

# misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura*

Nuova Serie

ANNO XXI

numero 1-2

2022



EDIZIONI  
BUONAIUTO

*Fondatore*

GIOACCHINO PAPARELLI

*Direttore*

SEBASTIANO MARTELLI

*Comitato scientifico*

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

*Redazione*

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

*Segreteria di Redazione*

ANTONIO ELEFANTE  
aelefante@unisa.it

*Direzione e Redazione*

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

*La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.*

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

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

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

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

ISSN: 0392 - 6397

---

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE  
Nuova Serie

ANNO XXI, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2022

**Saggi**

ALBERTO GRANESE, <i>L'origine e il destino dell'anima: Dante e la cultura islamica tra contiguità e distanza</i> .....	pag. 5
LAURA PASQUINI, <i>Le fonti figurative dell'Inferno dantesco</i> .....	» 26
RAFFAELE CESARO, <i>Sulla XIV novella del Novellino di Masuccio</i> .....	» 46
MARIA DI MARO, « <i>Ond'ora per goder più vera pace, / l'arso mio motteggiar per sempre tace</i> »: note satirico-burlesche nella poesia di Margherita Costa	» 62
EMILIO FILIERI, <i>Francesco Bernardini e lo sguardo verista, fra Internazionale e Rustica progenies (1885)</i> .....	» 79
GIAN PAOLO RENELLO, <i>Il sonetto proemiale della raccolta Spingo la vela di Stefano Tuscano</i> .....	» 95
DOMENICA FALARDO, <i>Nicola Scarano dagli studi critici alla didattica della letteratura</i> .....	» 107
MICHELANGELO FINO, <i>Lo spazio e la morte ne Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa</i> .....	» 139
MARCELLO SABBATINO, « <i>Il fascino del narrare</i> ». Italo Calvino e la 'camera oscura' delle interviste.....	» 164
IRENE CHIRICO, <i>La Medea «non aggressiva» e «carta con mille incognite» nella Grecia barbara di Pier Paolo Pasolini</i> .....	» 186
ELEONORA RIMOLO, « <i>Tra il bestemmiatore e il rivoltoso</i> »: Carducci giacobino nella Wunderkammer di Sanguineti.....	» 200

**Interventi**

MILENA MONTANILE, <i>L'Elogio del Jommelli di Saverio Mattei: un affresco di vita letteraria e musicale settecentesca</i> .....	» 214
---	-------

ALESSIO BOTTONE, *Intorno a una nuova edizione dei Discorsi letterari e filosofici di Francesco Lomonaco*..... pag. 228

### **Note e Rassegne**

SABRINA AULITTO, *Le parole della pandemia nei giornali francesi (2019-2021)* » 238

IRENE CHIRICO, *Proposte di didattica interdisciplinare tra letteratura e scienza* » 249

### **Recensioni**

Sara Carbone, Valentino Cecchetti, Raffaele Cesaro, Luigi Montella, Sveva Robiony..... » 255

**Libri ricevuti**..... » 273

L'ORIGINE E IL DESTINO DELL'ANIMA:  
DANTE E LA CULTURA ISLAMICA TRA CONTIGUITÀ E DISTANZA

ABSTRACT

Il contributo pone al centro della teoria dell'origine dell'anima in Dante la *lectio* tenuta da Stazio nel canto XXV del *Purgatorio* (vv. 37-108), dove alcuni contenuti speculativi di origine greco-islamica e mediati da fonti latine (Alberto Magno, Tommaso d'Aquino) presentano significativi punti di affinità con le idee di Avicenna, ma divergono dalle teorie di Averroè, pur apprezzato dal poeta tra i limbicoli dotati della virtù aristotelica della megalopsichia. Si approfondiscono, pertanto, le articolazioni dottrinarie di questa differente opzione, secondo un percorso ermeneutico che ne evidenzia sì i presupposti filosofici e teologici, ma approda alle ragioni ultime, se pure dilazionate, di prevalente natura metaletteraria, per cui, paradossalmente, i due pensatori arabi, a indiretto e oppositivo confronto, diventano funzionali a una più solida, originale e credibile base strutturale del poema.

The contribution places at the center of the theory of the origin of the soul in Dante the *lectio* held by Statius in canto XXV of *Purgatorio* (vv. 37-108), where some speculative contents of Greek-Islamic origin and mediated by Latin sources (Alberto Magno, Thomas Aquinas) have significant points of affinity with Avicenna's ideas, but diverge from Averroes' theories, although appreciated by the poet among the limbicule endowed with the Aristotelian virtue of megalopsichia. Therefore, the doctrinal articulations of this different option are deepened, according to a hermeneutic path which highlights its philosophical and theological presuppositions, but arrives at the ultimate reasons, albeit deferred, of a predominantly meta-literary nature, for which, paradoxically, the two thinkers Arabs, in indirect and oppositional comparison, become functional to a more solid, original and credible structural basis of the poem.

PAROLE CHIAVE: Dante, Anima, Islam, Alberto, Tommaso.

KEYWORDS: Dante, Soul, Islam, Alberto, Tommaso.

All'interno di una microstruttura virtuale a più alta densità metaletteraria, costituita dai canti XXI-XXVI del *Purgatorio*, la strategia diegetica, messa in atto da Dante, raggiunge il punto culminante nel XXV, in quanto il complesso discorso che fa pronunciare a Stazio, prima anima completamente purificata incontrata nell'oltretomba, e pertanto abilitato a trattare un tema scientifico, filosofico e soprattutto teologico<sup>1</sup>, costituisce la base

<sup>1</sup> Non va esclusa l'ipotesi che una delle ragioni di avere affidato la trattazione di questo

strutturale dei primi due regni, la cui mancanza non avrebbe permesso la credibilità e la sussistenza stessa del poema, essendo irrapresentabili i suoi personaggi, che, pur essendo morti, paradossalmente lo fanno vivere. Dante non poteva più oltre rinviare questa spiegazione sulla natura delle ombre dell'oltretomba, sia perché l'avrebbe dovuta illustrare fin dalla prima apparizione di Virgilio nel primo canto dell'*Inferno*, sia perché nel corso della composizione delle Cantiche non poteva non essersi accorto di alcune incongruenze, tanto che diventava complicato farle coincidere in maniera coerente con una verosimiglianza almeno fantastica, come, per menzionare due casi esemplari, l'abbraccio, che tra Dante e l'ombra di Casella è dichiarato impossibile (*Purgatorio* II 76-81), avviene invece tra Virgilio e Sordello (*Purgatorio* VI 75)<sup>2</sup>. La stessa teoria dei "corpi aerei" esposta da Stazio ha bisogno di appoggiarsi su similitudini, come quelle dell'arcobaleno e della fiammella, che contribuiscono a dare l'impressione di un'illustrazione del fenomeno, ma non di una sua reale e logica spiegazione. Indubbiamente Dante, nella cornice dei golosi, partendo dalla sua curiosità di sapere le ragioni per cui uno spirito può dimagrire quando non ha bisogno di alimentarsi, si appoggia su basi sicure, perché la natura fisica dei tormenti inflitti dal fuoco infernale alle anime incorporee è attestata dalla Bibbia e lo stesso *excursus* dottrinale sulla generazione ha altrettanto solidi riferimenti alla teoria aristotelica, molto nota nella cultura medievale e condivisa da Alberto Magno e da Tommaso d'Aquino, pur con qualche reciproca divergenza<sup>3</sup>; non esiterà a deviare, quando la sua vigile consapevolezza metaletteraria gli suggerirà una direzione diversa per salvare l'impalcatura del poema.

All'inizio, infatti, fa disquisire Stazio intorno al processo generazionale

---

argomento a Stazio possa dipendere da un passo del suo poema (*Thebais* IV 473-487), in cui è illustrato il destino delle anime (cfr. S. GENTILI, *L'anima forma e immagine del corpo. L'invenzione della «Commedia»*, in EAD., *L'uomo aristotelico. Alle origini della letteratura italiana*, Prefazione di P. Dronke, Roma, Carocci, 2005, pp. 95-125).

<sup>2</sup> Ciò non toglie che la condizione delle anime *post mortem* non può mai essere esposta come una verità assoluta, per sua essenza indimostrabile e inverificabile e, quindi, a Dante interessava, proprio da un punto di vista metaletterario, da una parte, avvicinarsi quanto più possibile alla verisimiglianza, dall'altra, mantenere alto e incisivo il significato profondo della comunicazione poetica, per cui non risulta condivisibile, com'è stato fatto, invocare il rispetto della verità (cfr. G. PADOAN, *Il canto XXV del «Purgatorio»*, in *Purgatorio. Letture degli anni 1976-1979*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 577-600).

<sup>3</sup> Mentre Alberto Magno riteneva, infatti, che il seme dell'uomo acquista la «virtute informativa» negli organi genitali, Tommaso colloca, invece, questo atto nel cuore (cfr. V. BARTOLI, P. URENI, *Controversie medico-biologiche in tema di generazione umana nel XXV del «Purgatorio»*, «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 83-111).

dell'anima umana comunemente accettato, un trattatello di embriologia medievale esposto con grande fervore in terzine<sup>4</sup>. Per meglio concentrarsi poi sulle conclusioni, è opportuno seguire in maniera articolata i diversi snodi concettuali del discorso: la parte più raffinata e perfetta («purior et perfectior») del sangue, che non è assorbita dalle vene e rimane intatta<sup>5</sup>, acquista dentro il cuore potenza di dar forma («virtute informativa») a tutte le membra dell'uomo, come quell'altra parte del sangue che va attraverso le vene a nutrirle e quindi a trasformarsi nelle membra stesse; questo sangue perfetto, dopo avere subito una ulteriore trasformazione («ancor digesto»), e divenuto così sperma, scende negli organi genitali dell'uomo («ov'è più bello / tacer che dire»)<sup>6</sup> e di qui stilla sopra il sangue della donna nell'utero, il ricettacolo («natural vasello») predisposto dalla natura dove si uniscono il sangue femminile e quello maschile divenuto seme: il primo predisposto a subire l'azione fecondatrice dell'altro e questo a operare con la «virtù informativa» che ha ricevuto nel cuore («lo perfetto loco onde si preme»), seguendo sempre lo schema argomentativo già in Tommaso<sup>7</sup>; e, pertanto, il seme dell'uomo, una volta unito al sangue della donna, comincia a mettere in opera la medesima virtù «informativa» o «virtute attiva» proveniente dal cuore, prima facendo di entrambi un coagulo, quasi di caglio sul latte, poi, appena questo si è rappreso e costituito, dandogli vita, quale materia su cui imprimere la propria forma («coagulando prima, e poi avviva / ciò che per sua materia fé constare», 50-51), secondo un'immagine, ripresa poi dall'embriologia medievale, di Aristotele<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. B. NARDI, *Sull'origine dell'anima umana* [1938], in ID., *Dante e la cultura medievale*, a cura di P. Mazzantini, Roma-Bari, Laterza, 1983 pp. 207-224; ID., *Il canto XXV del «Purgatorio»* [1958], in ID., *Lecturae e altri studi danteschi*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 139-150.

<sup>5</sup> Il sangue, «qui digestione quadam est praeparatus ad conceptum, quasi purior et perfectior alio sanguine» (THOMAE AQUINATIS *Summa theologiae* III, q. 31, a. 5 *ad tertium*).

<sup>6</sup> Così Dante già nella canzone, «Tre donne intorno al cor mi son venute»: «Come Amor prima per la rotta gonna / la vide in parte che 'l tacere è bello» (DANTE, *Rime*, a cura di C. Giunta, Edizione delle *Opere* diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011: 44, 27-28).

<sup>7</sup> «In generatione distinguitur operatio agentis et patientis. Unde relinquitur quod tota virtus activa sit ex parte maris, passio autem ex parte feminae»: *Summa theol.* III, q. 32, a. 4; per Tommaso, il sangue femminile, come riteneva anche Aristotele, è quello predisposto al concepimento e, quindi, anch'esso, più puro e più perfetto di tutto l'altro sangue.

<sup>8</sup> «Masculus quidem exhibet speciem et principium motus, femella autem et corpus et materiam, velut in lactis coagulatione corpus quidem lac est, formans autem coagulum

La virtù attiva del seme, in quanto forma della nuova materia offertale dal coagulo, diventa, in una prima fase del processo generativo, anima vegetativa, con la sola differenza che l'anima della pianta è già in sé perfetta, mentre questa del feto è destinata a un ulteriore sviluppo: «in tanto differente, / che questa è in via e quella è già a riva»; così anche in Tommaso: «intermedia non habent speciem completam, sed sunt ut in via ad speciem»<sup>9</sup>. L'anima vegetativa evolve, nella seconda fase, in sensitiva con capacità di movimento e sensazione, tipica di un essere ancora nel suo stadio più basso, come uno sfongo, intermedio tra vegetale e animale marino («si move e sente, / come spungo marino»); infine, comincia a sviluppare gli organi, propri dell'animale superiore, delle varie facoltà sensitive di cui essa stessa, avendole prodotte nell'embrione, è stata l'origine («imprende / ad organar le posse ond'è semente», 56-57). Negli organi così costituiti si «distende», quindi, e si dilata con tutta la sua potenza quella virtù informativa che deriva dal cuore del padre, dove la natura predispone la vita di tutte le membra, come ha meglio precisato Alberto Magno<sup>10</sup>.

Si tratta, a questo punto, di risolvere il problema più difficile: come

---

principium habens et constare faciens»: *De generatione animalium*, traslatio Guillelmi de Moerbeke, ed. Hendrik Joan Drossaart Lulofs, Brüggge, Desclée de Brouwer, 1966, I 20, 729a (ARISTOTELES LATINUS, XVII. 2, v).

<sup>9</sup> THOMAE AQUINATIS *Summa contra Gentiles* II 89: «Haec igitur vis formativa eadem manet in spiritu praedicto a principio formationis usque in finem. Species tamen formati non manet eadem: nam primo habet formam seminis, postea sanguinis, et sic inde quousque veniat ad ultimum complementum. Licet enim generatio simplicium corporum non procedat secundum ordinem, eo quod quodlibet eorum habet formam immediatam materiae primae; in generatione tamen corporum aliorum, oportet esse generationum ordinem, propter multas formas intermedias, inter primam formam elementi et ultimam formam ad quam generatio ordinatur. Et ideo sunt multae generationes et corruptiones sese consequentes. Nec est inconueniens si aliquid intermediorum generatur et statim postmodum interrumpitur: quia intermedia non habent speciem completam, sed sunt ut in via ad speciem; et ideo non generantur ut permaneant, sed ut per ea ad ultimum generatum perveniatur. Nec est mirum si tota generationis transmutatio non est continua, sed sunt multae generationes intermediae: quia hoc etiam accidit in alteratione et augmento; non enim est tota alteratio continua, neque totum augmentum, sed solum motus localis est vere continuus, ut patet in VIII physicorum». (Corsivo nostro).

<sup>10</sup> Mentre la terzina (58-60) conferma che Dante si muove sempre tra Tommaso e Alberto Magno, facendo riferimento ora all'uno, ora all'altro, qui, dipende da Alberto Magno, anche nell'uso dei verbi più significativi: «Hic autem spiritus clauditur et tenetur intra sperma et non separatus ab ipso, sed potius distenditur in ipso et dilatatur» (ALBERTI MAGNI *Quaestiones super De Animalibus* (*Opera Omnia* 16), ed. Efreim Filthaut, Monasterii Westfalorum, Aschendorff Verlag, 1955, I 13; cfr. Id., *De Anima* (*Opera Omnia* 7/1), ed. Clemens Stroick, ivi, 1968).



questo essere, così formato, dotato di tutte le facoltà proprie degli altri animali, sia poi capace di parlare, cioè di ragionare, prerogativa propria dell'uomo, come attestato già nel *De vulgari eloquentia* (I II 1), in quanto l'anima razionale, l'intelletto, trascende le facoltà corporee e, quindi, il passaggio dall'animalità alla razionalità, attività spirituale e in certo senso divina, non si può spiegare secondo natura, come aveva già rilevato Aristotele<sup>11</sup>. Ed ecco la soluzione, in forma di «verità» assoluta enunciata da uno Stazio, cristiano, salvato e purificato, che Dante fa teologizzare sulle orme di Tommaso e, quindi, secondo la più rigorosa ortodossia: non appena nel feto è perfettamente compiuta l'articolazione del cervello, Dio, «lo motor primo», lieto di poter dare vita a un nuovo essere e compiaciuto di un tale capolavoro della natura, in quanto sua creatura, insuffla («insufflavit ei spiritum vitalem», già in *Sapientia* 15, 10-11) l'anima intellettiva, per ciascun essere umano ogni volta di nuovo creata, sua parte divina e immortale per somiglianza e partecipazione, contenente in potenza tutte le forme universali («spirito novo, di virtù repleto»), poste aristotelicamente in atto al momento della conoscenza<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> «Relinquitur intellectum solum deforis advenire, et divinum esse solum; nichil enim ipsius operationi comunicat corporalis operatio» (*De generatione animalium*, cit., II 3, 736b).

<sup>12</sup> «Respondeo dicendum quod impossibile est virtutem activam quae est in materia, extendere suam actionem ad producendum immaterialem effectum. Manifestum est autem quod principium intellectivum in homine est principium transcendens materiam, habet enim operationem in qua non comunicat corpus. Et ideo impossibile est quod virtus quae est in semine, sit productiva intellectivi principii. Similiter etiam quia virtus quae est in semine agit in virtute animae generantis, secundum quod anima generantis est actus corporis, utens ipso corpore in sua operatione. In operatione autem intellectus non comunicat corpus. Unde virtus intellectivi principii, prout intellectivum est, non potest ad semen pervenire. Et ideo philosophus, in libro de Generat. Animal., dicit, relinquitur intellectus solus de foris advenire. Similiter etiam anima intellectiva, cum habeat operationem sine corpore, est subsistens, ut supra habitum est, et ita sibi debetur esse et fieri. *Et cum sit immaterialis substantia, non potest causari per generationem, sed solum per creationem a Deo.* Ponere ergo animam intellectivam a generante causari, nihil est aliud quam ponere eam non subsistentem; et per consequens corrumpi eam cum corpore. *Et ideo haereticum est dicere quod anima intellectiva traducatur cum semine*» (*Summa theol.*, I, q. 118, a. 2: corsivi nostri). Quest'anima intellettiva o, aristotelicamente, "intelletto possibile", prima che la sua potenza si trasformi nell'atto del conoscere, «potenzialmente in sé adduce tutte le forme universali, secondo che sono nel suo produttore», proprio perché è immortale; «onde si puote omai vedere che è mente: che è quella fine e preziosissima parte de l'anima che è deitade» (*Convivio* IV XXI 5; III II 19, nell'ordine di cit.). Agostino, nelle *Retractationes* o nuove trattazioni dello scritto polemico *De anima*, sul problema dell'origine dell'anima razionale, di cui viene ribadita la natura incorporea, pur tentato

Negli ultimi versi conclusivi della parte scientifica, Dante fa, intanto, toccare a Stazio due punti essenziali: nel primo (63-66), come in tutta l'esposizione, segue ancora Tommaso; col secondo (73-75) segna la prima divergenza sostanziale dall'Aquinate, in vista dell'ultimo segmento del discorso, dov'è finalmente esposta, imbrigliata all'interno di questa ampia e particolareggiata argomentazione embriologica in veste poetica, quasi a trarne una persuasiva verisimiglianza scientifica, la teoria dei corpi aerei, per lui decisiva<sup>13</sup>. Il primo punto concerne il suo allineamento ortodosso alle posizioni della Chiesa di rifiuto della teoria averroistica dell'intelletto unico e separato, che, fermo restando la corruttibilità dell'anima sensitiva, negava l'anima individuale e, dunque, escludeva non solo la sua immortalità, ma anche la responsabilità personale, per Dante, per la struttura stessa del suo poema, importantissima, la cui mancanza avrebbe distrutto, secondo Tommaso, «totam scientiam moralem et omnia quae pertinent ad conversationem civilem», tanto da dichiarare, in energica polemica antiaverroistica, fin dal *Prooemium* al *De unitate intellectus*:

Inolevit siquidem iam dudum circa intellectum error apud multos, ex dictis Averrois sumens originem, qui asserere nititur intellectum quem Aristoteles possibilem vocat, ipse autem inconvenienti nomine materialem, esse quamdam substantiam secundum esse a corpore separatam, nec aliquo modo uniri ei ut formam; et ulterius quod iste intellectus possibilis sit unus omnium hominum. [...] Subtracta enim ab hominibus diversitate intellectus, qui solus inter animae partes incorruptibilis et immortalis apparet, sequitur post mortem nihil de animabus hominum remanere nisi unam intellectus substantiam; et sic tollitur retributio praemiorum et paenarum et diversitas eorumdem. Intendimus autem ostendere positionem praedictam non minus contra philosophiae principia esse, quam contra fidei documenta<sup>14</sup>.

di seguire, in coerenza con la sua dottrina del peccato originale, la tesi del cosiddetto "traducianesimo" sostenuta da Tertulliano, secondo il quale l'anima era trasmessa dai genitori ai figli con la generazione, manifesta un'incertezza tra discendenza dal primo uomo, essendo fatta per essere unita al corpo, e continua creazione divina direttamente per ogni singolo individuo (cfr. la recente edizione del trattato agostiniano, *L'anima e la sua origine*, testo originale latino e traduzione, a cura di G. Catapano ed E. Moro, Roma, Città Nuova, 2022).

<sup>13</sup> Cfr. S. CRISTALDI, *Canti XXV-XXVI. Potenza e atto della poesia*, in *Esperimenti danteschi. «Purgatorio» 2009*, a cura di B. Quadrio, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 253-271.

<sup>14</sup> Va, quindi, assolutamente salvata (e su tale linea Dante consente del tutto con il pensiero dell'Aquinate) la responsabilità personale, in quanto «si igitur unus sit intellectus omnium, ex necessitate sequitur quod sit unus intelligens, et per consequens unus volens [...] Et ex hoc [...] sequitur quod nulla sit differentia sit inter homines quantum ad liberam voluntatis electionem, sed eadem sit omnium» (*De unitate intellectus* IV 87 concl.). Così

Averroè, invece, seguito da Sigieri di Brabante e dallo stesso Guido Cavalcanti, poiché l'atto di intendere non ha bisogno di organi, aveva sostenuto che, oltre all'intelletto agente, anche l'intelletto possibile, funzione dell'anima razionale contenente in potenza le forme astratte a cui riferire le varie realtà della medesima specie per consentire la conoscenza dell'universale, era separato dall'anima sensitiva («fé disgiunto / da l'anima il possibile intelletto», *Purgatorio* XXV 64-65) e, quindi, unico per tutti e non personale:

Dicamus igitur quod manifestum est quod homo non est intelligens in actu nisi propter continuationem intellecti cum eo in actu. [...] In Aristotelis De Anima Librum Tertium materiale, remanet ut continuatio intellectorum cum nobis hominibus sit per continuationem intentionis intellectecum nobis (et sunt intentiones ymagine), scilicet partis que est in nobis de eis aliquo modo quasi forma. [...] Et non est sicut existimavit, sed opinandum est quod in anima sunt tres partes intellectus, quarum una est intellectus recipiens, secunda autem est efficiens, tertia autem factum. Et due istarum trium sunt eterne, scilicet agens et recipiens; tertia autem est generabilis et corruptibilis uno modo, eterna alio modo. *Quoniam, quia opinati sumus ex hoc sermone quod intellectus materialis est unicus omnibus hominibus, et etiam ex hoc sumus opinati quod species humana est eterna*, ut declaratum est in aliis locis, necesse est ut intellectus materialis non sit denudatus a principiis naturalibus, communibus toti speciei humane, scilicet primis propositionibus et formationibus singularibus communibus omnibus; hec enim intellecta sunt unica secundum recipiens, et multa secundum intentionem receptam. [...] *Et ex hoc modo possumus dicere quod intellectus speculativus est unus in omnibus*<sup>15</sup>.

pure, in *Summa theol.* I, q. 76, a. 2: «*Respondeo dicendum quod intellectum esse unum omnium hominum, omnino est impossibile.* [...] Manifestum est autem quod, qualitercumque intellectus seu uniatur seu copuletur huic vel illi homini, intellectus inter cetera quae ad hominem pertinent, principalitatem habet, obediunt enim vires sensitivae intellectui, et ei deserviunt. [...] Sed ipsum phantasma non est forma intellectus possibilis, sed species intelligibilis quae a phantasmatis abstrahitur. In uno autem intellectu a phantasmatis diversis eiusdem speciei non abstrahitur nisi una species intelligibilis. Sicut in uno homine apparet, in quo possunt esse diversa phantasmata lapidis, et tamen ab omnibus eis abstrahitur una species intelligibilis lapidis, *per quam intellectus unius hominis operatione una intelligit naturam lapidis, non obstante diversitate phantasmatum.* Si ergo unus intellectus esset omnium hominum, diversitas phantasmatum quae sunt in hoc et in illo, non posset causare diversitatem intellectualis operationis huius et illius hominis, *ut Commentator fingit in III de anima. Relinquitur ergo quod omnino impossibile et inconveniens est ponere unum intellectum omnium hominum*» (nostri tutti i corsivi).

<sup>15</sup> AVERROIS CORDUBENSIS [IBN ROSCH] *Commentarium magnum in Aristotelis «De Anima» libros*, recensuit F. Stuart Crawford, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1953, III, 5 (corsivi nostri). Cfr. anche AVERROËS, *L'intelligence et la pensée*:

Questa posizione di Averroè non va tuttavia confusa con quanto Dante sostiene in un noto passo della *Monarchia* (I III 8), in cui cita esplicitamente Averroè in merito all'unicità dell'intelletto, che ha dato adito a qualche fraintendimento:

*Et quia potentia ista per unum hominem seu per aliquam particularium communitatum superius distinctarum tota simul in actum reduci non potest, necesse est multitudinem esse in humano genere, per quam quidem tota potentia hec actuetur sicut necesse est multitudinem rerum generabilium ut potentia tota materie prime semper sub actu sit: aliter esset dare potentiam separatam, quod est impossibile.*  
9. *Et huic sententie concordat Averrois in comento super hiis que De anima. Potentia*

---

*Grand commentaire du «De Anima» Livre III*, a cura di A. de Libera, Paris, Flammarion, 1998; E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005. Vd. di GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, la canzone, «Donna me prega: perch'eo voglio dire», vv. 21-23: «form' à che s'intende / che prende nel possibile intelletto / come in subietto, loco e dimoranza». Si vedano, inoltre, alcuni studi in grado di restituire in pieno la portata "mediterranea" dell'opera di Dante, oltre l'orizzonte classico ed ebraico-cristiano, la cultura trovadorica e stilnovistica: è Carlo Saccone, curatore di *Sguardi su Dante da Oriente*, vol. IX dei «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, e autore di un'ampia Introduzione, a fare il punto critico-storiografico su tutta la tradizione di ricerche cominciate dall'opera pionieristica di Miguel Asín Palacios, con *La escatología musulmana en la «Divina Comedia»* (1919) e *Dante y el Islam*, Madrid, Voluntad, 1927 (in traduzione italiana, *Dante e l'Islam*, a cura di C. Ossola, Parma, Pratiche, 1994), e proseguite in Italia da Francesco Gabrieli, con *Nuova luce su Dante e l'Islam*, in «Nuova Antologia», 85, 1950, pp. 48-59, Enrico Cerulli, con *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949 e *Nuove ricerche sul «Libro della Scala» e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, ivi, 1972 (vd. *Il Libro della Scala di Maometto*, con a fronte il testo della versione latina voluta da Alfonso X il Savio nella seconda metà del Duecento, a cura di A. Longoni, con un saggio di M. Corti, Milano, Rizzoli, 2013 e anche della Corti, *Dante e la Cultura Islamica*, in «Per correr miglior acque»: *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 183-202; EAD., *La «Commedia» di Dante e l'oltretomba islamico* [1995], in EAD., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 365-379), fino ai lavori più recenti di Andrea Celli, con *Dante e l'Oriente. Le fonti islamiche nella storiografia novecentesca*, Roma, Carocci, 2013, pp. 19-69, Roberta Morosini, con *Dante, il profeta e il Libro: la leggenda del toro dalla «Commedia» a Filippino Lippi, tra sussurri di colomba ed echi di Bisanzio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018 e *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020, e di Valerio Cappozzo, con *Dante and Islam, Islam and Dante*, in *Dante Beyond Borders. Contexts and Reception*, edited by N. Havelly, J. Katz and R. Cooper, Legenda, Modern Humanities Research Association, 2021, pp. 157-188. Tuttavia, per una trattazione dell'argomento e una più ampia bibliografia, cfr. B. DEEN SCHILDGEN, *Dante e l'Oriente* [2002], a cura e *Premessa all'edizione italiana* di G. Crimi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 7-22.

etiam intellectiva, de qua loquor, non solum est ad formas universales aut speties, sed etiam per quamdam extensionem ad particulares: unde solet dici quod intellectus speculativus extensione fit practicus, cuius finis est agere atque facere<sup>16</sup>.

Potrebbe essere probabile l'influsso di Jean de Jandun, che si era espresso in maniera affine, ma non identica alla dottrina averroistica: una tesi condivisibile per Dante che, forse, pur partendo dall'angolazione teorica di Averroè, ritiene nella parte conclusiva certamente necessaria l'attuazione della potenza di un unico intelletto, ma nel senso della partecipazione, se pure transitoria, di tutti gli esseri umani all'eterno, divino splendore della scienza universale, impossibile a essere realizzata da un singolo individuo aspirante all'immortalità<sup>17</sup>. Non è da escludere che questa impostazione contribuiva anche ad avvalorare la sua visione dell'unicità del potere imperiale.<sup>18</sup>

Al momento di precisare le modalità con cui interviene l'anima razionale, Dante però comprende che non gli è più possibile seguire Tommaso, secondo il quale, quando questa subentra, le altre due anime, la vegetativa

---

<sup>16</sup> Il testo del filosofo arabo a cui Dante fa esplicito riferimento è il seguente: «Homo igitur secundum hunc modum, ut dicit Themistius, assimilatur Deo in hoc quod est omnia entia quoquo modo, et sciens ea quoquo modo; entia enim nichil aliud sunt nisi scientia eius, neque causa entium est aliud nisi scientia eius. Et quam mirabilis est iste ordo, et quam extraneus est iste modus essendi!» (AVERROIS CORDUBENSIS *Commentarium magnum in Aristotelis «De Anima» libros*, cit., III, 36, p. 501). I corsivi nel testo dantesco sono nostri.

<sup>17</sup> Cfr. J.-B. BRENET, *Perfection de la philosophie ou philosophe parfait?: Jean de Jandun lecteur d'Averroès*, «Recherches de théologie et de philosophie médiévales», LXVIII (2), 2001, pp. 310-348; ID., *Transferts du sujet: La noétique d'Averroès selon Jean de Jandun*, Paris, Vrin, 2003; ID., *Théorie de l'intellect et organization politique chez Dante et Averroès*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», XCVIII (3), 2006, pp. 467-487. Il passo cit. della *Monarchia* va messo in rapporto con *Convivio* IV XXI 4-8, *Purgatorio* XXV 37-108, *Paradiso* VII 130-144.

<sup>18</sup> Cfr. H. KELSEN, *La teoria dello Stato in Dante*, traduzione dal tedesco di W. Sangiorgi, Prefazione di V. Frosini, *Kelsen e Dante*, Bologna, FirenzeLibri, 1974, ripubblicata col titolo *Lo Stato in Dante. Una teologia politica per l'Impero*, con la stessa Prefazione, Presentazione di P. G. Monateri, *Kelsen e Dante, oltre Schmitt?* e Postfazione di T. E. Frosini, Milano, Mimesis, 2017. Sull'inquadramento di quest'opera alla luce della teoria monista internazionalista matura del suo autore, che dunque è già *in nuce* preannunciata nella dissertazione di laurea, è illuminante la lettura di M. PATRONO, *Latenza di idee. Un'analisi 'a posteriori' della prima opera pubblicata di Hans Kelsen: «Die Staatslehre des Dante Alighieri»* [1905], «Federalismi.it», 4/2022, pp. 756 sgg. Di grande finezza interpretativa, al riguardo, anche M. GALDI, *Kelsen, Dante e il sogno universale*, letto in corso di pubblicazione nel n. 3/2022 della rivista «PasSaggi Costituzionali».

e la sensitiva, si dissolvono; ed essendo per l'Aquinate il processo evolutivo non genetico, ma finalistico, l'unità dell'anima umana non poteva essere messa in pericolo da principi formali distinti e di natura diversa:

Et ideo dicendum est quod, cum generatio unius semper sit corruptio alterius, necesse est dicere quod *tam in homine quam in animalibus aliis, quando perfectior forma advenit, fit corruptio prioris*, ita tamen quod sequens forma habet quidquid habebat prima, et adhuc amplius. [...] Sic igitur dicendum est quod anima intellectiva creatur a Deo in fine generationis humanae, quae simul est et sensitiva et nutritiva, corruptis formis praeexistentibus<sup>19</sup>.

Con la sua capacità di innovare radicalmente le ordinarie convenzioni retoriche e letterarie della propria epoca, con quel suo andare "oltre", che si declina non solo nella creazione di procedimenti associativi di tipo metaforico, in grado di fornire ai lettori potenti sensori cognitivi per la comprensione di realtà ineffabili, ma anche nella disponibilità verso ogni aspetto del reale, nella sincretistica apertura verso modelli culturali differenti, nella sapiente gestione di registri differenziati, Dante trova allora più conveniente concordare con la posizione teorica di Alberto Magno, anche se (va precisato) seguire su un certo argomento il Maestro di Colonia non significava per lui allontanarsi dal suo geniale discepolo, non essendoci ancora la capacità di distinguere le varie scuole del tempo con il rigore degli studiosi moderni<sup>20</sup>. Secondo il "suo" Stazio, quindi, l'anima intellettiva, divina e immortale, lo «spirito novo», assorbe in sé assimilandolo («tira / in sua sustanzia», 73-74) ciò che trova in atto nel feto, ossia la virtù informativa, propria del seme paterno, già trasformatasi in anima vegetativa e in anima sensitiva e dunque costituente in quel momento la stessa intera forma del corpo, e diventa sì una sola anima, ma vi continuano sempre ad agire le funzioni proprie di tutte e tre: la funzione vitale dell'anima vegetativa, la sensibilità della sensitiva e la razionale dell'intellettiva, che implica anche la capacità di riflettere su di sé, l'autocoscienza («un'alma sola, / che vive e sente e sé in sé rigira», 74-75)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Summa theol.* I, q. 118, a. 2 *ad secundum* (corsivo nostro).

<sup>20</sup> Cfr. le conclusioni al suo ampio articolo su *Tommaso d'Aquino* (in *Enciclopedia dantesca s. v.*) di Kenelm Foster, che cita, a questo proposito e in particolare sulla fedeltà o meno di Dante al tomismo, il giudizio di uno studioso di prim'ordine, come Gilson. Insomma, Dante segue certamente Alberto, ma non ritiene di allontanarsi molto da Tommaso e tanto meno di attestarsi su una fondamentale opposizione come per Averroè.

<sup>21</sup> «Ipsa [l'anima razionale] est in se colligens omnium formarum se ordine naturae praecedentium potentias [quella vegetativa e sensitiva]: quae omnes in intellectuali natura complentur tamquam in ultimo termino et fine [...] propter continuitatem motus

La posizione di Alberto, di evidente influsso avicenniano, desunta dal suo commento al *De divinis nominibus* di Dionigi Pseudo-Areopagita, è rivolta non tanto al tema dell'incorruttibilità e immortalità dell'anima umana, condivisa tanto dalla fede quanto dalla gran parte dei filosofi, ma di come possa esserlo, costituendo, simultaneamente, l'atto e la forma del corpo: dalle parole di Avicenna (*ex verbis Avicennae*) risulta che la nozione di corpo rientra nella definizione di anima, perché vi è analiticamente contenuta; questa, di conseguenza, si configura non solo come forma del corpo, ma anche e soprattutto come una sostanza di una determinata specie, una *substantia completa*<sup>22</sup>. Alberto, che pure opera con un innegabile eclettismo, sostenendo a volte anche due tesi opposte, d'accordo in questo con Avicenna, riteneva l'intelletto possibile non separato, come per Averroè, ma una potenzialità propria dell'anima umana, secondo una teoria, sostenuta proprio nel *Liber de natura et origine animae*, in cui

---

continue exeuntis de potentia ad actum» (ALBERTI MAGNI *Liber de natura et origine animae* (*Opera omnia*, 12), ed. Bernhardus Geyer, Monasterii Westfalorum, Aschendorff Verlag, 1955, I 6). Un anticipo è già nel *Convivio*: «E però dico che quando l'umano seme cade nel suo recettaculo, cioè nella matrice, esso porta seco la virtù dell'anima generativa e la virtù del cielo e la virtù delli elementi legati, cioè la complessione» (IV XXI 4). Sulla questione, vd. É. GILSON, *L'âme raisonnable chez Albert le Grand*, «Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge», 14, 1943-1945, pp. 5-72; B. NARDI, *Dante e la filosofia*, «Studi Danteschi», XXV, 1940, pp. 5-42, poi in *Nel mondo di Dante*, Roma, Storia e letteratura, 1944, pp. 209-245; ID., *Alberto Magno e San Tommaso*, «Giornale critico della filosofia italiana», 22, 1941, pp. 35-47; ID., *Sull'origine dell'anima umana*, in *Dante e la cultura medievale*, cit., pp. 260-283; *Studi di filosofia medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 9-68. *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967; S. VANNI ROVIGHI, *Alberto Magno e l'unità della forma sostanziale nell'uomo*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi* (Firenze, 1955, II, pp. 753-778), ripreso in EAD., *Studi di filosofia medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1978, II, pp. 19-39 (23-24); M. LENZI, *Alberto e Tommaso sullo statuto dell'anima umana*, «Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge», 74, 2007, pp. 27-58.

<sup>22</sup> ALBERTI MAGNI *Super Dionysium De divinis nominibus*, ed. Paul Simon (*Opera Omnia* 37/1), Monasterii Westfalorum, Aschendorff Verlag, 1972, IV 29. Il riferimento è ad AVICENNA LATINUS, *Liber de anima seu Sextus De Naturalibus*, édition critique de la traduction latine médiévale par Simone Van Riet, Introduction sur la doctrine psychologique d'Avicenne par Gerard Verbeke, Louvain-Leiden, Peeters-Brill, 1968 (IV-V)-1972 (I-II-III), I, 1, p. 26, 24-27, 37, ma vd. anche AVICENNA (IBN SINA), *Libro della guarigione. Le cose divine*, a cura di A. Bertolacci, Torino, UTET, 2007. Per una presenza capillare, tra citazioni dirette e indirette, di Avicenna nei testi di Alberto, cfr. A. BERTOLACCI, *Le citazioni implicite testuali della «Philosophia prima» di Avicenna nel Commento alla «Metafisica» di Alberto Magno: analisi tipologica*, «Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale», 12, 2001, pp. 179-274.

il processo generativo si riduce di fatto a una semplice alterazione delle anime nel passaggio da vegetativa a sensitiva e a razionale, secondo il ritmo materia-forma, potenza-atto: «generatio est continuus egressus eius quod est in potentia, ad actum [...] est enim motus forma post formam» (I 4). Questo «continuus egressus», attribuito all'essenza della forma, insita per giunta nella materia (come suo "desiderio": *inchoatio formae*) e modificata, ma non prodotta da un agente esterno, porta alla conseguenza che il diretto intervento divino non sostituisce, ma completa un processo di natura generativa, essendo già nell'anima sensitiva l'*inchoatio* della razionale. Per Alberto, l'anima umana risulta, quindi, costituita dall'integrazione di più forme sostanziali; essendo subordinate l'una all'altra ed evolvendo da inferiore a superiore, il passaggio dalla potenza all'atto ne garantirebbe unità e completezza strutturali, senza ridurla a semplice forma (o proprietà) del corpo, a cui si unisce quanto all'essere non quanto all'essenza: dottrina, questa, assolutamente non condivisa da Tommaso.

Ed è solo a questo punto che, in coerenza con la tesi dell'anima umana come sostanza costituita dalle tre facoltà, Dante – pur rendendosi conto dell'immensa difficoltà di risolvere razionalmente il problema di come l'intelletto divino si innesti nel corpo mortale e ricorrendo infatti a un'immagine, a suo giudizio, analogica del sole, dell'umor della vite e del vino, ossia di due sostanze diverse che ne formano una nuova (76-78)<sup>23</sup> – fa in modo che Stazio finalmente risponda alla sua domanda sulla ragione del dimagrimento delle ombre con una costruzione fantastica venata di suggestive immagini tratte da un'attenta osservazione dei fenomeni naturali. Dopo la morte corporea, l'anima, secondo un ragionamento coerente con la parte conclusiva del percorso generazionale mutuata da Alberto Magno, essendo immortale, porta potenzialmente con sé, pur nella sua unità, sia la virtù informativa, divenuta anima vegetativa e sensitiva, vale a dire le facoltà umane rimaste inoperose ma non estinte, sia la facoltà intellettuale, lo spirito nuovo insufflato da Dio, corrispondente alla parte divina, che, manifestandosi come memoria, intelligenza e volontà, è nella sua attività molto più viva e acuta di quanto lo fosse nel tempo in cui era ancora legata alla materiale carnalità del corpo<sup>24</sup>; pertanto, giunta nel luogo destinatole

<sup>23</sup> «Non si maravigli alcuno, s'io parlo sì che par forte ad intendere; ché a me medesimo pare maraviglia, come cotale produzione si può pur concludere e con lo intelletto vedere» (*Convivio* IV XXI 6).

<sup>24</sup> Queste facoltà dell'anima razionale, «memoria, intelligenza e volontà» (83), non più chiuse nella prigione corporea, sono diventate più attive e acute, perché «hanno memoria senza dimenticazione, intelligenza senza difetto, e volontà ferma e invariabile» (vd. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di



dal giudizio divino, la sua virtù informativa, che aveva generato l'anima vegetativa e l'anima sensitiva – e da qui parte in *climax* l'azzardato scatto fantastico –, irraggiando intorno a sé, fa prendere all'aria circostante le sembianze originarie del corpo vivo, sia nell'aspetto che nelle proporzioni, operando nello stesso modo in cui aveva operato quando ne aveva formato le membra; questa nuova figura area («forma novella») segue dovunque l'anima che l'ha formata imprimendovi il suo sigillo, essendone diventata la parte visibile ma impalpabile chiamata «ombra», in cui si costituiscono tutti gli organi di senso, compresa la vista<sup>25</sup>.

Quindi parliamo e quindi ridiam noi;  
quindi facciam le lagrime e ' sospiri  
che per lo monte aver sentiti puoi.  
Secondo che ci affliggono i disiri  
e li altri affetti, l'ombra si figura;  
e quest'è la cagion di che tu ti miri. (Pg XXV 103-108)

Supportando questa parte del discorso con metafore e similitudini (l'ariapregna di umidità e adorna degli stessi colori dell'iride a causa dei raggi del sole che vi si riflettono rifrangendosi, la fiammella che segue il fuoco ovunque si trasferisce e con esso si estende), Dante cerca di dare una giustificazione scientifica alla sua audace invenzione poetica, utilizzando abilmente un'affermazione di Agostino circa una vaga somiglianza dopo la morte dell'anima con il corpo (*De Genesi ad litteram* XII xxxiii), ma di fatto allontanandosi dalla posizione del sempre seguito Tommaso, per il quale l'anima separata dal corpo non ha alcun corpo, neanche quello aereo:

*Quamvis autem animabus post mortem non assignentur aliqua corpora quorum sint formae vel determinati motores, determinantur tamen eis quaedam corporalia loca per congruentiam quandam secundum gradum dignitatis earum, in quibus sint quasi in loco, eo modo quo incorporalia in loco esse possunt, secundum quod magis accedent ad primam substantiam, cui locus superior per congruentiam deputatur, scilicet Deum, cuius sedem caelum Scriptura esse denuntiat*<sup>26</sup>.

C. Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862; 3 t., Pisa, Nistri-Lischi, 1989).

<sup>25</sup> Cfr. P. BOYDE, *Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, trad. it., *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 461-462.

<sup>26</sup> [RAYNALDI ROMANI (REGINALDO DA PIPERNO)] *Supplumentum* LXIX, a. 1 (corsivo nostro). La presenza di qualsiasi forma corporea, di per sé corruttibile, nell'aldilà è, quindi, decisamente esclusa anche del *socius continuus* dell'Aquinate, Reginaldo da Piperno,

Per ben due volte, sia nella considerazione dell'anima come entità unica, che racchiude in sé, anche dopo la morte, le tre facoltà, intellettuale, sensibile, vegetativa, sia nell'invenzione dei corpi aerei, in funzione speculare e parallela l'una con l'altra, la scientifica e la fantastica, Dante si comporta in maniera autonoma, sforzandosi di fare raggiungere alla sua finzione sostanziata di argomenti filosofici la massima approssimazione possibile alla verisimiglianza, perché si rende conto che solo questa era la via sicura per dare efficacia al suo messaggio poetico e credibilità ai suoi personaggi, farne «ombre» che si atteggiassero come esseri vivi, sentendo e soffrendo pur essendo prive della solidità corporea. Senza questa scelta, la cui spiegazione risulta peraltro incredibilmente dilazionata e affidata a Stazio non in quanto controfigura cristiana di Virgilio, ma personaggio-funzione nel percorso metaletterario, la struttura stessa del poema sarebbe crollata, soprattutto in relazione ai primi due regni dell'oltretomba: è proprio la coscienza non tanto del *viator* quanto specificamente del poeta a suggerirgli di collocare in questo canto – il secondo di una solidale e immaginaria microstruttura (XXIV-XXV), subito dopo la conferma, nel colloquio con Bonagiunta Orbicciani, della poetica stilnovistica come base di partenza per una nuova direzione stilistica da imprimere alla sua scrittura in vista della composizione della terza Cantica – l'invenzione strutturale decisiva, dotata di una precisa necessità narrativa nell'unità del racconto itinerale e, dunque, indispensabile alla credibilità stessa delle prime due.

Prende, pertanto, da Alberto Magno lo spunto teorico sull'origine e la natura dell'anima umana che ritiene utile al suo discorso sui “corpi aerei”, recuperando, attraverso la mediazione delle fonti latine, alcuni contenuti speculativi greco-islamici, affini alla concezione di Avicenna, allontanandosi dalla dottrina dell'Aquinata sul destino *post mortem* dell'anima separata, ma concorda con le sue geniali argomentazioni sul rifiuto dell'intelletto unico, sostenuto dalle ben note tesi di Averroè, che avrebbe inficiato l'altra base strutturale, questa volta di tutto il poema, costituita dalla responsabilità individuale, dal “libero arbitrio”, senza il cui esercizio non sarebbe stata possibile la «retributio praemiorum et paenarum et diversitas eorumdem», come ha scritto Tommaso, «e non fora giustizia per ben letizia, e per male avere lutto», come dirà Marco Lombardo. È,

---

estensore del Supplemento alla *Summa theol.* dopo la morte del maestro. Cfr. É. GILSON, *Dante's Notion of a Shade: Purgatorio XXV*, «Mediaeval Studies», XXIX, 1967, pp. 124-142. Vd. anche ID., *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939, trad. it. di S. Cristaldi, Milano, Jaca Book, 1996; e, sempre in area culturale francese, A. F. OZANAM, *Essai sur la philosophie de Dante*, Paris, Faculté des Lettres, 1838.

quindi, davvero sorprendente che Dante, in uno snodo decisivo della sua strategia metaletteraria, rivolta ad assicurare al poema le sue imprescindibili basi strutturali, anzi, la sua stessa sopravvivenza e credibilità, attraverso Alberto e Tommaso, abbia tenuto ben visibili sullo sfondo due protagonisti del pensiero arabo, ambedue collocati tra i limbicoli dotati della virtù aristotelica della megalopsichìa, ma con un paradossale capovolgimento: più vicino ad Avicenna, benché solo nominato tra Ippocrate e Galeno, molto lontano da Averroè, al quale pure ha dedicato l'apprezzamento del «gran» commento all'opera del «maestro di color che sanno», baricentro intorno a cui ruotava ancora tutta la scolastica al suo apogeo.

Una conferma che alla base di un'opzione filosofico-teologica e, come in questo caso, antropologica agisce sempre in Dante una coerente coscienza metaletteraria è verificabile in un altro tra i più conosciuti *loci* del poema, in cui l'indubbia preminenza delle istanze etiche e politiche finisce col mettere spesso in ombra questo dato fondamentale. Se nel canto XXV fa illustrare da Stazio la creazione dei personaggi attraverso la teoria dei «corpi aerei», indispensabile per la struttura dei primi due regni oltremondani, nel XVI, sempre del *Purgatorio*, da Marco Lombardo aveva fatto esporre la teoria del libero arbitrio, che attraversa in senso trasversale tutto il poema, perché costituisce la ragione stessa della sua intera esistenza. Ne riproporrà la definizione nella prima terzina del IV del *Paradiso*, presentando, all'interno di una similitudine, un esempio usato nella filosofia scolastica, ma di origine aristotelica – quello dei due cibi posti a uguale distanza e di uguale attrazione che renderebbero un «liber'omo» impossibilitato a scegliere, rischiando di morire di fame prima di decidersi per l'uno o per l'altro –, confutato però da Tommaso, per il quale l'uomo libero troverà alla fine il modo di attribuire una maggiore attrazione a uno dei due, consistendo l'essenza della libertà, a suo avviso, nella volontà, che sceglie liberamente in base agli elementi forniti dall'intelletto (*Summa theol.* I-II, q. 17, a. 1), contrariamente alla concezione averroistico-boeziana, che la riponeva nella ragione<sup>27</sup>. Dante non poteva certamente condividere forme di determinismo intellettualistico, come si evince da un ben noto verso di questo canto quarto («ché volontà, se non vuol, non s'ammorza», 76) e dal 22 del successivo (il maggiore dono di Dio «fu de la volontà la libertate»); ma da una sua affermazione nella *Monarchia* – «Primo res apprehenditur, deinde apprehensa bona vel mala

<sup>27</sup> L'esempio è citato da Aristotele (*De coelo* II XIII 495b) e riportato da Tommaso (*Summa theol.* I-II, q. 3, a. 6). Cfr. L. PERTILE, IV, in *Lectura Dantis Virginiana*, III. *Dante's «Paradiso»*, «Lectura Dantis», XVI-XVII, 1995, pp. 46-67.

iudicatur, et ultimo iudicans prosequitur sive fugit» (I XII 3) –, incardinata su un principio già espresso da Tommaso (*Summa theol.* I-II, q. 9 a. 1), sembra di avvertire le due fondamentali tendenze della scolastica, in cui la radice del libero arbitrio sta alternativamente nella volontà o, sottolineando l'apporto della conoscenza, nella ragione, nel giudizio dell'intelletto.

La trattazione più ampia e significativa è comunque affidata a Marco Lombardo, un personaggio chiamato a svolgere un ruolo funzionale alla manifestazione più esplicita della concezione ideologica di Dante e della sua poetica narrativa. Il *viator* si trova nella cornice degli iracondi e Marco quindi è un iracondo, condannato a espiare l'«ira mala», perché l'ira, se governata secondo giustizia e ragione, è una lodevole passione<sup>28</sup>. Quando il poeta deve trattare un tema etico-politico, il suo interesse converge anche sul versante metaletterario, tanto che i dati biografici del personaggio e le componenti precise della sua colpa risultano evanescenti. Di Marco, sdegnoso, ma valente e saggio, certo famoso ai suoi tempi, apparso anche in due racconti brevi del *Novellino* (XLIV, LV) e nella *Cronica* (VIII cxxi) del Villani, ben poco sappiamo, non essendo possibile una sua identificazione sicura, ma di certo dovette essere uomo di corte, come Ciacco e Sordello, legato forse alla Marca Trevigiana, in grado di avere una conoscenza più o meno ampia della situazione storico-politica del suo tempo, soprattutto del ceto dirigente dell'Italia settentrionale, e quindi in grado di individuarne le cause della corruzione e denunciarle in maniera accorata e vibrante, ispirato dalla sua coscienza morale, amante delle virtù civili e cavalleresche e soprattutto di una giustizia unica e imparziale<sup>29</sup>. Sono queste le ragioni, la loro origine, che Dante vuole sapere: perché il mondo è «di malizia gravido e coverto» (60); ed è a questo punto, al “centro” del poema, che pone la domanda cruciale, la cui risposta dovrà

<sup>28</sup> Solo i pacifici, nella settima beatitudine (*Matheum* V 9), sono «sanz'ira mala» (*Purgatorio* XVII 69), ossia senza iracondia, che è peccato capitale. Per Tommaso, l'ira è «appetitus vindictae», che può essere mossa anche dal desiderio di giustizia, perché «appetere vindictam propter vitiorum correctionem et bonum iustitiae conservandum, laudabile est». Per la distinzione tra le due specie di ira, cfr. *Summa theol.* II-II, q. 158, a. 1-3.

<sup>29</sup> Per una ricerca e una discussione di ordine biografico, vd., s. v., P. MAZZAMUTO, *Marco Lombardo*, in *Enciclopedia Dantesca*. L'autore vi sostiene anche la tesi (basata sulle epistole dantesche, quasi sicuramente coeve alla composizione del canto, la V del primo settembre 1310, la VI del 30 marzo 1311 e la VII del 16 aprile 1311) che Marco di quella «temperie politica suscitata, soprattutto fra il 1311 e il 1312, dall'avvento di Enrico VII» rappresenta il «simbolo poetico e ideologico», soprattutto per la rivalutazione «dell'autorità imperiale sollevata dalla dignità di luna a quella di sole», in cui il poeta trasferisce «la varia e crescente esperienza storica e culturale accumulata nel corso dell'elaborazione del poema».

risolvere il suo problema fondamentale, in assoluto il più importante di tutti, in quanto coinvolge sia la dimensione ideologica, sia il correlato livello metaletterario: se la corruzione dipende, come ogni comportamento sulla terra, dagli influssi astrali o dalla volontà degli uomini («ché nel cielo uno; e un qua giù la pone», 63)<sup>30</sup>.

Ed ecco la risposta, scandita in terzine di valore capitale, puntate come un pilastro, un architrave portante quasi al centro della costruzione architettonica di tutto il poema, la sua ragione fondativa (essendo argomento dell'opera l'uomo che «prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius», *Epistola XIII* 11), i cui snodi concettuali decisivi è opportuno seguire nei particolari: condanna decisa del determinismo astrale, del resto in linea con gli insegnamenti dei teologi cristiani, poiché le sfere celesti con il loro moto non producono in modo necessario gli accadimenti terreni (una polemica antiastrologica in cui è probabilmente un chiarimento, in chiave metaletteraria, dei limiti dei suoi stessi riferimenti al cielo come influente nell'amore o nella vita associata)<sup>31</sup>; se fosse realmente così non esisterebbe più negli uomini il libero arbitrio e dunque non sarebbe giusto avere in premio la felicità per il bene compiuto e in punizione le sofferenze per il male commesso (concetto espresso, sulla base del terzo libro dell'*Etica* aristotelica, già nel *Convivio*)<sup>32</sup>; gli influssi celesti danno le prime inclinazioni agli istinti, agli affetti, agli impulsi involontari, ma la parte intellettuale e spirituale dell'anima umana possiede l'illuminazione razionale per distinguere il bene dal male (con allusione alla «synderesis», ossia l'*habitus* innato della mente sulla

<sup>30</sup> Compito del poeta «scriba» sarà poi quello di riferire la risposta di Marco ai suoi lettori («sì ch'ì la veggia e ch'ì la mostri altrui», 62), essendo sua la missione a vantaggio dell'umanità, come gli verrà detto in diverse occasioni nel corso del viaggio: *Purgatorio* XXXII 103-105, XXXIII 52-53; *Paradiso* XVII 127-142, XXVII 64-66. Vd. C. BOLOGNA, *Al centro della «Commedia»*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. Gatto e P. Supino Martini, Roma-Firenze, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» - All'insegna del Giglio, 2002, I, pp. 19-31.

<sup>31</sup> Cfr. *Paradiso* VIII 1-3: «Solea creder lo mondo in suo periclo / che la bella Ciprigna il folle amore / raggiasse»; DANTE, *Rime*, ed. cit., 34, 1-2: «Amor che movi tua virtù dal cielo / come 'l sol lo splendore»; *Rime* 44, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, 66-68: «piangano gli occhi e dogliasi la bocca / degli uomini a cui tocca, / che sono a' raggi di cotal ciel giunti».

<sup>32</sup> «E però è da sapere, secondo la sentenza del Filosofo nel terzo dell'*Etica*, che l'uomo è degno di loda e di vituperio solo in quelle cose che sono in sua podestà di fare o di non fare; ma in quelle nelle quali non ha podestà, non merita né vituperio né loda, però che l'uno e l'altro è da rendere ad altrui, avegna che le cose siano parte dell'uomo medesimo» (*Convivio* III iv 6).

cui base si orienta il libero arbitrio)<sup>33</sup>, e soprattutto una volontà libera per scegliere l'uno o l'altro, che se all'inizio incontra delle difficoltà poi, se ben si educa, riesce a superare le tendenze negative<sup>34</sup>; gli uomini, dotati di un'anima immortale, formata da intelletto e volontà, partecipi della natura divina, sua diretta creatrice, non sono sottoposti al potere dei cieli fisici e, pur restando liberi, paradossalmente, la loro libertà consiste nell'accettare la dipendenza da Dio, ossia «solis existentibus liberis qui voluntarie legi oboediunt (*Epistola* VI 23)<sup>35</sup>; di conseguenza, soltanto negli uomini va cercata la causa della corruzione del mondo, quando si lasciano disviare dalla cupidigia dei falsi beni mondani. *L'incipit*, nelle prime due terzine (67-72), sembra preso direttamente da un'opera minore del *Corpus Thomisticum*, *De iudiciis astrorum*: «Hoc autem omnino tenere oportet, quod voluntas hominis non est subiecta necessitati astrorum; alioquin periret liberum arbitrium, quo sublato non deputarentur homini neque bona opera ad meritum, neque mala ad culpam».

Voi che vivete ogni cagion recate  
 pur suso al cielo, pur come se tutto  
 movesse seco di necessitate.  
 Se così fosse, in voi fora distrutto  
 il libero arbitrio, e non fora giustizia  
 per ben letizia, e per male avere lutto.

Nella parte successiva del suo discorso, Marco, sempre non discostando-

<sup>33</sup> La mente fornisce, infatti, «universalis iuris principia» (THOMAE AQUINATIS *Scriptum super Sententiis* II, d. 24, q. 2, a. 3 *concl. ad quarum*); cfr. V. BARTOLI, *Il concetto di sinderesi nella «Commedia», «L'Alighieri»*, n. s., 40, 2012, pp. 121-133.

<sup>34</sup> Ancora Tommaso: «Corpora caelestia non possunt esse per se causa operationum liberi arbitrii; possunt tamen ad hoc dispositive inclinare, inquantum imprimunt in corpus humanum, et consequens in vires sensitivas, quae sunt actus corporalium organorum, quae inclinant ad humanos actus. Quia tamen vires sensitivae obediunt rationi [...] nulla necessitas ex hoc libero arbitrio imponitur; sed contra inclinationem caelestium corporum homo potest per rationem operari» (*Summa theol.* II-II, q. 95, a. 5 *concl.*).

<sup>35</sup> «Liberi soggiacete» (v. 80) è un'espressione chiaramente ossimorica, che designa la paradossale libertà dell'uomo di fronte a Dio, così spiegata da Agostino: «Unde ad iuste faciendum liber non erit, nisi a peccato liberatus esse iustitiae coeperit servus. Ipsa est vera libertas propter recti facti laetitiam, simul et pia servitus propter praecepti oboedientiam» (*Enchiridion* IX 3) e da Bonaventura: «Hanc enim dignitatem habet liberum arbitrium, ut, inquantum liberum, soli Deo sit subiectum; et quia, in quantum liberum, nulli agenti creato subest, cum coactio sit a superiori, nullum agens creatum potest ipsum cogere» (*In II Sent.*, d. 25, p. 1, a. 1, q. IV, *resp.*).

si dalla dottrina tomistica, sostiene che Dio crea immediatamente e senza intermediari l'anima razionale, pur vedendola e compiacendosene ancor prima di averla creata, e l'anima, semplice e priva di discernimento, entra nel mondo, disposta a ricevere le varie impressioni, simile quindi a una fanciulla ignara. Procedendo però da Dio, sommo bene, essa, naturalmente e per istinto, si volge a ciò che è bene e, pertanto, la diletta; ma, tratta in inganno dalla sua innocenza, essendo aristotelicamente all'inizio «tabula rasa», si rese necessaria una guida per distoglierla dai falsi beni<sup>36</sup>. Quindi, «le leggi son, ma chi pon mano ad esse?» (97). E qui Marco affronta il versante più apertamente politico, peraltro già in parte trattato nel sesto canto di questa stessa Cantica: le leggi ci sono, l'imperatore, assente, non può farle rispettare, il papa non ha il discernimento per applicarle e, anzi, avalla gli istinti avidi di beni mondani<sup>37</sup>; dunque, da questa cattiva condotta dipendono i mali del mondo e non dalla natura umana corrotta dalle influenze degli astri, mentre, nell'antica Roma, al tempo dell'impero universale, vero e unico ideale da perseguire, due poteri indipendenti l'uno dall'altro, temporale e spirituale, guidavano l'umanità verso i suoi due fini essenziali, la felicità terrena e la beatitudine eterna<sup>38</sup>; invece, nel tempo presente, l'autorità papale si è impossessata anche di quella imperiale ed essendo

<sup>36</sup> Già Dante nel *Convivio*: «Lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima dalla natura dato, è lo ritornare al suo principio. E però che Dio è principio delle nostre anime [...] essa anima massimamente desidera di tornare a quello. [...] L'anima nostra, incontanente che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, e però, qualunque cosa vede che paia in sé avere alcuno bene, crede che sia esso. E perché la sua conoscenza prima è imperfetta, per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare» (IV xii 14; 15-16).

<sup>37</sup> Il papa può discernere e interpretare solo in campo teologico, non possiede la «discretionem boni et mali», come è in grado di fare l'imperatore; è evidente la polemica contro le tesi ierocratiche di Bonifacio VIII, come giustamente ha ben compreso Benvenuto da Imola: «Vult dicere auctor, quod pastor modernus bene ruminat, quia habet in ore legem Dei [...] et de rei veritate Bonifacius, qui tunc erat papa, bene sciebat leges et Sactam Scripturam [...] sed non divisit potestatem temporalem a spirituali, imo utrumque officium confundit in unum» (*Comentum, ad loc.*).

<sup>38</sup> Così Dante, già nel *Convivio*: «E però che ne la sua [del Figliol di Dio] venuta nel mondo, non solamente lo cielo, ma la terra convenia essere in ottima disposizione [...] ordinato fu per lo divino provvedimento quello popolo e quella cittade che ciò doveva compiere, cioè la gloriosa Roma» (IV v 4); poi, nella *Monarchia*: «Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo Pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam eternam, et Imperatore, qui secundum phylosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret» (III xvi 10).

riunite in una sola persona senza reciproco timore, contravvenendo all'ordinamento divino, è inevitabile che procedano male, ma la colpa assoluta, per avere confuso le due forme di governo, va solamente addebitata alla Chiesa di Roma, tenuto conto che sia nella Bibbia (*Liber Numeri* XVIII 20-24), sia nel Vangelo (*Matheum* 10, 9-10), la guida spirituale è esclusa dall'esercitare anche quella temporale (*Purgatorio* XVI 85-114; 127-132)<sup>39</sup>. Questi in sintesi gli argomenti, trattati peraltro anche in altri luoghi delle opere dantesche, tanto che, proprio per questo aspetto, sono sorti diversi problemi in merito alla loro concordanza o discordanza<sup>40</sup>.

Liberandoci subito dal quesito se Marco Lombardo sia o non sia un portavoce di Dante, un suo alter ego oppure un personaggio autonomo, mentre la funzione metaletteraria, tenacemente voluta dal poeta, gli assegna il compito di esporre centralmente la concezione del libero arbitrio, momento essenziale del canto<sup>41</sup>, soprattutto se esaminato dal punto di vista prospettico, in cui, se pure concatenati con la consueta granitica logica dantesca, la dottrina dell'anima e la teoria politica appaiono marginali e ripetitive, con qualche variante non essenziale, di argomenti più volte trattati, senza tener conto dello scarso interesse per l'identificazione stessa e i particolari biografici del personaggio. Per quanto concerne, ad esempio, la parte politica si è in genere volta attenzione alla visione storica e all'assurdità astronomica della metafora dei «due soli» dell'antico Impero Romano come prospettiva per il futuro<sup>42</sup>. Se il tema del libero arbitrio è investito, in maniera forse più evidente, di un carattere etico-politico, proprio nei versi trascritti dal canto XVI appare chiarissima l'espressione della coscienza metaletteraria del poeta, consapevole che la responsabilità individuale rappresenta la *conditio sine qua non* per la costituzione di tutto il poema, il suo «subiectum», inteso «litteraliter» (*Epistola* XIII 11), in cui la giustizia distributiva dell'Inferno, quella riparativa del Purgatorio pre-

<sup>39</sup> Cfr. P. BOITANI, *From Darkness to Light: Governance and Government in «Purgatorio»* XVI, in *Dante and Governance*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 12-26.

<sup>40</sup> Cfr. D. QUAGLIONI, «*Quanta est differentia inter solem et lunam*». Tolomeo e la dottrina canonistica dei «*Duo luminaria*», «*Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*», XII, 2004, pp. 395-406.

<sup>41</sup> Cfr. A. BUFANO, *Applicazione della dottrina del libero arbitrio nella «Commedia»*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 193-199.

<sup>42</sup> Cfr. J. A. SCOTT, *Una contraddizione scientifica nell'opera dantesca: i «due soli» di «Purgatorio» XVI 107*, in *Dante e la scienza*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 28-30 maggio 1993, a cura di P. Boyde e V. Russo, Ravenna, Longo, 1995, pp. 149-155.



ludono alle diverse apparizioni celesti dei beati nel Paradiso.

Da questo punto di vista, il discorso di Marco Lombardo si rivela ineludibile all'interno di un episodio talmente importante che, pur parlando questo ignoto personaggio, pur stando lui nel mezzo della scena, il vero baricentro è occupato da Dante, non il *viator*, che peraltro interloquisce a tratti, ma il poeta, perché attraverso quelle parole non può non sentirsi il pensiero dell'intellettuale medievale, intento a tracciare le linee essenziali della poetica su cui si fonda la *Comedia*, ordinata a «*removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*» e, dunque, finalizzata «*non ad speculandum, sed ad opus*» (*Epistola XIII* 15, 16). Da questo canto, a parte il successivo, in cui è trattato solo l'ordinamento della Cantica, in un'ampia tessitura di canti, Dante, se pure in forme non continue, con più o meno brevi ma sempre intense e significative intersezioni, riesce a manifestare tutta intera la sua forte coscienza metaletteraria, come a volere indicare ai lettori le fondamenta su cui ha costruito la divina architettura del poema sacro con i suoi mirabili endecasillabi e l'infinito spazio-temporale delle inimitabili terzine.

## LE FONTI FIGURATIVE DELL'INFERNO DANTESCO

## ABSTRACT

Tenendo conto dell'eccezionale rilevanza attribuita alle rappresentazioni figurate nel Medioevo, si analizza l'universo visivo dell'*Inferno* dantesco tentando di individuare quali potrebbero esserne le eventuali fonti figurative, quali gli episodi artistici che poterono favorire l'Alighieri nell'ideazione di talune immagini poetiche. Se finalmente possiamo considerare le immagini come fonti a tutti gli effetti, un'analisi attenta e prudente delle corrispondenze fra testo e immagine potrà in alcuni casi superare le insanabili incertezze biografiche e avvicinare, per altro verso e in altro modo, i luoghi e i documenti figurati alla *Commedia*, al poeta e al suo sentire.

Taking into account the exceptional importance attributed to figurative representations in the Middle Ages, the visual universe of Dante's *Inferno* is analyzed by attempting to identify what, if any, figurative sources of it might be, such as artistic episodes that might have favored Alighieri in devising certain poetic images. If we can finally consider the images as sources in their own right, a careful and prudent analysis of the correspondences between text and image will be able in some cases to overcome the irreconcilable biographical uncertainties and bring the figurative places and documents closer to the *Comedy*, to the poet and to his feeling in other ways.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Divina Commedia*, inferno, fonti figurative.

KEYWORDS: Dante, *Divine Comedy*, hell, figurative sources.

Tenendo conto dell'eccezionale rilevanza attribuita alle rappresentazioni figurate nel Medioevo e presupponendo inoltre la capacità e la volontà degli intellettuali più completi di "ragionare per immagini", possiamo addentrarci nell'universo visivo dell'*Inferno* dantesco tentando di individuare quali potrebbero esserne le eventuali fonti figurative, quali gli episodi artistici che poterono favorire l'Alighieri nell'ideazione di talune immagini poetiche<sup>1</sup>. Abbiamo alcuni limiti rilevanti che rendono rischioso e accidentato un percorso del genere e che ci impediscono di dare per scontato il fatto che Dante abbia visto davvero, che ne abbia avu-

<sup>1</sup> Si rimanda a L. PASQUINI, «Pigliare occhi, per aver la mente». *Dante la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020.

to il tempo, semmai anche la voglia, quando da esule peregrinava di corte in corte. La difficile ricostruzione di una “biografia possibile”<sup>2</sup> ci fornisce difatti solo alcune certezze in merito alla sua presenza sicura in pochi luoghi rilevanti anche dal punto di vista storico-artistico. Certamente Firenze, Bologna, Verona, Ravenna. Per il resto ne seguiamo le “orme”, come suggeriva Bassermann<sup>3</sup>, le tracce labili e insicure, difficilmente supportate da documenti di archivio che possano confermare anche le più che sensate ipotesi di una sua presenza in luoghi che vorremmo da lui frequentati, davanti a episodi decorativi che vorremmo da lui osservati con attenzione. Dobbiamo inoltre considerare le modalità attraverso le quali si attua la ricezione della fonte da parte del poeta, mai semplicemente assimilata, ma sempre, invece, sottilmente elaborata e amplificata da inventiva e poesia sublimi. Dante non copia immagini, non riporta in bello stile ciò che vede, non descrive l'opera d'arte, per quanto magnifica possa essere ai suoi occhi. Il poeta la elabora, la plasma a suo piacimento, e la riporta nel testo opportunamente trasformata, sovente trasfigurata. D'altra parte è più che naturale che un testo poetico si limiti a raccogliere le suggestioni senza dare conto delle fonti, testuali o figurative che siano, e che vi dialoghi velatamente, lasciando semmai al lettore il compito di ravvisarle tra le righe. Per altro verso, se finalmente possiamo considerare le immagini come fonti a tutti gli effetti, un'analisi attenta e prudente delle corrispondenze fra testo e immagine potrà avvicinare per altra via i luoghi e i documenti figurati alla *Commedia*, al poeta e al suo sentire.

Tenuto conto di questi elementi che devono ogni volta precedere il nostro approccio critico al testo dantesco, si potrebbe partire dai versi 7-18 del canto XXI dell'*Inferno* dove l'arsenale veneziano viene descritto nei particolari, per i rumori, i fumi, il ribollire della pece e gli operai al lavoro, indaffarati, ognuno al suo mestiere, come i diavoli scuri della quinta bolgia dell'ottavo cerchio, quella dei barattieri. Benché non esistano testimonianze sicure in merito alla presenza di Dante a Venezia, che precedano l'ultima fatale ambasceria del 1321, la veridicità di queste terzine non può essere trascurata: esse inducono a supporre che Dante abbia potuto osservare con attenzione quella struttura possente, per il

<sup>2</sup> Sottotitolo, non per un caso, della *Vita di Dante* di Giorgio Inglese (Roma, Carocci, 2015), che in un successivo contributo (G. INGLESE, *Una biografia impossibile*, «Dante Studies», CXXXVI, 2018, pp. 161-166) rincara la dose: quella di Dante è in realtà una biografia “impossibile”.

<sup>3</sup> A. BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia. Vagabondaggi e ricognizioni*, rist. anast. dell'ed. 1902, a cura di F. Benozzo, Bologna, Forni, 2006.

tempo avveniristica, in cui operai specializzati eseguivano in successione le singole operazioni di assemblaggio, come in una sorta di vera e propria catena di montaggio<sup>4</sup>. Nella totale assenza di documenti, la critica ha comunque ipotizzato eventuali soggiorni danteschi a Venezia, forse già nel primo esilio, nel 1303, quando il poeta si trovava a Verona<sup>5</sup>, oppure durante l'eventuale soggiorno trevisano presso la corte di Gherardo da Camino, negli anni fra il 1304 e il 1306<sup>6</sup>. Non esistono documenti scritti ma esiste in verità un documento figurato cui si vuole attribuire valenza di fonte a tutti gli effetti, anche per quanto concerne la presenza di Dante nella laguna. Si tratta del mosaico raffigurante il *Giudizio Universale* nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello. Ancora nel 1905 Cesare Augusto Levi, archeologo e scrittore, ripercorrendo il tragitto dall'isola a Venezia con la *Commedia* in grembo ipotizzava le possibili suggestioni che quel paesaggio poteva aver generato nel poeta. Il campanile della basilica torcelliana, la solitaria torre, alle spalle, intorno le paludi, le «onde bigie» di *If.*, VII, 104. Da questo paesaggio fosco e nebbioso, che anche Dante ebbe forse occasione di apprezzare, poterono scaturire, secondo Levi, le immagini della città di Dite e della palude Stigia<sup>7</sup>. Attraverso la laguna caliginosa su di una «nave piccioletta» (*If.*, VIII, 15) come quella guidata da Flegiàs, che lo conduce ai «piè dell'alta torre» (*If.*, VIII, 2) della città di Dite, il sommo poeta poté forse raggiungere l'imponente e solitario campanile di Santa Maria Assunta, varcare la soglia dell'antica basilica e

<sup>4</sup> Sull'arsenale di Venezia si veda E. CONCINA, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milano, Electa, 2006. In relazione ai versi danteschi vedi anche M. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze, Edifir, 2013, pp. 345-357: 349; I. BALDELLI, *Dante e Giotto: il canto XXIII del Paradiso*, in ID., *Studi Danteschi*, a cura di L. Seriani e U. Vignuzzi, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2015, pp. 149-176: 166.

<sup>5</sup> Vedi da ultimo P. PELLEGRINI, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Einaudi, 2021, pp. XVIII, 84-89.

<sup>6</sup> Da vedere A. BASSERMAN, *op. cit.*: in specie per la presenza di Dante a Venezia le pp. 454-457. Si può consultare la voce redazionale *Treviso*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976, p. 715. Ulteriori notizie in G. PETROCCHI, *Biografia*, in *Enciclopedia dantesca*, Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1978, pp. 1-53: 34-35; ID., *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 98-99; ID., *La vicenda biografica di Dante nel Veneto*, in ID., *Itinerari danteschi*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 88-103; G. INGLESE, *Vita*, cit., pp. 81-83. P. PELLEGRINI, *op. cit.*, pp. 103-117 colloca il poeta piuttosto a Verona, non trascurando comunque l'ipotesi di eventuali visite a Venezia.

<sup>7</sup> C.A. LEVI, *Dante a Torcello e il Mosaico del Giudizio Universale*, comunicazione all'Ateneo di Venezia letta la sera del 12 dicembre 1905, Treviso, Zoppelli, 1906.

soffermarsi a rimirare l'impressionante mosaico della controfacciata, bizantino nello schema generale ma con alcune inserzioni evidentemente attribuibili all'iconografia occidentale<sup>8</sup>. Del *Giudizio Universale* di Santa Maria Assunta, eseguito alla fine del secolo XI con interventi sostanziali nel XII<sup>9</sup>, a noi interessa in primo luogo la porzione dedicata alla rappre-

<sup>8</sup> Sul Giudizio universale di Torcello sono fondamentali i seguenti contributi: J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rome, École française de Rome, 1993, pp. 191-194, figg. 34-35; ID., *Inferno*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, pp. 351-357: 354; Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, a cura di M.G. Balzarini, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 28-29, 45-47, 279, figg. 9 e 11; L. LINK, *Il diavolo nell'arte. Una maschera senza volto*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 126-130; A. IACOBINI, *Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia*, in *L'Arte medievale nel contesto. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, Jaka Book, 2006, pp. 359-395: 375-376; *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, Castel Bolognese, Itaca, 2006, pp. 54, 56, 58, 62-63, e fig. a p. 57; J. RUDA, *Satan's Body: Religion and Gender Parody in Late Medieval Italy*, «Viator», XXXVII, 2006, pp. 319-350: 321-322, figg. 2-3.

<sup>9</sup> Per la datazione del mosaico e la sua collocazione nella cultura artistica dell'Italia medievale e bizantina sono fondamentali e numerosi nel tempo i contributi di Irina Andreescu di cui si segnalano almeno: I. ANDREESCU, *Torcello I. Le Christ inconnu; Torcello II. Anastasis et Jugement Dernier*, «Dumbarton Oaks Papers», XXVI, 1972, pp. 183-223; EAD., *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales*, «Dumbarton Oaks Papers», XXX, 1976, pp. 277-341; EAD., *Torcello IV. Cappella sud: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree*, in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico – AISCOM* (Bordighera, 6-10 dicembre 1995), a cura di F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 1996, pp. 535-551; I. ANDREESCU, J. HENDERSON, M. ROE, *Glass from the Mosaics on the West Wall of Torcello's Basilica*, «Arte medievale», V, 2, 2006, pp. 87-140. Da vedere anche R. POLACCO, *La cattedrale di Torcello*, Venezia-Treviso, L'altra riva-Canova, 1984; C. RIZZARDI, *Mosaici altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985; R. POLACCO., *Problemi cronologici della cattedrale di Torcello*, in *La Venetia dall'antichità all'alto Medioevo*, Atti del Convegno di Venezia (3-5 maggio 1985), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, pp. 177-185; ID., *La pittura medievale a Venezia*, in *La pittura in Italia, I, L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, Electa, 1994, pp. 113-130; ID., *Il presbiterio della cattedrale di Torcello: trasformazioni e restauri*, «Arte/Documento», IX, 1996, pp. 45-51; W. DORIGO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto, I, Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 21-63: 30-35, figg. 15-16; C. RIZZARDI, *La basilica di Santa Maria Assunta di Torcello fra Ravenna e Bisanzio: note sui mosaici dell'abside destra*, in *Florilegium Artium. Scritti in memoria di R. Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 153-160; EAD., *La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Catalogo della Mostra, (Venezia, 29 agosto 2009-10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia, Marsilio, 2009,

sentazione dell'Inferno (fig. 1). Il fiume di fuoco che nasce ai piedi della mandorla con il Cristo giudice si espande sulla destra in uno stagno di lava incandescente dove due angeli armati di lance, come i diavoli del canto XXI dell'*Inferno*, «fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli» (vv. 56-57). Al di sotto di questa prima porzione, dominata da Satana in trono con l'Anticristo in grembo, i dannati appaiono collocati in sei scomparti distinti, tipici dell'iconografia bizantina del *Giudizio* e riconducibili secondo alcuni a una già consolidata rappresentazione del settenario (andrebbe contato allora anche il settore sovrastante con Satana), ma da interpretare forse più coerentemente come rappresentazioni ancora confuse delle principali pene che secondo i teologi si applicavano indistintamente a tutti i dannati (la privazione di Dio, il fuoco, i vermi, il freddo e le tenebre)<sup>10</sup>. Che si tratti già di una esplicita allusione ai sette peccati capitali o meno, di certo questi settori musivi che compartimentavano in qualche maniera l'inferno, di norma caotico nell'iconografia dell'occidente medievale, dovettero esercitare un certo stimolo sulla fantasia di Dante, il quale, mentre all'epoca delle probabili visite a Torcello concepiva una struttura punitiva molto più complessa, poteva comunque trarre alcuni suggerimenti anche dall'impressionante mosaico lagunare.

Nello specifico, le quattro figure nude che si stagliano su un fondale cupo contorcendosi nei corpi e mordendosi le mani (fig. 2) potrebbero trovare un riscontro preciso nella descrizione che Dante ci fornisce degli iracondi nel VII canto dell'*Inferno* ai vv. 110-114, intenti a strapparsi la carne «a brano a brano». Il motivo delle mani rabbiosamente rosicchiate richiama inoltre una terzina del canto VIII, quando, ancora nell'attraversamento della palude Stigia, l'incontro scontro fra Dante e Filippo Argenti si risolve nel violento epilogo dei vv. 61-63, in cui «l fiorentino

pp. 60-85. Cfr. anche per la bibliografia pregressa e un maggior numero di immagini L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 45-49, figg. 176-180; EAD., «Pigliare occhi, per aver la mente», cit., pp. 28-34, figg. 5-10.

<sup>10</sup> Si rimanda senza dubbio sull'argomento alle valutazioni di Jérôme Baschet in J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà*, cit., pp. 191-194; ID., *Inferno*, cit., pp. 351-357; ID., *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Torino, Einaudi, 2000, pp. 225-258: 233-234. Sul tema, analizzato anche in relazione alla *Commedia* dantesca si veda in primo luogo L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginare l'Aldilà. Dante e l'arte figurativa medievale*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, I, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2011, pp. 87-97.

spirito bizzarro / in sé medesimo si volvea co' denti». La medesima scena potrebbe infine essere nuovamente evocata nel canto XXXIII, durante il drammatico racconto di Ugolino, al verso 58: «ambo le man per lo dolor mi morsi».

I fiumi infernali non sono certo, come ben sappiamo, un'invenzione dantesca<sup>11</sup>. Lo Stige e così pure il Flegetonte e il Cocito sono già noti alla tradizione letteraria classica e biblica; solo in alcuni casi tuttavia essi, oltre a delimitare precisi settori dell'oltretomba, vengono proposti come specifici strumenti di dannazione. A un fiume tutto di sangue allude, già nel Medioevo, la *Navigazione di S. Brandano*<sup>12</sup>, mentre nella *Visione di Tungdalo*, databile al secolo XII, l'autore descrive, fra gli altri, un enorme demone seduto su uno stagno ghiacciato, intento a divorare tutte le anime che riusciva ad afferrare<sup>13</sup>. Se questi potrebbero essere i probabili antecedenti letterari, è invece proprio a Torcello che Dante ha potuto scorgere, tra i comparti delle sei grotte infernali che nel *Giudizio* veneziano evocano le differenti pene inflitte ai dannati nell'oltretomba, l'immagine potente di un fiume di fuoco dai cui flutti emergono fitti i volti attoniti dei peccatori; e poco distante persino un fiume di ghiaccio che, assieme ai noti precedenti testuali – in primo luogo lo stagno ghiacciato di Tungdalo – potrà contribuire all'ideazione del lago gelato di Cocito, nel nono cerchio dell'*Inferno*.

Pur rimanendo nell'ambito in cui per necessità ci si muove, che è quello delle ipotesi, piace infine pensare a quelle due figure intenzionalmente accostate nel primo scomparto infernale, fasciate dalla medesima fiamma, «due dentro ad un foco» (*If.*, XXVI, 79), e dunque accomunate nel medesimo martirio, come possibili ispiratrici di «quel foco che vien sì diviso» (*If.*, XXVI, 52) in cui «dentro si martira / Ulisse e Diomede» che «così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira» (*If.*, XXVI, 55-57).

Nel canto XXXIV dell'*Inferno* gli esiti dell'eterna condanna del «primo superbo» (*Pd.*, XIX, 46) si concretizzano nella rappresentazione della smisurata e orrida figura di Lucifero. Il mostruoso angelo ribelle emerge a mezzo busto dalla ghiaccia mostrando tre volti su una sola faccia, in analogica antitesi rispetto alle tre persone della Trinità e in linea con

<sup>11</sup> Sempre valido il contributo di E. CIAFARDINI, *L'idrografia dell'Inferno e del Purgatorio*, in *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Albrighi, Segati & C, 1922, pp. 260-306, ma si veda anche A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. Marozzi, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 54-59.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 274-275 e bibliografia alla p. 22 della premessa all'edizione italiana.

<sup>13</sup> Si veda G. TARDIOLA, *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell'Aldilà prima di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 193-194.

una tradizione iconografica, ben nota all'arte del Medioevo<sup>14</sup>. Come già affermava Arturo Graf, la significativa triformità del Lucifero dantesco «non balza fuori per la prima volta dall'accesa fantasia di Dante; già innanzi la coscienza religiosa l'aveva immaginato e scorto, già le arti l'avevano raffigurato»<sup>15</sup>. Le origini dell'iconografia del *vultus trifrons* sono in effetti molto antiche<sup>16</sup>: rappresentazioni di divinità solari a tre teste o con tre volti su una testa sola erano diffuse tra i Celti e nelle regioni della Gallia romana: esemplari gli altari frammentari rinvenuti alla fine del XIX secolo vicino a Reims, caratterizzati, sulla fronte principale, dal volto triforme della divinità<sup>17</sup>. Divinità tricefale erano note anche nelle regioni balcaniche e nel Caucaso verso Est, fino al Giappone.

Queste divinità pagane a tre teste, antagoniste ignare del Dio unico e trino, non poterono che assumere nella rielaborazione cristiana valen-

<sup>14</sup> Molti suggerimenti sul tema sono già presenti in A. GRAF, *Il Diavolo*, Bologna, Forni, 1974, pp. 47-48 e ID., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, prefazione, note e appendice di G. Bonfanti, Milano, Mondadori, 1984, pp. 221-246. Da vedere sempre il fondamentale saggio di L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'Aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73. Cfr. anche L. PASQUINI, *Diavoli e inferni*, cit., pp. 41-45 e C. PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 127-134.

<sup>15</sup> La citazione da A. GRAF, *Miti, leggende*, cit., pp. 231-232.

<sup>16</sup> Sul *vultus trifrons* nell'iconografia del Medioevo e sulle origini pagane del tema cfr.: G.J. HOOGEWERFF, «*Vultus Trifrons*». *Emblema diabolico, immagine improba della Santissima Trinità (saggio iconologico)*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. III, XIX, 1942-1943, pp. 205-245; R. PETTAZZONI, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1946, pp. 135-151; L.P. CASELLI, R. AMERIO, «Perché un *Vultus Trifrons?*», «Conoscenza Religiosa», IV, 1975, pp. 345-372; J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973 (ed. or. 1955), pp. 58-62. Fondamentale il volume di P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Pontificia università gregoriana, 1997, in particolare il paragrafo 3 del terzo capitolo intitolato *Tentativi di fusione degli schemi* alle pp. 218-227. In relazione al Lucifero dantesco cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit.; EAD., *Immagini piene di senso. Varianti d'autore: Dante e l'immaginario visivo*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertonecello, 2015, pp. 113-125; L. PASQUINI, «*Pigliare occhi, per aver la mente*», cit., pp. 35-44, cui si rimanda anche per la bibliografia pressa.

<sup>17</sup> Sulle divinità triformi in area celtica, con particolare attenzione agli altari di Reims, si veda M.J. GREEN, *Symbol and image in Celtic religious art*, London-New York Routledge, 1989, pp. 171-179, figg. 76-80.



ze fortemente negative. Raffigurare il volto triforme del demonio sulla facciata di una basilica, in un portale o tra i fregi del chiostro vicino, significava in parte esorcizzarlo, mettendo in guardia il buon cristiano sulla pericolosità di quell'entità subdola e malvagia che, manifestandosi attraverso una triformità sacrilega, opposta a quella celeste, voleva ingannare l'animo umano. Dante poté forse vedere i volti trifronti scolpiti dai Vassalietto nei chiostri di S. Paolo fuori le mura (1220) e di S. Giovanni in Laterano (1230, *fig. 3*) nei primi decenni del secolo XIII<sup>18</sup>. Visitando, com'è plausibile, i due chiostri romani Dante poté certamente osservare le teste arcigne con i tre volti, uno di faccia, gli altri due di profilo, con due occhi, tre nasi, tre bocche e le fronti unite da corone di foglie appuntite «al loco della cresta», come in *If.*, XXXIV, 42.

Tentando di individuare i luoghi realmente lambiti e le immagini probabilmente viste, è davvero plausibile che il poeta abbia visitato la cittadina di Tuscania, nell'alto Lazio, e scorto nella facciata della chiesa di San Pietro l'immagine triforme del demonio, scolpita da ignoto artista attorno al 1250 (*fig. 4*)<sup>19</sup>. Ipotizzando poi che Dante si sia trattenuto a Treviso per qualche tempo presso la corte di Gherardo da Camino, possiamo allora supporre che abbia visitato il palazzo arcivescovile della città e visto gli affreschi, eseguiti attorno al 1260, che allora ricoprivano le pareti della cappella episcopale<sup>20</sup>. Qui ai piedi di un'*Anastasis* ora frammentaria, Satana, tutt'altro che sconfitto, come di norma nell'iconografia della *Discesa agli inferi*, siede sovrano su un trono draghiforme, di cui artiglia con forza le protomi (*fig. 5*). Villosa e corpulento, circondato dalle fiamme dell'inferno, il demonio sfoggia uno scuro e arcigno volto trifronte, immagine incisiva di quella sfida alla divinità una e trina che Dante potrà recepire per la costruzione parodica del suo Lucifero sommando alle peculiarità di un'iconografia già parlante, odio, impotenza e disperazione.

Non ci è dato di sapere con certezza se il poeta poté avere tra le mani uno di quegli esemplari manoscritti della Bibbia moralizzata, riprodotti in numerose copie tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, dove l'Anticristo viene più volte raffigurato con *vultus trifrons* e corona

<sup>18</sup> Sui volti trifronti dei due chiostri romani cfr. F. BIFERALI, *Ridicula Montruositas? Spunti iconografici sul chiostro dei Vassalietto in San Paolo fuori le mura*, «Arte medievale», n.s., IV, 2, 2005, pp. 45-57: 48-51 con relative immagini e L. PASQUINI, «Pigliare occhi, per aver la mente», cit., p. 39, figg. 13-14 e bibliografia.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 39-40, *fig. 15*.

<sup>20</sup> E per i quali vedi E. COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto, I, Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 89-121: 101-103, *fig. 97*.

(fig. 6)<sup>21</sup>. Sappiamo invece per certo che egli sovente e ancora in giovane età (quando soprattutto immagini impressionanti si stampano nella memoria e stimolano la fantasia) ebbe modo di visitare il Battistero di Firenze, il «bel San Giovanni» di *If.*, XIX, 17, di ammirare nella cupola il mosaico raffigurante il *Giudizio Universale* e in specie la porzione dedicata all'Inferno, realizzata da Coppo di Marcovaldo intorno al 1260/70 (fig. 7), dove la spaventosa figura del demonio riproponeva nuovamente l'antica e mostruosa triformità (fig. 8)<sup>22</sup>. La grottesca figura di Satana mostra in effetti tre bocche, due delle quali appaiono in realtà costituite dalle teste protese di due serpenti. Ognuna delle tre bocche divora un dannato: quello dilaniato dalla bocca centrale, come si legge pure nel testo dantesco (*If.*, XXXIV, 63-64), «il capo ha dentro e fuor le gambe mena», mentre gli altri due «hanno il capo di sotto». Di certo il triforme demonio fiorentino, enorme e spaventoso, deve essere considerato come una delle fonti principali, forse la più rilevante benché non esclusiva, per il Lucifero dantesco<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Cui già si allude in L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., p. 31. Per riferimenti precisi ai manoscritti in cui ricorre la raffigurazione tricefala dell'Anticristo, cfr. Y. CHRISTE, *op. cit.*, pp. 81-90 con relative illustrazioni e F. BIFERALI, *op. cit.*, p. 48 con bibliografia alle note 61-68. Sull'iconografia triforme dell'Anticristo, specie per la bibliografia pregressa, si veda anche L. PASQUINI, *Diavoli e inferni*, cit., p. 54, nota 46, fig. 187.

<sup>22</sup> Sul Battistero e i suoi mosaici cfr. A.M. GIUSTI, *I mosaici della cupola*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, Modena, Panini, Saggi, pp. 281-342, *Atlante fotografico*, pp. 499-501; A. TARTUFERI, *I mosaici del battistero*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante*, Catalogo della Mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 1 giugno-29 agosto 2004), a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2004, pp. 152-153; M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, I, 2, The mosaics of the Baptistery of Florence*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 309-314 e relative tavole, con ampia rassegna bibliografica alle pp. 531-565.

<sup>23</sup> Il nesso è già stabilito in E.H. WILKINS, *Dante and the Mosaics of his Bel San Giovanni*, «Speculum», II, 1927, pp. 1-10 e ripreso in E.F. ROTSCCHILD, E.H. WILKINS, *Hell in the Florentine Baptistery mosaic and Giotto's paduan fresco*, «Art Studies», VI, 1928, pp. 31-35. Vedi inoltre: G.J. HOOGEWERFF, *op.cit.*, p. 214, fig. 8; G. FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva italica, 1971, p. 69; C. CONSOLI, *Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico*, «Quaderni Medievali», IX, 1980, pp. 55-83: 67-68. Sul mosaico del battistero anche in relazione alla *Commedia* si vedano inoltre L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno Editrice, 1987, pp. 63-64; J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà*, cit., pp. 206-207, 220-223, figg. 42-43; E.P. NASSAR, *The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, «Dante Studies», CXI, 1993, pp. 53-105: 54-55; Y. CHRISTE, *op. cit.*, p. 319, fig. 181; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., pp. 24-30 e 50-52; L. BATTAGLIA RICCI, *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della*

Dal mosaico del Battistero fiorentino, cui collaborarono i maestri più innovativi nel panorama artistico italiano tra Due e Trecento, Dante poté in realtà trarre numerosi spunti a cominciare dalle ali di «vispistrello» del suo Lucifero (*If.*, XXXIV, 49): spiegate, nel mosaico, da un grosso diavolo collocato sulla sinistra della rappresentazione infernale, esse solo di recente, ovvero intorno alla metà del XII secolo, erano state sostituite nelle raffigurazioni medievali degli esseri infernali a quelle pennute, rimaste peculiari delle entità angeliche<sup>24</sup>. Vero è che Dante avrebbe potuto apprezzarne di simili, membranose, magistralmente spiegate dai diavoli cacciati da Arezzo, che Giotto dipinse negli ultimi anni del secolo XIII nella basilica superiore di Assisi<sup>25</sup>.

Le tombe scoperciate, poste ai piedi della mandorla con il Cristo trionfante, caratteristiche dell'iconografia occidentale del *Giudizio*, poterono suggerire al poeta quelle analoghe degli eretici all'ingresso della città di Dite con i coperchi sollevati, «sospesi», come in *If.*, IX, 121 o «levati» come al verso 8 del canto successivo: da una di quelle arche si erge dritta l'ombra di Farinata (*If.*, X, 31-33) e solo «infino al mento» quella di Cavalcante Cavalcanti (*If.*, X, 52-54).

Sulla metà destra del mosaico dedicato all'Inferno, nella porzione alta della scena, si individua l'immagine di un peccatore collocato a testa in giù, tenuto per i piedi da un demonio e con il capo conficcato nella ridda

---

memoria, «Rivista di Studi Danteschi», III, 2, 2003, pp. 227-252: 243; *Alfa e omega*, cit., pp. 165-166, fig. a p. 167; I. HUECK, *Il Giudizio Universale nella cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze*, in *Alfa e omega*, cit., pp. 184-189; J. RUDA, op. cit., p. 324, fig. 7; A. MORGAN, op. cit., p. 51; L. PASQUINI, *Lucifero e i dannati: dai mosaici di Torcello e Firenze alla Commedia dantesca*, in *Atti del XVII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico – AISCOM* (Teramo, 10-12 marzo 2011), a cura di F. Guidobaldi, G. Tozzi, Tivoli, Scripta Manent, 2012, pp. 611-622; EAD., *Diavoli e inferni*, cit., pp. 54-57, figg. 189-194; EAD., «Pigliare occhi, per aver la mente», pp. 47-50; Cfr. anche E. PASQUINI, *Tra biografia e poesia: riflessioni a margine del «bel San Giovanni» di Dante*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXIII, 3, 2015, pp. 9-19.

<sup>24</sup> Fondamentale sull'argomento il capitolo intitolato *Ali di pipistrello e demoni cinesi* in J. BALTRUŠAITIS, op.cit., in part. le pp. 159-163: *Ali di pipistrello e creste di drago nel Medioevo*. Cfr. inoltre: J.B. RUSSEL, *Il diavolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1987 (ed. or. 1984), pp. 97 e 155; J. BASCHET, *Diavolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 644-650: 646-647; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., p. 75; EAD., *Immagini piene di senso*, cit., p. 123; M. CHIARIGLIONE, *Lucifero «Vispistrello». Manifestazioni diaboliche nell'Inferno dantesco*, Napoli, Liguori Editore, 2016, p. 272.

<sup>25</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Immagini piene di senso*, cit., p. 123; M. CHIARIGLIONE, *Lucifero «Vispistrello»*, cit., pp. 279-281.

di dannati sottostante. Poco più in basso, altri due diavoli neri e smilzi sembrano affannarsi a collocare altrettanti malcapitati nella medesima anomala posizione, ovvero con la testa rivolta verso il basso, infissa nel terreno fiammeggiante, e le gambe scalpitanti verso l'alto. Questa particolare forma di supplizio, inflitta in seguito anche da Giotto, che pure ebbe il mosaico fiorentino come probabile modello, a un gran numero di peccatori nel suo *Giudizio* padovano, poté forse suggerire al poeta il tormento riservato ai simoniaci nel canto XIX dell'*Inferno*, conficcati per contrappasso a testa in giù nei fori di cui è cosparsa la terza bolgia dell'ottavo cerchio.

Il canto ventunesimo dell'*Inferno* si svolge nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio dove i barattieri sono «attuffati» nella pece densa e bollente, mentre i diavoli, che li sorvegliano dalle rocce, vanificano coi loro uncini ogni tentativo di emersione. In particolare i vv. 29–35 descrivono un diavolo nero, feroce in volto e «sovra i piè leggero» che risale correndo uno dei ponti di Malebolge; il demonio sostiene sull'«omero aguto e superbo» un peccatore che grava dunque con ambedue le anche sulla sua spalla spigolosa. Ora, se si possono individuare precise ascendenze letterarie per il sorprendente ludo drammatico messo in scena da Dante nei canti dei barattieri – e si allude in specie alla contemporanea poesia burlesca o anche ai ludi scenici del teatro profano medievale<sup>26</sup>, non dobbiamo per altro verso escludere il possibile contributo che all'ideazione della scena poetica poté fornire il ricordo di quei demòni scuri e smilzi che nel mosaico fiorentino (fig. 7) caricano sulle spalle angolose e sporgenti i peccatori, per poi gettarli nell'orribile e indistinta mischia dannata.

Così nei canti XXIV e XXV, ambientati nella settima bolgia dell'ottavo cerchio, i ladri, sottoposti a sorprendenti metamorfosi, corrono entro una «terribile stipa di serpenti» (If. XXIV, 82–83). Come accade in due scene simmetriche dell'*Inferno* fiorentino le serpi si avventano sui dannati, si avvinghiano a quelli e li trafiggono «là dove 'l collo a le spalle s'annoda» (If. XXIV, 99). Nel canto XXV Cianfa Donati viene aggredito da un serpente con sei corte zampe – è solo un dettaglio il fatto che i serpenti del Battistero ne vantino solamente quattro – che «tutto a lui s'appiglia» (If. XXV, 51): si aggrappa alla pancia del dannato con le zampe di mezzo, addentandone poi – ma questa fase a Firenze pare affidata ad altra serpe più imponente – «l'una e l'altra guancia» (If. XXV, 54). Dopo l'or-

<sup>26</sup> Cfr. sul tema: C. CONSOLI, *op. cit.*, pp. 78–80 e M. INFURNA, *Il testo teatrale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 373–404: 383–389.

renda e sublime metamorfosi di uomo e serpente ancora ai vv. 83-84 del XXV un «serpentello acceso / livido e nero come gran di pepe» guizza veloce e trafigge un dannato all'ombelico, come ramarro, dice Dante, che corre di siepe in siepe o come le orrende lucertole che nell'Inferno del Battistero addentano furiose i peccatori e li inghiottiscono talora sino al ventre, creando anche visivamente immagini ibride e mostruose di uomo e rettile fusi insieme (fig. 9).

Un altro luogo sul quale possiamo ragionare è la Cappella degli Scrovegni di Padova dove Giotto attorno al 1303-1305 affresca la controfacciata con il *Giudizio universale* e uno stupefacente, grandioso, inferno. Dante a Padova, altro tema sul quale la critica si cimenta da tempo e che si sostanzia nella eventuale presenza del poeta in città proprio nel periodo in cui Giotto affrescava le pareti della Cappella<sup>27</sup>. Sarebbe effettivamente straordinario poterli immaginare insieme mentre con l'interesse e l'attenzione dovuti alla reciproca stima disquisiscono amichevolmente sulle scelte condivise, sulle immagini poetiche e su quelle figurate che entrambi andavano componendo per mostrare agli uomini la via della salvezza, in terra e in cielo. Sarebbe affascinante, tuttavia nessun lo potrebbe confermare. In effetti, come per Venezia, anche gli eventuali soggiorni padovani, per i quali non esiste nessun documento a riprova, potrebbero

<sup>27</sup> Strenuo difensore di un incontro fra i due artisti a Padova, prospettato già da Benvenuto da Imola nel suo commento a *Purgatorio* XI, è Pietro Estense Selvatico (P. E. SELVATICO, *Sulla Cappella degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto*, Padova, Coi Tipi della Minerva, 1836; ID., *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni*, in *Dante e Padova. Studi storico-critici*, Padova, Libreria Sacchetto Editrice, 1965, pp. 101-193). Come si legge in G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 192, fig. a p. 193 e ID., *Dante e Giotto: la Commedia degli Scrovegni*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma (maggio-ottobre 2015), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 799-815: 802, fig. 2, l'idea di una Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni «ispirò anche alcuni artisti fra cui il giovane pittore Leopoldo Toniolo che eseguì una tela dallo stesso titolo». Si vedano anche sul tema C. GIZZI, *Giotto e Dante*, in *Giotto e Dante*, Catalogo della Mostra (Torre de' Passeri, 13 ottobre-30 novembre 2001), a cura di C. Gizzi, Milano, Skira, pp. 19-77: 47-61; G. RONCONI, *Dante e Giotto agli Scrovegni*, «Padova e il suo territorio», XVII, 97, maggio-giugno 2002, pp. 34-38; G. INGLESE, *Vita di Dante*, cit., p. 76; PONCHIA, op. cit., pp. 73-74, 79, fig. 13; A. MONCIATTI, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante*, in «Rivista di studi danteschi», XVI, 2, 2016, pp. 389-405: 402. Sulla presenza di Dante a Padova nel periodo in cui Giotto affrescava la cappella degli Scrovegni e sull'ipotetica frequentazione e «personale amicizia» tra i due artisti si esprimeva anche A. BASSERMAN, op. cit., pp. 447-454 e 491.

collocarsi proprio in quegli anni, quando, nel primo esilio, il poeta si trovava probabilmente a Verona, oppure in visita a Treviso presso la corte del “buon Gherardo”. Ipotesi<sup>28</sup>, questo è quello che abbiamo, oltre al lecito desiderio espresso ancora da Benvenuto da Imola nel suo commento a *Purgatorio* XI, poi da Vasari e da tanti altri di pensarli insieme, di ipotizzare che questi due personaggi cruciali per la storia della letteratura e dell’arte si siano effettivamente incontrati e confrontati sulle materie affini e sul comune intento di figurare l’Aldilà.

Possediamo tuttavia i risultati delle loro meditazioni e su questi possiamo certamente ragionare per reperire, qualora vi sia, il dialogo che le fonti storico-biografiche non possono restituirci. A fungere da *trade union* fra l’inferno dipinto da Dante e quello affrescato da Giotto agli Scrovegni è ancora una volta il mosaico di Coppo nel battistero fiorentino (figg. 7-8)<sup>29</sup>: pur dimostrando di custodire quell’immagine nel rispettivo patrimonio visivo i due artisti ne recuperano tuttavia alcuni spunti per attuare autonome rielaborazioni e originali innovazioni. Creditore rispetto al mosaico fiorentino per l’evidente richiamo al motivo dei due serpenti che spuntano dalle orecchie del demonio, il diavolo giottesco (fig. 10) lascia che le due creature, scaturite dal suo capo, acquisiscano vita propria e autonoma, come entità a sé stanti, sgorgate dall’origine del male ma non

<sup>28</sup> Difficilmente provabili secondo G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, cit., pp. 190-193. Sul tema notevolmente dibattuto dalla critica si vedano anche i contributi di L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit., pp. 64-65; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., p. 49; C. GIZZI, *op. cit.*, pp. 47-60; C. BOLOGNA, *Gli angeli di Dante e di Giotto che «vident per speculum in aenigmate»*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, a cura di A. Modigliani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-29: 28-29; C. PONCHIA, *op. cit.*, pp. 74, 79-80.

<sup>29</sup> Da consultare sul *Giudizio universale* degli Scrovegni anche in relazione al testo dantesco E.F. ROTSCCHILD, E.H. WILKINS, *op.cit.*; G.J. HOOGWERFF, *op.cit.*, pp. 213-214, fig. 7; C. CONSOLI, *op. cit.*; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, cit., pp. 64-65; J. BASCHET, *Les justices de l’au-delà*, cit., pp. 211, 220, 224-228, figg. 48-50; E.P. NASSAR, *op. cit.*, pp. 56-61 e immagini; J. BASCHET, *I peccati capitali*, cit., pp. 237-238; Y. CHRISTE, *op. cit.*, pp. 304-305, 317, fig. 179); L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., pp. 24-30 e 49-50, con relative immagini; EAD., *Vidi e conobbi l’ombra di colui*, in M. M. DONATO ET AL., *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 50-80, pp. 68-71; L. LINK, *op. cit.*, pp. 154-167; *Alfa e omega*, cit., pp. 192-193; J. ELLIOT, *La cappella degli Scrovegni a Padova*, in *Alfa e omega*, cit., pp. 217-220 e immagini; J. RUDA, *op. cit.*, pp. 323-326, fig. 6; C. FRUGONI, *L’affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, con l’edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di A. Bartoli Langeli e un saggio di R. Luisi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 200-206, figg. 63-65; G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, cit.; ID., *Dante e Giotto*, cit.; C. FRUGONI, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Torino, Einaudi, 2017<sup>2</sup>, pp. 98-100.

più parti integranti di quello: ciò attenua sostanzialmente il motivo della triformità che Dante invece accentuerà sovrapponendo al modello fiorentino l'immagine convenzionale e già altamente evocativa del *trifrons*.

Con il demonio giottesco il Lucifero dantesco condivide le dimensioni ma non la forma e la posa. Il tema della cruenta defecazione delle anime, molto apprezzato nelle rappresentazioni infernali del tardo Medioevo e che Giotto recepisce da alcuni noti precedenti testuali come la già citata *Visione di Tungdalo*, non trova nessun riscontro nella scenografia del XXXIV canto dell'*Inferno*: il mostruoso angelo ribelle concepito da Dante è un ordigno gigantesco, che alle pale di uno smisurato mulino sostituisce le immense ali membranose per il cui movimento ineluttabile si gelano le acque di Cocito imprigionando, sino alla cintola e nella totale impotenza, lo stesso artefice di quella ghiaccia, assieme ai peccatori della Giudecca.

Le assonanze fra gli inferni di Giotto e Dante riguardano, oltre al comune denominatore costituito dal mosaico fiorentino dal quale entrambi traggono copiosamente spunti e soluzioni, il ricorso puntuale a figure convenzionali condivise, *imagines agentes*, immediatamente traducibili nell'immaginario collettivo e nella conseguente rielaborazione individuale di quello. Nell'inferno di Giotto gli avari, come gli usurai danteschi, hanno il sacchetto di monete al collo<sup>30</sup>, secondo la diffusa e condivisa rappresentazione di questi peccatori nell'arte scolpita e dipinta di tutto il Medioevo. Coincide e deriva presumibilmente dalla medesima matrice giudiziaria la rappresentazione della pena comminata ai ruffiani, sferzati sul di dietro da diavoli cornuti armati di frusta, secondo una pratica invalsa nell'uso medievale per punire pubblicamente le prostitute e i loro lenoni. Osservando la scena descritta da Giotto in cui un diavolo si accanisce sulla schiena di un peccatore intento a ingaggiare illeciti commerci con una donna, a sua volta ghermita da un enorme rettile, vengono certamente in mente, oltre all'evidente richiamo alle soluzioni già adottate da Coppo nel mosaico fiorentino, le parole sferzanti come la frusta che le accompagna rivolte ai versi 65-66 del XVIII canto dell'*Inferno* da un demonio al bolognese Venedico Caccianemico, colpevole di aver indotto la sorella Ghisolabella a soddisfare le voglie di Òbizzo d'Este. Un discorso simile, che ha dunque a che vedere con le pratiche penali del tempo, può essere chiamato in causa in merito alle numerose figure di peccatori che nel "testo" giottesco appaiono appese a testa in giù o

<sup>30</sup> Si veda nello specifico sugli usurai fra Dante e l'iconografia del Medioevo: L. BATTAGLIA RICCI, *Vidi e conobbi*, cit., p. 71; A. MORGAN, *op. cit.*, pp. 52-54, tavv. 7-9.

infisse nella medesima posa, con le gambe inutilmente scalpitanti verso l'alto, nei quattro scomparti rocciosi circolari disposti ai piedi di Satana. Il modello condiviso dalla contemporanea pittura infamante<sup>31</sup>, che dipingeva i nemici della patria capovolti all'esterno degli edifici pubblici, trova probabili riscontri nel tormento riservato da Dante ai simoniaci nel canto XIX dell'*Inferno*<sup>32</sup>.

Vi era dunque una incisiva e condivisa relazione simbolica e didattica fra sistema penale reale e immaginario escatologico, un nesso cui sia Dante che Giotto poterono ispirarsi. Gli esiti furono in entrambi i casi innovativi, per brevi tratti simili, di certo non tangenti. Se anche i due grandi del Trecento incrociarono le loro strade, semmai dinanzi alla controfacciata della Cappella degli Scrovegni e se furono consapevoli della reciproca grandezza, ispirati dai medesimi modelli e sollecitati da simili intenti didascalici, di certo non si imitarono né si sovrapposero nella loro originale figurazione dell'inferno.

<sup>31</sup> Immagini sottoposte a regole precise, anche riguardo all'eventuale rimozione, diffuse su un'area che in specie tra Due e Trecento copriva larga parte dell'Italia centro-settentrionale e di cui restano evidenti testimonianze documentarie, ma rare attestazioni figurative, per cui cfr.: S. Y. EDGERTON JR., *Pictures and punishment. Art and criminal prosecution during the florentine Renaissance*, Ithaca (NJ)-London, Cornell University Press, 1985; M.M. DONATO, «Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Relazioni tenute al convegno internazionale organizzato dal Comitato di studi storici di Trieste, dall'École française de Rome e dal Dipartimento di storia dell'Università degli studi di Trieste, (Trieste, 2-5 marzo 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma, École française de Rome, 1994, pp. 491-517: 499-503; EAD., *Dante nell'arte civica toscana*, in M. M. DONATO ET AL., *Dante e le arti visive*, Unicopli, Milano, 2006, pp. 9-47: 13-14; G. ORTALLI, *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 2015<sup>2</sup>.

<sup>32</sup> Per questa e altre eventuali suggestioni desunte dall'affresco giottesco cfr. ancora: L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione*, cit., pp. 49-50, con relative immagini.





Fig. 1 - Torcello, S. Maria Assunta, controfacciata, *Giudizio universale, Inferno*, mosaico secoli XI-XII.



Fig. 2 - Torcello, S. Maria Assunta, controfacciata, *Giudizio universale, particolare dell'Inferno*, mosaico secoli XI-XII



Fig. 3 - Volto trifronte scolpito dai Vassalletto, 1230, Roma, S. Giovanni in Laterano, chiostro.



Fig. 4 - Tuscania, S. Pietro, facciata, il demonio a tre facce, 1250 ca.



Fig. 5 – Treviso, Museo diocesano di Arte Sacra, il diavolo a tre facce, affresco 1260 ca.



Fig. 6 - L'anticristo tricefalo nella *Bibbia moralizzata*, Londra, British Library, ms. Harley 1527 f. 127r, Francia, secondo quarto del secolo XIII.



Fig. 7 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, l'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo, mosaico 1260-1270.



Fig. 8 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, il *Lucifero* di Coppo di Marcovaldo



Fig. 9 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, cupola, particolare dell'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo.



Fig. 10 - Padova, cappella degli Scrovegni, l'*Inferno* di Giotto, affresco 1305ca.

SULLA XIV NOVELLA DEL *NOVELLINO* DI MASUCCIO\*

## ABSTRACT

La XIV novella del *Novellino* di Masuccio, dedicata al medico salernitano Giacomo Solimena, narra la storia di due giovani che riescono a coronare il loro sogno d'amore nonostante il parere contrario del padre di lei, un avido e vecchio mercante con cui alla fine la coppia si riconcilerà. Dopo aver fornito una lettura critica della novella, il contributo vuole suggerire la presenza nel racconto di riferimenti alla famiglia Solimena e ai suoi rapporti con la corte angevina.

The XIV novella of the *Novellino* by Masuccio, dedicated to Giacomo Solimena, a medical doctor from Salerno, tells the story of a knight and a young girl who crown their dream of love despite the will of her father, a greedy and old merchant, with whom the couple eventually reconcile. The paper aims at providing a critical interpretation of the novella and suggesting the presence of references to the Solimena family as well as to its relations with the angevin court.

PAROLE CHIAVE: Masuccio, novella, umanesimo, ermeneutica.

KEYWORDS: Masuccio, novella, humanism, hermeneutics.

1. *Premessa*

Il rapporto tra le cinquanta novelle del *Novellino* e le dediche ai vertici politici e culturali della Napoli aragonese è stato di recente al centro di un dibattito metodologico. All'ipotesi che l'identità dei destinatari si rispecchi in uno o più personaggi coinvolti in vicende ambigue o disoneste si è opposta l'osservazione che il nesso tra dedica e trama poggia più semplicemente sulla pertinenza rispetto agli interessi, ai principî e al ruolo pubblico del dedicatario<sup>1</sup>. Il primo dei due partiti trova supporto

\* Il contributo nasce da una relazione presentata da chi scrive al convegno internazionale *Letteratura e altre scienze* (Università degli Studi dell'Aquila, 10-12 novembre 2021), a cura di Lorenzo Battistini, Maria Di Maro, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese.

<sup>1</sup> La prima ipotesi, avanzata da Vincenzo Vitale, è stata affrontata in una serie di studi poi ampliati e confluiti in V. VITALE, *Secondo i precetti della perfetta amicizia. Il Novellino*

in rilievi suggestivi ma non sempre stringenti – per non dire delle difficoltà a immaginare che Masuccio si rivolga con la medesima mordacità a un pubblico che spazia dai membri di casa reale a quelli della sua cerchia personale. Se forse non è da escludere che in alcuni casi l'autore del *Novellino* sfrutti il mezzo narrativo per colpire un bersaglio polemico<sup>2</sup>, è invece vero che questo meccanismo non può dirsi in alcun modo sistematico. Invitano alla cautela le scarse informazioni su Masuccio e sul suo profilo di cortigiano – che non risulta sempre compatibile con un dialogo alla pari, specie in rapporto ad alcuni interlocutori – e l'enigma filologico della sua opera<sup>3</sup>. Entro un quadro complicato da testimonianze insufficienti e di relativa attendibilità, si direbbero sicuri soltanto gli obiettivi didascalici dell'opera, che vuole stimolare il lettore alla riflessio-

---

*di Masuccio tra Boffillo e Pontano*, Roma, Carocci, 2018. La seconda può leggersi in un saggio-recensione sul volume di Vitale firmato da Guido Cappelli, che ha sollevato fondate osservazioni in merito alla metodologia, all'opportunità di certi riscontri testuali e alla validità di alcune deduzioni (G. CAPPELLI, *Masuccio e il postmoderno. A proposito di un libro recente sulla cultura umanistica aragonese*, «Artes Rinascentes», I, 2020, pp. 149-156).

<sup>2</sup> Interessanti in proposito le tracce che lascerebbero cogliere nella trama della quarta novella un'accusa di baratteria al dedicatario, il cancelliere Antonello Petrucci, cfr. V. VITALE, *Il braccio falso di Antonello Petrucci nella quarta novella del Novellino di Masuccio*, «Versants», LXIV, 2017, pp. 9-17.

<sup>3</sup> Per un profilo biografico aggiornato dell'autore si rimanda a F. DE PROPRIS, *Tommaso Guardati*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003, pp. 279-286. Per la tradizione del *Novellino*, cfr. G. PETROCCHI, *Per l'edizione critica del 'Novellino' di Masuccio*, «Studi di filologia italiana», X, 1952, pp. 37-82, ID., *La prima redazione del 'Novellino' di Masuccio*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX, 1952, pp. 266-317; S. GENTILE, *Repatriare Masuccio al suo lassato nido. Contributo filologico e linguistico*, in *Atti del convegno nazionale di Studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976)*, Galatina, Congedo, 1979; L. TERRUSI, *Le revisioni editoriali del 'Novellino' di Masuccio Salernitano*, «Rivista di letteratura italiana», XV, 1997, pp. 35-81; ID., *Il Novellino di Masuccio Salernitano. Revisioni tipografiche e ricezione linguistica quattro-cinquecentesca*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Bari, a.a. 1997-1998; P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1999 (poi Ferrara, UnifePress, 2009), pp. 113 e 115; L. TERRUSI, *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano*, Bari, Laterza, 2005; T. R. TOSCANO, *A proposito dell'autografo del "Novellino" di Masuccio Salernitano*, «Critica letteraria», CXL, 2008, pp. 547-556. Tre le edizioni moderne dell'opera: *Il novellino di Masuccio Salernitano*, restituito alla sua antica lezione da L. Settembrini, Napoli, presso Antonio Morano, 1874, p. 173 (poi MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, nell'edizione di Luigi Settembrini, a cura di S. S. Nigro, Milano, Rizzoli, 1990, da cui si ricavano tutte le citazioni); MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940; ID., *Il Novellino*, con appendice di prosatori napoletani del '400, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.

ne etica attraverso i registri narrativi del comico, del tragico e del grottesco. Nel proporre la novella in omaggio a un lettore scelto, Masuccio ne esplicita il valore esemplare mediante la condanna del vizio o la lode della virtù che muovono la trama. Il destinatario della novella, e più in generale il lettore, è indirizzato dall'autore all'utile ammaestramento sotteso al racconto nella *Conclusiones* che corredata ciascuna novella, un breve commento morale di solito veicolante un invito a ripudiare la bramosia, la gelosia o l'ingordigia sessuale<sup>4</sup>.

Sono proprio queste tre componenti a formare la trama della quattordicesima novella, dedicata al poco noto Iacopo o Giacomo Solimena, membro di una famiglia di medici e lui stesso esponente della prestigiosa Scuola medica di Salerno<sup>5</sup>. Per volontà di Masuccio, a Solimena toccherà esprimersi sul dilagare della cupidigia così come emerge dalla storia di una giovane fanciulla che l'avarizia del padre obbliga a un sotterfugio per congiungersi all'amato. Sollecitare un medico a riflettere sul potere della avidità riporta alla ben nota polemica contro i medici, tradizionalmente reputati ignoranti e smaniosi di guadagno di contro ai colti seguaci delle arti liberali<sup>6</sup>. La posizione di Masuccio in proposito può cogliersi nella seconda

<sup>4</sup> Il *Novellino* si distanzia così dal grande esemplare decameroniano per farsi opera censoria, summa di casi in cui gli impulsi elementari, anziché elemento faceto o dimostrazione della naturale legittimità del piacere, diventano terreno di verifica del comportamento morale. Non è certo un caso che all'interno di una raccolta quattrocentesca di novelle Boccaccio non sia ricordato come l'epicureo autore del *Decameron*, ma piuttosto come il polemistà misogino del *Corbaccio*, alla cui trama è ispirato l'incontro tra l'autore e Mercurio, dio dell'eloquenza, nel prologo alla terza parte dell'opera, dedicata al tema antifemminile (a riguardo cfr. S. S. NIGRO, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, prefazione di E. Sanguineti, Roma-Bari, Laterza, 1983).

<sup>5</sup> Cfr. la breve scheda su Giacomo Solimena in S. DE RENZI, *Storia documentata della Scuola medica salernitana*, Napoli, G. Nobile, 1857, p. 583 (rist. anastatica con una premessa di Antonio Garya, Napoli, D'Auria, 2002). Il medico salernitano viene ricordato anche da Pontano nei *Tumulorum libri*; vd. *De Tumulis*, LIX: «Tumulus Iacobi Solymaei medici salernitani / Musas invocat ad exsequias. / Quae liquidos Silari fontes quaeque arva Salerno / irrigua et doctis tecta habitata viris, / quae lauros, nymphae Aeonides, Peneida silvam, / Amphrysi et colitis nota in amore vada, / ne, Musae, ne, Pierides, dum condimus umbram, / Paenion abnuite carmina vestra seni. / Non suci tibi defuerant, Solymaeae, nec herbae, / quaeque docent Coi scripta probati viri; / et tamen ut de plebe aliquis, de sorde togata / occidis et vili contumulare solo. / Ne nomen tamen intereat, quo fama supersit, / accipe quae cineri sint monumenta tuo: / 'Par Phoebos, par Phoebigenae atque Machaone maior / et melior, tegitur hac Solymaeus humo'» (I. I. PONTANI, *Carmina (Ecloghe, Elegie, Liriche)*, a cura di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948, p. 256).

<sup>6</sup> A titolo esemplificativo, si rilegga il seguente passaggio dall'*Invectiva contra medicum* di Petrarca, atto di fondazione di un vero e proprio filone tematico della cultura letteraria



novella, indirizzata a Pontano, che nel racconto del contrasto tra un medico e un religioso per il possesso di una donna riprende la polemica contro frati e cerusici allusa in diversi luoghi dell'opera pontaniana<sup>7</sup>. Tuttavia, dietro il suggerimento a Solimena di evitare il vizio che più affligge i suoi colleghi, potrebbero celarsi riferimenti familiari e biografici che caricherebbero il testo di implicazioni ulteriori. Premesse le cautele dovute alle molte incognite su Masuccio, sul *Novellino* e sul dedicatario, nelle pagine seguenti si avvanzerà un'ipotesi sulla quattordicesima novella mettendo in dialogo la narrazione con un aneddoto accolto dalla cronachistica quattrocentesca d'area meridionale e con alcuni dati su Giacomo Solimena e la sua famiglia.

## 2. La novella di Giuffredi e Carmosina

All'inizio del Quattrocento, il cavaliere Giuffredi Saccano, fedelissimo di casa d'Angiò, sbarca a Napoli dalla natia Messina per servire la corona. In città si innamora della giovane Carmosina, sottoposta all'inflessibile vigilanza del padre, un ricco e avido mercante che non vuole darla in

---

medievale e umanistica: «denique, dum tu lucrum cogitas aut rapinam, ego illud mediator, ut, si possim, ex alto pereuntia luca despiciam, et – ut sepiissime stomaceris – dum tu captus vilis lucri cupidine, grabatulos ambis ac latrinis, ego illa sola cupiditate quam audisti florentes silvas et solitarios colles lustro»; F. PETRARCA, *Invective contra medicum*, in ID., *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di F. Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 23-169, p. 161. L'opposizione tra un sapere tecnico-scientifico e uno filosofico-poetico nel mondo culturale aragonese potrebbe aver preparato lo scontro istituzionale, nato a fine Quattrocento e ingigantitosi nel secolo successivo, tra le prerogative del collegio medico di Salerno da un lato, e la corte di Napoli e l'Accademia pontaniana, dall'altro (cfr. A. MUSI, *Il Collegio Medico Salernitano in età moderna*, in *La Scuola Medica Salernitana. Storia, immagini, manoscritti dall'XI al XIII secolo*, a cura di M. Pasca, Napoli, Electa, 1988, pp. 29-35, p. 30). Questa opposizione potrebbe avere avuto caratteri programmatici: nel poema *De hortis Hesperidum* Pontano propone i principi di una nuova scienza botanica sganciata dalla prassi medica e terapeutica, in aperto contrasto con i dettami della Scuola di Salerno (A. IACONO, *Il De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano tra innovazioni umanistiche e tradizione classica*, «Spolia», I, 2015, pp. 188-237; EAD., *Territorio, poesia ed erudizione nel De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano*, in *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis*, proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Vienna 2015), edited by A. Steiner-Weber and F. Römer, Leiden, Brill, 2018, pp. 358-368).

<sup>7</sup>A titolo esemplificativo si rilegga il seguente passaggio dal *Charon* (V 17): «CHARON: '[...] Sed dic, Mercuri, obsecro, quod nun genus hominum in terris laetius ac liberius vivit?'. MERCURIUS: 'Sacerdotes laetius, quos etiam in funeribus cantantis audias, liberius medici, ut quibus permissum sit hominem impune occidere» (G. PONTANO, *Il dialogo di Caronte*, a cura di F. Tateo, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2016, p. 81).

sposa per non dover provvedere alla dote. Il giovane siciliano, scoperto che i suoi sentimenti sono corrisposti, elabora un piano per sottrarre la figlia al padre, e inizia così a frequentarne la bottega, divenendone generoso acquirente. Una volta conquistata la fiducia del mercante, Giuffredi gli chiede un prestito di trenta ducati per tornare temporaneamente a Messina, dove è richiamato dall'anziano padre, e in cambio gli propone di impegnare presso di lui la schiava Anna, che a sua volta il mercante potrà rivendere per settanta ducati. Il mercante accetta la proposta, del tutto ignaro che Anna è stata istruita da Giuffredi a condurre Carmosina fuori di casa per consegnarla all'amato. Il piano va per il meglio: la notte della fuga, Carmosina preleva dalle casse di suo padre oltre millecinquecento ducati e fugge insieme a Giuffredi a Ischia, dove i due amanti possono contare sulla protezione di un aristocratico. Il mattino seguente, il padre scopre il misfatto e sprofonda in un dolore da cui si risolleverà soltanto quando i due giovani ritorneranno a Napoli per ufficializzare con un matrimonio la loro unione, già benedetta da una gravidanza.

Nella dedica alla novella, priva di retroterra ermenutico<sup>8</sup>, Masuccio sembra prevenire i dubbi del lettore sull'attinenza del racconto rispetto al macro-tema della seconda sezione della raccolta, la gelosia<sup>9</sup>. In merito Masuccio precisa l'opportunità di associare la gelosia e l'avarizia, che di fatto governa lo sviluppo della quattordicesima novella, poiché varianti di una medesima inclinazione:

E oltre ciò avendo per adietro degli effetti de la gelosia non a bastanza toccato, me pare, più oltre trapassando, de dire, non esser tal passione sempre da soverchio amore causata, ma certamente lo più de le volte da pusillanimità grandissima travenire; però che la maggior parte de' gelosi o sono vecchi o brutti o impotenti, o vero de sì poco core, che credono che ognuno, che apparecente veggono, sapirà meglio e più di lui la moglie soddisfare. (p. 174)

Gelosia e avarizia sono due manifestazioni di un morbo comune,

<sup>8</sup> Appena qualche cenno in un contributo sugli usi onomastici nella novellistica quattrocentesca (L. TERRUSI, *Antroponimi campani nella novella postdecameriana: Masuccio, Straparola, Bandello*, «Il nome nel testo», VI, 2004, pp. 223-240), in cui si suggerisce la possibile conoscenza della novella da parte di Matteo Maria Bandello, che ambienta a Napoli un'analogia storia di amore ostacolato dalla volontà paterna con protagonista una ragazza di nome Carmosina (*Novelle*, I 14).

<sup>9</sup> Al tema sembrano aderire perfettamente le tre novelle che precedono la quattordicesima, tutte di ambientazione salernitana, con protagonisti mariti ossessionati dalla necessità di controllare le mogli (XI e XII) o frustrati dal confronto tra la propria impotenza sessuale e la prestanta di giovani corteggiatori (XIII).

giacché, avverte l'autore, a monte di un attaccamento patologico, sia esso rivolto a persone o a cose, può non esserci un'incontrollabile fissazione amorosa ma una sostanziale meschinità d'animo. La relazione tra i due elementi trova conferma nella continuità con la tredicesima novella, di preciso nella pubblica irrisione della scarsa virilità di Pandolfo d'Ascari da parte del cavaliere innamorato della giovane moglie, che sfoggia in sua presenza una spada a forma di fallo. Da questo punto di vista, lo straticò e il mercante incarnano una sorta di bramosia – l'uno è ossessivamente orgoglioso e l'altro avido di denaro – che li espone alla beffa e al raggiro. La punizione per i due uomini, funzionale a correggerne gli eccessi, non consisterà quindi nella sottrazione della moglie e della figlia, ma nel duro colpo inflitto all'amor proprio dello straticò e alle tasche del mercante.

A lasciarsi guidare da una prima lettura, la novella di Giuffredi e Carmosina andrebbe intesa come un aneddoto edificante, che attraverso la piacevolezza del racconto, modellato sull'archetipo classico del giovane amante che si prende gioco del vecchio avaro, vuole ammonire contro i pericoli della cupidigia («Quanto la golosa e rapace avaricia con suoi detestandi vicii se abbia ampliata per tutto l'universo, e come, a cui pone le sue ungue addosso, ogni virtù gli lacera e occupa, tu, novello Esculapio, col tuo peregrino ingegno lo potrai con non multa difficoltà giudicare», p. 173). Eppure nel testo non si trovano elementi che autorizzino una simile interpretazione, fondata cioè sul contrasto tra il polo negativo del mercante avaro e quello positivo degli ingegnosi e appassionati amanti. Nella *Conclusion*e, pur senza sminuire la sagacità e la prontezza di Carmosina – comunque rimproverata per aver sottratto al padre «più che di dote non gli contingea» –, l'autore orienta la lettura in senso critico, invitando a considerare i rischi di cedere in modo avventato alla passione amorosa:

Le quali cose quantunque ad Amore più tosto e non a lei si potrebbero attribuire, il quale le svegliò l'ingegno addormentato a farle con animosità grande seguire quanto lui medesimo insegnato le avea; nientedimeno non laudarò io, nè ad alcuna donna consiglierai, che per grandi che fossero le promesse de l'amante, a ciò seguire trascorrer si lassasse; ché posto che alla nostra Carmosina bene le avvenesse, non sono però tutti gli animi degli uomini di una medesima qualità ed opinione; e quello che il cavaliere usò per sua innata bontà e ringoiar virtù, altri forse la dannariano per viziosa e trista, e trovandosi a simili partiti a loro pareria avere fatta una gran prova quando alle loro amoroze avessero il fiore di loro virginità rapito, e con quello insieme robarle, e dopo lasciarle schernite. (p. 182)

In definitiva, ciò che l'autore ritiene doveroso evidenziare è che i rap-

porti tra i tre personaggi sono condizionati da uno scompensamento reciproco, da due diverse forme di cupidigia, l'avidità del mercante e il furore erotico di Giuffredi, che si addensano nel personaggio di Carmosina, amante criminale. Quest'ultima, innamorata del Messinese, non soltanto non esita ad assecondare il piano esposto dalla serva Anna, ma addirittura lo perfeziona con il furto dei millecinquecento ducati, cifra decisamente spropositata come la stessa fanciulla non tarda a riconoscere («[Carmosina] rispose [...] che intendeva pigliare de quello dell'avarissimo padre assai più che avesse possuto istimare essere bastevole per la sua dote», p. 182).

Valutare gli effetti dell'avarizia o della prodigalità non da un punto di vista individuale, o per così dire spirituale, ma in termini relazionali riporta alle riflessioni sulla cupidigia e gli squilibri che provoca nei rapporti umani affidate da Aristotele all'*Etica Nicomachea*. Difficile individuare la versione dell'*Etica* nota a Masuccio, che certamente conosceva l'opera dello Stagirita al pari di Solimena (si ricordi che il contesto culturale della Salerno pre-aragonese è dominato dal sapere dei fisici e dall'aristotelismo)<sup>10</sup>. In ogni caso, l'affermazione contenuta nella dedica per cui «la maggior parte de' gelosi o sono vecchi o brutti o impotenti» riecheggia l'osservazione aristotelica che a rendere avari siano per l'ap-

<sup>10</sup> Sull'aristotelismo di Masuccio, cfr. l'*Introduzione* di S. S. Nigro a MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, nell'edizione a cura di L. Settembrini, cit.; L. TERRUSI, *El rozo idyoma*, cit., p. 13; V. VITALE, *Secondo i precetti della perfetta amicizia*, cit., pp. 109-114 e 308-330. Non è superfluo ricordare che tra Medioevo e prima Modernità, il curriculum di studi dell'aspirante medico si fondava su una cospicua componente filosofica preliminare agli studi medico-chirurgici. La Scuola medica di Salerno, che intorno al secolo XI iniziava ad associare l'insegnamento teorico alla trasmissione del sapere medico monastico, acquisito con la pratica e l'osservazione, fornisce a partire dal XII secolo un importante contributo alla letteratura filosofica con le opere di Urso o Ursone da Salerno (P. O. KRISTELLER, *Studi sulla Scuola medica salernitana*, Napoli, Istituto italiano per gli Studi filosofici, 1986.; I. CAIAZZO, *Urso (Ursone) da Salerno*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XCVII, cit., 2020, pp. 612-614). In particolare, i trattati *De effectibus qualitatum* e *De effectibus medicinarum* dimostrano la conoscenza di Urso della *Meteorologia* e del *De coelo* tradotti sotto il nome di Aristotele, mentre il commentario ai suoi *Aforismi* fa uso abbondante di termini e concetti aristotelici che indicano una profonda conoscenza della *Physica*. Urso, e con lui la Scuola salernitana, giocò un ruolo importante nell'acquisizione delle opere di Aristotele nell'ambito del sapere medico, con effetti notevoli sugli sviluppi della scienza in Occidente (P. O. KRISTELLER, *op. cit.*, p. 46). Questa tradizione di studi era ancora ben radicata al tempo di Masuccio, se ancora gli allievi della Scuola erano tenuti in sede d'esame a rispondere a una domanda sugli *Aforismi* di Ippocrate e a un'altra su un'opera di Aristotele (lo dimostrano le minute dei diplomi di laurea degli studenti della Scuola medica, attualmente conservate presso l'Archivio di Stato di Salerno nel fondo *Collegio medico salernitano - Registra literarum et privilegiorum in artibus et medicina ac in practica chyrurgiae*).

punto la vecchiaia e ogni genere di impotenza (*Etica*, IV 1121b 10)<sup>11</sup>. D'altronde l'intera vicenda sembra fondarsi sulla definizione aristotelica dell'avarizia come una condizione psicologica dai gravissimi risvolti sociali, in quanto determinata da una errata disposizione nel prendere in grandi quantità e nel donare in minime (*Etica*, IV 1121b 15-30)<sup>12</sup>. Giuffredi, nel cedere al mercante una schiava da rivendere a settanta ducati per poter mettere le mani sulla figlia di questi, agisce come un avaro che difetta nel donare; nel sottrarre al padre oltre millecinquecento ducati, somma eccessiva per una dote, Carmosina si qualifica come un'ava che difetta nel prendere. Queste note sulle ricadute sociali dell'avarizia tingono di un significato sinistro l'utile amicizia che Giuffredi dichiara di aver stretto con l'avao mercante: «Quanto a me sia noioso il partirme per alcun terminato tempo da la vostra *fruttuosa amistà*, il vero cognoscitor di tutt'i secreti me ne sia testimonio» (p. 178). Il sarcasmo di Giuffredi, già chiaro al lettore che ne conosce le intenzioni tutt'altro che amichevoli, è intuibile, prima ancora di giungere alla fine della lettura da parte di chi ha in mente la distinzione aristotelica tra l'amicizia fondata sull'utile o sul piacere, naturalmente destinata a finire, e l'amicizia perfetta, possibile solo tra uomini virtuosi che desiderano il bene reciproco (*Etica* VIII 1155b 5 - 1157b 5)<sup>13</sup>. L'amicizia che lega Giuffredi al mercante, proprio perché

<sup>11</sup> «Videtur enim senectus et omnis onpotencia illiberales facere». L'*Etica* è sempre citata nella traduzione di Roberto Grossatesta, la più diffusa nel Medioevo; cfr. *Aristoteles latinus. XXVI 1-3. Fasciculus quartus. Eticha Nichomachea translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis sive 'Liber Etichorum'*, edidit Renatus Antonius Gauthier, Leiden-Bruxelles, E.J. Brill - Desclée de Brouwer, 1973, p. 435.

<sup>12</sup> «Extendit autem in multum et multiforme est [...]. In duobus enim existens, et defectu dacionis, et superhabundancia acceptionis, non omnibus integra advenit, set quandoque dividitur, et hii quidem acceptione superhabundant, hii autem dacione defiuunt. Qui quidem enim in talibus appellacionibus, puta parci, tenaces, kiminibiles, omnes dacione defiuunt [...]. Hii autem rursus secundum acceptionem superhabundant undique accipiendo et omne; puta illiberales operationes operantes, et de meretricio pasti et omnes tales et usurarii et parva in multos» (pp. 435-436).

<sup>13</sup> «Qui quidem igitur propter utile amant ad invicem, non secundum se ipsos amant, set secundum quod fit aliquod ipsis ab invicem bonum [...]. Quique propter utile amant, propter sibi ipsis bonum diligunt, et qui propter delectacionem, propter sibi ipsis delectabile et non secundum quod amatus est, set secundum quod utilis vel delectabilis. Et secundum accidens utique amicicie hee sunt. Non enim secundum quod est est amatus, sic amatur, set secundum quod tribuunt hii quidem bonum aliquod, hii autem delectacionem. [...] Perfecta autem est bonorum amicicia et secundum virtutem simillium; isti enim bona similter ad invicem volunt secundum quod boni, boni autem sunt per se ipsos. Volentes autem bona amicis illorum gracia maxime amici; propter se ipsos enim sic habent et non secundum accidens», *Aristoteles latinus*, cit., pp. 523-524. Sul tema

fruttuosa per il primo e apparentemente utile per il secondo, non tarderà a rivelarsi per ciò che realmente è, ossia una frode, un inganno ordito dal malvagio cavaliere ai danni del mercante, che a sua volta merita di finirne vittima a causa della sua avarizia.

La novella di Giuffredi e Carmosina, racconto di due falsi amici che si contendono la proprietà di una donna, è in definitiva la storia di un doppio disonore, nella fattispecie quello provocato dai due giovani al mercante e a loro stessi, con il furto e la fuga, in nome di una concezione equivoca dei rapporti umani e dei privilegi che possono comportare. Il matrimonio tra Giuffredi e Carmosina e la riconciliazione con il padre andranno interpretati come una mera consolazione, la tragedia in un lieto fine che non si può leggere con spirito decameroniano.

### 3. *Il medico e il cortigiano*

Masuccio dichiara che la novella di Giuffredi e Carmosina è una storia realmente accaduta raccontatagli da suo nonno materno, il cavaliere Tommaso Mariconda. La veridicità della testimonianza è garantita sia dall'ottima reputazione del nonno («fu molto notevole e leggiadro cavaliere, ed al suo tempo non poco in la nostra città tenuto e reputato», p. 174), sia dal rapporto di parentela che lo legava a Solimena, tanto che Masuccio, nell'indirizzare la novella al suo dedicatario, definisce Tommaso come «mio avolo e tuo affine».

Sulla parentela tra i Mariconda e i Solimena fa luce una coppia di codici conservata presso la Biblioteca Provinciale di Salerno, i mss. 18 e 19, che raccolgono informazioni sulle più illustri famiglie salernitane dalle origini al Settecento. Il ms. 19 dovrebbe essere apografo del 18, ma non una copia fedele, poiché la mano che lo esemplò intervenne con aggiunte e verifiche alle notizie riportate per ciascuna famiglia, e pertanto può attualmente considerarsi tra i due la fonte più aggiornata<sup>14</sup>. Dal codice si apprende che una Mariella Mariconda fu data in sposa a un antenato di Giacomo, ovvero Guglielmo Solimena, morto nel 1414, «caro al re Ladislao, di chi fu Medico, ed anche fu Dott(o)re di Legge» (ms. 19, f. 164r).<sup>15</sup> Durante il regno di Ladislao, Guglielmo Solimena ricoprì incarichi

dell'amicizia aristotelicamente intesa, vd. V. VITALE, *Secondo i precetti*, cit., pp. 325-332.

<sup>14</sup> Per descrizioni e studi di entrambi i codici, si rimanda a G. CAPRIOLO, G. CIRILLO, M. A. DEL GROSSO, V. DE SIMONE, A. GALDI, *Specchi di nobiltà. Il manoscritto Pinto della biblioteca Provinciale di Salerno*, prefazione di M. Galante, Salerno, Settore Musei e Biblioteche, 2013, pp. 27-49.

<sup>15</sup> Più di preciso, a proposito della parentela tra Guglielmo e Giacomo: «Figlio anche

chi politici di grande prestigio (fu Presidente della Sommaria e Luogotenente del Gran Camerario)<sup>16</sup> forse anche in virtù di rapporti di lunga durata tra la sua famiglia e la casa regnante napoletana, dal momento che un Antonio Solimena, medico salernitano, era stato nominato da Carlo III «maestro razionale della m(agna) curia con uno stipendio di 60 once d'oro»<sup>17</sup>. Il vincolo che univa Tommaso a Guglielmo non era soltanto parentale, ma anche patrimoniale. L'8 luglio 1390, Margherita di Durazzo, reggente in luogo del figlio Ladislao, aveva donato al cavaliere Tommaso Mariconda, in ricompensa per i servizi prestati alla corona, la metà dei diritti di patronato della chiesa di Santa Maria de Alimundo di Salerno, nella contrada *Plano montis*, mentre l'altra metà dei diritti era toccata proprio a Guglielmo Solimena<sup>18</sup>. Si è detto che il richiamo a Tommaso e al rapporto di parentela con il dedicatario è funzionale a garantire circa il livello di credibilità del racconto e la sua presunta veridicità, ma al contempo trascina con sé il ricordo degli avi Tommaso e Guglielmo, così da rievocare un passato recente che coincide con il tempo di ambientazione della novella. La storia di Giuffredi e Carmosina, infatti, si svolge nell'epoca del re Ladislao, o meglio negli anni della reggenza di Margherita, un periodo particolarmente florido sotto il profilo commerciale per la città

---

di Nicola, e fratello di Guglielmo, fu Mazzeo, Padre d'Antonio, marito di Ciccarella Grillo. Fu Fisico e Dott(o)re di Legge. Nel Registr. 1381 A.G. 116 si ha Maestro Razionale della Gran Corte. Fu Signore di S. Martino Casale di Caserta donato lui da Antonio Della Ratta Conte di Caserta. E' fu Padre di Nicola armato Cavaliere, parim(en)te Fisico. Ebbe per moglie Brigida Santomagno, da chi nacque Iacovo, anche Fisico, ch'ebbe per moglie Angela Villano» (Salerno, Biblioteca Provinciale, ms. 19, f. 164v).

<sup>16</sup> S. DE RENZI, *Storia documentata*, cit., p. CXXXVI.

<sup>17</sup> N. BARONE, *Notizie storiche tratte dai registri di Cancelleria di re Carlo III di Durazzo*, «Archivio storico per le province napoletane», XII, 1887, pp. 5-30, 184-208, p. 8.

<sup>18</sup> Per la notizia del co-patronato, vd. F. DE PROPRIIS, *op. cit.*, p. 282. Mi sembra sia da escludere che la novella celi riferimenti a Francesco Solimena, abate e canonico salernitano che ricoprì la carica di rettore della chiesa di Santa Maria. Costui dapprima rinunziò alla rettoria della chiesa e «*duxit uxorem unicam et virginem [...] et stante dicto matrimonio cum [...] Margarita Lombarda de terra Sale semper portavit habitum et tonsuram [...]*», poi nel 1496, in seguito alla morte della moglie, «gli fece comodo ridiventare rettore della stessa chiesa e, nonostante fosse, come sfacciatamente è affermato negli atti ufficiali dell'arcivescovo, '*clericus coniugatus*', fu istituito» (A. MAURO, *Per la biografia di Masuccio Salernitano*, 1926, p. 25, la nota è stata ripresa da L. REINA, *Masuccio Salernitano. Letteratura e società del Novellino*, Salerno, Edisud, 1988, p. 67, n. 55 e 117). I collegamenti tra le possibili letture del testo e la vicenda dell'abate Francesco, così come la conosciamo, appaiono piuttosto incerti, anche in considerazione del fatto che in epoca pre-riformistica era norma tollerare atteggiamenti da parte del clero non sempre conformi alle norme ecclesiastiche o ai precetti evangelici.

di Salerno, peraltro scelta dalla reggente come luogo di residenza negli ultimi anni di vita.

In merito al valore dello sfondo storico nella novella masucciana, è opportuno ricordare che una ricca tradizione di studi ha da tempo individuato un duplice rapporto tra il *Novellino* e le fonti storiografiche. Da un lato la raccolta fornisce testimonianze utili a ricostruire i costumi e le istituzioni della società quattrocentesca meridionale, e dall'altro documenti dell'epoca possono fungere da strumenti interpretativi per le cinquanta novelle<sup>19</sup>. D'altronde nella raccolta l'autore dimostra a più riprese una certa premura nel sottolineare l'autenticità dei propri racconti attraverso il *topos* della narrazione veritiera, già decameroniano e di ampio ricorso nella novellistica quattro-cinquecentesca<sup>20</sup>. Nel prologo del *Novellino*, per esempio, Masuccio indirizza a Ippolita Sforza «alcune novelle per autentiche istorie approbate negli moderni e antiqui tempi travenute», e nel *Parlamento de lo autore al libro suo*, con cui si chiude la raccolta, non lascia ombra di dubbio sulla matrice delle sue narrazioni, che non andranno intese come «faole e busciè» ma come «verisimile istorie [...] e quelle che d'antique veste e de canuta barba sono ornate, da persone de grandissima autorità me sono state per istorie, in contando, approvate». Si aggiunga, inoltre, che alcune strategie discorsive messe in campo da Masuccio si direbbero mutate dagli usi retorici della cronachistica, alla quale nella cultura umanistica aragonese spetta il primato assoluto nell'ambito del sistema dei generi letterari<sup>21</sup>.

Nella novella di Giuffredi e Carmosina Masuccio allude chiaramente ai problematici eventi legati al conflitto tra Durazzeschi e Angioini negli anni in cui Ladislao è assistito al governo dalla madre Margherita. All'inizio del racconto, l'autore precisa che gli eventi ebbero luogo «da poi la morte del re Carlo Terzo», in anni in cui «nacque nel nostro regno grande

<sup>19</sup> In proposito basterà ricordare S. S. NIGRO, *Le brache di San Grifone*, cit.; C. PANZERA, «Per autentiche istorie approbate»: *les fonctions de l'histoire dans le Novellino de Masuccio Salernitano*, «Cahiers des études italiennes», VI, 2007, pp. 59-82.

<sup>20</sup> P. M. FORNI, *Retorica del reale nel Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XVII, 1988, pp. 183-202; E. MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla civiltà cortese*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, pp. 3-45. G. ALBANESE, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 257-308

<sup>21</sup> C. PANZERA, *op. cit.*



e continua guerra per le solite oppressioni datene per Casa d'Angioia»<sup>22</sup>. La storiografia è concorde sul ruolo essenziale svolto da Margherita in anni di grande travaglio per il Regno di Napoli, che la reggente riuscì a consegnare in ottime condizioni al figlio una volta raggiunta la maggiore età. Tuttavia le oppressioni inflitte dagli Angioini al regno durazzesco, una lunga epopea politico-militare complicata da vicende dinastiche, ebbero tra i vari effetti un inasprimento delle politiche fiscali della corona. Lo sforzo bellico spinse Margherita all'introduzione di nuove tasse con un conseguente calo di popolarità, cui si affiancò l'ingiunzione di papa Urbano VI, rivolta ai cittadini del Regno di non pagare le tasse recentemente introdotte. Il problema delle tasse fu cruciale nel regno di Margherita: i partigiani papali fomentavano tumulti contro aumenti e dazi, e al contempo i Seggi napoletani cercavano di ottenere il diritto alla consultazione per l'introduzione di nuove imposte. Il 9 novembre 1386 la nobiltà della Piazza di Nido riuscì a coinvolgere il popolo in una rivolta che condusse all'istituzione di una nuova magistratura, gli Otto del buono stato, pensata per la revisione e la soppressione delle gabelle. Il precipitare della situazione negli anni successivi, con un inasprimento dei rapporti tra i Durazzo e il papa, costrinse Margherita dapprima alla concessione in feudo o in pegno di beni demaniali ai suoi seguaci in cambio di prestiti o sostegno militare, e poi all'imposizione di nuovi aggravii fiscali, ma questa volta da concordare con i membri di un Consiglio della reggente, formato da alcuni consulenti in materia fiscale. Insomma, l'economia del Regno sotto Margherita, come già con suo marito, fu «una vera e propria economia di guerra»<sup>23</sup>: tra gli anni di Carlo III e la reggenza della consorte, si calcolano un mutuo di 38 mila fiorini concessogli da Agnese di Durazzo, due requisizioni (nel 1381 e di nuovo nel 1384) di tutti i panni depositati nella Dogana di Napoli, un prestito di 300 mila fiorini al baronaggio nel 1382, un prestito forzato a tutti i mercanti del Regno sotto pena di arresto<sup>24</sup>. Questa esosa politica fiscale costruì intorno a

<sup>22</sup> Per le vicende politico-militari del Regno nel periodo angioino-durazzesco tra Carlo III e Ladislao, essenziali sono i rimandi A. VALENTE, *Margherita di Durazzo, vicaria di Carlo III e tutrice di re Ladislao. Ricerche e note su documenti inediti*, «Archivio storico per le province napoletane», XL, 1915, pp. 271-312, 457-502, XLI, 1916, pp. 267-310, XLIII, 1918, pp. 5-43, 169-214; A. CUTOLO, *Re Ladislao d'Angiò-Durazzo*, Milano, Hoepli, 1936; C. DE FREDE, *Storia di Napoli*, III, a cura di E. Pontieri, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1966; G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli I. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, UTET, 2006, pp. 229-281.

<sup>23</sup> C. DE FREDE, *op. cit.*, p. 349.

<sup>24</sup> M. CAMERA, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I e Carlo III di Durazzo*,

Margherita la fama di donna straordinariamente avara, peraltro ancora viva nella storiografia moderna. L'anonimo settecentesco dell'*Istoria del Regno di Napoli* descrive Margherita come «avida di guadagno», una vera tiranna che «oltre le tasse, taglioni, e imposizioni, che ponea il marito, non si faceva nulla specie di mercanzie in Napoli, che non volesse parte al guadagno»<sup>25</sup>. Stesso ritratto emerge in alcune compilazioni ottocentesche, dove si pone l'accento su «la sordida avarizia di Margherita e l'indole sua venalissima»,<sup>26</sup> e si ricorda «l'avidità de' suoi favoriti»<sup>27</sup>. Tale nomea è confermata in una datata ma ancora utile biografia della regina (nonché unico studio monografico sul personaggio), dove, a proposito dei rapporti con le sorelle Giovanna e Agnese, dei cui beni Margherita si impadronì, si parla di «tenace e avaro attaccamento al denaro»<sup>28</sup>.

Alla luce di questi elementi, si può forse intravedere nell'avarò padre di Carmosina proprio la sovrana reggente o, in generale, la corona durazzesca, e nel giovane siciliano l'avo del dedicatario. Si osservi, infatti, sia che il mercante è l'unico personaggio di cui, quasi timorosamente, si tace il nome (sono nominati tutti, persino un personaggio dal ruolo determinate, ma ridotto, come la serva Anna), sia la possibile identificazione, già favorita dalle iniziali del nome, di Guglielmo Solimena con Giuffredi Saccano, in virtù del fatto che il medico salernitano fu legato a Margherita e a Ladislao da una 'fruttuosa amicizia'. Il riferimento va solo in parte ai diritti sulla chiesa di Santa Maria concessi a Guglielmo dalla sovrana reggente – che fece dono al medico anche di un «De(n)to di S(an)ta Catarina co(n) incastro d'argento» (ms. 19, f. 164v), cioè uno dei denti della ruota con cui fu torturata la martire di Alessandria. Conta di più ricordare che nel 1413 lo stesso Ladislao, a un anno dalla morte, aveva concesso la completa esenzione dalle tasse a Guglielmo, suo medico personale, e a tutti medici del *Collegium* salernitano, dietro suggerimento del medesimo Guglielmo<sup>29</sup>. Non è da escludere che quest'ultimo, forte dei

Salerno, 1889, pp. 299, 300 e 320; C. DE FREDE, *op. cit.*, p. 359.

<sup>25</sup> *Dell'Istoria del Regno di Napoli d'incerto autore. Libri otto*, Napoli, Giovanni Gravier, 1769, pp. 53-59.

<sup>26</sup> F. M. PAGANO, *Istoria del Regno di Napoli*, Napoli, R. Marotta e Vanspandoch, 1832-1839, II, p. 599.

<sup>27</sup> M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi, cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Salerno, Stabilimento Tipografico Nazionale, 1876, p. 579, che riprende C. CANTÙ, *Storia degli Italiani*, Torino, L'Unione Tipografico-editrice, IV, 1855, p. 399.

<sup>28</sup> A. VALENTE, *op. cit.*, p. 290.

<sup>29</sup> S. DE RENZI, *Collectio salernitana ossia documenti inediti, e trattati di medicina appar-*

meriti acquisiti agli occhi della casa regnante per i quali era stato ricompensato da Margherita, fosse riuscito a persuadere con le sue ragioni re Ladislao, convincendolo con il privilegio accordato ai medici salernitani a una deviazione – piccola ma vantaggiosa per il Solimena – rispetto all’aggressiva politica fiscale materna, che d’altra parte il sovrano proseguiva ai danni dei baroni entro un più ampio progetto di abbassamento delle grandi casate feudali<sup>30</sup>. Peraltro il beneficio di Ladislao a Solimena e ai suoi colleghi non dovè essere, sul lungo termine, privo di conseguenze finanziarie, tanto da interessare anche i re aragonesi: nel 1476 re Ferrante tentò vanamente di aggirare il privilegio con l’ordine di sottoporre al catasto tutti i medici del Regno, inclusi quelli salernitani<sup>31</sup>.

Il successo di Guglielmo Solimena nell’ottenere dal sovrano un importante beneficio fiscale, a scapito della politica perseguita fino ad allora dalla corona, fa spazio a un’ulteriore suggestione. Tra Quattro e Cinquecento era opinione comune che Ladislao fosse morto per avvelenamento. È quanto ci trasmettono Loise de Rosa nei *Ricordi* («No(n) sapite che [...] lo re Lanczalao fò intossecato più fiate, finalmente se murìo de tuossico?»)<sup>32</sup>, Lorenzo Valla nei *Gesta Ferdinandi regis* («Ladislauum regem Neapoli vel feбри, vel veleno puacis diebus quam illuc languens applicuerat, demortuum esse»)<sup>33</sup> e Notar Giacomo nella primo-cinquecentesca *Cronica di Napoli*, che dà un racconto dettagliato dell’aneddoto sulla morte del sovrano<sup>34</sup>. Durante l’assedio posto da Ladislao a Firenze, un medico

---

*tenenti alla Scuola medica Salernitana*, Napoli, Filiatre-Sebezio, 1852, p. 374, ID., *Storia documentata*, cit., p. CXXVI; P. O. KRISTELLER, *op. cit.*, p. 77.

<sup>30</sup> G. GALASSO, *op. cit.*, p. 263.

<sup>31</sup> S. DE RENZI, *Storia documentata*, cit., p. 576.

<sup>32</sup> L. DE ROSA, *Ricordi*, edizione critica del ms. Ital. 913 della Bibliothèque Nationale de France a cura di Vittorio Formentin, Roma, Salerno Editrice, II, p. 532. Su De Rosa e i *Ricordi*, compilazione a metà tra cronaca e libro di memorie per un periodo compreso tra il 1467-1475, si vd. M. DE NICHILLO, *De Rosa, Loise*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXIX, cit., 1991, pp. 171-174.

<sup>33</sup> *Laurentii Valle gesta Ferdinandi regis Aragonum*, edidit Ottavio Besomi, Patavii, in aedibus Antenoreis, 1973.

<sup>34</sup> «Re Ladislao [...] se innamorò de una bellissima figliola de uno medico fiorentino: dove per li recturi de la repubblica fiorentina fo mandato ad chiamare lo predicto medico esortandolo che più presto volesse amare la patria che la ruina de quella adeo che lo predicto medico confortò la figliola ad volere fare carize al re. Et ad ciò che quando el re fusse venuto havesse havuto qualche cosa moscata li donò uno pannicello medicato con lo quale se dovesse anectare la natura ponendole l’ordine de lo unguento adeo che el re quando hebbe da fare con quella se morse». Trasmessa dal solo ms. Brancacciano II F 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli ‘Vittorio Emanuele III’, la *Cronica* è una

fiorentino, dietro richiesta dei capi della Repubblica, aveva fatto infiltrare nell'accampamento nemico fino alla tenda del re napoletano una sua figliola, affinché seducesse il re e giacesse con lui, non prima di essersi detersa i genitali con un panno avvelenato in modo da ucciderlo. La diceria, così come la riporta Notar Giacomo, circolava già nei decenni precedenti, come attestano le battute fatte pronunciare dallo stesso Masuccio nientemeno che ad Alfonso d'Aragona nella quarantaquattresima novella, dove Alfonso rivela all'amico Marino Caracciolo una raccomandazione fattagli da sua padre Ferrante: far provare a un servitore le sue amanti prima di unirsi a loro per essere certo che i genitali non fossero avvelenati ed evitare la medesima morte di Ladislao<sup>35</sup>. L'operazione compiuta dal medico fiorentino nella diceria sulla morte di Ladislao è in sostanza affine a quella compiuta da Giuffredi nei confronti del mercante. Come il medico aveva spedito sua figlia nell'accampamento nemico fino a raggiungere il re e avvelenarlo, così Giuffredi ha fatto infiltrare in casa del mercante una serva da lui opportunamente istruita, che attiva in Carmosina, fino a quel momento personaggio silente, il furore che la condurrà al furto e alla fuga. Giuffredi, proprio come il responsabile dell'assassino di Ladislao, impiega strumenti poco onorevoli per conseguire il suo obiettivo, e soprattutto è un forestiero. Si è detto, infatti, che il protagonista proviene dalla Sicilia, che sin dalla pace di Caltabellotta (1302), e ancora negli anni di dominio angioino-durazzesco, costituiva un regno autonomo sotto il dominio aragonese. Si potrebbe obiettare che Giuffredi è definito da Masuccio «molto divoto partesano» dei Durazzo, ma è chiaro che l'intera vicenda si fonda proprio sul gioco di simulazione e di dissimulazione del personaggio, che si rivela nel contrasto tra ciò che Giuffredi asserisce e come di fatto opera, lasciando poi al lettore

---

storia di Napoli e del Regno dall'epoca classica ai primi anni del Cinquecento; cfr. C. DE CAPRIO, *Fra codice e testo: il caso della "Cronica di Napoli" di Notar Giacomo, con una riflessione sulla categoria di "codice-archivio"*, «Medioevo romanzo», XXVIII, 2004, pp. 390-419; EAD., *La "Cronica di Napoli" di Notar Giacomo: edizione critica del ms. brancacciano II F 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', a.a. 2004-2005; EAD., *La Cronica di Notar Giacomo: codice, testo e dehors texte*, «Filologia e critica», XXXII, 2007, pp. 59-74.

<sup>35</sup> «Egli è vero che nel mio ultimo partire dal cospetto del serenissimo e potentissimo Re mio padre e signore, tra gli altri ordini o precetti me donò fu, che in niuno lato ove me retrovassi in tanto fossi d'amore fieramente preso, non dovessi con veruna donna usare senza avermi prima fatta fare da un mio privato la credenza, per cagione che la veneranda recordatione del potente re Lancilao fu per donna in sì fatto esercizio in questo paese avvenenato».

il compito di rilevare le incongruenze. A fine lettura, la smentita delle proteste di amicizia nei confronti del mercante rende lecite le perplessità sulla dichiarata dedizione del giovane cavaliere alla casa reale, se è vero che è fedele alla corona quanto è leale in amicizia.

Questa possibile rete di rimandi tra cronaca, novella e aneddoto chiama in causa, accanto a Giacomo Solimena, il suo avo Guglielmo, al quale conducono, come si diceva, il cenno a Tommaso Mariconda, l'ambientazione della novella negli anni di reggenza di Margherita di Durazzo e le iniziali del nome del protagonista maschile. Da questa prospettiva, il racconto intenderebbe coinvolgere non soltanto il dedicatario in quanto medico, e dunque membro di una categoria tradizionalmente accusata di avidità, a riflettere sulla concupiscenza e le sue tristi ripercussioni, ma piuttosto l'intera schiatta dei medici Solimena (o forse dei medici salernitani), vicini alla casa regnante<sup>36</sup> e proprio per questo spinti a meditare sull'effettiva possibilità che un cerusico possa essere anche un leale cortigiano, vista l'irriducibile opposizione tra la sete di guadagno che assilla il medico e la fedeltà assoluta richiesta all'uomo di corte.

---

<sup>36</sup> Pare che nel 1471 lo stesso Giacomo, come Guglielmo prima di lui, venisse nominato medico di casa reale (cfr. L. REINA, *op. cit.*, p. 100, ma non trovo conferma nei mss. Pinto, nella *Collectio* di De Renzi o in altre fonti archivistico-documentarie a me note). La notizia, fondata o meno che sia, non avrebbe alcun collegamento con la novella, poiché al 1471 risale la lettera di Luigi Pulci a Ippolita Sforza in cui l'autore del *Morgante* fa esplicito cenno al *Novellino*. Risulta pertanto impossibile collegare la composizione della novella alla nomina a medico di corte poiché, nell'anno in cui quest'ultima sarebbe avvenuta, la storia di Giuffredi e Carmosina doveva già circolare insieme al resto della raccolta ben oltre i confini del Regno.

«OND'ORA PER GODER PIÙ VERA PACE, / L'ARSO MIO MOTTEGGIAR  
PER SEMPRE TACE»:

NOTE SATIRICO-BURLESCHE NELLA POESIA DI MARGHERITA COSTA

ABSTRACT

Margherita Costa (1600 ca.–dopo il 1657), poetessa e virtuosa romana, è una delle scrittrici più prolifiche dell'Europa del Seicento, autrice di corpus extra-ordinario per quantità e poliedricità, in cui attraversa abilmente diversi generi, argomenti e registri. Il contributo prende in esame gli elementi satirico-burleschi presenti nei canzonieri *La Chitarra* (1638) e *Lo Stipo* (1639), pubblicati a Firenze, sotto false indicazioni editoriali. Qui, la poetessa utilizza elementi della poesia giocosa e dell'invettiva satirica come strumenti di autolegittimazione e armi di polemica contro la tradizione misogina e le ingiurie del mondo cortigiano.

Margherita Costa (c.1600 - after 1657), Roman poet and *virtuosa*, is one of the most prolific writers of seventeenth-century Europe. Author of an *extra*-ordinary corpus for quantity and versatility, the poet crosses genres, topics, and registers. This paper analyses the satirical-burlesque elements present in the poems *La Chitarra* (1638) and *Lo Stipo* (1639), published in Florence, under false editorial indications. In these ones, the poet uses elements of playful poetry and satirical invective as tools of self-legitimation and weapons of controversy against misogynist tradition and the insults of the court.

PAROLE CHIAVE: Margherita Costa, lirica del XVII secolo, poesia burlesca, satira misogina e di corte.

KEYWORDS: Margherita Costa, 17th century lyric, burlesque poetry, misogynist and court satire.

Se mai più che d'Euterpe il furor santo,  
e d'Erato il sospiro, o dolce madre,  
l'amaro ghigno di Talia mi piacque,  
non è consiglio di maligno petto.  
A. Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 1-4.

1. *Le «due maniere di satireggiare»<sup>1</sup> della poesia barocca*

Il trattato *Della satira italiana* di Giuseppe Bianchini, pubblicato nel 1714, offre un attento ritratto della poesia satirico-burlesca del XVII secolo,

<sup>1</sup> G. BIANCHINI, *Della satira italiana. Trattato*, Massa, per i tipi di Pellegrino Frediani, 1714, p. 54.

geograficamente circoscritta in aria toscana, con l'obiettivo innovativo<sup>2</sup>, a detta del suo autore, di «far menzione di tutti quei poeti che nella nostra lingua hanno satiricamente composto»<sup>3</sup>. L'erudito riconosce due «spetie» di satira: una «satira seria»<sup>4</sup>, il cui scopo «non è altro che il vizio perseguitare e far sì che la virtù signoreggi nel mondo»<sup>5</sup>; e una «satira giocosa»<sup>6</sup>, così definita «in riguardo alla materia che le serve d'argomento, ai pensieri sollazzevoli e ai motti e alle parole giocose»<sup>7</sup>. Bianchini si riferisce a due forme del comico dominanti nella lirica del Seicento<sup>8</sup>: l'invettiva satirica e la poesia giocosa. Nel primo caso, il recupero dell'*indignatio* di Giovenale<sup>9</sup> è funzionale alle operazioni di denuncia sociale intorno ad alcuni temi fissi, quali i pessimi poeti, l'ignoranza dei pedanti, la moda, la misoginia, la corte<sup>10</sup>; nel secondo, si tratta di una produzione che guarda direttamente

<sup>2</sup> Cfr. ivi, p. 5<sup>r</sup>: «non vi è stato alcuno fino adesso, ch'io sappia, il quale uno intero trattato di per sé abbia composto sopra la maniera di satireggiare, che nella nostra lingua fiorisce». Sul trattato e l'operazione editoriale da esso promossa si veda A. DI RICCO, *Fortuna del genere satirico nella Toscana del Settecento. Tra riscoperta e propositi di riforma*, in EAD., *L'amaro ghigno di Talia. Saggi sulla poesia satirica*, Lucca, Facini, 2014, pp. 9-56 e in particolare pp. 9-18. Prima di Bianchini, Nicola Villani fotografa la realtà comica della tradizione italiana nel suo *Ragionamento dell'Accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani*, Venezia, per Gio. Pietro Pinelli, 1634.

<sup>3</sup> G. BIANCHINI, *op. cit.*, p. 5<sup>r</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. ivi, pp. 12-13: «La satira seria [...] avesse uno stile grave, luminoso e gentile ancora [...] e dell'amaro, del torvo, del risentito».

<sup>5</sup> Ivi, p. 2.

<sup>6</sup> Cfr. ivi, p. 27: «La satira giocosa [è rappresentata da] poesie di motti e di Sali ripiene e piacevoli e pungenti, e che l'allegria e le risa risvegliavano e il sollazzo partorivano e forse anche cagiovavano il correggimento di quelle persone viziose le quali da' medesimi tali e da' medesimi motti erano risvegliate e percosse».

<sup>7</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>8</sup> Sulla questione cfr. F. SCRIVANO, *Una certa idea del comico: retorica e riso nella cultura del Seicento*, Pisa, Pacini, 2002; M. CHIARLA, *La poesia comico-giocosa nel Seicento italiano: uno sguardo panoramico e un'ipotesi di ricerca*, in *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*, Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 ottobre 2015), a cura di L. Beltrami, E. Chichiricò, S. Morando, Genova, De Ferrari-Genova University Press, 2018, pp. 11-20; EAD., «In stile e concetti burleschi»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano, in *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017*, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

<sup>9</sup> Cfr. U. LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961; P. G. RIGA, *La satira italiana del Seicento*, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, pp. 163-182.

<sup>10</sup> Cfr. C. CHIODO, *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1990.

alla tradizione burlesca toscana (da Lorenzo de' Medici a Francesco Berni) il cui intento è «accostarsi in maniera giocosa [appunto] alla scelta di temi o delle soluzioni linguistiche»<sup>11</sup>.

Questi due generi, però, non si escludono a vicenda: dialogano tra loro, si scambiano forme e temi e spesso convivono nella produzione di uno stesso autore. È il caso di Margherita Costa<sup>12</sup>, poetessa marinista, virtuosa romana, autrice di un *corpus* vasto in cui dimostra versatilità letteraria e originale contaminazione di generi, codici e categorie. Infatti, elementi satirico-burleschi sono presenti in tutta la sua produzione: dalla burla alla satira nei canzonieri, dalla beffa al ghigno dissacratorio nella commedia *Li Buffoni* (1641)<sup>13</sup>, dal burlesco al ridicolo nelle *Lettere amorose*<sup>14</sup> e nel libretto *Gli amori della luna* (1646)<sup>15</sup>. In questa sede circoscrivo l'analisi alle liriche raccolte nei primi canzonieri pubblicati a Firenze<sup>16</sup>: *La Chitarra* (1638) e *Lo Stipo* (1639)<sup>17</sup>.

## 2. Burla e bizzarria ne La Chitarra

La poliedricità del *far poétique* di Margherita Costa è presente già nella prima raccolta di poesie, *La Chitarra*, pubblicata con false indicazioni editoriali nel 1638 (Francoforte, Daniel Watsch)<sup>18</sup> e dedicata al Gran Duca di

<sup>11</sup> M. CHIARLA, *op. cit.*, p. 13.

<sup>12</sup> Cfr. Margherita Costa, *la Poetessa Virtuosa*, numero monografico di «Altrelettere», a cura di D. De Liso, M. Di Maro e V. Merola, novembre 2021, a cui rimando per la bibliografia aggiornata.

<sup>13</sup> Cfr. M. COSTA, *The buffoons: a ridiculous comedy. A bilingual edition*, a cura di S. E. Díaz e J. Goethals, Toronto, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2018.

<sup>14</sup> Cfr. D. DE LISO, *Le lettere amorose di Margherita Costa*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a cura di S. Velázquez García e L. Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 47-64; S. E. DIAZ, *Exceptional Bodies and Ludic Lovers: Humor, Disability, and the Grotesque in Margherita Costa's Lettere amorose (1639)*, in «Early Modern Women», XVI, 2, 2022, pp. 265-288.

<sup>15</sup> Cfr. V. MEROLA, *Il mito in scena: Endimione e Diana ne Gli Amori della Luna di Margherita Costa*, «Altrelettere», novembre 2021.

<sup>16</sup> Nell'analisi dei generi e delle forme della poesia barocca di aria toscana, Davide Conrieri riconosce un certo peso alla persistenza di una «tradizione burlesca conservativamente fiorentina», satirica e giocosa. Cfr. D. CONRIERI, *La cultura letteraria e teatrale*, in *Storia della Civiltà Toscana. Il principato mediceo*, a cura di E. Fasano Guarino, Tipografica Varese, Firenze, 2003, pp. 355-390, ma soprattutto le pp. 379-382.

<sup>17</sup> Costa pubblica nel 1638 anche il canzoniere *Il Violino*, escluso dalla presente analisi perché raccoglie testi di natura prevalentemente elegiaca.

<sup>18</sup> LA | CHITARRA | *Della Signora* | MARGHERITA | COSTA ROMANA | Canzoniere amoroso | *DEDICATA AL SERENISS.* | FERDINANDO II | Grand Duca



Toscana Ferdinando II. Il *Canzoniere amoroso* – questo è il sottotitolo del volume – raccoglie 225<sup>19</sup> testi e presenta un continuo gioco variantistico sia di forme – ottave, capitoli in terza rima, idilli, sonetti e canzonette – che contenuti. La sua lettura non disattende le aspettative del lettore: la maggior parte delle liriche è affidata alla voce di una «bella donna» che canta le sofferenze d'amore e inveisce contro un amante crudele, ma non mancano componimenti encomiastici-celebrativi rivolti ai membri della famiglia medicea (collocati nella prima parte del canzoniere) e due testi dichiaratamente burleschi. I capitoli in terza rima, che aprono e chiudono il canzoniere, sono le uniche liriche dell'«Autora»: se nell'intera raccolta Costa adotta maschere diverse per descrivere la varietà del sentimento amoroso o lodare i suoi mecenati, solo in queste liriche – e poi nella lettera dedicatoria nel paratesto – usa la sua voce, parla per sé stessa; dunque, il loro carattere autoreferenziale, così marcato dall'argomento rispetto a tutti gli altri testi della raccolta, permette di leggerle come manifesti di poetica. Posti all'orto e all'ocaso<sup>20</sup> (per usare termini molti cari alla lingua poetica barocca), i versi che dialogano tra loro, e con la prosa, presentano una vena burlesca e hanno una struttura antifrastica. Nella lettera dedicatoria, infatti, la romana descrive con finta umiltà il suo lavoro, dichiara lo scarso valore dei versi pubblicati (suggerendo al lettore una doppia chiave di lettura per le liriche che seguiranno) e presenta il «piccolo volume» come uno

[...] sconcio e biasimevole *Mostro* quale, per esser spogliato d'ogni perfezione e composto d'ogni imperfezione, ad altro non devo rassemblerlo ch'ad uno *storpio e mal formato nano*. [...] Ho voluto anco intitolare questo mostruoso *Parto del mio rozzo ingegno* la Chitarra poiché, se bene è istrumento vile, viene quasi da tutti esercitato (*La Chitarra*, 3<sup>r</sup>; corsivo mio)<sup>21</sup>.

di Toscana. | IN FRANCOFORT | Per Daniel Wastch 1638 | *Con licenza de' superiori* (BNCR). La trascrizione è stata condotta secondo i seguenti criteri: sono stati adeguati all'uso moderno la separazione delle parole, la punteggiatura e i segni diacritici; è stato normalizzato l'uso delle doppie e si è disciplinato l'uso sovrabbondante delle maiuscole.

<sup>19</sup> Sulla struttura della raccolta rimando a M. DI MARO, «Il cor si finge un ghiaccio e in fuoco giace»: amore e gelosia nella produzione lirica di Margherita Costa, «Altrelettere», (2021), pp. 27-58.

<sup>20</sup> Come osserva Paolo Cherchi per l'*Adone*, la disposizione crea significato nella produzione in versi di età barocca: «For Marino, words in their materiality are the content of a poem [...], and its form is its concept [...] The *Adone* is a work which transforms itself through its repetitions and symmetries; and its disposition creates a message of relativity», in P. CHERCHI, *The Seicento, Lyric Poetry*, in *The Cambridge History of Italian Literature*, a cura di L. Pertile e P. Brand, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 307.

<sup>21</sup> Questi stessi motivi sono presenti anche nel sonetto *Dono delle sue rime al Serenis-*

Il titolo, poi, ha una doppia valenza semantica: la chitarra è uno strumento versatile usato sia da musicisti di corte che da saltimbanchi di piazza e richiama all'attenzione del lettore il mestiere di virtuosa della sua autrice; ma il sostantivo è utilizzato anche nella poesia erotica e burlesca<sup>22</sup> per indicare l'organo sessuale femminile<sup>23</sup>. La stessa musa che nutre l'ispirazione poetica di Costa è burlesca – *bizzarra*<sup>24</sup> a detta dell'autrice –, suona la «zampogna», «grida, s'abbacchia, stride e maledice» (capitolo I, v.8); è impossibile da controllare perché vuole raccontare la verità su «Togna»<sup>25</sup>, «Mea»<sup>26</sup>, «Nana»<sup>27</sup> e «Cice»<sup>28</sup>, personaggi femminili della tradizione burlesca e protagoniste di vicende amorose. La sua presentazione, affidata ai 121 endecasillabi in terza rima del *Capitolo scherzoso. Scusandosi l'autora*, apre la raccolta. La poetessa confessa di aver provato senza successo a placare la «furia» della musa con le bastonate, ma di aver perso e poi composto questi versi che sembrano «scartacci da cuocer le frittate» (capitolo I, v. 15). Simona – questo il nome della musa – è guardiana del bosco di Elicona ed astrologa, non ama conversare con Clio, Euterpe, Erato e Melpomene; non

---

simo *Ferdinando Secondo G. Duca di Toscana*, collocato all'inizio della raccolta. Anche in questo testo, Costa descrive il suo libro come un nano che corre senza regole sul monte Parnaso, autorizzato dalle muse a sferzare chi desidera: «D'un nano gobbo, zoppo e mal composto / Serenissimo Sire, ti fò dono, / che cavalca in Parnaso senza sprono / e correr senza briglia s'è disposto; / anzi gl'è stato dalla Muse imposto / che sferzi chi li par senza perdono / e d'io, che scorsi in lui pensieri non buono, / sotto la sferzatura l'ho sottoposto; / ond'è contro di me tutto rivolto / e ver gl'errori miei scherza di smarra / ad a me sola offende e taccia molto. / Però prendi si picciola caparra / Dal buon'animo mio, né mi sia tolto / Di gradirlo, o sia Nano, o sia Chitarra.» (*La Chitarra*, p. 6).

<sup>22</sup> Ad esempio, si veda M. BUONARROTI IL GIOVANE, *La Fiera*, atto III o G. MAGAGNATI, *La chitarra* [capitolo].

<sup>23</sup> Cfr. «dedicarsi a piaceri sensuali (in senso osceno)», in GDLI, vol. III, p. 93; «organo sessuale femminile (in quanto suonato dall'uomo durante il rapporto», in *Dizionario del lessico erotico italiano*, a cura di V. Boggione e G. Casalegno, Torino, UTET, 2004, p. 116.

<sup>24</sup> Cfr. J. GOETHALS, *The Bizarre Muse: the literary Persona of Margherita Costa*, «Early modern women», 12, 2017, 1, pp. 48-72.

<sup>25</sup> Togna è la moglie di Ercolano ne *La cortigiana* di Pietro Aretino; è la più «gagliarda contadina» del *Ciacchiamento che fà vn contadino per amore della Togna* di Giulio Cesare Croce.

<sup>26</sup> Cfr. F. BERNI, *Capitolo in lamentazione d'amore* [«Or se costei l'ha finalmente meco, / questa rinegataccia della Mea, di grazia, fa ancor ch'io l'abbia seco»]. In ID., *Opere di Francesco Berni*, Milano, G. Daelli e C., 1864, I, p. 118.

<sup>27</sup> Cfr. P. ARETINO, *Ragionamenti*, Torriana, Orsa Maggiore, 1991.

<sup>28</sup> Cfr. M.M. BANDELLO, *Rime* [e Cice cava fore / dal bianco seno un nastro e dice: – Amore / meco lega Dameta d'una guisa], in ID., *Rime di Matteo Bandello*, Torino, Pomba, vedova e figli, 1816, p. 76.

mantiene il «susiego», ovvero la rigida compostezza, di Polimnia, Urania e Tersicore e scappa davanti a Calliope (Talia, la musa della commedia, è assente dall'elenco). Priva delle qualità delle muse, Simona ha l'aspetto di un *monstrum*: è magra, ha il volto peloso come un animale e possiede delle ali che, per punizione divina, non può utilizzare.

La musa mia, che si chiama Simona,  
non figlia di Minerva né di Giove,  
ma guardian del bosco d'Elicona;  
ella è astrologa e dice quando piove,  
che vuol guastarsi il tempo, o se vien Sole  
dice ch' concio e fa dell'altre prove.  
Ella si sta da sé e lascia sole  
Clio, Euterpe, Erato e Melpomene,  
né con esse ella mai conversar vuole.  
Il susiego spagnolo non mantiene  
come Polinia, Urania e Tersicore  
né con grave parlare alcun trattiene;  
se di Caliope poi sente l'odore  
le fugge dall'esperto e si rinselva  
che di starle a martello non ha core.  
Nella faccia è pelosa come belva;  
non perché gusti con lingua francese  
parlar con quei Poeti in quella selva.  
*È magra, che non ha le buone spese*  
da chi tien la sua cura tutelare;  
che il vitto sol le dà di mese in mese.  
Ha l'ale e piume ma non può volare  
non perché fosse con quel Perineo,  
coll'altre Muse fatta riserrare:  
ma per voler amare un Semideo  
le fur tarpate così corte l'alte  
che non vola più alta di un Pigmeo.  
(*La Chitarra*, capitolo I, vv. 34-60)

Questa creatura, modellata sulle figure mitologiche dell'arpa e della sirena, travolge Margherita che decide di assecondare il suo desiderio di verità con versi nati per scherzo, «schietti e mal vestiti», di «rozzo stile» e incentrati sulla tematica amorosa.

I miei versi son schietti e mal vestiti,  
ricchi d'errori e poveri di merto,  
di rozzo stile e poco ripoliti.  
(*La Chitarra*, capitolo I, vv. 76-78)

Donna son io che sol per ermonsura  
mi diletto spiegar in queste rime  
in varie forme l'amorosa arsura.  
(*La Chitarra*, capitolo I, vv. 85-87)

Il *topos modestiae*, presente in tutta la produzione della romana, è nutrito da un atteggiamento beffardo verso coloro che non apprezzeranno il suo lavoro o ne dubiteranno la paternità. Il loro scetticismo non turba l'«autora» che «tiene lesta la musa» e non si stanca («prend'affanno») di fare poesia. Anzi – e così si chiude il capitolo – l'unica ragione per chiedere scusa ai futuri detrattori va rintracciata nella natura del suo sesso.

Ed io che dal principio al fin dell'anno  
tengo lesta la musa e su le dita  
ho il verseggiar non me ne prend'affanno.  
(*La Chitarra*, capitolo I, vv. 100-102)

Mi diedi volentieri con le Muse  
e se non ho poetica figura  
l'esser donna con voi facci mie scuse.  
(*La Chitarra*, capitolo I, vv. 119-121)

Le caratteristiche attribuite al libro e alla musa, dunque, richiamano la tradizione burlesca precedente ed echeggiano poi l'episodio di Momo e Pasquino contenuto nel VII canto dell'*Adone* (VII, ott. 167-190): un riuso significativo se si pensa al carattere autoreferenziale sia del capitolo di Costa che delle ottave di Marino<sup>29</sup>. Pasquino, «generato da un parto

---

<sup>29</sup> Come sottolineato da Giovanni Pozzi ed Emilio Russo, Marino delinea il suo autoritratto in questa figura. Cfr. G. B. MARINO, *Adone* a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, p. 759. Si veda anche M. C. CABANI, *Il Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'Adone*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2009, p. 39. Va inoltre ricordato che il napoletano associa le due figure mitiche al registro satirico e burlesco anche nella *Galeria* dove il ritratto di Aretino definisce i suoi poemi come «spada di Momo e fulmine di Pasquino».

informe», è «mostruoso, orribile e difforme» e, dotato di «sottile ingegno» (*Adone*, VII, 168), «sempre morde e sempre sferza» (*Adone*, VII, 181, 8); è «libero e schietto», pronto a «farsi beffa» di tutti e a mantenere un costante atteggiamento di sfida. «Per questo suo parlar libero e schietto» è stato cacciato dal «superno tetto» e, proprio come Simona, «fa guerra» (VII, 178) per ottenere – e mantenere – uno *status* autorevole.

Retorica antifrastica, falsa modestia e sorriso beffardo ritornano in modo così diretto nell'ultimo componimento del volume. Il *Capitolo scherzoso dell'autora per quegli che potessino tacciare le sue rime di troppo vestite d'amorosi affetti o vero in altro*, 135 endecasillabi in terza rima, chiude le liriche de *La Chitarra* in una struttura circolare, sotto il segno dell'ispirazione comico-burlesca. Costa, infatti, prima di licenziare alle stampe il suo voluminoso canzoniere decide di anticipare le future critiche che riceverà<sup>30</sup> e giustificare dunque le scelte tematiche. La difesa preventiva è necessaria perché la sua musa, trascurando la materia bellica, politica e mitologica, «sol s'appigliò nell'amorose imprese» (*La Chitarra*, capitolo II, v. 8) seguendo la moda dominante:

e lo comportan l'aria et il paese  
avezzi sì nell'amorosa boria,  
ch'an sempre nell'Amor l'orecchie tese.  
(*La Chitarra*, capitolo II, vv. 7-12).

Le sue rime, peraltro, sono un campionario di vicende amorose, non vanno prese sul serio perché l'autrice «sol per gioco» (capitolo II, v. 101), per «ispasso» (capitolo II, v. 134), ha deciso di cantare le storie di *belle donne* e *amanti di sdegno* e di soddisfare le esigenze della sua musa che ad ogni *tocco* comincia a cantare. Tutta la sezione è costruita su una allusione oscena.

cantai casi in Amor mendaci e veri,  
mischiai gl'affetti con gli sdegni e l'ire,  
fingei Cor simulati e Cor sinceri;  
cercai sotto altro nome altrui coprire,  
e in mille metamorfosi provai

<sup>30</sup> Non è azzardato ipotizzare una circolazione manoscritta delle liriche raccolte ne *La Chitarra* nella corte medicea. Se così fosse, le critiche elencate nel capitolo potrebbero essere state ispirate da consigli ricevuti da amici e sodali. Come dimostrano i sonetti d'encomio posti in apertura del libro (come quelli di Ottavio Tronsarelli e Alessandro Adimari), Costa era stimata da molti membri della corte.

che l'arte dell'amar non è gioire.  
(*La Chitarra*, capitolo II, vv. 94-99)

Ma la mia musa, che non sa star muta,  
*quando la tocco comincia a cantare*  
senza suon, senza tuon, senza battuta,  
ond'io che non potei mai raffrenare  
quel suo furor che si chiama pazzia,  
con ragione dovete me scusare,  
e se scusata la mia bizzarria  
mi cavassi più fuor del seminato,  
di grazia non vi date fantasia.  
E s'il Cor vostro in ciò fosse ostinato,  
vendicatevi pure e dite ch'io  
la Poetessa son di buon mercato.  
(*La Chitarra*, capitolo II, vv. 118-129; corsivo mio)

*La Chitarra* sembra dunque ispirata da una musa *bizzarra*, dotata di «sottigliezza e vivacità di concetto e di invenzione»<sup>31</sup>: il codice burlesco<sup>32</sup>, del resto, è utilizzato come strategia di autolegittimazione, è uno strumento per vantarsi, attraverso il velo del cleuasma, della propria originalità, ma anche una possibile lente di lettura per altri testi della raccolta. Infatti, questo codice non è presente solo nei due capitoli dichiaratamente 'giocosi', ma Costa inserisce note 'comiche' anche nelle liriche d'argomento amoroso<sup>33</sup> e nei testi epidittici rivolti alle donne<sup>34</sup>. Ogni sezione metrica del volume è chiusa da una esortazione indirizzata alle sodali invitate a non seguire più Cupido e ad abbandonare la penna per dedicarsi alle attività domestiche, indicate per sineddoche con l'arte del filare<sup>35</sup>. Ne è

<sup>31</sup> È la definizione presente nella seconda edizione (1623) del *Vocabolario della Crusca*. Nella prima (1616), bizzarria è definita solo come «iracondia, stizzosa, ferocità».

<sup>32</sup> Jessica Goethals suggerisce di inserire l'opera di Costa in un mondo burlesco: «Although Costa did at times opt to write in higher registers such as pastoral opera and devotional literature, she in no way shied away from the kinds of language and subjects that were typically off-limits for women. Hers was a burlesque world», in J. GOETHALS, *op. cit.*, p. 52.

<sup>33</sup> Si vedano, ad esempio, *La Chitarra* canto 82, canto 84, sonetto 43.

<sup>34</sup> Ad esempio, ivi, sonetto 94, idillio 10, canzonetta 23.

<sup>35</sup> Si pensi al trattato *Il Cavaliere e la Dama* di Giovanni Battista De Luca, summa del pensiero misogino seicentesco, in cui la donna è apprezzata se si dedica a «lavorare con le sue mani il lino e la lana, e il governar bene la sua fameglia e l'arricchire la casa con

un esempio l'idillio *Bella donna alle donne*:

donne al fin *mi riduco*  
*di lasciar ogni stile, ogn'altro affare*  
*e sol darmi al filare*  
poiché conosco al fine  
ch'altre imprese son nostre rovine  
donna nacqui e di donna  
vestir mi voglio ogn'uso  
e sol sarà mio spasso  
spassarmi hor con l'ago, hor con il fuso  
sì, sì, tutte volgete  
il pensier e il desire  
al filare e al cucire  
e già che di filar solo ci tocca  
lasciam ogn'altro affar, prendiam la rocca.  
(*La Chitarra*, Idillio 10, vv. 38-51; corsivo mio)

Questo idillio può essere oggetto di più livelli di interpretazione: al primo livello, quello della lettera del testo, si tratta di un accorato consiglio rivolto a coloro che hanno vissuto la stessa situazione di sofferenza amorosa; il secondo livello di lettura, invece, richiama i *topoi* della satira misogina<sup>36</sup> che insisteva sulla necessità di relegare le donne nell'ambiente domestico e educarle solo ad attività utili per la cura della casa e della famiglia. Ma questo testo può essere oggetto di un terzo livello interpretativo suggerito dalla musa Simona e dall'ambivalenza del titolo della raccolta. Nella poesia erotica, infatti, il cucito equivale al sesso: l'uso equivoco nasce dal movimento del fuso intorno alla rocca<sup>37</sup>. Il significato osceno nascosto tra le righe del testo, ma colto solo dal lettore più attento, è ancora più evidente nella canzonetta che chiude la relativa sezione, dove l'autrice

---

la sua industria». In G. B. DE LUCA, *Il cavaliere e la dama, ovvero Discorsi familiari nell'ozio Tuscolano*, Roma, per Dragondelli, 1675. La citazione è a p. 520.

<sup>36</sup> Sulla satira misogina seicentesca cfr. V. MEROLA, *Donne e maniere nella satira seicentesca: Lodovico Adimari e Benedetto Menzini*, in "Però convien ch'io canti per disdegno": la satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento, a cura di A. Gargano, con un'introduzione di G. Alfano, Napoli, Liguori, 2011, pp. 301-323.

<sup>37</sup> Si vedano le voci nel *Dizionario del lessico erotico*, cit.: «Cucire: compiere l'atto sessuale» (p. 158); «fuso: organo sessuale maschile (per la forma); era proprio un arnese di legno panciuto al centro e sottile in punta usato nella filatura per avvolger il filo» (p. 237); «rocca: organo sessuale femminile» (p. 517).

sottolinea che la donna deve dedicarsi solo all'arte del filare e da questa trarre godimento.

[...] onde più non voglio amare,  
*ma sol godo di filare.*

Alle donne è dato in sorte,  
fin dal cielo e dalle stelle,  
di vestir abito imbelle  
e filar fino alla morte;  
*e chi sdegna l'ago e il fuso  
della donna perde ogn'uso:  
ond'io lascio ogn'altro affare  
e sol bramo di filare.*

Men fatica e men disagio  
ci darà il fuso e 'l cucire,  
né del giorno avrem martire,  
benché sian giorni di maggio:  
*ché ben spesa sia quell'ora  
che con l'ago si dimora:  
ond'io lieta e prendo a fare  
il cucire col filare.*

[...]  
di filar sol godete,  
*ché la donna sol dèe fare  
l'esercizio del filare.*

(*La Chitarra*, canzonetta 23; corsivo mio)

### 3. I toni della polemica ne *Lo Stipo*

Il proposito di abbandonare l'attività poetica è presente anche ne *Lo Stipo* (1639)<sup>38</sup>, ma i toni burleschi in questa raccolta cedono il passo alla satira e all'invettiva. Il canzoniere si apre con le stesse dichiarazioni di falsa modestia de *La Chitarra* e sulla descrizione di uno stile «rozzo» prodotto

<sup>38</sup> LO STIPO | DELLA SIGNORA | MARGHERITA | COSTA ROMANA. | DEDICATO | *Al Serenissimo Principe* | D. LORENZO | DE MEDICI | IN VENEZIA | *Con licenza de' superiori* 1693 (BNCF). Il canzoniere raccoglie 46 canti in ottava rima, divisi in sette sezioni, in cui l'autrice, come ne *La Chitarra*, intreccia motivi elegiaci, encomiastici e satirici. Il titolo, inoltre, allude ad un grande mobile d'uso domestico, in cui, in ogni cassetto, sono riposti pietre e metalli preziosi, ovvero le poesie. Nel corpo del testo, indico con la cifra romana il *cassetto* e con la cifra araba il numero del canto; per i criteri di trascrizione si veda invece la n. 18.



da «basso talento»<sup>39</sup>, ma si chiude con la promessa di non scrivere mai più. *L'autora essendoli accennato da S. Benedetto Guerrini che abbruciasse alcune sue rime disperatamente si duole si dell'incendio di quelle come della sua disgratia e dell'origine di esse* (Stipo, VII, 2) è un canto di 47 ottave costruito con una struttura antifrastica. Indirizzato al segretario personale di Ferdinando II, Benedetto Guerrini<sup>40</sup>, il testo è scritto in forma di missiva: prendendo spunto dall'incendio fortuito di alcune sue carte, Costa rinnega la sua produzione e decide – o almeno questo fa credere al lettore – di rinunciare per sempre alla poesia. Il biasimo verso le proprie scelte, il ricordo di una vita sfortunata e il racconto della sua parabola di poeta servono per rispondere alle critiche ricevute dopo la pubblicazione delle raccolte precedenti e nascondono una certa indignazione nei confronti di quel pensiero misogino che relegava le donne alle sole attività domestiche e precludeva loro l'attività intellettuale. Le ottave, infatti, sono costruite sulla reiterazione dell'aggettivo «maledetto» e le imprecazioni seguono un percorso deduttivo, che si muove dal generale al particolare. Dopo aver manifestato a Guerrini l'intenzione di bruciare le sue carte (VII, 2, ott. 1-7) Costa, infatti, maledice prima la Poesia in generale, con Apollo, il Parnaso, le Muse e tutte le forme che può assumere (VII, 2, ott. 8-24) per poi spostare l'obiettivo sulla propria produzione, maledicendo prima lo studio compiuto, l'amore che ha acceso la sua ispirazione e poi le sue opere, *La Chitarra* e *Il Violino* (VII, 2, ott. 25-36). Si vedano, ad esempio, le serie di maledizioni anaforiche dirette alla Poesia e all'attività poetica.

#### 1) Poesia

Maledetti li versi, e 'l verseggiare,  
a gl'humor, le simpatie,  
maledetto il vegliar co 'l studiare,  
e maledetto il ver con le bugie;  
maledetto il tacer con il parlare,  
maledetti gli auguri e profetie;

<sup>39</sup> «[Io], Serenissimo principe, dalla rozzezza dei miei pensieri scielto la rozza scorsa del mio basso talento, di quello rozamente ho formato del mio stipo la spoglia e solo intenta ad arricchire il centro di esso d'ineestimabili pregi [...] E benché del Castalio Regno inutil e povera ombra io sia, la supplico a gradir, se non per sua povera scorza, per la ricchezza de' suoi riposti tesori, mentre sotto l'aura della sua protezione con goni riverenza maggiore ed egli ed il mio basso talento riverentemente soggiacio» (Stipo, pp. 5-6).

<sup>40</sup> Benedetto Guerrini accompagnò il futuro granduca Ferdinando II nel suo viaggio alla corte di Ferdinando d'Asburgo nel 1628 e divenne poi suo segretario. Sulla base dei suoi appunti Costa redasse la *Historia del viaggio d'Alemagna del serenissimo Gran Duca Ferdinando secondo*, Venezia n. d. (ca. 1630).

e maledetto sia quell'empio vaso,  
ove raccolti i frutti di Parnaso.

Maledetti i sonetti e' madrigali,  
maledette l'ottave e le sestine,  
maledetti coi gravi i materiali,  
maledetti li studi e le dottrine;  
maledetti i profani e li morali,  
e della lingua i danni e le ruine;  
e maledetta ogn'arte ed ogni cura,  
che nel ritrar del ver mia penna oscura.  
(VII, 2, ott. 14-15)

2) Attività poetica

Maledetto sia pur quel primo humore,  
che d'inestar le rime in me s'accese;  
e de' miei vari tuoni un sol tenore  
di formare in *Chitarra* il suono apprese;  
né men del *Violino* il proprio errore  
maledetto, che muove in me contese;  
e al fin di me sia maledetta ogn'arte,  
che, folle, oprai, per imbrattar le carte.

Maledetti gl'amanti con l'Amore,  
maledette le pene con gl'affanni,  
maledetti d'Amor l'anima e 'l core,  
maledetto il suo duol co' i miei malanni.  
Maledetto colui che fu Signore  
della mia libertà solo a' miei danni,  
e maledetta sia la gelosia  
che mi condusse in così gran follia.  
(VII, 2, ott. 35-36)

Delusa nella sua speranza di conseguire la fama in riva all'Arno, Margherita rinnega tutto quello che ha fatto, brucia le carte e, dopo aver cantato il suo biasimo, decide di rinunciare per sempre a misurarsi nell'agone poetico che sembra escluderla.

Taccio, e tra rio silentio la mia vita  
qui vivrò sempre, e in altro loco, e dove  
Apollo l'alme altrui al canto invita,

farò tacendo ancora eterne prove.  
Sia pure in Elicona altra gradita;  
ch'a me in Parnaso il Ciel ruine piove;  
*ond'ora per goder più vera pace,*  
*l'arso mio motteggiar per sempre tace.*  
(VII, 2, ott. 47; corsivo mio)

Del resto, i canti in ottava rima de *Lo Stipo*, pur accogliendo liriche di argomento amoroso e componimenti encomiastici (rivolti non solo alla famiglia medicea ma anche alle Accademie, come gli Umoristi e i Cru-scanti) insistono sui temi della denuncia sociale e sull'analisi (in forme e con temi diversi) del mondo di corte e dei personaggi che lo popolano, come servitori, ciarlatani, soldati, astrologi, dame e cortigiani. Ne è un esempio il *Cortegiano ravveduto*<sup>41</sup> (VI, 5), una feroce satira, in 62 ottave, contro la vita di corte, scritta in prima persona maschile. La poetessa affida la parola direttamente ad un cortigiano che, fuggito finalmente dalla corte, decide di descrivere tutti i vizi e le nefandezze che regnano in quell'«antro spietato ove ogni mal rimbomba» (VI, 5, ott. 54, v. 4). L'invettiva è indirizzata a coloro che «la Corte in servitute servir gradite» (VI, 5, ott. 1, vv. 1-2) affinché possano trarre utili insegnamenti dalla sua esperienza. Il cortigiano, infatti, apre il canto (VI, 5, ott. 2-6) raccontando la sua agnizione: dopo aver tanto desiderato di entrare a corte si rende conto che quell'«odioso regno» condanna la sua anima al dolore (VI, 5, ott. 5, v. 1) e merita di essere oggetto di una violenta invettiva (VI, 5, ott. 7-17). Segue la descrizione delle pene (VI, 5, ott. 18-22) e della corruzione morale a cui si abbandona per poter sopravvivere in quell'abisso dove Ira e Fama regnano sovrane (VI, 5, ott. 23-34). In questo regno infernale, il cortigiano è sempre in bilico: fatica continuamente per ottenere la fiducia del suo signore e, una volta conquistata, teme di perderla e di cadere come Icaro (VI, 5, ott. 35-41). L'unico modo per sopravvivere è ingannare, mentire, godere del male altrui, soffrire in silenzio, come suggerito dal messaggio sul cartello fissato alla porta d'ingresso «Soffri e Taci» (VI, 5, ott. 42-53). Dinanzi a tutto questo male, osservato e vissuto in prima persona, il cortigiano decide di non tacere, non ha più nulla da perdere e vuole raccontare tutta la verità per danneggiare la responsabile del suo dolore. Solo uscendo da quel «fiume

<sup>41</sup> Il testo è inserito nel *Sesto Cassettino: Alabastrì, diamanti di Boemia e gioie false*. L'edizione moderna si legge in N. COSTA-ZALESSOW, *Cortegiano ravveduto: satira di Margherita Costa*, «Letteratura italiana antica», XX, 2019, pp. 579-91. Per la studiosa americana si tratta del «primo componimento del genere [satira] scritto da una donna italiana» (p. 579).

/ di fallace speranza e finta palma» (VI, 5, ott. 59, v. 6) potrà finalmente dimenticare le sue sofferenze e vivere «colmo di gioia» (VI, 5, ott. 54-62). Insomma, il canto, costruito come un lungo monologo teatrale, ha i caratteri dell'invettiva: amplificazioni, enfasi, iperboli sono usate in funzione aggressiva per esprimere lo sdegno personale contro la corruzione, le ingiustizie, i soprusi e gli inganni della corte. Tutta la struttura retorica mira a rappresentare l'antagonista come un nemico comune da cui difendersi. Infatti, sono numerosissimi gli epiteti ingiuriosi, le metafore infamanti, gli attacchi violenti non solo verso il mondo di corte ma anche verso i suoi abitanti. Se la corte è «albergo di dolor», «tetto infelice», «antro di sdegno» dove albergano invidia, insidia, discordia, simulazione, superbia, inganno e frode, i suoi abitanti godono delle sofferenze altrui, avvelenano i buoni, trovano difetti nella bontà e mentono sempre. I cortigiani, dai «mille cori, mill'alme, mille vite, / mille volti, mille occhi e mille piedi» (VI, 5, ott. 46, vv. 5-6) si appropriano, quasi per osmosi, delle stesse caratteristiche negative dell'ambiente in cui vivono e «con il falso e con il finto in bocca / rider piangendo quand'altri trabocca. (VI, 5, ott. 48, vv. 7-8). La corte infatti è un inferno, dalle tinte dantesche, in cui albergano tutti i vizi e non c'è spazio per la gioia e la serenità.

[...] O Corte, o de viventi *oppiata stanza*  
ove s'abbassa ogni più spirto altero!  
*Nido del male altrui, morto ricetto,*  
*albergo di dolor*<sup>42</sup>, del pianto oggetto.

*Tetto infelice*, ove grondar si vede  
fulmini di sospir, torrenti d'acque  
di disperato humor, di dubbia fede.  
Albergo ove l'Invidia alberga e nacque  
*rio seno* ove ogni sen gli spirti cede  
*iniquo petto* ove ogni cor si giacque  
tra dispersi martir con dubbio volto,  
e vivo in vivo duol restò sepolto.  
Qui tra *cave d'orrori, antri di sdegno*,  
superbo il re del pianto ha fermo il nido.  
Havvi l'Insidia riposato il regno,

<sup>42</sup> Il sintagma «albergo di dolor» è ripreso da *Rtf.* 114. Una citazione non casuale, e particolarmente significativa per i toni dell'invettiva usati, se si ricorda che il sonetto di Petrarca è una velata critica alla curia e alla città papale.

la Discordia vi gode altera il lido.  
La ria Simulazione il rio disegno  
securò assegna e di menzogne è 'l grido.  
La Superbia risplende e in un sì gode  
fastosa con l'Inganno l'empia Frode.  
(VI, 5, ott. 6-8; corsivo mio)

Ma i toni dell'invettiva toccano uno dei punti più estremi tra i primi versi del canto, in cui il cortigiano insiste sulla pericolosità della corte attraverso una similitudine iperbolica funzionale a descrivere l'unicità, ma negativa, di quell'ambiente: le gocce del mare, le stelle nel cielo, le piante nel terreno, le luci di Apollo, gli amanti di Amore non raggiungeranno mai il numero degli orridi affetti che si annidano a corte.

Non ha cotante stille il mar sonante,  
non scopre il ciel sì numerose stelle,  
il suolo in sé non tien cotante piante,  
non vibra il biondo iddio tante facelle,  
né la reggia d'Amor lo stuolo amante  
sì numeroso mira, il mar procelle  
tante in seno non ha, quanto nel petto  
s'annida della corte orrido affetto.  
(VI, 5, ott. 11)

In questa lunga satira Margherita osserva la realtà e aggredisce un tipo umano ben riconoscibile per i suoi lettori<sup>43</sup>. Nella sua scrittura, del resto, si individua una delle costanti fondamentali del genere satirico barocco: l'adesione al modello espressivo giovenaliano; l'altra, ovvero l'uso del capitolo in terza rima, cede il passo all'ottava. La predilezione per questa forma metrica va ricondotta alla carriera di virtuosa di Costa e alla fortuna della pratica dell'intonazione cantata in ottava rima; una forma che gode di una lunga storia nella tradizione letteraria e musicale peninsulare e che ben si presta a lunghe narrazioni dal carattere performativo e/o spettacolare<sup>44</sup>, come questo canto. Inoltre, si muove tra i due «maggiori centri

<sup>43</sup> Cfr. «The satirist is on one hand the dispassionate observer of humanity and, on the other, the irate attacker of particular individuals», in C. A. KNIGHT, *The literature of satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 3.

<sup>44</sup> Maurizio Agamennone a tal proposito scrive: «[...] il vero motivo del "successo" del metro e del modello formale sta proprio in questa fruibilità agevole ed estesa, nella

di produzione e diffusione di satire in versi»<sup>45</sup>, Roma e Firenze, e condivide temi e bersagli con il circolo di intellettuali della corte granducale di Ferdinando II (si pensi, solo per fare un esempio, a Jacopo Soldani)<sup>46</sup>.

L'«Autora» si presenta, dunque, al lettore moderno come una scrittrice poliedrica, capace di usare una molteplicità di generi, registri e contenuti e soprattutto di dar voce a personaggi diversi per esprimere la sua visione del mondo. Lo stile satirico-burlesco è una maschera indossata per dire la sua opinione, ma anche uno strumento di autolegittimazione per ottenere un'autorità necessaria per scrivere e pubblicare pari a quella ottenuta come *performer*. Dall'analisi proposta risulta infine evidente come la sua produzione risponda alle caratteristiche del comico barocco che, come sostiene Quinti Marini, «non è qualcosa di univocamente definibile [e] non è solo circoscritto alla commedia perché un intenso processo di osmosi lo infila in generi letterari diversi»<sup>47</sup>.

---

fluida versatilità che è riuscita ad alimentare efficacemente istanze e necessità espressive assai mutevoli, prestandosi altrettanto bene sia alla conduzione di lunghe e complesse saghe narrative, con decine e decine di stanze coerentemente integrate in azioni performative lunghe e spettacolari, sia alla elaborazione estemporanea di concetti astratti e complessi per una estensione temporale intermedia, sia all'espressione di sentimenti più intimi e personali, in forme e tempi assai più contenuti», in M. AGAMENNONE, *Cantar ottave. Un'introduzione*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di Id., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. VII-XXVI.

<sup>45</sup> P.G. RIGA, *op. cit.*, p. 164.

<sup>46</sup> V. CIAN, *I professionisti della satira*, in *La satira dall'Ariosto al Chiabrera*, Milano, Vallardi, 1939, II, pp. 185-240.

<sup>47</sup> Q. MARINI, *Ambiguità e polivalenza del comico nella letteratura barocca*, in *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Atti del XXXII Convegno internazionale del centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma 2-5 ottobre 2008), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Medialibro, 2009, p. 149.

FRANCESCO BERNARDINI E LO SGUARDO VERISTA,  
FRA *INTERNAZIONALE* E *RUSTICA PROGENIES* (1885)

ABSTRACT

Riconosciuto il debito nei confronti di Francesco De Sanctis, Bernardini (1857-1951) si volge al pensiero positivista, per il fallimento dei miti romantici della cultura preunitaria nei risvolti di sangue e di interessi classisti. In due novelle di modulazione verista, lo scrittore affronta con pari impegno la lotta per la sopravvivenza nelle campagne meridionali e i drammi per le vie di Napoli, con i rispettivi protagonisti, Enrico di *Rustica progenies* e Leone di *Internazionale*. L'autore coglie i fatti nella loro concatenazione all'insegna delle leggi della natura, a rappresentare crudamente la realtà e a bandire l'idillismo nella marcatura ironica del romanticismo.

Recognized his debt to Francesco De Sanctis, Bernardini (1857-1951) turns to positivist thinking for the failure of romantic myths of the pre-unification culture, between bloodshed and classist interests. In two tales of verismo modulation equally committed, the writer faces the struggle for survival in the southern countryside and the dramas in the streets of Naples with the protagonists, Enrico of *Rustica progenies* and Leone of *Internazionale*. The author captures the facts in their concatenation according to the laws of nature, to crudely represent reality and to banish idyllism in the ironic marking of romanticism.

PAROLE CHIAVE: F. Bernardini, *Rustica progenies*, novella *Internazionale*, Verga, verismo.

KEYWORDS: F. Bernardini, *Rustica progenies*, novel *Internazionale*, Verga, verismo-realism.

Il leccese Francesco Bernardini<sup>1</sup>, nato nel 1857 e vissuto a Napoli e poi a Roma, ebbe modo di seguire nella metropoli campana le lezioni del De Sanctis<sup>2</sup> e di avvicinarsi alle istanze rappresentate proprio da Ca-

<sup>1</sup> Si avviò agli studi giuridici a Napoli, ma non conseguì mai la laurea; la morte del padre aggravò la sua precaria situazione economica, e probabilmente lo spinse all'attività di pubblicista e di drammaturgo. A Napoli strinse amicizia con G. Bovio, che lo influenzò per gli ideali repubblicano-democratici, come poi lo stesso Bernardini rivelò nel saggio *Giovanni Bovio. Il deputato, lo scrittore, l'uomo*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele, Rust 1903; morì a Roma nel 1951: vd. M. BARLETTA, *Bernardini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, 9, 1967. Per la biografia dell'autore, utile C. VILLANI, *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani, V. Vecchi, 1904, pp. 130-133.

<sup>2</sup> Cfr. in particolare F. DE SANCTIS, *Il darwinismo in arte* (1883), in *Id.*, *L'arte, la scien-*

puana e da Verga; tra l'altro in una recensione pubblicata sul «Gazzettino letterario», Bernardini affermava che *Giacinta* (1879) di Capuana era «il miglior romanzo che abbia prodotto la scuola capitanata in Italia; è un romanzo che non solo merita di essere letto, ma studiato e pensato»<sup>3</sup>. Proprio in base al pensiero positivista, Bernardini segnala il fallimento dei miti ottimistici della cultura preunitaria, rivelandone il risvolto di sangue fra interessi classisti e spinta individualistica: in una organizzazione 'borghese', per Bernardini anche il ribelle<sup>4</sup> resta senza via di scampo, con un volgare istinto immerso in un tempo ciclico, che muta solo per ritornare uguale a sé stesso e rimarca l'insensatezza dell'esistere, in una rassegnata condizione animalesca. Nell'alveo verista, con la novella *L'amante del bandito*<sup>5</sup>, pubblicata nell'anno 1900, emerge la piena disponibilità di Bernardini a misurarsi con le categorie darwiniane che riportano l'umanità all'universo animale<sup>6</sup>. Senza arretrare dinanzi allo 'spettacolo' della vita, neppure di fronte al truce e al deforme, lo scrittore pugliese si soffermava sui dettagli della dimensione ferina e disumanata, con l'atteggiamento oggettivo e distaccato tipico di uno scienziato: il corpo del brigante, infatti, si scomponesse in parti analizzabili, fino a perdere il suo aspetto umano e divenire esclusivamente 'materia'<sup>7</sup>.

D'altra parte occorre anche segnalare il suo dichiarato debito nei con-

---

za e la vita. *Nuovi saggi critici e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972. Il legame di Bernardini con il De Sanctis appare evidente nelle riflessioni sui rapporti fra vita e arte: vd. F. BERNARDINI, *I masnadieri di F. Schiller. Il Fausto di fronte ai nuovi orizzonti dell'arte. Il genio di Goethe e di Schiller. Saggi critici*, Napoli, Pierro, 1886, p. 33.

<sup>3</sup> F. BERNARDINI, Recensione a L. CAPUANA, *Giacinta*, «Il Gazzettino letterario», anno II, 30 giugno 1879, n. 20, p. 176; ma vd. E. GHIDETTI, *Luigi Capuana. Racconti*, t. I, III, Roma, Salerno Editrice, 1973, p. 97.

<sup>4</sup> Cfr. R. NIGRO, *Tradizioni e canti popolari lucani: il melfese*, Bari-Melfi, Edizioni Arci-Interventi Culturali, 1976, pp. 366-367.

<sup>5</sup> Per taglio critico e contestualizzazione, di particolare interesse risulta R. LAVOPA, «*Ispirato dal vero*»: Francesco Bernardini e la letteratura di brigantaggio, in *Moti popolari nella letteratura italiana tra unità e Prima guerra mondiale*, Catania, Annali della Fondazione Verga, a cura di N. Mineo, n. 10 (nuova serie), 2017, pp. 305-319.

<sup>6</sup> Com'è noto, per le teorie evoluzioniste di Lamarck, di Huxley (*Il posto dell'uomo nella natura*, 1863), e soprattutto di Darwin (*L'origine della specie*, 1859) l'uomo, come le altre specie, poteva essere scientificamente studiato nella sua fisiologia, ma anche nella psicologia comportamentale. Vd. F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania*, in *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), II, Catania, Fondazione Verga, 1996, pp. 557-583, 562 sgg.

<sup>7</sup> Vd. anche F. BERNARDINI, *Finalità dell'arte e del teatro*, «Rivista d'Italia», a. XIV, aprile 1911, I, pp. 667 sgg.



fronti del *De Sanctis*, richiamato nel significativo saggio di Bernardini su Schiller: «si è molto discusso se l'arte non fosse il classicismo o il romanticismo. La patria, la virtù, l'ideale, il sentimento pareva che fossero arte, e non erano: potevano essere ambiente, ma non arte; poiché, come ben disse il compianto *De Sanctis* nella sua ultima conferenza *Conseguenze del Darwinismo sulla letteratura*, l'arte è la vita e dove non è vita non è arte»<sup>8</sup>. In tal senso, prima ancora della novella *L'amante del bandito*, eponima della raccolta comprendente altre quattro novelle<sup>9</sup>, già nel 1885 la precedente raccolta *Rustica progenies*<sup>10</sup> (dal titolo della novella più importante) sembra confermare la scelta di una stagione fortemente caratterizzata in direzione verista. Ecco l'*incipit* della novella:

Mastro Giusto aveva annunziato da poco, colla grossa campana della chiesa madre, il mezzogiorno ai buoni abitanti di Fragazzano, quando per le vie del paesello s'intese un insolito rumorio di ruote. Le porte erano chiuse, i portoni sprangati, e per le strade strette, mezzo disselciate, fiancheggiate da case basse, in gran parte con muri nericci, bucherellati e cariatati, ricoperte da tetti su' quali crescono come cotica vellosa i licheni, non camminava anima nata.

L'arrivo di una carrozza con Enrico, giovane ingegnere<sup>11</sup> proveniente da Napoli, è un avvenimento per il paesello consunto dal tempo («strade disselciate [...] muri nericci, bucherellati e cariatati»), mentre la descrizione degli ambienti interni («stanzone nerastro [...] tetto mezzo carbonizzato [...] quadri rosicchiati dal tarlo» [...]) sembra rinviare al Verga puntuto nella descrizione dei palazzi in rovina, come per i quartierini napoletani e il terrazzino nel *Marito di Elena*, simboli di un mondo in decadenza, e come sarà poi per i Trao nel *Mastro-don Gesualdo*<sup>12</sup>. In Verga il degrado di antiche élites è annunciato da cornicioni sdentati, da tettoie cadenti, da fregi sbrecciati, a emblema eloquente dello sfacelo<sup>13</sup>; il tempo antico tramontava con le

<sup>8</sup> ID., *I masnadieri di F. Schiller. Il Fausto di fronte ai nuovi orizzonti dell'arte* [...], cit., p. 33.

<sup>9</sup> Nella raccolta compaiono le novelle *L'amante del bandito*, *La grazia*, *L'onomatico della mamma*, *Pazza!*, *L'allarme in villaggio*, Napoli, Tipografica Editrice Bideri, 1900.

<sup>10</sup> F. BERNARDINI, *Rustica progenies*, Roma, A. Sommaruga e C., 1885. Nella raccolta la successione delle novelle è la seguente: *Internazionale* (pp. 5-84), *Rustica progenies* (87-161), *Il fatto* (165-176) e *Demetrio* (179-198). A un anno di distanza, la tipografia Verdesi ripropose la raccolta nella stessa impaginazione.

<sup>11</sup> F. BERNARDINI, *Rustica progenies*, cit., p. 89.

<sup>12</sup> Si veda G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1992, pp. 9-10.

<sup>13</sup> Si consenta il rinvio a E. FILIERI, *Un verum siculo-campano. Verga e i Vinti del Marito di Elena*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», vol. 33, n. 2, 2020, p. 73.

grandi famiglie e il tempo moderno si presentava famelico. La grettezza padronale anche a Fragazzano si correla a senso di sciattezza e di scarsa cura per ambienti logorati dal tempo, mentre tollera la presenza di Enrico, il giovane potenziale eversore dello *status quo*; tuttavia la stagione di Enrico innamorato di Maria, la bella figlia del sindaco Don Donato, è breve, e il giovane infine è travolto da un flusso di eventi che tutto coinvolge nella fiumana economicistica.

A poche pagine dal passo incipitario un prete sembra richiamare a *contrario* il modello manzoniano, come un anti-don Abbondio adattato ai lustri nei dintorni dell'Unità; ma l'arciprete Don Gaetano trova il suo antecedente nella scrittura verghiana: Bernardini si pone nella scia dell'ammirata produzione di Verga e della raccolta di novelle *Vita dei campi* (1880), per delineare individui che non credono «né a Dio né al diavolo, sebbene li rispett[ino] entrambi» (*Le storie del castello di Trezza*, 67), nella consapevolezza di quanto avidi e scellerati siano taluni esponenti della Chiesa romana, tra frati, monache, canonici e altri ministri del culto. L'elemento di una fede cristiana sembra rievocare un più ampio sentimento del sacro, dinanzi agli inferni del mondo e del male, per un riscatto forse anche sperato, mai però definitivamente raggiunto, in una dimensione personale sulla quale Verga «è stato sempre riservatissimo»<sup>14</sup>. Sulla disistima nei confronti dei preti, in Bernardini pare pure emergere un'altra reminiscenza dal verghiano *Marito di Elena* (1882)<sup>15</sup>, con il protagonista Cesare Dorello, provinciale di Altavilla Irpina, «delicato e malaticcio da fanciullo» (p. 31), che era destinato dapprima a seguire le orme dello zio canonico, don Anselmo, e poi, dopo che «la rivoluzione del 60 aveva gettato il discredito sulla professione del prete» (p. 33), indirizzato a studiare legge per diventare avvocato<sup>16</sup>.

Più libero rispetto alla tecnica dell'impersonalità esplicitata dal Verga in *Fantasticherie* (1880), Bernardini sembra concentrare l'attenzione su un *Vinto* in particolare, Enrico, borghese di formazione e di professione, tratteggiato con un linguaggio lucido e con una punta di simpatia, come avviene anche per Leone Benincasa, protagonista della prima novella *Internazionale*. Pur oscillando fra narratore onnisciente e punto di vista della

<sup>14</sup> G. SAVOCA, *Verga cristiano dal privato al vero*, Firenze, Olschki, 2021, p. 161. Per alcune sollecitazioni critiche cfr. anche A. G. BIUSO, *Verga, la letteratura come antropologia*, «Dialoghi Mediterranei», n. 54, marzo 2022, pp. 151 sgg.

<sup>15</sup> Si cita da G. VERGA, *Il marito di Elena*, a cura di M. Vitta, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>16</sup> Vd. E. FILIERI, *Un verum siculo-campano. Verga e i Vinti del Marito di Elena*, cit., pp. 65 sgg.

comunità arcaica di Fragazzano, lo scrittore abbandona ogni indulgenza nella rappresentazione realista di Don Donato, sindaco corrotto, di Don Nicolino, di Donna Grazia, moglie del sindaco e della figlia Maria, protagoniste celate, senza tralasciare i preti, implicati e coinvolti. Occorre ricordare che nel febbraio 1880 Verga metteva mano a *Guerra di santi*, testo nell'agosto dello stesso anno edito dal Treves all'interno della citata *Vita dei campi*; penultima novella, *Guerra di santi* si distingueva dalle altre con il peculiare punto di vista corale adottato dall'autore sulla tragico-mica rivalità sorta tra due diversi quartieri dello stesso paese durante i festeggiamenti dei rispettivi santi patroni, San Rocco e San Pasquale, per il privilegio concesso ai preti di San Pasquale di portare la mozzetta, una mantellina corta con bottoni indossata dagli alti ecclesiastici, mentre i preti di San Rocco *sine pecunia*, non ottengono il bramato permesso<sup>17</sup>. E la forza narrativa del modello verghiano, come è noto, scaturisce dall'intenzione di un'opera d'arte che sembra farsi da sé, maturata come un fatto naturale, senza serbare punti di contatto col suo autore; è il caso della nota novella *Il Reverendo*<sup>18</sup>, da *Novelle rusticane* (1883), nella biografia del reverendo protagonista<sup>19</sup>, assurto a uomo d'affari anche utilizzando la confessione, forma di potere che gli consente di scoprire i segreti dei suoi compaesani, sino al ricatto, in forza del timore di Dio, della diffusa credulità<sup>20</sup> e della sorprendente competenza di leguleio.

Bernardini verso la componente pretesca rappresenta le deformazioni di quelle che sono «le manifestazioni popolari, intrise di superstizione, o i tradimenti della vera fede cristiana anche se perpetrati dai ministri del culto»<sup>21</sup>. La sua ricostruzione verista parte dall'indagine dell'ambiente sociale, nell'attenzione posta ai fattori storico-economici, per lasciare emergere la mentalità propria dei personaggi, senza adottare però la lingua degli ultimi, in una narrazione anche elegante, a seguire le diverse fazioni in cui è divisa la piccola società di Fragazzano. Pure per lo scrittore un meccanismo crudele schiaccia i deboli nella battaglia per la sopravvivenza;

<sup>17</sup> È una faida 'religiosa' di violenza inaudita: con ironia tagliente Verga mostra un clero avvinto al Dio-denaro, mentre carestia, colera e siccità si rovesciano sul paese, per cui il popolo sconvolto inizialmente attribuisce la colpa al santo del rione avversario; infine, allo stremo, tutti supplicano entrambi i santi, invocando pietà.

<sup>18</sup> Vd. G. SAVOCA, *Verga cristiano dal privato al vero*, cit., pp. 133, 167 e 173.

<sup>19</sup> C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 59.

<sup>20</sup> G. VERGA, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1990, p. 232.

<sup>21</sup> Ivi, p. 42

famelica e moralmente miserabile, una classe di umanità buia e chiusa viene marcata da un narrare limpido e oggettivo. Don Donato e Don Nicolino, giovane tarchiato «dall'epa all'infuori»<sup>22</sup>, sono anime annerite dal culto della proprietà che fra armenti, fondi rustici e fabbricati diviene metafora del mondo; la lotta di tutti contro tutti dentro una società rurale immobile e rancorosa è solo scossa dall'illusione o dal timore di una novità. Si dispiega una campagna meridionale di eclatante bellezza e insieme di disperazione, tra festosità e sfacelo, intrisa della magia della natura e del sudore misto a sangue e lacrime: Fragazzano è un lembo ancestrale nel Mezzogiorno privilegiato e maledetto. Sembra possibile avvertire l'eco di un altro siciliano illustre e posteriore al Verga, il Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, quando ricordava che questo è «il terribile: la quiete della non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario [...]»<sup>23</sup>. Tuttavia in Bernardini il titolo *Rustica progenies* pare attenuare al primo impatto la *vis* rappresentativa e irta della convinta adesione all'ottica verista, nel mutuare un proverbio tratto dalla lingua latina<sup>24</sup>, come a segnalare un fatalismo correlato alla natura rustica e alla rozzezza campagnole, da contrapporre ai modi civili legati all'urbanità, secondo la tradizionale contrapposizione 'città *versus* campagna'. Ma la novella è pungente e terribile nella serie di istantanee dedicate alle figure di grassi proprietari; i padroni, in rivalità o in florida pacificazione, rapaci e adiposi, misurano la ricchezza sui grugniti e sui belati e non compaiono valori incontaminati alternativi. Ecco la chiusa finale, dall'autore consegnata a un paragrafo apposito<sup>25</sup>:

Il giorno seguente apparve un bel sole in Fragazzano. In mezzo alla piazza erano Don Donato e Don Nicolino a braccetto; e quando, sul tardi, si sparse la nuova che Enrico era scomparso, ognuno cacciò dal petto un sospiro, quasi si fosse tolto un gran peso di sullo stomaco. Nella stessa giornata, l'arciprete si recò in casa del sindaco, per domandargli la mano della figliuola in nome di Don Nicolino; assicurando in tal modo ai due giovani un avvenire ridente per

<sup>22</sup> F. BERNARDINI, *Rustica progenies*, cit., p. 95.

<sup>23</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1979, p. 5.

<sup>24</sup> *Rustica progenies nescit habere modum* o *Rustica natura semper sequitur sua iura* è proverbio latino; nella sua variante *rustica progenies semper villana fuit* è attestato da Piero Fanfani nel suo *Vocabolario dell'uso toscano* del 1863 e ripreso in scritti posteriori, nell'uso popolare: «Colui che discese da stirpe rustica, rimase sempre un rozzo». Va registrata anche la precedente ripresa goldoniana: cfr. C. GOLDONI, *Il Ventaglio*, in *Collezione completa delle commedie*, V, Prato, per Giachetti, 1819, p. 42 (Atto II, scena VI).

<sup>25</sup> F. BERNARDINI, *Rustica progenies*, cit., p. 161.

la produzione di ciccia e di figliuoli, per l'accumulamento di denaro, e per la sudditanza ai preti del paesello!

A Enrico, piccolo borghese in carriera, Bernardini dedica la pagina precedente<sup>26</sup>: «Qualche tardivo passante che transitava le vie del paesello quella notte, contò d'aver visto un forsennato a correre, dirigendosi verso la campagna. Un gran vento percorreva le piccole strade, e sembrava che ne lo volesse scacciare». Nella *conventio ad escludendum* Enrico è l'intruso, un infiltrato, senza invito *ad personam*; unica via di salvezza, la clandestinità: giunto dalla remota mitica Napoli, l'estraneo da ingegnere è declassato a fattore qualunque, per poi tornare ingegnere<sup>27</sup> e riconquistare l'indipendenza, abbracciando di corsa nella notte il distacco da Fragazzano.

Il motivo della solitudine e dell'estraneità<sup>28</sup> non riguarda un pastore o un bracciante, ma un professionista borghese: il trapianto di un 'nuovo cuore' nel petto del paesello subisce la crisi di rigetto, dinanzi alla sotterranea e poi esplicita intesa tra le parti padronali, in rinnovata alleanza perché nulla cambi. Il patto fra i possidenti punta a ripristinare lo *status quo*, benedetto e consacrato dai preti; così lo sconfinamento dell'ingegnere cittadino è veramente destinato alla *damnatio memoriae*. E l'arciprete Don Gaetano torna «a trangugiare forchettate su forchettate»<sup>29</sup> e sbottonato brandisce la forchetta «come un guerriero che si lanci nel forte della pugna»<sup>30</sup>: a lui Bernardini affida il motore dell'azione, prima per normalizzare la presenza di Enrico, poi per avvantaggiarsi nello scontro fra i due, Don Donato e Don Nicolino. Infine l'arciprete, «più largo che lungo», giunge a utilizzare i preti più giovani e i predicatori delle Missioni, tre tipi alti, scheletrici, funerei, «dai visi magri, dagli occhi infossati, dall'aspetto patibolare»<sup>31</sup>, per fomentare paura e superstizione, dinanzi alle visioni dell'inferno e di un Dio tiranno vendicatore. A sorvolare su precedenti di Boccaccio o del Machiavelli della *Mandragola* in ottica antipretesca, la superstizione travestita da fede, come collante del conservatorismo bieco e fanatico, è in Verga; e l'ampia descrizione della processione del Crocifisso richiama la verghiana *Cavalleria Rusticana*, nel Bernardini però come atto del ricostituito patto fra Don Donato e Don Nicolino, ritratti fra sorrisi e inchini e fissati in una condanna nell'eco del v. 7 di *C. Sicilia e*

<sup>26</sup> Ivi, p. 160.

<sup>27</sup> Ivi, p. 139.

<sup>28</sup> Cfr. R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura Italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 22.

<sup>29</sup> F. BERNARDINI, *Rustica progenies*, cit., p. 104.

<sup>30</sup> Ivi, p. 105.

<sup>31</sup> Ivi, p. 118.

la *Rivoluzione*, da *Juvenilia* di Carducci: ormai i due sono «tutti un'anima, tutti una mente, tutti un cuore»<sup>32</sup>, con un filo di ironia distante da ogni sentimentalismo romanticheggiante. A differenza della novella precedente, *Internazionale*, ambientata a Napoli, in *Rustica progenies* la patria è del tutto assente e l'antica capitale è appena sullo sfondo. La famiglia paesana invece è un coacervo di interessi grevi e di segreti, nel l'paravento del timor di Dio: fra bramosie e corazze di selvatichezza il risentito trittico della 'roba', del sesso e del potere incrocia pure i ministri del culto, con l'arciprete Don Gaetano sensibile alle maniere di Donna Grazia, moglie del sindaco. Inclemente con i suoi personaggi, lo scrittore mostra una penna vivace, briosa, e qualche descrizione, come nel caso dei lavori del consiglio comunale, si rivela funzionale di là dal referto, a rappresentare lo sfruttamento padronale e la sudditanza sociale della plebe meridionale.

Rispetto alle prove di altri autori di stampo verista<sup>33</sup>, appare meno schematica la contrapposizione diadica ricchi/poveri, che in *Rustica progenies* si arricchisce di figure piccolo-borghesi sui due fronti padronali, per incarichi o piccoli favori o semplicemente per gozzovigliare a spese dei due padroni in contesa. Bernardini si muove in ottica positivista-realista fra studio dell'animo umano e attenzione al paesello, landa senza tempo, che torna a presentarsi come immobile microcosmo dopo la fuga di Enrico, novello Renzo sedotto e abbandonato da una Maria anti-Lucia; rispetto all'eroe manzoniano, l'ingegnere appare ancor più frastornato, fra illusioni e sentimenti infranti, dinanzi alla bella ragazza che con brividi di piacere padronale indugia compiaciuta nell'accarezzare il vello delle pecore. Senza scivolare nella definizione di un «verismo di consumo»<sup>34</sup>, in *Rustica progenies* Bernardini sembra rivolgersi a un pubblico borghese, come a edulcorare – almeno nel titolo classicheggiante – la spigolosità della materia, rappresentata invece negli aspetti più feroci e belluini in successive novelle, come la citata *L'amante del bandito*, o come avviene senza infingimenti nel finale della narrazione di *Internazionale*, novella sorella di *Rustica progenies*. Tuttavia non si profila all'orizzonte di Fragazzano il fatal castigo su quanti abbiano ceduto al vizio; dinanzi allo *status*

<sup>32</sup> Ivi, p. 152.

<sup>33</sup> Vd. al riguardo F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania*, in *I verismi regionali*, cit., pp. 575-578. Di peculiare rilievo *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci, 2022.

<sup>34</sup> Vd. A. CAPUANO, *Ottocento napoletano: il romanzo della camorra di Amilcare Lauria*, «Prospettive Settanta», a. XV, 1993, pp. 19 sgg.; ma cfr. T. IERMANO, *La letteratura della nuova Italia*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, diretta da E. Malato, Milano, Il Sole 24 ore, 2005, p. 525.

ripristinato, la funzione parenetica della letteratura sembra esercitarsi nella cruda rappresentazione di una realtà socio-economica immutabile, in cui sguazzano i preti, opportunisti e pragmatici calcolatori.

Bernardini si inserisce nell'ambito del Verismo con un contributo significativo a un laboratorio collettivo animato da narrazioni differenti e molteplici, anche se comune è la militanza in favore di un'arte nuova e anticonvenzionale. Su tale versante di un Verismo 'avanguardia letteraria' dell'Italia unita, la sua esperienza si modula nel rapporto costitutivo tra principi teorici e invenzione artistica, come a dire da Napoli e dal Sud<sup>35</sup> alla Francia e all'Europa, in dialogo fertile con gli sviluppi del realismo del pieno Ottocento<sup>36</sup>. I sentimenti si infrangono contro le ragioni stringenti della 'roba', e fra paesello e città lo spazio per l'alternativa diventa esiguo: ogni anelito è marginalizzato o respinto. Il meccanismo crudele per la sopravvivenza schiaccia inevitabilmente il debole Enrico, l'intruso; in tale visione anti-idillica e darwiniana<sup>37</sup>, per l'ingegnere l'unica via d'uscita è la silente «forsennata» ritirata, «per non tornare mai più». E il paesello rimane estraneo alla civiltà, scoglio arso su valori socio-economici percepiti come insopprimibili, con fondamento nella natura, in fissità atemporale «secondo canoni di giudizio sottratti alla varietà delle concrete situazioni storiche»<sup>38</sup>. Compagno i consanguinei del Mazzarò verghiano, i suoi fratelli minori, Don Donato e Don Nicolino; e Bernardini sembra raccogliere l'eredità di Verga per innestarla su scala, nella terragna alienazione dell'individuo, vinto dall'ossessione dell'accumulazione.

In Bernardini però appare vivido l'interesse per le significative esperienze sovranazionali (non ultime francesi)<sup>39</sup>, fra la misura di un *milieu* provinciale e l'ansia di svecchiamento su slanci individuali o di piccoli gruppi intellettuali, talvolta isolati, con una consapevolezza che pure emergeva nel

---

<sup>35</sup> Sull'argomento cfr. pure P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, pp. 89-122 e G. GIARRIZZO, *I costi "umani" del progresso. La civiltà dell'Europa fra Otto e Novecento*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. II, 2009, pp. 9-14.

<sup>36</sup> Vd. Verga e il Verismo, cit.

<sup>37</sup> Per una significativa riflessione sul rapporto tra naturalismo e verismo cfr. N. MINEO, *Naturalismo e verismo*, in *Miscellanea*, a cura di N. Mineo, G. Barletta, Giarre, Bracchi, 1995, pp. 135-166.

<sup>38</sup> R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura Italiana*, cit., p. 61.

<sup>39</sup> Vd. N. MINEO, *Naturalismo e verismo*, in *Miscellanea*, cit., pp. 135 sgg. Per uno sguardo ampio su fine Ottocento cfr. S. MARTELLI, *Letteratura contaminata. Storie parole immagini tra Ottocento e Novecento*, Salerno, Laveglia, 1994.

significativo poeta e storico salentino Giuseppe Gigli<sup>40</sup>. Bernardini invece si inserisce negli ambienti culturali dell'antica capitale borbonica e poi a Roma, dove pubblica senza staccarsi mai completamente dal Salento: nel 1882 fonda a Lecce il settimanale *La Sentinella*, e collabora «alle principali riviste leccesi e della provincia salentina: *La Provincia*, *Cronaca salentina*, *La Cronaca letteraria*, *Il Gazzettino letterario di Lecce*<sup>41</sup>». Così per aprire nuovi spiragli<sup>42</sup> sulla concezione positivista dell'arte, si liquidava la palude romantica con «le sue vergini morenti, processioni, ideale cattolico che non sono la vita, posta nel contrasto delle passioni, dell'uomo stesso», nella necessità del «libero svolgimento di un ideale conquistato dalla scienza, un penetrare nella vitalità della natura»<sup>43</sup>: numi tutelari i citati Villari, De Sanctis, Franchetti, Sonnino, Capuana e Verga<sup>44</sup>, in rottura dichiarata con «le secche del tardoromanticismo»<sup>45</sup>.

In tale affrancamento, in disincantata analisi dinanzi alla realtà del nuovo Stato nel contesto europeo, con strumenti anche scientificamente più adeguati, Michele Saponaro (Liberio Ausonio) nel 1908 pubblicava a Napoli *Le novelle del verde*, con una *Presentazione* dello stesso Capuana<sup>46</sup>, come risulta dagli *Atti* del Convegno dedicato proprio al Saponaro<sup>47</sup>. Anche il napoletano Luigi Materi, a lungo in Lucania, si professava seguace del Verismo e nel 1904 dedicava il suo primo romanzo *Il matrimonio di Marcello* (Roma-Torino) «all'illustre psicologo Federigo De Roberto»<sup>48</sup>,

<sup>40</sup> G. GIGLI, *Stato delle lettere in Terra d'Otranto* (conferenza tenuta a Lecce il 3 maggio 1890), in *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento. Giuseppe Gigli e documenti vari di cultura*, II, a cura di D. Valli, Lecce, Milella, 1982, pp. 304 e 309. Nato a Manduria, Gigli (1862-1921) operò nel periodo più intenso e fruttuoso di produzione critico-documentaria sulle tradizioni popolari italiane: cfr. G.B. BRONZINI, *Giuseppe Gigli scrittore di folklore*, «Lares», 68, n. 2, 2002, pp. 301-311.

<sup>41</sup> Cfr. M. BARLETTA, *Bernardini, Francesco*, cit.

<sup>42</sup> Vd. R. LAVOPA, «*Ispirato dal vero*»: *Francesco Bernardini e la letteratura di brigantaggio*, cit., pp. 305-319.

<sup>43</sup> A. VALENTE, *La questione letteraria dell'oggi*, «Il Gazzettino letterario», a. I, n. 5, 10 settembre 1878, pp. 73-75.

<sup>44</sup> Si veda ampiamente R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

<sup>45</sup> T. IERMANO, *La letteratura della nuova Italia*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, cit., p. 490.

<sup>46</sup> F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania*, in *I verismi regionali*, cit., p. 569.

<sup>47</sup> M. LEONE, *L'avvio di Michele Saponaro narratore*, in *Michele Saponaro cinquant'anni dopo. Atti del Convegno internazionale di studi (San Cesario di Lecce, 25-26 marzo 2020)*, a cura di A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2011, pp. 37-38.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Dal deputato Francesco Paolo (eletto nel collegio di Potenza) e da Teresa



poi replicando in opere successive atmosfere e approcci zoliani. Come è noto, su tale versante verista prevalevano i generi narrativi della novella e del bozzetto o anche della storiella e del profilo, a innestarsi sul filone letterario rusticale e popolare, talvolta oscillante fra folklorismo e psicologismo. Con reazioni e improvvisi entusiasmi<sup>49</sup>, in alcuni casi accadeva pure che una visione materialistica si congiungesse con una sentimentalità romantico-animistica<sup>50</sup>, oppure che l'aspirazione a rappresentare la «vita quale è» si ponesse l'obiettivo di superare insieme l'empirismo e l'idealismo<sup>51</sup>; ma dinanzi al modello idealistico-hegeliano, egemone a partire dalle cattedre dell'ateneo napoletano, la pur diseguale diffusione del positivismo favorì ampio interesse per discipline come l'antropologia e l'etnografia<sup>52</sup>.

In tale clima nella raccolta *Rustica progenies* la prima novella dal titolo *Internazionale* sembra percorsa da uno stacco antiromantico decisamente aperto in direzione verista. Protagonista è il rampollo del barone e generale Benincasa, Leone, con Bebè, bella giovane poi divenuta moglie di Leone. Figlia dei coniugi Cassone, Bebè è educata all'insegna di Lacordaire<sup>53</sup>, di *Barbanera*<sup>54</sup> e del settimanale *La Campana di San Pietro*<sup>55</sup>, in brodo conformista simil-aristocratico cattolico e filoborbonico, avverso

---

Giliberti, lo scrittore Luigi Materì (1877-1922) nacque a Napoli, dove morì; la famiglia possedeva beni rilevanti nei comuni materani: vd. anche G. CASERTA, *Introduzione a L. MATERÌ, L'ultima canzone. Il romanzo della Grancia*, Anzi, Erreci Edizioni, 2003.

<sup>49</sup> F. RESTAINO, *La cultura italiana dall'Unità alla prima guerra mondiale*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, cit., p. 151.

<sup>50</sup> *Ampolo Nutricati Rubichi. Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento*, a cura di D. Valli, Lecce, Milella, 1980, pp. 484-485.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania*, in *I verismi regionali*, cit., pp. 562 sgg.

<sup>53</sup> Noto predicatore domenicano e pubblicista francese, Lacordaire, Henri-Dominique (1802-1861) pubblicò pure *Lettres à un jeune homme sur la vie chrétienne (Consigli a un giovane precettore sull'educazione, Lettera del R. P. Lacordaire, 1857)* libro edificante spesso ristampato, in cui esortava ad «avere un'opinione» al fine di essere veri cittadini; suscitava simpatia, «non soltanto per il valore delle cose dette, ma anche per la bellezza con cui le ha rivestite, presentandosi all'immaginazione non soltanto con il carattere cristiano ma anche con il colore romantico»: M. TESINI, *Echi del 'mito americano': i cattolici liberali francesi dell'Ottocento*, «Il Politico», a. 57, n. 2, 1992, pp. 205-223.

<sup>54</sup> Cfr. I. PICCHIARELLI, *I primi passi di una tradizione italiana. I più antichi lunari Barbanera in folio*, in *Barbanera 1762*, a cura di Fondazione Barbanera 1762, Spello, Editoriale Campi, 2012, p. 72; e F. BALDACCINI, *Campitelli*, in *DBI*, 17, 1974.

<sup>55</sup> Bollettino religioso, *La Campana di San Pietro* fu pubblicato a Roma presso la Tipografia della Campana di S. Pietro (1874-1887); denso di Vite dei Santi e parafrasi di litanie, riportava i discorsi del S. Padre, e anche studi oratori e poetici, conferenze sui dieci Comandamenti, inviti sacri, cronache del Vaticano *et similia*.

ai borghesi di presunto sentimento filopiemontese. Del resto il barone e generale Benincasa «legittimista intemerato» era stato tra i pochi «che sotto le mura di Gaeta non abbandonò il suo Re»<sup>56</sup>, come ricordava spesso la vedova «generala».

Fra educazione e ambiente, la parabola di Leone appare paradigmatica: l'erede dei Benincasa, per sua ammissione vocato per la Chiesa vera «sua sposa», è trascinato verso il matrimonio dalla madre Cecilia, generala vedova, del ramo Acquapendente dei principi di Scansano, con l'avallo del paraninfo padre Crisostomo, il più grosso monaco della parrocchia. In un matrimonio senza amore, per compiacere la moglie Bebè, Leone dalla faccia spelata e scialba comincia a fumare sigaroni e a coltivare un mustacchio imponente, con l'aiuto decisivo del ben remunerato «cav. Tesorone, parrucchiere della Real Casa, decorato con medaglie d'oro di Parigi e Filadelfia»<sup>57</sup>. La sua nuova esibita dignità virile e la compiacenza di Bebè trovano l'acme di coppia in una situazione di atmosfera: «presa a braccetto la moglie, come colombe dal desio chiamate s'avviarono per una stradetta tortuosa e deserta», subito accompagnati da imprevisti «goccioloni e infine acqua fitta, furiosa e pazza»<sup>58</sup>. I due «non si accorgevano di nulla; non avevano che un solo pensiero: ritirarsi in villa [...] per poter godere al più presto dei primi palpiti del loro nascente amore»<sup>59</sup>. E Bernardini chiosa: «Tutto ciò era curioso, romantico, bello»<sup>60</sup>, in atmosfera di sogno, ben presto infranto dalla tempesta, che giunge a svelare l'imponenza posticcia del mustacchio.

Lo scacco fra l'illusione di essere un marito finalmente amato e la delusione di Bebè, tradita nelle sue profonde aspettative, spinge Leone nel vortice del dramma. Il marito accusa la «gente cattiva» che attornia la moglie, in particolare la contessa di Monsardo; dinanzi a tali accuse, i Cassone interrogano la contessa, la quale si complimenta subito «pel modo savio e severo» dell'educazione impartita alla figlia, e proclama alcuni decisivi punti: «1° nel principio che i figliuoli bisogna educarli tenendo costantemente in mano le massime di Lacordaire; 2° che il governo piemontese è un governo di usurpatori; 3° che Barbanera non fallisce mai nelle sue predizioni; 4° finalmente che *La Campana di San Pietro* è

<sup>56</sup> F. BERNARDINI, *Internazionale*, cit., p. 9.

<sup>57</sup> Ivi, p. 27.

<sup>58</sup> Ivi, p. 32.

<sup>59</sup> Ivi, p. 33.

<sup>60</sup> Ivi, p. 32.

il miglior giornale dell'universo»<sup>61</sup>; insomma è un programma politico borbonico d'alleanza trono-altare. La contessa diviene subito la più savia donna conosciuta, mentre a Leone si apre un nuovo orizzonte dopo la lettura del libro *La storia della comune di Parigi*. La decisione di abbracciare la causa della rivoluzione è «rapida, decisiva, irremovibile. Leone era divenuto un comunardo, un internazionalista»<sup>62</sup>; e nel Circolo di Napoli ritrova Lucio Spadini, antico condiscipolo, e altri soci pronti all'azione. L'occasione è offerta dall'onomastico dell'eroe di Marsala, da celebrare come festa nazionale al grido «di Viva Garibaldi e di abbasso a tante altre diavolerie»<sup>63</sup>: l'invito è rivolto agli universitari su manifestini manoscritti e la protesta è organizzata durante la lezione più affollata in Università, trasformata in zona di combattimento. La sequenza narrativa, fra 'ripresa' diretta degli internazionalisti alle barricate e inquadrate sull'arrivo delle guardie, focalizza l'attenzione su Leone, colto nella sua sghignazzata omerica, e in «un'apparizione da sepolcro»:

Dalle occhiaie erano quasi scomparsi gli occhi, sul volto non era rimasta che la pelle, livida e chiazzata di nero adattata alle ossa, che sporgeano acute; dalla bocca oscevolmente spalancata ad un satanico sorriso, uscivano fuori i denti adunchi e bianchi come d'animale vorace: mentre che il corpo si sperdea nell'abito fluttuante come se dentro vi spaziassero le ossa di uno scheletro. Di vivo in lui non si scorgeva che il solo sguardo che gettava lampi feroci di dentro le carnose occhiaie<sup>64</sup>.

È una rappresentazione «d'animale vorace», disumanato, secondo le sollecitazioni delle scienze della natura<sup>65</sup>, e prepara il finale della sprezzante revolverata in faccia a una guardia da parte di un Leone sordo a ogni sensibilità umana. Bernardini nel suo stile oggettivo si volge a un metodo di lavoro tendenzialmente documentario, secondo una via italiana al realismo narrativo<sup>66</sup>; le ultime pagine della novella sembrano confermarlo, mentre divampa il fuoco, fra l'irruzione delle guardie con il crollo delle ultime barricate e il rifugio dei rivoltosi verso le stanze degli archivi, al diabolico sghignazzare di Leone. All'attacco delle guardie, Leone con uno sparo atterra una giovane guardia, e così Bernardini:

<sup>61</sup> Ivi, p. 38.

<sup>62</sup> Ivi, p. 40.

<sup>63</sup> Ivi, p. 72.

<sup>64</sup> Ivi, p. 77.

<sup>65</sup> Vd. E. GHIDETTI, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, cit., p. 391.

<sup>66</sup> Ivi, p. 389.

Leone come un fulmine gli corse vicino, gli si piegò sopra:

- Hai amato qualcuno? Gli domando – eri bello? Prode? Ti arrideva la vita? L'avvenire? Ti detesto per questo: prendi! – e gli scaricò l'altro revolver in viso<sup>67</sup>.

Leone scompare; ma dalla cronaca del giornale sui fatti del giorno precedente il capitano Altieri poi viene a conoscenza della morte del tenente Vegezzi, suo amico, e del ritrovamento in una stanza dell'archivio di uno scheletro pressoché carbonizzato, riconosciuto come il barone Leone Benincasa. Allora il capitano Altieri rientra nella sua villetta di Capodimonte, in cui è nascosta Bebè Benincasa: ormai i due possono pensare alle nozze, non troppo presto per gli occhi del mondo, e anche «pel bimbo» e per l'eredità, con l'erede postumo del barone Benincasa<sup>68</sup>.

Tra *moment* e *milieu*, Bernardini è abile nel tratteggiare i caratteri dei due Benincasa, l'arzilla vedova e Leone, colto pure nel momento feroce della pistoletata in faccia al soldato; nella rappresentazione verista, l'escluso manifesta la protesta dinanzi all'altrui felicità in un risentimento alimentato dall'emarginazione e dal declassamento sociale; ironia e senso del grottesco caratterizzano invece gli accenti retorici, i tic e le pretese dei coniugi Cassone. La corsa precipite verso la tragedia non impedisce di guardare in alcuni momenti con simpatia a Leone, debole nella volontà e incapace di determinare una svolta costruttiva nella sua esistenza e nella sua vicenda pubblica. Anche la sua scelta internazionalista non è abbracciata in riferimento a un programma di riforme o di proposte, come rileva Bernardini stesso, ma si semplifica in modesti convincimenti e nel generale imperativo: «l'annientamento del genere umano, la distruzione del globo terrestre»<sup>69</sup>. Nella visione apocalittica, Leone abbandona l'inconfessato desiderio di integrazione perché inattuabile: il borbonismo è fuori dalla Storia, come filone perdente, mentre il rifugio sotto l'ala della Chiesa è impedito dalla generala come rovinoso declassamento. E nel naturalismo di una vita ostile, antispiritualistica, per selezione darwiniana, il passatismo dei Cassone suona ancor più ridicolo, antistorico, nel conformismo cattolico-reazionario; a smentirli è proprio Bebè, nel suo sogno d'amore con l'ufficiale Altieri, non ascrivibile al côté borbonico.

Di fronte alla realtà spigolosa Leone abbraccia la scelta rivoluzionaria, ma senza serietà, senza profondità, come forma di *cupio dissolvi*, apparente atto generoso, ma effettiva consegna al suicidio: nella società come nella

<sup>67</sup> F. BERNARDINI, *Internazionale*, cit., p. 82.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 41.

natura, la sua esclusione è sancita dalla legge del più forte. Bebè è più forte, come l'ufficiale Altieri: è una legge oggettiva, spietata e cogente. Oppresso dalla madre e dal ricordo del padre, vinto nella sua alterità, Leone si oppone alla violenza della società opponendo la sua propria finale violenza, velata di ideologismo. La sua dimensione esistenziale e sociale è irrisa, mentre ipocrisie e convenienze creano solidarietà impreviste e lo vincono. È la violenza dell'assetto sociale, fissato in forza di natura come per la vita animale; ciò che sembra strano o che può turbare la coscienza morale è rappresentato come normale<sup>70</sup>, nella sequela del verismo verghiano. La 'morale' della collettività anche nel Bernardini «illumina il racconto di una luce obliqua, che coglie oggettivamente uno stravolgimento profondo, reale dei rapporti umani, sottoposti alla alienazione della legge dell'utile e della violenza»<sup>71</sup>. Fra esclusione e sradicamento, Leone e l'ing. Enrico di *Rustica progenies* sono accomunati dalla sconfitta, anche se l'ingegnere salva una possibilità, un ritorno alla civiltà. Ma nella novella *Internazionale* Bernardini rappresenta crudamente la modernità, a bandire l'idillismo e marcare ironicamente il romanticume di scene di maniera, nella demistificazione del romanticismo. La stessa ripresa della similitudine delle colombe (v. 82) dal V dell'*Inferno* di Dante, per segnalare i primi veri palpiti fra Leone e Bebè, appare l'eco parodica di epigoni sentimentaleggianti pronti a sfruttare il repertorio letterario; mentre la lingua di Bernardini scorre a segnalare il dramma di Leone, nella costruzione narrativa consapevole della realtà, vista anche attraverso le lenti del grottesco e dell'ironia<sup>72</sup>.

In modulazione verista, lo scrittore affronta con pari impegno e felice esito sia i temi della lotta per la sopravvivenza nelle campagne meridionali sia le contraddizioni emergenti per le vie e tra i palazzi cittadini, e le tensioni del paesello e le violente dinamiche di Napoli. Da scrittore verista, fra circostanze e personaggi Bernardini procede cogliendo i fatti nella realtà, anche nella loro concatenazione, in azione combinata «senza mai allontanarsi dalle leggi della natura»<sup>73</sup>. E per lui vale la riflessione desanctisiana sull'atto di morte della eterogenea cultura spiritualistico-idealistica, a favore del realismo, nella lotta per l'esistenza fra ereditarietà

<sup>70</sup> R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura Italiana*, cit., p. 58.

<sup>71</sup> Ivi, p. 59.

<sup>72</sup> Vd. T. IERMANO, *La letteratura della nuova Italia*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, cit., p. 501.

<sup>73</sup> E. GHIDETTI, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, cit., p. 393.

e ambiente, ma come strumento formidabile a disposizione del narratore, come insieme di idee inverate nella vita dei personaggi e come decisiva espressione d'arte. Così per Bernardini il verismo è un segno del tempo, attorno al quale raccogliersi<sup>74</sup>, un vessillo che rinvia a un metodo, di là dal delirio prometeico e dalla *tartufferie*, in civile battaglia per nuova coscienza culturale e sociale<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in ID., *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, p. 193.

<sup>75</sup> E. GHIDETTI, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo*, in *Storia della Letteratura Italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, cit., p. 401.

IL SONETTO PROEMIALE DELLA RACCOLTA *SPINGO LA VELA* DI  
STEFANO TUSCANO

ABSTRACT

Dopo un breve *excursus* sulla prima raccolta lirica di Stefano Tuscano, *Spingo la vela*, se ne esamina il sonetto proemiale, solo apparentemente legato alla tradizione di stampo petrarchesco. In esso si assiste a una oscillazione dell'io lirico che passa attraverso due movimenti interiori conflittuali: un processo inconscio e *de facto* inconoscibile che sembra essere causa e origine della poesia, cui fa da contrappeso un processo di natura uguale ma di verso opposto, che cerca di bloccarne gli esiti. In chiusura viene data una possibile origine del titolo della raccolta.

After a brief *excursus* on Stefano Tuscano's first lyric collection, *Spingo la vela*, we analyze the proemial sonnet, apparently tied to the Petrarchian tradition. The text witnesses an oscillation of the lyric self that passes through two conflicting inner movements: an unconscious and *de facto* unknowable process that seems to reach the cause and origin of poetry, and an opposite process which acts as a counterweight and tries to block the results of the first one. The essay closes proposing a possible origin of the collection's title.

PAROLE CHIAVE: sonetto, conscio, inconscio, origine del titolo

KEYWORDS: sonnet, conscious, unconscious, title's origin

1. Stefano Tuscano, pseudonimo di Stefano Benocci, pubblicò la sua prima raccolta poetica, *Spingo la vela*, nel 1917 quando l'Italia stava attraversando la fase più critica del conflitto mondiale che avrebbe visto la conclusione sul finire dell'anno successivo<sup>1</sup>. Aveva allora da poco superato i ventiquattro anni ed era arruolato da quasi due nel regio esercito, per il quale combatté come tenente sul teatro operativo più importante, quello del fronte nord orientale.

Tuscano entra a buon diritto nel novero degli scrittori, noti o meno, che furono non solo spettatori ma, a vario titolo e grado, attori del primo vero

<sup>1</sup> S. TUSCANO, *Spingo la vela*, Roma, P. Maglione e C. Strini, Succ. di E. Loescher, 1917. L'opera fu però stampata a Pistoia.

evento bellicoso globale che il mondo abbia conosciuto. Autori come Stuparich, Lussu, Gadda, Malaparte seppero fare della guerra materia di narrazione e riflessione sulla condizione umana, denunciando e mostrando il precipitato di follia, dolore e tragedia che da essa ne era derivato. Accanto a costoro altri ve ne furono, come Ardengo Soffici, i quali mantennero per tutta la durata un atteggiamento enfatico ed esaltato anche dopo la traumatica esperienza di Caporetto, consumatasi a cavallo fra i mesi di ottobre e novembre del 1917, senza guardare alle conseguenze moralmente e psichicamente devastanti che avrebbero segnato irrimediabilmente tutti i popoli e le nazioni coinvolti, e ciò indipendentemente dal risultato finale del conflitto.

Un discorso analogo si può fare per i poeti: accanto a figure che vollero vedere nella guerra una sorta di rigenerazione e riscatto dell'Italia, e si pensi a d'Annunzio o Marinetti, ve ne furono altri, come Rebora, Jahier, Ungaretti o Montale, che seppero riversare su carta quella tragedia vissuta in prima linea e sulla propria pelle, distillandone tutta la potenza orrorifica e dissennata.

In linea generale l'atteggiamento degli scrittori italiani non fu dunque quasi mai indifferente o neutrale nei confronti del conflitto che li aveva investiti. Tutti: favorevoli o contrari per ideologia o per averne constatato la potenza distruttrice, portarono la guerra direttamente nelle proprie opere. Tutti, ma non Stefano Tuscano, il quale, da questo punto di vista, appare scrittore decisamente atipico<sup>2</sup>.

La raccolta *Spingo la vela* è esemplare di questo atteggiamento. Essa va collocata cronologicamente fra almeno due importanti raccolte: la pubblicazione, avvenuta un anno prima, de *Il porto sepolto* di Ungaretti<sup>3</sup> e, quella, nel 1925, della raccolta *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, quest'ultima contenente anche testi risalenti anche al periodo bellico<sup>4</sup>.

Ciò che colpisce nell'opera prima di Tuscano non è tanto l'aspetto formale e linguistico, notevolmente distante dalle opere citate sopra, che può essere

<sup>2</sup> Su tutta la questione si veda G. P. RENELLO, *Fra metrica barbara e metrica classica: Spingo la vela di Stefano Tuscano*, in *Stefano Tuscano: primi studi e ricerche*, a cura di L. Paolino e A. Zollino, Sarzana-Lugano, Agora & Co, 2022, pp. 33-52: 33-36.

<sup>3</sup> G. UNGARETTI, *Il porto sepolto*, Udine, Stabilimento tipografico friulano, dicembre 1916, ripubblicato a Firenze, dall'editore Vallecchi, nel 1919 come seconda sezione di *Allegria di naufragi*. Con la terza edizione, pubblicata a La Spezia, dalla Stamperia Apuana, del 1923, l'intera raccolta tornerà a intitolarsi *Il porto sepolto*.

<sup>4</sup> Un esempio per tutti: *Merigiare pallido e assorto*, la lirica più antica della raccolta, risale al 1916. Cfr. E. MONTALE, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, pp. 870-71.



indicativo di una tendenza o stile o poetica altra rispetto agli autori delle stesse, quanto le tematiche trattate, o meglio, non trattate: in essa non si rileva infatti alcun accenno a un conflitto che avrebbe lasciato tracce politiche, culturali e sociali profonde in ogni parte del mondo, e che non si sarebbero esaurite con la sua conclusione ma, anzi, avrebbero portato a ulteriori e profondi mutamenti della storia successiva, con ricadute non esaurite neppure oggi.

Possiamo trovare conferma di ciò nella lettura del romanzo a carattere marcatamente autobiografico *Ottavio*<sup>5</sup>. In esso la seconda parte, corrispondente a circa i due terzi dell'intera opera, è quasi interamente incentrata sugli eventi della Grande guerra. Si tratta tuttavia di opera tardiva, risalente ai «primissimi anni della metà del secolo scorso» [XX secolo, N. d. A.], come osserva Zollino nella sua introduzione al volume<sup>6</sup>; ben lontana, insomma, dal vissuto cui si riferisce e priva, dunque, di quella tensione che avrebbe potuto essere effetto del momento storico narrato. Dalle pagine del romanzo sembra quasi che il periodo bellico passi accanto all'autore e venga descritto solo in quanto facente parte storicamente del periodo della vita da lui narrato. La guerra lo tocca relativamente anche quando si trova sul fronte operativo, e se in alcune pagine dà mostra di un atteggiamento latamente antimilitarista, questo tuttavia non assume mai toni di ribellione o platealmente polemic<sup>7</sup>. D'altronde Tuscano in quelle stesse pagine riconosce senza difficoltà di non essere nato per la guerra e ancor meno che questa lo avesse trasformato in un guerriero<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> S. TUSCANO, *Ottavio. Romanzo*, introduzioni e note di commento di L. Paolino e A. Zollino, testo critico di L. Paolino, Lugano, Agorà & Co., 2019.

<sup>6</sup> Ivi, p. 1.

<sup>7</sup> «Di cinquantadue mesi di servizio militare, quindici ne trascorre sulla linea del fuoco, venticinque in zona d'operazioni, dodici in riposo, licenza o retrovia» (*Ottavio*, cit. p. 121). Per ciò che riguarda il suo atteggiamento nei confronti della guerra, è poi esemplare quanto scrive a p. 123: «Ottavio ha della guerra una visione goyana - frastuono e fumè di follia -, ma invano cercheremo pagine cupe nel suo diario. Vi sono pennellate corrusche qua e là, non quadri d'insieme. Invettive spontanee (e piuttosto ingenu), più che profonde considerazioni, contro la demenza degli uomini, contro il destino che lo condanna a vivere in guerra e nella guerra». E più oltre: «Non gli interessa la guerra come fenomeno politico e storico, ma come esperienza umana, come fatalità trascendente e, più che altro, come *perentorio scandaglio della sua propria individualità* rapita dal gorgo degli eventi. Essa può esserne travolta, ma non ne sarà mai sommersa. Si ripete *quell'assiduo senso di distacco delle cose e dai casi*, per cui il militare Ottavio rimane sempre" con suo danno reale "l'essere cosmico e temporaneamente immischiato alle moltitudini armate, lo spirito nudo fra vestiti di grigio verde, l'ombra tra i fucili puntati». I corsivi sono miei.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 148-149.

Anche il periodo immediatamente precedente e seguente l'inizio del conflitto è vissuto dal nostro in un mondo ovattato e distante dalla crisi che stava per sconvolgere l'intera Europa. Tuscano parla soprattutto di "scorribande" a carattere culturale e artistico fra la Toscana, l'Emilia-Romagna, la Sardegna e il Lazio. Frequenta biblioteche, studia e soprattutto cura la prima edizione delle sue poesie. È infatti in quel periodo, siamo già nel 1916, che incontrerà a Roma l'editore per definire i dettagli della raccolta che vedrà la luce l'anno successivo. I luoghi che visita sono semmai occasione per rimembranze poetiche: si va dal Falterona<sup>9</sup>, ad Arezzo, a Prato, a Fiesole, ecc. In quel periodo la letteratura, idealmente intesa con l'iniziale maiuscola, domina incontrastata l'intero orizzonte delle sue azioni e dei suoi sentimenti.

Se diamo ora uno sguardo alle date di composizione delle liriche di questa raccolta si constata senza difficoltà che la maggior parte di esse sono state scritte in un periodo precedente l'inizio dell'esperienza militare di Tuscano; più in generale si può dire che dei 23 testi che compongono la raccolta solo 4 risalgono al periodo bellico, e precisamente all'intervallo che va da ottobre 1915 a dicembre 1916: si tratta di tre sonetti: *Rimpianto* (1 ottobre 1915), *Tremite di stelle* (luglio 1916) e *Palazzo Piccolomini* (4 dicembre 1916), cui va aggiunta l'*Ecloga lunare* (17 ottobre 1915). Di questi, però, solo i testi del 1916 sono scritti nel periodo in cui Tuscano è effettivamente impegnato in operazioni militari sul fronte, ma in nessuno dei due si accenna a esse. Il periodo più difficile della guerra, quello che va dal 1916 a febbraio 1917 e oltre (la disfatta di Caporetto avviene nel novembre di quello stesso anno) si pone invece al di là della lirica più tarda di *Spingo la vela* e viene appena accennato nel romanzo autobiografico<sup>10</sup>. Dunque proprio la guerra è la grande rimossa della prima opera di poesia di Tuscano<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Si veda ad esempio *Ecloga lunare*, datata proprio 15 ottobre 1915: «[...] Da le cime del Falterona scendevano ondate / di brezza pungente». In generale si può leggere l'*Ecloga lunare* avendo sottomano le pagine 124-126 del romanzo.

<sup>10</sup> Si vedano ancora, ad esempio, nel romanzo, le poche annotazioni che riguardano il periodo immediatamente precedente la disfatta di Caporetto. Tuscano passa dal 2 ottobre 1917 (p. 175), al 18 febbraio 1918 (p. 177) senza minimamente accennare a quanto sta avvenendo proprio nella sua zona d'operazioni. Vengono trattati solo episodi del tutto irrilevanti.

<sup>11</sup> Le indicazioni della data di pubblicazione di *Spingo la vela* riguardano l'anno, ma non vi è alcuna informazione relativa al mese in cui esso fu stampato. In una copia la cui foto mi è stata gentilmente inviata da Laura Paolino, vi è però una dedica di Tuscano (che si firma Benocci) risalente al 29 settembre 1917. Dunque, come si rileva dalla

2. Veniamo ora alla raccolta stessa. *Spingo la vela* comprende ventitré testi che si possono dividere in due gruppi sulla base del genere metrico di appartenenza: da un lato i sonetti, in tutto quattordici, e dall'altro i testi scritti in metrica barbara. Sulla presenza e l'uso della metrica barbara in Tuscano si è ampiamente trattato in altra sede<sup>12</sup>.

Per quanto riguarda il *corpus* dei sonetti nove presentano l'ottetto a rime alternate, tre hanno le quartine a rima incrociata (di questi uno ha la seconda quartina rovesciata rispetto alla prima: ABBA BAAB); infine due presentano una quartina alternata e una incrociata. Nelle terzine prevale nettamente il modulo a tre rime di cui uno, CDC EDE, non petrarchesco, è presente invece a partire dal XIX secolo. Gli altri due moduli a tre rime sono petrarcheschi quando usati con quartine a rima incrociata mentre non lo sono se usati con quartine a rima alternata, come avviene nel caso di Tuscano. In generale si può affermare che il sonetto di forma petrarchesca è scarsamente rappresentato nel poeta pientino, come conferma anche la prevalenza delle quartine a rima alternata, che in Petrarca costituiscono appena il 4,4% del totale dei sonetti presenti nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (14/317)<sup>13</sup>.

La forma del sonetto che ha maggiore influenza stilistica su Tuscano si rifà ad autori annoverabili fra le sue letture giovanili. Specialmente Carducci, d'Annunzio e Pascoli da lui attentamente studiati, come conferma, *a latere*, la non piccola messe di testi in metrica barbara presenti nella stessa raccolta.

---

lettura di *Ottavio*, Tuscano aveva già vissuto in prima persona alcuni dei momenti più critici del conflitto. Tanto più sorprendente risulta quindi la rimozione operata nei suoi confronti. Rimozione che, in forma attenuata, è leggibile anche nel romanzo.

<sup>12</sup> Cfr. G. P. RENELLO, *op. cit.*

<sup>13</sup> È bene chiarire che l'analisi della struttura formale dei sonetti prende a riferimento i modelli petrarcheschi a causa della grande influenza che tali schemi hanno avuto nella tradizione lirica italiana, senza con questo alludere a una adesione o a un rifiuto ponderato di quegli stessi modelli da parte di Tuscano. Non si ha a tutt'oggi una conoscenza certa dei volumi presenti nella biblioteca dello scrittore pientino, ma, dalla lettura di *Ottavio*, si ricavano sufficienti informazioni su quali fossero gli autori da lui più frequentati nel periodo giovanile fino almeno alla pubblicazione di *Spingo la vela*. Da esso si ricava che non solo il nome di Petrarca non è citato (mentre Dante compare) ma anche che i modelli metrici dei sonetti utilizzati da Tuscano sono modelli "di riporto", utilizzati cioè da autori, per lo più fra XIX e XX secolo, rispetto ai quali Tuscano a sua volta farà riferimento e opererà le sue scelte. Non è dunque il caso di parlare di antipetrarchismo di Tuscano perché non vi è ragione di presupporre in lui una conoscenza e per conseguenza un'opposizione meditata al sistema petrarchesco.

Dall'insieme dei sonetti ci limiteremo ad analizzare il primo, *Verso l'alto mare*, proprio per la funzione proemiale che, in tutta evidenza e programmaticamente, ricopre. Diamo qui di seguito il testo:

Or su, figlie de l'anima, volate  
nel baglior del meriggio incontro al sole,  
strofe tra i boschi, nel silenzio, nate  
e sbocciate tra l'umili viole!

Oltre le nubi minacciose andate  
con la fermezza di chi forte vuole:  
così il mio cuore in alto v'ha lanciate,  
quando sente, per mezzo di parole.

lo salpo, e seguo la vostra ascensione  
con l'anima che aspira di volare  
volare verso più sublimi Zone,

ed, issate le rande a navigare,  
poggiato saldo il braccio sul timone,  
spingo la vela verso l'alto mare!

Si tratta di un sonetto il cui schema rimico ABABABAB CDCDCD è senz'altro da annoverare fra i moduli presenti sin dalle origini di questa forma lirica. Non si rilevano ardit metricismi al suo interno: una sola dieresi al v. 4 («viole»). Le rime, decisamente facili, sono però caratterizzate dal fatto che quartine e terzine sono in assonanza opposta fra loro e dunque il gioco vocalico si ripercuote ininterrotto ma invertito fra la fronte e la sirma del sonetto creando una sotterranea linea di collegamento fra le due parti che a livello strutturale sono in realtà separate, anche discorsivamente, dal punto che chiude la fronte. Come avremo modo di constatare più oltre, la tendenza a legare le due parti distinte del sonetto è presente secondo diverse modalità ed è una delle costanti rinvenibile in altri sonetti della raccolta.

Il testo si apre innanzitutto con una apostrofe rivolta non ai lettori ma alla propria voce lirica, materializzatasi attraverso il visibile prodursi in forma di strofe (come dirà al v. 4), che, quasi esseri angelicati, volano verso l'alto in quanto «figlie de l'anima». La distanza con Petrarca appare

già da questo esordio. Il «Voi che ascoltate in rime sparse il suono» del sonetto proemiale del grande umanista, ovvero l'uditore e, in sottotraccia, il lettore, sono assenti, direi irrilevanti di fronte all'attività poetica dell'autore, la cui esplicitata valenza spirituale proviene da forze psichiche di cui nulla è rivelato; non casualmente l'anima è metaforizzata dall'immagine del bosco in quanto *locus amoenus*, silente e necessario alla nascita della poesia, venendo poi ricondotta per analogia all'immagine dello sbocciare fra viole «umili», aggettivo, quest'ultimo, che ribadisce il legame con la nascita ora più esplicitamente riferita a una terra-utero.

In Tuscano la parola poetica nasce in recessi che il poeta stesso non comprende e di cui si limita a constatare l'esistenza per il fatto stesso che una poesia, in quanto testo, c'è e da lì proviene. Il silenzio sul "fare" poetico, così rapidamente individuato nel passaggio dall'ombra alla potente luminosità del sole, conferma che l'autore o non vuole o non sa risalire alle fonti della propria ispirazione e cerca invece di mantenersi sul più neutrale e rassicurante terreno della "techne". Siamo nel secondo decennio del XX secolo ed è possibile che anche nel paese confinante con la patria del padre della psicanalisi si cominciasse a percepire una certa familiarità, fosse pure solo orecchiata, con termini quali inconscio, sogno, ego, concetti che giungevano come coronamento di un periodo, quello romantico prima e simbolista poi, in cui la psiche aveva già trovato un ampio piano di rappresentazione.

La luminosità che pervade tutta la quartina e in generale l'intero sonetto non riesce tuttavia a eliminare del tutto quel fondo oscuro da cui essa proviene. Lo confermano le immagini, appunto umbratili, del bosco e, nelle terzine, l'ancora più imperscrutabile «alto mare», solcato solo in superficie dal poeta che sulla navicella del suo ingegno segue all'esterno di sé stesso, con lo sguardo, l'ascesa della "poesia", guardando quindi in una direzione esattamente opposta a quella che gli permetterebbe di scrutare profondità equoree e interiori entro le quali altri mondi, informi e sfuggenti, si agitano senza sosta.

La seconda quartina ritorna in altro modo su quanto detto nella prima. Le strofe ora superano un'altra oscurità, non generativa ma limitante, quella delle nubi, grazie alla forza della volontà e alla fermezza del cuore che nel suo sentire le ha "lanciate" (si badi, non create, o prodotte) verso l'alto per mezzo di parole che potremmo tranquillamente definire "alate".

L'articolazione dell'io lirico si fa più complessa: ora passa attraverso due movimenti interiori conflittuali: a un processo inconscio e *de facto*

inconoscibile che sembra essere causa e origine della poesia, fa da contrappeso un altro processo di uguale natura ma di verso opposto che cerca di bloccare gli esiti, frapponendosi come diaframma fra l'ambito uterino della generazione e il suo completo venire alla luce – il sole – favorito dal cuore, controparte umana di quest'ultimo. I due movimenti sono in realtà le facce oscillanti di uno stesso processo, un Giano bifronte in cui desiderio di far emergere l'io lirico e desiderio di bloccarlo trovano una mediazione sul terreno del testo. Sullo sfondo di questo conflitto notturno si pone un secondo meccanismo oppositivo che contrappone, questa volta esplicitamente, luce e oscurità, maschile e femminile; dove al maschile saranno da assegnare i tratti +aria +luce +conscio e al femminile i tratti +acqua +buio +inconscio. In generale si può dire che la costruzione delle quartine nel suo insieme rende anche più evidente l'assenza di qualsiasi processo "mentale" o autoriflessivo sulla creazione poetica. Proprio perché la creazione è vista qui come sinonimo di ispirazione, che è quanto dire e ribadire inanalizzabile.

Così come la fronte tenta di delineare la genesi di una poesia svincolata e depurata da ogni elemento perturbatore della psiche, il sestetto finale mette in scena la parte "egoica" del testo, vale a dire direttamente l'io del poeta che via mare, ovvero da un altro luogo ancora – e quindi da un'altra prospettiva – segue il volo e l'ascensione delle strofe e delle parole ormai liberate dall'oscurità<sup>14</sup>. Il "volo" insomma non è dell'autore ma è delle parole dell'autore; quest'ultimo si pone invece quale intermediario fra gli elementi in opposizione di cui s'è detto: acqua-cielo, oscurità-luce, conscio-inconscio.

Ancora una volta Tuscano utilizza una metafora di cui non sembra cogliere, o voler cogliere, tutte le implicazioni sotterranee. Il navigare è infatti una ben nota immagine iniziatica di un viaggio la cui meta non è detto sia nota e prescinde spesso dalla volontà del navigante. La chiusa del sonetto è allora emblematica: il dirigersi «verso l'alto mare» dell'emistichio finale indica con una formula quasi dantesca precisamente la direzione di un percorso non individuato e non determinato<sup>15</sup>. Le vie d'acqua non

<sup>14</sup> Che, con altra immagine, sono dunque sfuggite all'elemento equoreo, luogo per antonomasia dell'inconscio, che il poeta percorre, ma esclusivamente in superficie.

<sup>15</sup> Ma la differenza si cela nel dettaglio. In «verso l'alto mare» l'autore indica appunto la direzione verso cui spinge e indirizza metonimicamente la barca (la vela). Ben diverso è l'atteggiamento di Ulisse che quando dice in *If.* XXVI, 100: «Ma misi me per l'alto mare aperto» pone direttamente sé stesso in relazione con l'elemento umido e lo

sono tracciabili; solo punto di riferimento per Tuscano sembrano dunque essere non tanto le stelle o le costellazioni, note guide marinaresche, ma i suoi sostituti, vale a dire le sue stesse parole. Il viaggio diventa così autoreferenziale. Le parole dell'anima poetante fungono da guida per il poeta che le segue navigando per giungere tramite queste di nuovo a sé stesso e di qui lanciare le "figlie dell'anima", della propria ispirazione, ovvero le strofe e le stesse parole.

3. La bipartizione del sonetto chiaramente individuata a livello formale dal punto fermo che, s'è detto, chiude la fronte, si proietta su altre partizioni binarie questa volta a livello testuale; la fronte e la sirma sono infatti semanticamente distribuite secondo una polarità alto/basso, per cui la disposizione tipografica del sonetto sulla pagina si riflette dapprima nella distinzione fronte/cielo/alto *versus* sirma/mare/basso – dove "basso" andrà letto come "sotto il cielo" – e contemporaneamente nella parallela distinzione di carattere questa volta alchemico che collega l'alto, il sopra, ovvero la fronte, all'elemento aria e il basso, il sotto all'elemento acqua.

Il distacco fra fronte e sirma viene tuttavia attenuato da Tuscano attraverso diverse strategie. A livello fonetico, come si è evidenziato più sopra, le rime delle quartine sono a due a due in assonanza con le rime delle terzine, secondo lo schema  $A \rightarrow D, B \rightarrow C$ : ne risulta foneticamente un sonetto di tipo continuo nella forma ABAB ABAB BAB ABA che è in realtà una struttura a specchio o se si vuole palindroma: essa, infatti, si ripete identica partendo dall'ultimo verso e procedendo a ritroso verso il primo.

Il ritorno simmetrico della struttura fonetica del sonetto è a sua volta accompagnato dal ritorno, anche questo coordinato, di alcuni elementi lessicali fondanti del testo: il verbo volare appare nella prima quartina della fronte e ritorna nell'omologa sede della sirma, vale a dire nella prima terzina, in entrambi i casi in sede privilegiata di rima e nel secondo addirittura in anadiplosi, marcando anche l'inizio del verso successivo («[...] che aspira di volare / volare verso [...]»).

Ancora più evidente è la ripetizione di "anima", termine chiave proprio in unione col verbo volare. La loro stretta relazione, di carattere aereo, emerge dal ritorno in coppia al v. 1 («figlie de l'anima, volate») e al v. 10 («l'anima che aspira di volare») del sonetto.

---

attraversa utilizzando due aggettivi, "alto" e "aperto", in cui il primo, oltre a significare "profondo", ribadisce col secondo un medesimo campo semantico.

Analogamente il lemma “alto” che appare nella seconda quartina come avverbio a sottolineare lo spazio etereo individuato dalla fronte («il mio cuore in alto v’ha lanciate»), torna omofonico ma sintatticamente variato come aggettivo nella seconda terzina, sfruttando l’etimo latino della parola, che vale non solo alto ovvero “sopra” ma anche alto nel senso di “sotto”, quindi “profondo”, segnalando in tal modo l’opposizione verticale che oppone fronte e sirma.

Due osservazioni, infine, merita l’immagine di “spingere la vela” nel verso finale del sonetto. Come avevo già osservato altrove<sup>16</sup>, essa, in una forma assai vicina, è utilizzata da Giovanni Fantoni, poeta del XVIII secolo noto anche come Labindo Arsinoetico o anche solo Labindo nome assunto quando entrò a far parte dell’Accademia dell’Arcadia. Nell’ode *Al vascello di San Giovacchino. Comandato dal Cav. Forteguerra*, si legge: «Sol d’Orizia l’amator fedele / Compagno del viaggio / spinga le bianche vele»<sup>17</sup>. Fantoni doveva essere poeta noto a Tuscano soprattutto grazie a Giosue Carducci, letto e studiato dal Nostro soprattutto per quanto riguarda il recupero della metrica cosiddetta «barbara», di cui proprio Fantoni, a detta di Carducci, andava ritenuto uno degli antesignani più interessanti, tanto da meritare un’amplissima selezione nell’antologia dedicata da quest’ultimo ai poeti del XVIII secolo<sup>18</sup>. La lirica sopra citata non si trova fra quelle prescelte da Carducci e se la datazione del sonetto tuscaniano, - 8 aprile 1912 - costituisce un termine *ante quem* che obbliga a escludere, quale fonte del poeta pientino, l’edizione delle poesie di Fantoni pubblicata nel 1913 da Laterza<sup>19</sup>, non esclude invece l’edizione del volume delle *Odi* pubblicata nel 1889 dall’editore Loescher nella collana Biblioteca di Autori Italiani<sup>20</sup>. Fantoni poteva insomma essere stato letto e studiato da Tuscano proprio sulla scorta delle osservazioni di Carducci, e avrebbe dunque potuto fornire l’occasione del titolo. Diventa ancora più

<sup>16</sup> G. P. RENELLO, *op. cit.*, pp. 51-52. Si veda comunque qui sotto la nota 22, per un aggiornamento della questione.

<sup>17</sup> Cfr. G. FANTONI, *Poesie di Giovanni Fantoni fra gli Arcadi Labindo*, 3 voll., Firenze, Piatti, 1823, III, p. 59, vv. 13-15.

<sup>18</sup> Cfr. *Lirici del secolo XVIII*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbera, 1871. Nell’antologia Fantoni è il poeta più rappresentato, con cinquanta poesie (pp. 383-487), a non dire delle parole più che lusinghiere che il Carducci gli dedica nell’introduzione (pp. CIV-CXXXIX).

<sup>19</sup> G. FANTONI, *Poesie*, a cura di G. Lazzeri, Bari, Laterza, 1913, Libro II, XXI, p. 119.

<sup>20</sup> G. FANTONI (LABINDO), *Le Odi*, con prefazione e note di A. Solerti, Torino, C. Triverio (poi Loescher), 1887. L’ode si trova nel Libro II, XI, p. 163.



impellente l'esigenza, già prima segnalata<sup>21</sup>, di uno studio sulla biblioteca di Tuscano, da non intendersi esclusivamente come raccolta dei libri da lui personalmente posseduti, ma anche delle letture da lui fatte dentro e fuori casa, nelle biblioteche che egli stesso dichiara di aver frequentato. Ritengo infatti che sia un'ipotesi non peregrina immaginare un percorso che da Tuscano risalga lungo la corrente che, passando per d'Annunzio e Pascoli, con la mediazione di Carducci, arrivi fino al poeta di Fivizzano<sup>22</sup>.

Secondariamente questa immagine è quella che dà il titolo all'intera raccolta poetica di Tuscano, la quale sembra così proporsi come un brevissimo canzoniere, paradossalmente sulla scia di quel modello petrarchesco evitato a livello di struttura rimica. Due sono gli indizi che portano a tale ipotesi. Innanzitutto la forma metrica scelta: si tratta di un sonetto, esattamente come sonetto è il componimento d'apertura del canzoniere petrarchesco e sonetti, per evidente attrazione del modello, saranno quasi tutti i testi inaugurali dei grandi canzonieri post-petrarcheschi, dal Bo-

<sup>21</sup> Vedi sopra, nota 12.

<sup>22</sup> Per dovere di completezza è bene aggiungere in questa sede che in seguito a più accurate ricerche sulla questione è emerso che la medesima espressione «spingo la vela» ricorre in un poeta cronologicamente assai più vicino a Tuscano. Si tratta del catanese Mario Rapisardi, al secolo Rapisarda vissuto fra il 1844 e il 1912. Nel 1868, a Firenze, presso l'editore Le Monnier, diede alle stampe un'opera intitolata *La Palingenesi*. Si tratta di un poema in endecasillabi sciolti suddiviso in dieci canti. Nel terzo di questi, intitolato *La croce*, a p. 49, vv. 46-49, si legge: «Santa luce di Dio, splendimi eterna / Entro agli occhi de l'alma. Ecco son sciolto / D'ogni ingombro di creta, e questa è l'onda / D'eternità per cui *spingo la vela*». Nonostante l'evidente identità di espressione a noi pare tuttavia che essa non possa essere considerata la fonte cui attinse Tuscano, e ciò per diverse ragioni. Innanzitutto si tratta di un poema dal forte afflato religioso, poco corrispondente allo spirito d'annunziano che percorre la lirica d'esordio del poeta di Pienza. Secondariamente una composizione in stile epico, ovvero un poema suddiviso in canti e in endecasillabi sciolti non era certamente nelle corde dell'autore di *Spingo la vela*. Terzo non risulta in nessuno appunto noto, dai diari, da altre opere poetiche, dai romanzi, che egli abbia mai considerato Mario Rapisardi autore degno di attenzione. Vi è infine una quarta e forse definitiva ragione per cui tale verso non sembra doversi accostare all'espressione di Tuscano. *La Palingenesi* venne ristampata nel 1894 nel primo volume delle opere di Mario Rapisardi, da lui stesso curato, pubblicato a Catania presso l'editore Niccolò Giannotta. Questa volta però, nel terzo canto *La croce*, a p. 63, si trova che l'espressione «spingo la vela» del v. 49 è stata sostituita da «spingo il desio». Proprio tale sostituzione sembra dire che per il poeta etneo «spingo la vela» non ricoprì lo stesso valore semantico e simbolico che dovette invece avere per Stefano Tuscano. In definitiva il clima poetico respirato e introiettato da quest'ultimo non aveva alcun rapporto con quello che invece informava la poesia del poeta siciliano.

iardo degli *Amorum Libri tres*, a Bembo, a Gaspara Stampa, al Tasso delle *Rime d'Amore*, a Varchi o, in forma parodica al Giordano Bruno de *Il Candelaio*, per non citare che pochi nomi presi a prestito dalla tradizione, scorrendo poi lungo i secoli, fino ad autori più cronologicamente vicini al Pientino<sup>23</sup>. Un secondo elemento è il pur vago tessuto narrativo che informa di sé *Spingo la vela*, narrazione che nel caso di Tuscano si svolge lungo il filo della memoria di una storia ormai già svolta e ora ripercorsa attraverso una serie di richiami simbolici già sostanzialmente delineati nello stesso testo proemiale.

---

<sup>23</sup> Proemiali, in tempi più vicini a Tuscano, sono, di Gabriele D'Annunzio, sia il *Sonetto liminare* – di cui non sfuggirà l'*intentio*, fors'anche parodica, dell'aggettivo – all'inizio di *Isotta Guttadaurio*, sia *Canto Nuovo*, che apre invece *Versi d'amore*.

## NICOLA SCARANO DAGLI STUDI CRITICI ALLA DIDATTICA DELLA LETTERATURA

### ABSTRACT

Critico letterario, legato a Francesco D'Ovidio e alla scuola storica ma con una certa autonomia, scrittore e docente impegnato con passione e grande competenza professionale nell'insegnamento liceale, Nicola Scarano (Trivento, 1865-Campobasso, 1942) è stato un sensibile interprete delle istanze culturali del suo tempo. Il presente contributo prende in esame, anche attraverso l'analisi di scritti inediti, i non trascurabili aspetti di originalità e modernità che caratterizzano la ponderosa e folta produzione critico-letteraria dell'intellettuale molisano e la sua intensa attività didattica – svolta in varie realtà italiane – che culminano nella realizzazione di una storia della letteratura italiana; l'opera – un lavoro rigoroso e di sicuro interesse in un'età prolifica di storie letterarie e compilazioni manualistiche, in alcuni casi non esenti da forti limiti – rappresenta l'ultima espressione di un ampio progetto didattico e storico-critico messo a punto gradualmente, in cui confluiscono motivi e argomentazioni esegetiche alla base dei numerosi saggi, lavori monografici e conferenze dell'autore dalla ormai matura coscienza speculativa.

As a literary critic, linked to Francesco D'Ovidio and the historical school but with a certain autonomy, as a writer and teacher committed with passion and great professional competence to high school teaching, Nicola Scarano (Trivento, 1865-Campobasso, 1942) was a sensitive interpreter of the cultural instances of his time. This essay examines, also through the analysis of unpublished writings, the not insignificant aspects of originality and modernity that characterize the ponderous and dense critical-literary production of the intellectual from Molise and his intense teaching activity – carried out in various Italian contexts – culminating in the realization of a history of Italian literature. The work – a rigorous and certainly interesting one, in an age prolific of literary histories and manualistic compilations, in some cases not free from strong limitations – represents the last expression of a broad teaching and historical-critical project that was gradually developed, in which the motives and exegetical arguments underlying the numerous essays, monographic works and conferences of the author, by now with a mature speculative conscience, converge.

PAROLE CHIAVE: Nicola Scarano, critica storico-letteraria, didattica della letteratura, inediti.

KEYWORDS: Nicola Scarano, historical-literary criticism, literature teaching, unpublished writings.

Coloro che nella scuola, dico specialmente nella scuola secondaria, non hanno da portare altro che sole note filologiche e storiche, e date e confronti e discus-

sioncelle e pettegolezzi e varianti, coloro portano nella scuola la noia e la morte<sup>1</sup>.

Così scriveva Nicola Scarano (Trivento, 1865 – Campobasso, 1942) nei primi tempi di un'intensa attività che lo avrebbe visto impegnato fino alla fine dei suoi giorni nell'insegnamento liceale e negli studi storici e critico-letterari, che diedero non pochi frutti.

Alcune essenziali notizie di carattere biografico<sup>2</sup> possono qui avere una qualche utilità, non essendo probabilmente la vicenda umana e intellettuale del letterato molisano nota ai più.

Dopo aver affrontato i primi anni di studio e formazione culturale a Trivento, conseguiti a Napoli la licenza liceale nel 1884 e il diploma magistrale due anni più tardi, nel biennio 1886-1887 Nicola Scarano fu istitutore e maestro presso l'abbazia di Montecassino dove ebbe modo di guadagnarsi la stima dell'abate Tosti, di acquisire una formazione storico-filologica e di seguire le lezioni di paleografia e arte della miniatura di Oderisio Piscicelli sotto la cui guida contribuì con validi apporti personali alla realizzazione dell'albo miniato con gli stemmi della diocesi di Montecassino, offerto nel 1887 a Leone XIII per il suo giubileo sacerdotale. Si iscrisse ormai ventitreenne all'Università di Napoli e nel 1892 conseguì la laurea in Lettere con una tesi sul platonismo nelle poesie di Lorenzo de' Medici, che fu pubblicata nel 1893<sup>3</sup>. Nel percorso universitario aveva seguito le lezioni di Letteratura italiana di Zumbini, quelle di Letteratura

<sup>1</sup> La citazione è tratta da V. L. FRATICELLI, *Ricordo di Nicola Scarano*, «Abruzzo», V, 1967, 1, p. 30.

<sup>2</sup> Cfr. la scheda biobibliografica dedicata a Scarano in B. BERTOLINI, V. R. FRATTOLILLO, *Molisani. Milleuno profili e biografie*, Campobasso, Edizioni Enne, 1998, p. 329; cfr., inoltre, S. COLANERI, *Il professor Nicola Scarano. Impressioni e ricordi* (si tratta di una memoria affidata a ventidue fogli dattiloscritti e conservata presso l'Archivio di Stato di Campobasso – “Fondo Scarano”, busta 42, fasc. 199 – in calce all'ultimo foglio della quale si trova l'annotazione: «Finito di scrivere il 14/8/1948; letto a Trivento la sera del 12 dicembre 1948»); P. GIANNANTONIO, *Scarano, Nicola*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970; M. GRAMEGNA, *Nicola Scarano*, in *Figure Esemplari per la Scuola Molisana*, a cura di U. Di Muzio, A. Di Tullio, M. Gramegna, R. Lalli, M. Pettinicchi, L. Picardi, Campobasso, Editrice Lampo, 1994, pp. 175-191; U. BERARDO, *Profilo di Nicola Scarano nel centocinquantesimo della nascita*, Roma [volume pubblicato dall'amministrazione comunale di Trivento], 2015. Il testo di una conferenza commemorativa della figura di Nicola Scarano tenuta da Pompeo Giannantonio è stato pubblicato in P. GIANNANTONIO, *Nicola Scarano. Educatore e critico*, Campobasso, Nocera Editore, 1976.

<sup>3</sup> Cfr. N. SCARANO, *Il platonismo nelle poesie di Lorenzo de' Medici*, «Nuova Antologia», CXXX, 1893, pp. 605-628.

greca di Kerbaker e quelle di Storia della filosofia di Chiappelli; grande attenzione dedicò inoltre alle lezioni di Filologia romanza, tenute in quegli anni da Francesco D'Ovidio<sup>4</sup>, filologo e letterato di origine molisana, suo lontano parente, il cui forte legame con la terra d'origine è testimoniato anche dai suoi scritti sul dialetto di Campobasso<sup>5</sup>.

Docente sensibile, appassionato e competente, Scarano insegnò a Napoli, a Lucera, a Benevento, a Siena, a Pisa, a Campobasso; andò in pensione nel 1935, ma dal 1938 al 1940 riprese l'insegnamento presso l'istituto "Mario Pagano" di Campobasso dove concluse la sua carriera di docente, mai disgiunta da un'intensa attività di ricerca e di studio – che svolse spaziando dalla letteratura italiana a quella latina, dalla filosofia all'arte, dalla novellistica alla storia locale –, i cui frutti furono messi a disposizione, oltre che della comunità scientifica, dei suoi allievi, che hanno ricordato le sue capacità di unire nel magistero quotidiano alla grande cultura altrettanta *humanitas*, supportata da autentica integrità morale:

Lo Scarano, come maestro, aveva la più nobile concezione della scuola, assai indulgeva verso i giovani per le loro deficienze di profitto, ma era di un'intransigenza assoluta e di un rigore eccezionale verso coloro che nella scuola non sentivano il più profondo rispetto. Per lui la scuola aveva prima di ogni altra cosa un valore educativo di grande efficacia sociale e morale, tendente alla formazione della personalità umana<sup>6</sup>.

Notevole fu il contributo di Scarano al dibattito critico su alcuni grandi autori della nostra letteratura, tra i quali Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Manzoni, Carducci, Verga, reso attraverso commenti, saggi, studi

<sup>4</sup> Sui rapporti tra Francesco D'Ovidio e Nicola Scarano cfr. G. L. BRUZZONE, *Francesco D'Ovidio e Nicola Scarano storici e critici letterari*, «Studi italiani», 45, 2011, 1, pp. 115-152; il testo reca la trascrizione di alcune lettere scritte da D'Ovidio a Scarano, custodite nel "Fondo Scarano" conservato presso l'Archivio di Stato di Campobasso.

<sup>5</sup> Cfr. F. D'OIDIO, *Fonetica del dialetto di Campobasso*, «Archivio Glottologico Italiano», IV, 1878, pp. 145-184, 403-410; ID., *Per il dialetto di Campobasso*, «Studi di filologia romanza», IX, 1903, pp. 707-713; ID., *Scritti linguistici*, a cura di P. Bianchi, Introduzione di F. Bruni, Napoli, Guida, 1982; cfr. inoltre ID., *Rimpianti*, Milano-Salerno-Napoli, Sandron, 1903.

<sup>6</sup> S. COLANERI, *Il professor Nicola Scarano. Impressioni e ricordi*, cit., f. 16. Scarano «riteneva che nella scuola dovesse essere creato l'uomo anzitutto e poi il cittadino esemplare, l'uomo ispirato al culto di tutti i valori umani e di tutte le libertà, l'uomo che sia col suo ingegno, e con la sua onestà, l'onestà anzitutto, con il suo lavoro il più utile possibile a se stesso, alla famiglia, alla società» (ivi).

monografici e conferenze<sup>7</sup>. È certamente arduo, considerata la vastità di tale produzione, operare una scelta per chi intenda fornire esclusivamente qualche spunto di riflessione sull'intelligenza critica dello studioso molisano; privilegiare qui tuttavia lo Scarano critico della produzione narrativa di Verga sembra opportuno in virtù della particolare attenzione ad essa rivolta dall'intellettuale di Trivento e, come vedremo, del carteggio – significativo, sia pure esiguo – intercorso tra i due. L'approccio ad alcune opere verghiane lo indusse a una lettura globale della produzione dell'autore catanese considerato che quest'ultimo era «di quelli instancabili che lavoran per ritrovar se stessi o la propria forma in vari obietti. E la propria forma egli trovò sempre progredendo: simile in ciò a un astro che salendo sempre più splenda o all'atleta che nell'esercizio sviluppa o dà forme scultorie a' suoi muscoli»<sup>8</sup>. Il «ritmo ascensivo»<sup>9</sup> dell'arte di Verga e l'importanza di una lettura globale della sua opera<sup>10</sup> sono aspetti evidenziati successivamente anche da Luigi Russo nel suo lavoro monografico<sup>11</sup>, in cui tuttavia, come rileva Sebastiano Martelli, mancano riferimenti ai due saggi di Scarano *I romanzi di Giovanni Verga*<sup>12</sup> e *Le novelle di Giovanni Verga*<sup>13</sup>, poi confluiti nel citato volume curato da Isotta Scarano<sup>14</sup>, che contiene anche uno scritto sulle «composizioni per teatro»<sup>15</sup> dell'autore catanese. Il docente molisano sottolineava inoltre l'importanza di uno studio comparativo dell'opera verghiana:

<sup>7</sup> Tra gli scritti più significativi opportunamente raccolti e, in parte, riediti con una certa organicità a cura di Isotta Scarano: N. SCARANO, *I romanzi, le novelle, il teatro di Giovanni Verga*, Campobasso, Nocera Editore, 1956; ID., *Prolegomeni al Poema sacro*, Campobasso, Nocera Editore, 1965; ID., *Saggi danteschi*, Napoli, Poligrafica e Cartevalori, 1970; ID., *Francesco Petrarca*, Napoli, Poligrafica e Cartevalori, 1972; ID., *Saggi critici*, Benevento, Poligrafico campano, 1976; ID., *Alessandro Manzoni*, Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1978; ID., *Conferenze*, Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1980.

<sup>8</sup> N. SCARANO, *Saggi critici*, cit., p. 123.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Cfr. *Interpretazioni di Verga*, a cura di R. Luperini, Roma, Savelli, 1975, p. 13; cfr. anche R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019.

<sup>11</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi, 1919.

<sup>12</sup> «Vela Latina», II, n. 27, 2 luglio 1915.

<sup>13</sup> «Rivista d'Italia», XIX, fasc. VII, 31 luglio 1916.

<sup>14</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Il Verismo nel Molise*, in *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1996, p. 427.

<sup>15</sup> N. SCARANO, *I romanzi, le novelle, il teatro di Giovanni Verga*, cit., p. 223.

[Il Verga] si meriterebbe uno studio largamente concepito, amorosamente proseguito, che ne rendesse vivamente la fisionomia, e mostrasse le scaturigini della sua opera e le attinenze di essa con la letteratura contemporanea nostra e straniera; e sarebbe uno studio importante per la storia del romanzo e della novella in Italia dopo il Manzoni e i manzoniani della prima generazione<sup>16</sup>. [...] Fuori in Francia si dà vanto al Balzac, al Flaubert: noi d'Italia possiamo bene vantare il Verga, siccome colui che nella novella e nel romanzo ci ha dato capolavori quali potevano aversi in Italia. Questo anche è bene che non si dimentichi: cioè che il Verga più potentemente di tutti ha una fisionomia che è italiana, regionale, e proprio sua. Coloro che vogliono un'arte di fisionomia internazionale, Iddio li illumini, o si spieghino meglio. S'intende che tale fisionomia verghiana spicca specialmente nelle novelle e ne' romanzi ove ritrae il mondo della sua isola<sup>17</sup>.

A proposito dell'influenza esercitata sulla produzione dell'autore catanese dai modelli transalpini, aggiungeva:

Il Flaubert più dello Zola, per quel tanto che i modelli possono agire su un temperamento fieramente originale, gli deve essere stato di guida nel modo di elaborar lo stile, nella sobrietà piena della espressione, nell'industria di presentar cose e figure cogliendone l'elemento più caratteristico e appariscente. Quanto poi a ispirazione particolare di personaggi o spunti di azione, dirò che tanto il don Franco de' *Malavoglia* quanto il Bomma di *Mastro-don Gesualdo* sembran della stessa pasta del farmacista di *Madame Bovary*, e s'intende che ciò non si limita solo al comune denominatore della farmacia. [...] Più ancora si ripensa al Flaubert quando siamo al modo onde il cuore di Isabella si schiude al romantico amore pel cugino, specie là dove la sua vaghezza delle cose grandi e belle determina il fastidio di tutto ciò che invece costituisce il paradiso del babbo<sup>18</sup>.

Inoltre, particolarmente interessato all'aspetto linguistico dei testi verghiani, cui nei suoi scritti critici è riservato peraltro un ampio spazio, scriveva:

Il mondo del Verga è plasmato di realtà vivente e contemporanea [...]. Un mondo ricco e vario, che va dal tugurio al palagio, dalla femmetta sfregiata o calpesta alla dama corteggiata e potente, un mondo nel quale dura e cresce la curiosità del visitatore, un mondo che ti avvolge e tira sempre più, che ti dà una visione grande della vita umana coi suoi dolori, le sue gioie brevi, il suo destino, le sue ingiustizie brutali. [...] La parola del Verga è pittrice, e dipinge

<sup>16</sup> Ivi, p. 21.

<sup>17</sup> Ivi, p. 264.

<sup>18</sup> Ivi, p. 131.

il più sobriamente e lestamente che si possa [...]. La parola del Verga è plastica nel vero senso; e spesso vale un quadro o una statua o getta luce su un breve dramma<sup>19</sup>. [...] Il suo italiano siculeggiante è un più bello e più alto italiano di quello de' toscani o de' toscaneggianti, che gli stanno di sotto per valore di arte<sup>20</sup>.

I due saggi critici sulla sua produzione colpirono decisamente Verga, il quale nelle due lettere di seguito riportate<sup>21</sup> mostrò di aver apprezzato le acute indagini realizzate dallo studioso molisano sia sui romanzi che sulle novelle:

Catania, 12 marzo 1915

Preg.mo Sig.<sup>r</sup> Professore,

Il suo giudizio e la critica alta e serena onorano me e le cose mie, specialmente quelle che più mi son vicine per tempo e per animo. – Lasciamo andare quei primi peccati giovanili che vorrei dimenticare e far dimenticare. – Così quand'Ella dice ch'io son riuscito talvolta nei *Malavoglia* a far vivere quella storia e quei personaggi come se fossero conosciuti, mi ha fatto il più gran piacere confermandomi nella convinzione che quest'arte è tanto più viva quanto è impersonale, e che bisogna entrare nella pelle dei personaggi immaginati e vedere coi loro occhi e rendere colle loro parole quel ch'essi vedono e sentono e fanno, per metterli vivi al mondo dell'arte. Dipingere il quadro coi colori adatti, in una parola, da cima a fondo, nella parlata degli attori e nella descrizione delle scene com'essi le vedono, per vivere in loro e con loro. – Un contadino ad esempio della bella natura e del bel mattino non vede che quanto gli promette per la raccolta. – Ciò che nel *Mastro-don Gesualdo* ho cercato di rendere mutando di tono a seconda dei personaggi e dell'ambiente, e mi proponevo di fare nella *Duchessa di Leyra* ancora più su di un grado nella scala sociale. Ma questo mi porterebbe lontano, ahimè, di tempo e di propositi. Mi perdoni la cicalata a cui mi sono lasciato andare per la simpatia letteraria che Ella mi dimostra e la comunanza d'idee che in gran parte ci unisce anche quando in parte dissentiamo sugli stessi propositi artistici, s'abbia coi miei ringraziamenti ed ossequi una stretta di mano cordialissima.

Suo G. Verga

<sup>19</sup> Ivi, pp. 260–262.

<sup>20</sup> Ivi, p. 116.

<sup>21</sup> Le due lettere di Verga sono state pubblicate in N. SCARANO, *I romanzi, le novelle, il teatro di Giovanni Verga*, cit., pp. 17–19.



Catania, 12 settembre 1916

Grazie, caro Scarano! Quanti ricordi mi richiama in mente la benevola rassegna ch'Ella fa delle mie novelle! Quanti propositi rimasti per via, o peggio rimasti a mezzo, come quello di cambiar tono secondo la musica per rendere il quadro coi colori adatti nelle scene d'altro ambiente. Anch'io adesso passo in rassegna tutto ciò come roba altrui, e passata, lieto d'incontrarmi con Lei nella medesima visione d'arte. Le stringo la mano cordialmente.

Suo G. Verga

In una lettera di replica, datata Campobasso, 30 marzo 1915, Scarano, oltre a definire «mirabile» *Storia di una capinera*, romanzo di cui Verga gli era sembrato «padre snaturato», esaltava, in generale, le sue opere, che avrebbero, se opportunamente sostenute dalla critica – che, a suo parere, troppo legata al passato, animata da preconcetti e ispirata a criteri non adeguati, aveva mostrato «diffidenza» verso la produzione del tempo – «molto contribuito al buon indirizzo della letteratura contemporanea»<sup>22</sup>.

Ancora sulla «conoscenza genetica»<sup>23</sup> dell'opera verghiana, Scarano, appassionato studioso anche della produzione manzoniana, pur sostenendo assolutamente la «molta diversità»<sup>24</sup> tra i due testi, individua in alcuni passi di *Mastro-don Gesualdo* echi dei *Promessi sposi*<sup>25</sup>:

Per esempio, mastro don Gesualdo che al tempo del colera si dà da far tanto per sorvegliare e esser presente dappertutto a Mangalavite, a me pare che somigli, entro i suoi modesti limiti, all'Innominato nel suo castello aperto a' fuggiaschi, al tempo del passaggio delle milizie alemanne. Il quadro epico della peste non sarà poi proprio servito a nulla al Verga per modellar i suoi del colera? Anche l'Isabellina nel Collegio di Maria e all'Educatario di Palermo fa risorger con prepotenza nella mente le pagine della Gertrude manzoniana<sup>26</sup>.

I testi verghiani, indagati criticamente dall'intellettuale molisano, costituirono peraltro una fonte d'ispirazione per la sua vena narrativa<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Si tratta di una lettera conservata nel "Fondo Verga" presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (segnatura BUC ms. 4088), pubblicata da Sebastiano Martelli in Id., *Il Verismo nel Molise*, cit., p. 430.

<sup>23</sup> N. SCARANO, *I romanzi, le novelle, il teatro di Giovanni Verga*, cit., p. 133.

<sup>24</sup> Ivi, p. 132.

<sup>25</sup> Scarano è anche autore di un *Commento ai Promessi sposi*, edito postumo da sua figlia Isotta (Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1979).

<sup>26</sup> N. SCARANO, *I romanzi, le novelle, il teatro di Giovanni Verga*, cit., p. 132.

<sup>27</sup> Cfr. N. SCARANO, *Novelle paesane*, a cura di I. Scarano, Trivento-Campobasso,

Dopo un lungo esercizio critico, che lo aveva visto anche impegnato nella stesura di vari saggi danteschi, pubblicati tra il 1894 e il 1904, Scarano approdò alla *Commedia* realizzandone un *Commento*<sup>28</sup> in cui frequenti sono i richiami a riflessioni del D'Ovidio e del Torraca; a proposito di tale lavoro così scrive Pompeo Giannantonio:

Lo Scarano quindi, come il Torraca, ha trasfuso nel suo *Commento* il gusto della propria epoca, la solidità della propria vasta cultura e il fervore di un ingegno, che tentò, per appagarsi, anche la pittura e il racconto. Con lo Scarano si chiude la serie secolare dei commentatori meridionali, che hanno portato nell'interpretazione del Divino Poema non solo il contributo della propria sensibilità o preparazione, ma anche, e più di tutto, il soffio del nostro Mezzogiorno [...]<sup>29</sup>.

I numerosi e densi scritti critici dell'autore di Trivento – ai quali qui è stato possibile soltanto fare un minimo accenno – costituirono, secondo un principio metodologico desantisciano<sup>30</sup>, l'imprescindibile lavoro propedeutico alla composizione della sua storia letteraria<sup>31</sup>.

Effettuando una ricognizione delle compilazioni storiografiche del tempo, Francesco De Sanctis, non considerandole sostenute da consistenti ed esaustive ricerche monografiche, in un noto saggio pubblicato nel 1869 aveva scritto:

Una storia della letteratura è come l'epilogo, l'ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intera una generazione sulle singole parti [...]. Quando una storia della letteratura sarà possibile? Quando questo lavoro paziente avrà portata la sua luce in tutte le parti; quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante ci sarà tale monografia o studio o saggio, che dica l'ultima parola e sciolga tutte le quistioni. Il lavoro di oggi non è la storia, ma è la monografia, ciò che i Francesi chiamano

---

Editrice Isotta Scarano, 1976; ID., *Cronache paesane*, I, *La festa di Maiella*, a cura di I. Scarano, Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1982; ID., *Cronache paesane*, II, *La trebbiatura*, a cura di I. Scarano, Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1983.

<sup>28</sup> *La Divina commedia di Dante Alighieri*, commentata da N. Scarano, Palermo, Sandron, 1924-1928, 3 voll.

<sup>29</sup> P. GIANNANTONIO, *I commentatori meridionali della «Divina Commedia»*, in *Dante e l'Italia meridionale*, Atti del Congresso nazionale di Studi Danteschi, a cura del Seminario di Studi Danteschi di Caserta sotto gli auspici della Società Dantesca Italiana e della Società Nazionale «Dante Alighieri», Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli, 10-16 ottobre 1965, Firenze, Olschki Editore, 1966, pp. 414-415.

<sup>30</sup> Cfr. G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, nuova edizione a cura di C. Allasia, Napoli, Liguori, 2010, pp. 210-213.

<sup>31</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, "La Prora", 1937-1940, 3 voll.

uno studio. Gli impazienti ci regalano ancora delle sintesi e de' sistemi: sono stanche ripetizioni che non hanno più eco. [...] Così niente abbiamo ancora d'importante su nessuno de' nostri scrittori, e abbiamo già molte storie della letteratura<sup>32</sup>.

Mentre sosteneva che nessuno, al momento, avrebbe potuto produrre «un serio lavoro scientifico, in tutte le sue parti esatto e finito»<sup>33</sup>, il letterato irpino era impegnato tuttavia nell'elaborazione della sua opera di storiografia letteraria<sup>34</sup> – il cui primo volume apparve presso l'editore Morano di Napoli nell'estate del 1870 e dunque in una fase storica delicata, che richiedeva il rafforzamento della fragile unificazione nazionale da poco realizzata – con la quale «appena dopo l'Unità aveva creato il canone civile, scolastico e universitario»<sup>35</sup>. Il capolavoro desanctisiano<sup>36</sup>, configurandosi principalmente come storia della coscienza nazionale e di una civiltà letteraria<sup>37</sup>, tratta tuttavia «parzialmente i mutamenti di indirizzo sociale e culturale avvenuti nello svolgersi della letteratura»; questo, probabilmente, come ipotizza Mariangela Lando, tra i motivi che determinarono la sua assenza nelle adozioni scolastiche del tempo, ma la presenza quale «strumento prezioso» in molte biblioteche scolastiche e tra i testi dei docenti<sup>38</sup>. L'opera, subito dopo la sua pubblicazione, per l'«intensa originalità» che la

<sup>32</sup> F. DE SANCTIS, *Settembrini e i suoi critici*, in ID., *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi, 1965 (*Opere*, vol. VII), pp. 316-317.

<sup>33</sup> Ivi, p. 316.

<sup>34</sup> Su tale «nodo contraddittorio» e sull'operazione politico-culturale realizzata dal De Sanctis con la sua storia letteraria cfr. R. MORDENTI, *La «Storia della letteratura italiana» di Francesco De Sanctis come fondazione della nazione italiana*, in *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna tra adesione e distacco*, a cura di R. Giulio, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018, pp. 9-30. Cfr. anche i lavori dedicati alla storia letteraria desanctisiana contenuti nel volume *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. La Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis (1870-2010)*, a cura di T. Iermano, P. Sabbatino, Napoli, ESI, 2012.

<sup>35</sup> G. RUOZZI, *La letteratura dell'Italia unita*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di Id., G. Tellini, Firenze, Le Monnier, 2020, p. 44.

<sup>36</sup> Cfr. A. QUONDAM, *De Sanctis e la «Storia»*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Viella, 2018; T. IERMANO, *Contro la 'gaia scienza'. La responsabilità della cultura come ragione e fondamento della «Storia della letteratura italiana» di De Sanctis*, «Studi desanctisiani», 7, 2019, pp. 11-53.

<sup>37</sup> Sulle varie tipologie di storia letteraria cfr. R. CESERANI, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

<sup>38</sup> M. LANDO, *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'Italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione*, tesi di Dottorato, Scuola di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli Studi di Padova, ciclo XXVII, supervisore: E. Zinato, 2015, p. 431.

caratterizza, avrebbe dovuto «provocare il più appassionante dialogo» e dar vita a «costruttive proposte» e nuovi «precisi orientamenti» piuttosto che a un «superficiale atteggiamento elogiativo o denigratorio di episodiche voci», indicativo del momento difficile della nostra cultura storiografica<sup>39</sup> e, in generale, della «povertà speculativa dell'età postdesactisiana»<sup>40</sup>, prolifica tuttavia di storie della letteratura e compilazioni manualistiche prevalentemente destinate alla scuola, alcune delle quali – pur lontane ovviamente dalla catalogistica erudizione settecentesca – presentavano forti limiti. Nell'età successiva al De Sanctis<sup>41</sup> – «restituito alla cultura italiana» per opera del Croce, che con il suo impegno nella politica scolastica<sup>42</sup>, i suoi studi e la sua prassi critica sarebbe intervenuto nella “questione” della composizione delle storie letterarie proponendo nuove metodologie e nuovi percorsi interpretativi<sup>43</sup> – e al Carducci, suo «degnò antagonista» per la «diversità dell'ispirazione critica»<sup>44</sup>, fu in realtà «posto in oblio quel tema fondamentale del configurarsi critico della vicenda letteraria che aveva appassionato l'epoca romantica, improntandone in modo così tipico la storia delle idee critiche»<sup>45</sup>. Il Carducci si era peraltro intensamente impegnato nel campo scolastico-educativo e nella definizione di un canone nell'insegnamento della letteratura che potesse costituire anche un valido strumento per rafforzare negli italiani la coscienza e l'identità nazionali<sup>46</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. C. ALLASIA, *La 'mancanza del predecessore': Francesco De Sanctis, la scuola storica e l'assenza del «sentimento di gratitudine»*, «Studi desanctisiani», 1, 2013, pp. 45-46.

<sup>40</sup> G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, cit., p. 241.

<sup>41</sup> Cfr. M. RAICICH, *Scuola, cultura e politica da De Sanctis a Gentile*, Pisa, Nistri-Lischi, 1982.

<sup>42</sup> Cfr. R. FORNACA, *Benedetto Croce e la politica scolastica in Italia nel 1920-1921*, Roma, Armando Editore, 1968; G. TOGNON, *Benedetto Croce alla Minerva. La politica scolastica italiana tra Caporetto e la marcia su Roma*, Brescia, La Scuola, 1990.

<sup>43</sup> Su tale tema cfr. almeno G. SAVARESE, *Croce e De Sanctis*, «Rassegna della letteratura italiana», 1967, 1-2, pp. 158-174; G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967; E. GIAMMATTEI, *Retorica e idealismo: Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987; G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1989; E. GIAMMATTEI, *La biblioteca e il dragone: Croce, Gentile e la letteratura*, Napoli, Editoriale scientifica, 2001; G. GALASSO, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Roma-Bari, Laterza, 2002; E. ZINATO, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010; A. MANGANARO, *Da De Sanctis a Croce: modernità e tradizione nella letteratura italiana*, «Le forme e la storia», V, 2012, 1, pp. 139-153.

<sup>44</sup> G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, cit., p. 242.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Cfr. A. ASOR ROSA, *Carducci e la cultura del suo tempo*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Atti del convegno di Bologna, 12-13 ottobre 1985, a cura di M. Saccenti, con la collaborazione di M. G. Accorsi, E. Graziosi, A. L. Lenzi, A. Zambelli, Padova, Antenore, 1988, pp. 9-25;

Queste le riflessioni, anche di carattere metaforico, sull'opera storiografica di De Sanctis che Scarano affida al capitolo XVIII (*La letteratura dell'Italia risorta - Critici e filologi - Scienziati*) del terzo volume della sua storia letteraria:

Nei *Saggi* riuscì come non si poteva meglio. Nella storia della letteratura ben altre che in un saggio sono le esigenze e ci vuole più larga e paziente preparazione. Essa richiede che si studi analiticamente la vita, l'ambiente, elementi e circostanze che concorrono direttamente o indirettamente alla formazione dei prodotti letterari; occorre la conoscenza della biografia, della bibliografia, della fortuna degli autori e delle opere, delle fonti di queste, del rapporto fra esse, della comparazione con altre letterature, del folklore. Non basta la statua, ci vuole il piedistallo coi bassorilievi. Non basta presentare le statue l'una dopo l'altra; bisogna ordinarle, aggrupparle, dare a ciascuna secondo la importanza il suo posto. È questa la parte che difetta nel De Sanctis e conviene che si riconosca. Egli ha valore altissimo nel saggio o monografia e meno nella storia. È un critico, non un filologo. Ma da uomo non privo di intelletto, lo sapeva anche lui; perché nel '69 scriveva: «Oggi tutto è rinnovato, da tutto sboccia un nuovo mondo: filosofia, critica, arte storica, filologia. Non v'è più alcuna pagina della nostra storia che resti intatta. Dappertutto penetra con le sue speculazioni il filosofo ed il critico. L'antica sintesi è sciolta. Ricomincia il lavoro paziente dell'analisi»<sup>47</sup>.

Negli ultimi due paragrafi del capitolo XIV del secondo volume del lavoro, dopo un *excursus* sui “primi tentativi di storia letteraria” a opera di autori tra i quali Crescimbeni, Fontanini, Gimma, Quadrio, Mazzucchelli, Fabbroni, Andrés, Napoli Signorelli, si era soffermato ad analizzare, individuandone pregi e difetti, le caratteristiche fondamentali del lavoro di storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi<sup>48</sup> rispetto al quale considera «povera cosa i tentativi anteriori»:

Non è storia della letteratura solamente, ma quasi una storia enciclopedica che comincia dagli Etruschi, Siculi e Magno-Greci, e viene fino al secolo decimotavo. Tratta delle scienze, delle arti, delle accademie, delle biblioteche, delle

---

*Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini, V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009; G. M. ANSELMI, *Carducci e De Sanctis: la letteratura italiana e il suo insegnamento*, «Studi desanctisiani», 5, 2017, pp. 35-44.

<sup>47</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, cit., III, p. 429. Cfr. anche il testo della conferenza tenuta da Scarano a Campobasso nel maggio del 1934 per il cinquantenario della morte di Francesco De Sanctis pubblicato da Isotta Scarano in N. SCARANO, *Francesco De Sanctis*, Campobasso, La Grafica Moderna, 1968.

<sup>48</sup> G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società tipografica, 1787.

scuole, della stampa, anche talora di cose che non hanno né diretta né indiretta attinenza con la letteratura. [...] Divide la materia per epoche e segue l'ordine cronologico, distribuendo e raccogliendo le notizie per categorie distinte, come si farebbe in un trattato di scienze naturali. [...] Raggruppa gli scrittori per generi, ne narra la vita, e ne fa la rassegna delle opere. [...] Non s'occupa di religione né di politica o di altro a cui l'opera letteraria si informa o da cui trae ispirazione e alimento. Non penetra nell'opera per analizzarla e concludere con un giudizio di arte. Riferisce spesso il giudizio di altri senza curarsi di vagliarlo. La sua erudizione però è soda e sicura, e l'esposizione è limpida. Se non è una storia letteraria compiuta, essa resta tuttora un'opera non superata nel suo genere e una ricca fonte per gli storici della letteratura<sup>49</sup>.

L'ultima fatica di Scarano è costituita proprio dalla sua opera di storiografia letteraria, un lavoro rigoroso, specchio della sua personalità critica, prodotto con il proposito di allestire un manuale scolastico – dal quale emergono la sua vocazione pedagogica e il suo senso della dimensione civile della letteratura –, che rappresenta la realizzazione di un ampio progetto didattico e storico-critico messo a punto gradualmente, in cui confluiscono aspetti e argomentazioni esegetiche alla base dei numerosi saggi, lavori monografici e conferenze dell'autore dalla ormai matura coscienza speculativa.

Negli anni in cui l'intellettuale molisano si dedicava alla stesura e alla pubblicazione del suo lavoro, la produzione di storie letterarie, non tutte destinate alla scuola, era decisamente folta e comunque più ricca rispetto a quella del secolo precedente<sup>50</sup>; tra quelle più significative emergono decisamente le opere di Cesareo, Galletti, Donadoni, Momigliano, Sapegno e Flora<sup>51</sup>. Soltanto a proposito del terzo volume della sua storia letteraria Scarano in una nota all'*explicit* dello stesso cita i principali testi di riferimento:

<sup>49</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, cit., II, pp. 314-315.

<sup>50</sup> Cfr. G. CHIOSSO, *L'Italia alfabetata. Libri di testo ed editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, «Quaderni del Cirsil», n. 6, 2007, pp. 1-23; cfr. anche *La stampa pedagogica e scolastica in Italia (1820-1943)*, a cura di Id., Brescia, Editrice La Scuola, 1997; *Teseo '900. Editori scolastico-educativi del primo Novecento*, diretto da Id., Milano, Editrice Bibliografica, 2008.

<sup>51</sup> G. A. CESAREO, *Storia della letteratura italiana ad uso della scuola*, Messina, Muglia, 1908; A. GALLETI, A. ALTEROCCA, *Storia della letteratura italiana*, Bologna, Licinio Cappelli, 1922; E. DONADONI, *Breve storia della letteratura italiana*, Milano, Signorelli, 1923; A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Messina, Principato, 1933-1935; N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1936-1947; F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1940-1941.

Non stimo necessario indicare qui le fonti erudite e critiche di questo mio lavoro. Sento però il dovere di indicarne due, l'*Ottocento* del Mazzoni e il *Novecento* del Galletti<sup>52</sup> che, in questo terzo volume, ho avuto sempre presenti, trattando dei minori. Con ciò non intendo attribuirne loro gli errori in cui posso essere caduto, e la cui paternità è mia esclusivamente<sup>53</sup>.

Queste alcune delle riflessioni di Pompeo Giannantonio sull'opera che «segna il punto d'arrivo del [...] travaglio critico» dell'intellettuale molisano:

Una grande sensibilità storica e un raffinato gusto di lettore di poesia accompagnano la ricostruzione della nostra civiltà letteraria, mentre i maggiori problemi si susseguono, in una vasta tessitura esegetica, senza appesantirne la trama o ingarbugliarne i fili. Il variato discorso si volge, perciò, in un piacevole e placido fluire con enorme vantaggio dei suoi giovani o maturi ascoltatori. Il tema di fondo della visione della nostra letteratura è, alla maniera desanctisiana, la rispondenza tra storia civile e storia artistica, fra vicende politiche e temperie culturale<sup>54</sup>.

Ma entriamo nell'“officina” di Scarano per scorgere i criteri metodologici fondamentali, le strategie narrative e la tipologia di periodizzazione<sup>55</sup> sui quali fonda la sua opera, che si configura come una sintesi frutto di un impegnativo e intenso lavoro di analisi: nei tre volumi, fortemente ancorati all'asse cronologico – in cui le vicende della nostra letteratura, dal 476 («Le invasioni e il dominio dei barbari»<sup>56</sup>) all'«ora presente»<sup>57</sup>, sono proposte senza fratture, secondo una linea di sviluppo continua e non senza connessioni interne –, la poetica, la produzione degli autori maggiori e le loro ragioni ideologiche e stilistiche sono introdotte da sobrie ed essenziali notizie relative alle vicende biografiche; il tutto è preceduto da un quadro della sensibilità e della cultura delle epoche considerate e dei relativi problemi e fenomeni storici, filosofici e letterari, in cui non mancano la focalizzazione sui vari generi letterari e la continua dialettica

<sup>52</sup> Si tratta di due volumi (*L'Ottocento*, a cura di G. Mazzoni, Milano, Vallardi, 1934; *Il Novecento*, a cura di A. Galletti, Milano, Vallardi, 1935) che fanno parte della collana della *Storia letteraria d'Italia* distinta per secoli.

<sup>53</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, cit., III, p. 451.

<sup>54</sup> P. GIANNANTONIO, *Nicola Scarano. Educatore e critico*, cit., p. 12.

<sup>55</sup> Sulle varie categorie di periodizzazione nelle storie letterarie cfr. G. FERRONI, *Prima lezione di letteratura italiana*, Bari, Laterza, 2009, pp. 62–63; G. BARBERI SQUAROTTI, L. GATTI, *Periodizzazione*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, cit., pp. 3–15.

<sup>56</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, cit., I, p. 7.

<sup>57</sup> Ivi, III, p. 5.

tra passato e presente, volta evidentemente anche a consentire alla comunità ermeneutica delle classi<sup>58</sup> una lettura dei testi da effettuare non solo sincronicamente.

Subito dopo i titoli dei singoli capitoli dei tre volumi dell'opera, evidentemente anche per esigenze didattiche, sono proposti in successione – a costituire una sorta di “sommario”, come nei due volumi a cura di Mazzoni e Galletti e, in maniera più sintetica, in molte delle altre più o meno coeve storie della letteratura italiana citate – quelli dei paragrafi in cui essi sono articolati che, quasi prodromi dei quadri sinottici spesso proposti attualmente nelle storie letterarie e antologie, sono volti ad agevolare gli allievi nell'acquisizione dei contenuti.

Non essendo qui possibile tracciare una descrizione analitica del lavoro storiografico di Scarano, trascrivo, puramente a fini esemplificativi, i titoli dei paragrafi costitutivi del primo capitolo dei tre volumi dell'opera<sup>59</sup>, che consentono di farsi un'idea della grande attenzione riservata dal docente molisano, evidentemente sensibile a una dimensione interdisciplinare dell'insegnamento, agli eventi storici, al clima culturale e alla realtà, non solo italiana, dei vari periodi presi in considerazione:

Sguardo generale (1). Le invasioni e il dominio dei barbari. I Franchi. Breve periodo di autonomia. La venuta di Ottone I di Germania (2). Le repubbliche marinare. I Normanni. La riforma del clero. La lotta dei due poteri (3). Il Feudalesimo. La cavalleria. Le crociate (4). Federico I Barbarossa e la lotta coi Comuni lombardi (5). Federico II. Manfredi. Corradino<sup>60</sup>.

La lotta tra Francia e Spagna (247). Lo splendore dell'arte e la corruzione morale (248). La cortigiana Tullia d'Aragona e Pietro Aretino (249). La Riforma e la Controriforma (250). I gesuiti (251). La filosofia (252-254). Sguardo generale alla produzione letteraria del Cinquecento (255)<sup>61</sup>.

La Rivoluzione e Napoleone (536). La Carboneria e la Giovane Italia (537). Le guerre di indipendenza (538). La Terza Italia e la Grande Guerra (539). L'opera del Duce. Comunismo e Fascismo (540). Progresso e malessere (541).

<sup>58</sup> Sul concetto di classe come comunità ermeneutica cfr. R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, quinta edizione ampliata, Lecce, Manni, 2013, pp. 93-95.

<sup>59</sup> I tre capitoli sono rispettivamente intitolati *I principali avvenimenti storici dal 476 al 1268*; *Proemio*; *L'Italia e la sua letteratura dal tempo della Rivoluzione Francese alla proclamazione dell'Impero Etiopico*.

<sup>60</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, cit., I, p. 7.

<sup>61</sup> Ivi, II, p. 5.



La letteratura del primo Ottocento (542). La letteratura patriottica e il suo valore artistico (543-544). Classicisti e romantici (545). Gli scrittori maggiori del periodo del Risorgimento (546). La decadenza del Romanticismo e il nuovo ambiente (547). La poesia del periodo carducciano (548). La nuova poesia francese (549). Il suo influsso sulla poesia italiana (550). I maggiori scrittori del periodo post-carducciano (551). La prosa narrativa del periodo carducciano e post-carducciano (552). Il teatro (553). La poesia dialettale (554). La filologia e la critica (555). L'ora presente (556)<sup>62</sup>.

Nell'opera non mancano inoltre paragrafi contenenti la sintesi delle caratteristiche fondamentali dell'attività letteraria delle varie epoche; si consideri, ad esempio, qualche passo del citato settimo paragrafo (*Sguardo generale alla produzione letteraria del Cinquecento*) del capitolo I del secondo volume, che restituisce la strategia adottata dall'autore nella narrazione delle vicende in cui consiste la storia letteraria:

La letteratura del Cinquecento è specchio della vita e del pensiero del tempo, nelle sue forme e nei suoi atteggiamenti varj. Furono coltivati tutti i generi letterarj degli antichi; e le opere di costoro servirono di modello. Assursero a vera grandezza la storia e l'epopea. Una specie del genere storico, esclusivamente nostro, fu quello che trattò della vita e delle opere degli artisti. Generi letterarj nuovi furono il dramma pastorale e il melodramma. La lirica continuò imitatrice del Petrarca: non una pleiade ma un infinito sciame di petrarchisti, mediocri generalmente, sospirarono di amore. La novellistica non abbandonò le orme di Boccaccio [...]. Il dialogo trattò dilettantescamente di filosofia, mirando al pregio letterario più che allo scientifico, e staccandosi dalla dottrina di Aristotele, per avvicinarsi al neoplatonismo. All'oratoria politica mancò la palestra della libera discussione in pubblico; e il servilismo e la tirannia le diedero carattere di freddezza e di retorica. Ebbe sviluppo l'epistolografia. Si coltivò l'indagine erudita, si continuò lo studio filologico dei classici [...]. Sorsero i grammatici della lingua [...]. Sorse la Crusca, che divenne, come il tempio di Vesta, la custode del sacro fuoco della nostra lingua e si accese intorno a questa la interminabile questione [...]<sup>63</sup>.

Particolarmente interessanti risultano inoltre nel passaggio da un autore all'altro osservazioni, come quelle che seguono, volte a stimolare la comparazione e a sviluppare negli allievi la capacità critica:

<sup>62</sup> Ivi, III, p. 5.

<sup>63</sup> Ivi, II, pp. 11-12.

Il Monti si ispirò agli avvenimenti del tempo e celebrò gli uomini del tempo; ma non fu l'uomo del Parini e dell'Alfieri, l'uomo di cui l'Italia aveva bisogno per risorgere; e, se esaltò la virtù civile a parole, fu cortigiano nel fatto. Anche come poeta, a guardar oltre le apparenze, classiche o romantiche che si vogliano, egli apparteneva piuttosto al passato, perché tutta quella pompa e quella magnificenza erano arcadia sublimata e adattata al gusto contemporaneo. Nel Foscolo abbiamo l'uomo che per la vita politica è modellato sul tipo di Plutarco, e per la letteratura il poeta che in tanto cura la parola in quanto essa è buona a figurare e a dare vita a una realtà da lui sentita e vissuta<sup>64</sup>. [...] Non l'impeto battagliero del Foscolo, non le audacie clamorose, facili e senza pericolo del Monti, ma la pacatezza e la mitezza signorile distinguono il carattere di Ippolito Pindemonte<sup>65</sup>.

Per quanto riguarda le scelte e le metodologie critiche foscoliane<sup>66</sup>, Scarano scriveva:

La critica italiana ai tempi del Foscolo – eccezion fatta per l'impressionismo del Baretti e lo spirito speculativo del Gravina – era accademica o rettorica o grammaticale. Il Foscolo le diede valore con lo studio dell'ambiente storico in cui l'opera si genera. Comincia con lui la critica psicologica che culmina nel *De Sanctis*. Né questa è piccola parte della gloria del Foscolo<sup>67</sup>.

A proposito dell'attività di professore dell'autore, molto interessanti sono alcuni suoi “programmi didattici” e una “relazione finale” manoscritti, di seguito riportati<sup>68</sup>, dai quali emerge il suo modo di concepire

<sup>64</sup> Ivi, III, pp. 50-51.

<sup>65</sup> Ivi, III, p. 77.

<sup>66</sup> Su Foscolo critico cfr. M. PALUMBO, *Foscolo critico della letteratura italiana*, in *Foscolo critico*, Atti del XV Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi” (Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012), a cura di C. Berra, P. Borsa, G. Ravera, Milano, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, 2017, pp. 197-212.

<sup>67</sup> N. SCARANO, *Storia della letteratura italiana*, III, cit., p. 75.

<sup>68</sup> Si tratta di cinque documenti inediti – riportati integralmente in chiusura del presente contributo – vergati da Scarano in un ampio arco temporale, che si estende dall'anno scolastico 1899-1900 all'anno scolastico 1927-28 («Programma didattico per l'insegnamento dell'italiano nel Liceo», «[Documento senza intestazione]», «Programma didattico per le lettere italiane in 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> B», «Programma didattico per l'italiano e il latino nella 3<sup>a</sup> ginnasiale B», «Anno scolastico 1927-28. Relazione finale sull'insegnamento dell'italiano nel corso liceale B e sull'insegnamento del latino nella 2<sup>a</sup> classe solo del medesimo corso»). D'ora in avanti tali testi saranno indicati con l'abbreviazione del termine “documento” seguita dai numeri arabi in ordine progressivo (doc. 1, doc. 2, doc. 3, doc. 4, doc. 5). Trascrivo i testi dei cinque documenti nel rispetto dell'*usus scribendi*

la scuola – «officina degli scolari e degli insegnanti» (doc. 2, f. 4r) – e di rapportarsi a essa, agli alunni, alle problematiche complesse e affascinanti di quello che oggi definiamo “processo di insegnamento-apprendimento” che, al di là di una visione idealistica della cultura, della scuola stessa e della “missione” docente, oggi ampiamente superata, appare di estremo interesse e di sorprendente attualità. Va rilevato inoltre che Scarano si confronta con un’età in cui si assiste al rapido mutare dei programmi scolastici – processo che aveva avuto inizio dopo il 1880 – con tutte le inevitabili conseguenze sull’editoria del settore, in molti casi impegnata dunque ad adeguare i cataloghi alle istanze della riforma:

Nel campo della scuola secondaria la continua revisione dei programmi (1923, ritocchi nel 1925 e nuovi programmi nel 1936 allo scopo di assicurare una scuola sempre più allineata al fascismo) e la creazione di nuovi tipi di scuole (quelle di avviamento al lavoro nel 1930) determinarono un lungo periodo di instabilità<sup>69</sup>.

Pur «in conformità del Programma e delle norme ministeriali» (doc. 5, f. 1r) vigenti, il docente molisano opera con una certa autonomia considerando la preparazione di partenza (lo «stato di conoscenze») e dunque le reali necessità della classe in quanto non è possibile costruire «senza osservare bene la saldezza de’ fondamenti»:

Specie in questo periodo bellico e post-bellico il facile modo di passare dalla classe inferiore alla superiore ha nociuto alla buona funzione della scuola, perché molti degli alunni sono saliti alla classe superiore senza una sufficiente preparazione. Al male non si porta il rimedio così d’un colpo o d’un tratto e bisogna procedere cautamente e per gradi (doc. 4, ff. 1r-1v).

Il senso di responsabilità che lo anima e la consapevolezza dell’importanza del compito istituzionale affidatogli, del valore educativo e delle

---

dell’autore e secondo un criterio conservativo limitandomi a sciogliere le abbreviazioni senza darne conto, a correggere qualche evidente *lapsus calami*, a rendere in corsivo i titoli delle opere citate e a minimi interventi sulla punteggiatura e gli accenti in caso di difformità rispetto all’uso moderno. Non segnalo le cancellature ma recepisco la riscrittura interlineare. Adotto i puntini di sospensione tra parentesi uncinata in luogo di parole di incerta o difficile lettura che non è stato possibile restaurare *ad sensum* o per via congetturale; quando è stato possibile reintegrarle, sono state inserite tra parentesi uncinata.

<sup>69</sup> G. CHIOSSO, *L’Italia alfabetica. Libri di testo ed editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, cit., p. 19; cfr. anche ID., *L’editoria scolastica prima e dopo Gentile*, «Contemporanea», 3, pp. 411-434.

notevoli potenzialità dello studio letterario lo inducono a essere cauto e a procedere per gradi considerando sempre con grande attenzione la realtà della classe in cui opera e l'obiettivo di stimolare nei singoli discenti l'interesse per la letteratura, anche al fine di prepararli ad affrontare i testi dei classici italiani:

Nel primo corso per quel che si riferisce allo studio della storia letteraria andrò cautamente e coi piedi di piombo perché gli alunni non abbiano a smarrirsi entrando in un mondo per loro quasi nuovo e ad entrar nel quale essi non hanno una sufficiente preparazione (doc. 3, f. 4v).

Alla base del progetto formativo non devono mancare le opportune motivazioni degli allievi:

Se lo scolaro non diviene curioso del sapere, se non ci trova nessun diletto, se non vede o non intravede in esso una utilità prossima o lontana, egli si stanca, si sgomenta, viene a scuola perché il padre ce lo porta (doc. 2, ff. 4r-5r).

Insiste inoltre sul fatto che l'impegno scolastico debba essere «proporzionato alla capacità giovanile, [...] graduato secondo lo sviluppo delle loro facoltà», in un periodo in cui si sentivano «non solo gli alunni ma anche gli insegnanti e persino il Ministro [Luigi Rava] lamentarsi del troppo che da' giovani si pretende[va]» (doc. 2, f. 4r).

Questo *l'incipit* di uno dei citati "programmi didattici", in cui, al di là degli obiettivi specifici della disciplina, viene affermata la finalità formativa della personalità e della coscienza civile dell'allievo; il docente prende dunque le distanze da una «tecnicizzazione dell'insegnamento della letteratura»<sup>70</sup>, convinto del fatto che lo studio di quest'ultima, fondato peraltro, come vedremo, sulla centralità della lettura, debba avere un carattere civile, culturale e umanistico:

Giova che gli alunni apprendano tutto quello che essi sono in grado di intendere chiaramente e perfettamente sì che il corredo delle cognizioni sia come un capitale stabile e duraturo, il cui uso poi trovino utile e necessario nella vita e nell'esercizio della loro professione: questo il criterio fondamentale a cui cercherò di uniformare il mio insegnamento (doc. 1, f. 1r).

Ancora sulla finalità formativa dell'insegnamento e di quello letterario

<sup>70</sup> Cfr. R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 18.

in particolare, sostenendo l'importanza della lettura integrale delle «opere grandi» (doc. 2, f. 5r) e l'«intelligenza» e il «godimento estetico» (doc. 2, f. 7r) delle stesse, scrive:

La conoscenza compiuta di poche opere grandi davvero porta seco un vantaggio che, se non si lascia scoprir subito e con evidenza, non è però meno vero e reale. Il giovane nella conoscenza dell'opera intera acquista quel senso della compiutezza appunto, che è senso anche delle proporzioni e del rilievo, e l'abito a scorgere e notare i pregi e i difetti organici delle cose. Quel senso gli diventa abito della mente e quell'abito egli porterà poi seco nella esplicazione della propria attività, nella osservazione de' fatti d'ogni genere, e non si chiuderà nel particolare, non scambierà la parte pel tutto; e saprà anche valutare se stesso e ciò che egli fa e quindi rappresenta nella società umana (doc. 2, ff. 2r-3r).

L'insegnamento letterario deve quindi, secondo il professor Scarano, fornire agli allievi un "metodo", nel senso galileiano e cartesiano del termine, cioè uno strumento conoscitivo e valutativo della realtà.

Fondamentale è considerata, accanto allo studio della storia letteraria, la lettura diretta dei testi<sup>71</sup>: a qualsiasi altro esercizio è preferibile dunque la «lettura dell'opere grandi, le quali diano pascolo e diletto alle menti giovanili» (doc. 2, f. 5r); il commento e la guida del docente, il suo ruolo nell'ambito della comunità ermeneutica della classe, il suo supporto nella fase interpretativa e il senso della dimensione civile della letteratura sono determinanti dal momento che si cerca «di coltivare nella scuola la pianta uomo» (doc. 2, f. 14r):

Si sa che l'insegnante, perché da queste letture si tragga il maggior frutto, nella sua parola di commento ha da mostrare non solo di intendere ma di sentire anche lui e scolpir anche lui nella sua parola sinceramente la sua rettitudine morale, la quale tutti gl'insegnanti posseggono, tutti devono possedere, e senza di cui l'insegnante diventa il più temibile e nascosto nemico dell'ordine sociale. E bisogna anche che nelle illustrazioni o chiose egli sia sobrio, sì che queste non assumano importanza per sé, ma siano solo reputate necessarie alla intelligenza dell'opera. Osservazioni grammaticali e retoriche, notizie storiche e mitologiche, belle ed utili cose senza dubbio, ma soprattutto intelligenza e godimento estetico dell'opera che si legge (doc. 2, ff. 6r-7r).

Il raggiungimento da parte dei suoi allievi della «limpida e sobria espressione

<sup>71</sup> Sul rapporto tra "testualità" e "storicità" cfr. G. FERRONI, *Prima lezione di letteratura italiana*, cit., pp. 22-63.

del pensiero» e l'acquisizione di un lessico ricco e adeguato alle loro esigenze comunicative è inoltre uno dei principali obiettivi del professor Scarano:

Di solito gli alunni per essere italiani e parlare e scrivere italiano non credono che abbiano molto da lavorare nella scuola d'italiano; epperò all'insegnante d'italiano corre l'obbligo di far sorgere in loro il convincimento che parlare e scrivere bene italiano è frutto di lavoro assiduo. Bisogna convincerli che non basta il lavoro della scuola e che è necessario leggere molto e imparare molto a memoria. Gli scolari di ambo i sessi leggono poco e bisogna spronarli alla lettura indicando loro, sempre che se ne presenti l'occasione, qualche buon libro da leggere, chiedendone loro conto dopo che l'hanno letto (doc. 3, f. 3v). [...] Per l'italiano si faranno letture frequenti di prosa e di poesia e gli alunni avranno un quaderno nel quale scriveranno vocaboli ed espressioni che saranno nella preparazione costretti a cercar sul dizionario (doc. 4, f. 2r).

Il docente sottolinea tuttavia la necessità di evitare assolutamente lo studio di tipo mnemonico insistendo sull'importanza della comprensione testuale, peraltro oggi più che mai oggetto di attenzione e discussione<sup>72</sup>:

Norma principale e fondamentale del mio insegnamento è che agli alunni si insegni ciò che essi sono in grado di capire e di assimilare sì che non siano costretti a fare solo esercizio di memoria e diventino né più né meno che de' paragrafi viventi (doc. 4, f. 1r).

A proposito del valore formativo della storia – materia che aveva avuto modo di insegnare oltre a Lettere italiane, Letterature straniere, Filosofia

<sup>72</sup> Su tale tema cfr. almeno C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; M. C. LEVORATO, *Racconti, storie e narrazioni. I processi di comprensione dei testi*, Bologna, Il Mulino, 1988; D. CORNO, *Il ragionar testuale: il testo come risultato di un processo di comprensione*, in *La centralità del testo nelle pratiche didattiche*, a cura di P. Desideri, Quaderni del Giscel, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 45-67; G. AGRUSTI, *Capire il testo letterario. Modelli di lettura e procedure valutative*, Milano, FrancoAngeli, 2004; G. ARMELLINI, *La letteratura in classe. L'educazione letteraria e il mestiere dell'insegnante*, Milano, Unicopli, 2008; A. LORENZI, *La varietà delle operazioni di comprensione*, in *Non uno di meno. Strategie didattiche per leggere e comprendere*, Quaderni del Giscel, Firenze, La Nuova Italia, 2019, pp. 131-151; C. LAVINIO, *Testi a scuola. Tra lingua e letteratura*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021; G. ARMELLINI, *Qualche idea sull'educazione letteraria, oggi*, in *La scienza, la scuola e la vita. Francesco De Sanctis tra noi*, Atti del Convegno di Potenza, 4-5 dicembre 2018, a cura di M. T. Imbriani, Venosa, Osanna Edizioni, 2021, pp. 179-190; G. OLIVA, *Per una metodologia geo-storica*, ivi, pp. 191-202; G. BALDI, *L'insegnamento della storia della letteratura italiana*, ivi, pp. 203-210.

e Latino – l'intellettuale molisano, in un testo che documenta l'attaccamento alla sua terra e alle sue tradizioni<sup>73</sup>, scriveva:

La storia, se i fatti che narra sono veri, bella o brutta che sia, è una fonte di insegnamento per gli uomini; perché è una esperienza che si aggiunge alla esperienza individuale e la amplia e la compie. Niente è più efficace per la istruzione e la educazione dell'uomo che il conoscere quello che l'uomo ha fatto, quello che è capace di fare. Tanto più efficace quanto più gli autori di quei fatti sono prossimi a noi o ci appartengono o noi siamo i loro discendenti<sup>74</sup>.

Nel progetto culturale e didattico di Scarano grande rilievo hanno infine le esercitazioni, costituite da prove scritte di varia tipologia – tra le quali molto importante è il riassunto<sup>75</sup> – a seconda della classe e dunque del livello di preparazione degli allievi, e la prassi di correzione e valutazione delle stesse, momento formativo altrettanto significativo:

Credo anche utile che gli alunni si esercitino a fare dei sunti e delle riduzioni in prosa e che quelli di secondo e terzo corso si provino pure in qualche breve saggio ove raccolgano le osservazioni critiche che intorno ad un'opera o ad una parte o episodio di essa potranno dare eglino stessi o aver sentito a scuola o letto (doc. 1, f. 1v). [...] La correzione utile credo sia quella che si fa a scuola in collaborazione dello scolaro. Ma nella scuola l'orario non lo consente interamente. Allora si corregge a casa e si rischia di far opera persa, almeno con molti degli scolari. Così <...> in questo caso che l'insegnante ha dopo la correzione a casa da far notare gli errori segnati nel restituire lo scritto, non sa o non pensa che tanto fa lo stesso correggere a scuola (doc. 2, ff. 14r-15r).

Questi i consigli agli alunni a proposito delle prove scritte che sono chiamati a produrre:

Voi dovete nelle vostre composizioni dar immagine delle vostre conoscenze,

<sup>73</sup> Cfr. G. L. BRUZZONE, *Nicola Scarano: evocatore della cultura tradizionale sannita*, «Lares», LXXXV, 2019, 1, pp. 163-172.

<sup>74</sup> N. SCARANO, *Premessa* a ID., *La storia del brigantaggio di Trivento nel periodo murattiano*, a cura di I. Scarano, Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1977, p. 9. Scarano è anche autore di un altro lavoro di carattere storico: *La spedizione dei Mille*, «Bollettino della Federazione Magistrale "Il Molise Magistrale"», 10 luglio 1911; il testo, scritto in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia, fu poi pubblicato a cura di I. Scarano, Trivento-Campobasso, Editrice Isotta Scarano, 1983.

<sup>75</sup> Cfr. L. SERIANNI, *L'ora d'italiano. Scuola e materie umanistiche*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 37-45; R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 40.

io debbo in esse scorgere i tratti della vostra fisionomia intellettuale e morale. Se no, io dubito che la composizione sia vostra. Quando avete da svolgere un tema, non crediate di dover mettere il vostro cervello nello strettoio. Voi dovette, meditando sul tema, aspettare che corrano ad esso come a loro centro le cognizioni e i fatti a voi noti e solo occuparvi della opportunità di dire o non dire e di dire tutto semplicemente e chiaramente, come se aveste a parlare con una persona di confidenza (doc. 2, ff. 12r-13r).

Riporto di seguito, anche a sostegno e riprova di quanto esposto nelle brevi note sul magistero dello Scarano, alcune “tracce”, come si dice nel gergo scolastico, che il professore dava da svolgere ai suoi allievi<sup>76</sup>; si tratta evidentemente di elaborare testi tipicamente argomentativi:

- La scienza, come la religione, come la politica, ha i suoi apostoli e i suoi martiri. Dimostatelo con esempi storici.
- Ottima è quella società che si ribella tutta a ogni specie di ingiustizia e considera l'offesa fatta agli individui come fatta a tutti.
- Dite quello che vi agita tutto l'essere in questa ora di gloria e di sangue.
- Ognuno che in questo momento sente il sacro amore di patria, ha cuore e braccio di eroe.
- Le feste patriottiche sono inutili se non accendono l'animo a cose egregie.
- O gioventù d'Italia, in alto i cuori!
- Io reputo – disse il Foscolo – venerabile e magnifica la povertà di colui che non ha fatto schiavo l'ingegno del potere e l'animo delle sventure.
- Dovunque si parli la nostra lingua e si custodiscano con gelosa cura le tradizioni del passato e si ricordino con affetto le glorie e i dolori nostri, ivi è la patria, ivi è l'Italia.
- La nostra patria è vile, gridò già il Carducci. Ora se risorgesse direbbe: la nostra patria è grande.
- Il carne de' Sepolcri, che accoglie tutte le grandi idealità umane, si conclude col grido della santità del sangue versato per la patria.
- La poesia e l'arte, i dolori e le glorie, tutta la nostra storia è fiamma de' nostri cuori, è certezza di vittoria.
- Mentre il nostro esercito eroicamente combatte, dite cosa gli altri italiani fanno o che cosa dovrebbero fare perché più presto e più felicemente i destini gloriosi della patria si compiano.

Seguono i testi dei cinque documenti manoscritti inediti sopra citati, numerati e ordinati cronologicamente:

<sup>76</sup> Tali “tracce” sono tratte da un quaderno manoscritto conservato nell'Archivio privato Scarano (Busta 002, fasc. 33); le trascrivo attenendomi ai criteri sopra indicati.



[Doc. 1]<sup>77</sup>

[f. 1r] Programma didattico per l'insegnamento dell'italiano nel Liceo

Giova che gli alunni apprendano tutto quello che essi sono in grado di intendere chiaramente e perfettamente sì che il corredo delle cognizioni sia come un capitale stabile e duraturo, il cui uso poi trovino utile e necessario nella vita e nell'esercizio della loro professione: questo il criterio fondamentale a cui cercherò di uniformare il mio insegnamento.

Lo studio della storia letteraria sarà fatto in maniera che di essa sia e resti bensì tracciato completamente nella memoria degli alunni il disegno generale, ma che di questo disegno sia colorita la parte principale e più importante, quella cioè che riguarda la vita e le opere dei nostri scrittori maggiori. Si leggerà nella scuola il più che si potrà di alcune di tali opere; e spero che questa lettura parziale vorrà spingere gli alunni a proseguire da soli. Lo studio della *Divina Commedia* richiamerà specialmente ogni mia cura. All'allegoria del Poema, anche perché quanto ad essa l'opinione dei critici non è sempre concorde, mi fermerò solo tanto che basti a darne un'idea sommaria, ma insisterò sulla esatta interpretazione letterale, sul magistero dell'arte, sugli ammaestramenti morali che da esso Poema si possono derivare. Gli alunni si prepareranno alla detta interpretazione e saranno poi nella scuola aiutati da me in quei punti ove il commento non avrà abbastanza illuminata la loro [f. 1v] intelligenza. Alcuni canti saranno letti e commentati da me. Gli alunni di ciascuno dei tre corsi impareranno a memoria il primo canto della cantica che devono studiare, e poi tutti gli episodi o canti di essa che per comune consenso sono stimati i più belli. Nella lettura che si farà in iscuola di altre opere non trascurerò di fermare la loro attenzione su tutto ciò che vi sarà di notevole quanto ad arte e pensiero, e particolarmente, se non sono opere moderne, su quello che in fatto di lingua e di stile non è più dell'uso letterario vivo.

Gli alunni faranno in ciascun bimestre possibilmente quattro esercizi scritti. Cercherò che i temi siano adattati alla loro capacità, tali che gli alunni possano nello svolgimento esprimere ciò che pensano e sentono, ciò che osservano sugli uomini e le cose; rappresentare insomma il mondo del loro spirito e quello in cui vivono. E farò guerra alla retorica di cattivo genere, al falso, all'esagerato, all'espressione leccata, alla prolissità. Vorrò che essi sien veri, sobrii, chiari. I temi per il primo corso saranno in prevalenza di narrazioni e descrizioni e solo verso la fine dell'anno scolastico ne darò alcuno che possa essere svolto in forma raziocinativa. Credo anche utile che gli alunni si esercitino a fare dei sunti e delle

<sup>77</sup> Il documento, contenuto nella Busta 002, fasc. 28, del "Fondo Scarano" custodito presso l'Archivio di Stato di Campobasso, è vergato su un doppio foglio (formato protocollo), non rigato.

riduzioni in prosa e che quelli di secondo e terzo corso si provino pure in qualche breve saggio ove raccolgano le osservazioni critiche che intorno ad un'opera o ad una parte o episodio di essa potranno dare eglino stessi o aver sentito a scuola o letto. Segnerò gli errori [f. 2r] con ogni diligenza e, nel restituire a ciascuno i suoi esercizi scritti, gli farò notare i suoi errori, facendomi dire da lui o, se egli non lo sa, dicendogli io come essi vanno corretti. Alcuni di tali esercizi saranno anche corretti a scuola.

E mi studierò poi sempre affinché non soltanto tutto concorra ad accrescere la coltura degli alunni, ma affinché tutto sia anche subordinato allo scopo principale di ogni coltura letteraria: l'educazione morale.

Lucera, novembre 1899

Nicola Scarano

Ho trascritto fedelmente il programma didattico che mi ero proposto di seguire in quest'anno insegnando al Regio Liceo di Lucera. Questo intendo di seguire nel Regio Liceo di Benevento: se in tutto e per tutto non so dire.

Venuto qui a metà del dicembre, ho trovato che la massima parte degli alunni non era preparata a rispondere sui capitoli di storia letteraria spiegati dal mio predecessore, che di Dante non aveva letto nessun canto ma solo ascoltate delle lezioni generali del mio antecessore stesso, ho stimato dovermi rifare da capo per l'una come per l'altro.

[Doc. 2]<sup>78</sup>

[f. 1r] La conoscenza di una letteratura consiste specialmente nella conoscenza diretta delle opere che la costituiscono. Poiché la conoscenza diretta di tutta l'opera d'una letteratura anche men ricca della nostra è pressoché impossibile pure se le dedichi la vita intera, bisogna di necessità limitarsi a un certo numero di esse opere, e, superfluo dirlo, scegliere le migliori. Le migliori son sempre quelle le quali offrono un quadro vero e grande della vita umana e portano impresso in sé non solo l'orma del genio ma la generosità e la nobiltà dell'animo dello scrittore. Miglior avviso poi quello di chi crede che più che conoscere i frammenti di parecchie o anche molte opere giovi la conoscenza compiuta, almeno [f. 2r] di poche di quelle che si fanno studiare. La conoscenza compiuta di poche opere grandi davvero porta seco un vantaggio che, se non si lascia scoprir subito e con evidenza, non è però meno vero e reale. Il giovane nella conoscenza dell'opera intera acquista quel senso della compiutezza appunto, che è senso anche delle proporzioni e del

<sup>78</sup> Il documento, contenuto nella Busta 002, fasc. 29, del "Fondo Scarano" custodito presso l'Archivio di Stato di Campobasso, è vergato nel recto di sedici fogli, l'ultimo dei quali è vergato anche nel verso.

rilievo, e l'abito a scorgere e notare i pregi e i difetti organici delle cose. Quel senso gli diventa abito della mente e quell'abito egli porterà poi seco nella esplicazione della propria attività, nella osservazione de' fatti d'ogni genere e non si chiuderà nel particolare, non scambierà la parte pel tutto; e saprà anche valutare se stesso e ciò che egli [f. 3r] fa e quindi rappresenta nella società umana. Sarà meglio in grado di conoscere che l'individuo nella società è parte e non è tutto, e che come parte ha bisogno per bene proprio del concorso e del soccorso delle altre parti e ciò gli sarà di freno all'egoismo e all'orgoglio. Forse, reso capace nella scuola a entrare più addentro e a meglio intendere la spettacolosa complessità della funzione sociale, egli capirà anche che il lavoro suo è un dovere e che lo sfruttare il lavoro degli altri è delittuoso. Ma forse io corro troppo su questa via e però mi arresto. Comunque io non dico nulla di nuovo e non fo che uniformarmi a quel concetto che il senso comune o buon senso esprime nel poco [f. 4r] ma buono. E a proposito del poco ma buono, ora più che mai io sento non solo gli alunni ma anche gli insegnanti e persino il Ministro lamentarsi del troppo che da' giovani si pretende. È vero. Anche i giovani che non vengono a scuola per isbaglio, anche quelli lo sentono il troppo, e se ne lamentano. Bisogna che la scuola sappia pur adescare. Essa senza dubbio è l'officina degli scolari e degli insegnanti. Ma il lavoro bisogna che sia proporzionato alla capacità giovanile, sia graduato secondo lo sviluppo delle loro facoltà, tenga in debito conto il bisogno urgente che quell'età ha di muoversi e di respirare aria libera e aperta. Se lo scolaro non diviene curioso del sapere, se non ci trova nessun diletto, se non vede o non intravede in esso una utilità prossima o lontana, egli si stanca, si sgomenta, viene [f. 5r] a scuola perché il padre ce lo porta. Or dunque?

Dunque io per mio conto nelle mie ore di lezione preferisco a ogni altro esercizio quello della lettura dell'opere grandi, le quali diano pascolo e diletto alle menti giovanili. Dante, sì, in primo posto perché gli compete il primo posto. Ma non credo che bisogni esagerare. Noi siamo ricchi specialmente di creazioni poetiche e ogni nostro grande poeta qual per una e qual per altra via o mezzo non lascia digiuni gli spiriti che s'affiatino con lui. Anche l'Ariosto, che incarna stupendamente in quel suo mondo fantastico l'aspirazione a un alto grado di forza e di bellezza, anche lui è efficace a destar ed educare ne' giovani quel senso dell'ordine e dell'armonia, della trasparenza e della immediatezza, il quale è elemento precipuo di civile educazione. E tra i prosatori quel Boccaccio così calunniato [f. 6r] e talora vilipeso non giova anche lui con quella sua birichina rappresentazione della commedia umana a educare il gusto della bellezza plastica e ad aprire l'occhio a' vizi e alle tendenze basse ed egoistiche degli uomini? Anche sul Leopardi si trova da qualcuno a ridire, ma so che molti siamo convinti che la poesia leopardiana, la quale accoglie il grido dell'umano dolore in quella forma supremamente classica ed aristocratica, è di una efficacia educativa grandissima perché lascia malinconici e pensosi e dal grembo del suo pessimismo fa germogliare quel fiore olezzante dell'amore che unisca gli uomini contro le forze brute e violente della natura.

Si sa che l'insegnante, perché da queste letture [f. 7r] si tragga il maggior

frutto, nella sua parola di commento ha da mostrare non solo di intendere ma di sentire anche lui e scolpir anche lui nella sua parola sinceramente la sua rettitudine morale, la quale tutti gl'insegnanti posseggono, tutti devono possedere, e senza di cui l'insegnante diventa il più temibile e nascosto nemico dell'ordine sociale. E bisogna anche che nelle illustrazioni o chiose egli sia sobrio sì che queste non assumano importanza per sé, ma siano solo reputate necessarie alla intelligenza dell'opera. Osservazioni grammaticali e retoriche, notizie storiche e mitologiche, belle ed utili cose senza dubbio, ma soprattutto intelligenza e godimento estetico dell'opera che si legge.

[f. 8r] Delle opere che si leggono io voglio far imparare a memoria qualche parte o brano: non molto. E sovente lascio agl'alunni facoltà di scelta, perché non credo si debba prescindere dal gusto naturale e spontaneo o dalla simpatia de' giovani per certe opere e per certi scrittori ché contrastare al gusto degli scolari mi sembra dannoso in una materia ove, tutto sommato, ci riduciamo al gusto appunto. Si sa poi che la scuola quel gusto naturale e spontaneo ha il dovere di educarlo, ma è sempre sul fondamento che natura pone che si ha da edificare, se si vuol saldo l'edifizio della scuola.

[f. 9r] La conoscenza diretta delle opere letterarie costituisce il midollo o la sostanza dell'insegnamento letterario nel liceo. Su questa conoscenza è facile inquadrare quelle notizie biografiche e bibliografiche utili per una più esatta intelligenza dell'opere stesse. Poche le notizie biografiche per quegli scrittori che non fecero altro che scrivere; più copiose per quelli che non solo scrissero ma operarono. Lo studio della storia letteraria [f. 10r] per me vien fatto in modo che di essa abbiano bensì gli scolari tracciato nella mente il disegno generale, ma abbiamo poi di questo disegno colorita la parte più importante, quella cioè che concerne l'opere e la vita de' grandi scrittori. A' piccoli e a' mediocri mi par che basti accennare, basti dell'opere loro dar un saggio di lettura <...> scopo e ciò non tanto a onore loro e a vantaggio della loro fama quanto per dar rilievo a' grandi.

[Ampio spazio bianco].

[f. 11r] E passiamo ora al terribile argomento delle composizioni. Io ho da confessare che giammai mi sento così imbarazzato come quando ho da foggiare o cercare un tema e, peggio, quando lo detto agli scolari.

Questi vogliono sempre un bel tema, né giova dire loro che ogni parola del dizionario, presa a caso, può essere tema di composizione e che si potrebbe intorno ad essa raccogliere tutto lo scibile umano. Ma il mio imbarazzo deriverà da mio difetto e perciò me lo merito. Comunque, per sentirsi meno in imbarazzo che si possa, io mi studio di dar temi i quali offrano agli alunni modo di ritrarre il mondo in cui essi vivono, il mondo [f. 12r] della realtà interna o esterna. Quando capisco che essi non ritraggono fedelmente quel mondo, allora li chiamo bugiardi. Mi rispondono: – Ma Dante, professore! E l'Ariosto? E il Cervantes? O che ritraggono sempre il mondo reale quelli? – No – rispondo – (no in un certo senso e sotto certi rispetti); ma voi prima di spiccar voli fantastici, vi

dovete abituare a camminare sul sodo, a osservare e riflettere sui fatti del vostro spirito e su quelli di fuori. Se siete smaniosi di volare prima di aver messe le ali o le penne, volate pure; ma io non ve lo consento che solo qualche volta. Voi dovete nelle vostre composizioni dar immagine delle vostre conoscenze, io debbo in esse scorgere i tratti [f. 13r] della vostra fisionomia intellettuale e morale. Se no, io dubito che la composizione sia vostra. Quando avete da svolgere un tema, non crediate di dover mettere il vostro cervello nello strettoio. Voi dovete, meditando sul tema, aspettare che corrano ad esso come a loro centro le cognizioni e i fatti a voi noti e solo occuparvi della opportunità di dire o non dire e di dire tutto semplicemente e chiaramente, come se aveste a parlare con una persona di confidenza. Curatevi della espressione solo in tanto in quanto essa vi deve servire a dire efficacemente il pensier vostro e non crediate che la bellezza o l'efficacia stia nelle [f. 14r] parole. L'efficacia e la bellezza è propria delle cose espresse quali sono o quali si presentano alla vostra mente. Se talvolta non vi riesce di trovare la parola giusta o l'espressione propria italiana, prendete a usare francamente quella del vostro dialetto. Si penserà insieme a cercare l'altra. – Ma noi, mi direte, abbiamo da dir poco o anche nulla su certi temi. Dite quel poco e basta. Non dite nulla, se nulla avete da dire –.

Così anche in questo io cerco di coltivare nella scuola la pianta uomo. Nella correzione, dato quello che ho detto, è naturale che fo la guerra all'accademia e alla retorica, o a quello che a me sembra che sia accademico o retorico.

Di temi di composizione soglio darne due ogni mese. La [f. 15r] correzione utile credo sia quella che si fa a scuola in collaborazione dello scolaro. Ma nella scuola l'orario non lo consente interamente. Allora si corregge a casa e si rischia di far opera persa, almeno con molti degli scolari. Così <...> in questo caso che l'insegnante ha dopo la correzione a casa da far notare gli errori segnati nel restituire lo scritto, non sa o non pensa che tanto fa lo stesso correggere a scuola. Questa è la opinione mia e la dico pienamente. Correggo anche a casa ma in questa correzione ho poca fede. La correzione a scuola talora la fo anche oralmente: fo leggere dall'alunno e io, quando lo credo, noto errori e difetti, e do all'ultimo il mio giudizio. E talora chiamo anche un degli scolari a leggere la composizione del compagno e a far [f. 16r] da giudice.

Questo è il metodo che a me sembra buono, perché tale a me lo ha dimostrato la esperienza che le mie povere forze mi hanno consentito di farne applicandolo nel mio insegnamento da più che tre lustri. E son di parere che esso possa [f. 16v] dare risultati ottimi se usato da un insegnante che abbia le virtù di attuarlo tutto e bene e non abbia le lacune che ho io nella mia coltura. E posso assicurare che se sono stato sincero nella esposizione del mio metodo più che sincero sono nella confessione della mia inferiorità.

6 novembre 1909

Nicola Scarano

[Doc. 3]<sup>79</sup>[f. 1v] Programma didattico per le Lettere italiane in 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> B<sup>80</sup>

Nello svolgimento del mio programma d'italiano nei corsi normali intendo di attenermi alle norme seguenti. Specialmente in principio mi contenterò del poco e, lavorando io più degli alunni o guidando il loro lavoro o collaborando con loro, farò del mio meglio per mostrare loro la utilità del mio insegnamento e metterli in grado di trovare nello studio della storia letteraria e de' nostri scrittori quel diletto che non dovrebbe mai scompagnarsi dalle belle lettere. Perché tale scopo si possa raggiungere occorre che i discenti intendano appieno quello che odono o leggono e acquistino l'abito di riflettere e che assimili[f. 2v]lino. Se è vero che non giova senza lo ritenere avere inteso, è abbastanza nocivo ritenere senza avere inteso, perché così si carica la memoria di un inutile fardello e si crede di sapere e si fa orgogliosa mostra di sapere quando non si sa o si sa male, che è peggio di non sapere. Sarò sempre vigile perché nelle conferenze e, in genere, nella conversazione scolastica gli alunni curino la precisione e la correttezza e la buona pronunzia, liberandosi a poco a poco degli idiotismi regionali. Mentre gli altri insegnanti in genere trovano che questa condizione avrò privilegiata di aver i loro alunni convinti che quella tale disciplina o parte di disciplina è per essi nuova, l'insegnante di italiano ...<sup>81</sup>

[f. 3v] Di solito gli alunni per essere italiani e parlare e scrivere italiano non credono che abbiano molto da lavorare nella scuola d'italiano; epperò all'insegnante d'italiano corre l'obbligo di far sorgere in loro il convincimento che parlare e scrivere bene italiano è frutto di lavoro assiduo. Bisogna convincerli che non basta il lavoro della scuola e che è necessario leggere molto e imparar molto a memoria. Gli scolari di ambo i sessi leggono poco e bisogna spronarli alla lettura indicando loro, sempre che se ne presenti l'occasione, qualche buon libro da leggere, chiedendone loro conto dopo che l'hanno letto. Basti questo in generale.

[f. 4v] Nel primo corso per quel che si riferisce allo studio della storia letteraria andrò cautamente e coi piedi di piombo perché gli alunni non abbiano a smarrirsi entrando in un mondo per loro quasi nuovo e ad entrar nel quale essi non hanno una sufficiente preparazione. Così non credo per ora di dovermi fermare alla parte introduttiva e credo invece di dover entrare subito nella trattazione speciale limitando l'esercizio della loro riflessione e della loro memoria alle no-

<sup>79</sup> Il documento, contenuto nella Busta 002, fasc. 30, del "Fondo Scarano" custodito presso l'Archivio di Stato di Campobasso, è vergato nel verso di otto fogli, che nel recto recano appunti cancellati. Manca la firma in calce.

<sup>80</sup> Si tratta molto probabilmente di classi ginnasiali.

<sup>81</sup> I tre puntini indicano un'interruzione del discorso, ripreso nel f. 3v con un'argomentazione coerente con quelle precedenti, delle quali costituisce evidentemente il prosieguo.

tizie particolari e richiamando le nozioni fondamentali che già dovrebbero avere seppure <...> che dire. Via via [f. 5v] non mi mancherà il modo di insinuare tra le notizie particolari quelle di ordine generale che alle particolari servono di compimento e di legame. S'intende che sarò pago che gli alunni di tutt'e tre i corsi abbiano notizia degli autori maggiori e delle loro opere principali.

Quanto allo studio della *Divina Commedia*, dopo qualche lezione introduttiva inizierò la lettura del testo. Terrò di solito il sistema di leggere e commentare i canti e gli episodi che crederò di più adatti, riassumendo il resto sì che gli alunni giungano ad aver presente tutto l'ordito della [f. 6v] cantica che studiano. In principio leggerò e commenterò prima io per mostrare come voglio che facciano, poi leggeranno e commenteranno loro. Poi lascerò che si preparino senz'altro da soli, dando loro il mio aiuto, quando saranno chiamati a conferire.

De' canti e degli episodi letti gli alunni ne impareranno altresì alcuni a memoria, a loro scelta. I ritagli di tempo e una lezione della settimana saranno dedicati alla lettura di prose e poesie <...> nel manuale di storia letteraria o di altro libro che piaccia a me o anche agli alunni. Quanto agli esercizi scritti, darò un tema di composizione ogni quindici giorni, oltre qualche sunto o qualche riduzione in prosa. I temi di composizione in cui <gli> alunni possano raccogliere le loro <osservazioni> saranno di varia natura e sempre tali che non mettano gli alunni a condizione di parlare di ciò che non possono ancora <sapere>. Il mio sistema di correzione è duplice: o leggo io e in collaborazione con l'alunno segno [f. 7v] gli errori dicendo io o facendo che da loro, se <...>, il modo di correggerli o fo leggere dall'alunno e io oralmente vengo additando tali errori e dico o fo dire da lui o dagli altri come vanno corretti. Non tutti i lavori si possono così correggere a scuola perché il tempo di farlo non c'è; gli saranno corretti da me a casa. Ma io ritengo che la correzione utile sia solo quella fatta così come ho detto in iscuola, discutendo con l'autore dello scritto.

Poiché la scuola deve aver di mira l'utilità pratica e la scuola di tipo formativo non risponderebbe alla sua finalità se non formasse l'uomo [f. 8v] e la donna civile, sono duro nel mio proposito di pretendere sempre e assolutamente che i miei alunni si abituino a parlare e scrivere francamente e sinceramente e acquistino la dimestichezza con il <...> della verità, senza di cui non c'è che giovi all'organismo civile.

Campobasso, 24 novembre 1917

[Doc. 4]<sup>82</sup>[f. 1r] Programma didattico per l'italiano e il latino nella 3<sup>a</sup> ginnasiale B

Norma principale e fondamentale del mio insegnamento è che agli alunni si insegni ciò che essi sono in grado di capire e di assimilare sì che non siano costretti a fare solo esercizio di memoria e diventino né più né meno che de' paragrafi viventi. Perciò nella scuola guardo allo stato di conoscenze che gli alunni portano e mi studio di muovere da esso e di colmare anzi tutte le lacune della loro istruzione, di non costruire senza osservar bene la saldezza de' fondamenti. Specie in questo periodo bellico e post-bellico il facile modo di passare dalla classe inferiore alla superiore ha nociuto alla buona funzione della scuola, perché molti degli alunni sono saliti alla classe superiore senza una [f. 1v] sufficiente preparazione. Al male non si porta il rimedio così d'un colpo o d'un tratto e bisogna procedere cautamente e per gradi.

Io dunque mi propongo nell'insegnamento così dell'italiano come del latino in 3<sup>a</sup> di non sdegnare tutto ciò che si sarebbe dovuto fare in 1<sup>a</sup> e in 2<sup>a</sup>, ma a poco per volta, saltuariamente, in forma di ripetizione tornerò a insistere specialmente sulla parte di grammatica dell'una e dell'altra lingua, che appartiene al programma anche di prima classe non però scompagnando lo studio grammaticale da quello della lettura per l'italiano e da quello di versione per il latino. Val a dire che ritornerò spesso alla analisi logica del periodo e alla morfologia della grammatica latina. Insisterò su questo specialmente, dappoi che ho sentito spesso dai colleghi lamentare [f. 2r] la scarsa conoscenza negli alunni di liceo soprattutto e anzitutto della morfologia latina.

Per l'italiano si faranno letture frequenti di prosa e di poesia e gli alunni avranno un quaderno nel quale scriveranno vocaboli ed espressioni che saranno nella preparazione costretti a cercar sul dizionario. Impareranno a memoria brani di prosa e di poesia, <...> studiati e perfettamente intesi da loro. Darò temi facili da svolgere, accennando prima al modo di svolgerli e alla materia con cui svolgerli. Li eserciterò ne' sunti, nelle parafrasi e nelle riduzioni in prosa. La correzione sarà fatta possibilmente e, almeno in buona parte, a scuola e in collaborazione con gli stessi alunni.

Per il latino lo studio dell'uso de' casi sarà collegato agli esercizi di versione [f. 2v] dal latino e dall'italiano. Questi esercizi gli alunni li prepareranno a casa

<sup>82</sup> Il documento, contenuto come quello sopra citato nella Busta 002, fasc. 30, del "Fondo Scarano" custodito presso l'Archivio di Stato di Campobasso, vergato su due fogli, non risulta datato; viene tuttavia qui collocato in quanto presumibilmente databile dal 1921 in poi, considerato che nel verso del primo foglio, evidentemente riutilizzato, si legge la seguente scritta disposta in senso trasversale rispetto al testo: «19 gennaio 1921 | Argentina | Casilli». Manca la firma in calce.



per iscritto e a scuola saranno invitati a farli per iscritto sulla lavagna o anche oralmente senza aver presente il loro quaderno. Quando si verrà al tradurre il *De bello Gallico*, le *Lettere* di Cicerone, le *Elegie* di Ovidio ecc., allora tale traduzione sarà in principio fatta dapprima in iscuola da me in collaborazione, <...> possano, degli alunni; indi questi saranno obbligati a rifarsela a casa per conto loro e finalmente a farla a scuola oralmente e senza sempre aver presente il loro quaderno. Il metodo per l'esperienza fatta mi par buono, i buoni frutti <...> dal valore di chi lo usa e nessuno può presumere del proprio valore.

L'istruzione non ha che uno scarso valore se non abbia le sue basi o non metta le sue radici nella buona educazione; epperò la disciplina e la buona educazione saranno tenute di mira con la istruzione e prima della istruzione, sempre, s'intende, entro i limiti consentitimi dalle mie modeste forze morali.

[Doc. 5]<sup>83</sup>

[f. 1r] Anno scolastico 1927-28.

Relazione finale sull'insegnamento dell'italiano nel corso liceale B e sull'insegnamento del latino nella 2<sup>a</sup> classe solo del medesimo corso

Comincio, come per gli anni passati, col dire che la condotta in genere degli alunni per tutto l'anno è stata lodevole. Se ho avuto talora motivo di richiamare qualche distratto o indisciplinato, non ho mai avuto grave motivo di chiedere che fosse punito.

Quanto allo svolgimento del programma e al profitto ecco ciò che ho da dire per ciascuna delle tre classi.

I – La parte di programma, secondo la partizione approvata dal Collegio dei proff., è stata svolta per intiero. Ho insistito più sulle letture e la interpretazione de' testi che sulla storia letteraria, nel senso che ho bensì io fatte le lezioni in conformità del Programma e delle norme ministeriali, ma non ho preteso troppo dagli alunni, dato che essi hanno pur bisogno in 1<sup>a</sup> di addomesticarsi con il linguaggio della critica e col pensiero critico. Anche per le esercitazioni scritte non sono andato di solito al di là dei sunti e delle analisi estetiche o piuttosto parafrasi, sempre rimanendo nell'ambito delle letture che si sono fatte e di quello di cui si è parlato in iscuola. Quelli che sono venuti nella classe con una discreta preparazione ginnasiale, hanno, mi pare, discretamente profittato.

[f. 1v] II – Anche in questa classe la parte di Programma d'Italiano ad essa

<sup>83</sup> Il documento, contenuto nella Busta 002, fasc. 33, del "Fondo Scarano" custodito presso l'Archivio di Stato di Campobasso, è vergato nel recto di un doppio foglio (formato protocollo) rigato e reca il timbro del Regio Liceo Ginnasio "G. Galilei" di Pisa. Manca la firma in calce.

assegnata è stata svolta per intero. Le letture sono state fatte in modo che l'alunno si abituasse alla assimilazione del pensiero e alla valutazione artistica dell'opera.

La parte di programma di latino non è stata svolta per intero. I brani del *De Rerum natura* di Lucrezio non sono stati tradotti. Quasi tutto il 3° e il 4° bimestre sono stati assorbiti dalla lettura di Cicerone perché ho creduto che fosse necessario per i giovani acquistare una conoscenza non troppo superficiale di questo che è importantissimo e grandissimo fra gli scrittori latini.

III – La parte di Programma è stata svolta per intero. I giovani di questa classe che hanno frequentato la scuola con amore e mi hanno seguito oso dire che abbiano insieme con le cognizioni acquistato l'abito spirituale del guardare alla genesi dell'opera letteraria e all'organismo di essa, a' pregi sostanziali più che ai pregi accidentali o superficiali. Anche per la forma alcuni hanno raggiunto un grado notevole di correttezza. Quanto alla forma ho sempre esortato a volerla tale da non dover attingere la sua importanza da altro che non fosse la limpida e sobria espressione del pensiero e dunque spoglia di ogni orpello che la offendesse invece di renderla più vivida.

LO SPAZIO E LA MORTE NE *IL GATTOPARDO* DI  
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

ABSTRACT

Il contributo si propone di indagare il motivo della morte all'interno del romanzo lampedusiano nelle sue molteplici accezioni (individuale, collettiva, interiore, sociale, storica e metastorica) attraverso la ricognizione degli spazi che caratterizzano la parte prima de *Il Gattopardo*. La dimensione spaziale costituisce lo strumento simbolico-narrativo privilegiato dall'autore per dare forma al sentimento di morte che pervade sin dall'inizio il protagonista. L'indagine sull'inscindibile nesso morte-spazio è preceduta da alcune considerazioni inerenti al carattere della scrittura lampedusiana la cui complessità, derivante dalla felice simbiosi tra stili apparentemente antitetici (stile "grasso" e vocazione all'implicito), informa l'intera narrazione.

The contribution aims to investigate the reason for death within the Lampedusian novel in its multiple meanings (individual, collective, interior, social, historical and meta-historical) through the recognition of the spaces that characterize the first part of *Il Gattopardo*. The spatial dimension constitutes the symbolic-narrative tool favored by the author to give shape to the feeling of death pervading the protagonist from the very beginning. The investigation into the indissoluble death-space link is preceded by some considerations inherent to the character of Lampedusian writing whose complexity, deriving from the happy symbiosis between apparently antithetical styles ("fat" style and implicit vocation), informs the entire narrative.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, morte, spazio, stile di scrittura.

KEYWORDS: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, death, space, writing style.

1. «*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*». L'ouverture del romanzo lampedusiano introduce *ex abrupto* un motivo fondamentale del *Gattopardo*: la morte. Il tema della morte, qui esplicitato ma altrove presente in maniera allusiva, è strettamente connesso alla dimensione spaziale attraverso cui la morte prende forma e in questo senso essa diventa lo strumento simbolico-narrativo privilegiato dall'autore; uno spazio connotativo, perché introspettivo, riflesso cioè della complessa e inquieta coscienza del

protagonista, il quale filtra, costruisce e a volte camuffa la realtà, rispondendo alle proprie necessità interiori, prima fra tutte quella di rassicurare la «psiche principesca»<sup>1</sup>. La vicenda passa quasi interamente attraverso la prospettiva di don Fabrizio, secondo un meccanismo di scrittura che ricalca il modello stendhaliano de *La Certosa di Parma*:

Quando li narra [i fatti]; spesso li lascia indovinare. [...] perché i fatti non intendono esser narrati come *sono* ma come *appaiono* al temperamento frivolo, ma nello stesso tempo coraggioso e «strafottente» di Fabrizio, temperamento di «uomo di società» che riduce al proprio livello il mondo esteriore. [...] Questo modo di narrare è di una difficoltà prodigiosa; l'autore deve restare sempre nella pelle del suo protagonista; e poiché il mondo è visto tutto intero attraverso gli occhi di questi, anche il lettore contempla tutto attraverso quella mente smagata [...]. Attraverso un'anima che non possiede il senso tragico, tutto appare commedia. Il prodigio operato da Stendhal consiste nell'aver trasfuso il lettore del 1838 (e del 1955) nell'anima di un simpatico signorino nobile, noncurante, voluttuoso, tiepidamente sentimentale dei primi dell'Ottocento<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Esemplare in tal senso la frase, ambigua e polisemica, che nella parte sesta introduce il tema politico: «“Ed aspettiamo anche il colonnello Pallavicino, quello che si è condotto tanto bene ad Aspromonte”». Questa frase del principe di Ponteleone sembrava semplice ma non lo era». Ed infatti la decodificazione operata dalla «psiche principesca» passa attraverso tre differenti livelli di interpretazione (in «superficie», in «uno strato intermedio» e in «fondo al cuore»). Si cita da G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, a cura di N. Polo, Milano, Mondadori, 1995 («I Meridiani»), edizione conforme al manoscritto del 1957 edito per la prima volta da Feltrinelli, Milano, 1969. Le citazioni sono alle pp. 202-203. Da qui in avanti l'indicazione della pagina sarà inserita nel testo fra parentesi.

<sup>2</sup> ID., *Letteratura francese*, ivi, p. 1815. Così Tomasi nella lettera di presentazione del romanzo (datata 30 maggio 1957) al barone Merlo: «Mi sembra che presenti un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860), come egli vi reagisca e come vada accentuandosi il decadimento della famiglia sino al quasi totale disfacimento; tutto questo però visto dal di dentro» (G. LANZA TOMASI, *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 63). Nella sua attitudine al *laissez faire* il don Fabrizio lampedusiano ricorda il Fabrizio stendhaliano, almeno nella parte iniziale del romanzo: «Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca» (p. 46). Commedia però che nel corso della vicenda assumerà le drammatiche tinte della tragedia. Sulla sovrapposizione tra piano della narrazione e piano della scrittura, cioè sulla trasversalità temporale della crisi cui accenna Tomasi nella sopracitata lettera, ha insistito, tra gli altri, Zago: «l'intento principale di Tomasi risiede appunto nella volontà di testimoniare *en artiste* [...] il crescere d'uno scetticismo politico e ideale nel 1860 del racconto che è, di riflesso, anche il 1954-57 della scrittura»

Prima di procedere alla ricognizione degli spazi attraversati dal Principe nella parte prima, è opportuno soffermarsi su una questione, assai discussa dalla critica, riguardante la natura della scrittura lampedusiana, giacché investe evidentemente anche la rappresentazione dei luoghi all'interno del romanzo; vale a dire la distinzione posta dallo stesso Tomasi, nella premessa alle lezioni di *Letteratura francese*, tra scrittori “magri” e scrittori “grassi”:

In tutto il corso della letteratura francese si nota con stupefacente chiarezza una alternanza dialettica fra due tipi di opere: quelle asciutte, discorsive, scettiche e quelle emozionali, estroverse e quindi cariche di ornamentazioni. Tutte e due le correnti hanno dato opere di primissimo piano<sup>3</sup>.

L'autore, com'è noto, apprezza la narrazione sintetica ed evocativa, quella che con rapide pennellate riesce a restituire il quadro nella sua interezza. Nello stesso tempo, però, individua in Shakespeare lo scrittore prediletto, pur essendo il drammaturgo inglese il più «esplicito fra gli espliciti»<sup>4</sup>. *Il Gattopardo* è caratterizzato da uno stile “grasso”<sup>5</sup> che spinge Tomasi ad essere sovrabbondante, al limite del ridondante, sia nelle descrizioni (si pensi agli interni dei palazzi o al paesaggio siciliano) sia quando si tratta di accompagnare il lettore attraverso i labirintici percorsi interiori di don Fabrizio; si può dunque affermare che l'aspirazione a uno «stile da codice civile» (alla Stendhal) non viene tradotta in realtà, così come, per altro verso, Tomasi ammette candidamente di non essere riuscito a fare come Joyce nell'*Ulisse*: «“Lampedusa mi disse: saranno 24 ore della vita di

(N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987<sup>2</sup>, p. 14).

<sup>3</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura francese*, cit., p. 1362. Tra i magri figurano Montaigne, Pascal, Prévost, Voltaire, Mérimée, Anatole France e Camus; grassi sono invece Rabelais, Diderot, Rosseau, Hugo, Zola, Balzac, Gautier e Proust, a cui si aggiungono altri grandi autori non francesi come Dante, Shakespeare, Mann.

<sup>4</sup> F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963<sup>2</sup>, p. 52.

<sup>5</sup> Nella biografia su Tomasi di Lampedusa Vitello ipotizza che la «grassezza» dello scrittore sia riconducibile a due «motivazioni profonde»: «essa costituisce, da una parte, il corrispettivo compensatorio dell'incomunicabilità che contrassegnava l'isolamento di uno scrittore introverso; dall'altra, risponde all'esigenza di un recupero simbolico della realtà» (A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 254). Discutibile, a mio avviso, la prima motivazione, senz'altro condivisibile invece la seconda che, d'altra parte, afferisce al motivo di fondo del romanzo lampedusiano: la drammatica esigenza di ricostruire e di recuperare un mondo perduto, di colmare un vuoto dolorosamente avvertito dallo scrittore.

mio bisnonno il giorno dello sbarco di Garibaldi”; e dopo qualche tempo, “non so fare l’*Ulysses*”<sup>6</sup>. Eppure, la tendenza verso una scrittura ricca non impedisce il costante ricorso all’implicito, al non detto che, nell’economia dell’opera, vale molto più del detto, come suggerisce l’autore stesso nella citata lettera al barone Merlo che accompagna la copia del dattiloscritto del *Gattopardo*:

Caro Enrico,  
nella busta di pelle troverai il dattiloscritto del “Gattopardo”. Ti prego di averne cura perché è la sola copia che io possedeva. Ti prego anche di leggerlo con cura perché ogni parola è stata pesata e molte cose non sono dette chiaramente ma solo accennate<sup>7</sup>.

In altre missive, pubblicate su «L’Espresso» l’8 gennaio 1984, Tomasi fornisce altri importanti indizi sulla natura della propria scrittura. In una lettera all’amico Guido Lajolo, datata 31 marzo 1956, scrive: «Tutto il libro è ironico, amaro e non privo di cattiveria. Ti prego di leggerlo con grande attenzione, perché ogni parola è pesata ed ogni episodio ha un senso nascosto»<sup>8</sup>.

In un’altra del 7 giugno 1956 precisa:

Esso è composto da cinque lunghi racconti [...] e mostrano il progressivo disfacimento dell’aristocrazia; tutto vi è soltanto accennato e simboleggiato; non vi è nulla di esplicito e potrebbe sembrare che non succeda niente. Invece succedono molte cose, tutte tristi<sup>9</sup>.

Queste preziose testimonianze costituiscono una autentica dichiarazione di poetica con cui lo scrittore afferma, implicitamente è proprio il caso di dirlo, la predilezione per un’arte implicita e, di contro, il disprezzo per quella esplicita che trova la sua massima espressione nell’odiato melodramma, come ricorda Orlando<sup>10</sup>. Da questo punto di vista Tomasi di

<sup>6</sup> G. LANZA TOMASI, *Premessa a G. TOMASI DI LAMPEDUSA, Il Gattopardo*, cit., p. 7.

<sup>7</sup> ID., *I luoghi del Gattopardo*, cit., pp. 62-63.

<sup>8</sup> A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, cit., pp. 335-336.

<sup>9</sup> Ivi, p. 336.

<sup>10</sup> «Se vogliamo sintetizzare le colpe del melodramma agli occhi di Lampedusa con un aggettivo tipicamente suo, basterà dire che si tratta di arte *esplicita*». E poco più avanti, citando *Lighea*: «l’urlo di amore o di odio s’incontrano soltanto nei melodrammi o fra la gente più incolta, che sono poi la stessa cosa» (F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, cit., pp. 46-47).

Lampedusa è scrittore doppiamente aristocratico, per ragioni biografiche e per ragioni estetiche: «l'esplicitezza è data come caratteristica di classi sociali inferiori: "I gran signori erano riservati e incomprensibili, i contadini espliciti e chiari"; [...] *esplicito* aveva senso forte ed era sinonimo di rozzamente contadinesco o di brutalmente melodrammatico»<sup>11</sup>. D'accordo con Orlando possiamo senz'altro definire Tomasi uno scrittore "grasso" a patto però di non confondere due aspetti che, nell'autore siciliano, risultano complementari e non alternativi l'uno rispetto all'altro. Se è vero che «i "grassi" esprimono tutti gli aspetti e tutte le sfumature di quanto vanno dicendo», mentre nei magri «il senso delle loro pagine succinte domanda segretamente di essere integrato dalla collaborazione del lettore e in loro il non detto è più succoso del detto»<sup>12</sup>, non è però lecito stabilire una perfetta equazione tra grasso-esplicito e magro-implicito<sup>13</sup>. In Tomasi di Lampedusa si può ipotizzare una convergenza di stili opposti, per cui la naturale tendenza all'eccesso rivela una insospettabile capacità di conferire molta più importanza a ciò che sta dietro la parola e non dentro<sup>14</sup>. Anzi,

<sup>11</sup> *Ibidem*. La contrapposizione tra gli impliciti aristocratici e gli espliciti contadini trova riscontro nell'umiliante colloquio tra don Fabrizio e don Calogero Sedàra per combinare il matrimonio fra Tancredi e Angelica, durante il quale il Principe è costretto a divenire «esplicito una volta tanto in vita sua» (p. 123). Lo stesso fedele Bencidò, al di là della sua bellezza e imponenza, è un cane aristocratico nel suo essere «felicitamente incomprensibile»: «"Vedi, tu Bencidò, sei un po' come loro, come le stelle: felicemente incomprensibile, incapace di produrre angoscia"» (p. 88); d'altra parte, per don Fabrizio le "aristocratiche" stelle «sono le sole pure, le sole persone per bene» (p. 87).

<sup>12</sup> F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, cit., pp. 50-51.

<sup>13</sup> Non pienamente condivisibile pertanto la congettura di Orlando circa il motivo dell'insoddisfazione di Tomasi per la riuscita parziale del romanzo: «Ogni tanto però dovevano attraversarlo crisi di dubbio, e non saprei non riconnetterle al fatto che lo stile della sua opera era "grasso" e non "magro"; era cioè ricco e non povero di aggettivi, opulento e non parco nelle descrizioni, completo e *non allusivo nelle analisi*, e non meritevole dunque delle sue lodi preferite: secchezza, sobrietà, *indiretta evocazione*» (ivi, p. 88, corsivo mio). Anche quando Tomasi indugia troppo nel gusto di descrivere e di raccontare, cosa che avviene di continuo nel romanzo, resta sempre sul fondo della sua scrittura qualcosa di allusivo e di evocativo, e spesso quel qualcosa contiene la chiave interpretativa della narrazione stessa.

<sup>14</sup> Ipotesi, peraltro, suffragata da studiosi come Zago, che parla di «discorso poliedrico», di «densità semantica in cui il sottinteso, il maliziosamente taciuto è spesso quel che più conta» (N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 83), e Serianni per il quale «appaiono [...] inadeguate alcune formule critiche adoperate per esemplificare l'asserita "grassezza" di Tomasi scrittore» (L. SERIANNI, *Tomasi di Lampedusa. Note di lettura*, «Stilistica e metrica italiana», 3, 2003, p. 292). Sul tema vedi anche Luperini e La Fauci. Cfr. R. LUPERINI,

si potrebbe scorgere in questo una precisa strategia narrativa, secondo cui proprio la sovrabbondanza di elementi, che caratterizza sin dall'inizio la rappresentazione degli spazi, mira a confondere e disorientare il lettore, chiamato a uno sforzo di attenzione e di interpretazione, a una collaborazione attiva, per individuare magari il tassello mancante all'interno di un mosaico linguistico-verbale complesso e iperbolico, due aspetti questi che d'altronde costituiscono la cifra espressiva e rappresentativa del Principe di Salina<sup>15</sup>. Se si accetta tale interpretazione della scrittura lampedusiana, si accetta il compimento di un terzo "miracolo" dopo quelli di Racine e Stendhal:

Vi sono poi i due miracoli: due scrittori che hanno costretto il temperamento incandescente e l'animo sfrenato nella veste più rigida: Racine e Stendhal; e congiungendo nelle loro opere le opposte tendenze francesi hanno prodotto quel che hanno prodotto<sup>16</sup>.

2. L'impronta introspettiva della scrittura lampedusiana segna in maniera decisa la rappresentazione dello spazio all'interno del romanzo. Tutti i luoghi letterari del *Gattopardo* non sono che la trasfigurazione di luoghi reali, la trasposizione dalla memoria alla fantasia, come emerge dai *Ricordi d'infanzia*<sup>17</sup>, autentico «laboratorio dello scrittore al tempo del *Gattopardo*»<sup>18</sup>, nei quali la parte più corposa e significativa è occupata

*Il "gran signore" e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa, «Allegoria», IX, 1997, pp. 135-145 e N. LA FAUCI, Alla ricerca del Gattopardo implicito, in Id. (a cura di), Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi, Palermo, L'epos, 1994, pp. 53-73.*

<sup>15</sup> «Lui, il Principe, intanto si alzava: l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito e nei suoi occhi chiarissimi si riflesse, un attimo, l'orgoglio di questa effimera conferma del proprio signoreggiare su uomini e fabbricati. [...] un po' di malumore intorbidò il suo sguardo quando rivide la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del panciotto. Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita potevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato» (pp. 20-21).

<sup>16</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura francese*, cit., p. 1362.

<sup>17</sup> «La memoria appartiene certo al dominio del fantastico perché ordina esteticamente il ricordo. In ciò consiste "l'aura" estetica che aureola l'infanzia, infanzia essendo sempre e universalmente ricordo d'infanzia [...]. Mentre l'infanzia è oggettivamente a-estetica [...] ogni ricordo d'infanzia [...] è subito opera d'arte» (G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1996<sup>2</sup>, p. 407; sul complesso rapporto tra spazio, memoria e fantasia cfr. in particolare le pp. 403-435).

<sup>18</sup> G. LANZA TOMASI, *Premessa a G. TOMASI DI LAMPEDUSA, Ricordi d'infanzia*, cit., p. 334.



proprio dalla rievocazione dei luoghi abitati e vissuti dallo scrittore<sup>19</sup>:

i *Ricordi* straripano per ogni dove nel romanzo. I luoghi di Santa Margherita pressoché per intero, con la loro toponomastica; ed ogni ambiente di pregio del *Gattopardo* ha un suo antefatto nei *Ricordi*. Anche le zone del palazzo Ponteleone [...] hanno un antecedente negli ambienti settecenteschi di «casa» Lampedusa. [...] Quel che conta nel deposito della memoria si riversa dai luoghi amati nell'«orgoglioso scrigno» della sala da ballo dei Ponteleone<sup>20</sup>.

E accanto ai luoghi amati, in particolare Santa Margherita che, come ci informa lo stesso Tomasi, corrisponde a Donnafugata<sup>21</sup>, ci sono quelli odiati; su tutti il palazzo di Torretta, luogo di mafia per eccellenza, trasposto all'interno dell'opera nella violenza del paesaggio siciliano e nella Sicilia «del buio cosmico»: «Torretta è il “gulag” siciliano, la caligine infernale, l'“irredimibile”, parola che chiude perentoriamente la parte quarta del *Gattopardo*»<sup>22</sup>.

Nella ricostruzione e nella rielaborazione topografica degli ambienti colpisce all'interno del romanzo l'attenzione, quasi ossessiva, al dato cromatico-visivo che, al pari di tutti gli altri aspetti narrativi, si sottrae al mero gusto descrittivo per assumere valenze simboliche fortissime<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Nel rimarcare il profondo legame esistente tra i *Ricordi d'infanzia* e *Il Gattopardo*, Cedola rileva come tanto i luoghi e le figure “reali” del racconto autobiografico quanto quelli reinventati della finzione narrativa siano «formati secondo il canone dickensiano dell'“esagerazione”, e Tomasi vi si fa, come Dickens, “creatore di mondi”» (A. CEDOLA, *Le case del Principe (Ricordi d'infanzia) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di S. Sgavichia, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 159-176: 160). Tomasi sembra riprodurre felicemente l'arte dickensiana ammirata ne *Il Circolo di Pickwick*: «In questo mondo di Pickwick l'atmosfera è dotata di uno strano potere rifrangente che rende inconsueti i valori tonali. In esso troviamo portata alla perfezione quella curiosa e difficile arte del “realismo dis-realizzato”». E sulla Londra dickensiana aggiunge: «E questa sua immagine, per di più, non è la piatta riproduzione fotografica, ma un quadro nel quale l'artista ha trasformato con la sua visione la realtà in modo da far risaltare mediante l'esagerazione (che è poi parola sinonima a quella di arte) i suoi caratteri essenziali e il segreto del suo spirito» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese*, in ID., *Opere*, cit., pp. 1024-1027).

<sup>20</sup> ID., *Ricordi d'infanzia*, ivi, p. 336.

<sup>21</sup> Cfr. G. LANZA TOMASI, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 63.

<sup>22</sup> ID., *Premessa* a G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 336.

<sup>23</sup> Qualche esempio tratto dalla parte prima: «La mattina dopo il sole illuminò un Principe rinfrancato» (p. 38); «Le stanze dell'Amministrazione erano ancora deserte silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse» (p. 40); «salì una lunga

Anche l'insistenza sull'elemento visivo trova nei *Ricordi* la sua ragion d'essere giacché, come afferma Tomasi, «i miei ricordi lontani sono in special modo ricordi di “luce”»:

E l'occhio penetrava nella prospettiva dei salotti [...]. Qui cominciava per me la magia delle luci che in una città a sole intenso come Palermo sono succose e variate [...]. Esse erano a volte diluite dai tendaggi di seta davanti ai balconi, talaltra invece esaltate dal loro battere su qualche doratura di cornice [...]; talora, specialmente in estate, i saloni erano oscuri ma dalle persiane chiuse filtrava la sensazione della potenza luminosa che era fuori, talaltra [...] un solo raggio penetrava dritto e ben delineato [...] popolato da miriadi di granellini di polvere, e andava ad eccitare il colore dei tappeti [...]. Un vero sortilegio di illuminazioni e di colori che mi ha incatenato l'anima per sempre<sup>24</sup>.

Ironia della sorte, sarà proprio la luce a sancire, al termine del ballo a palazzo Ponteleone, il compimento del compromesso sociale, il definitivo tramonto dei Salina e il trapasso da un'epoca a un'altra: «La luce dell'alba si insinuava dai giunti delle imposte, plebea» (p. 221).

3. Lo spazio rappresentato nella pagina iniziale del romanzo (il salone rococò) contiene in sé una valida chiave interpretativa dell'intera opera. Oltre a suggerire il tema della morte, infatti, anticipa due fondamentali strategie narrative che stanno alla base dell'edificio lampedusiano: l'importanza appunto del non detto rispetto al detto e il sapiente gioco di antinomie su cui il romanzo è interamente costruito:

e mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto; financo i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato erano apparsi intimiditi; perfino la Maddalena, fra le due finestre, era sembrata una penitente anziché una bella biondona [...]. Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto. [...] Le donne si alzavano lentamente, e

---

scaletta e sboccò nella grande luce azzurra dell'Osservatorio» (p. 47); «Un raggio di sole carico di pulviscolo illuminò le bertucce maligne» (p. 56). Quest'ultima immagine è particolarmente significativa perché chiude la parte prima, riprendendo quella delle bertucce presente nella descrizione del salone rococò in apertura di romanzo. Una spia della «costruzione ad anello» della parte prima, esplicitata nella recita del rosario che apre e chiude la prima sezione del romanzo lampedusiano. Cfr. A. DI BENEDETTO, *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla parte prima del «Gattopardo»*, «Italianistica», XXVII, 1, gen-apr. 1998, pp. 81-87: 86.

<sup>24</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 353-354.

l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. [...] Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida [...] sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo. [...] Sulle pareti le bertucce ripresero a far sberleffi ai *cacatoés*. (pp. 19-20)

Il salone rococò suggerisce un titanico scontro fra mondi contrapposti: l'*incipit* in latino rinvia al mondo cattolico mentre le nudità mitologiche e le divinità degli affreschi sono gli emblemi di una realtà pagana<sup>25</sup>. Mondi diversi che ben sintetizzano il microcosmo siciliano, caratterizzato com'è da un profondo quanto vacuo spirito religioso e un retroterra culturale imbevuto di mito e paganesimo<sup>26</sup>. Da una parte la spiritualità («rosario»,

<sup>25</sup> «Lo spazio è dapprima 'consacrato' dalla famiglia raccolta in preghiera e poi 'dissacrato' dalle icone pagane» (I. DE SETA, *La dissacrazione dei luoghi di culto. Anticlericalismo ne I Vicerè, I vecchi e i giovani e Il Gattopardo*, «Pirandelliana», 5, 2011, pp. 95-104: 97).

<sup>26</sup> Religiosità puramente esteriore che attraversa per intero le pagine del *Gattopardo*, basti pensare alle tre figlie del Principe o allo stesso don Fabrizio e, soprattutto, al significato che assume nell'ultima parte del romanzo il luogo simbolo del presunto spirito religioso dei Salina: la cappella allestita dalle tre sorelle Carolina, Concetta e Caterina contenente reliquie che, nella quasi totalità, verranno giudicate false dal piemontese don Pacchiotti, «sacerdote competentissimo» (p. 255). Come ha notato Seriani (*Tomasi di Lampedusa. Note di lettura*, cit., p. 299), l'immagine che catalizza l'intero significato della scena descritta e che esemplifica la vocazione alle apparenze, alla «formalistica devozione» (p. 254) delle signorine Salina, è costituita dalle cornici all'interno della cappella; le reliquie vengono scartate, ma le cornici sono apprezzate («alcune sono veramente belle», p. 256). Il contenente vale più del contenuto, come ammette la stessa Concetta: «le sembrava di vivere in un mondo noto ma estraneo che già avesse ceduto tutti gli impulsi che poteva dare e che consistesse ormai di pure forme» (p. 256). L'anticlericalismo che serpeggia tra le pagine del *Gattopardo* trova riscontro, ancora una volta, nella storia personale di Tomasi. Il biografo Vitello ricorda il «misticismo» e l'«integralismo religioso dei Lampedusa» che «hanno dato alla Chiesa una Venerabile ed un Santo, oltre a numerosi ecclesiastici (sacerdoti e monache)»; una tradizione alla quale lo scrittore ha sempre guardato con sarcastico distacco, al punto che Tomasi «costituisce un'eccezione unica alla secolare tradizione familiare» (A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, cit., pp. 18, 47 e 296). Anche il mito è una presenza costante e affiora ad esempio nelle descrizioni degli interni e del paesaggio insulare o nei discorsi del protagonista (si pensi al celebre colloquio con Chevalley). Questa affascinante dimensione mitica trova probabilmente la sua migliore resa artistica nel bellissimo racconto *Lighea*. Per un'interessante analisi del racconto lampedusiano si veda G. P. SAMONÀ, *Il Gattopardo. I racconti*. Lampedusa, Firenze, La nuova Italia, 1974, pp. 305-332.

«Misteri dolorosi», «la Maddalena»), dall'altra la sensualità («bella biondona», «sottane», «nudità mitologiche»).

L'intera pagina sviluppa il tema del fallito tentativo, da parte del protagonista, di occultare la realtà, di nascondere la verità, di reprimere la vitalità; la voce pacata che ricorda i Misteri Dolorosi non può impedire che si distacchino «i fiori d'oro di parole inconsuete»: «amore», «verginità», «morte». La fine del rosario riscopre le nudità mitologiche delle mattonelle e risveglia le divinità del soffitto, al punto che i pappagalli del parato appaiono intimiditi e la Maddalena sembra una penitente. La descrizione del salone procede attraverso una serie di contrapposizioni, alcune delle quali sono evidenti già sul piano lessicale – ad esempio l'accumulo asindetico di 'amore', 'verginità', 'morte' –, funzionali alla fortissima antitesi tra «ordine» e «disordine» che occupa una posizione centrale all'interno della pagina e che rappresenta il *Leitmotiv* dell'intera vicenda: «taciutasi la voce, tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto».

La morte, sottoposta a un processo di edulcorazione, viene resa attraverso uno spazio connotato positivamente: la seta del parato, le nudità mitologiche sul fondo latteo delle mattonelle, la Maddalena che sembrava una bella biondona, le divinità che si risvegliano nell'affresco del soffitto. Eppure questo ambiente, apparentemente leggero e ovattato, suggerisce un presentimento di morte che, in questa primissima fase della vicenda viene neutralizzato dai meccanismi psichici del Principe, in grado di far prevalere la dimensione sensuale su quel senso di inquietudine e di turbamento che già minaccia il protagonista. L'alterazione dello spazio e della realtà, prerogativa precipua di don Fabrizio, qui come altrove mira a esorcizzare il più possibile la percezione di un cambiamento che è già in atto: la metamorfosi, altro asse della vicenda, è iniziata e don Fabrizio ha i primi sentori di un processo mentale e reale che sarà irreversibile.

4. Gli spazi che meglio rappresentano la dicotomia disordine/ordine sono il giardino e l'osservatorio che, non a caso, sono anche riconducibili a due diverse e inconciliabili concezioni della morte. Il giardino e in particolare la faccia orribilmente deturpata del giovane soldato è l'espressione del *morire* inteso come fisicità, materialità, oggettività e sporcizia: l'immagine esteriore della morte, di quella morte incomprensibile che fa orrore e atterrisce, morte materiale e biologica. Di contro, il volto seducente della «creatura bramata da sempre» inseguita nelle lunghe ore trascorse nell'osservatorio, la Venere languida negli affreschi del salone rococò o la Venere astrale invocata all'alba da don Fabrizio affinché gli dia un

«appuntamento meno effimero» rappresentano l'immagine soggettiva e interiore, la proiezione idealizzata, pulita e rassicurante non del *morire*, ma della *morte* intesa come liberazione e salvezza<sup>27</sup>: il *morire* è il disordine, la *morte* l'ordine. Un'antitesi che riscontriamo in un'enigmatica affermazione di Montaigne, uno degli autori più amati da Tomasi di Lampedusa: «la morte è la fine del morire»<sup>28</sup>.

A livello spaziale è evidente la contrapposizione tra lo splendore, il fasto, l'ordine (come detto più apparenti che reali) del salone descritto nell'*incipit* e l'abbandono, la trascuratezza, il disordine del giardino, «causa di cupe associazioni d'idee».

Nella descrizione del giardino si attua un rovesciamento di valori: quello che tradizionalmente è un luogo aperto, luminoso e piacevole si trasforma in una lugubre prigione, in un luogo in cui regnano morte - «la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale», «i canaletti d'irrigazione [...] sembravano tumuli di smilzi giganti», «le lucertolozze morte» - e disordine - «le piante crescevano in fitto disordine», «le siepi sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi» (pp. 22-23) -.

Come già avvenuto nella rappresentazione del salone rococò anche in questo caso il Principe trasferisce allo spazio circostante il proprio dissidio interiore (convinzione ed illusione di potenza e di vitalità da una parte, coscienza della sconfitta e dell'inerzia dall'altra); in un effimero impeto di orgoglioso vigore il giardino sembra voler reagire e non voler soccombere, esibendo i propri aspetti positivi e tutta la propria sopita vitalità. Il tutto però resta ad uno stadio potenziale: «e in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia» (p. 23).

Tale squarcio di luce e di sensualità, già minato da un'allegria «intempestiva», è spazzato via da un incipiente sentore di morte, introdotto sintatticamente da un 'ma', il cui valore avversativo amplifica e rafforza

<sup>27</sup> Anche secondo Zago nel corso del romanzo «si articola via via e si approfondisce una nozione che non è univoca, ma che presenta almeno una sostanziale ambivalenza. Vi è, innanzitutto, il morire nell'accezione più elementare, come fenomeno biologico e fisico [...] e ce n'è un'altra che [...] possiamo meglio definire mitica. In questa nuova prospettiva la morte non è più, per l'uomo, un evento angoscioso ed aborrito, ma si riempie dei contenuti del desiderio» (N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene*, cit., pp. 27 e 30). Sulla medesima linea interpretativa Samonà, per il quale «sembra [...] evidente che esiste una bipolarità nel sentimento lampedusiano della morte» (G. P. SAMONÀ, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, cit., p. 180). Sulla parte settima del romanzo (*La morte del Principe*), cfr. ivi, pp. 167-191.

<sup>28</sup> A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, cit., p. 491.

sin da ora l'idea della sconfitta: «Ma il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante» (p. 23).

Vista e olfatto. Entrambi i sensi, seguendo la struttura altalenante ed oppositiva del brano, rinviano al contrasto vita-morte: «Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato» (p. 23).

E lo stesso vale per la metamorfosi delle rose Paul Neyron che «erano degenerate»: «eccitate prima e rinfrollite dopo dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un denso aroma quasi turpe» (p. 23).

L'odorato, più che la vista, costituisce l'asse semantico del giardino: attraverso un efficace climax - «profumi untuosi, carnali e lievemente putridi» -, il suo profumo restituisce l'immagine di un luogo dai connotati quasi spettrali. Non si tratta infatti di un odore gradevole, ma di un profumo «pepato», «oleoso», «confetturiero», fino a diventare «un denso aroma quasi turpe». L'idea di morte suggerita attraverso questo tipo di aggettivazione si concretizzerà con violenza espressionistica successivamente, quando il Principe rievocherà il cadavere del giovane soldato. La centralità del dato olfattivo è ribadita dal fatto che non il giardino ma «il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee» (p. 23).

Alla medesima isotopia rinviano gli aspetti cromatici. La vivacità sgargiante di alcuni colori - «terreno rossiccio», «lichene giallonero» - sembrerebbe poco coerente con l'idea di morte sottesa a tale spazio. Tuttavia l'ultimo elemento cromatico della descrizione suggerisce la perfetta sintonia dei dati visivi con la valenza simbolica del giardino: «e in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva» (p. 23).

L'allegria di quest'angolo dorato è incompatibile con il senso di angoscia e di inerzia che pervade tutto il giardino. Il termine chiave è 'intempestiva'; il suo significato etimologico è amplificato da quello simbolico: l'allegria (inopportuna) è fuori tempo perché è innanzitutto fuori dello spazio di pertinenza.

La rievocazione del cadavere nel giardino è un'immagine fondamentale sia perché segna l'inizio della effettiva presa di coscienza da parte del Principe del proprio declino, sia perché è la spia di un dato essenziale per la piena comprensione del protagonista e di conseguenza dell'intero

romanzo: l'eccezionale diversità di don Fabrizio, che si traduce inevitabilmente in solitudine. La descrizione espressionistica del cadavere è una proiezione mentale del Principe:

Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghia confitte nella terra, coperto di formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. (p. 24)

Il ricordo innesca la prima inquietante elucubrazione di don Fabrizio, nella cui psiche prende sempre più corpo il fantasma di quel soldato: «L'immagine di quel corpo sbudellato riappariva però spesso nei ricordi» (p. 24).

La centralità del giardino, spazio simbolo del percorso di morte intrapreso da don Fabrizio, indotto in questo *locus horridus* a funeste associazioni mentali - «Il sole basso proiettava immane l'ombra sua sulle aiuole funeree» (p. 24) - è racchiusa in un'espressione che apre la descrizione e che conferisce a questo spazio una complessa polisemia: «tumuli di smilzi giganti» (p. 22). In questo efficace ossimoro si scorge una straordinaria anticipazione, o «una comparazione profetica»<sup>29</sup>, di quello che sarà il destino del protagonista, e del resto è un'espressione che ritorna in punto di morte a sancire la struttura ciclica del romanzo e a compiere la profezia: «l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo» (p. 230).

Il giardino dunque si configura quale luogo di morte ad un livello generale, ossia morte della natura - «Nel fondo una flora chiazzata di lichene giallonero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari» (pp. 22-23) - e più significativamente ad un livello individuale, perché don Fabrizio proietta qui la propria futura morte<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 79.

<sup>30</sup> Possibile che nel rappresentare il giardino di casa Salina Tomasi avesse in mente il passo dello *Zibaldone*, risalente all'ottobre del 1826, nel quale Leopardi allegorizza il concetto di male, di infelicità e di sofferenza, cui sono condannati tutti gli esseri viventi, attraverso la descrizione del cosiddetto giardino della «*souffrance*»: «Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. [...] Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape [...]. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo

5. Al giardino, luogo infernale, luogo del disordine, del buio e della morte, fa da contraltare l'osservatorio con la sua «grande luce azzurra», spazio oppositivo innanzitutto sul piano topografico giacché vi si accede attraverso «una lunga scaletta». Si instaura così immediatamente un contrasto alto-basso dai connotati, ovviamente, non puramente spaziali<sup>31</sup> o ancor di più, per dirla con Lotman, «con un contenuto assolutamente non spaziale»<sup>32</sup>. L'osservatorio è lo spazio dell'ordine, della sicurezza, della luce e, in ultima analisi, della vita; una vita, si badi, del tutto particolare: appartata, completamente avulsa dalla realtà, una vita non carnale ma dello spirito, che lassù tra le stelle, le riflessioni e le astrazioni, è paradossalmente assai vicina alla morte<sup>33</sup>. Tale considerazione non nega affatto il carattere

---

secco. [...] In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. [...] Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima [...]. Ma in verità questa vita è triste e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cimitero), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, II, Milano, Garzanti, 1991, [4175-4177] pp. 2298-2299).

<sup>31</sup> Durand, riprendendo Eliade, afferma: «“la scalinata, la scala, raffigurano plasticamente la rottura di livello che rende possibile il passaggio da un modo di essere ad un altro”. L'ascensione costituisce dunque il “viaggio in sé”, il “viaggio immaginario più reale di tutti” di cui sogna la nostalgia innata alla verticalità pura, del desiderio di evasione nel luogo iper, o supra, celeste» (G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., pp. 125-126).

<sup>32</sup> «In parecchi casi, l'“alto” si identifica con la “vastità”, e il “basso” con la materialità e l'“alto” con la “spiritualità” [...] l'opposizione “alto-basso” diventa un'invariante strutturale non solo dell'antitesi “bene-male”, ma anche di “movimento-immobilità”» (J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1976, pp. 262-266).

<sup>33</sup> Giardino e osservatorio, e in generale case del Principe e mondo circostante, rinviano a una più grande opposizione spaziale tra esterno e interno, spazio aperto e spazio chiuso, che nel romanzo lampedusiano si carica di significati tali da travalicare i confini stessi della scrittura. Come suggerisce Cedola il «Gattopardo [...] è concepito come un sistema bipolare, fondato proprio sulla tensione tra le due isotopie della *permanenza* e della *distruzione*; ad esse corrisponde una configurazione “oppositiva”, e simbolica, dello spazio (“casa” vs. “mondo esterno”), la quale, secondo un preciso disegno narrativo, rispecchia il contrasto fra la coscienza del principe e la storia» (A. CEDOLA, *Le case del Principe (Ricordi d'infanzia) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 168-169). Facilmente applicabile al romanzo lampedusiano il sistema lotmaniano di opposizioni spaziali: «Accanto all'idea di “alto-basso”, l'opposizione “aperto-chiuso” è un indizio essenziale di organizzazione della struttura spaziale del testo. Lo spazio chiuso, venendo interpretato nei testi sotto varie forme spaziali delle cose di tutti i giorni: una casa, una città, la patria, ed attribuendosi determinati segni come “nativo”, “caldo”, “sicuro”, si



antitetico di questo spazio, anzi lo rafforza in quanto l'osservatorio è associato a un'idea di morte assai diversa rispetto a quella veicolata dal giardino: ritorna cioè la distinzione tra *morte* e *morire*. Innanzitutto nell'osservatorio la morte non è mai descritta ma sempre evocata; nel giardino si racconta una morte violenta, terrena, improvvisa, ingiusta, incomprensibile, mentre qui viene spogliata dei tratti più feroci e raccapriccianti, per acquistare un carattere quasi spirituale; la morte subisce un processo di sublimazione e di ambigua identificazione con la vita stessa:

“Lasciamo che qui giù i Bencidò inseguano rustiche prede e che il coltellaccio del cuoco trituri la carne di innocenti bestiole. All'altezza di quest'osservatorio le fanfaronate di uno, la sanguinarietà dell'altro si fondono in una tranquilla armonia. Il problema vero, l'unico, è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti, più simili alla morte”. (p. 51)

Don Fabrizio non rifiuta la morte in sé, ma l'umana imprevedibilità e ingovernabilità; rifiuta soprattutto la mancanza di senso e di finalità della morte. La sua condanna esistenziale scaturisce proprio dalla congenita e inderogabile esigenza di trovare una necessità generale agli avvenimenti della vita e, ancor di più, nel trapasso dalla vita alla morte: «superando e giustificando il suo estremo patire in una necessità generale. Perché morire per qualche d'uno o per qualche cosa, va bene, è nell'ordine» (p. 24). Questa ricerca costante quanto vana di un fine, questa inesauribile esigenza di razionalità finiscono col paralizzarlo, immergendolo nella «nebbia»: «occorre però sapere, o per lo meno, essere certi che qualcuno sappia per chi o per che si è morti; questo chiedeva quella faccia deturpata; e appunto qui cominciava la nebbia» (pp. 24-25). Di conseguenza non può accettare la morte sporca e insensata del soldato, mentre insegue e corteggia quella che ha le sembianze di una giovane e seducente signora: «la creatura bramata da sempre» che, in punto di morte, gli apparirà «più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari» (p. 235).

È lui stesso a costruirsi la morte: una morte che non ha nulla di umano

---

oppone al chiuso spazio “esterno” e ai suoi segni: “estraneo”, “nemico”, “freddo” (J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 271-272). Sul significato della casa nel processo di scrittura inevitabile richiamare le pagine di Bachelard: «La casa ci fornirà, ad un tempo, immagini disperse ed un corpus di immagini: nell'uno e nell'altro caso, proveremo che l'immaginazione aumenta i valori della realtà». Più avanti: «camera e casa sono diagrammi psicologici che guidano gli scrittori ed i poeti nell'analisi dell'intimità» (G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999, pp. 31 e 65).

perché assolutamente prevista, calcolata e ordinata, nel senso di una «ragionata prevedibilità»<sup>34</sup> o di «sublime normalità dei cieli» (p. 51) come dichiara lo stesso don Fabrizio<sup>35</sup>. In questo senso si può affermare, con Lanza Tomasi, che «il Principe di Salina sa vincere la morte». Se da una parte don Fabrizio è un inetto alla vita, altrettanto non si può dire di lui nei confronti della morte: ha il coraggio e la forza per affrontarla, per invocarla<sup>36</sup>, per corteggiarla e, infine, per sedurla ed esserne sedotto<sup>37</sup>. È forse il solo caso all'interno del romanzo in cui la morte non piomba improvvisa e incomprensibile<sup>38</sup>. Al pari del tolstojano Ivàn Il'íc don Fabrizio perviene ad uno stato di coscienza-incoscienza superiore, in cui la morte non ha più alcuna consistenza, uno

<sup>34</sup> F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, cit., p. 66. Anche Orlando individua due opposti registri di rappresentazione della morte: «un'idealizzazione lirica della morte, quale passa [...] dall'amore per le stelle, e una sincerità espressionistica che non perdona niente di troppo atroce» (ivi, p. 74).

<sup>35</sup> «La sublime normalità dei cieli è il contrario dell'esistenza umana, così imprevedibile e incalcolabile. Condividere intellettualmente quella sublime normalità equivale a essere partecipi della morte» (A. DI BENEDETTO, *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla parte prima del «Gattopardo»*, cit., p. 85).

<sup>36</sup> «Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza?» (p. 222). È l'estrema e disperata invocazione con cui si chiude la parte sesta.

<sup>37</sup> In questo senso non condivido l'affermazione di Zago secondo cui «la voce del desiderio non è abbastanza forte e duratura da sovrastare il rumore sordo e insistente del “principio di realtà”» e questo troverebbe conferma nel fatto che «su tutta l'ultima Parte del romanzo incomba la morte nel suo più cupo e meno consolatorio significato», morte che si materializza nel «mucchietto di polvere livida» dell'amato Bendicò (N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 34). È indubbio che l'ultima parte e l'immagine finale in particolare sanciscano una sconfitta definitiva, per quanto prevedibile e prevista, veicolando un messaggio di morte distruttivo e non consolatorio e riaffermando, qualora ce ne fosse stato bisogno, l'ineluttabilità della Storia. Tuttavia non si può non rilevare come ciò accada dopo l'uscita di scena del protagonista il quale, da sempre consapevole di non poter arrestare il precipitare degli eventi, impiega il proprio tempo nella costruzione-idealizzazione certolina della propria morte. Gli ultimi istanti di vita del Principe ci restituiscono un'immagine della morte affascinante e desiderabile, una seducente signora che si fa largo tra la folla della stazione per incontrare il suo spasimante e compiere con lui l'ultimo viaggio. Si tratta di piani semantici e narrativi differenti che non credo debbano essere sovrapposti, ma interpretati distintamente: la parte settima racconta una morte individuale che è consolatoria dunque, la parte ottava una morte collettiva (cioè storica) che è invece distruttiva.

<sup>38</sup> Secondo Di Benedetto nel *Gattopardo* vi è «una morte certo subita, ma anche, almeno dal protagonista, via via sempre più desiderata» al punto che «la morte, da evento soltanto subito, diventa per lui, nel tempo, un oggetto del desiderio» (A. DI BENEDETTO, *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla parte prima del «Gattopardo»*, cit., pp. 82 e 86).

stato in cui, di fatto, la morte non esiste<sup>39</sup>. L'attesa della morte diviene così, paradossalmente, l'unica ragione di vita del Principe di Salina: «Finché c'è morte c'è speranza» (p. 76)<sup>40</sup>. Don Fabrizio è in sostanza alla continua ricerca di una «giusta morte»<sup>41</sup> innescata, come scrive Blanchot, dal «disprezzo della morte anonima, del sì “muore”, [...] l'angoscia travestita che nasce dal carattere anonimo della morte»<sup>42</sup>.

Il suo atteggiamento innesca un duplice processo di astrazione, nel senso che don Fabrizio non si limita a vivere una vita dello spirito, lontana cioè da quella dei comuni mortali - dominata dal caos, dal disordine, dalle preoccupazioni concrete - una vita lontana dal tradizionale e secolare pragmatismo siciliano insomma, ma va oltre perché il problema vero è quello di viverla nei suoi momenti più astratti, più puri, più simili alla morte appunto. Nel siderale, astratto e prevedibile regno delle stelle il Principe vive o piuttosto finge di vivere; in quello vicino, concreto e imprevedibile degli uomini lascia invece che la vita gli scivoli addosso, consapevole del resto di non avere alcuna facoltà di intervento su una realtà che non gli appartiene e dalla quale si sente storicamente e irrimediabilmente escluso. La sua esistenza si risolve in una sorta di viatico per la morte<sup>43</sup> che, nei momenti di più intensa riflessione e astrazione, confluisce nella morte stessa.

---

<sup>39</sup> «E la morte? Dov'è?» Cercò la sua solita paura della morte, la paura di un tempo, e non la trovò. Dov'era? Quale morte? Non c'era nessuna paura perché non c'era nemmeno la morte. Al posto della morte c'era la luce» (L. TOLSTOJ, *La morte di Ivàn Il'ic*, in *Id.*, *Tutti i racconti*, II, trad. it. di S. Prina, a cura di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1994, p. 401).

<sup>40</sup> Così Tomasi nelle lezioni di *Letteratura inglese*: «il problema del prolungamento della vita, come è posto da Shaw in *Back to Methuselah*, “è posto in termini del tutto errati, in quanto la vera tragedia dell'umanità non consiste nel fatto che gli uomini muoiono troppo presto ma proprio in quello che vivono troppo a lungo”» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese*, cit., p. 557).

<sup>41</sup> Un po' come quella rappresentata nella «buona copia della “Morte del Giusto” di Greuze» (p. 212), davanti alla quale don Fabrizio si ferma durante il ballo a palazzo Ponteleone immaginando la propria futura morte.

<sup>42</sup> M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 101-102. Sul tema della morte cfr. in particolare le pp. 67-136.

<sup>43</sup> Scrive Tomasi a proposito di *Jacob's Room* di Virginia Woolf: «In *Jacob's Room* vi è ancora una narrazione continua presentata però in una serie di immagini, e il movimento drammatico si svolge soltanto nella mente dei personaggi. In una successione di immagini minute lo spettacolo della vita procede attraverso gli anni verso la morte. [...] Virginia Woolf [...] non ci lascia dimenticare la morte» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese*, cit., p. 1252).

L'osservatorio rappresenta l'habitat naturale per il Principe perché è lo spazio del calcolo, della ragione ma anche del desiderio, lo spazio utopico per antonomasia, lo spazio infine dell'illusione. Il solo capace di infondergli sicurezza e potere perché a lungo egli crederà o meglio fingerà di credere di esercitare un effettivo dominio sulle stelle, le quali fedeli e accondiscendenti gli regaleranno l'illusione di essere un gigante vero e di avere un reale controllo della situazione:

L'anima di Don Fabrizio si lanciò verso di loro, verso le intangibili, le irraggiungibili, quelle che donano gioia senza poter nulla pretendere in cambio, quelle che non barattano; come tante altre volte fantasticò di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, puro intelletto armato di un taccuino per calcoli; per calcoli difficilissimi ma che sarebbero tornati sempre. (p. 87)

6. Tra i poli spaziali, simbolici ed esistenziali del giardino e dell'osservatorio ci sono due ambienti che, seppur frequentati di rado dal Principe, conservano un significato importante all'interno del *Gattopardo* e della parte prima in particolare: le stanze dell'Amministrazione e lo studio. Entrambi metaforizzano il senso di sconfitta del protagonista: il primo mediante il nostalgico sguardo su un passato irrecuperabile, il secondo riflette la drammaticità di un presente che don Fabrizio tenta invano di esorcizzare. Se giardino e osservatorio si configurano quali spazi della morte individuale, le stanze dell'Amministrazione e lo studio rappresentano invece una morte collettiva, una morte cioè storica e sociale che investe l'intero ceto cui don Fabrizio appartiene.

Le stanze dell'Amministrazione sono una tappa obbligata in quanto il Principe è costretto ad attraversarle per poter raggiungere l'amato osservatorio. Uno spazio scomodo perché rende tangibile agli occhi del protagonista la decadenza dei Salina, in virtù delle pareti «addobbate» con i quadri dei feudi, emblemi di una potenza e di uno splendore che restano vivi solo nei ricordi. La vista di quelle aristocratiche pareti, infatti, innesca nel Principe una serie di considerazioni dapprima rassicuranti, poi intrise di una sottile e amara nostalgia, di un velato rimpianto. L'intera descrizione è caratterizzata dalla sovrapposizione di due piani che, in accordo con la natura scissa e contraddittoria di don Fabrizio, non coincidono: apparenza e realtà. D'altronde tale ambiente è dotato di una congenita ambiguità: «Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivolezze, il suo aspetto era di austerità severa» (p. 40).

Il Principe mostra ciò che non è per nascondere quello che è, nel vano tentativo di ridare lustro e senso a cose che hanno perso il loro autentico significato:

Dalle pareti a calce si riflettevano sul pavimento tirato a cera gli enormi quadri rappresentanti i feudi di casa Salina: spiccanti a colori vivaci dentro le cornici nere e oro si vedeva Salina, l'isola dalle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto trine di spuma, sul quale galere pavesate caracollavano; Querceta con le sue case basse attorno alla Chiesa Madre verso la quale procedevano gruppi di pellegrini azzurognoli; Ragattisi stretto fra le gole dei monti; Argivocale minuscolo nella smisuratezza della pianura frumentaria cosparsa di contadini operosi; Donnafugata con il suo palazzo barocco, meta di cocchi scarlatti, di cocchi verdini, di cocchi dorati, carichi a quanto sembrava di femmine di bottiglie e di violini; molti altri ancora, tutti protetti sotto cielo terso e rassicurante dal Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l'illuminato imperio tanto "misto" che "mero" di casa Salina. (pp. 40-41)

L'elenco quasi stucchevole dei possedimenti ubbidisce alla necessità di don Fabrizio di sentirsi rassicurato, nel disperato tentativo di credere che quella dipinta nelle tele rifletta ancora la realtà. Il Principe concentra il proprio sguardo sull'iperbolica rappresentazione di Donnafugata e sulla confortante immagine dello stemma araldico gattopardesco, che sembra vegliare sul mondo dei Salina, pervenendo al punto di massima esaltazione. Questa volta l'asse semantico privilegiato è quello cromatico-visivo. L'insistenza sui colori, la cui vivacità è funzionale alla celebrazione del fasto e della potenza di casa Salina, pertiene ad una prima fase dei meccanismi psichici messi in atto dal Principe, quella in cui il protagonista focalizza, volutamente, la propria attenzione sul lato puramente estetico ed esteriore delle cose. Ma la facoltà precipua di don Fabrizio, quella di andare oltre le apparenze e disvelare il senso autentico di ciò che si nasconde tra le intricate pieghe del reale, non tarda ad attivarsi, strappando la maschera dell'autoinganno e rivelando una crepa nella convinzione (apparentemente granitica) di persistenza di un glorioso passato. L'idea di possesso non è che il ricordo sbiadito di una memoria sempre più labile:

La ricchezza, nei molti secoli di esistenza si era mutata in ornamento, in lusso, in piaceri; [...] la ricchezza come un vino vecchio aveva lasciato cadere in fondo alla botte le fecce della cupidigia, delle cure, anche quelle della prudenza, per conservare soltanto l'ardore e il colore. Ed a questo modo finiva con l'annullare

sé stessa: questa ricchezza che aveva realizzato il proprio fine era composta solo di oli essenziali e come gli oli essenziali evaporava in fretta. Di già alcuni di quei feudi tanto festosi nei quadri avevano preso il volo e permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi. (p. 41)

La ricchezza non è più sinonimo di potenza e di comando, ha perso l'originario significato per trasformarsi in qualcosa di meramente decorativo, vuoto, privo di valore, così come è avvenuto, storicamente, nel trapasso dal mondo aristocratico all'epopea borghese<sup>44</sup>. Le tele variopinte possono soltanto illudere di poter arginare l'inesorabile fluire del tempo, arrestando l'irreversibile metamorfosi che segna il passaggio dal vecchio al nuovo.

Il verbo 'sembrare', che campeggia in tutte le riflessioni di don Fabrizio e connota le descrizioni degli ambienti (si pensi al salone rococò dell'*incipit*) chiude anche questa considerazione, informando il lettore sulla lotta intestina tra la disperata necessità di illudersi e l'amara presa di coscienza di una sconfitta che è insieme storica e metastorica: «Altri sembravano quelle rondini settembrine ancor presenti ma di già radunate

<sup>44</sup> A tal proposito è interessante riportare una considerazione di Vitello sul carattere e sulla personalità dello scrittore per le implicazioni letterarie e interpretative che assume nei confronti del *Gattopardo*: «l'aspetto più straordinario era il culto della bellezza, alla cui radice stava come una categoria costantemente operante: la categoria estetica. Era, d'altronde, il senso estetico che guidava ed informava, non soltanto la lettura e il gusto di essa, ma tutta l'esistenza [...]. Lo stesso dolore per la morte sociale della propria classe non proviene da motivi esclusivamente economici o comunque egoistici, ma sembra derivare da nostalgie di carattere estetico: il fasto è più un fenomeno di bellezza che una manifestazione di opulenza» (A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 275). Ebbene, l'errore di quella critica, ideologicamente schierata, che ha stroncato il romanzo lampedusiano tacciandolo di anacronistico tentativo di riesumare il cadavere di un'epoca passata e trapassata, è stato proprio quello di non cogliere il senso autentico della scrittura lampedusiana, la quale, al di là di motivazioni storico-sociali, è animata da questo sentimento di perdita d'aura. L'odio e il rancore per l'arrivistico ceto borghese va letto essenzialmente in questa direzione: la realizzazione di un mondo privo di quella bellezza e di quella ricchezza autentica su cui poggiava il mondo aristocratico. All'interno del romanzo tale imbruttimento si identifica nella figura di don Calogero Sedàra, «l'uomo nuovo come dev'essere» lo definirà sarcasticamente don Ciccio Tumeo, emblema dell'arrivismo, dell'affarismo e del clientelismo e frutto amaro del sostanziale fallimento risorgimentale. Sul tema si veda T. IERMANO, *Nelle tante Italie. Gattopardi e "Uomini militanti" nei conflitti della modernità*, Napoli, Liguori, 2022, in particolare il capitolo secondo «...saliva le sue scale nel frack di don Calogero». *I Gattopardi e i Sedàra nelle terre degli sbarchi*, pp. 51-92.

stridenti sugli alberi, pronte a partire. Ma ve ne erano tanti; sembrava non potessero mai finire» (p. 41).

La psiche principesca è particolarmente sensibile ai paragoni, alle similitudini, alle analogie. I feudi di casa Salina sono assimilati alle rondini raccolte sui rami in attesa di migrare, anzi «alcuni hanno di già preso il volo». La lunga estate aristocratica, con il suo calore e il suo splendore, volge al termine per lasciare il posto ad un freddo e grigio inverno borghese. Don Fabrizio intravede all'orizzonte quell'alba plebea che sancirà il definitivo tramonto di un'epoca e la partenza senza ritorno delle sue «rondini»<sup>45</sup>.

Lo studio è lo spazio del nauseante contatto con il mondo reale. Non stupisce quindi che «la sensazione provata dal Principe entrando nel proprio studio fu, come sempre, sgradevole» (pp. 41-42). Al contrario dell'osservatorio, l'eden delle astrazioni, è il luogo del pragmatismo, una stanza disseminata di trucchi e di trappole nella quale il Principe si muove a fatica, incerto e insicuro; in quanto specchio della realtà non può che «riempire di disagio il cuore suo», perché gli ricorda lucidamente la sua impossibilità (che è anche mancanza di volontà) di intervento sul reale. A nulla vale il disperato tentativo di occultare la realtà ricoprendola letteralmente di carte contenenti quella che lui stesso definisce una «morfinina [...] di più eletta composizione: l'astronomia»:

Nel centro della stanza torreggiava una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati. La sua mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare all'infuori dei ladri. Era coperta di carte e benché la previdenza del Principe avesse avuto cura che buona parte di esse si riferisse alle atarassiche regioni dominate dall'astronomia, quel che avanzava era sufficiente a riempire di disagio il cuore suo. Gli tornò in mente ad un tratto la scrivania di Re Ferdinando a Caserta, anch'essa ingombra di

<sup>45</sup> L'analogia tra feudi e rondini tornerà nella parte terza del romanzo, nel discorso fra don Fabrizio e don Calogero a proposito della decadenza di casa Falconeri: «i grandi feudi intorno a Mazzara, la pistacchiera di Ravanusa, le piantagioni di gelsi a Oliveri, il palazzo di Palermo, tutto, tutto è andato via; voi lo sapete don Calogero. Don Calogero infatti lo sapeva: era stata la più grande migrazione di rondini della quale avesse ricordo, e la memoria di essa incuteva ancora terrore, ma non prudenza, a tutta la nobiltà siciliana, mentre era fonte di delizia appunto per tutti i Sedàra» (pp. 127-128). Nei *Ricordi d'infanzia* c'è un analogo riferimento ai quadri dei feudi: «Al di sopra di ogni porta o finestra vi erano invece le piante panoramiche dei "feudi", allora ancora quasi tutti presenti all'appello» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 360).

pratiche e di decisioni da prendere con le quali ci si potesse illudere d'influire sul torrente delle sorti che invece irrompeva per conto suo, in un'altra vallata. (p. 42)

La resa di don Fabrizio si consuma nel momento in cui entra in scena don Ciccio Ferrara, la cui mansione di contabile è scrupolosamente indicata dal narratore; una parola che racchiude in sé il più grande problema del Principe: fare i conti con la realtà: «Dovette però esiliarsi presto da quei sereni regni stellari. Entrò don Ciccio Ferrara, il contabile» (p. 42).

Interessante rilevare l'attenzione alla dimensione teatrale che rinvia alla costante operazione di messa in scena e di mascheramento operata dal protagonista; conosciamo bene attraverso le lezioni di letteratura inglese e francese l'interesse di Tomasi per il teatro (si pensi alle numerose pagine dedicate a Shakespeare). L'intero romanzo conserva dall'inizio alla fine elementi propri della messa in scena: nella parte prima ad esempio agli occhi di don Fabrizio gli imminenti stravolgimenti storico-politici appaiono come «una rumorosa, romantica commedia»; in una delle scene-chiave del romanzo, quella del ballo nella parte sesta, Tancredi e Angelica sembrano l'incarnazione di Romeo e Giulietta; infine, negli ultimi istanti di vita del Gattopardo, viene inscenata una vera e propria farsa dai parenti, una parte, la settima, in cui la teatralità viene amplificata dal ricorso costante a un lessico tipicamente teatrale. Lo stesso don Fabrizio, del resto, è un personaggio drammatico; un Amleto novecentesco, scisso e bloccato tra l'essere e il dover essere, l'agire e il lasciar correre, sospeso tra l'ordine e il disordine, il consueto e l'inconsueto.

7. Concludo questa rapida rassegna degli spazi con il paesaggio siciliano che fa da sfondo al romanzo. Paesaggio che non si sottrae all'ottica percettiva del protagonista e che dunque è sempre veicolo di implicazioni simbolico-narrative rilevanti. Proprio nella parte prima ci si imbatte in un esempio emblematico di quanto sia determinante la prospettiva del personaggio nel connotare lo spazio descritto. Pur trattandosi del medesimo paesaggio, Palermo e la campagna siciliana, esso viene restituito in maniera antitetica in due diversi momenti all'interno della parte prima, perché sono espressione di due differenti stati d'animo del Principe. Il primo esempio si riferisce al momento in cui don Fabrizio, al termine della cena, decide di recarsi a Palermo per incontrare Mariannina, facendosi accompagnare da padre Pirrone:



ribelli accendevano ogni notte, silenziosa minaccia alla città regia e conventuale. Sembravano quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme nottate. [...] La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicina completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalla smisurata mole dei conventi; di questi ve ne erano decine, tutti immani, spesso associati in gruppi di due o tre, conventi di uomini e di donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di Gesuiti, di Benedettini, di Francescani, di Cappuccini, di Carmelitani, di Liguorini, di Agostiniani... Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più in alto, ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro e insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. [...] Ai lati il basso continuo dei conventi [...] pachidermici, neri come la pece, immersi in un sonno che rassomigliava al nulla. [...] nel vecchio porto peschereccio le barche semiputride dondolavano, con l'aspetto desolato dei cani rognosi. (pp. 33-35)

Si tratta di una descrizione che esemplifica in modo assai efficace la complessità di quei meccanismi interiori che informano la rappresentazione degli spazi all'interno del *Gattopardo*. Considerazioni di carattere generale e individuale si fondono simbioticamente. Sul piano generale torna quell'ironia aspra e pungente che investe il mondo ecclesiastico cui si è già accennato. Sul piano individuale, che qui maggiormente interessa, il passo citato rivela l'attivazione di processi psichici da parte del protagonista volti, secondo un'attitudine propria di don Fabrizio, alla salvaguardia del proprio io più profondo, il cui scopo è quello di autoassolversi e autoimmunizzarsi. La «città regia e conventuale» è all'inizio fedele alleata del Principe, estremo baluardo contro la minaccia dei falò dei ribelli sulle montagne che, e ci imbattiamo nella seconda anticipazione profetica della morte del Principe dopo quella del soldato nel giardino, sono assimilati alle luci che sinistramente illuminano le camere dei malati terminali. L'immagine funebre che qui scaturisce da un'associazione di idee viene esplicitata in seguito dal senso di morte emanato dai conventi e dall'identificazione tra sonno e nulla innescata dai conventi stessi. Nella seconda parte la «città regia e conventuale» assume invece i connotati del peggior nemico per don Fabrizio, perché l'asfissiante ed esasperante presenza dei conventi, su cui iperbolicamente insiste l'io narrante, gli ricorda impudicamente, affronto inaccettabile per l'orgoglioso Principe di Salina, la sua condotta di peccatore incallito, il cui «stimolo sensuale [...] lo induceva a rivoltarsi contro le costrizioni che i conventi incarnavano» (p. 34). Turbato e

insidiato da considerazioni di carattere generale (le riflessioni sul delicato momento storico) e di natura personale (la consapevolezza di avere una condotta moralmente tutt'altro che irreprensibile), don Fabrizio trasferisce il proprio disagio interiore allo spazio circostante<sup>46</sup>.

La mattina seguente, invece, dopo aver ricevuto rassicurazioni da Russo il soprastante, «i Salina rimarranno i Salina» (p. 46), don Fabrizio, dalla privilegiata postazione del suo osservatorio, ci restituisce un'immagine rovesciata di quello stesso paesaggio che, la notte prima, aveva innescato pensieri di morte:

La quiete che le scoperte politiche della mattinata avevano instaurata nell'anima del Principe era tale che egli non fece se non sorridere di ciò che in altro momento gli sarebbe sembrato insolenza. Aprì una delle finestre della torretta. Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: il mare, sullo sfondo, era una macchia di puro colore, le montagne che la notte erano apparse temibili, piene di agguati, sembravano ammassi di vapore sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi dei pastori. Nella rada le navi straniere all'ancora [...] non riuscivano ad immettere un senso di timore nella calma stupefatta. (p. 48)

Il paesaggio minaccioso e funebre è ora trasfigurato in un rassicurante quadretto bucolico che si esplica proprio attraverso l'immagine dei conventi: quei «pachidermi, neri come la pece» sono ora pastori ai cui piedi «la torva Palermo» è ordinatamente raccolta come un gregge; il senso di cupezza e di soffocamento instillato nell'animo del Principe è adesso sostituito da una sensazione di luminosa leggerezza; perfino il porto palermitano appare trasformato e le pur possenti navi straniere non incutono il benché minimo timore, al contrario delle ben più modeste imbarcazioni dei pescatori, «barche semiputride» simili a «cani rognosi», che qualche ora prima sembravano preannunciare una terribile e lenta agonia.

Il salone rococò, il giardino, l'osservatorio, le stanze dell'Amministrazione, lo studio, il paesaggio siciliano veicolano uno stesso messaggio, dando forma e consistenza a ciò che è informe e invisibile; il sentimento

<sup>46</sup> Il funereo paesaggio siciliano del *Gattopardo* può essere inteso come un «ininterrotto correlativo oggettivo della desolata concezione esistenziale dell'autore», che passa evidentemente attraverso la percezione del suo protagonista (N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 80).

della morte trova nella rappresentazione dello spazio la sua più compiuta espressione, perché gli spazi rendono tangibili i sentimenti contrastanti del protagonista. Ogni singolo luogo del *Gattopardo* è un fotogramma che racconta una storia assai complessa: drammatica presa di coscienza della fine, impotente senso di sconfitta, nostalgica rievocazione di un passato irrecuperabile e di un mondo perduto; ma è anche l'affascinante storia di un corteggiamento: «“Zione [...] corteggi la morte?”» (p. 213).

«IL FASCINO DEL NARRARE». ITALO CALVINO  
E LA ‘CAMERA OSCURA’ DELLE INTERVISTE

## ABSTRACT

La «tentazione del passato e della memoria», che avrebbe dovuto trovar voce nei ricordi-racconti per *Passaggi obbligati*, deve fare i conti in Calvino con l’invincibile «ritrosia» per il genere autobiografico. A ben guardare, però, per oltre trent’anni Calvino non aveva fatto altro che raccontare di sé. Nel grande serbatoio autobiografico delle interviste aveva delineato un profilo a tutto tondo, da ricostruire con cura ricongiungendo i «punti» disposti sul piano. La «linea» che consente di tracciare il «disegno» di questa «figura precisa» si interseca col mistero dell’origine delle storie e con l’arte di costruzione del racconto. È il «fascino del narrare» per cui Calvino avverte un’irresistibile attrazione e nel quale trovano senso le interviste in quanto mosaico di storie brevi, che si inseriscono a pieno titolo nella vasta produzione dell’autore.

The «temptation of the past and of memory», which was supposed to find a place in the tales/memories for *Passaggi Obbligati*, needs to come to terms with Calvino’s invincible reluctance to write autobiographies. Nevertheless, a closer look at Calvino’s works reveals that for the previous thirty years he had always talked about himself. In the vast autobiographical reservoir of his interviews, he had drawn a complete profile of himself, whose dots can be connected to understand it as a whole. The ‘line’ that allows us to trace the ‘drawing’ of this ‘precise figure’ intersects with the mystery of the origin of stories and the art of storytelling. This is the “charm of narrating” for which Calvino feels an irresistible attraction and in which the interviews make sense as a mosaic of short stories, which are fully inserted in the author’s vast production.

PAROLE CHIAVE: Italo Calvino, intervista, racconto autobiografico, generi.

KEYWORDS: Italo Calvino, interview, autobiographical story, genres.

1. Nelle *Ébauches des Confessions* Rousseau, operando come un pittore e non come uno scrittore, preannuncia l’intento che guiderà la sua mano: chiuso in una ‘camera oscura’, quasi passivamente avrebbe seguito i bordi e le ombre per delineare il ritratto fedele di sé<sup>1</sup>. Questo progetto di mimesi

<sup>1</sup> «C’est ici de mon portrait qu’il s’agit et non pas d’un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure; il n’y faut point d’autre art que de suivre exactement les traits que je vois marqués» (J.-J. ROUSSEAU, *Ébauches des Confessions*, in ID., *Œuvres complètes*, I, *Les confessions, autres textes autobiographiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959, p. 1154).

perfetta si risolse, alla fine, non in quello che l'autore aveva pronosticato ma in un libro dallo stile mutevole, ricco di digressioni e ragionamenti sovrapposti. Anche Calvino, terminata la *precoce* vecchiaia e avviandosi verso un'età avanzata<sup>2</sup>, aveva intenzione di entrare in una 'camera oscura' per disegnare il profilo preciso di sé<sup>3</sup>. Non lontano dalla soglia dei sessant'anni, sapeva di dover presto fare i conti con la propria autobiografia, come dichiara a Nico Orengo in un'intervista pubblicata in «Tuttolibri», 28 luglio 1979, col titolo *Calvino: Ludmilla sono io*: «Un giorno o l'altro mi deciderò a scrivere un libro direttamente autobiografico, o almeno a raccogliere schegge di "vissuto"»<sup>4</sup>.

In un'intervista più tarda, rilasciata a Michele Neri e pubblicata su «Panorama mese» nel gennaio del 1985, Calvino ribadisce il proposito e rivela i timori che lo avevano indotto a interrompere la fatica iniziata:

In me persiste comunque la tentazione del passato e della memoria e tra i tanti libri che ho cominciato e non ho mai portato avanti ce n'è anche uno autobiografico. Avendo formato però la mia educazione letteraria in un'epoca in cui la letteratura della memoria e l'esempio di Proust erano molto in auge, ho sempre cercato di trascurare questa strada perché era già percorsa da tanti scrittori. Ma non ho dubbi: un giorno dovrò fare i conti anche con la mia autobiografia. Prima che il mio passato esca definitivamente dalla mia visuale (p. 601).

---

<sup>2</sup> In diverse interviste Calvino fa riferimento alla scelta di aver anticipato l'inizio della vecchiaia, quando è ancora assistito da piena lucidità intellettuale e da salute fisica. Sul rapporto tra giovani e vecchi si esprime lungamente nell'intervista ad Alberto Sinigaglia, pubblicata nel volume *Vent'anni al Duemila*, Torino, Eri Edizioni Rai, 1982, pp. 21-28, adesso in I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 475-487. Tutte le citazioni delle interviste (salvo diversa indicazione) sono tratte dal presente volume ed indicate con il solo numero di pagina.

<sup>3</sup> Nel testo *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, raccolto in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, scrittura e disegno coincidono. Il filo della scrittura segue la linea del disegno: scrivere vuol dire rappresentare il mondo in forma di linea, di «un'unica linea spezzata, contorta, discontinua». Sul foglio di Steinberg gli «innumerevoli modi d'usare penne e matite e pennelli s'incontrano [...], compresi i multiformi innumerevoli modi in cui penne e matite e pennelli possono raffigurare penne e matite e pennelli» (I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. I, pp. 361-368: 364).

<sup>4</sup> L'intervista di Orengo non è raccolta nel volume I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., che comprende poco meno della metà delle interviste rilasciate dall'autore nel corso della vita. Per una disamina del lavoro e delle scelte compiute da Baranelli, dell'ampio ventaglio di temi e spunti emersi nei colloqui cfr. S. CARRAI, *Calvino e le interviste*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXX, 630, 2013, pp. 173-184.

La «tentazione del passato e della memoria», però, deve misurarsi con il carico «di un “io” ingombrante», dal quale Calvino avvertì l'esigenza di prendere le distanze «per *vedere* il mondo e saggiarne la consistenza autonoma»<sup>5</sup>. La volontà di «sottrazione dell'individualità al testo»<sup>6</sup>, che nel romanzo d'esordio ha portato ad «una pura e semplice cancellazione grammaticale del soggetto, a favore dell'oggettività di una terza persona staccata da lui»<sup>7</sup>, deve, col passare degli anni, fare i conti con una sempre maggiore «spinta della memoria autobiografica»<sup>8</sup>. Stando al suo programma di lavoro, il cammino percorso durante la vita avrebbe dovuto trovar voce nei ricordi-racconti per *Passaggi obbligati*<sup>9</sup>. Il titolo non è casuale. La pressione a fornire un disegno di sé è un'ossessione tipicamente moderna, quasi una richiesta della società borghese<sup>10</sup>.

Il progetto autobiografico fu però stroncato dalla morte e andò ad arricchire (insieme ad altri) il già nutrito catalogo delle opere ipotetiche<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 166.

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

<sup>7</sup> F. SERRA, *La notte del morto nel paese del nemico. Calvino in guerra*, «Paragone Letteratura», LXI, 90-91-92, 2010, pp. 125-134: 127. Fin dal *Sentiero dei nidi di ragno*, Cases individua nel «pathos della distanza» nietzscheano l'essenza dello scrittore, quasi sospeso nella tensione tra il necessario bisogno sociale e il desiderio di solitudine, che solo le favole riusciranno a sanare; cfr. C. CASES, *Calvino e il «pathos» della distanza*, «Città aperta», 7-8, 1958, pp. 33-35, ora in *Id.*, *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-166.

<sup>8</sup> Nella lettera a Graziana Pentich (che era stata la compagna di Alfonso Gatto) del 18 marzo 1985, Calvino, trasportato dalla «ventata di ricordi» indotta dalla precedente missiva di Pentich, confessa il progetto di un'opera autobiografica sugli anni del Dopoguerra e l'invincibile «ritrosia» per un genere che non sente congeniale: «Da tempo ho intenzione di scrivere un lungo racconto su quegli anni, autobiografico, che in parte ho già in mente quasi parola per parola e voi due ci siete proprio dall'inizio. Una certa ritrosia ad abbandonarmi sulla spinta della memoria autobiografica mi ha finora trattenuto, ma ogni anno lo metto in programma tra le cose da fare» (I. CALVINO, *Lettere, 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 1531).

<sup>9</sup> Per la ricostruzione critica del tentativo di Calvino di dare corpo ad un'autobiografia impossibile, attraverso il suo metodo degli «esercizi di memoria», a metà tra testimonianza e saggistica, cfr. L. COTTINI, *I «Passaggi obbligati» di Italo Calvino. Autobiografia, memoria, identità*, Ravenna, Longo Editore, 2017.

<sup>10</sup> Se «esiste una correlazione fra lo sviluppo della letteratura autobiografica e l'ascesa di una nuova classe dominante, la borghesia», nel XX secolo l'orizzonte d'attesa per opere di stampo autobiografico tocca il punto apicale; per una storia letteraria dell'autobiografia e i tratti che definiscono questo genere si veda P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 11-50 e 363-409.

<sup>11</sup> Nell'intervista di Nico Orengo apparsa su «Tuttolibri», 30 settembre 1978 – non inclusa nel volume I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit. –, Calvino

A questa enorme biblioteca aveva rivolto il suo interesse «il più chiaro e equilibrato e onnicomprensivo dei critici», Giovanni Macchia, a cui Calvino dedica un articolo in occasione della pubblicazione di *Le rovine di Parigi*. Quest'opera «in qualche modo» è l'«incarnazione compiuta del fantasma» di un altro libro, a cui Walter Benjamin aveva lavorato, accumulando una quantità notevole di citazioni e di appunti, finché la morte improvvisa non stroncò ogni ambizione<sup>12</sup>. La mano di Macchia, riprendendo dal punto in cui quella di Benjamin si era fermata, ha dato vita all'opera incompiuta su Parigi, città dei «passaggi» e capitale del XIX secolo.

Più difficile è completare il racconto-memoria di uno scrittore morto prematuramente<sup>13</sup>. Pirandello, che pure accarezzò l'idea di un'autobiografia in prima persona (*Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*), trovò in Federico Vittore Nardelli l'abile e fedele esecutore delle sue memorie, e lasciò al biografo-ombra l'onere di parlare della sua vita. Calvino, d'altra indole, non avrebbe concesso deroghe. La scrittura, capace di dare ordine all'informe, era chiamata a stabilire geometrie nel susseguirsi caotico dei giorni. Nessuna mano avrebbe potuto sostituirsi a quella dell'autore e portare a termine il lavoro. A ben guardare, però, non era necessario. Per oltre trent'anni Calvino non aveva fatto altro che raccontare di sé. Nel grande serbatoio autobiografico delle interviste aveva delineato un profilo a tutto tondo (senza dubbio maggiore di ogni libro mancato, considerando l'essenzialità e la breve durata a cui era propenso).

Nell'introdurre il corpus delle centouno interviste, distribuite nell'arco di quattro decenni, Barenghi nota l'«effetto» più evidente che la fitta rete di dialoghi può mettere in luce: «un'autobiografia in progress, mobile e sfaccettata, costruita per successive espansioni, tra aggiornamenti e ripre-

---

confessa che ha «parecchi libri incominciati», per un totale di quindici, e di questi tiene conto in «un foglio», su cui «ogni tanto» aggiunge un titolo, allungando sempre più «la lista». Alla morte dell'autore è stato rinvenuto «il biglietto d'invito color ocra» con i titoli delle opere da fare, tra cui figura anche *Passaggi obbligati*; cfr. C. MILANINI, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di L. Baranelli, III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XII-XVII.

<sup>12</sup> L'articolo, intitolato *Con Macchia senza paura*, pubblicato su «la Repubblica» il 19 giugno 1985, si legge in I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. I, cit., pp. 1142-1148: 1147.

<sup>13</sup> Calvino era consapevole «l'autobiografia di uno scrittore percorre le sue opere in modo esplicito o carsico, senza esaurirsi in esse», e che solo l'autore avrebbe potuto darne una forma adeguata, modellata sul vero, poiché nessun altro ne conosce «i tempi, i modi e la memoria» (L. BARANELLI, *Nota del curatore*, in I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. XXIX).

se, aggiustamenti e conferme, nel rinnovarsi continuo di tempi, rotte, prospettive: un'autopresentazione simile a un prisma rotante che prende forma davanti ai nostri occhi, senza mai consentire una visione completa e stabilizzata»<sup>14</sup>. Tale «effetto» dipende dallo strumento di comunicazione che Calvino sceglie di impiegare. A questo punto vanno considerati due fattori fondamentali. In primo luogo la centralità che l'intervista, «vero e proprio genere letterario della modernità», aveva acquistato dopo la scelta di Montale, nel 1946, di farne la forma privilegiata di autocommento e «la consapevolezza» con cui Calvino se ne serve<sup>15</sup>. A maggior ragione che, come ha dimostrato la ricerca condotta da Anna Nozzoli, Calvino praticò questo genere già all'indomani del successo del romanzo d'esordio, quando apparve sulla «Nuova Stampa sera», 8 aprile 1948, un articolo intitolato *Abbiamo intervistato 3 scrittori*, con in calce la sigla m. l. s., che «congiunge all'intervistatrice due einaudiani *en titre* come Cesare Pavese e Natalia Ginzburg e il ventiquattrenne Italo Calvino»<sup>16</sup>. In secondo luogo va tenuto conto del nuovo statuto che il genere dell'intervista acquista a partire dalla celebre 'conversazione critica' con Ferdinando Camon<sup>17</sup>, come documenta la lettera inviata a Edoardo Sanguineti il 5 febbraio 1974:

<sup>14</sup> M. BARENGHI, *Introduzione*, ivi, p. XIII.

<sup>15</sup> S. CARRAI, *Calvino e le interviste*, cit., p. 174. Sul genere letterario delle interviste cfr. *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo-Antropologia-Storia orale*, Atti del Convegno, Roma, 5-7 maggio 1986, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1987; M. GUGLIEMINETTI, *L'io delle interviste*, in *Il secolo di Montale: Genova 1986-1996*, Atti del Congresso Internazionale per il Primo Centenario della nascita di Eugenio Montale, Genova, 9-12 ottobre 1996, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 647-665 (poi, con il titolo *Eugenio Montale*, in ID., *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 181-207); S. VERDINO, *Questioni di teoria critica*, Napoli, Guida, 2007, pp. 99-107; F. CASTELLANO, *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, autocommenti 1920-1981*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, e EAD., *Introduzione*, in *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di F. Castellano, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. XVII-XLIV.

<sup>16</sup> All'intervistatrice, «identificabile con la giornalista e traduttrice Marialivia Serini», Calvino dedicò, a un mese dalla scomparsa, un articolo pubblicato su «la Repubblica» il 27 agosto 1981, in cui, oltre a tracciare un profilo della giornalista, rievoca «l'episodio della triplice intervista del 1948»; cfr. A. NOZZOLI, *Una ragazza a casa Einaudi: su una dispersa intervista di Marialivia Serini a Natalia Ginzburg, Cesare Pavese, Italo Calvino*, in *Fructibus construere folia. Omaggio a Vittoria Perrone Compagni*, a cura di G. Garelli e A. Rodolfi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020, pp. 449-465: 449 e 452.

<sup>17</sup> L'intervista fu pubblicata in F. CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 181-201, ora in I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., pp. 181-202 e in *Saggi, 1954-1985*, t. II, cit., pp. 2774-2796.



Lo stato di consistenza delle mie idee oggi mi porta a preferire al genere saggio – e a quel tanto di perentorietà che esso esige – il genere dialogo, dialogo vero cioè discutendo con un interlocutore non fittizio, ma pur sempre dialogo finto cioè scritto facendo finta di parlare. (Integrando o meno una discussione a voce.) Ho cominciato a praticare questo genere l'anno scorso scrivendo delle finte risposte parlate a Ferdinando Camon per la riedizione del suo peraltro non ameno libro *Il mestiere di scrittore*, cioè adattando o inventando le sue domande o obiezioni a mie risposte. E mi sono accorto che questo è il sistema più indicato per me per fare delle discussioni, dico farle per scritto con l'aria di chiacchierare<sup>18</sup>.

È un punto di svolta. Da questo momento dialogo e scrittura si intrecciano in modo da eludere la condanna della «sequenza temporale» a cui obbliga il discorso diretto<sup>19</sup>. La scrittura è chiamata in soccorso per vincere la «diffidenza» e il «disgusto» per la parola, «per questa roba che esce dalla bocca, informe, molle molle» (p. 184)<sup>20</sup>. L'ibridazione di spontaneità e riflessione unisce la vivacità del parlato alla geometria della scrittura e consente di superare i limiti del «dialogo» diretto e l'austerità, la distanza dell'espressione scritta. Ne scaturisce una vitalità singolare, che non dà mai alla pagina il sapore di lucerna<sup>21</sup>. Calvino non si allontanò più da questa pratica, congeniale al modo in cui riesce ad aprirsi all'altro e a parlare di ciò che lo riguarda, e anche durante l'incontro con gli studenti al Teatro Giansanti di Pesaro l'11 maggio 1983, munito di «bobina», legge le risposte<sup>22</sup>. Le interviste così intese sono delle storie e si inseriscono a pieno titolo nella vasta produzione dell'autore. Le risposte sul proprio passato,

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Lettere, 1940-1985*, cit., pp. 1226-1227. Nel volume *La moglie del tiranno* (Milano, Lerici, 1969) Camon aveva già pubblicato saggi e conversazioni critiche con Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, Pasolini, Volponi, Ottieri, Rovesi, a cui aggiunge in *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, cit., la celebre intervista a Calvino.

<sup>19</sup> Nell'intervista di Nicole Boulanger, pubblicata su «Le Nouvel Observateur», nel febbraio 1984, Calvino allontana la pratica del dialogo diretto – «Quando scrivo... posso cancellare... correggere... tornare indietro. Se parlo, sono condannato a seguire la sequenza temporale» – ed esalta la riflessione e la geometria che sottendono l'operazione della scrittura: «Quando uno scrive, cerca le parole: esse regolano l'architettura della frase» (p. 564).

<sup>20</sup> Quest'orrore per la parola, dichiarato a Camon, ricorre in altre interviste quasi con le stesse parole.

<sup>21</sup> In un'intervista pubblicata in *Fenoglio: dieci anni dalla morte*, a cura di M. Miccinesi, «Uomini e libri», VIII, 40, 1972, Calvino ricorda le parole di Fenoglio: «La mia pagina sa di lucerna» (p. 171).

<sup>22</sup> L'intervista fu trascritta dai redattori di «Il gusto dei contemporanei», i quali segnalavano, con la dicitura «[cambio di bobina]», il passaggio al foglio successivo (nei casi in cui la risposta ad una o ad una serie di domande non si era ancora esaurita).

sulla cultura e letteratura italiana e straniera, su città reali o immaginarie, diventano frammenti, tessere che compongono il mosaico di un'unica grande storia: la vita dell'autore e la sua visione del mondo. Del resto, in una conversazione con Danele Del Giudice, pubblicata in «Pace e guerra», novembre 1980, Calvino dichiara: «la vita umana ha di per sé la forma di una storia, che comincia con la nascita e finisce con la morte» (p. 401).

Nell'intervista di Claude Couffon, apparsa col titolo *Calvino à Paris*, «Les Lettres Françaises», 12-18 maggio 1966, Calvino, ricorrendo allo schema di un gioco infantile, invita a individuare la linea invisibile che unisce i punti delle sue opere:

Cerco sempre di definirmi attraverso le mie opere, che sono a volte diverse fra loro. Ma credo di avere una linea. Come lei sa, c'è un gioco infantile nel quale si presenta una serie di punti con dei numeri: unendoli con un tratto si ottiene un disegno. Credo che unendo così tutti i miei libri, si otterrà alla fine una figura precisa: la mia (p. 125).

Non spetta all'autore, però, tracciare il «disegno» di questa «figura precisa»<sup>23</sup>. Il compito tocca ad altri, ai critici<sup>24</sup>. Tuttavia non è un'operazione semplice. I punti non sono disposti sul piano in sequenza. Non è la linea retta che «con un tratto» regolare può scacciare i fantasmi del disordine. Fantasmi da cui Calvino stesso fu terrorizzato e da cui cercò di difendersi attraverso l'equilibrio della scrittura. Non ci riuscì. Almeno non del tutto. La continua spinta al rinnovamento, da lui più volte esaltata come tratto peculiare di sé e del suo modo d'essere e di intendere l'arte<sup>25</sup>, poteva comportare il rischio di un disallineamento dei punti sul

<sup>23</sup> Nell'intervista di Marco d'Eramo, pubblicata su «Mondoperaio» nel 1979, Calvino non nasconde l'imbarazzo dinanzi al riconoscimento di un «disegno generale» della sua produzione e della sua «evoluzione» verso il fantastico: «Sono estremamente imbarazzato quando mi si parla di un disegno generale dei libri che ho scritto, che sono punti isolati: in mezzo ci sono tante giornate vuote, tante esperienze che non mi sono concretate in cose scritte» (p. 296).

<sup>24</sup> In un'intervista apparsa su «Italian Quarterly» nella primavera del 1982, Calvino sottopone al giudizio dei critici la valutazione complessiva dei suoi scritti: «Non saprei definire l'insieme della mia opera. Cerco di non pensare mai a queste cose. Scrivo ogni libro come se fosse il primo, come se non avesse il minimo rapporto con nessuno degli altri. Lascio al critico il compito di definire la mia opera» (p. 461).

<sup>25</sup> Proprio nel costante rinnovamento dei moduli narrativi, nell'intervista di Marco d'Eramo del 1979, Calvino riconosce le aspettative del pubblico: «Credo che il pubblico si aspetti da me che cambi di libro in libro» (p. 289). Piuttosto che rilevare i mutamenti d'accento dell'opera calviniana, Barenghi ha cercato di individuare «una cospicua serie

piano. Nel poliedro della sua variegata produzione, il volto dell'autore si moltiplicava. Già Claude Bonnefoy, in occasione dell'intervista del 1964, notava che «*Calvino ha più di un volto*» (p. 106). E in risposta alla domanda di Giulio Nascimbeni, nell'intervista pubblicata sul «Corriere della Sera» il 5 dicembre 1984, su come è possibile «*mettere ordine*» fra gli esordi narrativi, le *Fiabe italiane*, la trilogia degli antenati e l'esplorazione dei misteri del cosmo, Calvino complica ulteriormente la disposizione dei punti:

Vuole dirmi che ci sono almeno quattro Calvino? La cosa può essere vera se pensiamo soltanto alla classificazione dei libri che ho scritto. Aggiungo che la cosa sarebbe semplice se li avessi scritti in fasi successive. Il problema nasce dal fatto che questi diversi Calvino si intrecciano e si accavallano nello stesso periodo di tempo (p. 595).

Non è quindi l'esigenza di sperimentazione a comportare una moltiplicazione dell'io. Le opere non costituiscono un complesso sistema di specchi in cui l'unità della figura si scompone, ma sono il riflesso autentico dell'articolazione interiore. Del resto, si legge in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui»<sup>26</sup>. Così, senza volerlo, dopo continui cambi di registro, Calvino si trovò in una posizione molto simile a quella di Rousseau, scrittore non amato particolarmente, preferendo invece Voltaire<sup>27</sup>. Nella 'camera oscura' dell'autobiografia, in cui si accingeva ad entrare non senza esitazioni, avrebbe anche lui trovato linee molteplici che si intersecano e improvvisamente si interrompono, segmenti scomposti, superfici e tratti nascosti da ombre più dense.

---

di ricorrenze, a livello tematico e figurale», una rete di percorsi del racconto e del senso che connettono testi diversi e compongono il disegno dell'unità; cfr. M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 35-55.

<sup>26</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., II, Milano, Mondadori, 1992, p. 619. Per una messa a fuoco della complessa macchina romanzesca, della struttura dell'opera, della funzione della cornice e dei «romanzi in-quadrati», della catena comunicativa tra autore, narratore, io protagonista, narratario, lettore, cfr. C. SEGRE, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, «Strumenti critici», XIII, 39-40, 1979, pp. 177-214 (poi in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 135-173).

<sup>27</sup> Sui due scrittori, tra gli altri momenti di riflessione, Calvino si sofferma nell'intervista di Enrico Filippini, pubblicata su «la Repubblica» il 18 aprile 1978. In un confronto diretto tra i due, Calvino non può fare a meno di notare che «l'importanza letteraria» di Rousseau, per il peso delle *Confessioni*, è «forse maggiore» di quella di Voltaire, al quale, però, rivolge il suo interesse, soprattutto per il *Candido*, elevato a prototipo «impareggiabile» di racconto (pp. 271-272).

Restio come fu sempre a parlare di sé, avrebbe davvero potuto racchiudere in un unico volume l'insieme delle sue «schegge di “vissuto”»? Poteva lasciare un'«unica» storia della sua vita, lui che credeva nell'«unità del mondo» (p. 405) per addizione di storie? In assenza di un libro unitario di 'confessioni', ai critici non resta che addentrarsi nella 'camera oscura' delle autodichiarazioni e, in questa caotica disposizione di punti, congiungere gli estremi, dare corpo alle ombre e, come Calvino rivela a Nascimbeni, «sbrogliare la matassa» (p. 595).

2. Nel corpus degli autocommenti i critici devono individuare l'immagine del modello proiettata attraverso una serie di specchi e di lenti, senza sottovalutare l'ulteriore trappola rappresentata dall'ampio lasso temporale. A distanza di anni ciò che ha dichiarato può aver perduto validità. Calvino ne era profondamente consapevole, come emerge nel dialogo con Sandra Petrigiani, pubblicato su «Il Messaggero» il 13 giugno 1985: «Non ricordo mai quello che ho detto in precedenti interviste e di solito sono tentato di affermare il contrario; se una cosa era vera nel momento in cui l'ho detta, probabilmente non è più vera in un altro momento» (p. 628).

L'autonegazione complica ulteriormente la disposizione dei punti. Spingersi fino a capovolgere precedenti affermazioni non è solo un atto di libertà, di distanziamento dal passato, ma un tentativo di «*sfida al labirinto*»<sup>28</sup>, al suo labirinto. Nella logica di Calvino, incapace di apporre il sigillo della fine, significava molto di più: adoperare per le interviste le medesime categorie impiegate per tutti i suoi libri composti da testi brevi. Così nell'intervista di Paul Fournel, apparsa su «Le Magazine Littéraire» nel giugno del 1985, risponde alla domanda su un possibile seguito di *Palomar*:

Io non considero mai terminati i miei libri fatti di testi brevi. Ognuno rappresenta un cantiere di lavoro nel quale scavo. Magari un giorno farò un *Palomar 2*. Del resto, ho da parte alcune cartelle intestate «città invisibili». Quando mi viene un'idea ci lavoro sopra, e succede così che i miei testi continuano a vivere e a crescere anche dopo essere stati pubblicati (p. 643).

L'inesauribilità delle storie dà ai libri già editi un carattere mobile. Molti di essi sembrano prolungare la propria ombra nel futuro, già in attesa di divenire nuovi banchi da lavoro<sup>29</sup>. *Le Cosmicomiche*, sulla scia

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. I, cit., p. 122.

<sup>29</sup> Nell'intervista del 1979 *Calvino: Ludmilla sono io*, volgendo lo sguardo alla sua produzione precedente, lo scrittore riconosce il carattere ancora aperto di alcuni testi: «su altri libri che mi sono lasciato dietro penso sempre che dovrei tornare per comple-

dell'ininterrotta espansione dell'universo, continuarono ad espandersi, fino alla pubblicazione nel 1984 delle *Cosmicomiche vecchie e nuove*. E non è da escludere che alla descrizione delle cinquantacinque città dipinte da Marco Polo a Kublai avrebbero potuto aggiungersi ulteriori «cartelle», per completare il quadro esatto dell'unica città a cui il viaggiatore veneziano rivolge la sua attenzione. In questo manipolo di testi che «continuano a vivere» rientrano anche le interviste. Possono essere considerate una riprova (simbolica e reale) le date di uscita di due interviste: 19 settembre e 6 ottobre 1985. La prima, rilasciata a fine luglio a Luca Fontana, appare su «Reporter» il giorno stesso della morte dello scrittore; la seconda, a cui Calvino tiene particolarmente, concessa a Maria Corti e pubblicata su «Autografo», segue di diciassette giorni il decesso. La lunga gestazione e il bisogno di «dire cose il più possibile nuove» attribuiscono alle risposte inviate a Maria Corti il valore di discorso conclusivo, di cui è implicita la posterità<sup>30</sup>. È l'ultima, l'estrema storia che si inserisce nel mosaico delle altre e, così facendo, conferma la natura delle interviste in quanto storie brevi, la cui vitalità non si arresta neanche dinanzi alla fine del loro creatore<sup>31</sup>.

Proprio la natura delle interviste in quanto storie *vecchie e nuove* su di sé e sugli altri, sulle origini dell'uomo e dello scrittore, su città e religioni, su superstizioni e ideologie, sull'Italia e sul resto del mondo, sulla letteratura e sull'arte, può rendere meno «fragile e astratto» l'«atteggiamento» di

---

tarli, chiuderli meglio. Cosa che non so se farò, perché prima di rimettere a posto i libri vecchi devo scriverne ancora dei nuovi».

<sup>30</sup> Il 29 luglio 1985, da Castiglione della Pescaia, in accompagnamento alle risposte, Calvino spedì un biglietto nel quale si evince la lunga riflessione che seguì la lettura delle domande, certamente ricevute prima del Natale 1984: «Cara Maria, / non credere che mi sia dimenticato dell'intervista. È un lavoro che m'ero riservato per i soggiorni in questa residenza vacanziera; e a Natale era già in gran parte scritta. L'ho ripresa in mano ora e terminata. Te la mando anche se penso e spero che anche tu sia in vacanza, perché la trovi al tuo rientro. Ho risposto a tutte e 7 le tue domande, cercando di dire cose il più possibile nuove. / Credo che ci rivedremo negli Stati Uniti quest'autunno. / T'auguro una buona estate / tuo Italo Calvino» (I. CALVINO, *Lettere, 1940-1985*, cit., p. 1539). E nella lettera inviata il giorno prima dell'ictus, 5 settembre 1985, si accorge di un errore che puntualmente corregge: «Cara Maria, / ecco le tue domande. Rileggendo le mie risposte, vedo un errore di battitura nella data del *Labirinto* di Caproni: 1948 che è ovviamente 1984. / Cari saluti / Calvino» (ivi, p. 1544).

<sup>31</sup> Dopo la morte, per alcuni anni continuarono ad apparire, con una certa continuità fino al 1989, interviste o brani di dialogo con Calvino. E nel 1996 fu pubblicata su «MicroMega» un'intervista inedita di Andrea Di Castri, con il titolo *Preparativi per un'intervista*; cfr. L. BARANELLI, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 180-189 e 198.

Calvino, al quale Asor Rosa imputava di non aver «nemmeno sfiorato» in tutta la sua attività «il *quid* che sta nel mezzo – sostanza dell'arte, strumento di ogni intelligenza creatrice»<sup>32</sup>. Questo «*quid*» va individuato nel centro di gravità verso il quale converge l'interesse di Calvino per la scrittura (scrittura di risposte nelle interviste, di racconti e di saggi). Nell'intervista di Sandra Petrigiani, alla domanda «*Quando ha scritto la prima fiaba?*», Calvino scopre le proprie radici:

Da bambino leggevo molto il «Corriere dei piccoli» e prima ancora di leggere lo sfogliai e attraverso le figure mi raccontavo da me stesso delle storie. Facevo variazioni di storie possibili. Credo che quella sia stata una scuola di immaginazione e di logica delle immagini. Perché pur sempre di logica si tratta, soprattutto nella fiaba che è un tipo di narrazione molto semplice e in cui tutto ha una funzione (p. 629).

Sulla fiaba Calvino fonda la propria logica infantile. È una «scuola» intramontabile, a cui restare fedeli per tutta la vita, a maggior ragione se, come sostenuto da Pavese, si può scrivere solo di cose conosciute fin dall'infanzia<sup>33</sup>. Da questo primo 'punto' parte la «linea» di cui Calvino parla nell'intervista di Couffon del 1966, che va seguita lungo il faticoso apprendimento della sottile arte di costruzione del racconto, delineando la genesi e la formazione del narratore. Da bambino Calvino operava per «variazioni di storie possibili». E non è escluso che nell'immaginazione infantile avvenne qualcosa di simile a quanto poi accadde negli anni Cinquanta, quando, incaricato da Einaudi di raccogliere le più belle fiabe della tradizione italiana, si trovò a disporre diversamente l'ordine degli episodi nell'intreccio, a sostituire un ostacolo o il dono, a interpolare il finale di una fiaba con quello di un'altra, a ridisegnare le qualità dell'eroe o dell'aiutante magico, a tagliare una parte superflua della storia o aggiungere particolari assenti ma necessari. Infatti, durante il «viaggio tra le fiabe», dal gennaio 1954 all'autunno del 1956, Calvino seleziona, taglia, ricuce, manipola, corregge, traduce, interpola, lavorando con criteri scientifici e poetici insieme, unendo nella sua persona i temperamenti opposti di Jacob e Wilhelm Grimm, ma soprattutto applicando nella riscrittura dei testi della tradizione popolare i meccanismi del racconto fiabesco, tra ri-

<sup>32</sup> A. ASOR ROSA, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 10.

<sup>33</sup> Calvino rievoca la riflessione dell'amico nell'intervista di Gian Antonio Cibotto, pubblicata su «La Fiera letteraria», 4 luglio 1954: «Pavese diceva sempre che non si può scrivere se non di cose conosciute sin dall'infanzia. (O comunque conosciute con occhi vergini da consapevolezza letteraria.)» (p. 12).

spetto di convenzioni e volo di libertà<sup>34</sup>. Una volta giunto al termine del «viaggio» Calvino non può che affermare l'autenticità di quanto studiato e vissuto: «le fiabe sono vere»<sup>35</sup>.

Questa convinzione – scrive – l'aveva indotto ad accettare di occuparsi di fiabe e costituiva il «fatto» che ad esse lo «legava»<sup>36</sup>. Ma c'era dell'altro. Come annota nella recensione al libro di Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, col titolo *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «l'Unità», 6 luglio 1949, i racconti di fate nei loro elementi essenziali fanno parte del patrimonio di espressione umano fin dalla preistoria, prima di ogni mito religioso. Al tempo delle tribù era la «voce del narratore» che animava un mondo «costellato di segni di labili corrispondenze tra parole e cose», garantendo alla «parola» di acquistare «nuovi valori», che trovavano corrispondenza immediata in «idee» e «immagini»<sup>37</sup>. Osservatore curioso dei misteri delle origini del cosmo, fu prima mosso da vivo interesse verso origini non meno remote e insondabili, quelle delle storie<sup>38</sup>. Nel caso delle fiabe popolari il germe primo ha radici millenarie. Esse «sono per essenza apocrife» e potrebbero realizzare il sogno di Ermes Marana di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di annullare il «preteso (e arbitrario) diritto di proprietà» dell'autore sui testi<sup>39</sup>.

Non poteva sfuggire, inoltre, ad uno scrittore propenso ai giochi combinatori e di fantasia come lui, un dato ulteriore. Si era addentrato abbastanza in profondità nei labirinti del folclore per comprendere il funzionamento delle fiabe e coglierne la peculiarità: «le parti componenti dell'una possono essere trasferite nell'altra, senza modificazione alcuna»<sup>40</sup>. Questo trasferimento di elementi non comportava alterazioni alla struttura della fiaba, ma agli occhi di Calvino significava lasciare un'impronta in una

<sup>34</sup> I criteri adoperati per orientarsi nei labirinti del folclore sono esposti da Calvino nell'*Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2005, pp. 5-53. Sugli interventi e il *modus operandi* dei fratelli Grimm e sulla diversa indole di Jacob, «ostinato e severo», e di Wilhelm, «più gaio» e «più poeta», Calvino si sofferma nella *Presentazione* del volume *Fiabe* (Torino, Einaudi, 1970), nel quale offre una scelta tra le *Fiabe del focolare* (ora in I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. II, cit., pp. 1566-1577).

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, cit., p. 13.

<sup>36</sup> Ivi, p. 10.

<sup>37</sup> ID., *Saggi, 1954-1985*, t. I, cit., p. 207.

<sup>38</sup> Cfr. J. STAROBINSKI, *Prefazione*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., I, Milano, Mondadori, 1991, pp. XII-XV.

<sup>39</sup> M. LAVAGETTO, *Prefazione*, in I. CALVINO, *Fiabe italiane*, cit., p. XVII.

<sup>40</sup> V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, con un intervento di C. Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p. 12.

tradizione archetipica, avvicinare tiepidamente la propria voce a quelle perdute nel passato (prossimo e remoto), fino a diventare della storia, in un certo senso, «l'autore»<sup>41</sup>.

La pratica di manipolare storie introducendo frammenti di altre o inventandone dei nuovi, svolta tanto nella fantasia di un bambino quanto nel lavoro scientifico di un adulto, lascerà segni indelebili nella sua formazione e lo porterà ad interessarsi sempre più da vicino ai meccanismi dell'arte del racconto, al modo in cui le storie si originano e poi si strutturano intorno ad un asse narrativo in un'opera organica. All'inizio della prima delle *Lezioni americane*, *Leggerezza*, Calvino, «dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi», ritiene giunto il momento di formulare una «definizione complessiva» della sua attività:

[...] la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio<sup>42</sup>.

Fin da bambino aveva imparato questo alleggerimento delle strutture narrative ed espressive, ascoltando o leggendo fiabe o costruendo nuovi percorsi a partire dalle illustrazioni. Quale forma più della fiaba poteva fungere per questo scopo da modello insuperabile? A maggior ragione se, come precisa, la leggerezza «si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso»<sup>43</sup>. Nelle fiabe vige un principio di esattezza espressiva e di essenzialità strutturale. Calvino, che sul finire della prima lezione aveva ricordato il volo dell'eroe in un altro mondo come una delle *funzioni* della fiaba catalogate da Propp, nella seconda lezione, *Rapidità*, osserva l'asse strutturale di quella 'forma

<sup>41</sup> Nell'*Introduzione alle Fiabe italiane* (cit., pp. 21-22), Calvino, riprendendo un proverbio toscano caro all'autore delle *Sessanta novelle popolari montalesi*, Gherardo Nerucci, «La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella», identifica la peculiarità della novella in questa continua opera di arricchimento, di innovazione «passando di bocca in bocca», e ripropone per la fiaba il medesimo principio: «Ho inteso di mettermi anch'io come un anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma (e qui il proverbio e Benedetto Croce s'incontrano) i suoi veri "autori"». E la storia del *Pappagallo*, «fiaba cornice d'altre fiabe», diviene la concreta rappresentazione di come «il narratore di fiabe sfugge con una sorta d'istintiva furberia» alla paralisi del rispetto della tradizione: «lui stesso crede forse di far solo delle variazioni su un tema; ma in realtà finisce per parlarci di quel che gli sta a cuore» (ivi, p. 50).

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. I, cit., p. 631.

<sup>43</sup> Ivi, p. 643.



semplice': «La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare»<sup>44</sup>. Il superfluo è rimosso a vantaggio del necessario. Ciò conferisce *rapidità* e *leggerezza* a queste tipologie di racconti, che raggiungono il punto più alto nella «struttura del racconto» e nel «linguaggio» delle fabulazioni orientali. La protagonista del più grande libro di fiabe fa la sua comparsa nel segno della rapidità che produce la «dilatazione del tempo per proliferazione interna d'una storia all'altra»:

Sheherazade racconta una storia in cui si racconta una storia in cui si racconta una storia e così via.

L'arte che permette a Sheherazade di salvarsi la vita ogni notte sta nel saper incatenare una storia all'altra e nel sapersi interrompere al momento giusto: due operazioni sulla continuità e discontinuità del tempo. È un segreto di ritmo, una cattura del tempo che possiamo riconoscere dalle origini: nell'epica per effetto della metrica del verso, nella narrazione in prosa per gli effetti che tengono vivo il desiderio d'ascoltare il seguito<sup>45</sup>.

Nelle *Mille e una notte* il racconto diviene speranza e infine vita. Sheherazade ha compreso la potenza salvifica delle storie. E di queste conosce il «segreto di ritmo» e lo impiega per tentare «una cattura del tempo», posticipando la sua esecuzione giorno dopo giorno. L'arte della narrazione assume valore assoluto, l'unico che può restituire vita non solo all'abile narratrice ma anche a lui, a Shahriyâr, accecato dal passato tradimento e condannato ad un'eterna vendetta. Ella è il prototipo del narratore perfetto, capace di tessere con precisione geometrica un fitto reticolato di storie e di operare allo stesso tempo con *leggerezza* e *rapidità*, poiché un solo errore sarebbe risultato fatale. A Sheherazade non è concesso l'errore. Non può, come il personaggio del novellatore maldestro che porta a cavallo madonna Oretta (Boccaccio, *Decameron*, VI, 1), ricominciare daccapo. Ne va della sua incolumità (e di quella di Dunyazâd e dell'intera società) e non dispone di nient'altro che della parola. Parola e vita coincidono, non solo perché la parola è chiamata a salvare dalla morte, ma perché ad essa Sheherazade affida la propria voce interiore, che vibra di paura e di speranza.

La cornice narrativa che Sheherazade costruisce è, per Calvino, un esempio di perfezione, un modello insuperabile di armonia architetto-

<sup>44</sup> Ivi, p. 660.

<sup>45</sup> Ivi, p. 662.

nica<sup>46</sup>. Essa riflette allo stesso tempo l'immagine di un mondo incantato, popolato da geni, sultani e principi, e del mondo interiore della protagonista, che in ogni storia lascia impressa la propria traccia invisibile (di fiducia e timore) in un segno visibile (la sospensione del racconto). Così, alla domanda «*I racconti di Sherazade, questi racconti a "suspense" che le permettono di ritardare la morte all'infinito, sono per lei l'esempio stesso della letteratura?*», Calvino risponde a Pierre Boncenne nell'intervista pubblicata su «Lire» nell'aprile del 1981:

È almeno l'esempio perfetto del racconto. *Le mille e una notte* resta un libro misteriosissimo, aperto a questa potenzialità di racconti che si generano a vicenda. Quest'idea di proliferazione di racconti mi ha sempre affascinato: la proliferazione nelle *Mille e una notte*, come in Balzac, in Boccaccio o in Simenon (p. 441).

Il mistero affascina Calvino fin nel profondo. La sua intelligenza luminosa e inquieta lo porta ad interessarsi a tutto ciò che cela la propria origine. Nella stessa intervista esprime ammirazione per «il ritmo di lavoro» di Balzac (e «degli scrittori dell'Ottocento»), che per lui resta «un vero mistero della natura». Ed è un «libro misteriosissimo» a fornire con la sua simmetria strutturale «l'esempio perfetto del racconto», fonte di ispirazione per i grandi geni. Tra questi ce n'era uno a cui i critici più volte accostarono Calvino stesso: Voltaire, il quale della raccolta di fiabe orientali conobbe e apprezzò la 'versione occidentale' costruita da Antoine Galland<sup>47</sup>, come diede prova nel *Candido*<sup>48</sup>.

Dell'attrazione per le *Mille e una notte* Calvino discute anche con Mario

<sup>46</sup> In *I livelli della realtà in letteratura* (raccolto in *Una pietra sopra*), Calvino osserva attentamente la complessa disposizione delle storie attorno ad un asse centrale e la proliferazione interna ad ogni storia: «Oltre i racconti narrati da Shahrazàd ci sono racconti raccontati da personaggi di questi racconti, cioè le storie si inscatolano l'una dentro l'altra, fino a cinque volte» (I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. I, cit., p. 394).

<sup>47</sup> Nell'*Introduzione alle Fiabe italiane* (cit., p. 30), Calvino precisa che la traduzione settecentesca di Galland delle *Mille e una notte* è «un rifacimento nel gusto d'Occidente». Nella prima delle *Lezioni americane*, però, non può fare a meno di notare l'importanza che esercitò sulla letteratura dell'intero secolo: «L'immaginazione del secolo XVIII è ricca di figure sospese per aria. Non per nulla agli inizi del secolo la traduzione francese delle *Mille e una notte* di Antoine Galland aveva aperto alla fantasia occidentale gli orizzonti del meraviglioso orientale: tappeti volanti, cavalli volanti, geni che escono da lampade» (ID., *Saggi, 1945-1985*, t. I, cit., pp. 650-651).

<sup>48</sup> Fu Calvino stesso a notarlo nell'intervista di Filippini nel 1978: «quel tipo di racconto settecentesco, che risentiva dell'influenza delle *Mille e una notte*, allora appena tradotte, è impareggiabile» (p. 272).

Tamponi, in un'intervista pubblicata su «Avanti!», 15-16 febbraio 1981, e lega esplicitamente la raccolta orientale al suo ultimo romanzo:

Quello che mi attira di più nelle *Mille e una notte* – un libro che ha affascinato e ispirato Vittorini fin dalla sua giovinezza – è quel senso di proliferazione di storie, di storie che nascono da altre storie. Nel mio ultimo romanzo (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), che riflette la vita contemporanea da parecchi punti di vista contemporaneamente, ho cercato di dare il senso di molte storie che si diramano l'una dall'altra pur conservando una parentela reciproca... proprio come nelle *Mille e una notte*, dove si legge sempre una storia diversa ma con l'impressione di continuare a leggere quella di prima (pp. 409-410).

Non è un caso che Calvino recuperi «l'esempio perfetto del racconto» nel suo romanzo strutturalmente più ambizioso, dove si confronta con l'arte di tessere storie<sup>49</sup>. E non è un caso che *Le mille e una notte* siano citate nell'undicesimo capitolo, in un luogo che già i primi lettori (e intervistatori) riconobbero ad alta densità 'teorica', vicino a soluzioni saggistiche. Nella biblioteca, come confessato nell'intervista uscita in «Uomini e libri», gennaio-febbraio 1980, in una prima stesura, mentre il Lettore si smarriva nell'inseguimento di Ermes Marana, il romanziere Silas Flannery «cercava nelle *Mille e una notte* il racconto chiave dell'intera vicenda» (p. 354). Chiave che forse avrebbe trovato. Ed è Calvino stesso in un'altra intervista, rilasciata a Philippe Di Meo e pubblicata su «La Quinzaine» nella seconda metà d'aprile del 1981, a proporre possibili soluzioni d'identità per il «Padre dei Racconti» di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «è l'iper-romanziero, colui che si mette dietro tutti quelli che scrivono, la voce atemporale e anonima di cui gli scrittori sono gli interpreti: la voce della letteratura, del racconto – non solo scritto ma anche orale – del mito... Un'immagine che precede le biblioteche, un oratore, un aedo: forse delle *Mille e una notte*» (p. 431).

Quest'uomo «longevo d'età immemorabile, cieco e analfabeta, che narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e in tempi a lui completamente sconosciuti»<sup>50</sup>, è la definizione di una sagoma a cui Calvino pensa fin dall'infanzia, da quando ascoltava fiabe e ne scomponeva

<sup>49</sup> Per il «posto di primo piano» che *Le mille e una notte* occupano nell'atlante della letteratura del Novecento e nell'orizzonte di Calvino, in particolare in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. M. PAINO, *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle "Mille e una notte" nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004; EAD., *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 111-125.

<sup>50</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 724.

e ricomponeva i pezzi, e con maggior coscienza quando si è occupato di organizzare in raccolta le storie dei demopsicologi italiani. Il mistero delle origini delle storie ha trovato soluzione in un'immagine. E questa ricerca non avrebbe potuto risolversi diversamente, dal momento che Calvino, in ogni processo creativo, era solito partire sempre da un'immagine<sup>51</sup>. Tra i vari schieramenti c'è chi crede che questo vecchio sia «la reincarnazione [...] dell'autore delle Mille e una notte»<sup>52</sup>. L'avanzare degli anni lo ha privato della vista e, con essa, del senso delle cose e del contatto diretto con la realtà. La perdita della vista rappresenta allegoricamente anche la battaglia col suo nemico. Il Tempo lo ha isolato dal mondo e lo ha allontanato (e continua ad allontanarlo sempre più) dal tempo delle sue storie. Anche a lui, come a Sheherazade, non resta *nient'altro che la parola*. Ancora di più rispetto alla fabulatrice orientale quest'uomo è «parola», è la voce popolare delle fiabe che giunge invecchiata dal remoto passato. A differenza della donna non ha corpo da salvare, anzi sembra non averlo affatto tanto è consumato dal corso del tempo. Egli narra per il gusto stesso del racconto e la sua vita finisce per coincidere con quest'unico atto. È «analfabeta» come tutti i grandi favolisti, come Katherina Viehmann, la contadina di un villaggio nei pressi di Cassel dei fratelli Grimm, o Agatuzza Messia delle *Fiabe, novelle e racconti popolari* di Giuseppe Pitrè. E come i Grimm trascrivevano lettera per lettera il racconto della narratrice, così Ermes Marana, acquattato «all'imboccatura della grotta dove il vecchio si nasconde» e munito di un apparecchio moderno («un registratore»), può operare allo stesso modo.

3. Ha ragione Starobinski: «Il fascino del narrare è un dato primordiale in Calvino. Quanto ci ha detto della sua infanzia, quanto ci è noto delle sue letture o delle prime pagine che ha scritto, non può lasciare alcun dubbio. Egli è stato affascinato da tutto ciò che lo faceva assistere a una storia»<sup>53</sup>. A ben guardare nessun racconto o romanzo è svincolato dalla fascinazione del racconto. Non lo è *Il sentiero dei nidi di ragno*, dove le storie di guerra e di morte vissute di giorno assumono, di notte, con i partigiani disposti intorno al fuoco (come forse accadeva negli antichi *clan*, al tempo

<sup>51</sup> Delle origini del processo creativo Calvino discute in numerose occasioni, ma è forse l'intervista di Sandra Petri, nel 1985, la più viva testimonianza, in relazione sia a quanto Calvino dichiara – «Spesso è un'immagine visiva prima che verbale a venirmi in mente» (p. 627) – sia al 'gioco' a cui l'intervistatrice conduce lo scrittore: di esporre le «fantasie» (p. 631) suscitate da varie immagini riprese dai suoi testi.

<sup>52</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 724.

<sup>53</sup> J. STAROBINSKI, *Prefazione*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, I, cit., p. XI.

delle prime fiabe), un valore eterno, fissato per sempre, già lontano dal presente. E qualcosa di simile accade nell'ultimo capitolo della trilogia *I nostri antenati*, *Il cavaliere inesistente*, dove il personaggio di Bradamante, l'amazzone guerriera dagli occhi di smeraldo, sistematicamente indossa le vesti claustrali e, rinchiusa in convento, scrive le storie che le capitavano «per cercare di capirle»<sup>54</sup>. La scrittura, come nei trattati psicoanalitici, assume quasi una funzione eziologica. *Le Cosmicomiche* segnano una svolta importante: alla seduzione di un racconto costruito su tessere desunte da trattati scientifici si unisce il nuovo carattere della scrittura<sup>55</sup>. Il bisogno di esprimersi, di raccontare sfida addirittura la perdita della parola in *Il castello dei destini incrociati* e *La taverna dei destini incrociati*, dove l'attrazione per il gioco delle combinazioni e dell'infinità delle interpretazioni si congiunge a quella per i tarocchi<sup>56</sup>. Questo «dato primordiale» maggiormente si riscontra nelle *Città invisibili*, dove Polo narrando storie di città finisce per parlare di sé, delle sue radici, del suo mondo lontano (che cerca di avvicinare), e tiene sotto scacco il più potente degli imperatori d'Oriente con l'«esattezza» della loquela (superate le iniziali difficoltà) e con l'abilità di comporre un racconto unitario e avvincente attraverso singoli tasselli disposti con simmetria<sup>57</sup>.

Va tenuto in conto anche il suo gusto di lettore, particolarmente attento verso opere in cui le storie si aggiungono ad altre storie. Ciò spiega

<sup>54</sup> I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1064.

<sup>55</sup> Benedetti ha individuato nelle *Cosmicomiche* un punto di svolta, una sorta di passaggio da una scrittura transitiva (rapporto diretto con l'oggetto) a una intransitiva: questa scrittura che si ferma su se stessa è il simbolo della modernità, del dominio soggettivo dell'autore, della centralità assoluta acquisita dalla parola; cfr. C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una lettura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 63-82.

<sup>56</sup> Nell'intervista rilasciata a Michel Orcel e pubblicata su «Vouge» nell'agosto 1982, a distanza di anni Calvino rivela di essere ancora affascinato dal gioco combinatorio dei tarocchi: «Penso che dovrei sempre ritornare su quell'esperienza: sento di non averla esaurita. Se non l'ho continuata, è perché nello scrivere *Il castello dei destini incrociati* ho creduto davvero di diventare matto. Ma è vero che il gioco delle possibilità, dell'infinità delle interpretazioni, unito al fascino delle immagini dei tarocchi, continua a sedurmi» (p. 525).

<sup>57</sup> Secondo Mengaldo, «ogni "città invisibile" finisce [...] per essere un'allegoria», poiché tutte rispondono ad un archetipo che raccoglie in sé i tratti distintivi di ognuna. Inoltre Kublai e Marco Polo attribuiscono un peso diverso al disegno ideale di città: il primo interessato esclusivamente all'«arco», quindi ad una «purezza incontaminata ma astratta»; il secondo alle «pietre», senza le quali «non c'è arco», dunque alla «concretezza sfuggente di ciò che esiste». Cfr. P. V. MENGALDO, *L'arco e le pietre* (Calvino, «Le città invisibili»), in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 430-451: 433 e 442.

l'amore per il poema di Ariosto, che, come dichiara nell'intervista di Michel Orcel, «è un racconto policentrico o a-centrico» e, «facendo seguito a un poema cavalleresco (l'*Orlando innamorato* di Boiardo) che si collega a un altro poema che nasce anch'esso dalla tradizione epica francese», di fatto «non ha inizio», né si può dire che abbia «fine» (p. 524). L'*Orlando furioso* è, dunque, un anello nella lunga catena del racconto epico. Ha un'origine remota, che si perde nel vasto scacchiere della letteratura. E nella conversazione con Daniele Del Giudice del 1980, Calvino afferma che il capolavoro di Ovidio, insieme armonico di storie differenti, rappresenta l'essenza del mondo:

La narrazione è sempre basata sulla differenza, anche se il tema del narrare può essere l'unità del mondo. Le *Metamorfosi* di Ovidio sono un poema sulla trasformabilità di tutto in tutto, quindi sulla sostanziale unità dell'universo (p. 405).

Il poema ovidiano, definito nell'intervista di Paul Fournel del 1985, insieme al *De rerum natura*, uno dei due «*livres de chevet*» (p. 637), consolida quanto già constatato durante il viaggio attraverso le fiabe: «l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»<sup>58</sup>. Tanto le *Metamorfosi* quanto le fiabe, dunque, rivelano la «sostanziale unità dell'universo». Il «tema del narrare» diviene collante tra istanze dissimili, punto di sutura di ogni «differenza», e consente a singole storie di acquistare un valore universale. L'«unità» non può essere ottenuta senza un'arte attenta alle cuciture, ai dettagli, capace di compattare e dare organicità a storie che diversamente resterebbero isolate. Il racconto preso singolarmente non è altro che un assemblaggio più o meno buono di frasi e di segni, ma quando è legato con filo sottile e invisibile ad un altro acquista potere. Potere di donare ordine al caos del mondo, di dare senso e continuità a ciò che è per essenza instabile. Per questo Calvino, come confessa agli studenti di Pesaro, ha terrore del proposito di Elsa Morante:

Elsa Morante, scrivendo *La Storia*, si poneva di far leggere un libro a quelli che non avevano mai letto un libro: è un compito che mi farebbe tremare, mi paralizzerebbe pensare di fare un libro che ha l'ambizione di essere l'unico. Penso sempre che sto scrivendo un libro fra i tanti e che si rivolge a un pubblico che lo confronta con altri libri. Tutto quello che posso dire sul mio lettore è questo (p. 547).

Ipotizzare un *libro* «unico», isolato da tutti gli altri, significherebbe snaturare le storie della peculiarità di ristabilire attraverso la complementarità

<sup>58</sup> I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, cit., p. 13.

delle differenze «l'unità del mondo». Calvino non può non rivolgersi ad un lettore aperto all'universo letterario, che è subito pronto ad inserire la storia (o un manipolo di storie) nell'infinita catena di tutte le altre vicine. Un lettore che, come ha inteso Gore Vidal, diventa tutt'uno con l'autore e quasi finisce per scrivere quanto legge (meccanismo simile a ciò che oralmente avviene con le fiabe)<sup>59</sup>. Calvino scrive per coloro i quali hanno compreso il segreto profondo dell'arte del racconto, quale principio di «unità». Sottraendo al mondo le storie, si perderebbe l'unica via d'uscita possibile dal labirinto, dal deserto che per prima Sheherazade ha sfidato.

Anche un uomo in carne ed ossa lanciò la sua personale sfida al deserto. Il 28 giugno 1888 Robert Louis Stevenson, noleggiato un veliero, s'imbarcò per un lungo viaggio alla scoperta del Pacifico meridionale. Quello che doveva essere un viaggio d'esplorazione si trasforma in una via di sola andata. Colpito dalla bellezza delle isole di Samoa, fece costruire sull'isola maggiore dell'arcipelago, Upolu, una casa sulle pendici del monte Vaea. Lì rimase a narrare storie fino alla morte. Non erano più soltanto parole per i lettori (nonostante continui a scrivere e concluda diversi romanzi), ma per ascoltatori di tradizioni e usanze molto diverse dalle sue. Con i suoi racconti divenne per gli indigeni un punto di riferimento imprescindibile, una sorta di fabulatore dall'inesauribile fantasia. Nell'intervista di Bernardo Valli, pubblicata su «la Repubblica», 5-6 novembre 1978, Calvino lo identifica come uno dei suoi «autori da capezzale»<sup>60</sup>:

La sua idea di letteratura era l'*entertainment*, è l'arte di narrare storie, che poi lui realizzò anche nella vita quando andò nell'isola di Samoa, dove era chiamato Tuisitala, che vuol dire l'uomo che racconta storie. Questa gioia di raccontare è il suo grande dono; e lo fa con una dote di leggerezza straordinaria [...] (pp. 275-276).

<sup>59</sup> Alla fine del suo articolo intitolato *Calvino's Novels*, pubblicato su «The New York Review of Books», 30 maggio 1974 – ora raccolto nel volume G. VIDAL, *Il canarino e la miniera. Saggi letterari (1956-2000)*, postfazione di C. Magris, traduzioni di S. Tummolini et alii, Roma, Fazi, 2003, pp. 252-269 –, Vidal nota come Calvino sia giunto «molto più in là dei suoi contemporanei inglesi e americani. Mentre quelli ancora cercano il posto dove i ragni fanno il loro nido, Calvino non solo l'ha trovato, ma ha pure imparato lui stesso a tessere fantastiche tele di parole, con cui cattura ogni genere di cose. Di fatto, leggendo Calvino, ho sempre la snervante sensazione di scrivere anch'io quello che lui ha scritto» (ivi, p. 269).

<sup>60</sup> Tra gli autori che lo segnarono profondamente, dotato «d'un fascino romanzesco paragonabile a quello che si trova con tanta abbondanza nelle letterature straniere» (p. 649), come Calvino confessa nell'intervista rilasciata a Maria Corti nel 1985, c'è Ippolito Nievo. Sulla «complessa e articolata» relazione con l'opera nieviana si veda A. NOZZOLI, *Immagini di Nievo nel Novecento*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 32-40.

Calvino stesso, nell'intervista rilasciata a Giorgio Soavi, avvicina il modo di raccontare di Stevenson, autore di una versione moderna della raccolta di favole orientali, *Le nuove Mille e una notte*, a quello fabuloso<sup>61</sup>. E a Soavi confessa cosa lo ha affascinato di quell'esistenza: «Una vita e un talento non sprecati, non egoisti. Lui è esistito per gli altri da vivo, oltre che per la sua arte». Tusitala è colui che «racconta storie» e che allo stesso tempo sembra vivere una delle storie che racconta. Racconto e vita coincidono<sup>62</sup>. Se nelle *Lezioni americane* il «valore» scelto come tema delle conferenze «non pretende d'escludere il valore contrario» e nell'«elogio della leggerezza» è implicito il «rispetto per il peso»<sup>63</sup>, nei racconti delle interviste le posizioni sono nette: la «leggerezza straordinaria» di Stevenson non può conciliarsi con il proposito di Elsa Morante, definendo quasi, per antitesi, due diversi modelli di intendere le storie e la loro funzione. Quello che per Calvino conta è la storia come apertura verso il mondo, verso l'altro, verso il passato e il futuro.

Le storie nascono sempre da altre storie, come Calvino esprime nella conversazione con Tullio Pericoli, tenuta in occasione della mostra *Rubare a Klee*:

Si può dire che l'arte nasce da altra arte, così come la poesia nasce da altra poesia e questo è sempre vero, anche quando uno crede semplicemente di far parlare il proprio cuore, o di imitare la natura, di fatto imita già delle rappresentazioni, magari senza rendersene conto. Mi pare che c'è sempre una imitazione, all'inizio dell'apprendistato di un artista come di uno scrittore<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Nel dialogo con Giorgio Soavi, pubblicato col titolo *Ho detto «Ti amo» in tram* su «Amica» il 1° marzo 1983 – non incluso in I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit. –, Calvino definisce Stevenson «lo scrittore ideale», il cui racconto, «pieno di forza morale», è «una favola».

<sup>62</sup> Calvino rivolge a Stevenson importanti momenti di riflessione: su «L'Unità», 1° aprile 1955, pubblica un pezzo intitolato «*L'isola del tesoro*» ha il suo segreto; scrive una *Nota introduttiva* all'edizione di *Il padiglione sulle dune*, Torino, Einaudi, 1973; dedica un articolo, *I cinque tavoli di Stevenson*, «la Repubblica», 2 dicembre 1982, alla ricostruzione delle diverse direzioni intraprese dallo scrittore scozzese e un altro, *Tra Jekyll e Hyde è meglio Utterson*, «la Repubblica», 18 giugno 1983, alla traduzione di Fruttero e Lucentini di *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, Torino, Einaudi, 1983 (tutti sono ora raccolti in I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. I, cit., pp. 967-988). Alla fine di «*L'isola del tesoro*» ha il suo segreto Calvino illustra il grande insegnamento di Stevenson: «ci ha indicato un segreto prezioso dello scrittore: che questo credere nelle storie con un principio e una fine, una bellezza, una morale, vuol dire credere nel legame dello scrittore con la gente, nel suo posto in una società [...]. Essere il *Tusitala*, l'uomo che ascolta le storie degli altri uomini, e le ripensa, e le rinarra traendo fuori quanto in ognuna di esse v'è di bellezza e d'insegnamento universale» (ivi, pp. 970-971).

<sup>63</sup> Ivi, p. 668.

<sup>64</sup> Il dialogo, con il titolo *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, è raccolto in *Saggi, 1945-1985*, t. II, cit., pp. 1801-1815: 1803.



Fin dalle storie partigiane Calvino si inserì come anello nella lunga catena dell'arte. E del suo ininterrotto «apprendistato» continuò a dar prova nelle risposte scritte agli intervistatori, in cui tesseva con sapienza i fili di collegamento tra i suoi libri e quelli degli altri. In questo modo «restava fedele a se stesso e alle sue prime incarnazioni come scrittore» e negava una volta per tutte, «come ha immaginato il vecchio Zenò Cosini, e come molti sembrano credere», la falsa convinzione «che ogni individuo sia portatore di una storia – solo sua, che gli appartiene e che potrebbe scrivere in ogni momento –»<sup>65</sup>. Ma soprattutto negava alla storia di restare isolata, di erigersi come «unica» e indipendente dalle altre. La vita di una storia, non diversamente dai principi della «vita biologica e sessuale», riprendendo le parole riferite a Pericoli, deve «partecipare a una creazione collettiva, come qualche cosa cominciata prima di noi e che presumibilmente continuerà dopo di noi»<sup>66</sup>. E se la morte condannò l'unica storia che forse davvero poteva appartenergli, il racconto-memoria in prima persona, a restare nel buio, il fiore di questa vita (la vita della storia della sua vita) va cercato altrove. Nelle poche pagine sopravvissute delle sue 'confessioni', *Dall'opaco* rende bene il percorso intrapreso: Calvino si dimostra sempre più interessato a definire la realtà del mondo che dell'io, tanto che l'io si trasforma in un mero strumento «perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere che c'è»<sup>67</sup>. Tra queste due entità, il mondo, «sorta d'anfiteatro concavo a mezzogiorno», è «aprico», in virtù della maggiore estensione dello spazio di luce, mentre l'io resta «opaco», come «la località dove il sole non batte»<sup>68</sup>. Eppure c'è una «località» su cui «batte» la luce del «sole» e rende aprichi i tratti dell'io: nei colloqui scritti delle interviste, dove Calvino lascia ai critici, parafrasando le parole riferite a Del Giudice, un susseguirsi di storie attraverso una narrazione «sempre basata sulla differenza» (p. 405). Storie su storie per inquadrare il racconto della sua vita, che prende forma in presenza dell'altro e si intreccia e si rispecchia nel continuo divenire del mondo.

<sup>65</sup> M. LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 110-111.

<sup>66</sup> I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, t. II, cit., pp. 1811-1812.

<sup>67</sup> ID., *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 101.

<sup>68</sup> Ivi, p. 98.

LA *MEDEA* «NON AGGRESSIVA» E «CARTA CON MILLE INCOGNITE»  
NELLA GRECIA BARBARA DI PIER PAOLO PASOLINI\*

ABSTRACT

Il 28 dicembre 1969 si rappresenta in prima assoluta al cinema Mignon di Milano il film *Medea* di Pier Paolo Pasolini. Il titolo rinvia all'omonima tragedia di Euripide, dalla quale il raffinato intellettuale si limita a trarre «qualche citazione». In effetti, la trasposizione filmica del mito è all'insegna della contaminazione che, in funzione anticlassicistica, rinnova il mito della Grecia classica, soppiantato da quello di una Grecia barbara. È Medea la personificazione di questa civiltà arcaica e teocratica, una Medea molto meno "aggressiva" rispetto a quella classica, secondo i propositi della sua interprete, Maria Callas. In tal modo il personaggio stereotipo della madre-assassina si arricchisce in drammatica, umana complessità, giungendo a noi donna anticamente moderna.

On 28 December 1969, the film *Medea* by Pier Paolo Pasolini is represented in absolute premiere at Mignon cinema in Milan. The title comes back to Euripides' homonymous tragedy, from which the refined intellectual merely draw "some quotes". In fact, myth's film transposition is under the sign of contamination that, in the light of anti-classicism, renew the myth of a classical Greece superseded by a barbaric Greece one. Medea is the personification of that archaic and theocratic civilization, a much less "aggressive" Medea than the classic one, according to the purposes of its interpreter, Maria Callas. In that way the stereotypical character of mother-murderer is enriched by a dramatic, human complexity, reaching us as an anciently modern woman.

PAROLE CHIAVE: Pasolini, Callas, Medea.

KEYWORDS: Pasolini, Callas, Medea.

Pasolini, prima ancora d'essere poeta, scrittore, regista, pittore, critico, sceneggiatore, fu, per il suo tempo, un uomo scomodo<sup>1</sup>, un uomo che

\* Con questo titolo il testo fu base di una mia conferenza all'Accademia Pontaniana di Napoli il 27 ottobre 2022.

<sup>1</sup> Questo il titolo del libro a lui dedicato da una delle maggiori ammiratrici-oppositrici, Oriana Fallaci (*Pasolini. Un uomo scomodo*, introduzione di A. Cannavò, Milano, Rizzoli, 2015), che fa luce sulle talvolta stridenti contraddizioni della complessa e complicata personalità del poeta: «Anelava alla purezza e alla castità e veniva puntualmente attirato dal sesso occasionale e marchettaro, era cultore della bellezza e dell'armonia e si perdeva nel mondo dei bassifondi sordidi in cerca di un piacere che poteva da un momento all'altro tramutarsi in violenza cieca» (p. 11).

l'opinione pubblica a lui contemporanea venerò e infangò in modo direttamente proporzionale<sup>2</sup>. Vero è che la poliedricità della sua opera, con l'articolazione tentacolare di un pensiero sempre in continuo fieri, rintraccia la propria realizzazione in una straordinaria varietà di linguaggi, declinati sempre all'insegna della contaminazione, della ibridazione, di un continuo esercizio della tecnica e del ri-uso, una continua sperimentazione con l'intento, anche svelato, di violazione o, probabilmente, rifondazione dei codici<sup>3</sup>. Non sempre facile, pertanto, risulta l'enucleazione chirurgicamente precisa delle fonti e delle suggestioni, soprattutto greche, per quel che ci riguarda, della sua arte, operanti, a me sembra, molto spesso a livello di "funzione" all'interno della sua opera.

In una intervista a Oreste Del Buono, nel programma RAI *Cinema 70*, andato in onda il 28 gennaio 1970, dopo l'uscita del film *Medea* (1969), Pasolini aveva dichiarato che «un autore fa sempre lo stesso film, almeno per un lungo periodo della sua vita», al punto che per lui *Accattone*, piuttosto che il *Vangelo*, *Edipo*, *Medea*, sarebbe variante dello stesso tema.

Effettivamente alcune tematiche (ad esempio la critica della borghesia, la tensione verso il mondo primitivo e semplice, l'amore per la madre e quello omosessuale, il rapporto generazionale padri-figli, ecc.) sono così ricorrenti nella sua opera da apparire vere e proprie ossessioni: una di queste è proprio la Grecia<sup>4</sup>. Identificabile con il tempo del mito<sup>5</sup>, il Poeta

---

<sup>2</sup> Ne danno conto le numerose biografie di Pasolini, da quella di E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978, pubblicata a tre anni dalla morte, alla più recente, dall'emblematico titolo *Io lotto contro tutti: Pier Paolo Pasolini: la vita, la poesia, l'impegno e gli amici*, a cura di M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2022.

<sup>3</sup> In effetti, Pasolini teorizzerà, in ideale, scherzoso dialogo a una voce con Umberto Eco, un «sistema di segni della Realtà come Autorivelazione o Linguaggio Primo, attraverso [...] il Codice dei Codici», che «culturalizza la natura: facendo dell'intero vivere un parlare», P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, prefazione di G. Fink, Milano, Garzanti, 2000 (1972<sup>1</sup>), pp. 301-302; poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, prefazione di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999. Lo stesso «eclettismo svela [...] un tratto più profondo: il desiderio edipico di violare i codici, di infrangere le distinzioni», ma esso è anche probabilmente «la chiave per continuare a leggere Pasolini», come nota nella nuova edizione aggiornata del suo bel volume del 1996 M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022, p. 16 e p. 12. In effetti, la lettura di «tutta l'opera di Pasolini come performance, protesta vivente, gioco masochistico che cerca il rifiuto, mirando a scuotere le gabbie mentali del pubblico e a decostruire la nozione classica di autore» (*ibidem*) è quella più omogenea alla proposta di G. M. ANNOVI, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York, Columbia University press, 2017.

<sup>4</sup> Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 16.

<sup>5</sup> Con il "tempo del mito" Pasolini identifica anche il Friuli, cfr. G. SANTATO, *Pier*

vive il rapporto con le sue opere sempre in modo tanto articolato quanto complicato, nel tentativo di un approdo conoscitivo attinto attraverso la compresenza di diversi livelli interpretativi, da quello antropologico a quello politico, da quello sociologico a quello psicoanalitico, in genere lasciando o tralasciando l'utilità di un criterio storicizzante, non fosse altro perché il tempo del mito non può essere compreso entro rigide coordinate storiche.

In punta di fatto la presenza della letteratura greca è ravvisabile già solo scorrendo i titoli dei libri che appartengono alla formazione del Poeta, quelli che già negli anni bolognesi e friulani costituiscono la biblioteca che lo seguirà, dopo il 1950, a Roma<sup>6</sup>. Vi sono presenti, tra gli altri «Libri della “formazione”»<sup>7</sup>, non solo *L'Etica Nicomachea* di Aristotele, *Le nuvole* di Aristofane<sup>8</sup> (e dunque la letteratura greca classica) ma anche i *Canti del popolo greco* di Tommaseo, un libro del quale ne *La religione del mio tempo* Pasolini scriverà «Pascal e i Canti del Popolo Greco / tenevo stretti in mano, ardente, come se // il mistero contadino, quieto / e sordo nell'estate del quarantatre, / tra il borgo, le viti e il greto // del Tagliamento, fosse al centro / della terra e del cielo [...]»<sup>9</sup>. Si tratta di espressioni-confessioni che già nel 1943 collocavano la Grecia antica, scandita dalla ciclicità e dal continuo ritornare del tempo propri del mondo contadino, al centro della sua tensione conoscitiva, tuttavia arricchita in complessità dalla temperie spirituale che la frequentazione dei pensieri pascaliani gli portava dalla modernità. Ma altri testi, nel passaggio a Roma, confluiranno nella biblioteca di Pasolini, tra gli anni '50 e '70, con collezioni di classici della letteratura greca, non solo in edizioni italiane, ma anche straniere, come quelle delle prestigiose collane «Les Belles Lettres» e «The Loeb Classical Library», con opere quali le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, richiamate negli «Appunti» di una sezione, «Gli Argonauti», di *Petrolio*. L'autore fornisce, quasi descrivendo il proprio percorso culturale attraverso le sue letture, un elenco di libri che il protagonista trova in una valigetta, in uno dei tanti magazzini di Porta Portese, probabilmente frutto di un furto compiuto da tre giovani ladruncoli napoletani che ora vestono i panni di rigattieri pronti a rivendere la loro merce. E qui il giovane letterato

Paolo Pasolini. *L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica, Ricostruzione critica*, Carocci, 2012, pp. 41-59.

<sup>6</sup> Cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarcossi, F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017, p. 229.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 3-7.

<sup>8</sup> Cfr. ivi, p. 10.

<sup>9</sup> Ivi, p. 26.

trova, oltre il libro di Apollonio Rodio, anche *La Repubblica* di Platone e *La Politica* di Aristotele<sup>10</sup>, che accresce il bagaglio di letture del giovane Pasolini, insieme con la *Poetica*, fisicamente presente nella biblioteca dell'artista in ben tre differenti edizioni (Rizzoli, Laterza, Mondadori)<sup>11</sup>, oltre che l'opera di Platone e di Omero<sup>12</sup>, e diverse edizioni delle tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide, gli *Epigrammi greci* tradotti da Rina Sara Virgilito per le edizioni Mantovani nel 1957<sup>13</sup>, ed inoltre *Liriche e frammenti* di Saffo, Alceo e Anacreonte; con prefazione e traduzione di Filippo Maria Pontani per le edizioni Einaudi del 1965<sup>14</sup>. Non sono dunque soltanto i grandi classici greci e la poesia popolare greca antica ad interessarlo, anche il moderno Kavafis fu autore che su Pier Paolo esercitò indiscusso fascino, se sul frontespizio della seconda stesura di *Amado mio* (pubblicato postumo nel 1982, ma scritto tra il 1947 e il 1948 in Friuli e poi a Roma nel 1950<sup>15</sup>), pone la dedica «all'ombra di C. Kavafis», considerato da lui tra i più importanti poeti della Grecia moderna<sup>16</sup>. Non a caso nella biblioteca di Pasolini troviamo ben due volumi di Kavafis: un'edizione Einaudi del 1968, *Cinquantacinque poesie*, a cura di Margherita Dalmati e Nelo Risi, e *Poesie nascoste*, un'edizione Mondadori del 1974, a cura di Filippo Maria Pontani, che Pasolini recensirà<sup>17</sup>.

Questo legame con la Grecia, testimoniato già nella giovinezza, si fa più intenso negli anni che vanno dal 1960 al 1970, come dimostrano le sue traduzioni dei grandi autori della classicità greca<sup>18</sup>. In tale sempre rin-

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, p. 231 e pp. 280–283.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, p. 231.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 232.

<sup>13</sup> Per Eschilo, Sofocle, Euripide e gli *Epigrammi greci* cfr. *ivi*, pp. 231–233 e p. 247. Per la presenza dei poeti antichi nell'opera di Pasolini cfr. A. CERICA, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Milano–Udine, Mimesis, 2022.

<sup>14</sup> Cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 248.

<sup>15</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti, vol. I, 1946–1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998, p. 1669 e la discussione relativa alla datazione di A. CERICA, «Un loro Dio». *La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini*, Pisa, ETS, 2021, p. 11.

<sup>16</sup> Cfr. A. CERICA, «Un loro Dio». *La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini*, cit.

<sup>17</sup> Cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 247 e p. 269.

<sup>18</sup> «Pasolini tradusse, nel 1960, dal greco in italiano, le tre tragedie di Eschilo (*Agamennone*, *Le Coefore* e *Le Eumenidi*), che formano il ciclo intitolato *Orestiade*; e, nel 1963, [...] con il titolo *Il Vantone*, una delle più note commedie di Plauto, il *Miles gloriosus*», quest'ultima in romanesco, «due delle tante «traduzioni» operate da Pasolini nel corso della sua esperienza intellettuale», V. RUSSO, *Riappropriazione e rifacimento: le traduzioni, in Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Napoli, Edizioni scientifiche

novata passione si inserisce l'uscita, il 28 dicembre del 1969, sugli schermi del cinema Mignon di Milano, del film *Medea*, le cui riprese erano durate dal maggio all'agosto dello stesso anno, girate parte in Italia (dalla laguna di Grado, in provincia di Gorizia, a Pisa, Marechiaro di Anzio, dintorni di Viterbo), parte tra la Turchia (Cappadocia) e la Siria (Aleppo), in luoghi la cui ambientazione si connota di significati metaforici, quasi in simbiosi con i personaggi che vi agiscono<sup>19</sup>. Il soggetto è tratto dalla nota tragedia di Euripide, secondo dinamiche di riutilizzo del testo greco che ne evidenziano non solo l'approccio anticlassicistico, ma anche, e talvolta per giustificabili esigenze di resa filmica, la continua manipolazione dello svolgimento narrativo con esiti ora di sintesi, ora di sovvertimento dello sviluppo della trama, ora di aggiunte di natura eziologica, probabilmente provenienti da fonti pre-euripidee<sup>20</sup> (tale è, ad esempio, il racconto del

---

italiane, 1995, p. 117 e p. 140. Per i film di *Edipo re*, *Medea*, *Appunti per un Orestide africana* e le altre "traduzioni" dai classici Russo osserva che si tratta, in effetti, di rivisitazioni, reinterpretazioni, di traduzioni «in codici comunicativi differenziati» (ivi, p. 140), dichiarando, a proposito dell'*Orestide*, la «qualità di invenzione creativa [...], che solo il «rifacimento» di un poeta poteva realizzare» (ivi, p. 132). Pasolini stesso aveva spiegato le proprie modalità traduttive nella *Lettera del traduttore*, in ESCHILO, *Orestide*, versione di P. P. Pasolini, "Quaderni del Teatro popolare italiano", Torino, Einaudi, 1960, pp. 1-3; ora *Nota del traduttore*, in P. P. PASOLINI, *L'Orestide di Eschilo*, prefazione di M. Fusillo, Milano, Garzanti, 2020. Per Pasolini "traduttore" cfr. anche I. GALLO, *Pasolini traduttore di Eschilo*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, cit., pp. 33-43, A. CERICA, *Riscritture di traduzioni: Edipo re e Medea di Pier Paolo Pasolini*, «Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro antico», n. s., III, 2013, pp. 295-318; M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 150-167 e l'analisi comparativa della traduzione pasoliniana di A. GRANESE, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Salerno, Edisud Salerno, 2022, pp. 123-136.

<sup>19</sup> P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, a proposito delle inquadrature iniziali del film, raffiguranti «la potente rappresentazione di un paesaggio che, in virtù della sua sacralità, assume anche connotazioni politiche e sociali all'interno della vibrante opposizione che separa Medea e Giasone», sottolinea l'«importante valore epigrafico e assoluto» del paesaggio lagunare: «la laguna di Grado non è un semplice "travestimento" per mostrare luoghi della Grecia e del mito. Assume invece in sé un valore assoluto, simbolico: diventa il simbolo di una ancora intatta civiltà contadina» (pp. 118-119). A me pare trattarsi di un valore che si estende a tutti i paesaggi della *Medea* di Pasolini.

<sup>20</sup> D'altra parte, aveva dichiarato, nell'intervista a Jean Dufлот, tenuta nel 1969 e poi nel 1975, e pubblicata nella sua edizione più aggiornata nel 1981, «Quanto alla pièce di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione. Curiosamente quest'opera poggia su un fondamento «teorico» di storia delle religioni: M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne», P. P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 103.

Centauro, personaggio tra l'altro non presente nella tragedia di Euripide, a Giasone bambino, teso a rendersi edotto sulle sue origini)<sup>21</sup>. In effetti, anche l'ibridazione dei paesaggi risponde ad una precisa *intentio auctoris* che "piega" spazio e mito ad esprimere un anticamente moderno scontro tra civiltà, e non solo, perché questa Medea di Pasolini davvero è, come la sua interprete ebbe a precisare, «carta con mille incognite»<sup>22</sup>, non fosse altro che per le "mille" appunto sue possibilità significative, non riducibili solo a quella di rappresentante del mondo barbarico, sacrale, magico, ierocratico della Colchide, con il quale l'apparizione di Giasone segna il momento di rottura e allontanamento fino alla perdita di sé<sup>23</sup>. Nel personaggio di Medea, in effetti, si muove un universo umano di singolare complessità e contraddittorietà, al quale solo la tragedia, per sua intrinseca natura, poteva dar voce, perché nella tragedia la conflittualità, quasi condizione ontologica dell'essere umano, è rappresentata al massimo grado e si presta ad essere pietra di paragone con il presente<sup>24</sup>, del quale il Poeta osserva drammaticamente le mille infinite sfaccettature, non tutte e non sempre comprensibili. La sua voce è solo raramente udibile. *Medea* è, in effetti, un

<sup>21</sup> In relazione alle due vendette di Medea che Pasolini realizza nel film, Fusillo sottolinea non solo la modalità di riscrittura della narrazione del mito, ma anche il sovvertimento nell'organizzazione del racconto, cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 114-125. Proprio relativamente alle azioni narrative del film M. RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Udine, Forum, 2004, constata che «Si possono individuare, in Pasolini, una decina di azioni narrative, sei delle quali destinate ad illustrare la 'barbarie' di Medea, quattro invece la 'gremità' di Giasone», divise in prima e seconda parte, e che «Ad entrambe queste macrofasi del film vengono premesse due scene simili, a mo' di prologo, ove il Centauro ammaestra Giasone: prima bambino, poi adulto» (pp. 100-101). È G. IERANÒ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili, F. Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, ad analizzare la ripresa di «specifici gruppi di versi» tratti dalla tragedia di Euripide, che «Pasolini riprende, accorciandoli e in parte modificandoli», dividendoli in sei sezioni euripidee corrispondenti ad altrettante scene del film (pp. 183-185).

<sup>22</sup> *Maria Callas: sono per una Medea non aggressiva, conversazione con Giacomo Gambetti*, in P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, introduzione di G. Gambetti, Milano, Garzanti, 1970, p. 22; poi in *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, introduzione di V. Cerami, Milano, Mondadori, 2001.

<sup>23</sup> Cfr. M. FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, in Id., *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 107-141 e, sempre con taglio comparatistico, attraverso l'analisi del personaggio di Medea in autori classici greci e latini fino ad autori della modernità, le illuminanti pagine di A. GRANESE, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, cit., pp. 139-173.

<sup>24</sup> Cfr. G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., pp. 13-26.

film muto, anzi tace quasi sempre proprio la protagonista, paradossalmente dal momento che il suo ruolo era stato affidato alla più grande cantante lirica del tempo, la Callas appunto: un mito che interpreta un mito. Va detto che Pasolini non l'aveva certo scelta per la voce quanto probabilmente perché la grande cantante greca apparteneva «a quella specie di attori [...] che riescono a diventare fisicamente diversi secondo il personaggio che incarnano [...] non [...] muta soltanto l'espressione»<sup>25</sup>. Ed indicò lui stesso il motivo della scelta durante le riprese del film, quando ebbe a dichiarare: «Siamo di fronte ad un'artista che in un certo senso è la più moderna delle donne. Tuttavia, vive in lei una creatura antica, strana, misteriosa, arcana che nasconde terribili conflitti interiori», aggiungendo «Sono perfettamente conscio delle sue capacità professionali, ma per me contano poco. Sono state le sue peculiarità umane a farmi capire che la Callas poteva essere la mia Medea»<sup>26</sup>. Aveva, d'altra parte, già dichiarato:

Ho pensato subito a Medea sapendo che il personaggio sarebbe stato lei. Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata lei, e quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione della Callas. Quindi ha contato molto nella creazione del personaggio... Cioè, questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che vien fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata, insomma i dieci anni passati a Corinto, sarebbero un po' la vita della Callas. Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa<sup>27</sup>.

Senza dubbio la "barbarie" esercitava sul poeta un fascino accattivante fino ad indurlo a dichiarare «La parola barbarie [...] è la parola al mondo che amo di più», perché essa è «lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà», una civiltà di decadenza<sup>28</sup>, mentre la barbarie aveva «qualcosa di puro, di buono» e «più primitiva è, meno è «interessata» calcolata, aggressiva, terroristica...»<sup>29</sup>. La Callas, dunque, rifletteva questa sua immagine della

<sup>25</sup> P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 14.

<sup>26</sup> R. E R. ALLEGRI, *Callas by Callas*, Milano, Mondadori, 1997, p. 148. Sul rapporto Medea, Callas, Pasolini cfr. *Pasolini, Callas e Medea*, a cura di R. Chiesi, Bologna, La Matete, 2007; W. ZIDARIC, *Dal teatro di Euripide al cinema di Pasolini: La mise en Abyme del mito di Medea*, «Revista de Italianistica», XIX-XX, 2010, pp. 202-209.

<sup>27</sup> N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Verona, Temellini edizioni, p. 408.

<sup>28</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, cit., p. 87.

<sup>29</sup> Ivi, p. 88.



barbarie, di una Grecia primitiva, intatta nella sua purezza, buona. D'altra parte, aveva già pensato a lei per la parte di Giocasta nell'*Edipo re*, la grande cantante lirica per Pasolini «impersonava, [...] da tempo, una serie di figure femminili del repertorio tragico»<sup>30</sup>, occorre, tuttavia, per convincerla, la mediazione del produttore Rossellini<sup>31</sup> che eseguì con successo il suo compito: fu così che la Callas divenne Medea. Una Medea come Pasolini aveva pensato che fosse, ma anche come la stessa Callas volle, assumendone le vesti, ma prestandole la propria indole, e dunque, come dichiarò a Gambetti nell'intervista che introduce il volume contenente la sceneggiatura, fornendone un'ulteriore chiave interpretativa, una Medea «La meno sanguinaria possibile [...] personaggio [...] il più possibile umano»<sup>32</sup> ma soprattutto una Medea «non [...] aggressiva»<sup>33</sup>, perché «L'aggressività non esiste nella mia natura»<sup>34</sup>, una Medea «con una umanità ricca»<sup>35</sup>: riconosceva in tal modo di «essere un po' in contrasto con Pasolini»<sup>36</sup>. E tuttavia, se il film appare essere una sequenza di quadri, nei quali è solo il sembiante della Callas a parlare per la protagonista, con esiti che la critica ha giudicato non sempre positivi<sup>37</sup>, non così la sua sceneggiatura<sup>38</sup>, pubblicata nel 1970, divisa in due parti, la prima dal suggestivo titolo *Visioni della Medea*, definita dall'autore «trattamento»<sup>39</sup>, «una continua e dilatata didascalia che introduce allo spirito stesso del film e lascia capire quello che Pasolini aveva in mente di realizzare e che [...] non riuscì a tradurre nella pellicola»<sup>40</sup>, e una seconda parte contenente i dialoghi definitivi, cioè la sceneggiatura finale, con 87 scene rispetto alle 98 della prima parte. Alle due sceneggiature segue la raccolta di poesie scritte durante le riprese del film, che pure ne forniscono una interpretazione. Ora è pur vero che

<sup>30</sup> Ivi, p. 113.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 18-22.

<sup>33</sup> Ivi, p. 24.

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

<sup>35</sup> Ivi, p. 24.

<sup>36</sup> Ivi, p. 20.

<sup>37</sup> Cfr. M. RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., pp. 99-100.

<sup>38</sup> P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, cit.

<sup>39</sup> Ivi, p. 25.

<sup>40</sup> L. TORRACA, *Il vento di Medea*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, cit., pp. 82-83. M. RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, cit., evidenzia che «Non si possono negare, sia chiaro, i sostanziali squilibri, le imperfezioni strutturali e gli albori del film: soprattutto se lo si valuta [...] viziati dal confronto con il dramma di Euripide» (p. 100).

per Pasolini, come dichiarato nella terza sezione di *Empirismo eretico*, la sceneggiatura è «struttura che vuol essere altra struttura»<sup>41</sup>, dichiarazione che appare sottolineare il carattere se non di incompletezza per lo meno di evento in divenire, o di passaggio, della sceneggiatura, che tuttavia può essere considerata pur sempre, come egli stesso chiarisce, «una “tecnica” autonoma, un’opera integra e compiuta in sé stessa»<sup>42</sup>. Ebbene, la sceneggiatura della *Medea* di Pasolini, soprattutto nella prima parte e per il suo andamento narrativo, commentativo e didascalico, direi poetico<sup>43</sup>, finisce per introdurre molto bene (e forse molto meglio del film) nel racconto del mito che egli intende rappresentare e serve al Poeta «per avere accesso alla verità tragica del mondo e alle sue fratture irreversibili»<sup>44</sup>, esso è autentica *ianua vitae*, accesso alla realtà, perché, asserisce il Centauro, «Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico»<sup>45</sup>, un mitico che si realizza attraverso il linguaggio cinematografico, condensando nella simultaneità di un unico sguardo il passato e il presente, azzerando in tal modo ogni tempo e attualizzando nella contemporaneità il reale inverato (basti pensare in *Medea* all’immagine dell’esterno della rocca di Corinto che coincide con l’interno del Camposanto di Pisa). Siffatto procedimento viene sottolineato proprio nel testo della sceneggiatura, in particolare nella prima parte, dalle parole di commento e di spiegazione con le quali lo sceneggiatore chiarisce in andamento narrativo e didascalico, ma non per questo meno avvincente, non solo azioni, ambientazioni, tempi e personaggi, ma anche i sentimenti che li muovono. E le parole usate possiedono tale capacità affabulatoria da trasformare la cosiddetta sceneggiatura in una sorta di racconto, in un testo che (come Pasolini stesso suggerisce) implica una «collaborazione del lettore» in quanto «la sua immaginazione rappresentatrice» deve entrare «in una fase creativa molto più alta e intensa [...] di quando legge un romanzo»<sup>46</sup>, prospettandosi delle immagini. Senza volerci addentrare nell’ampio e articolato discorso pasoliniano sulla sceneggiatura di genere, va precisato che è in quest’ottica che quella di *Medea* va letta, divenendo vera chiave interpretativa del racconto mitico. Si tratta tuttavia di un racconto sulla cui resa filmica potrebbe agire la volontà interpretativa della Callas. Nella cruenta seconda scena filmica

<sup>41</sup> P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 197.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Emblematico è il titolo del volume di T. MOZZATI, *Sceneggiatura di poesia. Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di Accattone*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

<sup>44</sup> G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, cit., p. 16.

<sup>45</sup> P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 93.

<sup>46</sup> P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 199.

del sacrificio umano, avvenuto per soffocamento e seguito dallo smembramento della vittima, propiziatorio rito di fertilità officiato da Medea nella sua Colchide, la maga non interviene attivamente nell'uccisione, ma vi presiede soltanto, laddove nella sceneggiatura è scritto: «Medea uccide con un colpo di coltello il ragazzo scelto per il sacrificio»<sup>47</sup>. In effetti, nemmeno la Medea di Pasolini ha natura pregiudizialmente malvagia dal momento che, come si legge nella sceneggiatura, dichiarerà d'essere «dolce con gli amici, ma terribile coi nemici»<sup>48</sup> a conferma della compresenza di personalità opposte, variabili tuttavia in coerenza con le contingenze.

Opposte personalità che esploderanno e distruggeranno. D'altra parte, l'intera narrazione è racconto della antinomica complessità della storia umana, una storia che si condensa nel presente che è anche passato, e presente e passato insieme. La narrazione di un mondo in continua trasformazione, che non diventa, però, mai del tutto altro da ciò che è stato, si rintraccia già in apertura della *Medea* pasoliniana nella figura del Centauro che educa Giasone bambino a «cinque o sei anni», raccontandogli una «favola» che «affascina il bambino, che, naturalmente, non si stancherebbe mai di ascoltarlo», e poi ancora di insegnare a Giasone «grandicello», che questa volta «ascolta intento», e poi ulteriormente di continuare con Giasone ormai adolescente «a insegnargli le cose della religione: [...] meno favolose e mitiche, ma più dettagliate, e, in qualche modo, liturgiche»<sup>49</sup>: un graduale processo di cambiamento nella sua pedagogia che lo conduce a trasformare la sua favolosa figura metà animale e metà uomo in uomo «un semplice uomo, che ha perso le sue forme favolose». È a questo punto che il poeta chiosa «Questo fatale approdo alla razionalità e al realismo, implica una piega diversa dell'educazione del Centauro al giovane Giasone: egli comincia a razionalizzare e a sconsecrare, quindi, tutto ciò che aveva dato come ontologico e sacro»<sup>50</sup>. La trasformazione di quest'essere favoloso non finisce qui perché diviene «sempre più prosaico e normale: e sempre più colto e intelligente. Egli prosegue nelle sue lezioni di storia della religione, continuandone la razionalizzazione e la demitizzazione», mentre «Giasone ascolta, per nulla stupito o scandalizzato, ma naturalmente incline a tutto ciò»<sup>51</sup>. La scoperta della razionalità, della ragione dovrei dire, condurrà il Centauro alla consapevolezza che alla «metafisica» «occorre sostituire qualcosa» e «questo qualcosa è il successo

<sup>47</sup> P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 34.

<sup>48</sup> Ivi, p. 68.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>50</sup> Ivi, p. 31.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 31-32.

terreno» che «si ottiene attraverso lo scetticismo e la tecnica»<sup>52</sup> (e con questa riflessione il poeta rappresenta il proprio tempo, ma anche il nostro). Il Centauro diventa un “tecnico”. Si tratta di una educazione che si svolge e si evolve attraverso insegnamenti opposti che tuttavia co-esistono nella figura stessa del primo Centauro<sup>53</sup> (quasi ad annunciarne il divenire) senza però mai pervenire ad una sintesi. E, in effetti, la sintesi hegelianamente intesa non c'è, e lo scontro tra gli opposti è destinato a non risolversi mai. Nella già citata intervista del giornalista Oreste del Buono nel programma RAI del 28 gennaio 1970 Pasolini aveva dichiarato che nei protagonisti della sua *Medea* veniva rappresentato lo scontro tra le moderne classi sociali del proletariato e della borghesia, tra mondo sottoproletario, arcaico, religioso (Medea) e mondo razionale, laico, moderno (Giasone)<sup>54</sup>. Va ricordato, però, rispetto a questa dichiarazione, anche quello che aveva affermato della Callas, cioè della sua Medea: una donna appartenente ad un mondo greco agrario che si educa per una civiltà borghese, riconoscendo, implicitamente, la consapevole trasformazione di Medea attraverso un processo di autoeducazione (si educa) che la rende coerente ad una civiltà borghese, due termini che di per sé non avrebbero alcuna connotazione negativa, se non fosse che in quella “civiltà” per giunta “borghese”, Medea, la regina barbara in possesso delle arti magiche, e dunque donna dallo smisurato potere, perdesse la propria identità, annullando se stessa e, in certo senso, morendo. Giasone, senza dubbio, già in Euripide rappresentante della civilissima Grecia, si contrappone a Medea, ma alla Medea maga incontrastata della misteriosa Colchide, alla Medea barbara appunto, perché la Medea educatasi alla civiltà greca è un'altra Medea, in lei stessa convive ed è compresente la contrapposizione di due mondi, di due civiltà, di due società o, se si vuole, di due classi sociali, che non trovano composizione. Assistiamo anche visivamente a questo sdoppiamento, quando

<sup>52</sup> Ivi, p. 32.

<sup>53</sup> Sull'educazione impartita a Giasone dal Centauro cfr. M. A. BAZZOCCHI, *L'educazione del Centauro. Sdoppiamento e pedagogia in Pasolini*, in ID., *L'immaginazione mitologica: Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1996, pp. 153-173. Pasolini stesso aveva spiegato il significato profondo della presenza del Centauro: «È un'immagine onirica relativamente chiara, nella simbolica freudiana: il simbolo del blocco parentale, padre e madre. Il cavallo raffigura sia il padre che la madre. È il simbolo dell'androgino: della potenza paterna e della maternità (nel senso in cui viene intesa la coppia madre-figlio, dato che la madre antica porta il bambino sulla schiena)», P. P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, cit., p. 105.

<sup>54</sup> Anche in P. P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, cit., pp. 103-104, rispondendo a Jean Dufлот, il poeta precisa: «L'intero dramma poggia già su questa contrapposizione di due «culture», sull'irriducibilità reciproca di due civiltà».

Medea sogna nella sua casa di Corinto l'uccisione dei figli e il piano della sua vendetta. È uno dei due momenti in cui Pasolini traduce letteralmente i versi di Euripide pronunciati da Medea, per poi aggiungere «Mentre la Medea regale «di Corinto» parla così, terribile, alle serve – moderna, assetata di vendetta, sicura, padrona di sé e della realtà – c'è un'altra Medea, che osserva la scena: una Medea tremante, trepidante, tapina, mendica, che senza pudore di mostrare la sua ansia atroce e la sua insicurezza, guarda come vanno le cose». La tragedia è dentro di lei e da qui il tragico epilogo, la morte dei figli, che non va meramente e semplicisticamente letta come la vendetta di una donna tradita, o piuttosto come il tentativo di sottrarli all'ignominia dell'esilio, comminato dal sovrano di Corinto (aspetto che diverrà caratterizzante ne *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, già in Euripide), quanto come il riappropriarsi di sé, attraverso l'uccisione di una parte di sé, perché i figli per una madre sono, fisicamente, visceralmente, organicamente, parte di sé: e l'omicidio diventa, in effetti, un suicidio. La Medea barbara uccide la Medea greca, in certo senso, tentando una “riconversione” dal profano al sacro. Del «sogno regressivo» di Medea riferisce lo stesso Pasolini, precisando che «è questo sogno a darle il coraggio di uccidere i figli. In questo sogno è risalita agli «archetipi» della sua vita. Vede i sacrifici umani che venivano celebrati a quel tempo, e tale visione la stimola»<sup>55</sup>. È una interpretazione che mi sembra confermata dalla eliminazione nel mito narrato da Pasolini di un personaggio importante della tragedia di Euripide, Egeo, il sovrano di Atene, al quale Medea chiede, con lucida premeditazione, asilo dopo aver compiuto la vendetta su Giasone uccidendogli i figli. La Medea di Pasolini, invece, non chiede asilo e salvezza a nessun sovrano greco: la civilissima Grecia, alla quale appartengono Giasone e i figli da lui avuti, non è il proprio mondo e in quanto tale deve essere cancellato, allontanandosene ed eliminando ogni legame con esso.

Due anni prima della lavorazione del film, e a proposito del montaggio Pasolini aveva scritto che «È [...] assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, [...]. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: [...] facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, [...] un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*»<sup>56</sup>: termini emozionanti anche per i possibili risvolti inconsapevolmente profetici che

<sup>55</sup> Si tratta del sogno nel quale Medea immagina l'uccisione dei figli, cfr. M. FUSILLO, *Le due vendette di Medea*, in ID., *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 114-125.

<sup>56</sup> P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 253. Cfr. T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, EdS, 2007.

è facile leggersi. La Medea imborghesita muore con i suoi figli e resuscita la barbara-proletaria Medea, che recupera la propria, primitiva, incorrotta condizione sociale e umana, ridiventa regina e maga potente. L'antinomico dualismo dell'intero racconto appare confermato perfino dal personaggio di Glauce, la figlia del sovrano di Corinto, la cui morte, prima, è sognata da Medea tra le fiamme causate dal dono nuziale ricevuto dalla maga (un abito intriso di veleno), poi rappresentata realisticamente a seguito della volontaria caduta dalla rocca di Corinto (con evidente somiglianza con lo stesso personaggio de *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro). Anche Glauce è interpretabile come doppio virtuale di Medea<sup>57</sup>, vittima allo stesso modo e, in certo senso, esclusa in una società patriarcale. D'altra parte, Medea è anche riscrittura del dramma personale di Pasolini, che dichiarò: «Mettiamo che io veda anche la donna come... un'esclusa»<sup>58</sup>, con probabile riferimento alla condizione delle donne del proprio tempo, e non solo. Questo andamento costantemente antinomico è stigmatizzato nelle poesie che accompagnano la sceneggiatura. In quella intitolata *Tarso, da lontano*, piena di reminiscenze paoline, scritta durante le riprese del film in Cappadocia, l'11 aprile 1969, e ancora una volta sulla scorta delle riflessioni maturate sui testi di Mircea Eliade, la vista del cartello segnaletico incrociato sulla strada diretta ai luoghi delle riprese del film con la scritta «Tarsus» dà modo al Poeta di osservare

Eh già, se una cosa muta  
 rimane *anche* ciò che essa era prima. [...]  
 Eh già, per Noi tutto questo tempo è stata una parentesi,  
 chiusa dal Nostro arrivo. Furono aboliti  
 questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo  
 era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui  
 Eh già, la forma d'uovo del tempo ci congiunge tutti [...]  
 ho Ri-trovato il luogo, Ri-vedo le azioni, Ri-ascolto le parole [...]  
 La realtà è che vorrei sfracellare l'uovo  
 e tutti i ritorni pasquali; abbandonare  
 una volta per sempre la linea curva, coi suoi Paoli  
 e tutto il resto...Invece sono incorreggibile<sup>59</sup>.

Incorreggibile, perché non è data possibilità di correggere la realtà,

<sup>57</sup> Cfr. D. MIMOSO-BUIZ, *Figures du miroir: confrontation de la Creusa de Corrado Alvaro (Lunga notte di Medea) et la Glauce dans Medea de Pier Paolo Pasolini*, «Revue des études italiennes», XXVII, 1981, pp. 214-232.

<sup>58</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del Centauro*, cit., p. 106.

<sup>59</sup> P. P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 116.

che nella sua ciclicità ritorna sempre anticamente nuova, con intatte le sue antinomie (forse vero motore del divenire). «I superamenti, le sintesi! sono illusioni», chiosò nella poesia, non a caso intitolata *Callas*, scritta nel giugno del '69 mentre attendeva l'arrivo della Callas sotto il sole della Cappadocia, «[...] La tesi / e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco / la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico, / ma reale»<sup>60</sup>. E questa continua dialettica antitetica che solo apparentemente si compone in una sintesi («La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è apparizione»<sup>61</sup>) si svolge incessantemente nella costante consapevolezza della sopravvivenza dell'antico con il nuovo, del passato con il presente, di tesi e antitesi con la sintesi, in una misteriosa trinità che è la vera realtà della storia umana. È un mistero che sembra celarsi, ma anche svelarsi, proprio tra le pieghe delle «mille incognite» della Medea di Pasolini, che dalle favolose aeree del mito arriva a noi donna anticamente moderna.

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 133.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

«TRA IL BESTEMMIATORE E IL RIVOLTOSO»:  
 CARDUCCI GIACOBINO NELLA *WUNDERKAMMER* DI SANGUINETI

ABSTRACT

All'interno del Fondo lessicografico sanguinetiano messo a disposizione dal Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti dell'Università di Torino sono trecento i lemmi che contengono un'attestazione carducciana, e nel presente saggio si analizzano quelli che risultano esemplificativi delle tendenze sanguinetiane alla retrodatazione sfrenata e alla ricerca ossessiva del lemma mancante, esercitate attraverso la selezione di occorrenze tratte da determinate opere dell'autore, predilette rispetto ad altre in quanto espressioni di alcuni tratti della personalità letteraria e politica di Carducci particolarmente cari a Sanguineti. Le citazioni diventano a volte anche oggetto di gioco e di riutilizzo poetico per il lessicomane, poiché tali occorrenze trasmigrano nella sua poesia, funzionando da allusione, simbolo, testimonianza di poetica.

In the Sanguineti lexicographic fund made available by the Edoardo Sanguineti Inter-University Study Centre of the University of Turin, there are three hundred headwords that contain an attestation of Carducci, and this essay analyses those that exemplify missing lemma, exercised through the selection of occurrences taken from certain of the author's works, favoured over others as expressions of certain traits of Carducci's literary and political personality particularly dear to Sanguineti. The quotations also sometimes become the object of play and poetic reuse for the lexicomaniac, since such occurrences transmigrate into his poetry, functioning as allusion, symbol, poetic testimony.

PAROLE CHIAVE: Sanguineti, *Wunderkammer*, lessicografia, Carducci.

KEYWORDS: Sanguineti, *Wunderkammer*, lexicography, Carducci.

Su «Il Lavoro» dell'8 aprile 1980 Sanguineti si difendeva dalle accuse di essere «fatalmente dedito a un maniacale collezionismo di parole» spiegando che la storia «delle innovazioni linguistiche» non è solo un affare tecnico ma soprattutto un tema storico, che riguarda non solo «la moda e il costume» ma anche le «idee» nonché le «ideologie stesse»<sup>1</sup>: tale affermazione testimonia e motiva la passione costante per la lessicografia, che ha accompagnato tutta la sua vita intellettuale, sul fronte scientifico ma anche su quello autoriale e su quello giornalistico. D'altronde lo *slogan*

<sup>1</sup> E. SANGUINETI, *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, p. 107.



sanguinetiano è da sempre stato «ideologia e linguaggio»<sup>2</sup> ed egli non ne ha mai fatto mistero nemmeno in quell'articolo apparso su «L'Unità» l'8 aprile 2004, intitolato *Memorie di un lessicomane* in occasione del *Supplemento 2004* del *GDLI* da lui diretto per la Utet: Sanguineti afferma di aver compiuto una vera e propria trasformazione da «lessicomane clandestino a lessicomane ufficiale semiautopatentato», offrendo una sorprendente metamorfosi di se stesso al lettore come «scheda vivente» dotata di un «corpo fatto come un corpo cartaceo» abituato alla missione di «caccia al tesoro per la prima datazione» delle parole, in un *furor* accumulativo. Ricostruire i lemmi, in qualche modo resuscitarli, è insomma una vera e propria missione, compiuta da Sanguineti lavorando tanto al *GRADIT*, a partire dal 1998, diretto da Tullio De Mauro, che al *GDLI* con i due supplementi<sup>3</sup>. Partecipare a queste due imprese vocabolaristiche dimostra l'attenzione di Sanguineti per il principio di interconnessione tra lessico, società e cultura: in quest'ottica risulta non sterile l'esplorazione di singoli materiali lessicali recuperati da testi ignoti, inediti, dimenticati, che delineano una storia del linguaggio e delle sue più ampie realizzazioni, coincidenti con la sfera del discorso umano. Pertanto, il vocabolario può essere ascritto per Sanguineti al genere narrativo, in quanto «raccolta di microracconti in cui si propongono [...] ramificatissimi intrecci familiari che non hanno mai tregua, né limite»<sup>4</sup>, dal momento che è impossibile «arrivare a toccare la meta»<sup>5</sup> di ogni parola, ossia scoprire la sua definitiva origine e prima attestazione. Ciò che conta, è che ogni testo agisce non solo grazie al contesto verbale ma anche grazie a quello esistenziale, e questo assunto di conseguenza colloca l'uso verbale in una prospettiva in cui la visione storica della lingua la pone in subordinazione «ai principi dell'egemonia di una classe o, oggi, di altre e variegate élite» in quanto «l'uso dominante è l'uso della classe dominante. C'è una dittatura che si maschera, alla fine, mediante una censura disonestamente dissimulata»<sup>6</sup>. Nonostante ciò, Sanguineti non nega e non può negare che certi vocaboli siano, rispetto ad altri, deputati alla stabilizzazione nell'uso vivo e dunque che esista un naturale e incontrovertibile processo di selezione dei vocaboli, che sfugge a qualunque regolamentazione ma che non penalizza certo

<sup>2</sup> E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001.

<sup>3</sup> *GDLI, Supplemento 2004*, a cura di S. Battaglia, E. Sanguineti, Torino, Utet, 2004; *GDLI, Supplemento 2009*, a cura di S. Battaglia, E. Sanguineti, Torino, Utet, 2009.

<sup>4</sup> E. SANGUINETI, *Prolegomena al Supplemento 2004 del GDLI*, p. XV.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 171-172.

il pensiero linguistico del lessicografo, sempre in tensione nevrotica tra ricerca di ordine e classificazione all'interno di un contesto, come quello lessicale, dominato dal disordine e dal caos dell'inconscio<sup>7</sup>.

La passione per il lessico come “reliquia”<sup>8</sup> muove dunque dalla convinzione che i dizionari nascano da pulsioni meramente letterarie, con un intento censorio e selettivo da parte di vere e proprie *auctoritates* lessicologiche che creano un canone linguistico attraverso un codice imperativo che garantisce le norme locutorie e scritte di un intero apparato culturale – norme che dovrebbero essere perlomeno sottoposte ad una esegesi «come esperienza originaria della coscienza del reale»<sup>9</sup>, nonché ad una catalogazione che ne permetta di descrivere i fenomeni e le evoluzioni. La catalogazione sanguinetiana, composta da «70.000 schede tutte autorialmente e minuziosamente battute a macchina» viene annunciata nei *Prolegomena al Supplemento 2009 del GDLI*: il Fondo, rimasto presso la redazione della Utet, è ora depositato presso il Centro Interuniversitario Edoardo Sanguineti. La *Wunderkammer* di Sanguineti, costituita da schede dattiloscritte e ritagli di giornale, è oggi oggetto di studio in quanto luogo in cui il collezionista di lemmi racchiude il suo assortimento linguistico, che spesso ritorna nella produzione poetica senza limiti selettivi pregiudicanti, al fine di costruire una possibilità inclusiva della lingua, accogliente verso tutte le sue varietà<sup>10</sup>. L'attività lessicografica del Fondo mira soprattutto a trovare i “fuggiaschi” della lingua, ossia quei lemmi sfuggiti agli spogliatori, che non sempre sono riusciti a ricercare nelle loro letture e che quindi non sono presenti nel *GDLI* o nel *DELI*<sup>11</sup> in quanto la letteratura non è stata sempre sufficientemente interrogata, ma si concentra anche sulla retrodatazione di altrettante parole, destinate così ad una demuseizzazione, nell'attesa di una «nuova storia»<sup>12</sup>.

L'intensa frequentazione di Sanguineti con le opere di Carducci è

<sup>7</sup> E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, Genova, Il Canneto, 2015, p. 26.

<sup>8</sup> A. PIETROPAOLI, *Sanguineti Angelus Novissimus*, «Lingua e stile», XXX, 1995, p. 434.

<sup>9</sup> E. SANGUINETI, *Il complesso di Cratilo*, in ID., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 220.

<sup>10</sup> Ivi, p. 24.

<sup>11</sup> B. MANETTI, *Sanguineti e il dizionario della lingua che ci parla*, «la Repubblica», 7 novembre 2014.

<sup>12</sup> C. GUGLIELMI, «*Rotundae mortis undas necessarias*», in N. LORENZINI, E. RISSO, *Album Sanguineti*, Lecce, Manni, 2002, p. 106; cfr. E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, cit.

evidente dall'abbondanza di concordanze contenute nel Fondo che riguardano in maniera diretta e indiretta l'autore, in particolar modo il Carducci privato, delle *Epistole*, e quello polemico-rivoltoso di alcune delle prose. Non è per altro nuova la simpatia di Sanguineti per il Carducci anticlericale e antimonarchico, ossia per il Carducci giacobino – che non a caso corrisponde al titolo del saggio a lui dedicato in occasione del Convegno Internazionale di studi *Carducci nel suo e nel nostro tempo* (Bologna 23-26 maggio 2007), oggi contenuto nella raccolta di saggi critici *Cultura e realtà*, curati da Erminio Riso (2010). Già nel lontano 1989 Sanguineti ne aveva offerto un giudizio critico, pubblicando su una rivista genovese il suo *Elogio di Carducci*: il 1989 è un anno topico, che si collega al bicentenario del 1789 e nello stesso tempo apre un secolo di nuove rivoluzioni, di «novella storia», appunto<sup>13</sup>. In quell'articolo Sanguineti citava Gramsci (*Quaderni*, 19, 24) riportando il suo giudizio nei riguardi dei giacobini, colpevoli di aver organizzato un governo borghese e di aver fatto della borghesia la classe dominante, creando di fatto il moderno Stato borghese francese (ed europeo). Nello stesso luogo, però, riferiva anche un'altra dichiarazione gramsciana tratta dai *Quaderni* (10, 11) in cui si asserisce che per «una ripresa adeguata della filosofia della praxis» occorre creare una «nuova cultura integrale», che abbia sia i caratteri della massa della Riforma protestante, sia quelli dell'illuminismo francese, sia quelli di classicità della cultura greca e del Rinascimento italiani: una cultura, cioè, che riprendendo le parole di Carducci «sintetizzi Massimiliano Robespierre e Emanuele Kant, la politica e la filosofia in una unità dialettica intrinseca ad un gruppo sociale non solo francese o tedesco, ma europeo e mondiale»<sup>14</sup>. Dunque Carducci come ispiratore di una nuova cultura, fondata sulla prassi e sulla militanza? Sanguineti risponde nel suo più recente saggio dedicato al poeta di Valdicastello: non è un caso che fu lo stesso Carducci, con la stesura di *Versaglia* (pubblicata sulla «Plebe» di Lodi nel 1871 e poi confluita nei *Giambi ed Epodi*) nell'occasione della caduta della Comune Parigina e della conseguente costituzione della Terza Repubblica guidata da Thiers, da lui profondamente detestato, a proporre questa congiunzione tra Kant e Robespierre. La passione sanguinetiana per la retrodatazione e per la fusione tra lingua e storia affiora anche in questa sede tramite la volontà di ricercare il primo autore che ebbe il merito di avvicinare Kant a Robespierre: Carducci, infatti, pare non essere l'ideatore di questa similitudine: infatti è molto probabile che riprenda questo motivo dal terzo libro del *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) di Heinrich Heine – come per altro suggerisce lo stesso Gramsci –. È grazie

<sup>13</sup> E. SANGUINETI, *Carducci giacobino*, in ID., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 93.

<sup>14</sup> Ivi, p. 94.

a Croce che si può retrodatare ulteriormente il parallelo, dopo la scoperta di una lettera del 1795 vergata da Hegel e indirizzata a Schelling in cui si rifletteva sugli esiti dello «spirito degli ultimi» che, mentre in Germania aveva «fatto irruzione come spirito e concetto», in Francia si era esplicito come «realtà effettuale». Ma non è tutto: Sanguineti ci informa che lo stesso Gramsci segnalava che Adolfo Ravà aveva rivelato a Croce che già nel 1791 Baggesen accostava le due rivoluzioni, e poco dopo di lui (nel 1794) Schaumann<sup>15</sup>.

Sanguineti propone poi la sua personale lettura critica dell'antologia pubblicata nel 1978 per la Bur, *Poeti della rivolta: da Carducci a Lucini* e curata da Pier Carlo Masini, e ammette di avere delle riserve nei confronti di questo lavoro antologico, soprattutto perché giudicava l'Italia, tra il 1860 e il 1900, non annoverabile tra i paesi civili possibili candidati come meta d'esilio: mancano gli elementi rivoluzionari, c'è confusione ideologica tra i letterati. Carducci non può essere un «heiniano d'Italia» anche se protagonista attivo di una retorica militante e commemorativa, che avrà una grandissima fortuna nei decenni post-unitari e che costituirà la base della retorica patriottica, a tal punto che dopo l'unità, Carducci diventerà il massimo rappresentante della poesia della rivolta antimonarchica e «giacobina»<sup>16</sup>. Dopotutto Sanguineti amava definirsi «un politico prestato alla poesia»<sup>17</sup> e pertanto non poteva non sentire una comunanza col Carducci bestemmiatore e rivoltoso nonché comunardo e giacobino: infatti, se Carducci agisce principalmente da letterato, tramite scritti in prosa e in versi più che tramite l'eloquenza del tribuno e la militanza parlamentare, la sua attività politica è comunque molto intensa. Carducci ha a suo modo contribuito con un ruolo di primo piano alla vita politica dell'Italia liberale, proprio perché ha saputo trasmettere e diffondere le sue idee – e quelle dei suoi colleghi amici – moltiplicando le forme di partecipazione ai dibattiti e alle manifestazioni politiche<sup>18</sup>. Certo è che questo coinvolgimento personale nella sfera politica limita le prese di posizione politiche troppo rigide: Carducci si sforza a più riprese di preservare la sua libertà critica e di restare vigile di fronte ai tentativi di recupero del suo prestigio da parte di singoli gruppi o movimenti. Ciò che Sanguineti

<sup>15</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>17</sup> E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, cit., p. 26.

<sup>18</sup> L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *L'ispirazione repubblicana e gli ideali democratici di Carducci*, in *Giosuè Carducci prosatore*, Atti del Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi", Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016, a cura di P. Borsa, A. M. Salvadè, W. Spaggiari, Milano, Quaderni di Gargnano, 2019, p. 164.

vuole recuperare di Carducci è quindi quello spirito sovversivo, con cui tanto condivide, di un Carducci che pure nella «misera italiana» prova a esercitare una forma di rivolta (più che di ribellione) tramite l'incarnazione verbale – basti pensare all'*Inno a Satana* del 1863, ma anche alla già citata *Versaglia*, nonché ai sonetti del *Ça ira* (1911)<sup>19</sup>.

All'interno del Fondo sono trecento i lemmi che contengono un'attestazione carducciana, e in questa sede si collocano quelli che risultano esemplificativi delle tendenze sanguinetiane alla retrodatazione sfrenata e alla ricerca ossessiva del lemma mancante, esercitate attraverso la selezione di occorrenze tratte da determinate opere dell'autore, predilette rispetto ad altre in quanto espressioni di alcuni tratti della personalità letteraria e politica di Carducci particolarmente cari a Sanguineti. Le citazioni diventano a volte anche oggetto di gioco e di riutilizzo poetico per il lessicomane, poiché tali occorrenze trasmigrano nella sua poesia, funzionando da allusione, simbolo, testimonianza di poetica<sup>20</sup>. Inoltre, la scelta delle attestazioni non è causale anche perché Sanguineti scava nelle modalità letterarie di ciascun autore, esplorandone determinate angolazioni inedite o meno note, e chiedendo così ragione di ciò che la letteratura offre ma che si è lasciato accidentalmente da parte<sup>21</sup>: per quanto concerne Carducci, Sanguineti attinge prevalentemente alle *Epistole* e alle prose dell'autore (molte tratte da *Confessioni e battaglie*, o da *Ceneri e faville*). È necessario specificare che, come intuì già assai per tempo Giacomo Devoto, e come Luca Serianni ha recentemente documentato sulla base di puntuali campionature e attenti spogli linguistici, non vi sono particolari tratti evolutivi nella lingua del Carducci prosatore dagli scritti giovanili a quelli della vecchiaia: il percorso letterario dei saggi e delle lettere, insomma, non corrisponde ad un'evoluzione linguistica dai primi agli ultimi scritti pubblicati e all'interno della scrittura epistolare<sup>22</sup> ma si rileva una *varietas* costante di toni e ovviamente una evoluzione del pensiero e dell'ideologia dell'autore che cattura l'attenzione e merita uno studio approfondito da parte di Sanguineti soprattutto relativamente alla stagione 1860-1870.

<sup>19</sup> C. CHARLE, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996, p. 222.

<sup>20</sup> E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di A. Dei, R. Guerricchio, Roma, Bulzoni, 2008, p. 345.

<sup>21</sup> C. ALLASIA, «La testa in tempesta». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017, p. 24.

<sup>22</sup> G. DEVOTO, *Giosue Carducci e la tradizione linguistica dell'Ottocento* [1958], in Id., *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 81-105.

Probabilmente, rispetto a quanto sostenuto da Sanguineti a proposito della sua preferenza per il Carducci giacobino, la scelta lessicale è orientata all'indagine delle manifestazioni di rabbia rivolta contro i re e il papa che avevano permesso il massacro risorgimentale, nonché contro il popolo italiano, che aveva rapidamente dimenticato le vittime garibaldine: questa *vis* polemica non trova la sua forma più compiuta nei versi carducciani, ma si esprime meglio tramite la prosa – pubblica e privata –, senza contare che la prosa (spesso semplice trascrizione di discorsi pubblici) era, all'altezza del 1870, la forma più efficace per colpire l'opinione pubblica<sup>23</sup>. Dunque la sovrabbondanza di citazioni tratte dalle *Lettere*<sup>24</sup> – e in misura minore dalle prose di natura “politica” – potrebbe essere una scelta consapevole, spia dell'antica battaglia antiletteraria del lessicomane contro il «poetese», per evitare che «le belle lettere si clonino e riclonino» e mira a mettere in mostra la forza rivolta e divergente dall'ossequio alla tradizione di un Carducci sempre in bilico tra compattezza e disgregazione del sistema<sup>25</sup>. Qui sta la vocazione “ludica” del suo lessico. Sanguineti scova diversi lemmi composti col prefisso *arci-*, usato (oggi solo in modo burlesco) come prefisso rafforzativo di aggettivi, a cui spesso Carducci dà valore di superlativo – e non è raro l'uso scherzoso di *arci-* seguito da un superlativo assoluto. Questi lemmi di seguito elencati di fatto mancano al *GDLI* e sono tutti tratti dalle *Lettere*, come *arcimaestrevole*, usato da Carducci in una lettera a Cesare Smorti, da Firenze, nell'autunno 1852 (I, p. 31)<sup>26</sup>, o come *arcinoioso*, inserito in una lettera a Giuseppe Chiarini, da Pisa, 18 aprile 1856 (I, p. 148)<sup>27</sup>; e ancora *arciromantico* presente in un'altra lettera indiriz-

<sup>23</sup> L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *Il mito democratico delle sconfitte garibaldine nella poesia italiana, francese e inglese (Carducci, Hugo e Swinburne)*, in *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, a cura di D. Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 167-82.

<sup>24</sup> Tutte le citazioni tratte dalle *Lettere*, i cui volumi e le pagine da ora in poi saranno riportate tra parentesi nel testo, fanno riferimento ai ventuno volumi dell'*Edizione Nazionale delle Lettere* di G. Carducci pubblicati dal 1938 al 1960 per l'editore Zanichelli. Essi comprendono le lettere spedite da Carducci a illustri corrispondenti dal 1850 al 1907. Nel 1968 è stato pubblicato il volume XXII che raccoglie aggiunte e correzioni ai volumi precedenti.

<sup>25</sup> E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, cit., pp. 22-23.

<sup>26</sup> ASW, A2548: «*arcimaestrevole* / manca al *GDLI*; / Carducci, *lett. a Cesare Smorti*, da Firenze, autunno 1852 (I, p. 31): “sono indizio de ‘l vostro pessimo gusto e de la vostra *arcimaestrevole* pedanteria”».

<sup>27</sup> ASW, A2673: «*arcinoioso* / manca al *GDLI*; / Carducci, *lett. a Giuseppe Chiarini*, da Pisa, 18 aprile 1856 (I, p. 148): “Avrai sempre addosso un imbecille che parla sempre di frati, di monache, di conventi, e che moverebbe compassione se non fosse *arcinoiosissimo*”».

zata a Giuseppe Chiarini, da Bologna, 22 gennaio 1861 (II, p. 189)<sup>28</sup>, e a seguire *arcivasto*, tratto da una lettera a Ferdinando Travaglini, da Firenze, 24 dicembre 1850 (I, p. 6)<sup>29</sup>, e infine *arcivillano*, presente in una lettera a Narciso Feliciano Pelosini, da Bologna, 22 agosto 1862 (III, p. 198)<sup>30</sup>. È dunque principalmente nella corrispondenza che il poeta che dà sfogo alla sua esigenza comunicativa, esprimendo così le sue preferenze e le sue idee, resistendo alle sollecitazioni esterne e anche temendo meno le conseguenze della censura: un Carducci, dunque, che non può non piacere a Sanguineti, intellettuale di rottura e di costante sperimentazione, amante del gioco carnevalesco e favorevole alla dissacrazione di una realtà amara e temibile, come poteva essere la stagione post-risorgimentale.

Della stessa natura e sempre tratti dalle *Lettere*, nonché mancanti nel *DEI*, sono i lemmi composti col prefisso *stra-*: *stracerto*, presente in una lettera a Ferdinando Travaglini inviata da Firenze il 24 dicembre 1850 (I, p. 5)<sup>31</sup> e *straonesto*, incluso in una lettera sempre indirizzata a Ferdinando Travaglini il 24 dicembre 1850 (I, p. 5)<sup>32</sup>. Singolare anche il composto *antitaliano*, che pure manca al GDLI: la prima attestazione sembra carducciana e appartiene ad una lettera indirizzata a Giuseppe Donati del 22 agosto 1856, in cui Carducci, di comune accordo con Gargani, Chiarini e Targioni Tozzetti, con i quali formò il gruppo classicista *Amici pedanti* a Firenze, inveisce contro «i letterati di Firenze», ossia i poeti contemporanei che praticano il «romanticismo immorale», di cui il massimo esponente è Pietro Fanfani, definendoli «prima immorali, poi anti-italiani, in ultimo meschinissimi»<sup>33</sup>. Nel lessico sanguinetiano sovrabbondano lemmi tratti dal I libro delle *Lettere*

<sup>28</sup> ASW, A2700: «*arciromantico* / manca al GDLI; / Carducci, *lett. a Giuseppe Chiarini*, da Bologna, 22 gennaio 1861 (II, p. 189): “Poi tutta quella gentileria che per me è arciromanticissima!”».

<sup>29</sup> ASW, 2720: «*arcivasto* / manca al GDLI; / Carducci, *lett. a Ferdinando Travaglini*, da Firenze, 24 dicembre 1850 (I, p. 6): “in uno arcivastissimo salone affumicato / l’amico tuo Carducci non fa che bestemiare / addosso a Tentennino che non lo vuol lasciare”».

<sup>30</sup> ASW, 2722: «*arcivillano* / manca al GDLI; / Carducci, *lett. a Narciso Feliciano Pelosini*, da Bologna, 22 agosto 1862 (III, p. 198): “benché io sia da natura arcivillano”».

<sup>31</sup> ASW, S4787: «*stracerto* / manca al DEI; / Carducci, *lett. a Ferdinando Travaglini*, da Firenze, 24 dicembre 1850 (I, p. 5): “Oh!!! Tu vorrai sapere, ne sono stracertissimo, / le novità che avvolgonsi pel mio mondo angustissimo”».

<sup>32</sup> ASW, 4856: «*straonesto* / manca al DEI; / Carducci, *lett. a Ferdinando Travaglini*, da Firenze, 24 dicembre 1850 (I, p. 5): “un matto straonestissimo ma un poco originale / che cicalando al prossimo non fa né ben né male”».

<sup>33</sup> ASW, A520: «*antitaliano (anti-italiano)* / manca al GDLI; / Carducci, *lett. a Giuseppe Donati*, da Firenze, 22 agosto 1856 (I, p. 179): “sono prima immorali, poi anti-italiani, in ultimo meschinissimi”».

(che raccoglie le epistole degli anni 1850-1858, quindi quelle pre-unitarie) riguardanti tale polemica tra Fanfani (vicino ai difensori del Romanticismo) e gli *Amici pedanti*, autori della *Giunta alla derrata. Ai poeti nostri odiernissimi e lor difensori gli amici pedanti. Ai giornalisti fiorentini risposta di G. T. Gargani commentata dagli amici pedanti* (1856): a proposito della pubblicazione di questo opuscolo polemico, in cui Carducci mostra di stimare nel classicismo sette-ottocentesco le ragioni di una difesa nazionale e culturale, e dello spirito rivoltoso che lo ispira e lo accompagna, nonché dell'accoglienza da parte dei giornali dell'epoca, Sanguineti intercetta il curioso lemma *cerberino*, che manca al *GDLI* ma è presente in una lettera a Giuseppe Chiarini, inviata da San Miniato nel gennaio 1857<sup>34</sup>.

L'odio per Fanfani torna poi anche nell'occorrenza *bottatina*<sup>35</sup>, che manca al *GDLI*: in una lettera al caro amico Giuseppe Chiarini, inviata da Bologna il 14 maggio 1861, Carducci preannuncia di scrivere un articolo battagliero contro il rivale.

Carducci utilizza spesso le *Lettere* anche per commentare, in maniera esplicita e finanche colorita, le opere di alcuni suoi contemporanei o di opere del passato, e Sanguineti esacerba questa sua colloquialità spinta facendola divenire un tratto formale dell'autore attraverso la raccolta di occorrenze inedite legate a citazioni che suggeriscono qua e là una sottile ironia: è il caso del lemma *altobamboleggiante*<sup>36</sup> (lettera a Cesare Smorti, da Firenze, autunno 1852 - I, p. 31), ma anche di *barocaggine*<sup>37</sup> (lettera a Carlo Gargioli, da Bologna, 27 aprile 1862 - III, p. 122), nonché di *trecenteggiare*<sup>38</sup>

<sup>34</sup> ASW, C1658: «*cerberino* / manca al *GDLI*; / Carducci, *lett. a Giuseppe Chiarini*, da San Miniato, gennaio 1857 (I, p. 202): "A me, per Dio, spiace tu non m'abbia detto nulla dei giornali: o che tacciono questi cerberini dalle golette merdose?"».

<sup>35</sup> ASW, B1891: «*bottatina* / manca al *GDLI*; / Carducci, *lett. a Giuseppe Chiarini*, da Bologna, 14 maggio 1861 (II, p. 261): "se vuoi sentire una bottatina al Fanfani, cerca la Nazione del 1 maggio e quella del 15 che uscirà domani"».

<sup>36</sup> ASW, A2987: «*altobamboleggiante* / *altorimbombante* / *altosbuffante* / *altostraripante* / *altostrepente* / mancano al *GDLI*; / Carducci, *lett. a Cesare Smorti*, da Firenze, autunno 1852 (I, p. 31): "Che furia, che turbine, che tempesta, che diluvio di comparazioni alto-strepenti, alto-rimbombanti, alto-sbuffanti, alto-straripanti, alto-bamboleggianti... in una satira"».

<sup>37</sup> ASW, B650: «*barocaggine* / manca al *GDLI*; / Carducci, *lett. a Carlo Gargioli*, da Bologna, 27 aprile 1862 (III, p. 122): (a proposito dei *Misérables*): "Lo stile dell'Hugo sai pure che in generale non mi può piacere. Ma i caratteri sono stupendi: le descrizioni di essi caratteri; e l'analisi psicologica dell'uomo interno, come di Valjean in galera, e di Valjean quando combatte fra il palesarsi o no, sono stupendissime; non ostanti certe barocaggini: sono tali che in iscrittori moderni non le ho mai lette"».

<sup>38</sup> ASW, T2037: «*trecenteggiare* / manca al *DEI*; / Carducci, *lett. a Carlo Gargioli*, da



(lettera a Carlo Gargioli, da Bologna, 7 giugno 1862 - III, p. 161) e, infine, di *stangatina*<sup>39</sup> (lettera a Giuseppe Chiarini, da Bologna, 6 febbraio 1862 - III, p. 34): *digli che preparo una stangatina al Fanfani*). Il lemma *straniereggiante*<sup>40</sup>, invece, che manca al DEI, viene utilizzato da Carducci probabilmente per la prima volta mentre demolisce le *Satire* di Cesare Smorti, all'interno di una epistola a lui indirizzata (inviata da Firenze nell'autunno del 1852), attraverso la riproposizione di virtuosi esempi di poesia classicheggiante e antiromantica: «il Presidente aprì la prima seduta con una Orazione inaugurale su la moderna letteratura italiana corrotta e straniereggiante mostrandola e gli ascoltanti incoraggiando a riconquistare la nazionalità de la italiana letteratura».

Sempre relativamente alla *vis* polemica carducciana, è interessante la scelta da parte di Sanguineti di citare un'epistola in cui il poeta scrive all'amico Ferdinando Travaglini (da Celle, nel 19 luglio 1853) per raccontargli del furioso litigio con il Nencioni, usando per la prima volta il termine *striscio*<sup>41</sup> con l'accezione di *adulazione* (che manca al DEI e al TB).

Sanguineti entra nel vivo dell'animo rivoltoso di Carducci, da lui così stimato per la vocazione "giacobina" nella quale probabilmente riconosceva una parte di se stesso e della sua personale lotta intellettuale, culturale, politica. Le sfumature del linguaggio carducciano, colte attraverso un attento e mirato spoglio del suo lessico, riferiscono l'adesione del poeta a una scrittura accesa e polemica, ma anche intimistica, a tratti leggera e in parte pure disimpegnata: a questo punto non c'è da stupirsi che ci sia una così alta incidenza di occorrenze provenienti dalle prose intimistiche o dalle lettere private, nelle quali Carducci può rinunciare all'andamen-

---

Bologna, 7 giugno 1862 (III, p. 161): «Anche col Dazzi mi rallegro del suo trecenteggiare, che in certi versi però avrei desiderato meno arcaico e in due o tre men sapiente di moderno».

<sup>39</sup> ASW, S5063: «*stangatina* / manca al DEI; / Carducci, *lett. a Giuseppe Chiarini*, da Bologna, 6 febbraio 1862 (III, p. 34): «digli che preparo una stangatina al Fanfani».

<sup>40</sup> ASW, S4848: «*straniereggiante* / manca al DEI; / Carducci, *lett. a Cesare Smorti*, da Firenze, autunno 1852 (I, p. 23): «il Presidente aprì la prima seduta con una Orazione inaugurale su la moderna letteratura italiana corrotta e straniereggiante mostrandola e gli ascoltanti incoraggiando a riconquistare la nazionalità de la italiana letteratura»; / *lett. a Giuseppe Torquato Gargani*, da Celle, 11 settembre 1853 (I, p. 61): «certo che le mie viscere ardon di bile contro ogni ideologista straniereggiante».

<sup>41</sup> ASW, S5403: «*striscio* / *'adulazione'*; / manca al DEI e al TB, in questa accezione; / Carducci, *lett. a Ferdinando Travaglini*, da Celle, 19 luglio 1853 (I, p. 54): «costui, mentre che co' suoi pari è tanto disprezzante, ha qualche poco d'adulazione e di striscio per chi gli è superiore ecc.».

to severo e castigato dei suoi pubblici discorsi, in cui nulla può essere concesso al compiacimento stilistico<sup>42</sup>. La prosa di Carducci è aperta e “anomalistica” nel suo rapporto del tutto spregiudicato non solo con il toscano contemporaneo, ma anche con quello antico e con la multiforme varietà della lingua tradizionale, cioè letteraria appunto<sup>43</sup>. Sanguineti non può non apprezzare questa variabilità interna del lessico carducciano, mostrando quanto le sue prose siano un vero e proprio repertorio di fattispecie linguistiche eterogenee e di apprezzabile *poikilia*, forse anche più ampio di quello della poesia (di cui, forse non a caso, non c'è traccia nel Fondo)<sup>44</sup>. Curioso, ad esempio, l'uso del termine *canatteria*<sup>45</sup> (di cui mancano attestazioni, nel *GDLI*, rispetto all'uso figurato), in *Epigrafi epigrafai epigrafisti* (1881), riferito all'abuso della scrittura contemporanea di epigrafi ed epitaffi. Infine, l'attestazione *Basci-buzuk*<sup>46</sup> – le truppe irregolari di cui si serviva il governo italiano in Africa, all'inizio dell'era colonialista, per controllare il territorio insieme all'esercito regolare – viene da Carducci riferita al tecnicismo che affligge l'insegnamento delle lingue classiche.

Oltre alla schede lemmatiche singole, diverse sono le retrodatazioni attribuite al Carducci, tant'è che Sanguineti ne scova moltissime, sempre in larga parte attingendo dalle *Lettere* e da *Confessioni e battaglie*: l'atteggiamento ribellistico carducciano che tanto piace al lessicomane è una costante in cui si innesta l'uso di un lessico spesso molto più ricercato di quello che ci si potrebbe attendere dalle *Lettere*, dove, in uno straordinario esempio di autoanalisi, l'autore ripercorre le fasi salienti della sua vita e del suo pensiero. Troviamo infatti un Carducci mesto e poco indulgente con

<sup>42</sup> L. FOURNIER-FINOCCHIARO, *L'ispirazione repubblicana e gli ideali democratici di Carducci*, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit., p. 164.

<sup>43</sup> L. TOMASIN, «Classica e odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007, pp.127-49.

<sup>44</sup> L. TOMASIN, *Sulla lingua di Carducci prosatore*, «Nuova rivista di Letteratura Italiana», X, 1-2, 2007, p. 60.

<sup>45</sup> ASW, C313: «canatteria / manca, in *GDLI*, l'uso figur.; / Carducci, *Epigrafi epigrafai epigrafisti* (1881), in *Confessioni e battaglie*, II, *Edizione nazionale delle opere di G. Carducci*, vol. XXV, Torino, Zanichelli, 1942, p. 200: “la canaglia dei dilettanti, quella canaglia che né meno sapeva storpiare un verso o sciancare un periodo, cominciò a sfrullare iscrizioni per nozze, per prediche, per lauree, per messe, per il risorgimento italiano, per le croci dei santi Maurizio e Lazzaro, per le commende della corona d'Italia, per il colera, per la difterite, e non per l'epizoozia e per l'idrofobia che si portino via tutta la canatteria e la grafomania d'Italia mia”».

<sup>46</sup> ASW, B703: «basci buzuck / manca al *GDLI*; vedi PM; / Carducci, *Per Candia* (1897), in *ivi*, vol. VII, p. 462: “sono tanti anni che i basci buzuck del tecnicismo perseguitano a morte il greco per tutti i licei d'Italia ed i giovani bestemmiano Senofonte”».

se stesso (*accozzatore*<sup>47</sup>), ma anche un Carducci angosciato e oppresso dalla sua condizione di letterato (*cacografia*<sup>48</sup>), così come un Carducci concentrato sui suoi impegni che combatte la sua indole pigra (*zinzino*<sup>49</sup>), e infine un Carducci nostalgico della sua produzione lirica adolescenziale, che spesso tendeva alla malinconia “leopardiana” (*leopardiano*<sup>50</sup>).

Affascinante è anche la scoperta di alcune particolari occorrenze composte con il prefisso *stra-*, non derivate dal latino ma di formazione moderna, grazie alle quali Carducci indica un eccesso, sottolinea e rafforza un concetto: è il caso di *strapiacere*<sup>51</sup>, presente in *DEI*, e datato al sec. XIX. Osceno e rabbioso invece l’uso del verbo *strafottere*<sup>52</sup>, di origine centro-meridionale, adoperato poi anche da Boine: il lemma è presente in *DELI* (e *PF*), e datato al 1891, ma Carducci, in una lettera a Emilio Teza, inviata da Bologna e datata al 20 giugno 1861 (II, p. 278) già scrive che «il secolo [...] di Omero o Dante si strafotte» (e lo stesso vale per il participio *strafottente*<sup>53</sup>, presente in *DELI* e *PF* e fatto risalire al 1863). Rilevante anche la presenza dell’aggettivo *mazziniano*<sup>54</sup>: in *DELI* (e *PF*)

<sup>47</sup> ASW, A4555: «*accozzatore* / in *PF*, a. 1865 (da GDLI, che cita TB); / Carducci, *lett. a Francesco Dini*, da Pistoia, 2 febbraio 1860 (II, p. 60): “Ben fai a studiare; ché puoi fare molto; ben più che noi, miseri accozzatori di versucci e periodi”».

<sup>48</sup> ASW, RETRO218, «*cacografia* / datato 1865 (TB); / è databile 1861, con Carducci, *lett. a N. Feliciani Pelosini*, 25 giugno 1861 (*Ep. II*, p. 282): “la diplomazia e la burocrazia e la cacografia di questa pettegola letteratura e scienza impiegata”».

<sup>49</sup> ASW, RETRO2260: «*zinzino* / datato 1863; / databile 1855 (zinzin), con G. Carducci, *lett. a F. Donati*, 8 settembre 1855 (I, p. 106): “Così, scambiando il mio consueto modo di vivere con un zinzin di vita operativa, per la quale è veramente fatto l’uomo, mi trovo più contento”».

<sup>50</sup> ASW, L312: «*leopardiano* / in GDLI, Carducci, a. 1857 (come in *PF*); / Carducci, *lett. a Enrico Nencioni*, da Celle, aprile 1853 (I, p. 45): “questo verseggiatore [...] di sentimenti prateschi e di satire a la Giusti e di fraseologie a la Foscolo e di cupaggini leopardiane”».

<sup>51</sup> ASW, S4866: «*strapiacere* / in *DEI*, sec. XIX; / Carducci, *lett. a Narciso Feliciano Pelosini*, da Bologna, 25 giugno 1861 (II, p. 281): “Ti ringrazio del Salmo e dei due Sonetti, i quali, per l’ira per l’impeto e per la poesia, mi sono strapiaciuti”; / *lett. a Isidoro Del Lungo*, da Bologna, 31 marzo 1862 (III, p. 88): “Il saggio ultimo del tuo canto mi è strapiaciuto”».

<sup>52</sup> ASW, S5007: «*strafottere* / *strafottersi*; / in *DELI* (e *PF*), a. 1891; / Carducci, *lett. a Emilio Teza*, da Bologna, 20 giugno 1861 (II, p. 278): “il secolo [...] di Omero o Dante si strafotte”».

<sup>53</sup> ASW, S5265: «*strafottente* / in *DELI* (e *PF*), a. 1863; / Carducci, *lett. a Giuseppe Chiarini*, da Pisa, 3 luglio 1856 (I, p. 173): “e io lo padroneggiai, sì signore, col mio portamento strafottente e con la voce sfacciatamente sonora”».

<sup>54</sup> ASW, M333: «*mazziniano* / in *DELI* (e *PF*), av. 1866 (D’Azeglio); / e av. 1872

il lemma viene datato al 1866 e attribuito a D'Azeglio, ma Carducci lo utilizza già in una lettera a Enrico Nencioni del settembre 1853 (I, p. 65) in cui compare un riferimento ad una congiura. Esso si riferisce al processo Guerrazzi, all'indomani del suo esilio in Corsica e dopo il fallimento della sua ambigua operazione politica in Toscana seguita al rifiuto di proclamare la Toscana una Repubblica, come gli aveva consigliato lo stesso Mazzini, di cui Carducci voleva conoscere gli esiti. Di Mazzini, il Carducci post-unitario, divenuto il massimo rappresentante della poesia della rivolta antimonarchica, pensava che fosse «un repubblicano monarchico». L'ispirazione repubblicana di Carducci, secondo le spiegazioni del poeta stesso, proviene essenzialmente dalle sue letture classiche e dalla poesia risorgimentale: essere repubblicano non implica di produrre scritti e programmi politici teorici, è prima di tutto una questione di carattere, di spirito e di cultura classica. È dunque, ancor di più alla luce di tutto questo, una questione di rivolta e non di rivoluzione<sup>55</sup>.

Lo spoglio del lessico sanguinetiano relativo a Carducci ci conferma il profilo di uno schedatore goloso ossessionato dalla ricerca attenta di accezioni e vocaboli vecchi e nuovi, scovati tra le pagine di testi sia antichi che moderni e contemporanei: egli li studia, li smembra, li glossa con inflessibile attenzione, in quanto vede nel segno linguistico una potenzialità simbolica sia a livello semantico che a livello fonico, e cerca di ricostruirne la densità a livello ideologico per capire di quali valori un determinato linguaggio si fa portavoce nel susseguirsi delle epoche. Se dunque da un lato Sanguineti parla delle attestazioni come «testimonianza

---

(Mazzini); / Carducci, *lett. a Enrico Nencioni*, settembre 1853 (I, p. 65): “qui c'è una congiura mazziniana fra i vitelli, che non voglion riconoscere i padroni che l'hanno comprati nell'ultime fiere [...]. E hanno fatto repubblica democratica una e indivisibile”; / *I repubblicani*, in “L'Istruttore del Popolo”, Torino, 19 febbraio 1849 (Periodici popolari, I, p. 292): “non mancano in Piemonte ingegni stravolti a segno, da preferire al nostro generoso e sincero Monarca costituzionale, le utopie mazziniane di una repubblica unitaria”; / *Il nostro malumore*, in “La Voce popolare”, Napoli, 13 dicembre 1860 (ibid. II, p. 176): “in Napoli i partiti estremi, vogliam dire i borbonici ed i mazziniani, sono insufficienti a qualunque risultata”».

<sup>55</sup> A proposito dell'antologia *Poeti della rivolta*, curata da Pier Carlo Masini nel 1978 per la Bur, Sanguineti afferma: «Ed ecco che l'antologia di cui scorrevo dimostrava che, nemmeno tra il 1860 e il 1900 “l'Italia poteva annoverarsi tra i ‘paesi civili’ e candidarsi come mèta d'esilio”, e che, “in ogni caso, la storia letteraria del nostro tardo Ottocento, dal punto di vista della ‘misera italiana’, è ancora tutta da scrivere”». Merito del curatore, dunque, offrire un primo e ricco “repertorio di base”, puntando “correttamente, *faute de mieux*, sopra la ‘rivolta’, e non certo sopra la ‘rivoluzione’”. E. SANGUINETI, *Carducci giacobino*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., p. 96.

di una accidentalità», è evidente che c'è una metodologia ben ponderata nella scelta di queste accidentalità: Carducci viene interrogato sul suo linguaggio, al fine di entrare nel merito delle sue modalità stilistiche e lessicali, e le sue citazioni dizionariistiche sono la sintesi di ciò che egli ha appreso e compreso<sup>56</sup>.

È nel marxismo intransigente di Sanguineti che si intercetta il senso più profondo di questo immenso spoglio lessicale: il linguaggio, nel mondo della sovrastruttura, è tutto, e ciò significa che il linguaggio è ideologia, e le forme del potere dipendono dalla comunicazione, ossia dall'uso (e dal riuso) del linguaggio<sup>57</sup>. Non sembrerà dunque accidentale la scelta di servirsi delle citazioni di due autori particolarmente amati (Lucini e Gramsci) per suggerire e per certificare ancora una volta al lettore la sua preferenza per il lessico del Carducci prosatore, rivoltoso, antimonarchico, anticlericale, rabbioso – entrambi, infatti, adottano l'aggettivo *carducciano* (registrato come esempio di retrodatazione) per lodare le qualità della prosa politica e ideologica di *Confessioni e battaglie* e i pregi di un'invettiva mai volgare. Lucini, in *Verso libero* scrive: «Dopo, insorsero le belle ire generose e feconde di Carducci: Confessioni e Battaglie rimangono a testimonio del suo fervido spirito geniale ed insofferente; i carducciani le sfruttarono e le ridussero a delle vane querele»<sup>58</sup> mentre Gramsci, in *Cronache torinesi* dichiara che «alla volgarità vera di certi avversari ci vien fatto di ricordare e di ripetere l'invettiva carducciana – quella stessa invettiva che Sanguineti considera un brindisi alla ribellione, da farsi in memoria di coloro che insomma, se non altro tentarono, bene o male, di “sorpassare la consuetudine”»<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> C. ALLASIA, *op. cit.*, p. 30.

<sup>57</sup> «Sono un chierico rosso, e me ne vanto», da *Postkarten*, 1978, ora in E. SANGUINETI, *Mikrokosmos*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 74.

<sup>58</sup> G. P. LUCINI, *Verso libero*, Milano, Edizione di Poesia, 1908, p. 32.

<sup>59</sup> A. GRAMSCI, *Cronache torinesi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 127.

## Interventi

### L' *ELOGIO DEL JOMMELLI* DI SAVERIO MATTEI: UN AFFRESCO DI VITA LETTERARIA E MUSICALE SETTECENTESCA

#### ABSTRACT

L' *Elogio del Jommelli* di Saverio Mattei, oggi in una nuova edizione a cura di Lucio Tufano, rappresenta un'opera esemplare sia della produzione e della riflessione del suo autore, sia del dibattito critico e teorico sulla musica nel secondo Settecento. La figura di Jommelli, al pari di quella di Metastasio, assume infatti un rilievo centrale nell'ambito della poetica e dell'estetica matteiana, come dimostrano le significative corrispondenze tra l' *Elogio* e altri scritti cruciali del calabrese quali la *Filosofia della musica*.

The *Elogio del Jommelli* by Saverio Mattei, today in a new edition edited by Lucio Tufano, represents an exemplary work of both the Mattei's production and thought and the critical and theoretical debate about music in the late eighteenth century. The figure of Jommelli, as well as of Metastasio, has important relevance in the context of Mattei's poetics and aesthetics, as evidenced by some significant correspondences between the *Elogio* and other major works by the Calabrian such as the *Filosofia della musica*.

PAROLE CHIAVE: Saverio Mattei, Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli.

KEYWORDS: Saverio Mattei, Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli.

Tornare al Mattei con un testo 'esemplare' nell'ambito della sua fitta produzione poetica e musicale, equivale a toccare un nodo cruciale della poetica e dell'estetica teatrale, non solo del Mattei, ma anche dell'epoca che fu sua. Chiunque abbia avuto tra le mani i testi del Mattei, conosce bene la complessità della sua opera, anche dal punto di vista della trasmissione testuale: della sola traduzione dei *Salmi* si conoscono infatti ben 13 edizioni, di cui solo quattro napoletane, c'è da aggiungere che in tutte le edizioni un ruolo preminente giocano gli spazi paratestuali (mi riferisco alle *Lettere agli editori* che accompagnano, sistematicamente, tutte le edizioni dei salmi). Altra questione, non certo secondaria, nell'approccio ai testi matteiani, è l'inclinazione al riuso 'circolare' di molti suoi scritti: osservazioni contenute nella dissertazione sulla *Filosofia della musica*, ad esempio, tornano, opportunamente rimaneggiate, nelle *Riflessioni sullo stile*

del *Metastasio*<sup>1</sup> che il Mattei stesso dichiara di aver tratto esplicitamente dalla dissertazione sulla poesia drammatico-lirica dei salmi, inclusa nel tomo I della terza edizione delle sue *Opere*<sup>2</sup>, e tornano in maniera incisiva nell'*Elogio del Jommelli*. Si comprende bene allora la qualità e lo spessore dell'impegno profuso da Lucio Tufano nella presente edizione critica del testo, ineccepibile dal punto di vista filologico, e impreziosita da una puntuale e raffinata analisi testuale che ci consente di entrare nell'officina dell'*Elogio*, costruito attraverso «reminiscenze, confessioni, giudizi e precetti d'arte raccolti dalla viva voce del compositore»<sup>3</sup>. Sappiamo che Mattei, oltre che grande estimatore, fu amico di Jommelli, e proprio in quanto tale poté godere di un accesso privilegiato a notizie di prima mano, affidandosi in mancanza di documentazione scritta (che fu preziosa per lo scritto sul *Metastasio*) alla memoria 'orale'. «Jommelli è stato mio amico», scriveva in occasione della morte, nel 1774, «due anni ha abitato una casa contigua alla mia, e ho avuto spesso occasioni di trattarlo, ed ammirarne i suoi dolcissimi costumi, e soprattutto la moderazione in dar giudizio degli altri, lodando sempre i suoi compagni, se bene gli altri non usassero questa moderazione verso di lui»<sup>4</sup>. Il testo col titolo *Elogio del Jommelli o sia Il progresso della poesia e della musica teatrale*, riedito ora da Lucio Tufano, costituisce, dopo i *Tre scherzi seri* di Ferdinando Galiani, il secondo numero di una bella collana, pensata e autorevolmente diretta da Sebastiano Martelli, Matteo Palumbo e Alessio Bottone, pubblicata da Franco Di Mauro Editore. La collana, metaforicamente denominata *Lenterna* (fascio o flusso di luce) «nasce dall'esigenza di riscoprire, ossia togliere dall'ombra, testi non canonici della cultura napoletana (e meridionale) del Secolo dei Lumi, nel solco di un impegno editoriale orientato tanto al rigore scientifico quanto all'utilità divulgativa»<sup>5</sup>, volto a valorizzare il patrimonio della nostra millenaria tradizione meridionale.

La scelta di offrire una riedizione dell'*Elogio* non è certo casuale. Il curatore, apprezzato musicologo e fine esegeta di opere musicali e letterarie,

<sup>1</sup> *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, t. XII, Napoli, De Bonis, 1784, p. III e sgg.

<sup>2</sup> Napoli, Porcelli, 1779, pp. 394-468.

<sup>3</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, a cura di L. Tufano, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2022, p. 27.

<sup>4</sup> Cfr. S. MATTEI, *Saggio di poesie latine, ed italiane colla Dissertazione del Nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, II, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1780, pp. 269-270. Cito dal commosso ricordo funebre, scritto nel novembre del 1774, in occasione delle solenni esequie celebrate nella Chiesa di S. Agostino alla Zecca (del Mattei le cinque iscrizioni latine, esposte in chiesa durante le esequie e poi riproposte a chiusura dell'*Elogio*).

<sup>5</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit. (dal corsivo di presentazione della collana).

è ben convinto della centralità di questo testo e del rilievo che Jommelli, al pari del Metastasio, assunse nell'ambito della poetica e della estetica matteiana. Basti pensare che già dal 1774, e dieci anni prima dell'*Elogio*, il Mattei non esitò ad inserire, in calce alla *Dissertazione sul nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, «una notizia che può star bene dopo sì lungo discorso di musica e di poesia»<sup>6</sup>. In verità lo scritto si rivelò, subito, qualcosa in più che un semplice ricordo funebre. Il Mattei partiva dalla rievocazione delle solenni esequie celebrate a Napoli per disegnare a grandi linee un ritratto del “gran Jommelli”, il suo *cursus studiorum*, sotto la guida prima del «celebre Leonardo Leo», e poi a Bologna del «famoso Padre Martini»<sup>7</sup>, le sue prime fortunate composizioni, date in scena nei migliori teatri, lo stato di degrado in cui versavano le scene a Napoli («Egli trovò il teatro a Napoli, come quasi tutti i teatri d'Italia, nella gran corruzione in cui sono, che tutto è tumulto e confusione, niente si concerta, non si bada ad azione, si lacerano i libretti de' drammi, e dopo gli schiamazzi, le ciarle, le dissipazioni, appena si fa silenzio a qualche aria più interessante»<sup>8</sup>). Seguivano alcune riflessioni sulla qualità della sua musica, «una musica legata che richiedea gran concerto, ottima esecuzione, e silenzio negli uditori, ed attenzione»<sup>9</sup>, e su alcune composizioni, dall'*Armida*, che ebbe «un incontro il più felice che mai», al *Demoofonte*, che pur allontanandosi un po' dal gusto popolare «piacque ai dotti e al popolo non dispicque»<sup>10</sup>, all'*Ifigenia*, terza opera, scritta con uno stile un poco più ricercato, che, eseguita infelicamente dai cantanti, non ebbe alla sua prima il successo sperato. Per arrivare all'ultimo suo lavoro, il famoso *Miserere*, «nobilissima opera», eseguita con successo in casa sua, e replicata un'altra sera alla presenza della marchesa Tanucci. Interessante, a chiusura del ricordo funebre, la presa di posizione contro il comportamento di quei pedanti, incapaci di cogliere nella diversità dello stile il valore di tanti celebri maestri. Era per il Mattei, estraneo, per indole, ad ogni estremismo, il segno di un diffuso malcostume<sup>11</sup>: un tema su cui si era espresso già l'anno precedente nella dissertazione sulla *Filosofia della musica*, in cui a proposito della diversità degli stili non poteva fare a meno di ammirare, accanto allo stile di Jommelli, «impetuoso» e «veramente pindarico», l'epica maestà dello

<sup>6</sup> Cfr. S. MATTEI, *Saggio di poesie latine, ed italiane colla Dissertazione del Nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, cit., p. 269.

<sup>7</sup> Ivi, p. 270.

<sup>8</sup> Ivi, p. 271.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 272.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 273-274.



stile di Cafaro, riconoscendo in Piccinni («grand'uomo spesso a torto perseguitato»<sup>12</sup>) «il restauratore della musica de' teatrini», e osservando come in Pergolesi «la sublimità non va mai scompagnata dall'amenità, e dalla venustà» – «Qual è il miglior di costoro?», si chiedeva, «Ecco lo spirito di pedante. Tutti son ottimi nel lor genere»<sup>13</sup>.

Con eguale spirito di moderazione, e a dieci anni dalla morte di Jommelli, il Mattei mise mani all'*Elogio*, ora riproposto da Lucio Tufano, e arricchito, oltre che da puntuali note bibliografiche e storico-critiche, da un'accurata nota al testo. Tufano assume come testo base l'edizione De Bonis, edita nel 1784, tomo XIII delle *Opere* metastasiane; edizione che il curatore identifica legittimamente come *princeps*, in quanto più fedele alle volontà dell'autore e, nel complesso, più corretta e coerente rispetto alla successiva stampa toscana, apparsa a Colle Val D'Elsa, presso la Stamperia di Angiolo Martini, sulla quale sicuramente il Mattei, a causa della distanza, non poté vigilare. Tufano scarta, dunque, e a ben ragione, secondo la migliore tradizione ecdotica, l'edizione toscana che, pur apparsa ancora in vita l'autore, e pur più ampiamente diffusa, si rivela di fatto testimone meno autorevole. Fa fede il fitto regesto di errori e di varianti, registrato dal curatore, e scaturito da una puntuale *collatio* fra le due edizioni, fatti salvi due casi di un certo rilievo: due varianti cospicue che chiamano in causa l'infallibilità del papa, con relativa, ampia nota esplicativa, trascritte in calce e segnalate nel testo con apposito rinvio. Opportunamente indicate le emendazioni effettuate, sempre sulla base di un'accurata *collatio*, e chiaramente indicati i criteri di trascrizione, ispirati al principio della massima conservazione, in relazione soprattutto all'uso di forme anomali o peculiari, comunque attestate. Pochi, dunque, ma indispensabili gli interventi, limitati per gran parte all'uso delle abbreviazioni, quasi sempre sciolte, alla conservazione della *j* intervocalica, e soprattutto alla prudente normalizzazione dei segni di interpunzione, considerata l'attenzione richiesta nel trattamento dei cosiddetti “segni paragrafematici”<sup>14</sup>, per valutarne il valore distintivo o funzionale, o per coglierne un possibile corrispettivo nei valori prosodici del parlato. In quest'ottica rientra il trattamento dei numerosi segni grafici, dalla punteggiatura agli accenti alle parentesi al

<sup>12</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit., p. 115.

<sup>13</sup> Cfr. S. MATTEI, *La filosofia della musica*, a cura di M. Montanile, Padova, Editoriale Programma, 2008, pp. 48-49.

<sup>14</sup> L'espressione è stata coniata da Arrigo Castellani nel Convegno di Lecce del 1984: A. CASTELLANI, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo: problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 247.

tondo, al corsivo, al maiuscolo rispetto al minuscolo, ecc., tutti elementi ben presenti al curatore.

Nella lunga parabola degli scritti matteiani, a partire dalla dissertazione *Della poesia degli Ebrei e de' Greci* (cap. IX: *Della musica antica*) al lungo saggio giustificativo *Della poesia drammatico-lirica de' salmi* alla dissertazione *Della salmodia degli Ebrei e de' Greci*, agli altri saggi o interventi critici “preliminari” o funzionali al suo lavoro di traduzione, l'*Elogio del Jommelli*, accanto alle *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, rappresentano, senza alcun dubbio, due momenti cruciali nello svolgersi della sua poetica e della sua estetica teatrale. Per le *Memorie* rinvio a quanto persuasivamente già scritto nel 2016 da Silvia Tatti<sup>15</sup>, mentre l'edizione dell'*Elogio*, che si offre oggi in elegante edizione critica, costituisce la prima, seria lettura di un testo, che come scrive il curatore «non è solo la puntuale biografia di uno dei maggiori esponenti della tradizione musicale napoletana»<sup>16</sup>, ma è la prova della straordinaria versatilità dell'autore, della sua abilità di musicista, esperto della tecnica di antichi strumenti, ma anche in grado di delineare con questo *Elogio* una sorta di storia dell'opera ‘in miniatura’, insieme a un vero e proprio trattato sull'arte dei suoni.

L'*Elogio*, così come ci è pervenuto, fu pubblicato dunque, quasi in soluzione di continuità, con le *Memorie per servire alla vita del Metastasio*: «sono il librettista insuperabile e il musicista eccellente»<sup>17</sup>, il fulcro operativo intorno a cui ruota il suo progetto di riforma, filtrato attraverso l'esperienza poetica e musicale di due modelli per lui esemplari che avevano reso operante, nella pratica di una concreta integrazione di poesia e musica, il prestigio dell'antico teatro. E Metastasio e Jommelli costituiscono, per lui, quasi le punte di un iceberg, i due nomi con i quali il dramma per musica aveva raggiunto la sua perfezione prima di imboccare un triste e, forse, irrimediabile declino. È proprio questo il senso che riveste la collocazione dell'*Elogio*, posto, non a caso, in posizione di continuità rispetto alle *Memorie*, a comporre entrambi, come scrive il curatore, «due medaglioni [...] congiunti in intima simbiosi»<sup>18</sup>. I due scritti tuttavia, pur complementari tra loro, «in idea e in volume»<sup>19</sup>, risultano

<sup>15</sup> Cfr. S. TATTI, *Le Memorie per servire alla vita del Metastasio di Saverio Mattei e la storiografia teatrale del suo tempo*, in *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione*, a cura di M. Montanile e R. Ricco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 33-48.

<sup>16</sup> L. TUFANO, *Un avvocato melomane, un compositore eccellente e i pregi della «scienza divina»*, introduzione a S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit. (cito dal risvolto di copertina).

<sup>17</sup> Ivi, p. 6.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p.7.

alla fine profondamente diversi, per contenuti e per impianto strutturale, e conservano reciprocamente vita e valore autonomo. Un dato di fatto incontrovertibile che rende sicuramente legittima, se non addirittura felice, l'idea del curatore «di smembrare il pregevole dittico e di isolare il pannello jommelliano»<sup>20</sup>. Tufano ripercorre in via preliminare vita e formazione intellettuale del Mattei, dalla nascita a Montepaone<sup>21</sup> da una famiglia di condizione agiata, riattraversando i momenti salienti della sua formazione, a Napoli, appena adolescente, dove compì gli studi classici sotto la guida di Nicola Ignarra e di Jacopo Martorelli, e dove con l'aiuto di Ignazio della Calce prima e del Mazzocchi poi, scoprì la sua passione di ebraista conquistando presto la simpatia e la stima dei suoi maestri. Rientrato in Calabria, solo per breve tempo, si stabilì nella capitale, con la fama già consolidata di poeta; aveva cominciato a lavorare, fin dal 1761 (appena ventenne), alla traduzione dei salmi biblici avviandone a distanza la pubblicazione (dopo aver pubblicato già due anni prima, ricorda Tufano, le raffinate *Per saturam exercitationes*). Giunto a Napoli si era distinto per alcune cantate encomiastiche che gli avevano dato grande visibilità, grazie alle quali ottenne una cattedra presso il collegio del Salvatore, dove insegnò fino al 1771. L'interesse per il mondo greco e per le lingue orientali procedeva nel Mattei da un'autentica passione per la musica, trasmessagli come pare dal padre, e testimoniata non solo dalla sua abilità di musicista, esperto della tecnica di antichi strumenti («Io fin dalla più tenera età sono stato amatissimo della musica, ed il toccare il salterio in qualche ora oziosa è forse in questa solitudine il mio solo divertimento»<sup>22</sup>; e non solo il salterio, sappiamo che «suonava il flauto, l'arpa [...] ed era dotto nel contrapunto»<sup>23</sup>); una passione testimoniata anche da una fitta produzione poetica di stretta pertinenza musicale, per lo più azioni teatrali, cori e cantate ufficiali, tenute in occasioni di genetliaci o di matrimoni regali. Sappiamo che il Mattei, avvocato di successo, orientalista, grecista, professore di ebraico presso l'Università, fece dell'antico, quasi, una professione di fede, prestandosi al sarcasmo di quanti ne scorgevano il frutto di una

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> Mattei nacque il 19 ottobre 1741, come risulta dal libro dei battezzati («Anno Domini millesimo septuagesimo quatragesimo primo»), custodito a Montepaone nella Parrocchia Maria SS. Immacolata.

<sup>22</sup> Cfr. *Della poesia degli Ebrei, e de' Greci* (dal cap. IX *Della musica antica*), in S. MATTEI, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, e adattati al gusto della poesia italiana* [...], t. I, Napoli, Stamperia Simoniana, 1766, p. 139.

<sup>23</sup> Cfr. S. MATTEI DI TOMMASO, *Cenno della vita e delle opere di Saverio Mattei*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1891, p. 25.

passione maniacale, quasi ossessiva (mi riferisco alla genesi di quell'arguto libretto per musica, il *Socrate immaginario*, musicato da Paisiello e rappresentato a Napoli nell'autunno del 1775). Il successo alimentò intrighi e sospetti fino alla censura e alla sospensione immediata degli spettacoli per ordine del re, una decisione sulla quale pesò certamente non solo il nome taciuto del presunto autore, il Galiani (la *pièce* era apparsa, com'è noto, senza indicazione di autore), ma anche l'autorità ormai indiscussa e pericolosamente messa in ombra del Mattei. Stimato dal Tanucci, il Mattei fu per molti anni poeta ufficiale di corte, una posizione che gli assicurò appoggi e protezioni, mentre crescevano i consensi intorno alla sua opera maggiore, la traduzione dei *Salmi*, e si succedevano gli incarichi, tutti di prestigio, connessi alla professione forense, dalla quale ricavò riconoscimenti e anche benefici economici. Tufano ben sottolinea la centralità che ebbe nei suoi studi l'interesse fortissimo per l'arte dei suoni, un tema largamente presente in tanti suoi scritti che torna nei numerosi carteggi con personalità di spicco della cultura letteraria e musicale del tempo (dal Metastasio, soprattutto, al Martini a Giuseppe Ippoliti, vescovo di Cortona, al Cesarotti). Ma fin dall'esordio, e già a partire dal cap. IX *Della musica antica*, che è parte integrante della dissertazione *Della poesia degli Ebrei, e dei Greci*, premessa al tomo I de *I libri poetici della Bibbia*<sup>24</sup>, il Mattei avviò quell'opera di capillare sistemazione del suo pensiero che diede vita alle numerose dissertazioni, sparse nel *corpus* delle sue traduzioni dei salmi. Punto di partenza, dunque, la consapevolezza del legame 'originario' di poesia e musica presso gli antichi, quando «i poeti, i maestri, i musicisti erano tanti *predicatori*, che si ascoltavano con venerazione, e silenzio [...]», quando le poesie si credevano *ispirate*, tal che «il *musicista*, che le recitava, le cantava, le spiegava al popolo fu considerato, come un *teologo*, o un *predicatore*». Ecco dunque che presso gli Ebrei, «*profeta, poeta, musicista* sonava lo stesso»<sup>25</sup>. Questa riflessione, che torna modificata o adattata in tanti luoghi delle sue numerose dissertazioni, e da cui parte l'*incipit* di questo *Elogio*, è tratta dalla dissertazione sulla *Filosofia della musica* (1773), ed è sicuramente la base fondante della sua poetica e della sua estetica teatrale. La *Filosofia della musica* si può assumere, in questo senso, come il punto di approdo di una lunga riflessione teorica che torna ciclicamente in tanti suoi scritti, alimentando parallelamente la sua proposta di riforma. Di fronte ai mali del moderno teatro in musica – agli abusi dei maestri di cappella (responsabili della «miserabile carneficina» dei libretti), ai capricci

<sup>24</sup> Napoli, Stamperia Simoniana, 1766.

<sup>25</sup> Cfr. S. MATTEI, *La filosofia della musica*, ed. cit., pp. 38-42.

dei cantanti, alla vanità dei musicisti – Mattei rilancia la validità del modello proposto, ben convinto che solo recuperando lo spirito originario dei testi ebraici era possibile far rivivere quella musica filosofica «che non può più aversi in teatro»<sup>26</sup>. L'intento, concretamente perseguito con la sua opera maggiore, fu quello di restaurare i principi-cardine della musica, ripristinando una concezione etica e rigorosa dell'arte, sia pure funzionale a una prospettiva di tipo illuminato, ma tutta spostata sul versante di un recupero dell'antico, o meglio, di uno svecchiamento del classicismo, filtrato attraverso una lettura aggiornata del Metastasio e del suo modello di poesia. La consapevolezza che i salmi fossero 'poesie cantate' costituì dunque il principio base su cui Mattei costruì la sua versione dei salmi.

La traduzione, come ben osserva Tufano, diventa nelle mani del Mattei «un transito di genere [...], i salmi si trasformano in testi per musica di foggia corrente, ora organizzati in lunghe sequenze di strofe liriche omogenee, ora strutturati in base all'alternanza di recitativi e arie tipica della librettistica del XVIII secolo»<sup>27</sup>. Si aggiunga che il Mattei stesso si impegnò affinché i suoi salmi fossero effettivamente musicati, come pure in qualche caso avvenne. Su questi presupposti Tufano colloca l'*Elogio del Jommelli*, che entra perfettamente nel «mosaico degli interessi e dei progetti musicali» del Mattei, nel quale spicca come «uno dei tasselli più preziosi»<sup>28</sup>, mettendone tuttavia in evidenza l'atipicità nel panorama della Napoli di fine Settecento che aveva fatto registrare una certa disattenzione nei confronti della biografia o degli scritti commemorativi di musicisti o compositori, considerati più praticanti che artisti, e la musica, sia pur raffinata e apprezzabile, una competenza piuttosto artigianale. Dunque una scelta inconsueta per i tempi e anche coraggiosa, visto lo spazio che gli stessi giornali dell'epoca riservavano a notizie che toccavano la musica, un'arte che faticò non poco per essere riconosciuta come tale, e dove il termine *arte*, e proprio nella città capitale della musica e degli attivissimi teatri, continuava a conservare il significato di abilità pratico-manuale e di conoscenze tecniche. Sappiamo della polemica, e Tufano la ricorda puntualmente, che divampò proprio a Napoli, intorno allo status socio-professionale dei musicisti, che vide protagonista lo stesso Mattei, ma è interessante sottolineare il legame che il curatore coglie tra l'allegazione forense *Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani* (1785) e l'*Elogio*, edito l'anno precedente, due scritti certamente diversi nella funzione e nello stile,

<sup>26</sup> Ivi, p. 62.

<sup>27</sup> Cfr. L. TUFANO, *Un avvocato melomane, un compositore eccellente e i pregi della «scienza divina»*, cit., p. 11.

<sup>28</sup> Ivi, p. 16.

ma entrambi dettati dal bisogno di riscattare la musica dallo spazio ristretto in cui era stata confinata, vederne riconosciuta la dignità, immortalarla, nello stesso tempo, attraverso l'opera del gran Jommelli, e metterla sullo stesso piano dei letterati celebri e dei grandi artisti. Tufano individua nel già citato ricordo funebre del Jommelli, appena scomparso, scritto dieci anni addietro, il nucleo primario dello scritto più maturo, quasi un abbozzo che contiene «*in nuce* l'idea e alcuni materiali dell'*Elogio*»<sup>29</sup>. È ben evidente che la consapevolezza del rapporto indissolubile tra musica e poesia, a distanza di oltre un ventennio dalle prime riflessioni sulla musica antica, e a distanza di oltre un decennio dalla prima vera sistemazione teorica del suo pensiero – da cui pure prende le mosse l'elogio – serpeggi dietro ogni parola e agisca come motivo trainante per diventare, poi, l'asse portante del discorso. Egli stesso avverte che suo intento non è quello di fare 'esatta e minuta' opera di storiografia teatrale, sul tipo, tanto per intenderci, della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* del Signorelli, che pure mostra di apprezzare, ma sua precisa volontà è quella di scegliere «oratoriamente più che storicamente certi punti di veduta più degni di essere osservati»<sup>30</sup>. Nell'intento di dare giusta collocazione al suo autore, è ben attento a non presentarlo in astratto, ma ad iscriverne la figura nel contesto vivo e pulsante delle vicende artistiche del tempo. Un metodo che gli consente di costruire un grande affascinante affresco su cui va dosando sapientemente i colori, partendo dai primi incerti passi compiuti, nel '500, dalla commedia e dalla tragedia per musica, allora nascenti, per arrivare alla vera e propria rivoluzione introdotta da Jommelli, e poi da Metastasio, nella poesia e nella musica teatrale. Nell'esaminare le vicende musicali del primo Settecento Mattei scorge nella musica di Jommelli il frutto di una congiuntura favorevole, preparata dai libretti di Metastasio, che gli appare come una rivelazione, e dalle note del Pergolesi, il cui esordio come operista è del 1737, e di cui Jommelli sembra raccogliere il testimone. E proprio da Pergolesi, modello per altri celebri maestri (quali lo stesso Leo e lo Hasse)<sup>31</sup>, Mattei parte (sulle sue carte, scrive, i bravi cantanti cominciarono a modulare e a distinguere la forza di quei motivi che formavano una continuata armoniosa melodia), accostandolo per altro a Raffaello, secondo un topos diffuso della musicografia settecentesca<sup>32</sup>. A Pergolesi va il merito di aver sollevato

<sup>29</sup> Ivi, p. 23.

<sup>30</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit., p. 78.

<sup>31</sup> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), di Jesi, compositore di scuola napoletana, si distinse nell'opera buffa. Famoso è il suo intermezzo *La serva padrona* (1733), musicò melodrammi del Metastasio e fu autore anche di oratori, cantate e musica sacra. Celebre è il suo *Stabat Mater*.

<sup>32</sup> L. TUFANO, *Un avvocato melomane, un compositore eccellente e i pregi della «scienza*

la musica dal mediocre stato in cui versava: «egli in breve tempo la ridusse al sommo, al perfetto»; e grazie a lui «si riformò il gusto universale, si cominciò a distinguere l'accento, il metro, la continuazione delle melodie»<sup>33</sup>. Una convinzione ben radicata che spinge il Mattei a porre l'uno accanto all'altro i due capolavori della musica sacra, il *Miserere* e lo *Stabat*, entrambi scritti «a due voci, col solo accompagnamento di due violini, violetta, e basso, su d'un argomento egualmente serio, e mesto»: il *Miserere* di Jommelli, nella versione da lui realizzata (*Pietà, pietà Signore*), eseguita a Napoli il 30 marzo 1774, e lo *Stabat Mater* del Pergolesi, snodo polemico nella famosa querelle Martini-Eximeno<sup>34</sup>. «L'uno e l'altro – scriveva – sono stati due riformatori del gusto della musica: l'uno, e l'altro han compiti i loro giorni, e terminate le lor gloriose fatiche con questi sacri lavori, giacché Pergolesi morì dopo lo *Stabat*, e Jommelli dopo il *Miserere*». Vi era tuttavia fra i due capolavori una notevole differenza: quello di Jommelli «ha maggior fantasia e arte», quello di Pergolesi «maggior naturalezza»; quest'ultimo autore era infatti portato «al patetico ed al tenero», mentre Jommelli «al grande, ed al sublime»<sup>35</sup>.

L'intreccio dei rilievi critici di cui abbonda l'*Elogio* trova un denominatore comune in un motivo preciso, quello della «corrispondenza tra suono e senso» che altro non è «se non un'ulteriore declinazione del rapporto tra musica e poesia»<sup>36</sup>. Nel dipanarsi del discorso tornano, infatti, nomi, temi e questioni, anche di tecnica teatrale, già presenti in tanti suoi scritti, ma qui resi funzionali al disegno complessivo dell'elogio. Torna così il tema delle arie, già ampiamente dibattuto nella *Filosofia della musica*, la loro collocazione nella scena, la loro polarità nei confronti del recitativo. Anzi sull'estensione del concetto di 'aria' Mattei si ferma a lungo, favorevole piuttosto a un uso meno rigoroso di questo spazio lirico, non più circoscritto al tema degli affetti, e di cui Metastasio costituiva un modello esemplare<sup>37</sup>. In realtà fu proprio questo il fulcro della polemica

*divina*», cit., p. 160, nota 55.

<sup>33</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit., p. 77.

<sup>34</sup> Cfr. G. STEFANI, *Padre Martini e l'Eximeno: bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, «Nuova rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 475-476.

<sup>35</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit., pp. 109-110.

<sup>36</sup> L. TUFANO, *Un avvocato melomane, un compositore eccellente e i pregi della «scienza divina»*, cit., p. 37.

<sup>37</sup> Mattei entra a questo proposito in polemica col Planelli che nel suo trattato sull'*Opera in musica* (1772), ripreso in sintesi nel tomo III delle *Opere* del Metastasio, aveva ritenuto le similitudini, al pari delle sentenze, sconvenevoli alle arie, ed esse stesse deputate unicamente al più puro e al più semplice linguaggio degli affetti (cfr. *Dissertazione della direzione dell'opera in musica. Tolta dal trattato dell'Opera in musica del Cavalier Antonio*

con Planelli e con lo stesso Gluk, responsabile nell'*Alceste* di aver sacrificato la musica alle sole «ariette tenere e di affetto», e di aver bandito «come inutili e inette» tutte quelle arie che non fossero di passione, «non potendo la musica fermarsi sulle sentenze, e sulle massime filosofiche»<sup>38</sup>. A questo limite Mattei collega un'altra questione, relativa alla funzione delle seconde parti, un problema cruciale per i musicisti del tempo, che in genere o 'scendeano nel buffo', come nel caso di Porpora, o si riducevano ad eliminarle del tutto, come nel caso di Gluk e di Calzabigi, che fecero agire solo le prime parti creando dei monologhi eterni in cui si andavano ripetendo, noiosamente, sempre le stesse note. Jommelli, al contrario, rettificò le seconde parti «usando quelle mezzetinte e quella degradazione di colori proporzionati al grande ed al sublime»<sup>39</sup>. Particolarmente interessante l'osservazione del curatore sullo stile del Mattei che usa, nella stesura dell'*Elogio*, una prosa varia e ben calibrata, dimostrando una foga oratoria da declamazione forense, una prosa che, per il sapiente dosaggio delle risorse retoriche, per la sintassi ben articolata, per il fluire scorrevole e vario, sembrerebbe esemplata sul modello di una sapiente arringa. Tufano mette in evidenza la singolarità dell'operazione compiuta dal Mattei: la scelta di scrivere l'elogio di un musicista alla fine del '700 pone il Mattei di fronte alla necessità di elaborare strategie apposite e di confrontarsi in qualche modo con lo statuto proprio del genere, con un

---

*Planelli*, in *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, t. III, cit., pp. XLVII-LXXXIV). Sul valore delle cosiddette arie di comparazione si sarebbe pronunciato lo stesso Metastasio che nell'*Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*, apparso postumo nel 1783, riteneva naturale l'uso delle comparazioni, sottolineando semmai la spontanea e accidentale concordia delle sue opinioni con quelle del «dottissimo Signor Don Saverio Mattei coi pareri del quale io mi trovo, senza esserne seco convenuto, perfettamente d'accordo» (cfr. P. METASTASIO, *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*, a cura di E. Selmi, Palermo, Novecento, 1998, p. 115).

<sup>38</sup> Cfr. S. MATTEI, *La filosofia della musica*, cit., p. 44. La polemica contro il sistema tragico di Gluck è ripresa nella dissertazione sul *Nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*: «Ma nella dissertazione *della filosofia della musica* abbiám fatto vedere, che la musica non dee solamente restringersi alle arie di affetti, sicché si riduca alla compassione, ed al terrore, ch'è il sistema tragico di Cluk, il qual sistema ben presto impoverisce la musica, che ci è dove si desta la compassione, ove si cerca il meraviglioso, ove il magnifico, e il sublime, siccome nella poesia», cfr. *Nuovo sistema d'interpretare i tragici greci con la traduzione di certi squarci di recitativi, di arie, e di duetti di Euripide*, in S. MATTEI, *Saggio di Poesie latine, ed italiane, colla Dissertazione del nuovo sistema d'interpretare i Tragici Greci*, t. II, Napoli, Stamperia Simoniana, 1774, pp. 245-246. Su questa dissertazione cfr. il mio *Mattei, Metastasio e l'antico*, «Ricontri», 2004, 1, pp. 9-26.

<sup>39</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit., p. 119.



risultato che alla fine si pone a metà strada tra la tradizione umanistica degli *elogia* e lo statuto proprio della narrazione biografica. Ma è proprio qui la singolarità di questo scritto per il quale, in assenza di documentazione scritta, agisce come fonte primaria la memoria orale, agevolata dall'accesso privilegiato che il Mattei ebbe a fatti e detti memorabili, raccolti dalla viva voce del compositore. Tufano ben sottolinea l'opera paziente di accumulo e di trasmissione di dati compiuta dal Mattei, che pur entro un quadro 'di attendibilità fluttuante', gli consentì di preservare schegge di memorie, altrimenti destinate all'oblio. Significativa, a questo proposito, la notazione sul metodo adottato dal Mattei che, da buon filologo, non rinuncia all'unica traccia scritta, rappresentata, per un compositore, dai libretti a stampa dei suoi drammi per musica. Sono proprio queste le fonti certe, per noi letterati fonti inconsuete, che consentirono al Mattei di collocare con sicurezza le produzioni nel tempo e nello spazio, di ancorare a dati certi le fasi della carriera, le permanenze, gli spostamenti. Le partiture invece gli furono utili per documentare «conquiste tecniche, esiti espressivi e peculiarità stilistiche»<sup>40</sup>.

A proposito delle fonti utilizzate dal Mattei, è degna di menzione la riflessione di Tufano sul rapporto di amicizia che legò Jommelli a Giuseppe Sigismondo, dilettante e collezionista di musica, ammiratore e fidato copista di Jommelli, il cui apporto nella stesura dell'elogio, risulterebbe di un certo rilievo, considerato anche il peso che materiali e informazioni, ricavate dagli scritti e dalla viva voce del Sigismondo, ebbero sul lavoro del Mattei. La coincidenza di una biografia di Jommelli, pubblicata dal Sigismondo nel 1788, nel secondo volume della *Descrizione della città di Napoli*, più che aprire nodi attributivi, altro non è che il segno «di un lavoro comune, frutto di una passione condivisa»<sup>41</sup>, nel solco di un fervore per il compositore di Aversa che si prolungherà ben oltre la svolta del secolo<sup>42</sup>, pur non volendo prestar fede a un'insinuazione dello stesso Sigismondo in merito a una sua presunta e diretta partecipazione alla stesura dell'elogio<sup>43</sup>.

Nella tessitura dell'*Elogio* emerge con chiarezza l'ingegno versatile del Mattei, la sua profonda cultura, non solo musicale, e soprattutto la sua qualità di erudito (si veda il lungo elenco di librettisti e compositori, ripre-

<sup>40</sup> L. TUFANO, *Un avvocato melomane, un compositore eccellente e i pregi della «scienza divina»*, cit., p. 28.

<sup>41</sup> Ivi, p. 25.

<sup>42</sup> Ivi, p. 26.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 23-25.

so, come osserva Tufano, in maniera tacita e apparentemente casuale dal Quadrio, e di cui molti nomi, riportati in forma errata, ma puntualmente identificati dal curatore, sono trascritti tal quale nella presente edizione, in quanto segno di una probabile conoscenza «indiretta e confusa» della fonte<sup>44</sup>). Tuttavia, seppure con qualche imprecisione il Mattei corregge il Quadrio, retrodata al 1724 la *Didone*, sulla base di una nota apposta a mano dal giurista Giovanni Pallante sul primo tomo dell'edizione napoletana delle opere del Metastasio (che fu probabilmente una ristampa non autorizzata dell'edizione Bettinelli, apparsa tra il '33 e il '45). In realtà nel passare in rassegna le vicende teatrali a Napoli tra prima e seconda parte del Settecento, il Mattei giunge a tracciare un quadro abbastanza preciso della grande tradizione musicale del '700, con precisi rilievi sulle categorie di gusto del tempo, «sulle convenzioni, sulle abitudini d'ascolto e sulle attese che costituivano la strumentazione a disposizione del pubblico settecentesco nella fruizione e nella valutazione degli oggetti musicali»<sup>45</sup>.

Di particolare effetto 'oratorio' la chiusa, si potrebbe dire quasi 'semiseria', dell'*Elogio*, in cui Mattei finge di accettare alcune censure al solo scopo di dimostrare come i difetti contestati dai detrattori fossero in realtà pregi, legati soprattutto alla peculiarità del suo modo di comporre, al carattere della sua musica, piena di estro e di azione, per intenderci alla sua particolare ortografia musicale che tende sempre al sublime («Egli scriveva per l'eternità, ei non voleva adattarsi alle circostanze in cui si trovava, ei non sapeva accordarsi alla debolezza del cantante e secondar la sua voce [...], la sua musica non è propria per teatri dissipati e corrotti e per cantanti ignoranti»<sup>46</sup>). All'accusa di oscurità contrapponeva così la singolarità della sua ortografia musicale («i suoi tratti di penna formano de' nodi e delle cifre particolari, le quali arrestano i lettori quando non ne sono pratici»<sup>47</sup>). Ancora alla 'difficoltà', imputata a Jommelli, Mattei opponeva la novità del suo stile: la difficoltà, scriveva, nasce dal dover eseguire una musica ordinata che non si presta all'arbitrio degli esecutori. Egli in sostanza risultava 'oscuro' in quanto nemico della musica arbitraria e disordinata, in questo senso egli si dimostra invero «uno scrittore assai facile e chiaro»<sup>48</sup>.

L'*Elogio*, nato nel solco di una ben consolidata tradizione umanistica, disegna parallelamente un «vasto e originale affresco popolato di mece-

<sup>44</sup> Ivi, p. 153.

<sup>45</sup> Ivi, p. 37.

<sup>46</sup> S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit., p. 139.

<sup>47</sup> Ivi, p. 140.

<sup>48</sup> Ivi, p. 142.

nati generosi, dame melomani, poeti peritissimi, compositori talentuosi e cantanti capaci di stupire e di commuovere»<sup>49</sup>. L'intento di presentare la figura di Jommelli non in astratto, ma nel concreto della vita culturale e teatrale del tempo, risulta perfettamente compiuto. E proprio nella chiusa dell'*Elogio* Mattei sembra raccogliere la sfiducia, più volta espressa, nei confronti della contemporanea opera in musica, indicando, ancora una volta, nella coincidenza del poeta col musicista l'espressione più alta di quella sintesi perfetta che, mutati i tempi, sembrava ormai perduta. Metastasio e Jommelli si confermano monumenti eterni di sapienza e di decoro: «due facoltà, che ridotte al sommo da questi due insigni scrittori, sono spente egualmente con loro, in maniera che, dopo la perdita di Jommelli e del Metastasio, un teatro serio in musica italiana non abbiamo e non avremo mai più»<sup>50</sup>. Nel percorso da lui seguito per disegnare il “progresso della poesia e della musica teatrale” è innegabile la centralità dell'*Elogio*, un testo che, come suggerisce Tufano, «parla di Mattei almeno quanto di Jommelli»<sup>51</sup> e che, al di là del suo indiscusso valore letterario e musicale, è capace di offrire «utili chiavi d'accesso»<sup>52</sup> alla poesia, alla musica e all'estetica del nostro Settecento.

MILENA MONTANILE

---

<sup>49</sup> Da S. MATTEI, *Elogio del Jommelli*, cit. (cito dal risvolto di copertina).

<sup>50</sup> Ivi, p. 150.

<sup>51</sup> L. TUFANO, *Un avvocato melomane, un compositore eccellente e i pregi della «scienza divina»*, cit., p. 39.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

## INTORNO A UNA NUOVA EDIZIONE DEI *DISCORSI LETTERARI E FILOSOFICI* DI FRANCESCO LOMONACO

### ABSTRACT

La nuova edizione dei *Discorsi letterari e filosofici* curata da Nicola D'Antuono riporta alla luce la straordinaria importanza dell'ultima opera di Francesco Lomonaco, che affrontando un ampio ventaglio di temi (dall'eloquenza alle donne, dalla storia alla ciarlataneria) testimonia lo sguardo disincantato del basilicatese, esito di una crisi tanto politica quanto personale e teso fra antropologia e moralismo. Ripercorrerne i nodi principali significa apprezzarne l'originalità formale, le caratteristiche dello stile, ma soprattutto la collocazione tra la cultura del tardo Illuminismo e quella del primo Romanticismo.

The new edition of the *Discorsi letterari e filosofici* edited by Nicola D'Antuono brings to light the extraordinary importance of Francesco Lomonaco's last work, which deals with a wide range of themes (from eloquence to women, from history to quackery) and testifies his disillusioned view, result of a political as well as personal crisis and stretched between anthropology and moralism. Reviewing the main points of this work means appreciating its formal originality, stylistic characteristics, but also its cultural collocation between the late Enlightenment and early Romanticism.

PAROLE CHIAVE: Francesco Lomonaco, *Discorsi letterari e filosofici*, edizione commentata.  
KEYWORDS: Francesco Lomonaco, *Discorsi letterari e filosofici*, annotated edition.

Il nuovo progetto di pubblicazione delle *Opere* di Francesco Lomonaco, proposto dalla casa editrice Carabba e curato da Nicola D'Antuono, si inaugura nel duecentocinquantenario della nascita del medico-filosofo basilicatese con l'edizione dei *Discorsi letterari e filosofici*<sup>1</sup>. Scelta che

---

<sup>1</sup> F. LOMONACO, *Discorsi letterari e filosofici*, a cura di N. D'Antuono, Lanciano, Carabba, 2022 (da qui si cita, per introduzione, testo e commento, con la sola indicazione del numero di pagina). Il piano di edizione delle *Opere*, proposto nella collana "Sagittae", prevede cinque volumi complessivi che raccolgono l'intera produzione dell'autore. Altra testimonianza dell'impegno scientifico profuso da Nicola D'Antuono negli studi lomonachiani è la monografia *Francesco Lomonaco. Sondaggi*, Lanciano, Carabba, 2017, cui bisognerà rinviare per molte questioni sollevate dai *Discorsi*. Un'edizione precedente

non deve passare inosservata, se si considerano il ruolo e la posizione che i *Discorsi* occupano all'interno della produzione di Lomonaco: si tratta, infatti, di un'opera che rappresenta un punto di maturità nell'itinerario intellettuale dell'autore, se non il suo esito dal momento che ne è l'estremo prodotto (esce a stampa nel 1809, a pochi mesi dal suicidio). Dopo dieci anni dall'esilio seguito ai fatti del '99, egli ha alle spalle il soggiorno milanese, il magistero pavese e gli infruttuosi tentativi di conquistare il ritorno a Napoli. Proprio il contesto lombardo costituisce un riferimento primario per l'elaborazione dei *Discorsi*, non solo perché diversi fra gli interlocutori dei diciannove capitoli di cui si compongono sono membri dell'università di Pavia o colleghi della scuola militare. È soprattutto il sentimento di estraneità rispetto alla situazione politica vigente, alla società espressa dal regime napoleonico, che sta sullo sfondo dell'ultima fatica di Lomonaco; la stagione del disincanto e dello scetticismo che prende il posto di quella degli ideali e delle progettualità giovanili. Il bonapartismo ha incrinato la fiducia dell'ex giacobino, lo ha posto dinanzi alle connotazioni utopiche delle aspirazioni fissate nel *Rapporto al cittadino Carnot*, incluse le gravitazioni con le istanze dell'Illuminismo<sup>2</sup>. Non a caso le autorità ministeriali ordineranno il sequestro delle copie dei *Discorsi*, imponendo una censura che non va comunque attribuita alla lucida penetrazione di questo retroterra<sup>3</sup>.

Tutto ciò è invece oggetto di un'attenta ricostruzione nelle pagine dell'ampio saggio introduttivo premesso al testo, dove D'Antuono ne enuclea le caratteristiche fondanti individuando una serie di motivi e tematiche che permettono un attraversamento consapevole dello scritto lomonachiano. Seguiremo, dunque, gli indirizzi del curatore, per provare a rintracciare gli snodi principali che in questa nuova edizione rendono i *Discorsi letterari e filosofici* un'opera ricchissima, da continuare a interrogare su molteplici fronti.

La prima dimensione alla quale porgere attenzione è quella formale. Nei *Cenni intorno alla vita di Francesco Lomonaco* Mariano D'Ayala definiva

---

dei *Discorsi letterari e filosofici* è quella curata da Fabrizio Lomonaco (Napoli, Morano, 1992; Milano-Udine, Mimesis, 2019).

<sup>2</sup> In particolare sul contesto meridionale cfr. S. MARTELLI, *Lomonaco e l'Illuminismo meridionale*, in *Francesco Lomonaco: un giacobino del Sud*, a cura di P. Borraro, Galatina, Congedo, 1976, pp. 93-108; ID., *La floridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Salerno, Laveglia, 1996, pp. 159-181.

<sup>3</sup> A tal proposito si veda il paragrafo 16 del saggio introduttivo; cfr. P. A. DE LISIO, *Un'opera non gradita alla censura: i «Discorsi letterari e filosofici» di Francesco Lomonaco*, in *Francesco Lomonaco: un giacobino del Sud*, cit., pp. 67-84.

i *Discorsi* un «trattato di Etica»<sup>4</sup>: di là dalla specificazione dell'argomento, però, essi rifiutano il rigore sistematico e preferiscono la libertà che può provenire dall'incontro tra scrittura saggistica ed epistolare, come sottolinea D'Antuono. Da qui deriva pure la loro vocazione pseudo-memorialistica, dettata dalla volontà di testimonianza dell'io nonostante, anzi in virtù degli interlocutori di cui si diceva, ai quali il ragionamento di ciascun capitolo è esplicitamente rivolto. «Un duo per una voce sola, una monodia, non una polifonia» (p. XIII). In tal senso, il modello più scoperto andrà identificato negli *Essais* di Montaigne, mentre la stessa struttura della raccolta conferma il disinteresse per schemi e simmetrie rigidi, se già la lunghezza dei capitoli varia da un paio di pagine a molte di più.

L'articolazione interna dei singoli capitoli possiede, tuttavia, una notevole coerenza, specialmente per quanto concerne lo stile espositivo. In particolare, il discorso ha un procedere argomentativo che si regge su tre elementi chiave: gli *exempla*, le citazioni e le massime. La cultura e il mondo dell'antichità svolgono in quest'ottica una funzione cruciale, offrendo un patrimonio di storie e narrazioni cui attingere per dimostrare tesi e sviluppare opinioni. Così come le frequenti inserzioni di richiami testuali, a loro volta spesso riguardanti gli *auctores* classici, puntellano il ragionare, gli imprimono ritmo e direzione. Analogamente, il ricorso al parlar sentenzioso – le massime cui ci riferiamo sono originali, non citazioni appunto, e innestate con naturalezza nella prosa – conferisce incisività e autorevolezza alle idee avanzate.

Se si tentasse, d'altronde, un regesto delle fonti maggiormente chiamate in causa, si otterrebbero indicazioni molto chiare anche su toni e registro dei *Discorsi*. Mettendo da parte gli assai numerosi rinvii a Orazio, Tacito, Dante e Virgilio, che illuminano per lo più circa il bagaglio letterario e ideologico del basilicatese, esiste un filone alquanto coeso, collocato tra il favolistico e il burlesco, tra il satirico e il comico, che restituisce un repertorio di grande impatto sullo stile dell'opera, ben oltre il valore dei singoli prelievi. Si va da Berni a Luciano<sup>5</sup>, da Salvator Rosa a Giambattista Casti, da Giovenale a Fedro ed Esopo, da Plauto e Terenzio a Passeroni e Gozzi. Anche il lessico ne risente, con la sua vivacità declinata sia come

<sup>4</sup> F. LOMONACO, *Rapporto al cittadino Carnot sulla catastrofe napoletana del 1799*, Napoli, Lombardi, 1861, p. XIII.

<sup>5</sup> Il Samosatense ha un ruolo di spicco nella costellazione dei riferimenti letterari di Lomonaco, come avverte D'Antuono (p. XX), specialmente quale modello nell'impiego delle «armi del ridicolo» (p. 231) per la satira dell'umano.

inventività linguistica, sia come colore antipuristico: si vedano da un lato hapax e voci di rara attestazione<sup>6</sup>, dall'altro gli abbassamenti talvolta persino espressionistici<sup>7</sup>. Il risultato, pertanto, è quello di una scrittura orientata all'«eloquenza delle cose» (p. XLV), che si serve della retorica nella misura in cui essa si incarna in una «lingua di fuoco» radicata in «un'anima di fuoco» (p. 340), come illustrato nel penultimo capitolo dedicato proprio a questo tema.

Converrà allora passare in rassegna, benché in maniera rapsodica, le tematiche affrontate nei *Discorsi*, che oltre all'eloquenza includono ad esempio le donne, il tempo, la ciarlataneria, la vanità, l'imitazione e i giudizi umani.

Già dall'elenco parziale appena dato è possibile, del resto, intuire il perimetro contenutistico. L'etica di cui parlava D'Ayala non è lontana dal vero, poiché Lomonaco costruisce una disorganica scienza del comportamento dell'uomo, una descrizione e un commento ai suoi costumi che – giusta il titolo della raccolta – spaziano fra il terreno della filosofia e quello della letteratura.

Più autenticamente filosofici appaiono proprio i tasselli iniziali, *Della potenza del tempo* e *Del vero principio morale*, dove le osservazioni messe in pagina rimandano a concezioni di largo respiro, rispettivamente sulla storia e sulla natura. Nel primo caso emerge un'interpretazione del tempo di tipo mitico, come rileva D'Antuono, giocata sulla nozione di “progressione”, da cui una visione ciclica e circolare dello sviluppo della civiltà che rivela evidenti echi vichiani (a cominciare dai «feroci bestioni» nominati in apertura)<sup>8</sup>. Nel secondo si dà una lettura del pro-

<sup>6</sup> Eccone un regesto provvisorio, allestito sulla scorta del commento del curatore: «rabarbarativa» (p. 30); «santippava» (*ibidem*); «leccazampisti» (p. 46); «tantalizza» (p. 61); «lenticchiava» (p. 72); «incucurbitazione» (p. 103); «inconigliarti» (p. 106); «sparruccarmi» (p. 111); «incalzonata» (p. 123); «cacadecoro» (p. 128); «cacafigli» (p. 128); «pappatori» (p. 173). Un posto a parte spetterebbe alle antonomasie, cui spesso Lomonaco ricorre: si va dai “micromeghi” ai “polimacheroplacidi”, ai “Tersiti” e ai “Cachi”.

<sup>7</sup> Senza tentare in questo caso un censimento dei vocaboli e delle espressioni triviali o di uso popolare, riportiamo una dichiarazione programmatica tratta dal primo capitolo dei *Discorsi*: «La locuzione [...] che uso, non sembrerà elegante a' puristi, e con ragione; giacché sollecito della mia sacra indipendenza, bramo di padroneggiare così in fatto di lingua, come nelle faccende domestiche. Essa però è naturale come la mia indole, e tanto naturale che in vece di dire cortigiano dico servidore; in vece di damerino dico pappamosche; in vece di donna galante dico puttana» (p. 40).

<sup>8</sup> Sulla presenza di Vico nella riflessione di Lomonaco, inclusa l'importanza che questi ebbe per la fortuna ottocentesca del filosofo napoletano, si vedano almeno G.

blema della morale ancorata al principio dell'ordine naturale, in base al quale le leggi del mondo morale seguono quelle del mondo fisico, con la conseguenza che pene e ricompense di delitti e virtù imitano i rapporti azione-reazione (esplicita la distinzione tra giustizia universale e particolare).

Già in questi capitoli, però, il campo d'indagine lomonachiano si dilata e la riflessione d'ordine filosofico sconfinata nella meditazione moralistica: si pensi alla questione del tempo che diventa occasione per discorrere del tempismo, dell'importanza delle circostanze per l'agire umano (dal momento dipendono successi e fallimenti) e delle stagioni della vita per ogni attività (c'è un'età per scrivere e una per governare).

Esempio di tale duplicità è anche il capitolo XIV (*Degli umani giudizi*), che prende le mosse da alcune considerazioni sui limiti della conoscenza, sul contrasto fra sapere fenomenico e verità, per poi indugiare sugli errori dei giudizi e sul «caos delle [...] opinioni» (p. 280). Si discutono qui le origini razionali o empiriche delle idee, ma si tratteggiano caratteri e costanti della condotta dell'uomo, dalla superstizione alla ciarlataneria e all'arroganza. L'elogio del dubbio sistematico subentra alla sistemazione teorica, le notazioni antropologiche all'affondo filosofico: i poli del ragionamento sono l'ignoranza socratica e la relatività dei costumi<sup>9</sup>.

D'altro canto, scetticismo e antropologia risultano ingredienti decisivi dei *Discorsi* nel loro complesso, trasversali alle varie sezioni, come rimarcato dal curatore che vi dedica due paragrafi del saggio introduttivo. Il primo inteso come atteggiamento intellettuale scaturito dalla «delusione storica» (p. XVII) cui si accennava sopra; il secondo quale interesse metodologico per usi e abitudini umane, al crocevia tra «psicologia, morale e politica» (p. XXVI).

Proprio l'antropologia si nasconde dietro la «scienza sovrana» che dà

---

COSPITO, *Il «gran Vico»: presenza, immagini e suggestioni vichiane nei testi italiani di età pre-irrisorgimentale*, Genova, Name, 2002 e F. LOMONACO, *Vichismo e illuminismo in Francesco Lomonaco*, in ID., *A partire da Giambattista Vico. Filosofia, diritto e letteratura nella Napoli del secondo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 207-233. Sulla biografia a lui dedicata nelle *Vite degli eccellenti italiani* cfr. ora M. PIPERNO, *Giambattista Vico personaggio drammatico: Francesco Lomonaco, Giulio Genoino, Domenico Buffa*, «Filologia e critica», 2014, 3, pp. 441-460: 441-446.

<sup>9</sup> Una digressione sulle differenze tra gli usi e gli abiti culturali dei popoli della storia testimonia, come messo in evidenza dal curatore (pp. 283-284), l'attenzione di Lomonaco per la dimensione etnologica, che affiora in più luoghi dei *Discorsi* anche sotto forma di osservazione etnografica.



il titolo al capitolo XIII, in cui Lomonaco propone una gerarchia delle scienze che assegna a quelle esatte o tecniche (matematica, medicina, astronomia, giurisprudenza ecc.) una subalternità relativa tanto allo statuto quanto a scopi e utilità. Esse forniscono infatti cognizioni parziali, dottrina più che sapienza, mentre la «scienza regia», ossia quella che ha al centro lo studio dell'uomo, forma cittadini e saggi, produce vera cultura, avvicina alla felicità e all'armonia.

Ed è questa scienza che l'autore frequenta nella maggior parte dei *Discorsi*, occupandosi dell'incoerenza, della vanità, della costanza, dell'industria, della noncuranza; ma tenendo sempre presente la difficoltà connaturata a qualsiasi tentativo di comprensione totalizzante. Ciò che nei due capitoli appena ricordati viene enunciato con franchezza: nel tredicesimo si legge che «l'uomo non è un'agata orientale, né una radice cubica o quadrata», che è «un mondo in compendio» (p. 242); nel quattordicesimo si fanno coincidere le «cose umane» con «tanti poligoni» di cui occorre guardare tutti i lati (p. 266). Una metafora, quella geometrica, che compare anche altrove, nella stessa accezione tramite l'utilizzo del verbo «squadrare» (p. 305) o, diversamente, per ritrarre l'indole ondivaga dell'uomo (il suo moto «curvilineo», mai «rettilineo»; p. 288).

Se ne delineano allora le debolezze, le contraddizioni, le oscillazioni sia del pensiero sia dell'azione (cap. XV); le tentazioni e i tormenti provenienti dalla vanagloria, classificata in “nobile” o “plebea” a seconda della realtà su cui si esercita, ma ugualmente negativa (cap. X). Si afferma che la felicità è condizionata soltanto dalla *voluntas*, dall'inflessibilità dell'impegno, di cui divengono simboli Alfieri ed Elvidio Prisco (cap. XI); che lo spirito d'iniziativa, la tenacia e il dinamismo – emblematici i figli di Giapeto, Dedalo ed Ercole – rendono possibili i prodigi della civilizzazione, all'insegna della morale e della cultura (cap. VI). Si descrivono i vantaggi che derivano dall'assunzione di una stoica indifferenza nei confronti di sciagure e dispiaceri<sup>10</sup>, di un approccio equilibrato alle avversità della fortuna e alle offese degli altri, nella convinzione che la virtù basti a «felicitare, illustrare, ed eternare l'uomo» (p. 144).

Meriterebbe invece un approfondimento autonomo il quarto capitolo (*Delle femmine*), dove si sostiene la tesi dell'inferiorità costitutiva della donna, tutt'altro che inedita tra Sette e Ottocento, come si sa. Lomonaco

<sup>10</sup> Sull'iniziale adesione di Lomonaco allo stoicismo e sul suo superamento, che lascia numerose tracce nei *Discorsi*, si rimanda al saggio introduttivo (p. XXIII).

qui – servendosi delle consuete autorità antiche, da Aristotele a Omero – dispone i topici rilievi circa l’inclinazione femminile alla volubilità e alla superstizione, la carenza di coraggio e intelligenza, l’incapacità di gestire il potere. Ma passa poi al «giogo» del matrimonio, alle pene della vita coniugale, e a tal riguardo riconosce anche un valore positivo, a patto che la società di riferimento non sia corrotta:

Mi ricordo però della sentenza d’Aristotele che la società la più convenevole all’uomo sia la coniugale. Ciò a parer mio si verifica quando la privata educazione dipende dalla pubblica; ove la dissolutezza non è in moda; le comuni usanze non depravate; la prole non esposta all’indigenza; le femmine non irritate da’ solletichi del lusso, non averse d’argento, non prodighe di onore, non ambiziose di altro amante che del loro marito. [...] Presso popoli così virtuosamente ordinati le nozze anzi che esser la tomba, sono la culla dell’umana felicità (p. 120).

Il passaggio è significativo perché evoca il nodo dell’educazione, su cui il lucano torna poco dopo, esplicitando gli effetti nocivi di un’istruzione frivola che in luogo della pudicizia insegna il ballo, il canto e la musica, che prepara alla frequentazione dei teatri e delle feste, che propone la lettura di libri lascivi. Una posizione, questa, che lo avvicina palesemente a certe istanze riformatrici dell’Illuminismo meridionale<sup>11</sup>, come provato pure dal commento che quasi chiude il capitolo, volto a segnare la distanza tra le oneste donne spartane e quelle «sfrenate» della propria società.

D’altra parte, il motivo della decadenza dei tempi contemporanei viene ripreso in diverse circostanze nei *Discorsi*. Nel capitolo sull’imitazione, il terzo, in cui si mettono a fuoco i risvolti funesti della “vita imitativa”, ovvero di ogni specie di «servitù filosofica» e letteraria che produca fanatismo paralizzando l’ingegno creativo, viene fornita una spiegazione politica della recente incapacità collettiva di slegarsi dai vincoli dell’imitazione:

[...] essendo noi stati sino al secolo scorso privi di patria, di governo, di leggi, non potevamo dare alle nostre facoltà intellettuali tutta la possibile forza e latitudine: chi puzzolente del marciume de’ vizi, chi superbo d’impero servile, chi

<sup>11</sup> Viene da pensare, ad esempio, a Giuseppe Maria Galanti, che qualche decennio prima aveva affrontato il problema della condizione e dell’educazione femminili dalla specola della riforma sociale, benché con esiti più saldi (cfr. G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a’ romanzi*, edizione critica a cura di D. Falardo, con un saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018).

infatuato di superstizione, e quasi tutt'incapaci d'incliti pensieri, d'inclite virtù, d'incliti delitti; colpa della privata e pubblica educazione damerino-monastico-cortigianesca. Mancavamo anche di grandi materie ed utili; eravamo oppressi, avviliti, smembrati, comprati, venduti come i negri; e perciò incapaci di altamente ed energicamente parlare (p. 91).

Ancora ci si appella all'educazione, ma soprattutto si coglie nell'assenza di patria l'origine del declino contemporaneo, morale e culturale insieme per l'appunto. Si riaffacciano, quindi, i fantasmi dell'impegno giovanile, utopia rivoluzionaria compresa<sup>12</sup>.

Il discorso *Della lode, e del biasimo* (cap. VIII) contiene invece una «regola», ma dello stesso segno, in base alla quale «non vi possono essere eroi dove non vi sono cittadini» (p. 184). Lomonaco sta illustrando la deleteria passione per la gloria e precisa come presso determinate società antiche la lode si accompagnasse unicamente al valore, mentre oggi essa si insegue con la promessa del denaro; e ciò, a suo dire, aiuta a capire perché ci si ritrovi «governati dal caso», schiavi senza padrone incapaci di «morire per la patria» (*ibidem*). Dopo aver separato le giuste dalle false lodi e chiarito che la vera virtù «non abbisogna della lira de' poeti, né dello scalpello degli artefici» (p. 188), egli parlerà del biasimo quale satira o maldicenza, concludendo con l'accento a un altro tema di respiro politico: la libertà di parola.

La medesima prospettiva è assunta nel diciassettesimo capitolo, che argomenta la superiorità degli storici antichi su quelli moderni, solitamente privi di un contatto diretto con ciò di cui scrivono e artefici di lavori che non soddisfano i requisiti estetici ed etici essenziali. Da una parte Tito Livio, Tacito e Tucidide, dall'altra Robertson, Gibbon e Hume. In queste pagine, inoltre, tale confronto è intrecciato a frammenti di poetica della storia (da segnalare la definizione contrastiva rispetto alla poesia<sup>13</sup>) e a valutazioni sul suo ruolo che ci riportano alla preminenza dell'antropologico – la storia come «base di tutte le scienze» (p. 309)

---

<sup>12</sup> Un'altra tessera da aggiungere si trova nel già discusso capitolo sul tempo. Si sta parlando del tempismo in politica per l'affermarsi delle forme di governo e Lomonaco rammenta le illusioni riposte nell'esperienza del Novantanove: «E noi tentavamo a' di nostri democrazia in Italia assiderata, rattratta, intisichita pe' tanti suoi vecchi mali?» (p. 23).

<sup>13</sup> Per Lomonaco la storia «è una poesia la cui base poggia sul vero, non sul verosimile»: essa «contempla i particolari per dedurne gli universali», mentre la poesia fa il contrario (p. 298).

in quanto strumento di «conoscenza del cuore umano» (p. 313) – e del morale:

La storia principalmente dà a' giovani la prudenza de' vecchi, [...] moltiplica a' vecchi l'esperienza già acquistata; [...] atterrisce e rimuove i malvagi colla perpetuità dell'infamia dalla libidine e dalla licenza delle scelleratezze. Ciò ch'è più mirabile, la storia ci sgrava da' mali morali, giacché arricchisce la memoria d'idee archetipe di forza; [...] cospira ad abborrire la stravaganza e la mostruosità (pp. 298-299).

Completano il quadro, per rimanere alla sfera più propriamente culturale, le analisi sugli pseudofilosofi (cap. VII), sulla ciarlataneria (cap. XVI), sull'eloquenza (cap. XVIII) e sui paragoni (cap. XIX), nelle quali Lomonaco dipinge in maniera vivida i falsi sapienti, effigia con la *brevitas* i ridicoli parolai<sup>14</sup>, discerne la buona dalla cattiva arte del dire e censura la prassi della comparazione.

I *Discorsi letterari e filosofici* si dimostrano, infine, un'opera in grado di instaurare un dialogo fecondo con il dibattito coevo, tra tardo Illuminismo e incipiente Romanticismo (valgano su tutto le convergenze con Manzoni<sup>15</sup>), e che per giunta presenta caratteristiche particolarmente originali dal punto di vista della forma letteraria, senza dimenticare lo spessore che hanno nell'ambito del corpus di una figura a suo modo protagonista della propria epoca.

La pregevole edizione procurata da Nicola D'Antuono per i tipi di Carabba permette di prenderne pienamente coscienza, grazie a un apparato di annotazioni che – come si è visto – si muove su più livelli, da quello linguistico a quello intertestuale, e che insieme al saggio introduttivo fornisce al lettore i mezzi per un'esegesi esaustiva e stimolante, aprendo anche agli

<sup>14</sup> Particolarmente efficace l'escamotage (retorico) dello stile laconico adottato da Lomonaco per descrivere la ciarlataneria: sulla dialettica silenzio-parola si sofferma acutamente D'Antuono sia nel saggio introduttivo (pp. XLV-XLVII) sia in sede di commento (p. 293).

<sup>15</sup> Per Valeria Giannantonio (*Oltre Vico. L'identità del passato a Napoli e Milano tra '700 e '800*, Lanciano, Carabba, 2009, p. 240) esse risiedono nel «culto tutto genovesiano e filangieriano per una sorta di moralismo filosofico, per una concezione impegnata dell'azione dell'intellettuale, e dunque nel tratto tutto vichiano della considerazione metafisica della storia». Al nome di Manzoni bisognerebbe aggiungere almeno quello di Foscolo (cfr. S. MARTELLI, *Lomonaco e la letteratura sulla "catastrofe" del 1799*, in *La misura dello sguardo. Francesco Lomonaco e il pensiero europeo*, a cura di F. De Vincenzis, Venosa, Osanna, 2002, pp. 117-143).

utilizzi extraaccademici (ed è noto quanto ciò resti arduo da realizzare)<sup>16</sup>. Tutto questo, in aggiunta alle garanzie filologiche della resa testuale, ne fa già un punto di riferimento per gli studi a venire su Francesco Lomonaco e su una fase cruciale della nostra storia, non solo letteraria.

ALESSIO BOTTONE

---

<sup>16</sup> Di non poca utilità, in questa direzione, anche gli indici dei nomi: oltre che di quello delle persone e dei personaggi, infatti, il volume è fornito di altri due indici d'ordine geografico (luoghi, popoli, fiumi e mari) e tematico.

# Note e Rassegne

## LE PAROLE DELLA PANDEMIA NEI GIORNALI FRANCESI (2019-2021)

### 1. Introduzione

Com'è noto, la diffusione a livello mondiale dell'emergenza sanitaria da Covid-19, iniziata nel gennaio 2020, ha ridotto drasticamente i rapporti economici, sociali e culturali instaurati dalla globalizzazione. La pandemia è, ancora oggi, un tema molto trattato dai mass-media di tutto il mondo; il gergo degli esperti, la retorica dei politici e il linguaggio della stampa hanno diffuso nuove parole, che a poco a poco sono entrate nel linguaggio comune.

In questo studio ci proponiamo di descrivere, secondo un approccio semantico-lessicale, come è stato raccontato il Covid-19 nelle principali testate giornalistiche francesi, nel periodo che va dal gennaio 2020 al novembre 2021<sup>1</sup>.

### 2. Una polmonite misteriosa

Il primo quotidiano francese che annuncia la notizia dell'epidemia da Covid-19, manifestatasi inizialmente in Cina nella città di Wuhan, è «Le Figaro» con un trafiletto anonimo pubblicato il 5 gennaio 2020 e intitolato *Mystérieuse pneumonie en Chine: 59 cas, le SRAS exclu*<sup>2</sup>. Come si può notare già dal titolo, non si parla ancora di coronavirus, ma di una polmonite misteriosa; all'interno del breve articolo questa malattia «haute-ment contagieuse»<sup>3</sup> viene di nuovo definita «une pneumonie», anche se

---

<sup>1</sup> Tutti gli articoli qui citati sono stati consultati in rete dal 1° settembre al 30 novembre 2021 e non vengono riportati i nomi dei giornalisti, laddove non sono indicati nei giornali.

<sup>2</sup> *Mystérieuse pneumonie en Chine: 59 cas, le SRAS exclu*, «Le Figaro», 5 janvier 2020.

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

«d'origine inconnue»<sup>4</sup>, o più prudentemente «une maladie respiratoire»<sup>5</sup> che, per la velocità con cui si è riprodotta in Cina, potrebbe anche essere definita «une épidémie»<sup>6</sup>.

In quei giorni l'uso dell'aggettivo «mystérieuse» (riferito alla nuova malattia) diventa molto frequente nella stampa francese; il 6 gennaio 2020 nel quotidiano «France24» viene pubblicato l'articolo anonimo *En Chine, une mystérieuse épidémie de pneumonie ravive le spectre du Sras*<sup>7</sup>, dove ancora una volta l'aggettivo «mystérieuse» è presente nel titolo, in questo caso associato al sostantivo «épidémie». Nel corpo dell'articolo possiamo già notare, oltre alla ripresa del sintagma «maladie mystérieuse»<sup>8</sup>, l'impiego di nuove espressioni per descrivere questo virus, vale a dire i sintagmi «foyer d'infection»<sup>9</sup> e «maladie transmissible grave»<sup>10</sup>, che registrano le manifestazioni del virus conosciute fino a quel momento.

L'8 gennaio dello stesso anno il settimanale «L'Express» ripropone nel titolo dell'articolo, firmato da Noël Celis, i sostantivi «épidémie» e «pneumonie» nonché l'aggettivo «mystérieuse»: *En Chine, une mystérieuse épidémie de pneumonie inquiète les autorités*<sup>11</sup>. Nel corpo dell'articolo il giornalista avanza una nuova ipotesi e cioè che si tratti di «une grippe aviaire d'un adénovirus, du syndrome respiratoire aigu sévère (SRAS)»<sup>12</sup>, rifacendosi alla precedente epidemia cosiddetta aviaria, che nel 2003 ha colpito tutto il mondo. Il lessico relativo alla descrizione del nuovo virus viene a poco a poco ad ampliarsi, anche se l'ipotesi avanzata dal giornalista dell'«Express» verrà quasi subito scartata.

Il primo termine scientifico che viene impiegato dagli specialisti a livello internazionale per definire questa epidemia, ossia «coronavirus», viene utilizzato per la prima volta dalla stampa francese il 9 gennaio 2020 nell'articolo *Une pneumonie d'origine inconnue en Chine*, apparso nel quotidiano «Le Monde». I giornalisti Paul Benkimoun et Frédéric Lemaître riferiscono che «un nouveau coronavirus (CoV) pourrait être à l'origine

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

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

<sup>7</sup> *En Chine, une mystérieuse épidémie de pneumonie ravive le spectre du Sras*, «France24», 6 janvier 2020.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> N. CELIS, *En Chine, une mystérieuse épidémie de pneumonie inquiète les autorités*, «L'Express», 8 janvier 2020.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

de l'épidémie de pneumonie apparue mi-décembre 2019 dans le Hubei, dans le centre de la Chine»<sup>13</sup>.

Tuttavia c'è ancora qualche giornalista che continua a paragonare questo virus alla «grippe aviaire», i cui sintomi sarebbero «assez banals»; tra costoro si distingue Céline Thibert, che il 20 gennaio 2020 firma su «Le Figaro» l'articolo *Faut-il s'inquiéter de l'apparition d'un nouveau coronavirus en Chine?*<sup>14</sup>. La risposta a tale domanda è davvero sorprendente, infatti la giornalista afferma che questo «nouveau coronavirus» non desta alcuna preoccupazione perché «pour l'heure, l'épidémie semble sous contrôle»<sup>15</sup>.

### 3. Il termine scientifico del virus

Dopo una decina di giorni la ministra della salute francese, Agnès Buzyn, pur affermando che il solo caso sospetto riscontrato in Francia è risultato negativo, non esclude che l'epidemia possa colpire a breve anche i francesi. Diversi quotidiani, tra cui «Le Parisien», riportano le sue parole («nous sommes au début de l'épidémie, la situation est très évolutive»<sup>16</sup>), dove è presente ancora il sostantivo *épidémie*. Nell'articolo in questione («*Le risque d'introduction en France est faible mais il ne peut être exclu*», selon Agnès Buzyn) la giornalista Florence Méreo non si limita a riassumere l'intervento della ministra, ma riferisce anche quanto è stato detto durante la conferenza stampa organizzata presso il Ministero della Salute. In quella sede viene deciso di fare il punto «sur ce “2019-nCoV”»<sup>17</sup>. Appare così sulla stampa francese una nuova definizione del virus, «2019-nCoV», altro passo in avanti verso la denominazione scientifica finale.

Solo l'11 febbraio 2020 l'OMS annuncia l'ultima denominazione, in sostituzione di 2019-nCoV; come è risaputo, si tratta di Covid-19 (nome scientifico internazionale), vale a dire l'acronimo di “Co” (corona), “vi” (virus), “d” (*disease*, cioè malattia) e “19” (l'anno di identificazione del virus). Nello stesso giorno il quotidiano «La Croix» rende

<sup>13</sup> P. BENKIMOUN, F. LEMAÎTRE, *Une pneumonie d'origine inconnue en Chine*, «Le Monde», 9 janvier 2020.

<sup>14</sup> C. THIBERT, *Faut-il s'inquiéter de l'apparition d'un nouveau coronavirus en Chine?*, «Le Figaro», 20 janvier 2020.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> F. MÉREO, *Coronavirus: «Le risque d'introduction en France est faible mais il ne peut être exclu*», selon Agnès Buzyn, «Le Parisien», 21 janvier 2020.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



nota la notizia con un articolo dal titolo *Covid-19, le nouveau nom du coronavirus*<sup>18</sup>, in cui appare per la prima volta sulla stampa francese il nome scientifico definitivo del virus.

#### 4. *Le metafore del Covid-19*

Il rischio pandemia si avverte di continuo e la stampa, dopo aver ampiamente descritto il Covid-19 utilizzando un linguaggio diretto, comincia a servirsi di metafore per far meglio comprendere ai lettori gli effetti nefasti e le tragiche conseguenze causate dal virus.

Nel quotidiano «Le Monde» del 3 febbraio il giornalista Jean-Michel Bezat parla del coronavirus come di «un démon dont l'impact économique est difficile à évaluer. [...] Le 'démon' est sorti de son antre de Wuhan, mégapole industrielle du centre de la Chine, et se répand à travers le monde»<sup>19</sup>. Il Covid-19, descritto fino a quel momento come una «épidémie mystérieuse», un «virus inconnu» e lo «spectre du SRAS», assume ora le sembianze di un demone, pronto a mettere a rischio l'economia mondiale, come precisa il titolo dell'articolo: *Le coronavirus, un démon dont l'impact économique est difficile à évaluer*.

Nello stesso mese, il 25 febbraio, il giornalista Paul Benkimoun scrive che «l'ennemi a réussi à pénétrer sur le territoire de l'Hexagone, malgré les cris de pré-alarme; il faut maintenant l'isoler [...] donc il faut se préparer à des mesures de confinement en France»<sup>20</sup>. In questo caso il coronavirus è paragonato a un «ennemi» da isolare e da sconfiggere, metafora bellica<sup>21</sup> che sarà utilizzata anche dal presidente Macron nel suo discorso del 16 marzo 2020.

Nei primi giorni di marzo la stampa francese presenta l'epidemia come una «menace invisible» e il 3 marzo ne parla sia «La Tribune», pubblicando l'articolo *Covid-19, Sras, Ebola, Zika, Épidémie, la menace invisible!*<sup>22</sup>, sia «Le Monde» con «Épidémie, la menace invisible»: «c'est super-virus» qui nous menace<sup>23</sup>. Entrambi gli articoli pongono l'attenzione su come le

<sup>18</sup> *Covid-19, le nouveau nom du coronavirus*, «La Croix», 11 février 2020.

<sup>19</sup> J.-M. BEZAT, *Le coronavirus, un démon dont l'impact économique est difficile à évaluer*, «Le Monde», 1 février 2020.

<sup>20</sup> P. BENKIMOUN, *La pandémie de coronavirus paraît inéluctable*, «Le Monde», 25 février 2020.

<sup>21</sup> Cfr. C. DIKL, *Les métaphores de guerre dans la prose journalistique française*, «Forskningsrapporter / Cahiers de la Recherche», n. 41, Stockholm, Stockholms Universitet, 2009.

<sup>22</sup> *Covid-19, Sras, Ebola, Zika: épidémie, la menace invisible!*, «La Tribune», 3 mars 2020.

<sup>23</sup> A. FOURNIER, «Épidémie, la menace invisible»: «c'est super-virus» qui nous menace, «Le Monde», 3 mars 2020.

precedenti epidemie abbiano destabilizzato gli equilibri nazionali e internazionali e per questo motivo vengono denominate dai giornalisti «des spectres»<sup>24</sup>, di cui fa parte anche il Covid-19. Si tratta di una minaccia invisibile, ancora più pericolosa perché difficile da identificare e dunque da combattere.

L'11 marzo, un mese dopo l'annuncio della denominazione scientifica del coronavirus, l'OMS comunica il passaggio dallo stato di epidemia a quello di pandemia, per cui nel «Figaro» si legge il seguente titolo: *Coronavirus: l'épidémie est une pandémie*<sup>25</sup>. Nel testo vengono riportate anche le parole del direttore generale Tedros Adhanom Ghebreyesus pronunciate durante la conferenza stampa tenutasi a Ginevra, in cui dichiara che «nous avons estimé que le Covid-19 peut être caractérisé comme une pandémie. [...] Les jours et les semaines à venir, nous nous attendons à voir le nombre de cas, le nombre de décès et le nombre de pays touchés augmenter encore de plus»<sup>26</sup>.

Nei quotidiani francesi appaiono anche metafore nelle quali è evidente la ricorrenza di termini che appartengono a eventi sismici e vulcanici, come l'uso del lemma «épicentre», che indica il luogo più pericoloso perché vicino all'origine del fenomeno, nonché del sintagma verbale «explovent», riferito all'ospedale e associato a un vulcano in fase di eruzione.

Dopo due mesi dall'inizio della crisi sanitaria, le descrizioni del Covid-19 sono sempre più orientate verso l'utilizzo di espressioni che trasmettono preoccupazione e allarmismo. I sostantivi e gli aggettivi impiegati, come «ennemi», «menace invisible», «démon», «spectre» e «tremblement de terre», sono combinazioni lessicali che associano la pandemia all'idea di una diffusione e di una trasmissione incontrollata molto pericolosa. Si tratta di un linguaggio che resta meglio impresso nella memoria dei lettori, per far loro comprendere la gravità del fenomeno.

Le parole che hanno però maggiormente catturato l'attenzione dei francesi sono quelle pronunciate dal presidente della Repubblica Macron, in occasione del suo discorso del 16 marzo 2020, trasmesso in diretta dall'Eliseo su tutte le emittenti nazionali. Nel suo intervento Macron riprende la metafora, in precedenza già utilizzata dalla stampa, che definisce il Covid-19 come un «ennemi invisible», contro il quale «nous sommes en guer-

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Coronavirus: l'épidémie est une pandémie*, «Le Figaro», 11 mars 2020.

<sup>26</sup> *Ibidem.*

re». L'originalità di questo intervento consiste nella iterazione (sette volte) del segno *guerre* e del sintagma «nous sommes en guerre», ripetizione che non può non ricordare il celebre *J'accuse* di Émile Zola.

Il discorso di Macron ha suscitato l'interesse del noto linguista e lessicografo Jean Pruvost; a riportare le sue riflessioni è la giornalista Claire Conruyt del «Figaro» nell'articolo "*Guerre, ennemi, première ligne*". *Le vocabulaire d'Emmanuel Macron est-il pertinent face au coronavirus?*<sup>27</sup>, pubblicato il 26 marzo 2020.

Pruvost commenta le parole di Macron specificando che, «lorsque nous avons quelque chose d'important à adresser à la collectivité, notre réflexe est d'avoir recours aux métaphores filées<sup>28</sup>. C'est ainsi que nous pouvons faire passer un message à nos auditeurs<sup>29</sup>». In momenti come questi esprimersi, utilizzando soprattutto i tecnicismi, non aiuta a catturare l'attenzione del grande pubblico, mentre un uso appropriato della metafora riesce molto più facilmente a far arrivare il messaggio. Pruvost sottolinea come le metafore belliche abbiano un potere magico, quasi *incantatoire*; in particolare l'immagine dell'*ennemi invisible* attira più facilmente l'attenzione dei destinatari, trasmettendo il senso di pericolosità insito in questa pandemia e dunque la necessità di accettare e rispettare le nuove restrizioni sociali.

#### 4.1. *Le metafore dei bambini*

Lo stesso giorno del discorso di Macron è stata adottata un'altra forma di cautela per ridurre il contagio; si tratta della chiusura delle scuole «comme mesure de précaution à la propagation du virus»<sup>30</sup>. In questo periodo di didattica a distanza nascono nuove metafore relative alla percezione del Covid-19, infatti – come ci informa Maria Teresa Zanola – «molti bambini chiamavano il virus 'les vacances Corona' [e poco dopo] 'les vacances méchantes'»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> C. CONRUYT, "*Guerre, ennemi, première ligne*" *Le vocabulaire d'Emmanuel Macron est-il pertinent face au coronavirus?*, «Le Figaro», 26 mars 2020.

<sup>28</sup> P. DUBOIS, *La métaphore filée et le fonctionnement du texte*, «Le français moderne», 43 (3), 1975, pp. 202-213.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Coronavirus: toutes les écoles de France fermées dès lundi 16 mars*, «France Info», 16 mars 2020.

<sup>31</sup> M. T. ZANOLA, *Le parole della pandemia in Francia: il dialogo di una società*, in *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, a cura di M. Sala e M. Scaglioni, Milano, Vita & Pensiero, 2020, pp. 85-94: 85.

Alcune di queste metafore sono state rese note dal quotidiano regionale «DNA. Dernières nouvelles d'Alsace» nell'articolo *Coronavirus: les mots des enfants sur la pandémie*<sup>32</sup>, scritto dalla giornalista Marie Gehardy. Queste originali definizioni, espressione del pensiero dei più piccoli, sono il risultato di un sondaggio lanciato su Facebook, dove i genitori hanno raccontato in che modo i loro figli hanno percepito la presenza del virus, le loro emozioni e i loro stati d'animo.

Dalle risposte risulta che inizialmente il *coronavirus* è stato sinonimo di vacanza, («les vacances du virus»<sup>33</sup>), ma in seguito, come afferma la madre di Louis e Chloé, di 6 e di 4 anni, il lungo periodo di permanenza a casa è diventato noioso, al punto da indurre i ragazzi a parlare di «vacances méchantes»<sup>34</sup>. L'aggettivo *méchant(es)* vuole evidenziare che non si tratta di vacanze spensierate e tranquille da trascorrere serenamente, al contrario, sono il segno di una grave e preoccupante epidemia, che può colpire mortalmente anche le loro famiglie.

Su questo aspetto il quotidiano «France Info» pubblica l'articolo *Coronavirus: 'le coronaminus, il nous embête', paroles d'enfants face au covid19*<sup>35</sup>, in cui vengono riportati i commenti di alcuni bambini. Per Léon, di 7 anni, il coronavirus è «un virus qui rend malade et qui fait mourir les personnes âgées»<sup>36</sup>; per Jeanne di 6 anni, «c'est un microbe qui vient de Chine et même d'une petite bête qui vit en Chine»<sup>37</sup>, mentre suo fratello Paul, di soli 4 anni, pensa che «le virus n'est pas gentil parce qu'on tousse beaucoup et qu'on est malade quand on a le virus»<sup>38</sup>. Ellie, di 2 anni e mezzo, lo chiama «microbe», mentre per Adèle è «un mini virus pas gentil». Armand di 4 anni ha paura del virus, di cui non riesce ancora a pronunciare bene il nome: «le coronaminus, il nous embête!»<sup>39</sup>.

Dai loro commenti è possibile constatare l'immagine-simbolo che associano al Covid-19; per alcuni è rond, per altri invisible, mentre Jeanne prova a descriverlo così: «c'est une boule pleine d'épines avec des cou-

---

<sup>32</sup> M. GEHARDY, *Coronavirus: les mots des enfants sur la pandémie*, «DNA. Dernière nouvelles d'Alsace», 30 mars 2020.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Coronavirus: 'le coronaminus, il nous embête', paroles d'enfants face au covid19*, «France Info», 26 mars 2020.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibidem.*

ronnes, un peu comme les balles de chien avec des petits picots!»<sup>40</sup>. Da questi racconti è evidente come i bambini abbiano memorizzato anche la rappresentazione grafica del Covid-19, che dal mese di febbraio del 2020 è stata trasmessa attraverso tutti i mezzi di comunicazione di massa.

Il 14 maggio, giorno del rientro a scuola, gli alunni hanno raccontato ai loro insegnanti come hanno trascorso il *confinement*; nell'articolo *Rennes. Le coronavirus, les enfants en parlent avec leurs mots*<sup>41</sup>, pubblicato dal quotidiano «Ouest-France» il 15 maggio 2020, il giornalista Olivier Berrezai scrive che «pour les plus jeunes, pas toujours facile de mettre des mots sur la Covid-19, cette épidémie au nom barbare»<sup>42</sup>.

Nel testo vengono pubblicate le opinioni di alcuni bambini tra i 6 e i 7 anni; Steven sostiene che «le coronavirus, c'est tous ces papiers qu'on a reçus à la maison, pour éviter d'être malades»<sup>43</sup>; Lewis pensa che «c'est une maladie grave qui peut impacter»<sup>44</sup> e pone l'attenzione sul rispetto delle regole; Suzie-Lou associa il coronavirus «aux gestes barrières», perché la «barrière» ai suoi occhi ha assunto il significato di *danger*.

## 5. Il secondo discorso di Macron

Il 13 aprile 2020, prima della ripresa dell'attività scolastica, circa un mese dopo il precedente discorso, Macron pronuncia un'altra *allocution*, in cui si rivolge al popolo francese: «Nous sommes en train de vivre des jours difficiles. Nous ressentons tous en ce moment la peur, l'angoisse pour nos parents, pour nous-mêmes face à ce virus redoutable, invisible, imprévisible»<sup>45</sup>.

La paura, l'angoscia e la preoccupazione sono le sensazioni causate dal virus; l'«ennemi invisible» viene definito con due nuovi aggettivi, «redoutable» e «imprévisible». In questo intervento il Presidente riutilizza, anche se per una sola volta, la parola *guerre* precisando che «nos entreprises françaises et nos travailleurs ont répondu présent comme en temps de guerre»<sup>46</sup> e hanno saputo far fronte alle grandi difficoltà causate dalla pandemia.

Nello stesso giorno Loris Boichot e Jim Jarrassé, giornalisti del «Fi-

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> O. BERREZAI, *Rennes. Le coronavirus, les enfants en parlent avec leurs mots*, «Ouest-France», 15 mai 2020.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> «*Nous tiendrons*»: *l'intégralité du discours de Macron*, «Le Monde», 13 avril 2020.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

garo», pubblicano l'articolo *Coronavirus: ce qu'il faut retenir de l'allocution de Macron*<sup>47</sup>, in cui inseriscono diversi sintagmi tratti da questo discorso, come «l'espoir renaît»<sup>48</sup>, «nous retrouverons les jours heureux»<sup>49</sup>, «il faut avoir un esprit de solidarité et de confiance»<sup>50</sup>, tutte espressioni di speranza e di fiducia nelle istituzioni che hanno gestito in questi mesi l'emergenza sanitaria. È evidente come Macron abbia cambiato i toni del suo discorso e, rispetto al precedente, si sia posto in modo più umile ed empatico, abbandonando le «ton guerrier»<sup>51</sup> e adottando «un ton nouveau»<sup>52</sup>, ritenuto più adeguato.

Il giorno dopo, la redazione «France Info» commenta le scelte lessicali di Macron, scrivendo che il Presidente non ha utilizzato più «un vocabulaire axé sur le combat, insistant sur le fait que la France soit en guerre»<sup>53</sup>, ma ha cambiato registro. Anche la giornalista televisiva Nathalie Saint-Cricq sottolinea che Macron «a parlé du deuil, du chagrin, [...] de la souffrance des enfants, [...] de la souffrance de tout le monde»<sup>54</sup>, tralasciando il precedente *esprit guerrier*.

Descrivendo questa interminabile pandemia, gli articoli pubblicati dai giornali e i documenti ufficiali prodotti dalle istituzioni hanno dato vita, oltre a suggestive metafore, anche a diversi neologismi di cui si è occupato il noto lessicografo Alain Rey, scomparso nell'ottobre del 2020.

Infatti il settimanale «Le Point» riporta una sua intervista telefonica, pubblicata il 18 aprile 2020, firmata da Valérie Marin La Meslée (*Coronavirus: les mots des enfants sur la pandémie*), in occasione della preparazione di una nuova edizione del *Dictionnaire historique de la langue française*, curato dallo stesso Rey, dizionario che raccoglierà «une cinquantaine de mots nouveaux nés de notre sombre actualité»<sup>55</sup>, parole tutte appartenenti al campo semantico di questa pandemia.

---

<sup>47</sup> L. BOICHOT, J. JARRASSÉ, *Coronavirus: ce qu'il faut retenir de l'allocution de Macron*, «Le Figaro», 13 avril 2020.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

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

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Prolongation du confinement, réouverture des écoles, tests. Ce qu'il faut retenir de l'allocution d'Emmanuel Macron sur l'épidémie de coronavirus*, «France Info», 14 avril 2020.

<sup>52</sup> *Discours d'Emmanuel Macron: des annonces pour rassurer les Français*, «France Info», 14 avril 2020.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> V. MARIN LA MESLÉE, *Petit abécédaire des mots qui assaillent en temps de pandémie*, «Le Point», 18 avril 2020.

Tra i lemmi proposti non potevano di certo mancare le voci *coronavirus* e *Covid-19*, di cui Alain Rey evidenzia la differenza tra i due sostantivi e spiega che «ces deux noms sont assez différents puisque, dans coronavirus, il s'agit de l'agent pathogène lui-même, alors que, quand on parle du Covid-19, il s'agit de la maladie, avec le 'd' de disease»<sup>56</sup>. Benché scientificamente la connotazione di queste due unità lessicali sia chiara, «il reste que personne ne fait la distinction entre les deux mots»<sup>57</sup>.

Nella comunicazione scientifica, politica e giornalistica, la ripetizione e l'uso incondizionato della parola *coronavirus* – continua Rey – «provoque un effet de saturation qui peut être négatif, avec un côté obsessionnel potentiellement angoissant, d'autant qu'il s'agit de contagion et même s'il ne veut rien dire en lui-même scientifiquement»<sup>58</sup>.

Un mese dopo, il 19 maggio, anche Jean Pruvost e la linguista Laelia Véron si pronunciano in merito a questo argomento in un'intervista alla radio «France-Inter», in cui spiegano le origini di alcuni neologismi, come *covid-19*, *quatorzaine*, *distantiation*, *confinement*, termini protagonisti di questo processo di rinnovamento lessicale, per cui, entro breve, i lessicografi saranno chiamati a selezionare «les mots [qui ont droit à entrer] dans le dictionnaire, [...] et [à évaluer] si c'est un effet de mode, ou si le mot est appelé à servir souvent et longtemps»<sup>59</sup>.

Nell'arco temporale di un anno, l'arricchimento lessicale e semantico, provocato dal Covid-19, è stato oggetto di un aggiornamento anche da parte dei lessicografi e degli editori di dizionari generali di lingua francese, come riferisce il «Figaro» in un articolo intitolato «Cluster», «rea», «racisé»: *découvrez les nouveaux mots du Petit Larousse*<sup>60</sup>, pubblicato il 3 maggio 2021. I neologimi e i lemmi con i nuovi significati sono già stati inseriti nel *Petit Larousse illustré*; si tratta di «170 nouveaux termes ou sens entrés dans l'édition 2022 [qui] sont le reflet de la société au temps de la pandémie»<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Confinement, Covid, cluster, coronavirus, distanciation, quatorzaine... Comment naissent les nouveaux mots?*, «France-Inter», 19 mai 2020.

<sup>60</sup> M. AÏSSAOUI, A. DEVELEY, «Cluster», «rea», «racisé»... *découvrez les nouveaux mots du Petit Larousse*, «Le Figaro», 3 mai 2021.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

## 6. Conclusioni

Il nostro percorso relativo al lessico del Covid-19 nella stampa francese ha osservato inizialmente un certo disorientamento sia dei giornalisti sia dei politici, causato dall'incertezza con cui si è presentata la pandemia. Una volta che la scienza ha identificato il virus, la stampa si è fatta portavoce della gravità del fenomeno impiegando dapprima un linguaggio diretto e in seguito quello metaforico, con lo scopo di attirare maggiormente l'attenzione dell'opinione pubblica. Per meglio informare i propri lettori, i giornalisti hanno utilizzato anche diversi neologismi provenienti dalla ricerca scientifica e dai discorsi dei politici.

Questo lessico si presenta ricco di varianti linguistiche che hanno determinato «un foisonnement discursif extraordinaire dans toutes les sociétés»<sup>62</sup>; questi discorsi hanno rappresentato per i linguisti materia di ricerca e di approfondimento per condurre studi lessicali relativi alla comunicazione pandemica.

In conclusione, possiamo convenire con il linguista e lessicografo Bernard Cerquiglini, quando nel dossier *Chroniques d'une langue française en résilience*<sup>63</sup> allegato al *Petit Larousse 2022*, afferma che «la langue française a montré sa bonne santé, et pendant la crise sanitaire, avec l'accélération du progrès technique et scientifique, elle a fourni, à ce progrès, le vocabulaire propre à l'énoncer»<sup>64</sup>. Purtroppo alla «buona salute» della lingua francese ha corrisposto una cattiva salute globalizzata!

SABRINA AULITTO

---

<sup>62</sup> *Le lexique de la pandémie et ses variantes*, a cura di J. ALTMANOVA, M. MURANO, C. PREITE, in *Repères DoRiF*, n. 25, DoRiF Università, Roma luglio 2022, <https://www.dorif.it/reperes/jana-altmanova-michela-murano-chiara-preite-le-lexique-de-la-pandemie-et-ses-variantes/>.

<sup>63</sup> B. CERQUIGLINI, *Chroniques d'une langue française en résilience. Comment la langue française a lutté pendant la pandémie de Covid-19 les mots de la pandémie*, Paris, Larousse, 2021.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, p.18.



PROPOSTE DI DIDATTICA INTERDISCIPLINARE  
TRA LETTERATURA E SCIENZA

Se il progetto del *Liceo Matematico* ha tra i suoi obiettivi di fondo quello di guidare gli studenti alla scoperta delle interazioni fra le varie aree disciplinari, tutte valorizzandole ai fini della formazione integrale della persona, può senza dubbio affermarsi che il libro *Percorsi interdisciplinari tra letteratura e matematica. Da Eratostene a Sinisgalli*, con perizia allestito curato e presentato da Rosa Giulio e Giovanna Pace, rimane una fatica utile ed esemplare. Ovviamente senza la passione e la cura dell'editore Daniele Gouthier e della casa editrice Scienza Express il volume non avrebbe visto la luce, arricchendo il già cospicuo elenco di testi della collana UMath, a caratura didattica. Esso apre un percorso di 'concretezza' didattica al dialogo che si intende perseguire, o ripristinare, fra ambiti disciplinari diversi, nel ricordo che il Liceo era la scuola della Fisica e della Metafisica, insieme fra loro dialoganti, che il suo fondatore Aristotele impartiva ai giovani allievi. E dico 'concretezza' perché il lavoro raccontato in questo libro si è non solo realizzato con modalità laboratoriali, ma trasferendo il laboratorio nelle scuole adeguatamente selezionate e con scolaresche opportunamente preparate. Si sono suscitati interessi nuovi negli studenti e – quel che più conta – nei docenti che aspettano si avvii nella routine delle loro giornate di lavoro, e non solo occasionalmente, il dialogo effettivo tra le discipline di insegnamento, come dialogo concreto fra docenti impegnati a realizzare l'interdisciplinarietà, ritenuta via unica per scoprire affinità tra ambiti diversi (nel caso di questo libro tra la ricerca matematica e la creazione letteraria). L'interazione tra discipline non è solo una formula suggestiva da recitare, ma può diventare una modalità nuova e diversa delle relazioni tra docenti, facendo in modo che i loro incontri non siano l'esercizio burocratico del tradizionale consiglio di classe o di Istituto, bensì un impegno appassionato e fecondo a contaminare e a contaminarsi per individuare la strada che conduce alla coscienza dei discenti, suscitando emozioni e curiosità. Si confida che questa tipologia

dell'insegnare e dell'apprendere, utilizzando nuclei tematici di ricerca legati agli interessi degli alunni, consenta di far emergere i riferimenti unificanti nella varietà disciplinare, costruendo su di essa la appropriata metodologia e una nuova didattica. Naturalmente bisogna che i docenti abbiano la consapevolezza che questo tipo di lavoro non si esaurisce in un anno scolastico. Essendo necessariamente calibrato sulla classe e sugli allievi con storie e peculiarità specifiche e sempre nel tempo rinnovantisi la ricerca deve adeguarsi ogni anno al variare delle storie e delle peculiarità. È così che l'avventura dell'insegnare evolve nella gioia dell'apprendere, evitando l'asfissia della lezione preparata il primo giorno di scuola e conservata tal quale per tutto il corso della propria vita lavorativa, impingendo mentalmente e generando disamore per il proprio lavoro.

Per queste valutazioni, riassuntivamente esposte, ho richiamato l'utilità di questo libro, inserito in una serie di 'colloqui' tra discipline d'insegnamento che l'ideatore del *Liceo Matematico*, Francesco Saverio Tortoriello del Dipartimento di Matematica dell'Università di Salerno, ha dedicato al tema della integrazione fra cultura umanistica, scientifica e tecnologica, in pedissequa concordanza, peraltro, con le linee guida della Riforma scolastica, come opportunamente rilevano le due curatrici, Rosa Giulio e Giovanna Pace, nella loro equilibrata e illuminante *Prefazione*. Esso raccoglie e illustra con dovizia di richiami letterari i lavori che dodici cultori di belle lettere hanno realizzato presso altrettante scuole, a caratteri laboratoriale e finalità formative, tra le quali soprattutto lo sviluppo della *curiositas* e il sentimento sia pur vago che le discipline che essi studiano non sono monadi isolate ma in qualche modo fra loro collegabili in una armonia che si realizza nel fluire della propria consapevolezza. Va ascritto a loro merito il dato della singolarità del lavoro realizzato e di averlo sperimentato *in corpore vili* (si direbbe con una non bella espressione latina), movimentando nei loro incontri alcune centinaia di ragazzi con l'entusiasmo di chi aspira a lasciare un dono, comunque un segno. Meritano dunque tutti l'onore della citazione, con un rapidissimo flash sullo specifico della questione affrontata, anche perché in tutti è presente la consapevolezza che ogni esperimento si accompagna sempre al rischio della fallibilità.

Alessandra Tenore muove da lontano con un capitolo su *L'età ellenistica e la "rivoluzione dimenticata": Eratostene, un filologo cartografo*, rivendicando, tra l'altro, sulla scia di Luigi Russo che «la rivoluzione scientifica non avvenne solo con Copernico, Galilei e Newton, ma già tra il 323 a.C. [...] e il 145 a.C.» (p. 16), quando i primi sette sovrani della dinastia dei

Tolomei fecero di Alessandria una delle più splendide città del mondo, e ponendo in rilievo che la geografia ricevette impulso vigoroso proprio da Eratostene, che fu alla guida della Biblioteca intorno agli anni 246 a.C. e seguenti. Fu il testo degli *Elementi* di Euclide a favorire il lavoro di cartografo di Eratostene, permettendogli di arrivare a misurare il meridiano terrestre con una approssimazione non molto lontana dalle attuali nostre conoscenze. La acquisizione da parte degli alunni della consapevolezza «che la carta di Eratostene è il risultato della geometria euclidea» (p. 18) è obiettivo dell'attività laboratoriale che la studiosa descrive.

Su autore, testi e tema certamente graditi ai giovani si svolge il saggio di Enrico Maria Ariemma, *Contare i baci, contrattare con la morte, licenziare l'invidia. Riflessioni didattiche (e non) su Catull. 5 e la matematica di base*. L'elegante lettura critica del famosissimo carne catulliano, arricchita da una serie di testi sul tema, si muove intorno al «presupposto ermeneutico della numerabilità matematica dei baci» (p. 28) non condivisa sempre dagli altri studiosi chiamati a confrontarsi sul tema, lasciando emergere la contrapposta nozione di innumerabilità, suscitatrice di filosofici raffronti finito-infinito. Si perviene per questa via all'emersione di concetti prossimi o propri di ambito matematico, pur lasciando l'autore prevalere, in gradevole napoletana conclusione, Catullo.

Nel terzo capitolo, intitolato *I numeri del sonetto: riflessioni e proposte operative*, Sandra Celentano sviluppa un'utilissima disamina sulle trasformazioni sociali intervenute negli ultimi decenni che hanno generato una realtà complessa, rispetto alla quale il modo di fare insegnamento si sta rivelando del tutto inadeguato, evocando una nuova didattica che superi la parcellizzazione dei saperi. La sua proposta didattica è, pertanto, finalizzata alla comprensione delle connessioni che intercorrono tra due discipline ritenute fra loro estranee come la letteratura e la matematica. L'attività laboratoriale, infatti, ha permesso di sottoporre alla riflessione degli alunni la compatibilità tra invenzione poetica e perizia tecnica nell'assemblaggio delle diverse parti compositive di un famoso sonetto petrarchesco. La chiarezza espositiva con la quale sono descritte le singole fasi di tale attività ne rende possibile l'utilizzazione ulteriore da parte dei colleghi interessati al tema.

Il saggio di Loredana Castori, *La matematica nella "Divina Commedia"*, enuclea i materiali di ambito matematico presenti nella *Commedia* dantesca, distinguendo tra numeri e geometria. Tra i primi trovano posto il tre, il sette, il nove e il dieci, con assorbente attrazione del primo, le cui ricorrenze sono citate e discusse. Il richiamo al concetto euclideo del punto

geometrico e al «simbolismo dei cerchi per rappresentare la perfezione» (p. 68), a teoremi e problemi irrisolvibili, come la quadratura del cerchio, testimoniano l'ampia conoscenza che Dante aveva della geometria e, in genere, dei problemi scientifici, al punto tale da far passare l'idea che senza il supporto matematico del numero la *Commedia* potrebbe non essere quello che è.

Col titolo *Tra letteratura e scienza: la Luna da Dante a Calvino* Nunzia Soglia presenta un'attività didattica completa: lettura e analisi critica di testi rivelanti l'onnipresenza della scienza quasi simbioticamente legata all'attività dei poeti, più precisamente l'astronomia, con protagonista tematico la luna; il programma di un vero e proprio laboratorio di scrittura; infine una articolazione della lezione estremamente utile per quanti vorranno utilizzare i risultati del progetto in atto. Con l'obiettivo di educare gli allievi ad un criterio di lettura che non consideri i testi letterari estranei all'ambito scientifico, la studiosa fa loro osservare che già Esiodo nella *Teogonia* e gli autori degli *Inni omerici* usavano, magari inconsapevolmente, la stessa condotta che, affinata nel tempo, oggi chiamiamo metodo scientifico. Le pagine dedicate a Dante, Ariosto, Leopardi, Calvino rivelano una efficace attitudine a far emergere la suggestione creativa del messaggio poetico sempre innervato dall'osservazione della natura fisica rappresentata con scientifico rigore.

Oriana Bellissimo con *La prosa di Galileo Galilei: una proposta didattica per un dialogo tra letteratura e scienza*, dopo una opportuna premessa sulla necessità che l'umanità recuperi una «complessiva interrelazione tra le cose» (p. 89) e perciò tra le diverse discipline, affida il proprio contributo a realizzare nel curriculum scolastico «attraverso il dialogo tra le diverse discipline, un profilo coerente ed unitario dei processi culturali » (p. 89) ad una lettura attenta e finalizzata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Dell'opera galileiana, fondata sulla consapevolezza di una «collaborazione reciproca tra conoscenza scientifica ed espressione letteraria» (p. 90) e strutturalmente idonea per una attività di *role playing*, viene infine proposta la rappresentazione da parte degli allievi, al fine anche di «accrescere la capacità di esposizione e di confronto con gli altri, nonché la cooperazione» (p. 95).

Con il saggio *Logica e fantasia: da Galileo Galilei a Gianni Rodari* Giovanni Savarese affronta il tema del rapporto tra cultura umanistica e cultura scientifica ispirandosi ad un pensiero di Renato Dulbecco riportato a frontespizio del suo lavoro, secondo il quale la scarsa fortuna delle discipline scientifiche nella nostra scuola sarebbe dovuta alla circostanza che lo studio

delle materie scientifiche è avulso dalla vita concreta degli studenti: essi studiano senza viver mai «l'eccitazione» (p. 103) della scoperta. Savarese ha capito che a questo scopo serve esclusivamente l'esercizio delle due facoltà, razionale e fantastica, che presiedono all'attività creativa, sia in ambito scientifico sia in ambito umanistico. Su tre autori egli fa saggio di questi convincimenti: Galilei, Rodari e Calvino. Il risultato del suo esperimento si rivela proficuo, anche per la scelta dei testi, e la scheda didattica è immaginata per una scuola nella quale «Giochi di parole, sviluppo di abilità creative, valorizzazione delle regole sono il lievito per la crescita intellettuale e critica, sia umanistica che scientifica del ragazzo in formazione» (p. 112).

Ad *Una lettura dell' "Infinito"*, ovvero alcune osservazioni intorno a Leopardi e le scienze matematiche Giovanni Genna affida l'elaborazione del suo saggio, con l'obiettivo di un rapporto sempre più dialogante tra letteratura e matematica. Nella persuasione che in un grande poeta come Leopardi alcuni termini come piacere, natura, illusione, felicità, indefinito, possano rappresentare spia di un interesse scientifico contribuendo altresì allo sviluppo di competenze trasversali, affronta la lettura dell'*Infinito* annotando che la biblioteca di casa Leopardi era affollata di testi scientifici, sui quali il lettore Leopardi già da adolescente si era formato. In tali condizioni sembra naturale allo studioso che sia sorto nel Poeta il «tentativo di trasporre in versi il dialogo (ma anche il conflitto) tra il rigore e la concretezza del linguaggio e del pensiero matematico e l'indefinitezza del pensiero umano e del linguaggio poetico» (pp. 127-128).

Antonella Catone con il saggio *Il linguaggio matematico-scientifico nelle novelle di Theodor Storm: percorsi e proposte didattiche* affronta la redazione di una serie di schede didattiche, utilissime per favorire l'esercizio e lo sviluppo delle abilità linguistiche e l'analisi e la traduzione del linguaggio matematico-scientifico. Strumento dell'esperimento tre novelle dello scrittore tedesco Theodor Storm, vissuto tra il 1817 e il 1888. Va segnalato che la metodologia adottata è quella della classe capovolta, con una parte della proposta, quella frontale, svolta on line e la parte sperimentale svolta laboratorialmente in aula, dove i veri attori sono propriamente gli allievi, con il controllo del docente. La scelta di tale percorso è tesa ad incrementare l'autonomia dello studente.

De *La matematica come espediente narrativo in Mary E. Wilkins Freeman e Edgar Allan Poe* tratta Roberto Masone, seguendo la metodologia che, abolendo i libri di testo, affida lo sviluppo delle abilità alla interazione esclusiva discente-docente e perciò richiede a quest'ultimo una raffinata

attitudine comunicativa. Il percorso didattico prevede quattro fasi: una iniziale di motivazione, due intermedie denominate come globalità e lavoro sul testo, analisi sintesi e riflessione, infine una fase finale di controllo e verifica. Va precisato che i testi qui indicati attengono probabilmente ad una scelta autonoma degli allievi. Lo studioso ha poi elaborato le schede per due lezioni, analiticamente dettagliate nei loro vari momenti di attuazione, osservando che il metodo proposto innova sia per il discente che per il docente.

È il risultato di una lezione svoltasi in una quinta classe del Liceo Mancini di Avellino il saggio di Gennaro Sgambati, *Le "storie" di Pirandello: il problema dell'identità dalle geometrie non euclidee ai social media*. Concentrandosi sul quinto dei postulati euclidei lo studioso punta all'opinabilità delle verità matematiche con conseguente passaggio al relativismo che ha poi ispirato il dramma e il romanzo pirandelliano. La messa in discussione del canone dell'unità apre in tal modo un dialogo fecondo tra la scienza e la letteratura, perché nell'uno e nell'altro ambito «Ogni singolarità sarà sempre portatrice di diversi nomi» (p. 175). Il richiamo conclusivo alle Indicazioni nazionali rappresenta la possibilità di un'assunzione di consapevolezza da parte del discente «dei rischi di un costante distacco tra la personalità virtuale e la personalità reale» (pp. 176-177) insiti nelle "storie social", che parossisticamente ripropongono il tema delle maschere pirandelliane.

Il volume chiude con un intervento di Eleonora Rimolo su *L'irriducibilità della poesia al metodo scientifico: Sinisgalli tra matematica e letteratura*. Il lavoro muove dalla costatazione del «profilo "ibrido" di Sinisgalli» (p. 179) e la sua attitudine ad aprirsi a contaminazioni di ambito scientifico. L'analisi critica dei testi che la studiosa sceglie in coerenza con le finalità didattiche proposte, si avvale anche dello scambio epistolare dell'autore con gli intellettuali del tempo, come Contini, ai quali confidava la sua convinzione che «tutto ciò che la scienza non registra [...] dovrebbe registrarla la poesia» (p. 183). Su questa convinzione, dopo rapidi excursus al mondo della tecnica che Sinisgalli riteneva contaminabile con l'arte e con la poesia la studiosa riconosce al Poeta il merito di aver «fornito un contributo essenziale al risanamento della frattura tra le due culture, quella umanistica e quella scientifica» (p. 191).

È utile che ogni capitolo sia stato accompagnato da una essenziale bibliografia, generalmente aggiornata.

## Recensioni

LORENZO GERI, MARCO GRIMALDI, NICOLÒ MALDINA (a cura di), *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, Roma, Carocci, 2021, 343 p.

Il volume è un'introduzione alla poesia italiana del Due e del Trecento pensata principalmente per lettori ai primi anni di studi universitari. L'esposizione, vasta e aggiornata, si articola in venti capitoli corrispondenti ad altrettanti lemmi che formano, come recita il sottotitolo, un lessico fondamentale della lirica dei primi due secoli. L'obiettivo, esplicitato dai curatori nella *Premessa* (pp. 13-14) è fornire una panoramica della poesia delle origini attraverso temi e questioni fondamentali, con puntuali richiami ad autori e testi, e completata da un'utile bibliografia critica.

Il vocabolario si apre con *Amore* di Roberto Rea (pp. 15-24), che illustra l'evoluzione della poesia erotica a partire dagli elementi di continuità e di frattura tra la lirica dei trovatori e la poesia dei Siciliani per arrivare al nuovo paradigma amoroso del canzoniere petrarchesco. Con *Città* (pp. 25-34) Nicolò Maldina affronta i criteri di rappresentazione del contesto urbano e cortigiano (su cui manca una trattazione complessiva), la tradizione del *vituperium* cittadino e le interferenze tra la poesia d'amore e la trattazione di temi legati alla vita politica. Lo stesso Maldina esamina la presenza della Bibbia nella prima lirica italiana in *Modelli biblici* (pp. 149-163), dove si analizzano la ripresa di spunti biblici nei Siciliani e la centralità della tradizione biblico-religiosa nella poesia dello Stilnovo, nel

Dante della *Vita nova*, nei *Fragmenta* di Petrarca e infine nei rimatori del XIV secolo. Alla poesia comico-realistica è dedicato il terzo lemma, *Comico*, di Marco Berisso (pp. 35-44), in cui si discutono le difficoltà di definizione di questa materia poetica poste dalla trattatistica medievale, i tentativi contemporanei di costituire un canone 'burlesco' e le più recenti letture della poesia comica come strettamente connessa al contesto della cultura comunale e urbana. *Corte* di Lorenzo Geri (pp. 45-54) offre un quadro del rapporto tra produzione poetica e ambiente cortigiano, dalle corti di Provenza a quelle dell'Italia tardo-trecentesca, mentre il lemma *Io* (pp. 119-132), dello stesso autore, è incentrato sulla componente biografica e sulla rappresentazione dell'interiorità del poeta. Con *Dialogo* Claudio Giunta (pp. 55-71) si concentra sul genere della corrispondenza in versi, sulla sua evoluzione nel corso del Medioevo e sulle implicazioni a livello metrico e stilistico della forma dialogica. Nel capitolo *Filosofia* (pp. 72-87) Luca Lombardo fornisce una rassegna delle modalità di rappresentazione poetica della scienza filosofica (la personificazione della Filosofia, il catalogo di filosofi, *etc.*) e dei rapporti tra letteratura e filosofia. Marco Grimaldi firma i capitoli *Forme poetiche* (pp. 89-101), incentrato sulle strutture metrico-formali della lirica, in particolare la canzone, la ballata e il sonetto, e *Realtà* (pp. 229-243), sul gradiente di verità individuabile oltre la formularietà della lirica antica. Nel capitolo ottavo, *Geografia* (pp. 103-117), Federico Ruggiero mette in rapporto i centri

di produzione materiale con i percorsi della ricezione, dalle tracce avventizie al costituirsi di una vera e propria tradizione. Fa seguito *Lingua*, di Irene Iocca (pp. 133-148), che fornisce una ricca sintesi delle caratteristiche del volgare letterario e della sua evoluzione dai Siciliani a Petrarca. All'influenza delle Sacre Scritture si affianca quella dell'area classica e romanza rispettivamente nei capitoli *Modelli latini* (pp. 165-174) di Natascia Tonelli, che ribadisce la generalizzata assenza dei classici nella poesia dei Siciliani, affronta la loro ripresa da parte degli stilnovisti e chiude il capitolo con il rinnovo petrarchesco degli studi classici, e *Modelli romanzi* (pp. 179-184), di Simone Marcenaro, che dedica la trattazione alle diverse forme in cui si manifesta l'acquisizione dei modelli trobadorici nei Siciliani e nei Siculo-toscani. In *Morale* (pp. 185-199) Maria-laura Aghelu affronta la poesia di argomento etico, illustrandone il percorso da un'originaria varietà di forme e temi fino alla costituzione di uno spazio lirico riservato a temi morali, e in *Musica* (pp. 201-211) Maria Sofia Lannuti entra nel merito dei rapporti tra musica e lirica, la cui ricostruzione è talvolta compromessa da notevoli lacune documentarie. Segue il lemma *Politica* di Enrico Fenzi (pp. 213-227), che sottolinea la novità della nozione di politica introdotta dalla poesia italiana del Due e del Trecento – con rimandi a Brunetto Latini, Guittone e Monte Andrea – per poi soffermarsi in particolare su Dante e la *quaestio nobilitatis* e sul Petrarca civile. *Retorica* di Veronica Albi (pp. 245-259) fornisce un'accurata ricognizione sull'insegnamento dell'*ars dictandi* e sugli esiti della sua applicazione in poesia, dalla *sottigliansa* di Guittone ai dettami delle *poetrie* mediolatine alla base dello Stilnovo fino alle complessità stilistico-retoriche di Petrarca e Boccaccio. Alla

letteratura religiosa è dedicato il lemma *Sacro* (pp. 261-271) di Matteo Leonardi, che si sofferma sulle laude francescane e domenicane e sul ruolo degli ordini mendicanti e delle correnti pauperistiche nella formazione di una poesia religiosa in volgare. Ultimo lemma di questo lessico essenziale è *Tradizione* (pp. 273-288), di Giuseppe Marrani, che affronta alla luce di una ricca e varia casistica le vicissitudini della prima lirica italiana nel corso della sua trasmissione manoscritta e a stampa, dagli errori di trascrizione agli interventi dei copisti fino alle false attribuzioni.

RAFFAELE CESARO

GIANCARLO ALFANO, *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*, Roma, Salerno Editrice, 2021, 220 p.

Il saggio sviluppa una storia dell'impostura dal Medioevo alla contemporaneità attraverso le vicende di alcuni tra i più celebri mistificatori della letteratura, e non solo. A truffatori e avventurieri di carta, dal ser Ciappelletto del *Decameron* al *Felix Krull* di Thomas Mann, si affiancano protagonisti di reali furti di identità, dal caso di Martin Guerre a quelli più recenti di Jean-Claude Romand e Enric Marco al centro rispettivamente di *L'Avversario* di Carrère e di *L'impostore* di Cercas. Infatti, si legge nella *Premessa* (pp. 9-10) che l'autore intende «ibridare la teoria della letteratura coi modelli della sociologia, [...] incrociare questioni letterarie e antropologiche» poiché, come suggerito da Camporesi nel *Libro dei vagabondi*, «l'ottava arte degli imbrogli stradaioi del Medioevo e del Rinascimento (e di ogni epoca) si annoda intorno all'albero della verosimiglianza narrativa» (p. 10). Ne emerge una ricostruzione dei modi



in cui in epoche diverse l'impostore, facendo leva sulla disponibilità altrui a credergli, riesce con le sue abilità retoriche e narrative a diventare l'altro.

Il volume si articola in tre parti dedicate ad altrettante epoche storico-culturali. Per ciascuna di esse vengono selezionati personaggi e opere funzionali a illustrare le strategie espressive dell'impostura e le differenti modalità con cui il ciarlatano sfrutta la fiducia del prossimo per mettere a segno la sua frode. La prima parte, *Nascite dell'individuo* (pp. 13-75), inizia dal processo a Martin Guerre, protagonista di uno scambio di persona, secondo la ricostruzione del giudice Jean de Coras, e prosegue poi con le novelle di Tedaldo degli Elisei, di ser Ciappelletto e di frate Cipolla. Il percorso illustra da un lato l'affermarsi di una nuova concezione di individuo, inteso come autonomo e insostituibile, specie per effetto delle rigide gerarchie sociali del mondo feudale e del diffondersi della confessione personale. Dall'altro lato, si illustra la messa in discussione di tale concetto tramite una forma di impostura fino ad allora inedita, quella dell'uomo qualunque che si sostituisce a un suo pari, e incomprendibile nelle sue cause – come rivelano le perplessità dei giudici dinanzi al caso Guerre: «l'impostore diventa un soggetto» (p. 75). Prendere il posto dell'uomo qualunque, diventare 'uno di noi' piuttosto che una personalità illustre, è proprio l'elemento di maggior interesse dell'impostura in età moderna, nell'epoca in cui si creano le condizioni giuridiche e psicologiche necessarie a definire il concetto di individuo.

Dai delinquenti stradaioi del Medioevo, oratori esperti e abili contraffattori del proprio aspetto, si passa con la seconda parte, *Giochi di società* (pp. 79-147), agli uomini di *Ancien régime* alle prese con le pratiche della dissimulazio-

ne. La teoria del *Cortigiano* di Castiglione, che indica all'uomo di corte gli strumenti per produrre un'immagine di sé conforme alle attese del mondo esterno al fine di ottenerne la fiducia, si osserva esercitata nella dimensione di corte e in quella privata dai personaggi di Iago e Tartufo. I due, oltre a una padronanza straordinaria delle armi retoriche, dimostrano una profonda consapevolezza dei meccanismi che regolano la credenza nei rispettivi ambienti. In particolare, nell'ambiente borghese del *Tartuffe* la credenza coincide con il capitale. Essere riconosciuti degni dell'altrui fiducia favorisce il mercante, che a sua volta dovrà fidarsi per mercanteggiare: insomma «la contrattazione si situa sempre all'incrocio tra credito e credenza» (p. 110). Il secolo dei Lumi complica e in parte stravolge il quadro finora tracciato poiché comporta una fioritura di specifici generi letterari quali l'autobiografia e l'epistolografia, e la messa a punto di una retorica dell'autenticità che trova il suo più illustre sostenitore nel Rousseau delle *Confessions* e il suo più accanito detrattore nel Diderot del *Paradoxe sur le comédien*.

Al problema della fiducia interpersonale in età contemporanea è dedicata la terza e ultima parte del volume, *Uno dei nostri* (pp. 151-214). I titoli al centro della trattazione sono essenzialmente cinque: *The Confidence-man* di Melville (che riprende e prosegue le osservazioni sulla credenza borghese come logica del credito), le *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* di Thomas Mann, *San Manuel bueno, mártir* di Unamuno e i già ricordati *L'avversario* di Carrère e *L'impostore* di Cercas. Anche per i protagonisti dei romanzi appena citati, così come per gli uomini del Medioevo e dell'Età moderna, l'impostura è funzionale a un obiettivo specifico, che consiste nel corrispondere alle aspettati-

ve altrui. Tuttavia, la differenza rispetto alle epoche precedenti, e dunque il denominatore comune a queste letture, si direbbe lo sgomento dei protagonisti dinanzi all'incapacità di soddisfare a pieno il proprio desiderio di conformità e il conseguente timore che finalmente si riveli la voragine al di sotto della maschera, che sia quella di un santo (*San Miguel*), di un esemplare padre di famiglia (*L'avversario*), della vittima-testimone di un dramma collettivo (*L'impostore*). Una volta rivelata l'impostura di Romand e di Marco, le loro storie perdono ogni mistero e alla fiducia non resta altro che «vestirsi a lutto e piangere – con gli occhi asciutti – ciò che ha perduto» (p. 207).

RAFFAELE CESARO

ANGELA LEONARDI, *Il pensiero e la visione. Virginia Woolf saggista*, Pisa, Pacini Editore, 2021, 224 p.

Il saggio di Angela Leonardi, *Il pensiero e la visione. Virginia Woolf saggista*, è apparso nel dicembre 2021 per la collana "Critica e storia letteraria" della casa editrice pisana Pacini. L'autrice, ricercatrice e docente di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dopo essersi dedicata a numerosi studi su Shakespeare, si è avvicinata a Virginia Woolf narratrice nel 2014, con l'articolo *Mrs. Dalloway e l'uomo che parlava agli uccelli*, pubblicato nel volume collettaneo *La malattia come metafora nelle letterature d'Occidente*, in cui si soffermava sul tema della malattia mentale all'interno del romanzo e sul personaggio di Septimus in particolare.

Con *Il pensiero e la visione. Virginia Woolf saggista*, Angela Leonardi colma una consistente lacuna negli studi sull'autrice, realizzando per la prima volta

uno studio organico in lingua italiana sull'intensa attività saggistica che Woolf portò avanti ininterrottamente dal 1904 ai giorni che ne precedettero il suicidio, nel 1941. Come si presagisce dal titolo, l'intenzione è quella di ricostruire dall'interno il processo attraverso cui il metodo apparentemente asistemico di Virginia Woolf saggista prende gradualmente forma a partire dal ruolo di lettrice appassionata, per restituire la complessità di visione di una delle scrittrici più straordinarie del Novecento.

Dopo una breve ma densa premessa, il saggio si articola in tre capitoli: *Questioni di genere; Avi e precursori; Il Novecento di Virginia Woolf*. Il primo capitolo, *Questioni di genere*, accoglie e discute gli studi teorici di Berardinelli, Lukács, Adorno e altri su un genere ricco e proteiforme quale è il saggio e giunge a delineare il carattere spiccatamente individuale ed erratico dei contributi di Virginia Woolf. Rifiutandosi di ingabbiare le sue riflessioni in un metodo unitario, Woolf preferisce condurre la sua *lonely battle* con i testi attraverso intuizioni e ripensamenti, elogi e riserve, impressioni e creazioni metaforiche. Nei due capitoli successivi, Leonardi si mette sulle tracce di quella *private interview* che Woolf intrattiene con testi e autori, assecondando i modi di una sensibilità prodigiosa e registrando con puntiglio gli interrogativi che orientano di volta in volta le sue riflessioni. Con la meticolosità di chi intende ricostruire anche una sorta di storia della letteratura secondo Woolf, la studiosa sceglie di affrontare le opere critiche woolfiane in una ripartizione che non tiene conto dell'ordine cronologico di composizione, bensì delle epoche cui gli argomenti e gli autori trattati si riferiscono. Infatti nel secondo capitolo, *Avi e precursori*, Leonardi passa in rassegna i saggi e le recensioni che Virginia Woolf scrisse sugli autori dall'età elisabettiana

a tutto il XIX secolo, mentre nel terzo capitolo, *Il Novecento di Virginia Woolf*, vengono scandagliati il fitto dialogo intrattenuto con gli autori del suo tempo e le considerazioni sul Modernismo.

Virginia Woolf saggista è sempre consapevole dell'impossibilità di chiudere in forme rassicuranti la frammentaria percezione della realtà, e Angela Leonardi dimostra come proprio negli spazi tra questi frammenti si espanda il respiro dei suoi saggi. Se un metodo c'è, questo muove dalla sfiducia nei confronti di qualsiasi approccio "scientifico" alla letteratura, dal prendere le distanze dal vezzo di collazionare fonti per elaborare tesi precostituite o dall'interesse spesso morboso per l'aneddotica tipico dei biografi. Leonardi evidenzia, infatti, come il metodo critico di Woolf risieda interamente nell'attrazione empatica che la scrittrice sviluppa nei confronti di quelle opere creative, non solo classici, che desidera strappare all'oblio. A suo modo di vedere, il lavoro del critico può essere fecondo solo se si basa su un'interpretazione genuina dei testi, quella che scaturisce dall'esperienza libera e totalizzante della lettura.

Anche nelle recensioni e nei saggi redatti su commissione, Virginia Woolf scriveva sempre *what she chose, not what she must*, lasciandosi guidare dal suo gusto personale, da ciò che catturava la sua attenzione, da visioni interpretative figlie della libertà e del piacere stesso di immergersi nella lettura. È il caso, ad esempio, dello scritto dedicato al bicentenario di *Robinson Crusoe* in cui, dopo aver sottolineato la grandezza dell'opera attraverso un paragone col monumento di Stonehenge, sceglie di portare all'attenzione del lettore il romanzo *Moll Flanders*, per difendere i meriti acquisiti da Defoe nell'aver sostenuto la causa delle donne.

Se Leonardi individua i prodromi

dello stile più maturo di Woolf nella nuova attenzione alle fluttuazioni della coscienza degli autori del XIX secolo, come Čechov, Thomas Hardy ed Henry James, è soprattutto nel rapporto non sempre facile con i suoi contemporanei che si strutturano le riflessioni e la ricerca sulla *Modern Fiction*. Un esempio probativo è dato dalla storia del rapporto conflittuale, fatto di elogi e censure e influenzato dalla stimata opinione di T. S. Eliot, con Joyce e il suo *Ulysses*, ritenuto pieno di irritanti sconcezze che avevano indotto Woolf a non pubblicarlo per la Hogarth Press, ma che, al tempo stesso, appariva pienamente in linea con la ricerca sul nuovo modo di fare letteratura che la scrittrice stessa conduceva in quegli anni. Una ricerca, come si legge nelle ultime pagine del volume di Leonardi, che ha investito di interrogativi anche la poesia contemporanea, che si era imposta il compito di esprimere in versi la frammentarietà del reale. Nonostante l'interesse preminente manifestato da Woolf nei confronti della prosa, Leonardi sottolinea la capacità della scrittrice-saggista di trasformare un personale disagio nei confronti dei poeti in acute riflessioni sul fenomeno stesso dell'ispirazione poetica. Se nella prosa il pensiero sembra muoversi liberamente, nella poesia appare a Woolf costretto in schemi metrici e ritmici che teme possano mortificarlo. È ancora una volta abbandonando ogni riserva e immedesimandosi completamente nel poeta chiuso nella sua stanza e pervaso dal fervore dell'atto creativo, che Woolf riesce finalmente a comprenderne il dono: il poeta non imprigiona la sua vocazione nella norma tecnica che governano la poesia ma, anzi, si serve di esse o ne crea di nuove per dare maggior respiro alla sua visione del mondo.

Il ritratto di Virginia Woolf saggista che Angela Leonardi consegna al pub-

blico è quello di una lettrice entusiasta, capace di instaurare un dialogo intenso con epoche, autori e generi attraverso una *kenosis* che le permette ogni volta di accogliere in sé per intero l'universo interiore degli scrittori, di immergersi in esso per poi riemergere da quell'esperienza totalizzante arricchita da suggestioni che poi imprime sul foglio. Aver approfondito il lavoro di Virginia Woolf saggista è meritorio non solo per il fatto di aver riportato alla nostra attenzione saggi critici spesso poco noti in Italia, ma anche perché permette di rileggere i romanzi di Woolf con rinnovata consapevolezza, comprendendo più profondamente la complessa ricerca formale e concettuale da cui scaturiscono.

Ciò che colpisce, in questa sorta di dialogo che la studiosa italiana intreccia con la Virginia Woolf saggista, è l'adozione di quello stesso metodo critico colto nella scrittrice. Leonardi fa sua, infatti, la tecnica della messa a fuoco progressiva, avvicinandosi gradualmente ai testi che di volta in volta analizza, esprimendosi con assoluto rigore ma con un fraseggio agile, che non cede mai a tecnicismi fini a se stessi. La capacità di Angela Leonardi di prevedere domande e curiosità del lettore si riscontra, infine, in un ricchissimo ed esauriente apparato di note che trova spazio in un'impaginazione sobria e limpida che conferisce al volume un valore aggiunto.

SVEVA ROBIONY

ALBERTO GRANESE, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Salerno, Edisud, 2022, 250 p.

Il lavoro monografico di Alberto Granese si presenta strutturato in due parti, *Le figure del reale* e *Le immagini del profondo*, suddivise, a loro volta, in varie e articolate sezioni, che con significative e

allusive titolazioni tendono a esplicitare il complesso pensiero critico di Pier Paolo Pasolini. Il discorso ermeneutico parte dalla storicizzazione delle testimonianze e dei contesti culturali, in cui le elaborazioni teoriche dell'autore andarono sviluppandosi, e dal rapporto sotterraneo che lo legò in amicizia a Moravia. La pluralità degli strumenti espressivi utilizzati da Pasolini impedisce un'interpretazione monosemica, lasciando aperti varchi esegetici, che originano antinomiche linee euristiche, e irrisolti molti aspetti della sua complessa formazione intellettuale.

La ricostruzione critica dell'opera pasoliniana viene, pertanto, affrontata da Granese seguendo una traccia storico-filologica, nel tentativo d'individuare le correlazioni tra i resoconti interni ai testi e la messe innumerevole di eventi, incontri, studi, che hanno inciso sulla poetica dello scrittore-regista, relegando sullo sfondo il già ampio dibattito sulla sua biografia, senza tralasciare gli aspetti significativi che ne hanno segnato i punti salienti della vita artistica. L'indiscusso merito di questa monografia è nella capacità di riuscire ad attraversare la vasta produzione di Pasolini, individuando un filo rosso che la mantiene coesa e i punti chiave che congiungono nella profondità dell'analisi la poesia, la saggistica, il cinema, i *reportages* giornalistici.

È, pertanto, un libro, che sposta in avanti i preziosi contributi già esistenti sull'autore: Granese riesce a specularmente adeguare la ricchezza interpretativa all'estensione sotterranea che tiene insieme i molteplici aspetti dell'opera pasoliniana. Il critico parte dagli articoli sul viaggio dello scrittore con il fotografo Paolo Di Paolo attraverso l'Italia della fine degli anni Cinquanta, scavando nella scrittura del resoconto e cogliendo il «processo metamorfico» cui l'autore sottopone la realtà meridionale, portando alla luce la visione politica e ideologica che accom-

pagna le descrizioni delle miserie delle plebi del Sud. Particolarmente dettagliati sono i riferimenti ai visionari racconti di Virgilio e Dante, oltre che alle illustrazioni dell'incisore e pittore William Blake, all'indagine filosofica sui concetti del Bello e Sublime di Edmund Burke, che Granese recupera dalle tracce occulte disseminate nelle descrizioni di alcune aree campane.

Una felice intuizione collega, inoltre, lo sguardo sul Mezzogiorno d'Italia di Pasolini con l'antitesi tra «meridionalità e settentrionalità», prospettata da Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*. Di questo periplo peninsulare viene poi stigmatizzato l'approccio ideologico sotteso alla descrizione dei luoghi, dei fatti, dei costumi, dei comportamenti che caratterizzano le strutture antropologiche meridionali. Ogni esposizione si presenta ben coesa con il pensiero dello scrittore, connessa alle molte letture di articoli e di testi, che testimoniano la complessità del commento – come rivela l'evocazione della sintonia intellettuale di Pasolini con Giacomo Debenedetti, il più grande critico letterario del Novecento, di cui Granese è stato allievo – e la trasformazione, in *Una vita violenta*, della cultura reale in quella letteraria.

Nella ripresa degli studi dedicati ai rapporti iconografici del film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), il critico si sofferma sulla meditata scelta del regista nella rappresentazione cristologica, unitamente all'attenta procedura seguita nell'assolutizzazione del Testo-Cristo, che si erge nell'austera solitudine, sullo sfondo corale e polifonico di alcune suggestive composizioni musicali. L'analisi procede con la crescente intersecazione di piani autobiografici, sociali, evangelici, da cui affiora la "beatitudine" che Pasolini ritiene fondamentale in Matteo: la "misericordia". L'Evangelista viene poi osservato negli aspetti privilegiati dal

poeta-regista, con particolare attenzione riservata alla concretezza, che lo porta a vedere Dio tra i poveri e i peccatori, ma anche a cogliere il grido contro ogni forma di conformismo, contro la moderna società neocapitalistica, l'ipocrisia, il consumismo; né mancano riflessioni accurate sull'aspetto linguistico e sulla minuziosa costruzione scenica dei punti salienti della narrazione cinematografica.

Dalle riflessioni proposte si può notare come il libro di Granese offra spunti sorprendenti, con una peculiare tenuta d'insieme della variegata produzione pasoliniana, capace di cogliere nel caleidoscopico immaginario dell'autore le trame agglutinanti delle sue polimorfe espressioni artistiche. Nella parte centrale del volume, si circoscrive la posizione di Pasolini nei confronti del nuovo Potere, elaborata in maniera articolata nei mesi che precedono la sua tragica morte. Si individuano, attraverso un'approfondita analisi della produzione saggistica, i mali da lui denunciati: la prevalenza di ideologie prive di carattere morale, l'assenza di ogni legame tra gli intellettuali e il popolo, l'universo totalitario, generato dalla logica del profitto in una società apparentemente democratica, l'asservimento dei mezzi di comunicazione di massa ai potentati economico-finanziari.

Si passa, quindi, a esaminare gli *Appunti per un film su San Paolo* e il *Progetto per un film su San Paolo*, che il regista non portò mai a termine per i costi alti preventivati, oltre ai rischi intrinseci che l'argomento presentava, ma che ha sempre interessato Pasolini, come testimonia la puntualità e la precisione delle annotazioni a margine. La contraddizione irrisolta, individuata fra il «santo» e il «prete», fra «Santità» e «Chiesa», determina la radice costitutiva dell'opera, cui va aggiunto che le antinomie sono parte costitutiva e insostituibile dell'intera opera pasoliniana e finiscono per condizionare e formare tutto l'asse

portante del ragionamento critico, tanto da presentarsi come elemento propulsivo della produzione sia artistica che saggistica. Il personaggio Paolo, pertanto, viene rappresentato con una doppia identità, alternandosi tra «la personalità del “santo” e del “prete”, dell’apostolo rivoluzionario e dell’organizzatore rivoluzionario», con cui interagiscono in chiave grottesca i «livelli significanti, sacro/profano». Illuminante il collegamento, infine, proposto da Alberto Granese tra i messaggi ancora attuali di San Paolo con gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane*.

In una serie di acute riflessioni sul mito e sulla sua funzione nella produzione letteraria e artistica nel corso dei secoli, sostenute da riferimenti a una significativa e organica bibliografia, Granese sposta il suo punto di osservazione sul rapporto tra Pasolini e il mito greco, partendo dalla sua traduzione dell’*Oresteia* di Eschilo, realizzata nel 1960. Il procedimento critico tende a evidenziare come il traduttore riesca a creare un’empatia con il poeta greco, attualizzandone i contenuti mediante «un alto grado di allusività politica». L’argomentazione viene supportata da una raffinata analisi linguistica di alcuni lemmi e sintagmi tradotti da Pasolini e confrontati con le versioni in prosa di un valente grecista, come Raffaele Cantarella, e con quelle poetiche di Edoardo Sanguineti, entrambe successive all’edizione curata da Pasolini: la prima del 1973 e la seconda del 1978. Granese indaga i versi eschilei con una serie di confronti testuali; in particolare: soffermandosi sulla lettura pasoliniana, in chiave psicoanalitica, dell’*Edipo* di Sofocle, fino a ricostruire il tessuto letterario delle trascodifiche che precedono i lavori del poeta bolognese; analizzando la celebre traduzione delle tragedie sofoclee magistralmente condotta da Hölderlin; non tralasciando quella moderna di Salvatore Quasimodo;

concludendo con una riflessione basilare sul rapporto con il mondo antico di Edoardo Sanguineti e di Pasolini.

La questione si rivela importante perché Granese riesce a osservare da un punto di vista privilegiato la posizione del regista nei confronti del passato. Ripercorrendo poi gli anni della formazione culturale del poeta, il critico ricomponne il suo incontro con il mito, a partire dagli esordi degli studi pascoliani fino agli autori che significativamente nella modernità hanno saputo mettere in relazione «i miti del genio ellenico» con il vissuto reale. Interessante il procedimento critico che si addentra nella *Medea* filmica di Pasolini, intrecciando le connotazioni psicoanalitiche con quelle antropologiche da lui privilegiate, e illuminando le difficoltà della protagonista di integrarsi in un sistema civile laico e pragmatico, i cui valori etici e religiosi si rivelavano sempre più inappropriati alla sua visione “sacrale” del mondo. L’analisi della concezione “visionaria” del mito, contrastando con l’accettazione di una realtà molto diversa e lontana dalle componenti ancestrali degli antichi riti, diventa, quindi, specularare alla “visione” storicamente concreta e razionale del regista che, già a partire dagli anni Cinquanta, insieme con la produzione poetica degli anni Sessanta, denuncia l’inadeguatezza del presente, la scomparsa delle società rurali, ormai fagocitate dal sopraggiungere del capitalismo e dal conseguente *modus vivendi* consumistico, e il “genocidio” delle minoranze etniche e linguistiche, soprattutto dialettali.

Il critico si sofferma, nell’ultima parte, sul rapporto del «Poeta delle Ceneri» con Dante, sottolineando l’importante mediazione esegetico-metodologica esercitata da Gianfranco Contini, in particolare quando Pasolini collega la teoria del plurilinguismo dantesco, sostenuta dal filologo di Domodossola, con la visione

dantesca della società del tempo. Granese sulla questione fa opportunamente interagire scritti saggistici ed epistolari, attraverso cui ricostruisce il tessuto connettivo del pensiero pasoliniano, unitamente al «debito nei confronti della tesi continiana dei due stati». Dante diventa, pertanto, un punto nodale intorno al quale viene individuato il procedimento strutturale della «duplicità», che si ritrova, anche come riverbero autobiografico, in tutte le contaminazioni semantiche e linguistiche pasoliniane. In un crescendo di riferimenti continiani sui letterati più significativi del tempo di Dante, insieme con un significativo attraversamento dei versi del Sommo Poeta, Granese mantiene al centro del suo raffronto i saggi che il filologo pubblicò nella seconda metà del Novecento.

La chiusura di questo prezioso volume si articola intorno alle fondamentali concezioni gramsciane di egemonia, spontaneismo, nazional-popolare, su cui, secondo l'analisi di Granese, Pasolini denota delle oscillazioni interpretative, il più delle volte dovute alle diverse sfaccettature che questi concetti presentano, quando non vengono inquadrati nel principio metodologico-ermeneutico della «convertibilità» o della «traducibilità reciproca» di settori disciplinari apparentemente distanti, ma in realtà omologhi e convergenti. Non è da escludere che vi abbia potuto influire anche una particolare circostanza storica: infatti, le edizioni lette nei primi anni Cinquanta del secolo scorso dagli intellettuali italiani erano le cosiddette «tematiche», inevitabilmente fruite in maniera irrelata, senza quella visione d'insieme e priva di quella correlazione organica tra le parti che comincia a essere offerta dalla prima edizione critica dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, pubblicata nello stesso anno della morte del poeta, 1975, da Valentino Gerratana; per Granese, solo

questo quadro concettuale d'insieme conduce a una interpretazione più vicina al pensiero del grande politico sardo.

Un'ultima notazione merita, infine, la scelta del titolo, ripreso da alcuni versi di un componimento di *Poesia in forma di rosa*, l'interessante *Progetto di opere future* costruito con una suggestiva ibridazione di citazioni dantesche e una sperimentale ripresa delle terzine utilizzate da Pasolini per definire la complessa realtà politica del suo tempo. Resta chiaro che la scelta di una così meditata riflessione mette in evidenza il taglio del discorso critico operato sul poeta, centrato a più riprese sull'impegno civile della produzione artistica dell'autore. L'identità di Pasolini mi pare che risulti ben delineata da questo studio monografico che si presenta davvero di grande respiro intellettuale, in grado di offrire spunti nuovi nella riflessione critica sull'autore che a tutt'oggi si presenta come una delle figure più significative e incisive, ancora in grado di trasmettere un messaggio importante alle nuove generazioni.

LUIGI MONTELLA

GIOVANNA MOZZILLO, *La signorina e l'amore*, Cava de' Tirreni, Marlin Editore, 2021, 352 p.

*La signorina e l'amore*, romanzo dell'autrice e giornalista napoletana Giovanna Mozzillo, finalista al premio Morante 2002, ripubblicato nel 2021 dalla casa editrice Marlin, narra «la storia di un amore all'ennesima potenza al tempo del fascismo e della guerra tra la giovanissima Rosella Benevento, che sogna un amore come in un film, [...] che vuole amare come Eloisa», e il medico dalla carriera promettente, Leonardo Pavoncelli. In una Napoli dalla bellezza «intatta, assoluta, sublime», si consuma un amore «proibito, clandestino, bat-

tagliato», come scrive Mario Avagliano nell'introduzione alla nuova edizione: Leonardo, infatti, è ammogliato con due figlie ed è apparentemente felice e appagato.

Sullo sfondo di questo sentimento «tenero, esaltante, divorante», si muove tutta una folla di personaggi che deve «fare i conti con le cadenze quotidiane del vivere» – prendendo a prestito le parole del critico Salvatore Battaglia che, nella sua opera *Mitografia del personaggio*, ha condotto, alla fine degli anni Sessanta, una indagine ancora attuale sui maggiori personaggi delle opere della Letteratura dalle origini ai suoi giorni – e che l'autrice racconta ricorrendo «a una trascrizione dell'accaduto empirico giornaliero», operando una netta distinzione fra l'universo femminile e quello maschile. I personaggi femminili si materializzano nel loro agire: donna Amalia che «nel montare lo zabaione è un'artista» o Nice, “vista di scorcio” che sta facendo il bucato, china sul lavatoio, con le guance arrossate. Quelli maschili, invece, come Filippo «o dell'umor malinconico, [...] l'eroe romantico, che l'occhio strambo offendeva come uno scherzo di pessimo gusto», sono presenze diafane, evanescenti, quasi di servizio; si dileguano nel corso della narrazione, «vanno via» perché «offesi con il mondo».

Memoria e complicità legano le donne del romanzo: Giovannella, per esempio, instaura con la zia Rosella lo stesso rapporto che la protagonista ha avuto con la zia Pipina. Un affresco tutto al femminile in una società ancora sessista – come sottolineato nell'introduzione – che separa anche gli spazi fisici: luoghi abitati da donne; luoghi per donne arredati con suppellettili e oggetti che, non solo ne caratterizzano lo spazio ma ne descrivono anche la condizione sociale: l'unico regalo che Leonardo fa a Rosella è un *necessaire* da toilette in tartaruga il cui

specchio servirà alla donna, ogni volta che vedrà il suo volto riflesso in esso, per pensare all'uomo che glielo ha donato.

La signorina Benevento è figura speculare e complementare di sua sorella Teresa e di Iris, la moglie di Leonardo.

Rosella e Teresa incarnano il tentativo di riscatto dell'universo femminile che si batte per affermarsi come realtà pensante e agente autonoma. La prima, umorale con «un sistema nervoso a funzionamento intermittente», persegue un riscatto emotivo e sentimentale; personaggio dinamico, in costante evoluzione e crescita, sebbene maturi nel corso della narrazione anche dal punto di vista politico e sociale – tant'è che «alla fine del '38 [...] si chiedeva come mai aveva potuto ritenere provvidenziale quella nefasta dittatura» – resta la donna per cui i sentimenti sono in cima alla scala dei valori. Rosella prende contemporaneamente coscienza del senso storico della dittatura fascista e del suo corpo armonioso non attraverso un percorso intellettuale, ma perché ama; matura ma conserva intatto il suo essere creatura empatica, passionale e, nei rapporti umani, punta tutto sull'emotività; «fra sedurre e venire sedotta, infatti, preferirebbe venir sedotta. Perché chi seduce gioca a freddo, a mente lucida. Mentre venire sedotta deve essere una grande emozione. E le emozioni sono tutto. Sono il sale della vita». La seconda, invece, personaggio più monolitico ma non meno affascinante, è tutta cerebrale, «non conosce malinconie, né sbalzi d'umore, né malesseri», ha in mente un riscatto intellettuale per cui studia, legge il giornale – «Teresa sul fatto del giornale non transige. Il giornale per lei, senza esagerazione, è un'esigenza insopprimibile» – e sa, fin dall'inizio, che, per parafrasare Ortega y Gasset, il fascismo, «una pagliacciata, e per di più una pagliacciata funesta», non si è posto



all'altezza dei tempi, non porta in sé la proiezione del passato ossia la condizione inalienabile per superarlo e, dunque, si rivelerà, proprio per questo, una catastrofe.

Opposta e complementare Rosella anche rispetto a Iris, la moglie di Leonardo.

Questi condivide con la moglie, direbbe Auerbach, il mondo «falso e assurdo» delle apparenze: la donna conosce le etichette della società borghese e fascista degli anni Venti e Trenta; intesse le relazioni sociali e coltiva le giuste amicizie che potranno aprire al marito le porte del successo professionale; si muove con disinvoltura nei salotti, nei teatri e nei luoghi della mondanità napoletana fascista dell'epoca. Eppure Leonardo, nella sua veste pubblica, è contemporaneamente un personaggio che riceve il suo più esasperato riconoscimento e si autodistrugge in quanto è consapevole che in tale universo deve negare sé stesso, deve pagare il prezzo della maschera pirandelliana.

Rosella, allora, finisce con l'essere per l'amante, quello che Battaglia chiama il «demiurgo, che dal personaggio [...] tragga come un prestigiatore l'essenza occulta, il volto primigenio»: con lei, Leonardo, «l'esimio professore», si libera proprio della maschera: i due amanti si incontrano nell'appartamento in cui egli è vissuto da ragazzo; qui, alla presenza di un presepe del Settecento che resta esposto tutto l'anno, Leonardo cucina per Rosella e si prende cura del piccolo orto di piante aromatiche.

Sebbene quasi alla fine della storia decida di uscire allo scoperto e di rendere pubblica la relazione con l'amante, di traghettare la fanciulla «sulle navi dell'esistenza», come scrive Pietro Citati ne *La malattia dell'infinito*, Leonardo incarna il più scomodo assunto dell'immaginario maschile ossia, ancora con un'espressione

di Citati, la convinzione che la «seconda moglie esiste sempre» per cui Rosella e Iris, «due donne insieme», «formano un unico corpo d'amore».

Scevera da ogni desiderio di sovrappaffazione intellettuale esercitata dal romanziere, secondo l'idea moraviana dello scrittore, l'autrice, di fronte a questo amore «clandestino», ha adottato l'escamotage della «contumacia» che le assicura una specie di immunità.

L'ambientazione è resa in senso spaziale, storico ed etnografico.

L'ambientazione spaziale si dà per accumulo: San Potito, piazza Dante, piazza Carità, il bar della Scimmia, il bar Gambrinus dove si sorseggia «un caffè rigoroso, senza fronzoli». Per la presenza insistita dei luoghi più noti e caratteristici di Napoli, sembrerebbe che la Mozzillo si sia assunta, nuovamente con le parole di Battaglia, «l'onere dello storico privato e del cronista ufficiale della città». Una scrittrice «nel ventre di Napoli», per la quale la vita intima e collettiva, gli interni delle case e le vicende della piazza costituiscono il suo eldorado. La Serao e la sua descrizione de «la gran via» vengono alla mente quando ci si imbatte nelle parole di Giovannella che parla di via Toledo come il centro del mondo, la strada che «metteva in fuga la malinconia».

L'ambientazione storica è resa per mezzo di espliciti riferimenti alla cultura meridionale e napoletana dell'epoca - la divina Anna Fougez; una matinée con i fratelli De Filippo; lo zio Carlo che porta Teresa a sentire Raffaele Viviani; attraverso l'accogliimento e la registrazione dei pensieri dei suoi personaggi, che fanno della Mozzillo una narratrice onniscente - «un governaccio infame, svergognato. Che ha soppiantato la legge con l'insolenza»; infine, grazie a riferimenti a fatti storici che caratterizzano un periodo e un'area geografica ben deter-

minata – il «contrabbando», a esempio.

Il «monaciello mariolo» che occupa i segreti «suppagni» delle case; la campana di vetro che protegge la statua di santa Caterina d'Alessandria; la «capera»; il «presepe», trasformano *La signorina e l'amore* in un prontuario etnografico napoletano.

Organizzato in 4 sezioni – 1925, 1932, 1936 e 1942 – il romanzo presenta una sola autentica cesura, storica prima che narrativa, quella tra il 1936 e il 1942, sintetizzata nella frase «a Napoli il palazzo dei Paternò è crollato», tra le prime battute dell'ultimo blocco narrativo. La guerra ha travolto la città, i suoi abitanti e Rosella e l'intera narrazione.

*La signorina e l'amore* è un romanzo storico, non solo infatti per lo spaccato della Napoli fascista che offre, ma per le pagine dedicate alla guerra e ai bombardamenti. Rosella non ha paura di morire, «ma neanche un poco» e, tuttavia, quando un sibilo acutissimo e un boato assordante attraversano l'aria, si protegge le orecchie con le mani e si ritrova a terra. Quasi che la guerra non possa essere descritta con parole diverse, la scena rimanda al romanzo *La pelle* di Curzio Malaparte, «[...] ci mettemmo a correre in mezzo alla strada, verso il Chiatamone; [...] il soffio dell'esplosione ci buttò in terra».

Caratterizzandosi anche come romanzo sociale, l'opera della Mozzillo, è un puntuale ritratto della società borghese partenopea, di cui è vittima proprio Leonardo, tutta impegnata a «salvare il decoro e rispettare le convenienze». Una società che ama nascondersi, come la marchesa Vitolo, l'amante di don Mariano, che, al funerale di Giulietta, abbassa la veletta per «nascondere la ragmatela delle rughe». La madre di Rosella rimprovera la figlia per essere «troppo in confidenza» con le donne di servizio e le ricorda che, sebbene «in faccia a Dio

siamo tutti uguali, le distanze bisogna rispettarle».

La scrittrice si cela dietro Giovanna nella narratrice, esternando riflessioni di ordine personale, sulla morte, sui beni materiali e sui sentimenti; valga per tutte, quella sulla bellezza: «[...] il guaio è che la bellezza è una primadonna. Da che mondo è mondo, è insensibile, egoista, strafottente. Tutta presa di sé e del proprio fascino, mai e poi mai ha impedito a qualcuno di soffrire». Scrittrice/narratrice onnisciente, l'autrice racconta in terza persona; la scelta editoriale di distinguere graficamente i momenti in cui intervengono i due narratori, la Mozzillo e Giovannella, fa dell'opera letteraria un concerto a tre voci: una scrittrice, due narratrici e un editore che interviene nell'alchimia della scrittura con una scelta tipografica. Trecento cinquanta pagine in cui si narra il necessario ma si descrive tantissimo: ci si sofferma sui luoghi – le bellissime pagine dedicate alla descrizione del «suppegno» – e sui personaggi – la caratterizzazione di Iris che sosta nel foyer del teatro.

Raccontando di una natura che partecipa principalmente agli umori della protagonista, l'autrice si diletta in ampi *flashforward*, come quello tra le pp. 197-234, e ricorre spesso a sinestesie e troncamenti che avvicinano alla materia narrata – un grande amore – impreziosendo il romanzo storico di una componente marcatamente romantica.

Nonostante la presenza di un lessico colto e ricercato in più luoghi, come, a esempio, quell'«impancarsi» usato dalla Mozzillo nell'accezione di «impancarsi a fare il maestro», parole come «piccirillo», «vocella», «camerierella», «suppegno» o espressioni come «ingrassare con la mano del cuore», consacrano *La signorina e l'amore* a romanzo di una scrittrice che «pensa in napoletano» e che ha fatto sua tutta la filosofia del quotidiano a Napoli

quando scrive che «la felicità bisogna viverla nella consapevolezza della sua instabilità. E già mentre la si gode, occorre trasformarla in ricordo: ricordo da conservare, da custodire, da tesaurizzare, perché il ricordo, quello sì, non ce lo leverà mai nessuno. E non bisogna farsi prendere dall'ansia. Perché non serve a niente: questa è la vita».

SARA CARBONE

MADDALENA STERPETTI, *La Rosa crepante*, Viterbo, Sette Città, 2021, 78 p.

Questa prima prova di Maddalena Sterpetti, *La Rosa crepante*, richiama immediatamente una forma illustre della nostra tradizione, il “prosimetro”. Si tratta di quel tipo di testo misto che, come tutti sanno dai tempi del liceo e della *Vita nova* dantesca, alterna versi e prose e fa incontrare due livelli di scrittura potenziandoli l'un l'altro in una struttura quasi di organismo vivente. Un modo per dare uno svolgimento compiuto, un senso, ad una vicenda personale. Vicenda che altrimenti rimarrebbe in gran parte, se non inesplorata, forse troppo intima. E che per questa via trova invece, attraverso il valore della parola chiarificatrice, un suo significato ed un suo scopo.

Un'ulteriore ascendenza di Maddalena Sterpetti può essere rintracciata nella dimensione ormai storica (nonostante la generazione di riferimento non sia in nessun caso, anagraficamente, quella della nostra poetessa) della “scrittura femminile” risalente ai suoi esordi all'incirca ai Settanta dello scorso Novecento. Era «l'io che brucia». Una scrittura caratterizzata da un *surplus* di autobiografia, dall'apporto determinante dell'individualità poetica, con un peso specifico lirico fortissimo. E tanto più efficace e riconoscibile, tale scrittura, tale

autobiografia, quanto più si risolvono appunto nel controllo formale, nella capacità di fermare l'emozione, senza sacrificare nulla della sua intensità. Come voleva il grande poeta romantico, “raccolgendo in tranquillità” l'emozione, nella dimensione un po' platonica, un po' leopardiana dell'immaginazione e del ricordo, che soltanto l'uso regolato della parola poetica può restituire in modo efficace.

Allora lo strano titolo della raccolta assume un significato (non potrebbe essere altrimenti) molto preciso. *Rosa crepante* è la “sedimentazione lavica” visibile nei territori centro-italiani di antichissima attività vulcanica. L'eruzione lavica allude proprio alla forza ed all'intensità dell'emozione. L'emozione è una costante, ma soprattutto è una costante la sua necessaria ricomposizione formale ed espressiva nella figura così immediata, nonostante ogni logorio retorico, della rosa poetica. Un'emozione non pietrificata, ma sedimentata e purificata, come avviene per la natura quasi adamantina del boccio geologico in questione.

Allora avremo certamente una poesia «sciamanica», quella che «chiama il Grande Spirito», un po' come succedeva ad un famoso ispirato della nostra poesia Dino Campana (i cui *Canti Orfici* è bene ricordarlo altro non sono che una specie di palindromo testuale di versi in prosa e prosa in versi). E l'altrettanto immediato è il richiamo alla poesia lunare della Madre, con risonanze appunto ermetiche ed orfiche: «L'argenteo splendore / della bella luna piena / la massa bianca e lucente di neve/cadendo ha vestito la terra / la natura ha nascosto / e da sola risplende. / Sotto la lucentezza lunare / armoniosa forma compatta / nel suo latteo chiarore / esperienza straziante per gli occhi / vissuto estraniante / o mondo incantato / antichi detriti dello spirito / spingono lontano» (*Il Grande*

*Spirito*). Ma in eguale misura l'intensità lirica si "oggettiva" in un personaggio, una storia (è il momento dell'antitesi, la prosa). Di cui non è importante fissare la natura autobiografica (spesso non lo è). Ma che è assunta immediatamente come tale nel momento in cui chi scrive si riconosce inevitabilmente in un cosmo fatto di comune sostanza umana e poetica. Il «sentiero delle anime», per parafrasare il titolo di uno dei testi in prosa più programmatici.

Questa duplice natura, lirica e prosastica, autobiografica e collettiva, poetica e romanzesca, sostanzia tutto il libro di Sterpetti. Al solo scopo di esemplificare si richiama qui, l'intensa dialettica ed emotiva tra il racconto-cronaca della giovane violata e assassinata (*La cronaca più orribile*) e le liriche quasi un *ab interiore* del medesimo, infelice personaggio, che "poeticamente" è Maddalena Sterpetti stessa, è tutti noi, tra il disincanto di essere «un'ombra nell'ombra» (*Squarcio*) e la necessità risorgente, per quanto "illusiva" del sentimento nel senso più puro, se non disincarnato (*Timidamente*). Ecco: nulla potrebbe essere realmente afferrato e riconosciuto come parte in fondo di una comune esperienza se non venisse la scrittura (in versi e in prosa) a farlo proprio e "riprogrammarlo" come parte di un'esperienza personale. E viceversa, naturalmente, nel senso dell'esperienza quotidiana e corrente. Anche da questo, da questa necessità di fissare in modo quasi archetipico e definitivo il «respiro unisono» e il «tumulo dell'ostile vita» (cito qui dalla lirica *Destino*) nasce il contrasto strutturale inevitabile di questa *Rosa crepante*. Tra la fissità nominale e ritmica della scrittura e certi passaggi fluidi, accessi e immediati, dell'ispirazione, così difficili da trattenere e per i quali Sterpetti si trova in buona e consolidata compagnia (la poesia femminile di cui sopra, da Gaspara Stampa in poi). Eccone

un breve saggio, per concludere, anche alla luce di una necessaria considerazione finale, quella che ci spinge ad avvederci di come la brevità necessaria dei testi sia funzionale all'efficacia semantica dell'insieme del libro "prosimetrico". Leggiamolo tutto questo *Scigno*, dalle cadenze così definitive e diciamolo pure, solenni, petrarchiste, in cui l'affanno si risolve e si placa in ritmo che è strumento di astrazione e comprensione, allo stesso tempo: «Ho iniziato a scriverti / e a riscriverti. / Avere un triste volto / o bisogno di dare. / Il mio spirito / unito a parole / in uno scigno dove ferite, frasi / si cercavano trovandosi / respirando e rilasciando / affanno. / Scoprire la nota voglia di sentire / bastarsi ma non dire / la testa e il cuore / o la scelta che / mai compare / tra le serene possibilità. // Aspettare con la durezza addosso. Decidere. / Non lasciare più nulla. / Non scomparire».

VALENTINO CECCHETTI

MAURO FERRARI, *Infinitamente piccolo, infinitamente grande. Io, la nanotecnologia e la vita intorno*, Milano, Mondadori, 2022, 454 p.

Uno dei più importanti scienziati del nostro tempo, Mauro Ferrari, irrompe sulla scena editoriale italiana con un volume atipico, distante dalle sue innumerevoli pubblicazioni scientifiche, modificando quelle che sono le strutture abituali del romanzo, anche testimoniale. Il testo, infatti, di primo acchito sembra rivestire i caratteri propri dell'autobiografia, salvo poi traslare il lettore in un vortice narrativo dove la realtà vissuta si trasforma in romanzo, all'interno del quale dominano i *flashback*, le intersezioni dei piani esistenziali, memoriali, scientifici, gli accenni alla versificazione: il tutto innervato nella

modernità ed espresso con immediatezza linguistica. Il racconto mette insieme un prima e un dopo, unendo il mondo provinciale friulano con le esperienze tecnologico-scientifiche europee e americane, aprendo spazi inconsueti alla narrazione. L'obiettivo primario della scrittura è quello di stabilire un contatto tra l'autore e il lettore, uno spostamento in avanti rispetto al dialogo con il lettore proposto da Italo Calvino in *Se una notte d'inverno*. Nel volume, infatti, sono reperibili persino i contatti dell'autore e viene espressamente chiesto al lettore di interloquire con lui.

Il romanzo si presenta anche come un importante *reportage* documentario su eventi che stanno caratterizzando il nostro tempo, con puntuali ricostruzioni di quanto accade nelle alte sfere della *governance* scientifica europea. Ferrari scopre la sua vocazione letteraria non per ricercare una fortuna in ambiti diversi dal suo, ma per lasciare una testimonianza che non può essere ignorata dal grande pubblico. Una delle tante virtù del libro è riconoscibile nell'umiltà dell'autore, di come egli si pone nei confronti della materia narrativa, dalla quale deriva il modo paziente e quasi disarmato di raccontare gli eventi che hanno caratterizzato la sua vita, intrecciandoli con quelli di una larga parte dell'umanità.

Lo sguardo partecipato si estende alla fiamma dei malati di cancro, a favore dei quali Ferrari ha dedicato tutta la sua vita, nel tentativo di trovare una cura, arrivando ormai alle soglie di un felice epilogo. In alcuni punti del libro ci s'imbatta in una sorta di confessione che non ricorre ai lamenti dell'introverso, ma alla consapevolezza dei propri limiti, consentendo all'autore di esprimersi in una scrittura libera dalle costrizioni dei paradigmi narrativi e di trasferire nella composizione del volume tratti di assoluta originalità. Si resta, pertanto, ammirati nei confronti

di una passione interiore che contraddistingue la storia del ricercatore, lasciando intravedere un'intelligenza che stupisce e traluce nel testo. Lo accompagnano in questo percorso i maestri che sono alla base della sua formazione: oltre ai mostri sacri della fisica, della matematica, della scienza più in generale, sono proprio le reminiscenze letterarie, filosofiche, mitologiche a impreziosire le pagine del romanzo attraverso una serie di pertinenti richiami. Interessante anche il traslato sullo stesso piano formativo dei detti popolari, dei comportamenti familiari, delle affermazioni amicali o di semplici conoscenti, riportate dall'autore come concorrenti a una genesi che non si alimenta solo di sommi pensieri, ma anche di osservazioni più pragmatiche, sempre funzionali al modo più adeguato di affrontare la vita.

Da questo punto di vista, il libro si rivela anche un manuale, a cui attingere per affrontare l'esistenza; vi si fondono esperienze emblematiche, che lasciano al lettore insegnamenti preziosi. L'intero *corpus* narrativo si correda di similitudini, metafore, figurazioni simboliche; sorprendentemente singolare, a tal proposito, l'invenzione del termine «metalogia» per significare una fusione di metafore e di analogie organicamente collegate. Un passaggio chiave, volto a spiegare un così genuino viluppo, è rinvenibile nel concetto di creatività: «Mi sembra che la creatività non sia altro che trovare (anzi aprirsi all'arrivo di) induzioni logiche partendo da riconoscimenti analogici; e qui l'interpretazione del flusso di connessioni si sposta dalla metafora, alla soluzione di problemi, esuberanza incanalata con rigore. Eureka metaforico/analogico. Eureka da solo non esiste, esiste solo il penetrare il velo delle conoscenze tra campi diversi, e rientrare con il fuoco prometeico nato dalla similitudine, e il completamento dei quadri mancanti

delle traiettorie analogiche» (p. 26).

Originale, inoltre, si rivela l'inserimento all'interno della narrazione di *box*: così l'autore chiama una sorta di paragrafi parentetici, che potrebbero essere scorporati dalla lettura. L'intera materia, però, si presenta ben amalgamata, strutturata in capitoli che, pur risultando spesso indipendenti l'uno dall'altro, sono in realtà incastrati come in un *puzzle* che si combina lentamente, ma che potrebbe anche comporsi di parti separate. Una struttura narrativa policentrica, dunque, aperta, che riesce a riprodurre nel racconto la visione scientifica della realtà osservata nella sua molteplicità. Anche le notazioni all'interno del testo sono particolari: oggetti storici, fantastici, elementi cibernetici, riferimenti a particolari programmi informatici, a forme musicali, grammaticali, con scelte linguistiche spesso erudite, intervallate da riferimenti fumettistici, popolano le raffigurazioni di un mondo variegato, che viene calato in una scrittura gradevole, immediata, vitale e di grande attualità. La metafora dell'acqua chiarisce come la concezione dell'esistenza sia composita nella mente dello scrittore, alimentata da una pluralità di elementi: «Posso chiederti qual è la tua meta-acqua? Per me certo, famiglia, ricerca, musica, corsa... e la mia squadra del cuore. La preghiera. Scrivere. Lavorare al film. [...] Cercare il significato della vita (p. 45)». Sembrerà un paradosso affermare, poi, in un libro composto di quasi cinquecento pagine, che l'autore palesa una capacità espositiva fuori dal comune: la sintesi. È possibile, ad esempio, assistere a una descrizione esemplare dello Stretto di Pudgel, in cui ci viene proposto un meraviglioso scorcio d'America, portandoci nello Stato di Washington a Nord-Ovest del Pacifico, senza mai perdere il gusto della *brevitas*, accompagnata dall'autoironia che attraversa l'intera opera; in particolare, negli

stringati dialoghi con i personaggi che animano la storia o con sé stesso.

L'esegesi speculativa di Ferrari si cela, in definitiva, nell'apparente frammentarietà discorsiva, nella sospensione del giudizio, nel rifiuto della sistematicità, nel tentativo di colmare il vuoto che separa il desiderio del bene comune e l'impossibilità di raggiungerlo. Tutto si snoda sotto la coltre di un credo in cui l'esperienza umana è proiettata verso un disegno che accoglie e caratterizza la parte migliore dell'umanità. Gli sparsi aforismi condensano, pertanto, un pensiero che rifiuta volontariamente ogni tentazione estetica, per giungere a una verità essenzialmente spirituale e filosofica, in cui si contempera l'acuta comprensione della miseria esistenziale. Tutto sembra muoversi nell'incessante rinvio a un *oltre* extratestuale, all'interno di una visione ottimistica che spinge l'uomo a un'ininterrotta ricerca, con l'invito a sperimentare, anche senza conoscere a fondo le cose, ma con il desiderio di scoprire fin dove si può arrivare. La scienza e la musica interagiscono con la vita reale, ricostruendo il rapporto armonico che lega l'uomo alla natura e, attraverso di essa, probabilmente a Dio. Il testo vive anche sulle cose non dette, nascoste dietro alcuni silenzi o interruzioni, sull'amore profondo che muove la storia umana di Mauro Ferrari. Di qui la caduta di ogni atteggiamento borioso per i traguardi professionali raggiunti, insieme con la visione di una conquista di mete scientifiche proiettata in una dimensione che affonda le radici nel dolore, generato dall'impari lotta contro la 'malattia'.

Siamo in uno dei nuclei centrali del volume: la scienza deve necessariamente essere al servizio della comunità (p. 251). Come manifestazione del pensiero umano dovrebbe contenere una visione etica protesa a valorizzare i processi so-

lidali; ma, come spiega l'autore, i centri di potere sono spesso legati a interessi particolari. Una sezione significativa del libro è dedicata alla sua breve presidenza del Consiglio Europeo della Ricerca Scientifica; Ferrari vi spiega i motivi per cui si è dimesso dopo alcuni mesi. Suona strano che, nonostante le numerose letture proposte dall'uscita del libro, non si sia ancora messo l'accento su un evento che apre uno squarcio importante sulla politica della ricerca scientifica europea e sui modi di procedere dei vertici che dovrebbero tutelare e orientare le ricerche per il bene collettivo, mentre talvolta ci si attarda in attività finalizzate solo a ricerche personali, seppure importanti per il carattere scientifico che rivestono. Ferrari racconta che le sue dimissioni trovano le motivazioni nell'inefficienza del Consiglio scientifico, organo di governo dell'ERC, che rifiuta perfino di riunirsi per discutere su un programma

volto a fronteggiare l'emergenza del *co-vid*, ritenendo che si potessero intaccare i finanziamenti già assegnati. Alla *governance* del Consiglio Europeo, in buona sostanza, non importava nulla della vita delle persone che si trovavano a fronteggiare una pandemia nei cui confronti nemmeno gli scienziati avevano chiari i modi per opporvisi (pp. 252-256).

Il testo, strutturato, quindi, in chiave autobiografica, si rivela un esempio di grande generosità e dedizione, che ci aiuta a riflettere fuori da ogni schematismo, lontano da ideologismi di maniera e da intrecci difficilmente dipanabili, essendo imperniato sulla continua analisi dei fatti e delle motivazioni che li hanno determinati. Dei molti e interessanti argomenti del libro, trattati in maniera originale e lungimirante, diamo ora il piacere ai lettori di scoprirli, dando vita proprio a quella forma interattiva così acutamente ricercata e proposta dall'autore.

LUIGI MONTELLA

### **Guida Editori**

Via Bisignano, 11 - 80121 Napoli

- *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio e Irene Chirico
- *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Introduzione e cura di Rosa Giulio, 2 voll.
- RAFFAELE VIVIANI, *Poesie, opera completa*, a cura di Antonia Lezza
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*
- ANTONELLA SANTORO, *D'Annunzio o Svevo*
- RENATO RICCO, *Sulle tracce di Didone. Fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*
- GIORGIO SICA, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*
- ANTONELLA SANTORO, *Camillieri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Le strutture dell'antipoesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa*
- EMMA GRIMALDI, *Inseguendo Orlando. Un pretesto per rileggere il "Furioso"*

\*\*\*\*\*

### **Liguori Editore**

Via Posillipo, 394 - 80123 Napoli

- *Alfonso Gatto. L'uomo, il poeta*, a cura di Luigi Reina e Nunzia Acanfora
- *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Nunzia Acanfora e Carmela Lucia
- *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di studi (Università di Salerno, 15-16 novembre 2012), Introduzione e cura di Rosa Giulio
- EPIFANIO AJELLO, *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*
- *Macramé. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore, Annamaria Sapienza
- *Oltre la Serenissima*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco
- EPIFANIO AJELLO, *Ad una certa distanza. Sui luoghi della letterarietà*
- CARLO GOLDONI, *Memorie italiane*, edizione critica a cura di Epifanio Ajello



## LIBRI RICEVUTI

- AGRESTA NICOLETTA, BOTTONE ALESSIO, GENNA GIOVANNI, ORRICO RICCARDO, SAMMARCO CARMELA, SARNELLI DEBORA A. (a cura di), *Riceventi, lettori e pubblico. Una proposta transdisciplinare*, Università di Salerno – Dipsum libri Studi, Officine ed., 2022.
- AJELLO EPIFANIO, *L'abecedario di Pinocchio. Un quaderno di esercizi (dalla A alla Z)*, Napoli, Liguori, 2022.
- AMPÈRE JEAN-JACQUES, *Voyage dantesque. Viaggio dantesco*, Edizione con testo a fronte, Introduzione, nota al testo a cura di Massimo Colella, Firenze, Edizioni Polistampa, 2018.
- ANGIULI LINO, *Sud. Voce del verbo sudare* (poesie), Prefazione di Daniele Maria Pegorari, *Un dialogo con Carlo A. Augieri*, un saggio di Gabrio Vitali, Bergamo, Moretti & Vitali, 2022.
- ATWELL NANCIE, ATWELL MERKEL ANNE, *La zona di lettura. Come aiutare i ragazzi e le ragazze a diventare lettori abili, appassionati, abituali, critici*, QdR–Didattica e letteratura, 15, Torino, Loescher, 2022.
- BARBARO FRANCESCO, *De re uxoria*, a cura di Claudio Griggio e Chiara Kravina, Firenze, Olschki, 2021.
- BENISCELLI ALBERTO, «I più sensibili effetti». Percorsi attraverso il Settecento letterario, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2022.
- BONANI VITTORIA, *La Città che non consoci! Preziose testimonianze storiche, fotografiche, artistiche del Centro Storico di Salerno*, con contributi di Maria Antonietta Del Grosso, Nocera Superiore (Sa), Print Art di Massimo Boccia, 2022.
- BONVINI ALESSANDRO (a cura di), «Men in arms». Insorgenza e contro-insorgenza nel mondo moderno, Bologna, Il Mulino, 2022.
- BOTTONE ALESSIO, *Settecento dialogico. Scienza, “militanza”, letteratura*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2022.
- “Buone maniere”, *iconologie, linguaggi, manierismi, antagonismi*, a cura di Daniela Carmosino e Francesco Rizzo, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021.
- CALDIRON ORIO, MANCINO ANTON GIULIO, SPERANZA PAOLO (a cura di), *Oltre Eboli. Da Carlo Levi a Francesco Rosi*, Avellino, Cinema Sud – Mephite, 2022.
- CANTONE RENATO, *Harlem, Italia. Covello e Marcantonio, due visionari nel ghetto dei migranti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- CAPPELLI VITTORIO, *Dagli Appennini alle Ande, al Caribe e all’Amazzonia. Percorsi e profili migratori verso le «altre Americhe»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- CARNEVALE ROSANNA, *Ora pro nobis* (racconti), Arles, Portaparole France, 2022.
- COLELLA MASSIMO, *Il Barocco sabauda tra mecenatismo e retorica. Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours e l’Accademia Reale Letteraria di Torino*, Torino, Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2019.
- DEL CORNO NICOLA, *Italia reazionaria. Uomini e idee dell’antisorgimento*, Milano, Bruno Mondadori, 2017.

- DEL GROSSO MARIA ANTONIETTA, *La Corte rinascimentale dei Sanseverino Principi di Salerno*, Sant'Egidio del Monte Albino, Francesco D'Amato Editore, 2020.
- DOLFI SIMONA, *Pasolini e "Cinema Sud"*, *Il soggetto censurato di «Una giornata balorda»*, Avellino, Mephite, 2022.
- FALLICO ANTONIO, VIOLA CORRADO, FORNER FABIO (a cura di), *Le lettere di Scipione Maffei ad Angelo Calogera*, Verona, Associazione Conoscere Eurasia, San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale Russa, 2016.
- FESTA GIANNI, IULIANO GIUSEPPE, SAGGESE PAOLO (a cura di), *Da Matera a Portici per raccontare il Sud. Rocco Scotellaro tra Manlio Rossi Doria e Carlo Levi*, Grottaminarda (AV), Delta3 Edizioni, 2021.
- FINO MICHELANGELO, *Il fischio del treno. Il viaggio della verità nelle novelle di Pirandello*, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2021.
- «FRONTIERE», 37, gennaio-dicembre 2020.
- «FRONTIERE», 38, gennaio-dicembre 2021.
- GALIANI FERDINANDO, *Tre scherzi seri*, a cura di Azzurra Mauro, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2022.
- GIN EMILIO, SONETTI SILVIA (a cura di), *Monarchia borbonica, controrivoluzione e brigantaggio politico nel Mezzogiorno d'Italia (1799-1895)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.
- GRANESE ALBERTO, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Salerno, Edisud, 2022.
- GRANESE ALBERTO, *L'analogon nel Paradiso dantesco e la transumptio nell'analisi desanctisiana*, estr. da «Studi desanctisiani», 10, 2022, pp. 47-62.
- GRILLO PAOLA (a cura di), *Serretto Serretti. Autobiografia di un fuoriuscito*, Prefazione di Maurizio Maggiani, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2022.
- GRILLO ROSA MARIA (a cura di), *Percorsi della memoria. Storia e storie della letteratura testimoniale*, «Sinestesie», XXII, 2021.
- GUARAGNELLA PASQUALE, *Desiderosi del vero. Prosa di nuova scienza dal primo Galileo a Benedetto Castelli*, Lecce, Argo, 2021.
- GUARINO SALVATORE, *Radiografia del «Myrmedon» di Giovanni Pascoli*, Università degli Studi di Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2022.
- IMBRIANI MARIA TERESA (a cura di), *La scienza, la scuola e la vita. Francesco De Sanctis tra noi*, Venosa, Osanna Edizioni, 2021.
- Italiano 2020: lingua nel mondo globale*, a cura di B. Coccia, M. Vedovelli, M. Barni, F. De Renzo, S. Ferreri, A. Villarini, Roma, Editrice APES, 2021.
- IULIANO GIUSEPPE, *Vuoti di memoria. Versi d'asporto*, Nota introduttiva di Jack Hirschman, Avellino, Edizioni Nuovo Meridionalismo, 2022.
- IULIANO GIUSEPPE, *Parole d'amore. Il tuo Cantico. Il mio Canzoniere*, Prefazione di Emerico Giachery, Postfazione di Lucia Esposito, Grottaminarda (AV), Delta3 Edizioni, 2020.
- JAMES HENRY, *La casa natale*, versione e cura di Sergio Perosa, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2022.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol. XVI, n. 2, Fall 2021.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol. XVII, n. 1, Spring 2022.
- JOVINE FRANCESCO, *Voyage au Molise*, Traduit de l'italien et présenté par Jean-Pierre Pisetta, Caen, Nous, 2022.

- «L'IMMAGINAZIONE», 321, marzo-aprile 2021.
- «L'IMMAGINAZIONE», 327, gennaio-febbraio 2022.
- «L'IMMAGINAZIONE», 332, novembre-dicembre 2022.
- «LA BEIDANA», 103, febbraio 2022.
- «LA BEIDANA», 104, luglio 2022.
- «LA BEIDANA», 105, ottobre 2022.
- LA PENNA ANTONIO, *La favola antica. Esopo e la sapienza degli schiavi*, a cura di Giovanni Niccoli e Stefano Grazzini, Firenze, Della Porta Editori, 2021.
- Latinum bucolicum carmen. Gli idilli di Teocrito nella traduzione di Martino Filetico*, Edizione critica, introduzione e commento di Manuela Martellini, Bologna, Patron, 2022.
- LICATA DELFINA (a cura di), *RIM. Rapporto Italiani nel Mondo. 2022*, Todi (PG), Editrice Tau, 2022.
- LO CASTRO GIUSEPPE, *Costellazioni siciliane. Undici visioni, da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS, 2018.
- LOMBARDI NORBERTO, *Altrove. Intellettuali molisani della diaspora*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2022.
- LOMBARDI VINCENZO, *La raccolta "La Lapa". Musiche tradizionali del Molise registrate da Alberto Mario Cirese*, Prefazione di Maurizio Agamennone, Postfazione di Pietro Clemente, con 4 CD, Bagnoli del Trigno, Edizioni Macchiamara, 2022.
- LOMONACO FRANCESCO, *Opere, V, Discorsi letterari e filosofici*, a cura di Nicola D'Antuono, Lanciano, Carabba, 2022.
- MANZONI ALESSANDRO, *I promessi sposi*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Firenze, Edimedia, 2020.
- MATTEI SAVERIO, *Elogio del Jommelli*, a cura di Lucio Tufano, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2022.
- MONACO DAVIDE, TUONO MICHELE, *Racconti molisani d'appendice (1848-1884)*, Cerro al Volturno (IS), Volturria Edizioni, 2022.
- MONTANO ROCCO, *Suggerimenti per una lettura di Dante*, Introduzione e cura di Sebastiano Villani, Sarno, Buonaiuto Editore, 2021.
- NAY LAURA, *Leggere l'Ottocento. Francesco De Sanctis e le «nude regole» della critica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021.
- PACITTI DIANE, *Tra due paesi* (romanzo), Traduzione di Laura Ferri Forconi, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- Percorsi della memoria. Storia e storie della letteratura testimoniale*, Introduzione e cura di Rosa Maria Grillo, Avellino, Sinestesie, 2021.
- PIETROPAOLI ANTONIO, *La logica del Tempo* (poesie), Postfazione di Alberto Granese, Napoli, Guida, 2022.
- POMMIER VINCELLI FEDERICO, SOLLAZZO BORIS (a cura di), *Fabrizio Gifuni l'attore maratoneta*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2022.
- RICCI ROBERTO, *Il cardinale Troiano Acquaviva D'Aragona. Tra erudizione e storia*, Atri, Hatria Edizioni, 2022.
- «RIFORMA E MOVIMENTI RELIGIOSI», 11, giugno 2022.
- «RIFORMA E MOVIMENTI RELIGIOSI», 12, dicembre 2022.
- «RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA», XL, 2, 2022.
- «RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA», XL, 3, 2022.

- ROMAGNANI GIAN PAOLO, *I Valdesi nel secolo dei Lumi*, Torino, Claudiana, 2022.
- RUGGIERO AMERIGO, *Italians in America*, Edited and translated by Mark Pietralunga, New York, Bordighera Press, 2020.
- RUSSO BIAGIO, *Il labirinto Leonardo Sinisgalli*, 2 voll., Montenuro (PZ), Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2022.
- SABIA FRANCO, *I racconti della sera. La fontana, la luna e altre storie*, Rionero in Vulture, Calice Editore, 2020.
- SAGGESE PAOLO, DELLO BUONO ADRIANA (a cura di), *Ferdinando Cianciulli martire del socialismo. A cento anni dal suo assassinio (1922-2022)*, Montella, Digital Grafic, 2022.
- SALERNO RAFFAELE, *I promessi sposi da Renzo a Gertrude*, a cura di Vincenzo Salerno, Sarno, Edizioni Buonaiuto, 2022.
- SPERANZA PAOLO, *Geografie pasoliniane. Incontri Tracce Passaggi*, Avellino, La Valle del Tempo, 2022.
- STRATI SAVERIO, *Tutta una vita* (romanzo), Prefazione di Vito Teti, Postfazione di Pasquale Tuscano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.
- SVEVO ITALO, *Una burla riuscita. Le favole*. Introduzione di Matteo Palumbo, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2022.
- TADJO VÉRONIQUE, *Lontano da mio padre* (romanzo), Introduzione di Franco Arato, Traduzione dal francese di Sergio Arecco, Genova, Città del silenzio, 2022.
- TANZI FRANCESCO PAOLO, *Crossing Bridges. Three stories and nine poems*, Napoli, Graus edizioni, 2022.
- TANZI FRANCESCO PAOLO, *Tutta la vita da vivere* (romanzo), Napoli, Graus edizioni, 2021.
- TATASCIORE GIULIO, *Briganti d'Italia. Storia di un immaginario romantico*, Roma, Viella, 2022.
- «TESTO», 82, luglio-dicembre 2021 [AA.VV., «Il cammino dell'invenzione». Dagli archivi dell'Università Cattolica, a cura di Pierantonio Frare e Paolo Senna].
- «TESTO», 83, gennaio-giugno 2022.
- TIRRI LUCIA CRISTINA, *Itinerari autobiografici. Frammenti d'Italia nel mondo*, Prefazione di Sebastiano Martelli, Poggio Rusco (MN), MnM Edizioni, 2022.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Per le famiglie e le scuole. Canzoni*, Edizione a cura di Francesca Malagnini e Anna Rinaldin, Stony Brook (N.Y.), Forum Italicum Publishing, 2022.

LE CIVILTÀ LETTERARIE  
LXVI

**Rosa Giulio**

*Pirandello  
La costruzione del personaggio  
la scienza il fantastico*



EDISUD  
SALERNO



LE CIVILTÀ LETTERARIE  
LXIX

**Alberto Granese**

*Pasolini  
L'esercizio della ragione e del dovere*



EDISUD  
SALERNO

Francesco Tateo, *Moderntà dell'Umanesimo*

*Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone

Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico

Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*

Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*

*Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

**Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing**

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

\*\*\*\*\*

Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*

Lorenzo Da Ponte, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, Edizione critica a cura di Laura Paolino

Rosa Giulio, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*

Giulia Dell'Aquila, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*

Giulia Dell'Aquila, *Forme e modelli tra Cinque e Settecento*

Niccolò Tommaseo, *Per le famiglie e le scuole. Canzoni*, Edizione e cura di Francesca Malagnini e Anna Rinaldin

**Forum Italicum Publishing**

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

Finito di stampare nel mese di marzo 2023  
presso la Tipografia Buonaiuto sas  
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)

