASSIANO, *S. Adriano: la Badia e il Collegio italo-albanese*, I, Lungro, Marco Editore, 1997; F. GIUNTA, *Albanesi di Sicilia*, a cura di Antonino Guzzetta, Palermo, s. e., 1984.



– soprattutto quelle in cui è presente il clero greco – dei tratti distintivi della loro cultura. Si differenziano dagli italiani per il rito: sono cattolici di rito greco, ossia uniati; la celebrazione della S. Messa, la liturgia e l'amministrazione dei Sacramenti si svolgono secondo il rito greco; fu il Papa Paolo II, già nel 1536, ad attribuire agli arbëreshë un pieno riconoscimento nell'ambito del cattolicesimo.<sup>7</sup> Suggestivo, per chi non ha mai visitato le comunità italo-albanesi, è incontrare donne, ormai anziane, che indossano i costumi tradizionali; certo, strani agli occhi dei turisti, che restano stupiti per i colori accesi e gli splendidi ricami in oro, ma anche ricchi di storia per gli abitanti del luogo.<sup>8</sup>

La lingua, sebbene vi siano alcune varianti fonetiche, a volte anche consistenti, da paese a paese, si è conservata in diverse comunità; tuttavia, non può essere definita lingua, ma dialetto, che presenta parti morfosintattiche della lingua originale: l'albanese.<sup>9</sup> In particolare, la lingua scritta

<sup>7</sup> Cfr. G. S. VIOLA, *Gli albanesi nella "diocesi dei due mari"*, Fasano di Puglia, Schena, 1971; S. FERRARA, *Il ruolo del clero di rito greco nella conservazione del patrimonio etnico e culturale*, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, Atti del II Congresso internazionale (Piana degli Albanesi, 7-11 settembre 1988), Palermo, Comune di Piana degli Albanesi, 1989, pp. 151-61; C. CAPIZZI, *Le radici bizantine della cultura degli albanesi d'Italia*, in *Dialetti italo-albanesi e letteratura*, Atti del XV Congresso internazionale di studi albanesi (Palermo, 24-28 novembre 1989), a cura di Antonino Guzzetta, Palermo, Istituto di lingua e letteratura albanese, 1992, pp. 13-35; A. VACCARO, *I greco-albanesi d'Italia. Regime canonico e consuetudini liturgiche (secoli XIV-XVI)*, Lecce, Argo, 2006.

<sup>8</sup> Cfr. D. BELLUSCI, *Il costume albanese: simbolo di identità*, «Lidhja», II, novembre 1981, 4, pp. 2-3.

<sup>9</sup> Cfr. M. CAMAJ, *Il bilinguismo nelle oasi linguistiche dell'Italia meridionale*, Pisa, Pacini Mariotti, 1973; A. GUZZETTA, *Panoramica degli studi dialettologici italo-albanesi*, in *Dialetti italo-albanesi e letteratura*, cit., pp. 5-11. Altamari, nel saggio *Lineamenti di storia della dialettologia arbëreshë*, riporta in maniera esaustiva le caratteristiche fondamentali dell'albanese parlato in Italia: «Questo, malgrado le differenze esistenti tra le diverse varietà dialettali, si presenta, con una certa unità, come una unità nella diversità nell'insieme dei dialetti dell'albanese. Una forma dialettale a sé stante, che non è uguale a nessuno dei dialetti parlati nella patria d'origine. [...] se da un lato, nei suoi elementi strutturali l'albanese d'Italia, così come l'albanese di Grecia, appartiene al toscano meridionale, presentando caratteristiche comuni con i dialetti albanesi del sud (Labëria e Ciamuria), dall'altro, per alcuni tratti conservativi, presenta, delle caratteristiche comuni – fonetiche, morfologiche, sintattiche e lessicali – con la lingua degli antichi scrittori dell'Albania del nord, del XV e del XVII secolo, specie con la lingua del *Messale* di Gjon Buzuku, pubblicato nel 1555. Oltre a questi tratti conservativi, portati con sé dalla madrepatria, l'albanese d'Italia contiene dei tratti innovativi, specie in campo lessicale, determinati dal contatto con l'ambiente romanzo, iniziato già all'epoca dello stabilimento in Italia, nei secoli XV-XVI. L'influsso dell'italiano e dei suoi dialetti in molti luoghi si è perfettamente adattato alla struttura

arbëreshe non è stata mai espressione univoca di nazionalità, ma di singole personalità culturali, che hanno coniato un alfabeto e un lessico, prima inesistenti, come ha fatto Girolamo De Rada nell'Ottocento, per scrivere le sue opere nel dialetto del paese natio; altri hanno adattato al loro dialetto l'alfabeto albanese, stabilito nel 1908 dal Congresso di Monastir, o, infine, hanno tradotto i loro testi, in maggioranza poetici, in lingua albanese.<sup>10</sup> I testi, in poesia e in prosa, prodotti da autori in arbëreshe, non sono comprensibili alla maggioranza della popolazione, che ha prevalentemente una conoscenza solo orale del dialetto della comunità d'origine. Si può, dunque, concludere che l'idioma, ancora compreso e parlato dalle persone più mature, è quasi sconosciuto alle nuove generazioni; è essenzialmente espressione di una cultura orale che trova la sua più viva manifestazione non in testi letterari, incomprensibili ai non addetti ai lavori, ma nei canti popolari orali, patrimonio comune degli Albanesi d'Italia e, pertanto, oggetto specifico del mio lavoro di ricerca.

Solo De Rada riuscì a dare una "dignità" letteraria al suo dialetto; ma dopo la sua vasta produzione letteraria, nessuno seguì un esempio così alto dell'arbëresh scritto. Vera e propria missione di De Rada fu di far conoscere anche agli Italiani la cultura delle minoranze italo-albanesi, quando, finiti gli studi liceali, al collegio di S. Demetrio, iniziò a raccogliere i canti popolari di alcune comunità, molti dei quali confluiti nella sua opera principale, il poema epico *Milosao*. Tra le altre opere, meritano di essere ricordate: *I canti storici albanesi di Serafina Thopia moglie del Principe Nicola Ducagino, Skanderbeku i pafan* (Skanderbeg sventurato). *Storie del secolo XV* e le due tragedie, *I Numidi* e *Sofonisba*, che sono state oggetto di analisi, anche per quanto riguarda gli aspetti strutturali e variantistici, nella mia tesi di laurea.<sup>11</sup> Il De Rada, a cui si deve l'istituzione della prima

---

fonetica e morfologica dell'albanese, rimanendo l'albanese e l'italiano nella coscienza dei parlanti due sistemi linguistici a sé stanti» (F. ALTIMARI, *I Dialetti italo albanesi. Studi linguistici e storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, cit., pp. 22-23).

<sup>10</sup> C. MARCO, *Gli Arbëreshë e la storia. Civiltà, lingua e costumi*, Lungro, Marco Editore, 1996, pp. 26-27.

<sup>11</sup> In ordine di citazione: G. DE RADA, *Canti di Milosao. Figlio del despota di Scutari*, Napoli, Guttemberg, 1836; ID., *Canti storici albanesi di Serafina Thopia moglie del Principe Nicola Ducagino*, Napoli, Tipografia Boeziana, 1839 (dell'autore si riporta solo la prima stampa delle due opere; ve ne sono delle successive dove interviene non solo sul titolo, ma anche sul testo); ID., *Skanderbeku i paf n. Storie del secolo XV*, libro I, Corigliano Calabro, Tipografia albanese, 1872; nell'anno successivo saranno stampati sempre a Corigliano Calabro il libro II, vol. III, il libro III, vol. IV; al 1884 risale invece la stampa del libro V, vol. V, Napoli, Tipografia di Francesco Mormile; ID., *I Numidi*, Napoli, Urania, 1846; ID.,



cattedra di lingua albanese nell'Università Orientale di Napoli, cercò di far conoscere la sua produzione agli intellettuali italiani; ma, a parte pochi casi, come il Tommaseo, che ne aveva elogiato alcune opere, è rimasto un poeta quasi sconosciuto alla cultura italiana e quasi incomprensibile anche agli arbëreshë, ma non per coloro che si sono formati nel Liceo classico di S. Demetrio, in cui, ancora oggi, è presente un insegnamento di lingua albanese, che può essere approfondita nelle Università di Roma, Bari, Lecce, Napoli, Cosenza e Palermo. Solo questi hanno gli strumenti linguistici, che garantiscono almeno una lettura del dialetto originale, senza ricorrere alla traduzione italiana, di cui tutti i testi italo-albanesi sono comunque forniti; per cui se alla maggioranza degli arbëreshë è sconosciuto questo dialetto scritto, essi sono i veri custodi del patrimonio orale, tramandato da generazione in generazione e costituito prevalentemente da canti popolari, fiabe e racconti.

Il mio lavoro, nell'ambito del dottorato di ricerca, è rivolto alla tradizione orale e, in modo particolare, ai canti popolari arbëreshë. Del vasto materiale, raccolto dagli studiosi delle tradizioni popolari e dagli eruditi delle stesse comunità, è stata già pubblicata una gamma di testi, ripartiti per temi: canti d'amore, in *Canti d'amore popolari calabro-albanesi*, a cura di Ignazio Parrino; sacri, in *Canti sacri delle colonie Albanesi di Sicilia*, a cura di Giuseppe Schirò; nuziali, in *Tradizioni e canti nuziali degli albanesi di Castoreggio*, a cura di Franco Giampiero, e canti, infine, sul lavoro femminile, per lo più recitati durante il lavoro dalle donne ai telai, in *Il telaio nei testi originali arbëreshë*, a cura Antonio Bellusci.<sup>12</sup> Essendo questa la base di partenza

---

*Sofonisba. Dramma storico*, Napoli, Bellissario & C.-R., 1891-1892. Per quanta riguarda lo studio critico delle opere del De Rada si rinvia a M. MARCHIANÒ, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, Trani, Vecchi, 1902; V. G. GUALTIERI, *Girolamo De Rada poeta albanese. L'uomo, il clima storico-letterario, l'opera, caratteri romantici dell'opera*, Palermo, Sandron, 1930; G. VALENTINI, *Girolamo De Rada nella letteratura e nella storia albanese*, «Shêjzatë», VIII, 1964, 7-10, pp. 234-57; *Omaggio a Girolamo De Rada*, «Microprovincia», XLI, gennaio-dicembre 2003; M. LA LUNA, *Invito alla lettura di Girolamo De Rada*, Castrovillari, Grafica del Pollino, 2004; *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario internazionale di studi italo-albanesi (2-5 ottobre 2003), a cura di Francesco Altamari e Emilia Conforti, Cosenza, Grafica Cosentina, 2008.

<sup>12</sup> In ordine di citazione: I. PARRINO, *Canti d'amore popolari calabro-albanesi*, Palermo, Centro internazionale di studi albanesi, 1973; G. SCHIRÒ, *Canti sacri delle colonie Albanesi della Sicilia*, Palermo, Renna, 1991; F. GIAMPIERO, *Tradizione e canti nuziali degli albanesi di Castoreggio*, Cosenza, Pellegrino, 1997; A. BELLUSCI (a cura di), *Il telaio nei testi originali arbëreshë. Ricerca tra gli albanesi di Calabria, di Basilicata e di Grecia*, Cosenza, Centro di ricerche socio-culturali "Giorgio Castriota Skanderbeg", 1977.

della ricerca, ho tuttavia constatato che tali raccolte non presentano i canti più significativi di tutti i paesi, in cui si trovano le minoranze linguistiche arbëreshë. Spesso si limitano alla registrazione dei canti di una località o, nel migliore dei casi, di qualche altra, soprattutto se vicina territorialmente. Di qui la mia ipotesi di lavoro, che consiste nell'andare oltre le raccolte per temi; queste, per essere concentrate solo su pochi esempi, non consentono di avere una completa visione delle varianti, dovute alle distanze territoriali tra una comunità e l'altra. I canti popolari, infatti, si fondano sulla memoria di chi ascolta, che recepisce e ricorda non necessariamente tutta la composizione; anzi, ripetendola a sua volta, può dimenticarne alcune parti o addirittura cambiare il motivo del canto.

Si rende, dunque, necessaria una nuova suddivisione, sempre attenta alla varietà dei temi, di un più ampio numero di canti, esteso a tutti i paesi italo-albanesi, per avere una conoscenza approfondita e possibilmente completa dei canti popolari. Successivamente sarà effettuata una loro raccolta sistematica, attraverso lo spoglio di riviste arbëreshe, in modo particolare «Shêjzatë» («Le Pleiadi») e «Zjarri» («Il Fuoco»), importanti, non solo per la comunità scientifica di origine italo-albanese, ma anche per coloro i quali intendano avvicinarsi a questa cultura. Tali periodici sono anche fonte importante di spunti, riflessioni di molti intellettuali, che hanno creduto alla ricchezza del loro popolo, soprattutto dal punto di vista antropologico e culturale. La rivista «Shêjzatë» fu fondata nel 1957 da Ernesto Koliqi, ex ministro albanese dell'istruzione e pubblicata a Roma fino al 1975, avvalendosi della collaborazione dell'Istituto di Studi Albanesi dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», dove Koliqi era docente di Lingua albanese. La rivista nacque con lo scopo principale d'illuminare le coscienze in un periodo di oscurantismo e repressione per il popolo albanese. Infatti, all'inizio della sua uscita, era destinata all'Albania, al fine di offrire l'opportunità di fare conoscere i tanti scrittori albanesi, banditi dalla propria nazione, a causa del regime comunista; in seguito, furono accolti in rivista anche saggi e articoli della cultura minoritaria italiana. Morto Koliqi nel 1974, «Shêjzatë» uscì ancora per un anno.

La sua tradizione fu recuperata da Giuseppe Faraco, un parroco di rito bizantino, che nel 1975 diede vita in S. Demetrio alla rivista «Zjarri», che, nata per divulgare la cultura delle minoranze italo-albanesi, assunse solo in seguito carattere scientifico. «Shêjzatë» e «Zjarri» possono essere considerate alla pari di altre riviste di lingua italiana dello stesso periodo; infatti, nella primavera del 2006, nell'ambito del ciclo di seminari di studi sulle *Riviste letterarie del secondo Novecento*, organizzato dalla Fondazione



Filiberto Menna e dall'Università degli Studi di Salerno, si è dedicato il secondo incontro alle due riviste, avvalendosi della partecipazione di Anton Nikë Berisha, docente di Lingua e letteratura albanese nell'Università della Calabria. Non si tralasceranno le altre riviste, pubblicate nei diversi paesi italo-albanesi, anche se queste hanno un carattere fortemente locale; ma, non di rado, pubblicano alcuni esempi di canti popolari.

Altro materiale è stato da me individuato presso l'Università della Calabria ed esattamente nei fondi speciali Gangale, Gijlbegu e Solano, riservati alla lingua e cultura arbëreshë e albanese. A queste preziose fonti vanno aggiunti i testi dei canti popolari italiani, che spesso, riportando esempi delle diverse regioni d'Italia, inseriscono anche pochi, ma significativi, canti popolari arbëreshë. Sulla raccolta dell'intero materiale, organizzato per temi, saranno condotte un'analisi comparatistica e un'indagine intertestuale per verificare se nei diversi paesi arbëreshë emergano occorrenze di tipo interregionale. Successivamente queste ricerche lessicali e linguistiche, sempre effettuate sotto il profilo storico e antropologico, si estenderanno ai canti popolari italiani in rapporto ai canti arbëreshë, che abbiano lo stesso tema di fondo.

Solo per indicare un caso esemplare, si riportano due canti: uno, registrato a Plataci, comunità arbëresh in provincia di Cosenza; il testo, *U nisa Zonja Sën Marii*, rientra nei canti popolari sacri ed è comunemente chiamato *Kaljimera* (parola composta e proveniente dal greco, il cui significato è "bel giorno" o "buon giorno"):

[...] nell'uso corrente esprime una composizione poetica, generalmente di soggetto sacro, dove vengono celebrati episodi della vita terrena di Gesù, i misteri della Religione, le glorie della Vergine e dei Santi. Le kaljimere [...] sono divenute veri canti sacri popolari, che vengono intonati nelle chiese secondo le varie circostanze.<sup>13</sup>

L'altro, inserito da Pasolini nell'*Antologia* già menzionata, è stato registrato in Umbria, senza che sia riportato il paese d'origine. I due componimenti hanno lo stesso tema: la passione di Cristo. Pur con le inevitabili varianti, presentano alcuni punti di contatto, probabilmente ispirati a un unico motivo religioso. Nel canto popolare arbëresh, i motivi ricorrenti sono i chiodi e la lancia, elementi di tortura e violenza, in contrasto con la delicatezza delle carni del Cristo:

<sup>13</sup> I. ÇIFTI, *La kaljimera*, «Zgjimi», I, luglio-ottobre 1963, 3-6, p. 13.

U nis a Zonja Shën Marrri  
vat te mjeshtrizit furxhàr  
tha: “Oj mjeshtrizit furxhàr”  
u nj’ fjàlaz ju përgar  
se jini e bëni gozhdar per t’im bir  
mos t’i bëni nde t’trasha e nde t’glata  
se duart e tji jan dellikata.  
Atjè ish nj’ plak çikate  
tha: bënam de mua nj’ llançe e glatë  
se dreq te zëmra vet t’ja kllas  
t’i dalàn tri pikaz gjak.<sup>14</sup>

La situazione risulta identica nel canto popolare umbro, che rientra nella grande tradizione delle laudi, a partire dalla seconda metà del Duecento, con i vertici nelle *Laudes creaturarum* di San Francesco e nella poesia di Jacopone da Todi:

Quanno arivòne a la prima citàe  
Ancontrò ’l fabbro che féva li chiodi:  
«E Dio te salvi, fabbro, ’n cortesia,  
Quisti ènno i chiodi de lo fijo mio?  
Fateli cusì belli e sottili  
Ch’hon d a passà’ quelle carni gentili».  
«E grossi e brozzoluti i vojo fa’  
Carne gentili ce vo’ flagellà’  
E su sta croce le vojo ’nchiodà’».  
Quanno matre Maria gionse più ’n làe  
Ancontra ’l fabbro che faceva le lance:  
«E Dio te salvi, fabbro, ’n cortesia  
Quiste èn le lance pe’ lo fijo mia?  
E falle cusì belle e più sottile  
Ch’hon da passà’ quelle carni gentile».  
«E grosse e brozzolute le vo’ fa’  
Carne gentile ce vo’ flagellà’  
E su la croce le vojo ’nchiodà’».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> L. R. ALARIO, *Il canto orale nell’alto Jonio Cosentino*, Soveria Mannelli, Rubbettino, p. 336. Si riporta di seguito la traduzione dei versi: «Si avviò la Signora Santa Maria // andò dal maestro fabbro / gli disse: “O maestro fabbro / di una parola ti voglio pregare / poiché state facendo i chiodi per mio figlio / di non farglieli né grossi e né lunghi / che le sue mani sono delicate”. // Là c’era una vecchia cieca / che disse: “Fai anche a me una lunga lancia / che tosto nel cuore gliela conficco / per fargli uscire tre gocce di sangue”».

<sup>15</sup> P. P. PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, cit., pp. 113-14.



Il canto umbro potrebbe invece rientrare in una tradizione colta della laude, successivamente diffusa nell'Italia meridionale come canto popolare. È lo stesso Pasolini a rintracciare un'origine letteraria dei canti popolari umbri, penetrati dalla vicina Toscana, riscontrando però, rispetto alla poesia popolare toscana, una maggiore «rusticità linguistica», che «le conferisce qualche asprezza e goffaggine, con l'implicata componente realistica: alludiamo a quel pezzo superbo ch'è la *Passione*, gloria della raccolta».<sup>16</sup> Nella parte finale del lavoro si dovrà, quindi, constatare quanto i canti popolari arbëreshë e italiani presentano di origine colta, legata alla tradizione letteraria italiana, e quanto, invece, di corale improvvisazione da parte dei ceti subalterni, e solo in seguito entrati nel repertorio dei canti popolari delle diverse comunità.

## POEML: APPUNTI PER LA CODIFICA DEL VERSO LIBERO

*Premessa*

La storia del verso libero italiano non è per nulla omogenea: essa si articola e segue un percorso notevolmente diverso da quella che avviene, ad esempio, in Francia. Da un lato vi è il peso di una tradizione imponente nella sua plurisecolarità e grandezza, dall'altro non va dimenticato che questa stessa tradizione in passato era già stata capace di innovazioni metriche importanti, le quali sono, anzi, una costante della storia della poesia italiana, almeno a partire dal XV secolo.<sup>1</sup> Il portato di tale prece-

<sup>1</sup> Riferimento obbligato è M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, Vol. III, tomo I, pp. 512-620. Utile anche F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1996. Testi di riferimento imprescindibili sono inoltre P. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991 e A. MENICETTI, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1992. È anche vero che tali innovazioni riguardano soprattutto le forme metriche più che in versi in sé e tali continueranno nei secoli successivi. Altrettanto vero, però, è che i primissimi esperimenti di "metrica barbara" si possono far risalire già al certamen indetto nel 1441 da Leon Battista Alberti, a cui partecipò anche Leonardo Dati, in cui si prospettava la possibilità di una "conversione" di metri latini quali l'esametro e il pentametro in metri italianindetto. A tali esperimenti si ricollegherà proprio Giosuè Carducci riconoscendone l'indubbia ascendenza e per cui si veda la non casuale antologia curata dallo stesso Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, Zanichelli, 1881, rist. anast., 1985. Sulla stessa scia si era già mosso comunque un autore come il Rolli, nel XVIII secolo, il quale si richiamerà esplicitamente a Catullo per riprodurre l'endecasillabo falecio (*Rime*, Verona, 1733), come mostra questa celebre parafrasi che apre il primo carme dedicato a Lord Bathurst: «Cui dono il lepido nuovo libretto / pur or di porpora coperto e d'oro?» Ma, come nota Berengo (*Della versificazione italiana*, Parte Prima, Venezia, 1854, pp. 711-712), a proposito degli endecasillabi falecii di Frugoni, si tratta più esattamente di due doppi quinari il primo dei quali sdrucchiolo il secondo piano e pertanto non rispondono all'endecasillabo normativamente inteso.



dente sperimentalismo fa sì che nell'Italia della fine del XIX secolo e del sorgere del XX il percorso che conduce al verso libero passi attraverso diverse fasi di transizione di cui, forse, la più nota è la cosiddetta "metrica barbara" che vede in Giosuè Carducci il suo iniziatore ed esponente più rappresentativo. In realtà Carducci, grazie sia ad una metrica che richiamava in vita e ripristinava forme della tradizione latina (esametri, pentametri, saffiche, eccetera), sia a una rigorosa regola di costruzione, aveva introdotto versi che pur parendo liberi erano ben lontani dall'esserlo.

Una considerazione prudente dice dunque che il verso libero, nelle sue prime manifestazioni, comprese anche moduli metrici che, pur molto differenti fra loro e dietro un'apparente libertà, presentavano comunque interne caratteristiche di regolarità ovvero di periodicità tali da impedirne di fatto una reale inclusione nel nuovo genere. In Francia invece, dove la rivoluzione del metro si attua con forza attraverso l'attacco all'alessandrino, che Hugo chiamava, nel mentre lo ripudiava, *vers noble*, le cose andarono diversamente. Nei versi, ad esempio, la cesura perse la sua caratteristica di inamovibilità e venne spostata in quinta sede con la conseguente formazione di emistichi di differente lunghezza, magari "nascosta" fra versi rispettosi della norma.<sup>2</sup>

Conviene dunque tentare una sorta di ricognizione e classificazione tipologica dei versi liberi o presunti tali comparsi in Italia. Partiamo dalla suddivisione del verso libero suggerita da Mario Martelli,<sup>3</sup> il quale ha proposto una scansione meno basata sugli aspetti strettamente metrici, differentemente da quanto fa, ad esempio, Menichetti:

1. Verso libero anisosillabico: a questa tipologia vanno ascritti quei versi che, apparentemente irregolari quanto a numero di sillabe, sono in

<sup>2</sup> Si veda, a mo' d'esempio, la prima terzina del sonetto *Le gouffre* di Baudelaire: «J'ai peur du sommeil // comme on a peur d'un grand trou / tout plein de vague horreur, // menant on ne sait où; / Je ne vois qu'infini // par toutes les fenêtres». Il primo verso, pur rispettando la regola che vede la divisione in emistichi seguire anche una divisione di senso, presenta una cesura (indicata con //) in quinta sede, contro la norma che vede l'alessandrino diviso in due *hexasyllabes* (corrispondenti ai settenari italiani), ciascuno accentuato obbligatoriamente sulla sesta sillaba ed eventualmente seguito da sillaba atona soprannumeraria se "femminile". In questo caso invece Baudelaire scompone l'alessandrino in un senario + ottonario (pentasyllabe + heptasyllabe) che altera notevolmente l'equilibrio del verso. Ancora più devastante l'azione di Verlaine, il quale in testi come *Dans la grotte* presenta versi come «Et la tigresse épou // vantable d'Hyrkanie» con una cesura violenta in mezzo all'aggettivo centrale del verso che rimane comunque correttamente diviso in due *hexasyllabes*.

<sup>3</sup> F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, cit., p. 278, ss.

realità riconducibili a forme canoniche solo che si ipotizzi la presenza o l'assenza di una o più sillabe, a inizio verso, ovvero in anacrusi. L'anisossillabismo fa parte della poesia italiana sin dalle origini nelle sue forme popolari e nei cantari e laudari del Due e Trecento, ma non è ignota nemmeno alla lirica di tradizione. È una pratica che, in epoca più recente, può senz'altro essere collegata alla presenza di versi ipometri o ipermetri di cui fa largo uso Pascoli fra i primi. Menichetti a proposito di questo verso parla di «sequenze che presentano una successione imprevedibile e continuamente variata di versi di differente misura, tutti però tradizionali quanto a numero di sillabe. Spesso si presentano con rime fitte e sono riuniti in strofe di uguale lunghezza. L'esempio massimo può essere considerato la *Laus Vitae* di D'Annunzio (1903)».<sup>4</sup>

2. Verso libero composto: altrimenti detto polimetro, si tratta in realtà di una forma risultante dall'accostamento e dalla somma di versi tradizionali. Un verso il cui ultimo accento fosse sulla sedicesima sillaba metrica potrebbe essere interpretato tanto come somma di un ottonario e un novenario, quanto di un novenario e un ottonario.<sup>5</sup> In genere un tale verso è riconoscibile perché è possibile immaginare che ognuno dei suoi componenti costituisca uno dei due sticha, sulla falsariga degli emistichi dell'endecasillabo; la risultante di tale somma di metri tradizionali può peraltro dare luogo a scansioni ritmicamente non canoniche soprattutto nel secondo stichon. Osserva Menichetti che il passo che conduce alla sua formazione risale probabilmente ancora al Carducci «barbaro», nel suo tentativo di recupero dell'esametro e del pentametro. Ma mentre in Carducci il recupero del verso latino implicava di necessità un forte rigore metrico, tale presupposto

<sup>4</sup> A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 44. Naturalmente quella qui ripresa non è certamente l'unica suddivisione possibile né pretende di essere tale. Ma è un fatto che proprio la vasta area delle innovazioni metriche di fine Ottocento e degli inizi del Novecento ha mostrato a tutti la necessità di individuare più chiaramente almeno i confini entro cui la metrica libera si è mossa, come fa ad esempio Martelli, o chiarire almeno il grado di libertà di cui questa si è avvalsa, seguendo in questo il pensiero di Mengaldo.

<sup>5</sup> Naturalmente il punto di caduta dell'accento finale di un polimetro dipende dall'uscita finale del suo primo componente. Per comodità ci riferiamo a polimetri composti da versi piani, nettamente maggioritario nella nostra poesia, e nettamente cesurati fra i due sticha ma il discorso è ovviamente valido per qualsiasi verso. È d'altronde evidente che se fra i due versi non si attua una cesura netta (e vi è quindi sinalefe) si realizza la retrocessione di una posizione dell'ultimo accento del verso totale. In tal caso la scansione metrica risulterà alterata e la percezione che il verso sia un polimetro affievolita.



teorico viene gradualmente ignorato fino a mancare nei suoi continuatori, i quali intravedono invece una via aperta allo sconfinamento metrico, libero dalle costrizioni formali che lo avevano prodotto.

3. Verso libero colico: si tratta in sostanza di un verso in cui sono riconoscibili delle sequenze (cola) identiche di sillabe atone e accentate. In tal caso la periodicità dell'ictus è ampiamente prevedibile. Il verso, di per sé non isosillabico, né necessariamente polimetrico, è costruito invece su una serie di cellule ritmiche identiche presenti in numero eventualmente variabile. Anche per questo verso, e giustamente, Martelli rintraccia la sua origine nel recupero barbaro dell'esametro e del pentametro; esso rappresenta insomma un altro modello di falso verso libero.<sup>6</sup>
4. Verso libero prosastico: è senz'altro il «più lontano dalla struttura dei versi italiani tradizionali».<sup>7</sup> Non corrisponde in pratica ad alcuna delle formule precedenti né è riconoscibile in esso una qualche forma di periodicità ritmica o di altro genere.

A questa tipologia andrebbe aggiunta una ulteriore variante in forma di versificazione accentuativa, la quale si riconosce per la presenza di un numero fisso di accenti in ogni verso, come è il caso, ad esempio di Pavese, ma anche di poeti successivi, e penso ad esempio a poeti della Neoavanguardia.<sup>8</sup> La classificazione sopra vista pone in luce che già all'origine

<sup>6</sup> F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, cit., p. 278, ss. Si veda comunque più avanti un esempio di versificazione colica, a proposito di Aldo Palazzeschi.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>8</sup> La poesia barbara di un Carducci o di un Pascoli, per citare solo i principali pionieri di questa versificazione, si basa apparentemente su una presenza di un numero di ictus invariabile nei versi, fossero essi esametri o pentametri. In realtà tale accentazione era basata su un calcolo metrico che teneva conto di una "quantità" riproducibile virtualmente nella poesia italiana. Gli accenti quindi potevano cadere su certe sedi ma non su altre all'interno di versi che avevano un'estensione comunque limitata. Se si calcola che un esametro possa essere tutto spondaico (esclusa la quinta sede) o tutto dattilico, la sua estensione va da una sequenza riconducibile in sostanza a un senario piano + settenario piano ad una sequenza che assume la forma di ottonario sdrucchiolo + ottonario piano: «per attaccarli lor posero^i | bei pettorali ed i morsi» (G. PASCOLI, *Poesie*, a cura di Augusto Vicinelli, Vol. IV, Milano, Mondadori, 1968, p. 1557). All'interno di questi schemi naturalmente si possono avere delle variazioni. In un esametro dattilico il secondo stichon può arrivare ad essere un novenario quando la sillaba iniziale serve a completare il piede precedente, appartenente alla prima metà dell'esametro: «altro se quella dimora | con l'anima immobile e fida» (*Ivi*, p. 1618, ottonario piano più novenario piano), ma può anche giungere alla misura del decasillabo piano: «ma il desiderio di te, | ma il pensiero,

è mancata una chiara definizione di verso libero e di conseguenza una chiara determinazione della sua estensione terminologica. Ciò ha fatto sì che molti autori rivendicassero per sé una forma di libertà metrica e poetica, mentre in verità erano abbastanza lontani dal poter mettere in atto effettivamente una pratica versale rivoluzionaria.

In opposizione a quanto appena detto, si possono pertanto definire metri liberi quei versi che si presentano in sequenze programmaticamente non periodiche sia dal punto di vista sillabico-ritmico, sia rimico e strofico. Essi non rispondono al criterio di una misura tradizionale a livello accentuativo, né presentano una regolarità qualsivoglia pur nella eccezionalità della loro struttura versale (come invece può essere considerato un verso quale il tredecasillabo govoniano). La caratteristica principale del verso libero è insomma il fatto che ogni verso, inteso come modello versale, in concomitanza col suo stesso costituirsi verbale, si presenta nel momento della sua realizzazione concreta con un metro proprio, a rigore potenzialmente unico, e con un proprio assetto ritmico, in relazione alle esigenze espressive e volute dell'autore. Di un siffatto elemento ciò che sembra rimanere come sola traccia del suo essere "verso" è l'andare a capo, grazie al quale si segnala quella che Menichetti chiama «la sua cessata realizzazione sillabica e ritmica». Il modello non è automaticamente riproponibile nel verso successivo; ogni riga diventa quindi progetto metrico e ritmico a sé stante, richiedendo anche al lettore un'attenzione diversa rispetto ai metri tradizionali che in qualche modo preannunciavano la propria misura e scansione. La funzione metrica, ridotta a un livello minimale, può persino tendere verso una forma di antiprosa, nel senso che l'andare a capo sottolinea negativamente proprio questo aspetto.

Il fatto che fra verso classico e verso libero si sia inserita la transizione di apparente irregolarità della metrica barbara ha contribuito probabilmente ad attutire nel tempo e nelle forme l'introduzione del verso libero che, diversamente dalla vicenda francese, non ha assunto aspetti di vero rigetto e rifiuto della tradizione. Ancora oggi, d'altronde, metro libero e versificazione tradizionale convivono in maniera tale che la discontinuità nei confronti del passato appare molto sfumata. Ma, come osserva

---

o sereno Odisseo» (ottonario tronco + decasillabo piano, *Ivi*, p. 1619). Nella poesia accentuativa tout-court invece non esiste l'idea di piede e dunque il problema metrico da esso rappresentato non esiste: le sequenze accentuative possono essere sequenze polisillabiche variabili e giustapposte, indipendenti l'una dall'altra e ciascuna con propria accentazione. Gli accenti in questo caso fungono da polo d'attrazione delle sillabe intorno creando unità discrete metricamente autonome.



Menichetti, «è un fatto che, col verso libero, il carattere istituzionale del principio di periodicità, ritenuto per secoli fondatore del metro, risulta per la prima volta consapevolmente infranto». <sup>9</sup> Ma tale infrazione mostra che è possibile parlare di aperiodicità nel verso libero, proprio perché essa si ricava e contrario, da un modello periodico sempre virtualmente presente, ma ora divenuto effettivamente assente. All'interno di una metrica aperiodica possono dunque presentarsi effetti di moderazione di tale libertà utilizzando precisamente le stesse tecniche che, di fatto, sono sempre state patrimonio della poesia. A livello fonetico si possono presentare parallelismi accentuativi o altri generi di simmetrie possono presentarsi spezzoni con uguale andamento ritmico o, a livello visivo possono presentarsi formule simmetriche precalcolate. Certamente tali aspetti si presentano in maniera saltuaria e non prevedibile, a volte sono calcolatamente nascoste, ma l'apparente dissimmetria riveste invece una regolarità ravvisabile solo ad una lettura molto attenta. Si possono pure ritrovare spezzoni di metricità tradizionale sparsi o inseriti come lacerti entro la versificazione libera, o anche trovare forme rimiche, magari nascoste con artifici metrico-retorici, o rime fuori dalla loro sede convenzionale o ancora false rime o rime camuffate come le chiama Pinchera o pseudo omofonie alterate per una presenza vocalica fintamente casuale, interne al verso, così come versi tradizionali ma almeno non canonici nelle forme accentuali come abbiamo visto essere il caso ad esempio di un Pascoli ma che sono perfettamente voluti nella poesia di un Raboni. <sup>10</sup> Altre volte si riconoscono versi volutamente ipometri e ipermetri che giocano con i versi che precedono o seguono nel tentare di ricomporre la loro unità perduta. Insomma, come si è detto, il senso di una metrica libera è avvertibile solo nel gioco di presenza/assenza di una metrica tradizionale cui non solo contrapporsi, ma fare continuamente richiamo anche solo velatamente.

<sup>9</sup> A. MENICETTI, *Metrica italiana*, cit. p. 48. Anche in questo caso non si dà alcuna valutazione qualitativa sul verso libero in quanto tale. In questa sede, quello che interessa rilevare è che il verso libero ha caratteristiche che non sono identicamente rilevabili nella versificazione tradizionale. In particolare la loro aperiodicità conclamata fa sì che spesso il calcolo sillabico risulti difficile o ambiguo, che il gioco fra accenti metrici e accenti di parola sia quasi sempre meno risolto a favore del secondo in tal modo perdendo la possibilità di creare ambiguità volute a livello accentuativo. Infine l'assenza programmatica di rima e la loro continua varietà li rende difficili anche di memorizzazione.

<sup>10</sup> È il caso, per esempio, di un autore solo apparentemente imprevedibile come Nanni Balestrini. Penso ad esempio a *I funerali di Togliatti*, ma in genere questo è vero per tutta la sua produzione poetica. Cfr. la mia *Postfazione* a N. BALESTRINI, *Blackout e altro*, Roma, Derive Approdi, 2009, pp. 121-155.

Ecco, per concludere, come PierVincenzo Mengaldo<sup>11</sup> identifica le caratteristiche che un testo deve avere perché si possa parlare di metrica libera:

1. Assenza di rima o, quando questa sporadicamente compaia, assenza di una sua qualsiasi periodicità strutturante
2. Libera mescolanza di versi tradizionali e non tradizionali o per sillabismo o per ritmo, con particolare riferimento ai cosiddetti versi lunghi, che pur superando l'endecasillabo non siano identificabili come versi doppi e tendenzialmente alieni dall'«enjambement»
3. Nessuna suddivisione in vere strofi, formate da un numero fisso di versi.

L'adozione di tali criteri permette a Mengaldo di constatare che, per esempio, in Govoni che «la conquista della metrica libera non avviene affatto di colpo, ma si realizza attraverso un processo lento e progressivo, [...] come se l'artefice avesse rimosso successivamente e uno alla volta i vari vincoli che costituiscono la metricità tradizionale».<sup>12</sup>

### *Codifiche del verso*

Il linguaggio di codifica PoeML (Poetic Markup Language), sostanzialmente basato su XML e TEI, come finora è stato concepito, ha la capacità di codificare il verso principe della poesia italiana, l'endecasillabo e in generale i versi tradizionali minori. Nel caso dell'endecasillabo, sfruttando una tradizione plurisecolare, la codifica viene ottenuta a partire dalla sua suddivisione nei due elementi che tradizionalmente si sostiene lo compongano, vale a dire gli emistichi *a-majori* e/o *a-minori*. La ragione di tale scelta si trova essenzialmente nella maggiore praticità che il sistema offre nel reperire gli accenti metrici del verso, più facilmente calcolabili sugli emistichi che non sulla sequenza endecasillabica globalmente considerata. Sviluppi futuri di PoeML prenderanno in considerazione nuove possibilità di scansione del verso, non limitandosi al solo endecasillabo. Ad esempio: mentre i versi cosiddetti minori, ovvero di misura inferiore rispetto all'endecasillabo non verranno in generale suddivisi in emistichi, per i cosiddetti versi doppi (quinari, settenari, ecc.), si adotterà una scansione capace di porre in luce la loro struttura specificandone ovviamente la tipologia (quindi: doppio quinario, settenario, ecc.).

<sup>11</sup> P.V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *La tradizione del Novecento*. Nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-188.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



Nel caso di versi maggiori dell'endecasillabo, globalmente seppur imprecisamente associati ai versi liberi, si dovrà prima verificare se esistono ipotesi utili a farli rientrare in qualche struttura metrico-ritmica capace di fornirne una descrizione formale di qualche tipo; solo in caso di risposta negativa si potranno classificare come tali. Ad esempio si potrebbe trattare ancora una volta di versi doppi di misura anomala, per cui si procederà di nuovo alla scomposizione in emistichi, specificandone anche in questo caso la tipologia; oppure può trattarsi di strutture polimetriche – che distinguiamo in quanto tali dai versi doppi – e in questo caso la suddivisione in sottosegmenti versali varrà a identificare le misure inferiori che li compongono; può infine trattarsi di strutture coliche o altro. Vediamo in dettaglio alcuni possibili casi e come teoricamente potrebbero essere trattati in vista di una loro codifica formale:

### 1) Polimetro

Il polimetro, composto da versi di misura tradizionale, permette di usare l'elemento *hemistich*, adottato per l'endecasillabo, oppure un elemento *ad hoc* (*stichon*, ad esempio) che ne individui la struttura come nell'esempio che segue:

```
<poem>
  <verses>
    <verse vid="1" gen="polimetro" >
      <stichon sid="1" mod="settenario"></stichon>
      <stichon sid="2" mod="ottonario"></stichon>
    </verse>
  <verses>
</poem>
```

È noto, ad esempio, che la versificazione barbara, da Carducci in avanti, nel caso di esametri e pentametri, è sostanzialmente riconducibile ad una versificazione polimetrica; il sistema potrà allora essere in grado di darne una descrizione formale, una volta adottati opportuni accorgimenti a livello di codifica.

Prendiamo ora come esempio, il seguente distico elegiaco:

tali ingoiò la tempesta del mare dal molto sussurro  
onde le viscere a noi tanto dolore gonfiò<sup>13</sup>

<sup>13</sup> L'esempio sfrutta una traduzione di Archiloco, tratta da G. PASCOLI, *Poesie*, a cura di Augusto Vicinelli, cit., Vol. IV, p. 1637.

Eccone una sua possibile rappresentazione formale:

```

<dist n="2">
  <verse vid="1" type="barb" gen="esametro">
    <stichon sid="1" mod="ottonario">
      <psyll pid="1" tonic="yes">ta </psyll>
      <psyll pid="2" >li in</psyll>
      <psyll pid="3" >go</psyll>
      <psyll pid="4" tonic="yes">iò</psyll>
      <psyll pid="5" >la </psyll>
      <psyll pid="6" >tem</psyll>
      <psyll pid="7" tonic="yes">pe</psyll>
      <psyll pid="8" >sta</psyll>
    </stichon>
    <stichon sid="2" mod="novenario"></psyll>
      <psyll pid="1" >del </psyll>
      <psyll pid="2" tonic="yes">ma</psyll>
      <psyll pid="3">re </psyll>
      <psyll pid="4">dal </psyll>
      <psyll pid="5" tonic="yes">mol</psyll>
      <psyll pid="6">"to </psyll>
      <psyll pid="7">sus</psyll>
      <psyll pid="8" tonic="yes">sur</psyll>
      <psyll pid="9" >ro</psyll>
    </stichon>
  </verse>
  <verse vid="2" type="barb" gen="pentametro">
    <stichon sid="1" mod="ottonario">
      <psyll pid="1" tonic="yes">on </psyll>
      <psyll pid="2" >de</psyll>
      <psyll pid="3" >le</psyll>
      <psyll pid="4" tonic="yes">vi</psyll>
      <psyll pid="5" >sce </psyll>
      <psyll pid="6" >re a</psyll>
      <psyll pid="7" tonic="yes">noi</psyll>
    </stichon>
    <stichon sid="2" mod="ottonario">
      <psyll pid="1" tonic="yes">tan</psyll>
      <psyll pid="2" >to</psyll>
      <psyll pid="3" >do</psyll>
      <psyll pid="4" tonic="yes">lo</psyll>
      <psyll pid="5" >re </psyll>
      <psyll pid="6" >gon</psyll>
      <psyll pid="7" tonic="yes">fiò</psyll>
    </stichon>
  </verse>
</dist>

```

Vi sono naturalmente anche casi di forme “barbare” che non comportano modifiche alla codifica in senso stretto, come ad esempio le strofe saffiche generalmente tradotte in stanze di tre endecasillabi e un quinario; sarà dunque sufficiente un attributo apposito a livello di forma strofica senza ulteriori codifiche del verso.



2) *Versificazione colica*

I versi che non rientrano nelle categorie di versi doppi o composti dovranno essere considerati secondo le loro specificità. I versi liberi colici ad esempio, potranno essere scomposti in apposti elementi, ciascuno chiamato colon. All'elemento verse in questo caso potrà essere collegato un attributo metrico che individui la struttura accentuativa di ogni colon mentre a quest'ultimo verrà assegnato un elemento che ne individui la posizione nella sequenza in modo da essere facilmente identificabile.

Si consideri questo frammento tratto da Aldo Palazzeschi:

In riva allo stagno s'innalza il palazzo  
soltanto lo stagno lo guarda perenne e lo specchia.  
Già lenta l'orchestra incomincia la danza,  
la notte è profonda.<sup>14</sup>

Eccene una possibile realizzazione codificata:<sup>15</sup>

```
<poem>
  <verses >
    <verse vid="1" type="colico" colon="-+-">
      <colon cid="1" >In riva^al</colon>
      <colon cid="2" >lo stagno</colon>
      <colon cid="3" >s'innalza^il</colon>
      <colon cid="4" >palazzo</colon>
    </verse>
    <verse vid="2">
      <colon cid="1" >soltanto</colon>
      <colon cid="2" > lo stagno</colon>
      <colon cid="3" > lo guarda
      <colon cid="4" >perenne^e </colon>
      <colon cid="5" >lo specchia./colon>
    </verse>
    .....
  </verses>
</poem>
```

Qui se il modulo metrico -+- è chiaramente identificabile, varia invece continuamente il sillabismo dei versi, che vale rispettivamente 12, 15, 12 e 6 sillabe metriche, per cui si hanno rispettivamente 4, 5, 4 e 2 piedi ternari. L'utilizzo dell'elemento colon viene dunque incontro a questa esigenza descrittiva che travalica il problema dell'analisi meramente sillabica.

<sup>14</sup> A. PALAZZESCHI, *A Palazzo Oro Ror*, in ID., *Lanterna*, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1907 (edizione critica a cura di Adele Dei, Parma, Edizioni Zara 1987).

<sup>15</sup> Per comodità si tralasciano qui e negli esempi che seguono le analisi a livello sillabico, ormai chiare.

In questo caso, come mostrano gli esempi di sinalefe e di spezzatura verbale, si dovranno comunque tenere presente gli eventuali problemi di sovrapposizione (overlapping) di gerarchie fra le strutture versali e quelle linguistiche.

### 3) Versi ad accentazione fissa

I versi liberi che presentano un numero di accenti fissi ad ogni verso potranno seguire un procedimento analogo. Il verso verrà contrassegnato con la tipologia accentuale adeguata e venire in seguito scomposto in sottosegmenti, ciascuno con struttura accentuale propria, non necessariamente identica agli altri componenti presenti nel medesimo verso. Si consideri il seguente esempio tratto dalla quinta sezione, de *Il sasso appeso* di Nanni Balestrini, in cui Alfredo Giuliani ipotizza e riconosce una struttura a sei accenti fissi per verso.<sup>16</sup>

Diamo di seguito il testo e successivamente la sua codifica:

Senza ritorno colando nel collo della bottiglia nella stagione piagata  
 il testo è redatto in un linguaggio corrente con ortografia corretta  
 e continuiamo in ogni caso e senza perderci senza arrivare sulla neve  
 imputridita  
 incominciando «e mentre stiamo andando col mal di testa» (l'originale  
 lezione)  
 la storia (gli occhiali) la natura (per sempre) il fare (calpestati)

```
<section n="5">
  <verse vid="1" type="accentuale" ictus="6">
    <segm sgid"1">Senza ritorno</segm>
    <segm sgid"2">colando</segm>
    <segm sgid"3">nel collo</segm>
    <segm sgid"4">della bottiglia</segm>
    <segm sgid"5">nella stagione</segm>
    <segm sgid"6">piagata</segm>
  </verse>
  <verse vid="2">
    <segm sgid"1">il testo</segm>
    <segm sgid"2">è redatto</segm>
    <segm sgid"3"> in un linguaggio</segm>
    <segm sgid"4">corrente,</segm>
    <segm sgid"5">con ortografia;</segm>
    <segm sgid"6"> corretta</segm>
  </verse>
```

<sup>16</sup> I. Novissimi. *Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1961. Il testo e le note si trovano a pp. 144-145.



```

<verse vid="3">
  <segm sgid"1">e continuiamo</segm>
  <segm sgid"2">in ogni caso</segm>
  <segm sgid"3"> e senza perderci</segm>
  <segm sgid"4">senza arrivare</segm>
  <segm sgid"5">sulla neve</segm>
  <segm sgid"6"> imputridita</segm>
</verse>
<verse vid="4">
  <segm sgid"1">ricominciando</segm>
  <segm sgid"2">«e mentre</segm>
  <segm sgid"3">stiamo andando</segm>
  <segm sgid"4">col mal di testa</segm>
  <segm sgid"5">(l'originale</segm>
  <segm sgid"6"> lezione)</segm>
</verse>
<verse vid="5">
  <segm sgid"1">la storia</segm>
  <segm sgid"2">(gli occhiali)</segm>
  <segm sgid"3">la natura</segm>
  <segm sgid"4">(per sempre)</segm>
  <segm sgid"5">il fare</segm>
  <segm sgid"6">(calpestatì)</segm>
</verse>
</section>

```

Si noterà come un tale tipo di struttura dia la possibilità, con ulteriori codifiche, di porre in rilievo altri aspetti metrici; ad esempio, proprio perché l'accentazione è fissa e non rispetta pertanto gli accenti parola per parola, sono riconoscibili nel verso attacchi che parrebbero in anacrusi rispetto all'ictus centrale del segmento interessato.

Gli esempi sopra visti mostrano che di fronte a strutture coliche, polimetriche o ad accento fisso lo studioso dovrebbe comunque sempre essere in grado di individuare la posizione delle eventuali figure metriche presenti, aiutato proprio dalle regole di composizione del verso. Ciò che soccorre in questo caso è infatti sempre una forma di persistenza metrica data ora dall'isocolia dei piedi, ora dall'eguaglianza delle strutture accentuative oppure, in caso di scomposizione in metri comunque noti, dal più classico principio dell'isosillabismo. Il discorso invece si fa decisamente più complicato nel caso di versi completamente liberi in cui nessuna delle precedenti strutture sia individuabile da parte dello studioso. In tal caso la struttura versale dovrà forzatamente essere individuata di volta in volta e, nei casi estremi potrebbe essere sufficiente la semplice segnalazione dell'unità versale.

## DIDONE IN LETTERATURA E MUSICA:

## UNO SGUARDO PRELIMINARE

Il fine della mia ricerca è l'indagine sulle differenti letture ed interpretazioni elaborate nel corso del tempo sulla figura di Didone: in ambito letterario, dall'*Eneide* virgiliana, con le sue possibili fonti – *Bellum Poenicum* di Nevio in primo luogo – sino al termine novecentesco del tentativo, fallito, di testo melodrammatico messo in atto da Giuseppe Ungaretti; in ambito musicale, si terrà conto delle varie opere concepite, in diverse epoche e contesti, sulla tragica storia della regina cartaginese, senza tralasciare le singole elaborazioni liederistiche e cameristiche. Oggetto di attenzione privilegiata non potrà non essere la *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, su cui ho già elaborato alcune osservazioni.

Preceduta da un solenne prologo in cui Iside ammonisce i mortali a non offendere gli dei, la storia di Didone di Francesco Cavalli, su libretto di Gian Francesco Busenello, prende vita grazie a numerose pagine solistiche molto varie per carattere e strutture, pensate sia con il semplice sostegno del basso continuo, sia con un accompagnamento strumentale più articolato, a cinque parti reali, in cui alcuni momenti autonomi volti a creare un diversivo rispetto all'azione, si possono insinuare con perfetta logica, intensificandola in modo mirato e suggestivo. La tragica storia della regina cartaginese è dunque percorsa con estrema attenzione, secondo un impianto già adottato da Monteverdi, del quale Cavalli è considerato degno continuatore. L'opera, il cui manoscritto originale è conservato alla Marciana di Venezia, fu rappresentata nel Teatro di S. Casciano nel 1641 e pubblicata 15 anni più tardi "appresso Andrea Giulian".

Sinora le mie ricerche si sono concentrate essenzialmente sul testo metastasiano, ma nel prossimo corso del lavoro verranno vagliate altre opere su medesimo tema, come ad esempio la *Didon* di Niccolò Piccinni: *tragédie lyrique* con recitativi accompagnati, ariosi, arie, cori, danze, andata



in scena il 16 ottobre 1783 a Fontainebleau, con così grande successo da essere ripresa a dicembre all'Académie Royale de Musique a Parigi. Si tratta di un'opera in cui tutte le parti sono perfettamente compenstrate tra loro e le scene intimamente saldate. Il testo, predisposto da Marmontel, presenta con estrema chiarezza i singoli personaggi e illumina i sentimenti che animano e determinano le loro azioni. Un ulteriore elemento che concorre ad esaltare le scene o i singoli gesti è quello orchestrale. Con estrema abilità infatti l'orchestra assume un ruolo primario nei momenti topici, cruciali della storia, sia arricchendosi di nuovi timbri sia impiegandoli in modo del tutto originale.

La *Didone abbandonata*, primo melodramma di Pietro Metastasio, fu composta nel 1723, e andò in scena al teatro S. Bartolomeo di Napoli, in occasione del carnevale dell'anno successivo, con musiche di Domenico Sarro, ottenendo subito un inequivocabile trionfo. A questo, e alla stessa genesi dell'opera, aveva fornito un fondamentale contributo Marianna Benti-Bulgarelli, meglio conosciuta come "la Romanina".<sup>1</sup> La celebre cantante, come ricordato da Saverio Mattei nelle *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio di Niccolò Jommelli*,<sup>2</sup> ebbe un ruolo determinante sia nella scena della gelosia (II, 11), sia nell'Aria della scena 4, sempre del secondo atto, che sarà quella prescelta, per autonome elaborazioni, da numerosi compositori, tra cui, Mozart, Boccherini e Schubert.

Mozart concepisce l'Aria da concerto K295a, in Mi bemolle maggiore, per la cantante Dorothea Wendling nel febbraio 1778, secondo una costruzione fraseologica caratterizzata da un procedere singhiozzante, in cui frequente è la presenza di pause. Boccherini compone su medesimo tema il *Recitativo e Aria accademica*, recuperando per la prima parte (Do maggiore) un numero molto più consistente di versi dal recitativo (II, 4, vv. 104 – 130), mentre l'Aria (Mi bemolle maggiore, medesima tonalità mozartiana) si snoda sui medesimi versi (136 – 143) di chiusa della quarta scena del II atto. Come dimostrato da Christian Speck in «*Ma musique vocale la plus moderne*», *Boccherinis Konzertarien*,<sup>3</sup> il compositore lucchese potrebbe aver composto l'Aria da concerto su testo metastasio intorno al 1797, data stabilita in base ad alcune lettere inviate da Boccherini all'editore Ignaz

<sup>1</sup> Vedi allegato n. 1.

<sup>2</sup> S. MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio di Niccolò Jommelli*, Colle, Stamperia Angiolo, Martini e comp., 1785, p. 69.

<sup>3</sup> C. SPECK, *Ma musique vocale la plus moderne*, in *Mozart-Jahrbuch*, Basel-Kassel, Bärenreiter, 2002.



– ALLEGATO 1 –

Pleyel, anche se la questione della datazione della prima delle *12 Arias académiques* G 544 – G 555 sembra tutt'altro che di facile risoluzione. L'*Arie* D 510 di Schubert vede la luce nel dicembre 1816 e presenta anch'essa struttura bipartita : Mi bemolle maggiore per il recitativo (*Andante*), Fa minore per l'*Aria* (*Allegro affettuoso*). In particolare riferimento a quest'ultima composizione, per ulteriori dettagli analitici rimando alla trattazione



più approfondita, da un punto di vista musicologico, da me compiuta nel saggio *Franz Schubert e la "La Didone abbandonata" di Metastasio* presente nel volume *La letteratura e le arti* di prossima pubblicazione.

È possibile ipotizzare che la scelta di Metastasio si sia orientata sull'episodio della regina di Cartagine, «deuteragonista del poema» virgiliano, secondo la definizione di Ettore Paratore, sostanzialmente per due motivi: la frequentazione di lunga data che il poeta cesareo ebbe con l'*Eneide* e la natura drammatica della vicenda di Didone, che aveva avuto un'indubbia fortuna già in età rinascimentale, molto prima del prevalere dell'erudizione storiografica del Settecento che porterà Francesco Algarotti, nel *Saggio sopra la durata de' regni de' re di Roma*, a tacciare Virgilio di «anacronismo [...] per conto de' tempi in cui vissero Enea e Didone». <sup>4</sup>

La passione, che «nella sua violenza rompe ogni freno, perde ogni decoro», secondo quanto scritto dallo stesso poeta cesareo nell'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, diventa il motivo-cardine del dramma: «unica dominatrice, [...] una pazzia del cuore», come confermerà poi il De Sanctis. <sup>5</sup>

Il concentrarsi dell'attenzione sul motivo amoroso è un evidente influsso della filosofia cartesiana, che Metastasio avrebbe assimilato dal Caloprese, come notato da Paul Albert Ferrara in *Gregorio Caloprese and the Subjugation of the Body in the Metastasio's drammi per musica*: <sup>6</sup> la passione viene infatti cartesianamente scissa in 'interna' e 'fisica' (in linea con quanto elaborato dal filosofo in *Les passions de l'âme*), in armonica coerenza con la modernizzazione della figura di Didone, rispetto all'archetipo virgiliano, che è poi, e non potrebbe essere altrimenti, quello ripreso da Dante nel V dell'*Inferno*, dove, indicando la lunga scia dei lussuriosi come la «schiera ov'è Dido» (v. 85), fa assurgere la regina cartaginese ad emblema metonimico ed antonomastico dei «peccator carnali / che la ragion sommettono al talento» (vv. 38-39). Mentre, poco dopo, (vv. 61-62) l'autore della *Commedia*, farà sì che, senza direttamente nominarla, sia Virgilio stesso, nel corso della sua *enumeratio*, a designarla come «...colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo», replicando, quindi, in letterale traduzione, il suo «non servata fides / cineri promissa Sychaeo» (*En.*, IV, 552). In coerente fedeltà

<sup>4</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la durata de' regni de' re di Roma*, in *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 310.

<sup>5</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Torino, Einaudi, 1958, p. 727.

<sup>6</sup> P. A. FERRARA, *Gregorio Caloprese and the Subjugation of the Body in the Metastasio's drammi per musica*, «Italice», LXXIII, Spring 1996, 1, pp. 11-23.

al dettato del poeta latino, Dante vede dunque Didone come colei che, travolta dalla passione, ha infranto un sacro giuramento, per poi spingersi sino alla ben più grave colpa del suicidio. Nella *Canzone CIII*, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (vv. 35-36), Didone già era stata da Dante assunta a termine di analogico riferimento, per designare l'azione devastante di Amore che «...m'ha percosso in terra, e stammi sopra / con quella spada ond'elli ancise Dido».

Proprio una Didone vittima della passione, della 'pazzia del cuore', è dunque l'eroina metastasiana, affrancata, però, dal marchio dantesco della condanna etica e teologica.

Ella viene infatti a configurarsi piuttosto come «una donna del XVIII secolo, che vuole affermare il proprio diritto ad amare chi le pare e piace (aldilà dei doveri e delle promesse)». <sup>7</sup> Non vi è traccia alcuna della vedova casta, martire e suicida, solo in nome di una forte fedeltà verso il marito, divenuta cara ad una certa tradizione patristica. Era stato infatti Tertulliano a citare Didone – insieme a Lucrezia – quale fulgido esempio di *foemina saecularis*, famosa per la sua perseveranza nella monogamia. Questo, nel *De exortatione castitatis*. <sup>8</sup>

Non pochi secoli dopo, in tempi cronologicamente più vicini ma comunque distanti rispetto a quelli di Metastasio, si potrà leggere: «finge Enea avvilito appo Didone, ma con falsità intollerabile, in vituperare donna tanto eccellente». La frase di Tommaso Campanella, tratta dalla *Lettera a Cristoforo Pflug* «a' primi di Luglio 1607» <sup>9</sup> pare dunque assumere a primo bersaglio polemico la simulazione ipocrita di Enea, esaltando per contro in Didone un'eccellenza che tale potrebbe suonare anche in senso esclusivamente laico, nell'implicita esaltazione del suo coraggio, della sua determinazione nel dare vita ad una nuova città, senza per questo necessariamente allinearsi sull'icona santificata della regina cartaginese, sviluppatasi nella tarda latinità con Tertulliano.

Sensibili sono le variazioni operate da Metastasio rispetto al IV libro dell'*Eneide*, dove non affiora alcun risentimento sarcastico, da parte della regina, nei confronti dell'amato in partenza, quale sembra invece emergere dagli endecasillabi (Atto II, scena 4): «Come / Ancor non partisti? Adorna

<sup>7</sup> B. GIZZI, *La regola e l'eccezione in Metastasio: Didone e Marzia tra passione e dovere*, «Semestrale di Studi (e Testi) italiani», 2006, 18, p. 176.

<sup>8</sup> Nello stesso senso, l'autore montanista si rifà alla figura di Didone anche nel primo libro della lettera a sua moglie – *Ad uxorem* –, nel *De monogamia*, in *Ad Martyras*, in *Ad nationes*, nell'*Apologeticum* e nel *De anima*.

<sup>9</sup> T. CAMPANELLA, *Lettere*, a cura di Vincenzo Spampinato, Bari, Laterza, 1927, p. 120.



ancora / questi barbari lidi il grande Enea?». Così pure, al testo virgiliano è estranea la simulazione, che induce Didone a ostentare una sopraggiunta indifferenza: l'avvenuta guarigione dalla ferita d'amore, che ella riduce a mero simulacro di un passato concluso, espressa nei versi: «passò quel tempo, Enea, / che Dido a te pensò. Spenta è la face, / è sciolta la catena / e del tuo nome or mi rammento appena» (II, 4, 87-90). In nome della passione amorosa, principale polo d'attrazione di eventi e destini, avviene anche il più palese allontanamento dalla fonte latina: Anna, sorella di Didone, mentre in Virgilio contribuisce, seppur inconsapevolmente, ad acuire i dolori della regina innamorata, prospettandole i vantaggi di un legame con Enea – «Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna / coniugio tali! Teucrum comitantibus armis / Punica se quantis attollet gloria rebus!» (IV, 47-49) – con il nome mutato nel trisillabo Selene, in Metastasio è invece travolta anch'ella dall'amore per il condottiero troiano, che pur cerca di nascondere.

La donna infatti dice:

Come fra tanti affanni,  
 cor mio, chi t'ama abbandonar potrai?  
 ENEA: Selene, a me "cor mio"?  
 SELENE: È Didone che parla e non son io.  
 ENEA: Se per la tua germana  
 così pietosa sei,  
 non curar più di me, ritorna a lei.  
 [...]  
 SELENE: Ah no, cangia ben mio, cangia consiglio.  
 ENEA: Tu mi chiami tuo bene ! (II, 9, 253 - 263)

Metastasio elabora una definizione della sua idea di tragedia nel *Capitolo VI dell'Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, terminato nel 1773 e non destinato, per volontà dello stesso autore, alla pubblicazione. Vi si trova infatti una frase d'importanza cruciale per la comprensione della *Didone abbandonata*: «Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita».<sup>10</sup> Strettamente connesso a questo tema, è poi il motivo del contrasto insanabile tra ragione di cuore e Ragione di Stato, tra forza del sentimento ed ineluttabilità del fato. La scelta estrema del suicidio scaturisce proprio dalla dolorosa presa

<sup>10</sup> P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1955, Vol. II, p. 1031.

di coscienza, da parte di Didone, dell'impossibile risoluzione di questo conflitto. Nella prima delle tre versioni, che Niccolò Jommelli fornì della *Didone* metastasiana, più delle altre dedicata ad esprimere la gelosia o la rabbia femminili, ad essere dotata di maggior forza drammatica è, infatti, la scena finale, incentrata sul suicidio della regina. Proprio in questa centralità del dissidio, di *Ἔρως* cosmogonicamente intesa, risiede l'intima e primigenia essenza della tragedia, che Metastasio coglie e sfrutta appieno.

Fondamentale, per una miglior comprensione dei rapporti di Metastasio con la tragedia greca, è la lettera che Metastasio stesso scrive, il 16 Giugno 1775, all'abate N. N. Discorrendo di Sofocle e di Euripide, egli definisce il primo «maestoso con arte», mentre il secondo «semplice e tenero», per poi aggiungere che «il primo è pieno d'idee luminose, e il secondo di affetti più veri ; [...] e l'uno non men che l'altro sorprendono del pari per la condotta dell'azione, per la naturale espressione de' caratteri e per quel difficilissimo magistero di scolpire al vivo le passioni del cuore umano». <sup>11</sup> Con particolare riferimento a Euripide, Ettore Paratore, in *L' "Andromaque" del Racine e la "Didone abbandonata" del Metastasio*, richiama l'attenzione su una frase tratta dal *Capitolo XIX della Ragion poetica* di Gravina, probabile fonte dell'appena citato giudizio di Metastasio, in cui il letterato di Roggiano osserva: «In tutti gli affetti Euripide valse assai, ma in quelli di compassione è sopra tutto efficace». <sup>12</sup> Lezione aristotelica e considerazione del 'patetico' euripideo vengono, quindi, adeguatamente convertiti in chiave moderna, con un sensibile distacco dall'irraggiungibile ideale dell'assoluta perfezione, codificato da Gravina, per la tragedia greca.

A questa istanza di rinnovamento forniscono poi un sostanziale contributo anche i rapporti tra l'opera metastasiana ed il teatro francese, con un'analogia tra il patetico euripideo e quello proprio della *comédie larmoyante*: già René Guiet, in *La tragédie classique française au XVIII siècle et le théâtre de Métastase*, aveva asserito che «i personaggi di Metastasio sono improntati al teatro classico francese, ma non tali e quali, bensì con dei tratti presi da più personaggi alla volta». <sup>13</sup> Va piuttosto sottolineata una reciproca attrazione, dal momento che anche la tragedia francese, nel corso del secolo XVIII, sembrava mostrare, mediante la particolare organizzazione prosodica e fraseologica, come anche nella stessa conduzione dell'azione, evidenti

<sup>11</sup> *Ivi*, Vol. V, p. 344.

<sup>12</sup> E. PARATORE, *L' "Andromaque" del Racine e la "Didone abbandonata" del Metastasio*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, p. 519.

<sup>13</sup> R. GUIET, *La tragédie classique française au XVIII siècle et le théâtre de Métastase*, in «P.M.L.A.», LIII, Settembre 1938, 3, p. 825.



richiami all'opera, come ha dimostrato Romain Rolland in *L'histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*.<sup>14</sup> Se Metastasio difende lo sviluppo del dramma corneliano verso la tragicommedia e il melodramma, nella lettera dell'11 Gennaio 1770 a don Giuseppe Aurelio Morani – rinnovando il paragone già messo in atto per Sofocle ed Euripide – spiega, riferendosi a Corneille e a Racine: «quello riempie di idee più luminose la mente dello spettatore, e questo sa agitare il cuore con affetti più veri».<sup>15</sup>

Nel caso della *Didone abbandonata*, con particolare riferimento alla chiusa della scena 4 del II atto, è possibile, inoltre, evidenziare una precisa corrispondenza tra alcuni versi metastasiani e versi dell'*Andromaque* raciniana, con palesi calchi semantici. Il verso 132, «Vedi quanto t'adoro ancora, ingrato!», sembra infatti richiamare sia il primo emistichio, in cui Ermione esprime il proprio sfogo «Je ne t'ai point aimé, cruel?» (scena 5, IV atto, v. 1356), che il verso 1368 «Ingrat, je doute encore si je ne t'aime pas». Anche dal punto di vista ritmico, inoltre, è possibile ravvisare alcune convergenze: se in apertura di verso, sia i settenari e i quinari di Metastasio, che i doppi *exasyllabes*, sono accomunati da una clausola giambica (in Racine sostituita a volte da anapesto, come evidenziato da Mihai Dinu in *Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine*),<sup>16</sup> i settenari tronchi italiani sembrano richiamare l'andamento dell'emistichio degli alessandrini ossitoni raciniani, con cui vi è coincidenza quantitativa. Ciò risulta evidente dalla comparazione di vari gruppi di versi.<sup>17</sup>

Contrariamente al senario, il settenario ben si adatta alla fusione con la melodia, grazie alla sua estrema duttilità: «Si accozzi come si voglia, purché abbia l'accento sulla sesta, è sempre buono», sostiene Affò Ireneo nel suo *Dizionario precettivo critico ed storico della poesia volgare*.<sup>18</sup> Inoltre, dalla combinazione del settenario tronco seguito dal quinario («di chi mi fiderò / se tu m'inganni?», vv. 138-139, «che viver non potrei, tra tanti affanni», vv. 142-143), deriva, pur su due righe, l'endecasillabo *a maiore*.

Per quel che concerne la lingua, invece, Metastasio intende evitare

<sup>14</sup> R. ROLLAND, *L'histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Paris, Thorin, 1895, p. 261.

<sup>15</sup> P. METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., Vol. IV, p. 790.

<sup>16</sup> M. DINU, *Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine*, «Langue française», XCIX, 1993, 1, pp. 63-74.

<sup>17</sup> Vedi allegato n. 2.

<sup>18</sup> A. IRENEO, *Dizionario precettivo critico ed storico della poesia volgare*, Parma, Presso Filippo Carmignani (stampatore per privilegio S. A. R.), 1777, p. 144.

Ah!	Non	la	sciar	mi,	no,
-----	-----	----	-------	-----	-----

Metastasio, II, 4, 136

Tu	me	rap	por	te	rais
un	coeur	qui	m'é	tait	dû

Racine, IV, 5, 1364

di	chi	mi	fi	de	rò
----	-----	----	----	----	----

Metastasio, II, 4, 138

Vient	si	tran	quil	le	ment
m'an	non	cer	le	tré	pas

Racine, IV, 5, 1367

Di	vi	ta	man	che	rei
----	----	----	-----	-----	-----

Metastasio, II, 4, 140

Va	pro	fa	ner	des	Dieux
la	ma	je	sté	sa	crée

Racine, IV, 5, 1382

che	vi	ver	non	po	trei
-----	----	-----	-----	----	------

Metastasio, II, 4, 142

Va,	cours ;	mais	crains	en	core
d'y	trou	ver	Her	mi	one

Racine, IV, 5, 1386

– ALLEGATO 2 –

lo «stile petrarchevole secco ed esangue»,<sup>19</sup> come si legge nella *Lettera* a Francesco Algarotti del 1° Agosto 1751. Nella *Lettera* a Giuseppe Riva del 10 Settembre 1732, il poeta cesareo si esprime inoltre sarcasticamente nei confronti della Crusca, «Tribunal della Semmola», aggiungendo di non provare «internamente un gran rispetto per simile tirannide». <sup>20</sup> Metastasio si orienta quindi per un registro medio, equamente bilanciato, che sia un incontro tra 'aulico' e 'popolare'; muovendo dall'ideale, espresso da Gravina in *Della tragedia*, di «natural espressione»,<sup>21</sup> gli obiettivi del poeta rimangono sempre quelli di chiarezza, concisione e comprensibilità. Questo è

<sup>19</sup> P. METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., Vol. III, p. 287.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>21</sup> G.V. GRAVINA, *Della tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973, p. 556.



testimoniato, il 6 Aprile 1775, a Clemente Filomarino: «il primo obbligo di chi scrive è farsi intendere».<sup>22</sup>

L'autore della *Didone* tiene sempre presente l'assunto aristotelico, tratto dal V capitolo dell'ottavo libro della *Politica*, secondo cui «*Τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναι φάμεν τῶν ἡδίστων, καὶ Ψιλὴν οὖσαν, καὶ μετὰ μελοδίας*», che lo stesso Metastasio così traduce: «Tutti diciamo esser la musica fra le cose più dilettevoli : o sia essa semplice e nuda, o accompagnata di melodia».<sup>23</sup>

Da qui deriva una scelta linguistica, secondo la quale non devono mai venir meno le istanze che Walter Binni definisce di «comunicabilità e di espressività-impersività». Se questa nettezza dell'espressione ha favorito il proliferare, nel XIX secolo, di tutta una serie di raccolte di detti e massime, di tenore filosofeggiante, ben più importante è notare come questa scrittura, basata su una facile e diretta comprensibilità, non risulti estranea alla vena pedagogica propria del Manzoni degli *Inni Sacri* e delle *Odi*<sup>24</sup> – come evidenziato da Carlo Ossola –. Al contrario, Ugo Foscolo ritenne povera e melliflua questa semplicità di espressione: «Metastasio, per gradire alla corte di Vienna, a' musici ed al pubblico de' suoi dì, e per compiacere alla delicatezza del suo gusto femminile, ridusse la sua lingua e versificazione a tanta penuria di parole, frasi e cadenze, che paiono sempre le stesse, e nella fine non fa più effetto di un flauto, il quale apporta anzi diletta melodia, che vive e distinte sensazioni».<sup>25</sup>

Le impressioni sui tragici greci, come anche i rapporti con il teatro di Corneille e Racine, risultano particolarmente funzionali per inquadrare, a livello europeo, la ricezione del lascito poetico di Metastasio nel XIX secolo, sia, più generalmente, da un punto di vista letterario, sia, in ambito musicale per quanto concerne, più in dettaglio, la lettura dell'Aria conclusiva (II, 7) della *Didone abbandonata* elaborata da musicisti di diverse scuole o tendenze, da Boccherini a Mozart e Salieri, sino a Franz Schubert.

Se Simonde de Sismondi, in *De la littérature du Midi de l'Europe*, osserva, a proposito di Metastasio, che «nessun uomo, in nessuna lingua, è forse riuscito ad essere più completamente *le poète du cœur*»,<sup>26</sup> fu proprio questo

<sup>22</sup> P. METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., Vol. V, p. 330.

<sup>23</sup> P. METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica di Aristotile*, *ivi*, Vol. II, p. 963.

<sup>24</sup> Cfr. C. OSSOLA, *Introduzione a P. METASTASIO, Oratori Sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996.

<sup>25</sup> U. FOSCOLO, *Saggio sopra la poesia del Petrarca*, in *Id., Edizione nazionale delle opere*, Vol. X, *Saggi e discorsi critici (1821-1826)*, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 252.

<sup>26</sup> S. DE SISMONDI, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, 1829, II, 305, p. 34.

aspetto ad attirare la «critica pudibonda da frate» – secondo la definizione di Luigi Russo<sup>27</sup> – da parte di Cesare Cantù, a detta del quale l'«occupar teatri di cuori, di ardori, di mio bene, di mio tesoro, di idol mio, di poetiche svenevolezze, ci acquistò presso gli stranieri la taccia di effeminati».<sup>28</sup> Nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, raccolta delle lezioni tenute a Vienna nel 1808, August Wilhelm Schlegel, discorrendo della tragedia, nomina «Metastasio, come quegli che pure aspira a eccitar serie commozioni d'animo, che tende all'ideale, e che in parte seguì le forme che si sono volute preservare alla tragedia regolare».<sup>29</sup> D'altronde, anche recentemente, Christian Genetelli, in *Alfierismo leopardiano al tempo della "conversione letteraria" (con una coda sul Metastasio)*, ha definito l'opera di Metastasio e di Alfieri un «modello di una via italiana alla tragedia».<sup>30</sup>

Gli elementi caratterizzanti la ricezione di Metastasio nel XIX secolo si possono riassumere nella diretta incisività della rappresentazione drammatica e, a questa connessa, in un'incontestabile popolarità. Viene così a confermarsi il giudizio espresso dal Carducci nello studio pubblicato in *Melica e lirica del Settecento con altri studi di varia letteratura*: «Quando un poeta ha saputo mantenersi tanti anni fedele il cuore e la memoria di un popolo, quel poeta è certamente il rappresentante di una gran parte della fantasia nazionale».<sup>31</sup>

<sup>27</sup> L. RUSSO, *Metastasio*, Bari, Laterza, 1921, p. 38.

<sup>28</sup> C. CANTÙ, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1865, p. 486.

<sup>29</sup> A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di Giuseppe Gherardini, Milano, Stamperia Paolo Emilio Giusti, 1817.

<sup>30</sup> C. GENETELLI, *Alfierismo leopardiano al tempo della "conversione letteraria" (con una coda sul Metastasio)*, in «Rassegna della letteratura italiana», CX, luglio-dicembre 2006, 2, p. 309.

<sup>31</sup> G. CARDUCCI, *Pietro Metastasio*, in *Melica e lirica del Settecento con altri studi di varia letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1923, p. 92.



## LE RIME DI ISABELLA ANDREINI

Il lavoro del quale mi sto occupando costituisce una rilettura – diciamo pure una sistematica lettura – dell'opera poetica di Isabella Andreini. Il personaggio non è molto frequentato dagli studiosi di letteratura italiana e proprio per questo mi è parso conveniente recuperargli una diffusione più adeguata al suo effettivo valore.

Tra i nostri grandi fu Benedetto Croce ad annotare che: «È un interesse e un piacere che io mi sono molte volte procurato e ancora continuo a ricercare, leggendo i volumi che non si leggono della nostra letteratura, nei quali talora ho fatto (chiamiamole così) scoperte, che o hanno modificato giudizi tradizionali o hanno introdotto nella storia letteraria nuovi autori di cui prima non si parlava (per es. l'astigiano Federico della Valle o il napoletano Torquato Accetto). E ora non voglio lasciare senza un cenno le liriche di Isabella Andreini, usando un riguardo che mi sembra dovuto a lei che fu la prima delle grandi attrici italiane».<sup>1</sup>

Tralascio l'esposizione della biografia<sup>2</sup> di Isabella Andreini, che ho

<sup>1</sup> B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, Vol. III, pp. 272-278.

<sup>2</sup> Le notizie biografiche su Isabella Andreini vengono pubblicate per la prima volta nel 1781 da Francesco Saverio Bartoli in *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti a S. Lorenzo, 1781-1782, Vol. I (Ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1978). Le notizie vengono successivamente riprese ed approfondite da Giuseppe Vedova (*Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832, Vol. I), Carlo Villani (*Stelle femminili*, Napoli, Albrighi, Segati&C., 1858), Adolfo Bartoli (*Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1880. Ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1979), Alessandro D'Ancona (*Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891) e soprattutto da Luigi Rasi (*I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897). Ricche di dati e di bibliografia sono anche le schede stilate da Achille Fiocco per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma, Le Maschere, 1954 Vol. I) e da Liliana Pannella per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, Vol. XVII).

ricostruito nel dettaglio e affidato alla stampa del volume dipartimentale *Macramé*, dedicandomi qui ad una sorta di *lectura* scegliendo fior da fiore.

Uno sguardo ai versi della comica padovana permette di comprendere il grado di raffinatezza cerebrale, di destrezza compositiva, di straordinaria capacità di assimilazione ed emulazione dei modelli, soprattutto quello canonico del Petrarca, che caratterizzarono il suo talento.

La prima edizione delle *Rime*<sup>3</sup> di Isabella Andreini apparve a Milano nel 1601, con dedica al cardinale Aldobrandini: si trattava, da parte di un'attrice al culmine della gloria, di affidare ad una raccolta poetica la celebrazione definitiva della propria immagine, con un calcolato esercizio di auto-rappresentazione.<sup>4</sup>

In questa prospettiva, nonostante la probabile circolazione manoscritta di molti componimenti e la loro presenza in raccolte precedenti, soprattutto di area lombarda,<sup>5</sup> l'importanza programmatica delle *Rime* viene sottolineata dal numero cospicuo di poesie con dedica.<sup>6</sup> Sono tracce della fitta trama di illustri relazioni che Isabella aveva costruito nel corso della sua itineranza professionale: i dedicatari sono i Gonzaga, i Farnese, gli Estensi, i Medici, i Doria, i Della Rovere, i Savoia e i reali di Francia, oltre al cardinale Aldobrandini.

A colpire è in primo luogo la varietà tipologica dei componimenti. Sono liriche amorose, morali, religiose, di encomio e le consuete forme metriche di sonetti, canzonette, madrigali, sestine, epitalami, scherzi, egloghe pastorali.

Le *Rime* ripercorrono i temi comuni ad altri canzonieri del tempo: il tema della bellezza, la topica dell'innamoramento, l'armamentario

<sup>3</sup> *Rime d'Isabella Andreini padovana comica Gelosa. Dedicate all'illustriss. & reuerendiss. sig. cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, presso Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, 1601.

<sup>4</sup> U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri Petrarchistici, Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 264-268.

<sup>5</sup> *Rime di Isabella Andreini* compaiono tra l'altro nelle *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, Bergamo, Comin Ventura, 1587; nella *Nuova scelta di Rime del sig. Gherardo Borgogni*, Bergamo, Comin Ventura, 1592; nelle *Gioie poetiche di madrigali del sig. Hieronimo Casone e d'altri celebri poeti*, Pavia, heredi del Bartoli, 1593; nelle *Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni*, Bergamo, Comin Ventura, 1594.

<sup>6</sup> F. FIASCHINI, *Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, 19 aprile-2 giugno 2001), Pavia, Cardano, 2002, pp. 312-318.



simbolico.<sup>7</sup> Principale argomento è l'Amore, considerato innanzitutto sentimento dalle varie sfaccettature che infiamma il cuore («Per non arder vorrei, / Che 'n durissimo gielo / Mi trasformasse il Cielo»),<sup>8</sup> come momento di rapporto tra la poetessa e l'oggetto della passione e come crudele signore che osteggia l'infelice innamorata. Amore è definito di volta in volta *mentitor inumano, fanciullo insano, d'ogni male radice, fabbro d'insidie, spietato Arcier*.

Amor empio Tiranno,  
che 'n tanto affanno m'hai tenuta avvolta<sup>9</sup>  
L'empio, che fugge, e mi nasconde il core<sup>10</sup>  
Scoprasì pur d'ogni pietate ignudo  
L'empio tuo cor<sup>11</sup>

In altri punti, la poetessa chiede all'Amato di ricambiare il suo amore:

Ma perché più dolce uso un giorno prenda  
L'amaro suon de' lagrimosi accenti  
Bella pietate in voi fiammeggi, e splenda<sup>12</sup>  
Honor de' miei sospir, luci serene,  
Ch'ancor da lunge il sen m'ardete, quando  
Fia, che l'avidò sguardo in voi girando  
Soavemente ogni mia doglia affrene?<sup>13</sup>  
Io vi prego begli occhi,  
Occhi per cui soavemente i' ardo,  
Che solo nel mio petto,

<sup>7</sup> Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Bordone e Locarni del 1601 conservata nella Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone di Avellino. Le altre copie sono conservate nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, nella Biblioteca di Casa Carducci, nella Biblioteca Braidense e nella Trivulziana di Milano, nel Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena, nella Biblioteca Civica di Padova, nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III e nella Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma e nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. La trascrizione è diplomatica.

<sup>8</sup> *Rime*, Madrigale XIII.

<sup>9</sup> *Rime*, Canzone VI.

<sup>10</sup> *Rime*, Madrigale VI.

<sup>11</sup> *Rime*, Sonetto VIII.

<sup>12</sup> *Rime*, Sonetto II.

<sup>13</sup> *Rime*, Sonetto CVI.

Nel mio cor solo scocchi  
L'acuto strale del bel vostro sguardo.  
Ecco lieto io l'aspetto.<sup>14</sup>

Afflitta, arriva ad invocare la morte:

Chiudami gli occhi Morte<sup>15</sup>  
E sol morir desio<sup>16</sup>

A dimostrazione della cura della *dispositio*<sup>17</sup> dellè *Rime*, il sonetto *Il tempo al fin col suo girar cortese* segna l'inizio di una parabola che porterà la poetessa a liberarsi dalla passione amorosa:

Il tempo al fin col suo girar cortese  
Quel foco spense in me, ch'arte, od ingegno  
Non estinser giamai<sup>18</sup>

E altrove:

Dopo lungo contrasto in fuga spinto  
Alfin sei stato, e vinto.  
Son da i lacci disciolta,  
Che mi trassero un tempo prigioniera<sup>19</sup>

Infine, nel Madrigale CXXIII si dichiara totalmente libera:

Io fuggo d'Amor, le reti, e i dardi;  
Ma lassa (ohime) ch'io me n'avveggi tardi

Il tema del dolore, forse il tema in cui – insieme a quello amoroso – maggiormente si è effuso lo spirito delle rimatrici cinquecentesche, è assai variamente articolato. Ugualmente diffusi sono il tema della speranza perduta, del destino e della fortuna – così ricorrente nella lirica rinascimentale – generalmente considerati avversi e crudeli.

<sup>14</sup> *Rime*, Madrigale XCVI.

<sup>15</sup> *Rime*, Madrigale XLV.

<sup>16</sup> *Rime*, Madrigale XLI.

<sup>17</sup> L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2001, 584, pp. 530-552.

<sup>18</sup> *Rime*, Sonetto CLXII.

<sup>19</sup> *Rime*, Canzone VI.



Mi sembra giusto indicare anche la presenza di temi più generali allo scopo di evitare una categorizzazione definitiva e riduttiva della Andreini a poetessa esclusivamente d'amore. Pur ponendo l'Amore al centro della propria esperienza poetica, ella mostra di saper cogliere ed apprezzare gli aspetti più vari della realtà quotidiana in cui vive e scrive. Si conferma attenta osservatrice della natura e degli esseri che la popolano, e proprio il forte ed immediato senso della natura le detta versi di grande delicatezza, anche se, talvolta, di eccessiva impronta petrarchesca.

Ecco l'Alba rugiadosa  
 Come rosa,  
 Sen di neve, pie' d'argento,  
 Che la chioma inannellata,  
 D'or fregiata  
 Vezzasetta sparge al vento<sup>20</sup>

Qual Ruscello veggiam d'acque sovente  
 Povero scaturir d'alpestre vena  
 Sì che temprar pon le sue stille à pena  
 Di stanco Peregrin la sete ardente;  
 Ricco di pioggia poi farsi repente  
 Superbo sì, che nulla il corso affrena  
 Di lui, che 'mperioso il tutto mena  
 Ampio tributo à l'Ocean possente<sup>21</sup>

I ligustri e i gelsomini  
 Dai bei crini  
 E dal petto alabastrino  
 Van cadendo<sup>22</sup>

Il canzoniere della Andreini tuttavia non limita la sua tematica a quella tipica della tradizione petrarchesca, ma presenta anche tratti fortemente peculiari e sorprendenti che lo differenziano dalle raccolte poetiche delle altre rimatrici cinquecentesche. In Isabella, in primo luogo, va sottolineato che è del tutto assente l'elemento autobiografico.

Gli *erotikà pathèmata* sono di natura puramente letteraria, inventati allo scopo di fornire alla fantasia occasioni per esercitarsi poeticamente fino a

<sup>20</sup> *Rime*, Scherzo I.

<sup>21</sup> *Rime*, Sonetto IV.

<sup>22</sup> *Rime*, Scherzo I.

spingersi a scrivere nei panni convenzionali di un uomo, di un fantasma senza corpo, poiché contano, ai suoi occhi, solo lo stile, l'utilizzo dei modelli, il dialogo con essi e la padronanza degli arcani della metrica.<sup>23</sup>

Non è un caso che Isabella per esemplificare i suoi sentimenti faccia riferimento sempre ad un personaggio mitologico maschile. Nel poemetto in endecasillabi *La morte di Damone* scrive:

Chi viver può sotto l'immenso peso  
 Del grave duol de la tua morte acerba,  
 Securo può del Mauritano Atlante  
 Lo 'ncarco sostener di tante stelle

Più spesso si paragona a Prometeo:

Novo Prometeo, al mio bel sole adorno  
 Baldanzoso rubai  
 Di foco in vece un dolce bacio un giorno<sup>24</sup>

Né sia, ch'io senta più d'amor tormento  
 Se di novo Prometeo non riforma  
 Del cener tuo la tua leggiadra forma<sup>25</sup>

A differenza di altri canzonieri cinquecenteschi firmati da donne, quello della Andreini non è concepito come «sfogo personale, confessione, diario»; per l'attrice padovana, infatti, la poesia diviene «percorso che conduce ad una fama più stabile di quella delle scene, continuamente mutevoli, delle quali pur riproduce, con ben maggiore promessa di immortalità, la dinamica della finzione e dell'incessante cambiamento di maschere».<sup>26</sup>

Il desiderio di vincere l'oblio imposto dalla morte e dalla labilità della fama teatrale fu per Isabella ansia ricorrente. In una Canzonetta Morale indirizzata a Gabriello Chiabrera scrive «Di tentar fama io mai non sarò stanca»<sup>27</sup> nella convinzione:

<sup>23</sup> Cfr. U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, cit.

<sup>24</sup> *Rime*, Madrigale XCVII.

<sup>25</sup> *Rime*, Madrigale CXII.

<sup>26</sup> L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, cit., p. 536.

<sup>27</sup> *Rime*, Canzonetta Morale I.



Che dopo noi nulla di noi qui resta,  
 Se non se 'n quanto ne' l'eterne carte  
 Lasciamo i nomi in bei vestigi sparsi<sup>28</sup>

Vale la pena di rilevare, anche per sottolineare una sua tendenziale vena sperimentale, che nelle liriche della Andreini si possono cogliere *in nuce* alcuni temi tipicamente barocchi: ad esempio, l'orologio (tema costante nella lirica europea del Seicento), che, implacabile, scandisce l'incessante fluire del tempo:

Porta la donna mia  
 Al bel collo sospeso  
 Vago ornamento, che le addita l'hore.  
 S'ella non ha pietà del mio dolore,  
 S'ella al mio duol non crede,  
 A che misura il tempo? Hor non s'avede,  
 Che mentr'ella mi sprezza  
 Fugge con l'hore ancor la sua bellezza?<sup>29</sup>

Molti sono, poi, i componimenti che fanno riferimento al teatro o che suggeriscono una situazione scenica, a dimostrazione della dimensione teatrale delle *Rime* e del rapporto dialettico tra scrittura e teatro che proprio in esse Isabella istituisce. Nel sonetto proemiale scrive:

S'alcun fia mai che i versi miei negletti  
 Legga, non creda a questi finti ardori;  
 Che nelle scene imaginati amori  
 Usa a trattar con non leali affetti,

Con bugiardi non men che finti detti  
 De le Muse spiegai gl'alti furori  
 Talhor piangendo i falsi miei dolori,  
 Talhor cantando i falsi miei dilette;

E come ne'Teatri hor Donna, ed hora  
 Huom fei rappresentando in vario stile  
 Quanto volle insegnar Natura, ed Arte.

<sup>28</sup> *Rime*, Sonetto LXX.

<sup>29</sup> *Rime*, Madrigale LXXXIII.

Così la stella mia seguendo ancora  
Di fuggitiva età nel verde Aprile  
Vergai con vario stil ben mille carte.

L'ingiunzione al lettore appare perentoria: non creda a questi finti ardori. La poesia era coltivata «non per confessione personale, ma in vista di una dimensione fittizia al di là delle contingenze biografiche».<sup>30</sup>

È stato Franco Vazzoler a parlare di una vera e propria forma drammaturgica presente nell'atteggiamento poetico della Andreini, soprattutto nelle nove Egloghe Boschereccie, che chiudono la raccolta e che «insieme con la *Mirtilla* arricchiscono il quadro della esperienza pastorale di Isabella collocandola in una fase cruciale della storia del genere, fra *Aminta* e *Pastor Fido*».<sup>31</sup> Interessante è la IV egloga, che rovescia il mito d'Arcadia in favore della città: il pastore Uranio infatti invita la ninfa amata a lasciare la campagna per seguirlo in città:

Lascia Amaranta mia, deh lascia homai  
I selvatici alberghi; e vieni à quello,  
Che sol te sola chiama  
Fuggi l'horror de' boschi, e vieni al fine  
A colui, che t'adora.

La V egloga sembrerebbe inintonabile in un canto teatrale, secondo gli schemi del lamento: interrogative, interiezioni, ripetizioni di formule ricorrenti. Il componimento si chiude con una enumerazione che è una vera e propria clausola teatrale:

Ma (lasso me) non so s'ancor morendo  
Avrian fin le mie pene;  
Anzi, misero, temo  
Ombra infelice di portarle meco  
Per accrescer nel regno  
De la perpetua notte  
Foco, orror, pianto, gemito, furore,  
urli, gridi, sospiri, veleno e rabbia.

<sup>30</sup> U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, cit., p. 267.

<sup>31</sup> F. VAZZOLER, *La saggezza di Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di Gerardo Guccini, «Culture teatrali», primavera 2004, 10, pp. 107-131.

Un vero centone ovidiano è la VII egloga, che potrebbe servire anche ad aprire un discorso sull'uso della mitologia. Il lamento di Fileno non corrisposto da Nisa è condotto attraverso esempi mitologici tratti dalle *Metamorfosi*.

Di imitazione chiabrerresca sono i nove scherzi.<sup>32</sup> Nel componimento *Ecco l'alba rugiadosa*,<sup>33</sup> Gabriello Chiabrera è espressamente nominato nel finale, dove Isabella gli attribuisce la paternità dell'ispirazione degli scherzi:

Si dirà sì nobil vanto  
Dessi al canto  
Del Ligustico Anfione.

Vicine all'esperienza del poeta savonese sono anche le dieci Canzonette morali, tutte con strofe tetrastiche ABBA, due delle quali dedicate proprio al Chiabrera.

La Andreini inserì nel suo canzoniere anche due epitalami. Il primo, solenne e formale, fu composto in occasione delle nozze di Ranuccio Farnese con Margherita Aldobrandini, mentre il secondo è dedicato a Michele Peretti (nipote di Sisto V) e a Margherita di Somaglia e denota una familiarità con gli sposi («Omai respira entro 'l bel seno amato lo sposo innamorato, che di dolce desire arde di cor la rosa, ch'ha al candido sen la bella sposa») che non si ravvisa nel precedente.

La presenza di madrigali, invece, rimanda alla necessità di saperne un po' di più del legame di Isabella con i musicisti, questione molto importante dopo le osservazioni di Gerardo Guccini sul rapporto con Laura Guidiccioni Lucchesini,<sup>34</sup> la nobildonna lucchese autrice di vari testi per le prime rappresentazioni in musica che svolse un ruolo importante nell'ambito delle sperimentazioni drammatico-musicali sfociate sul finire del secolo nell'invenzione del "recitar cantando". Isabella scrisse componimenti anche per il librettista Ottavio Rinuccini e per la musicista e compositrice Claudia Sessa.

<sup>32</sup> Sui rapporti della Andreini con Gabriello Chiabrera si veda F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in AA.VV., *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona 3-6 novembre 1988), Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 429-466.

<sup>33</sup> *Rime*, Scherzo I.

<sup>34</sup> G. GUCCINI, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti-Intersezioni-Tecniche*, «Culture Teatrali», autunno 2002-primavera 2003, 7-8, pp. 167-207.



Quanto ai modelli, le liriche della Andreini, pur ricalcate sui tradizionali archetipi petrarchesco-bembiani, sono sciolti ormai in un più libero andamento.<sup>35</sup>

Scorgo Fera crudele in volto humano  
Andreini, Rime, Sonetto LXXIX

Più che Donna è (cred'io) selvaggia Fera<sup>36</sup>  
Andreini, Rime, Sonetto LXXXVIII

Qual ruscello veggiam d'acque sovente  
Povero scaturir d'alpestre vena<sup>37</sup>  
Andreini, Rime, Sonetto IV

Segnale inconfondibile della familiarità col grande modello del *Canzoniere* sono i due sonetti a centone compresi nelle *Rime*. Ogni verso di questi sonetti appartiene ad una composizione petrarchesca e la difficoltà consiste nell'intarsiare citazioni del *Canzoniere* in una nuova unità di senso.<sup>38</sup>

Il primo centone, *Chi pensò mai veder far terra oscura*, fu composto in morte di Laura Guidiccioni Lucchesini,<sup>39</sup> ma prova migliore è certamente resa nel secondo centone, *Amor m'hà posto come segno à strale*.

A dimostrare una confidenza non episodica della Andreini con il genere ci sono inoltre nelle *Rime* tre capitoli «con ogni terzo verso del Petrarca» («Lunge da le tue luci alme, e divine – D'amor, di lui, che 'l cor mi strugge, e sface – Invidioso Amor del mio contento») nei quali Isabella sposa la tecnica meno impegnativa, ma più diffusa, di alternare il verso petrarchesco con altri di propria composizione, come fa per lo più Ganimede Panfilo.

Queste particolari esibizioni di riscrittura virtuosistica dimostrano la

<sup>35</sup> *Lirici del Cinquecento*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino, UTET, 1958, p. 517.

<sup>36</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, con introduzione di Ugo Foscolo e note di Giacomo Leopardi, Milano, Feltrinelli, 1992, CLII: «*Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa*».

<sup>37</sup> Cfr. *Ivi*, CCVIII: «*Rapido fiume, che d'alpestra vena*».

<sup>38</sup> Sul fenomeno dei centoni petrarcheschi si veda il saggio I. INNAMORATI *Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e centoni*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del XIX Convegno Internazionale (Roma 12-14 ottobre 1995 e Anagni 15 ottobre 1995), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, pp. 163-185.

<sup>39</sup> Laura Guidiccioni è l'unica poetessa ricordata nelle *Rime*. In occasione della sua morte, la Andreini compose, oltre al centone petrarchesco, altri quattro componimenti.

«precisa volontà dell'Andreini di indirizzare le sue fatiche incontro alla tendenza emergente del gusto del pubblico». <sup>40</sup> La stessa tendenza seguì l'editoria cinquecentesca, che sfruttò la moda imperante del petrarchismo provvedendo a facilitare il compito ai centonisti con l'edizione dei rimari petrarcheschi.

Ad indicare che l'influsso petrarchesco è in fase discendente sottolineo che il modello maggiormente presente nelle *Rime* è tuttavia Torquato Tasso. <sup>41</sup> Il vario stil con cui Isabella chiude il primo sonetto (*Vergai con vario stil ben mille carte*) oltre a rimandare a Petrarca, richiama il *vario carme* tassiano. <sup>42</sup> Nonostante ciò, la Andreini capovolge il paradigma tassiano del poeta che sente in quello dell'attore che finge. Tasso cantò le gioie «vere», Isabella i «falsi dilette e i falsi dolori», il che vuol dire che «non imitava pedissequamente i suoi modelli letterari, mirando piuttosto a coltivare un'area culturale trasversale alla letteratura e al teatro, dove il contesto poetico veicolasse l'immagine dell'attrice e l'attrice incarnasse sensibilmente i "furori" ispirati dalle Muse». <sup>43</sup>

All'indomani della morte del poeta sorrentino, la Andreini volle dedicargli il sonetto *Hor qual grave per l'aria odo lamento?* <sup>44</sup> sull'idea dell'immortalità garantita dalla poesia («Morir può quei, che col suo divo ingegno / Rese à l'Eternità mill'altri eguali?»): la ricerca della *Aeterna Fama* spingeva Isabella a vedere nel Tasso un esempio da emulare per non conoscere l'oblio. E in questa rincorsa verso la complessità spirituale dell'autore della *Gerusalemme* il ricorso all'uso non solo smalzato ma sottilmente irridente di alcune figure retoriche – come l'anafora e l'ossimoro – svolge una funzione centrale, fino all'estremo del sonetto III (*Dolci asprezze, e soavi, aspri e noiosi*) totalmente costruito su una catena di ossimori.

Dopo il volumetto di poesie uscito a Parigi per Monstr'oeil, nel 1603,

<sup>40</sup> I. INNAMORATI, *Risonanze Petrarchesche tra scena e platea: l'Innamorata nel teatro italiano del Cinquecento*, in *Il personaggio in letteratura*, a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pp. 277-293.

<sup>41</sup> Cfr. L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, cit.

<sup>42</sup> Cfr. T. TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editrice, 1994, I: «Vere fur queste gioie e questi ardori / ond'io piansi e cantai con vario carme».

<sup>43</sup> G. GUCCINI, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, cit., pp. 133-152.

<sup>44</sup> *Rime*, Sonetto CLXIX.

le *Rime* ebbero diverse edizioni, tutte postume. L'edizione del 1605, curata dal marito Francesco, è una ristampa del 1601 con l'aggiunta di una seconda parte, per lo più componimenti scritti dalla Andreini durante la fortunata tournée parigina e dedicati ai sovrani e alla nobiltà francese. In questa edizione viene inserito anche un folto gruppo di componimenti, in latino e in volgare, in morte di Isabella; fra gli autori spiccano i milanesi e i pavesi vicini al Borromeo e alla sua cerchia: Ignazio Albani (*Isabella obiit. Periisse existimo Suadam*), Francesco Pozzobonelli (*Illa fatali tegitur sepulchro*), Giovanni Ambrogio Biffi (*Deh ferma, o passagier, deh ferma il passo*), Ippolito Cerboni (*Ove hai, nova Thalia, fedel Sirena*).<sup>45</sup>

Nel 1696, a Napoli, Bulifon ristampò le *Rime* dell'Andreini, a dimostrazione della fortuna di cui esse ancora godevano,<sup>46</sup> a distanza di quasi un secolo dalla morte dell'autrice.

Da allora un lavoro per la verità non cospicuo di antologizzazione ha corrotto profondamente il testo. È per tal ragione che ho in corso la sua ricostruzione per una nuova edizione delle *Rime*.

<sup>45</sup> Cfr. U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, cit.

<sup>46</sup> I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa, accademica intenta detta l'Accesa*, Napoli, Antonio Bulifon, 1696.



QUADERNI DEL DIPARTIMENTO  
DI LETTERATURA, ARTE, SPETTACOLO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

LA DIANA

*Saggio introduttivo e apparati  
a cura di Nicola D'Antuono*

IL MENESTRELLO

Strenna per capodanno 1842  
*Saggio introduttivo e apparati  
a cura di Maria Luisa Nevola*

LA CODA DEL DIAVOLO

Strenna comica per 1859  
*a cura e con saggio introduttivo  
di Roselena Glielmo*

MAL'ARIA

Rivista maremmana 1951-1954  
*a cura di Massimo Oldoni  
saggio introduttivo di Roberto Fedi  
con due contributi di Epifanio Ajello e Massimo Oldoni*

LINGUA E USO DELLA RAGIONE

*a cura di Milena Montanile*

FORUM ITALICUM

A Journal of Italian Studies  
1967-1997  
*a cura di Giorgio Palmieri  
con note introduttive di Luigi Reina e Mario B. Mignone*

IL GIORNALE LETTERARIO DI NAPOLI

Indici 1793-1799  
*a cura di Luigi Montella*

MISURE CRITICHE

Indice Generale  
Volumi 1971-1998  
*a cura di Luigi Montella  
e con il contributo tecnico di Antonio Elefante*

LETTERATURA E CRITICA.  
STUDI OFFERTI A MICHELE CATAUDELLA

*a cura di Luigi Reina e Milena Montanile*

L'APE SEBEZIA

*Giornale scientifico-letterario  
Indici 1824-1827  
a cura di Pina Basile*

IL CAFFÈ DEL MOLO

*Giornale letterario  
Indici 1829-1832  
a cura di Luigi Montella*

BIBLIOGRAFIA CRITICA DI  
ACHILLE MANGO

*a cura di Annamaria Sapienza*

L'INFANZIA INVENTATA

*a cura di Leonardo Acone*

TEATRO E PSICOLOGIA.

TEATRO E TERAPIA

*a cura di Valeria Ragno*

TEATRI NELLA RETE

Testualità ed ipertestualità della letteratura teatrale  
*a cura di Antonia Lezza*

IL PONTANO

*Giornale Scientifico, Letterario, Tecnologico  
Indici 1828-29  
a cura di Pina Basile*

IL TESORETTO - 1835

*Indici con introduzione e ristampa anastatica  
a cura di Giovanni Savarese*

Università degli Studi di Salerno  
Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo  
Dottorato di Ricerca in Italianistica

## Lavori in corso

### Ricerche di Italianistica

Atti del Seminario di Studi  
Salerno, 15 giugno 2006

*Presentazione di Sebastiano Martelli, Forme e testi teatrali tra fine Ottocento e Novecento. Collaborazioni, riscritture, traduzioni a Napoli e in Sicilia di Annunziata Acanfora, Dante-Liszt per una definizione dei rapporti tra poesia e musica di Leonardo Acone, Per una edizione critica dei "Poemi conviviali" di Pascoli di Aida Apostolico, La riscoperta della «Farfalla» tra le "Strenne" di fine Ottocento di Pina Basile, Emblemi zoomorfi del poeta nel bestiario di Leonardo Sinisgalli di Luigi Beneduci, Tiberio Carafa e la cultura napoletana tra XVII e XVIII secolo di Maria Rosaria Bifulco, Salfi e Monti: poesia e politica di Loredana Castori, Demetrio volgarizzato: Giovanni Falgano di Maria Catapano, Postmoderno e narratori italiani di Giovanni De Chiara, Origini, ragioni e storia della neoavanguardia italiana di Gerarda Del Gaiso, La letteratura «alemana» nell'Italia del Settecento: l'opera di Aurelio De' Giorgi Bertola di Roberta Delli Priscoli, Per l'edizione dell'epistolario inedito di Nicolò Franco (ms. Vaticano Latino 5642) di Domenica Falardo, L'ordine e il kaos. Alcune caute ipotesi classificatorie per le "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello di Antonio Biagio Fiasco, Carlo Emilio Gadda, "Racconto italiano di ignoto del Novecento": influssi dannunziani e scelte stilistiche di Gaetano Fimiani, Per una nuova edizione degli scritti del Foscolo durante l'esilio in Inghilterra di Enza Lamberti, Posar le parole come il pittore i colori. Immagini e suggestioni cromatiche nella lirica di Aldo Palazzeschi di Maria Luisa Luciano, Il romanzo del cinematografo. L'influenza dell'arte muta sulla letteratura minore del primo Novecento di Gianfranco Martana, La contaminazione dei movimenti narrativi nelle novelle di Luigi Pirandello: il sommario integrato di Raffaele Messina, Paolo Pacello di Aversa di Novella Niccodemi, Per un'edizione critica dei "Poemetti" di Pascoli di Ilaria Ponticelli, PoeML: una nuova struttura per la codifica del verso? di Gian Paolo Renello, «Il Gatto Letterato» e la cultura napoletana della prima metà dell'Ottocento di Serenella Ricciardi, La poesia di Dino Campana tra musica e immagini di Carlo Santoli, D'Annunzio o Svevo di Antonella Santoro, La personalità e l'opera di Basilio Puoti: nuove lettere di Giovanni Savarese*

# 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 ýpsous" 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 Salvi* 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 Ilii"* 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



MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO V, n. 1-2

Gennaio-Dicembre 2006

DA DANTE A QUASIMODO  
Giornate di studio per ricordare  
Gioacchino Paparelli

*Premessa*

RINO MELE, *La bianca ombra di Gioacchino Paparelli*

CARLO CHIRICO, *Profilo di un maestro*

RAFFAELE GIGLIO, *La passione dantesca di Gioacchino Paparelli*

ANGELO CARDILLO, *"Fictio"*

GIULIANA ANGIOLILLO, *Canto XV del Paradiso: Cacciaguida*

FRANCESCO TATEO, *Gli studi umanistici di Gioacchino Paparelli*

RAFFAELE SIRRI, *Gli studi di Paparelli su Giambattista Della Porta*

LUIGI MONTELLA, *Il Beni di Paparelli*

EMMA GRIMALDI, *Gioacchino Paparelli e l'idea manzoniana di uomo superiore.  
Alcune note a margine*

PINA BASILE, *L'interpretazione del "Limbo dantesco" tra Scervini e Paparelli*

GIOVANNI SAVARESE, *Il Carducci di Paparelli*

CARMINE DI BIASE, *Letteratura italiana contemporanea. Scrittori napoletani*

LUIGI REINA, *Una fruttuosa collaborazione*

SEBASTIANO MARTELLI, *Paparelli, Quasimodo e la critica (con lettere inedite di  
Quasimodo)*

ALBERTO GRANESE, *L'altra scrittura: da Kawagi a Breton. Gli interventi giornalistici di Paparelli*

ANTONIA LEZZA, *«Misure critiche»: un progetto e una sfida*

RENATO FILIPPELLI, *Testimonianza*

*Bibliografia di Gioacchino Paparelli*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO  
*Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo*  
dlas@unisa.it

- Direttore:* SEBASTIANO MARTELLI
- Vice Direttore:* ALBERTO GRANESE
- Componenti:* EPIFANIO AJELLO, *Letterature comparate*  
RENATO AYMONE, *Letteratura italiana moderna e contemporanea*  
ANGELO CARDILLO, *Letteratura italiana*  
CARLO CHIRICO, *Letteratura italiana con elementi di filologia e critica testuale*  
EMMA CARMINA GRIMALDI, *Letteratura italiana*  
ANTONIA LEZZA, *Letteratura teatrale italiana*  
RINO MELE, *Storia del teatro e dello spettacolo*  
FILOMENA MONTANILE, *Letteratura italiana*  
LAURA PAOLINO, *Letteratura italiana*  
ANTONIO PIETROPAOLI, *Letteratura italiana contemporanea*  
LUIGI REINA, *Letteratura italiana*  
DONATO SALVATORE, *Storia dell'arte moderna*  
FRANCESCO SICA, *Filologia italiana*  
ROSA TROIANO, *Dialettologia italiana*  
LEONARDO ACONE, *Letteratura per l'infanzia*  
IRENE CHIRICO, *Letteratura medievale e umanistica*  
DOMENICA FALARDO, *Italiano scritto*  
RICCARDO FALCO, *Letteratura per l'infanzia*  
EMILIO GIORDANO, *Metodologia e storia della critica letteraria*  
ROSA GIULIO, *Letteratura italiana*  
ROSELENA GLIELMO, *Sociologia dell'arte e della letteratura*  
EMILIA IMPARATO, *Didattica della lingua italiana*  
PIETRO PELOSI, *Teoria della letteratura*  
ANNAMARIA SAPIENZA, *Metodologia e critica della letteratura teatrale*  
NICOLA SCONTRINO, *Storia dell'arte contemporanea*  
ROSANNA SPIRITO, *Storia del teatro e dello spettacolo*

*Personale:*

**Capo Ufficio:** GRIPPO ANNA MARIA

**Personale**

**amministrativo:** D'ALESSANDRO MARIA CONCETTA  
DE CHIARA MAURIZIO (*funzioni di bibliotecario*)  
DELLA MORTE VINCENZO

**Personale**

**tecnico:** ELEFANTE ANTONIO  
NOBILI MAURIZIO

Presso il Dipartimento è attivato il Dottorato in  
*"Italianistica. La letteratura fra ambiti storico-geografici e interferenze disciplinari"*





