

# misure critiche

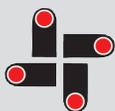
*Rivista semestrale di letteratura*

Nuova Serie

ANNO XXII

numero 1-2

2023



EDIZIONI  
BUONAIUTO

*Fondatore*

GIOACCHINO PAPARELLI

*Direttore*

SEBASTIANO MARTELLI

*Comitato scientifico*

EPIFANIO AJELLO - EMANUELA BUFACCHI - VINCENZO CAPUTO  
FRANCESCA PIA CASTELLANO - IRENE CHIRICO - GIULIA DELL'AQUILA  
DOMENICA FALARDO - GIUSEPPE GAZZOLA - ROSA GIULIO - ALBERTO GRANESE  
PATRIZIA GUIDA - TONI IERMANO - ANTONIA LEZZA - SIMONE MAGHERINI  
LUIGI MONTELLA - LAURA PAOLINO - LUIGI REINA - VINCENZO SALERNO  
GIORGIO SICA - BEATRICE STASI

*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*, insieme al relativo “Codice etico”,  
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 XXII, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2023

**Saggi**

ROSA GIULIO, <i>Nella superbia luciferina l'«argomento de la mente»: i ribelli di Inferno XXXI</i> .....	pag. 5
LAVINIA SPALANCA, <i>Oneirobiblia. La Biblioteca dei sogni di Anton Francesco Doni</i> .....	» 31
NICOLA D'ANTUONO, <i>Su Irene Capecelatro Ricciardi e sulla ricezione di Francesco Lomonaco a Napoli durante la Restaurazione</i> .....	» 54
MARINA RICCUCCI, <i>Un sonetto di Franco Sacchetti e i capponi di Renzo: tra congetture e divagazioni</i> .....	» 70
LUCA VACCARO, <i>Un elogio-memoria: Trilussa ritratto da Nino Martoglio</i> ....	» 90
ALBERTO GRANESE, <i>Das Schloß di Kafka: un apologo inquietante sull'ubiquità invisibile e demoniaca del Potere. L'esempio "europeo" di Alvaro con L'uomo è forte</i> .....	» 116
ROBERTA NUOVAVIA, ALBERTO SANA, <i>Gli scritti di Felice Del Vecchio per «Lo Spettatore Italiano» (1954-1956)</i> .....	» 149
SEBASTIANO MARTELLI, <i>Dall'Ur-testo (1945-1947) a Familia. Giose Rimanelli tra autobiografia e immaginario</i> .....	» 198
IRENE CHIRICO, <i>In volo «come Perseo in un altro spazio»: immagini di leggerezza in Calvino</i> .....	» 248

**Interventi**

RAFFAELE DI ZENZO, <i>The 1867 Grand Tour of Mark Twain in Italy: the Legend of the Capitoline Venus</i> .....	» 273
GIORGIO SICA, <i>This must be the place. Variazioni su David Byrne e lo zen</i>	» 292

## Note e Rassegne

SEBASTIANO MARTELLI, <i>Sulla edizione del De re uxoria di Francesco Barbaro</i> .....	pag. 309
RENATO RICCO, «Attentissimo alle questioni musicologiche»: addenda mi- nima sul Fondo Caretti (Biblioteca Civica Ariostea).....	» 320
NUNZIA SOGLIA, «I poeti o saranno natura o, perdutala, la cercheranno» (Schiller): la narrativa di Alessandra Sarchi.....	» 328

## Recensioni

Alessio Bottone, Elettra Cortimiglia, Lorenzo Giglio, Milena Monta- nile, Gabriella Noto, Rossella Petrosino, Elisa Puntarello, Lorenzo Resio, Hernán Rodríguez-Vargas, Giorgio Sica.....	» 343
<b>Libri ricevuti</b> .....	» 377

## NELLA SUPERBIA LUCIFERINA L'«ARGOMENTO DE LA MENTE»: I RIBELLI DI *INFERNO* XXXI

### ABSTRACT

Del XXXI dell'*Inferno* sono riprese e discusse le interpretazioni realistiche in chiave antropomorfa e le problematiche connesse alla questione linguistica in Dante; viene svolta una lettura metaletteraria della rappresentazione dei Giganti, in rapporto alle opere dei poeti «regulati», Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio, ma anche una decrittazione delle ambigue tonalità stilistiche del canto, seria o ironica, parodica o grottesca.

In the XXXI of the *Inferno* the realistic interpretations in an anthropomorphic key and the problems connected to the linguistic question in Dante taken up are discussed; a metaliterary reading of the representation of the Giants is discussed, in relation to the works of the poets «regulati», Virgil, Ovid, Lucan and Statius, but also a decryption of the ambiguous stylistic tones of the song, serious or ironic, parodic or grotesque.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Inferno* XXXI, metaletteratura, stile.

KEYWORDS: Dante, *Inferno* XXXI, metaliterature, style.

### 1. *Interpretazione realistica in chiave antropomorfa*

Il XXXI si presenta immediatamente come un canto di raccordo tra fraudolenti e traditori, dall'ottavo, le Malebolge, al nono cerchio, il Cocito, in quanto uno dei Giganti, che ne sono protagonisti, svolge lo stesso ruolo di Gerione tra i canti XVI e XVII nel passaggio dai violenti ai fraudolenti. Da questo punto di vista, non solo adempie a una funzione microstrutturale, ma si collega alla strategia metaletteraria di Dante, che soprattutto nella seconda parte del canto assume una posizione centrale, anche se è già evidente sia nel collegamento diegetico dei primi versi con gli ultimi del canto precedente, il XXX, sia nello stesso ben controllato

cambio di registro stilistico, che implica l'alternanza, secondo la poetica alla base della *Commedia*, del genere comico con il tragico.

Una medesima lingua pria mi morse,  
 sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,  
 e poi la medicina mi riporse;  
 così od'io che solea far la lancia  
 d'Achille e del suo padre esser cagione  
 prima di trista e poi di buona mancia. (1-6)

A *incipit*, infatti, Dante, per mezzo di una similitudine, che sul piano narrativo riprende l'episodio conclusivo del precedente, alludendo a Virgilio, rileva di averlo prima ferito con i suoi rimproveri, fino a farlo arrossire per la vergogna, poi di avergli dato un rimedio con parole di consolazione: «Maggior difetto men vergogna lava, / [...] che 'l tuo non è stato; / però d'ogne trestizia ti disgrava» (vv. 142-144). La *comparatio* con la lancia di Peleo, padre di Achille, che al primo colpo feriva e al secondo guariva, usata nella tradizione classica e romanza, con Bernart de Ventadorn (I, 6), e dai lirici del Due-Trecento, spesso riferita al bacio o allo sguardo della donna amata o addirittura a Bonifacio VIII da Jacopone da Todi (LVI 3-6), non è, pertanto, casuale, perché, subito dopo, insieme con suoni di corni e immagini di torri, si entra in una dimensione stilistica alta, venata di richiami epico-tragici.

Con una tenzone in crescendo polemico e in registro espressivo "basso", tra Sinone il greco, artefice dell'ingresso del cavallo in Troia, e maestro Adamo, il falsatore di monete con il ventre gonfio, entrambi nella decima bolgia, si chiude, quindi, il canto XXX, che, in base al polistilismo dantesco, si era aperto con un esordio di intonazione epica, a cui seguiva al centro una rievocazione nostalgica in stile "mezzano" o elegiaco. Dante è quasi morbosamente attratto dallo scambio feroce di battute tra i due e Virgilio lo rimprovera per la sua curiosità rivolta a una disputa volgare, una disapprovazione che sembrerebbe in contrasto con la messa in atto dello stile comico, imprescindibile nella riflessione dantesca e allusivo proprio alle tenzoni letterarie, come quella giovanile con Forese Donati, se non fosse dettata sia dall'implicita funzione etica di questo tipo di sperimentazioni stilistiche, non certamente autoreferenziali e fini a se stesse, sia dalla concezione virgiliana del poema in stile epico "alto"; ma, come sembra più probabile, a livello metaletterario, l'espedito della condanna non sarebbe altro che un segnale dell'innalzamento stilistico del canto successivo, il XXXI, appunto. Di qui anche il ricorso al rossore di Dante

per vergogna e alla successiva rassicurazione di Virgilio che il suo rimorso è superiore alla colpa, offrendogli in tal modo l'antidoto al rimprovero.

La similitudine, di ascendenza mitologica, recupera la leggenda della lancia data ad Achille dal padre Peleo, una lancia che colpiva, prima, ferendo e, una seconda volta, guarendo: l'ipotesto dantesco è il «Pelias hasta» ovidiano, calco omerico dell'immagine della lancia (*Peliàda melien*), per effetto metonimico trasferita dal monte Pelion in Tessaglia, del cui frassino è composta, al padre di Achille. Omero, in XVI 143 dell'*Iliade*, fa un riferimento alla lancia, ma è dalla vicenda tragica del Telefo euripideo, veicolata, nel secondo secolo dopo Cristo, dalle *Fabulae* di Igino, che si accenna alla particolarità della lancia in grado di ferire e di guarire contemporaneamente. Dante la propone, rivisitandola, avendo avuto particolare fortuna soprattutto nel genere lirico, ancora una volta, grazie a Ovidio, soprattutto all'Ovidio dei *Remedia amoris* (vv. 43-48), con l'invito di imparare a guarire da colui che ha insegnato ad amare, dal momento che sarà unica la mano a ferire e a guarire, come accadde al figlio di Ercole, Telefo, a cui dall'asta del Pelio fu inferta la ferita e da quella stessa asta fu data la cura:

Discite sanari per quem didicistis amare;  
una manus vobis vulnus opemque ferret. [...]   
Vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,  
vulneris auxilium Pelias hasta tulit<sup>1</sup>.

A partire dal primo verso, «una medesima lingua mi morse», con effetto di cataresi, in cui l'uso espressivo del traslato, riferito al sostantivo «lingua», indica che l'azione del mordere rimanda anche al rimorso, Dante, eleva il tono del discorso poetico, rafforzato anche da preziosismi lessicali, peregrini gallicismi e un'articolata strumentazione retorico-metaforica. Le prime due terzine si presentano, quindi, come una vera e propria *ouverture* a doppio scorrimento: da una parte, di raccordo tra due canti, segnalandone la continuità narrativa, dall'altra, di stacco, evidenziandone

<sup>1</sup>Vd. anche OVIDIO, *Metam.* XIII 171-172: «Ergo opera illius mea sunt: ego Telephon hasta / pugnantem domui, victum orantemque refeci»; *Tristia* V II 15-16: «Telephus aeterna consumptus tibi perisset, / si non, quae nocuit, dextra tulisset opem». Cfr. M. U. SOWELL, *Dante and Ovid*, in *Introductio*, in *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991, pp. 10-11. Quanto a «mancia» di v. 6, un gallicismo il cui significato originario è “assalto”, da intendersi, quindi, come “procurare danno”, vd. A. PÉZARD, *Manche et mancia*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, II, pp. 571-593.

la discontinuità di genere, l'intero *corpus* poetico del XXXI si manifesta in netto contrasto con il prevalente stile comico-basso del XXX e, grazie soprattutto agli ipotesti delle *auctoritates* presenti come substrato, Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, si attesta su un livello più alto, che sembra escludere la permanenza e la presenza di elementi grotteschi all'altezza della descrizione dei Giganti, senza precisi riscontri nella tradizione, tanto da essere letti come pura invenzione dantesca. In realtà, Dante, sempre in linea con i poeti «regulati», si comporta in maniera analoga nel XX canto, dove ogni celebre indovino antico rinvia ai loro poemi, tutti del genere epico: Manto all'*Eneide* di Virgilio, Tiresia alle *Metamorfosi* di Ovidio, Aronte alla *Farsaglia* di Lucano, Anfiarao alla *Tebaide* di Stazio, con un'ulteriore messa a fuoco del canone, così come aveva fatto nel XVIII con Terenzio inquadrato nella commedia classica.

Subito dopo, Dante e Virgilio, dando le spalle alla decima bolgia e attraversando l'argine che la circonda, riprendono il cammino e si avviano, senza parlare, in direzione del nono e ultimo cerchio; il passaggio verso il lago ghiacciato di Cocito è affidato a una topica terzina itinerante.

Noi demmo il dosso al misero vallone  
 su per la ripa che 'l cinge dintorno,  
 attraversando senza alcun sermone. (7-9)

Il percorso è in penombra: l'atmosfera rimanda a una situazione confusa, indistinta, che potrebbe già alludere alla confusione delle lingue, all'assenza di comunicazione, uno dei motivi del canto. Dante sente il suono di un «alto corno»: l'ipallage (a essere alto è il suono, non il corno) rafforza efficacemente l'immagine e la sonorità del verso; ed essendo il suono talmente potente da far apparire flebile il rombo di un tuono, volge lo sguardo non lungo la traiettoria della sua propagazione nello spazio, ma all'opposto («contra sé»), verso la fonte sonora, il punto di emissione: i due versi, 14 e 15, segnalano l'urgenza, da parte dell'inquieto *viator*, di individuarlo senza errore, avvertendolo come foriero di una premonizione non rassicurante.

Quiv'era men che notte e men che giorno,  
 sì che 'l viso m'andava innanzi poco;  
 ma io senti' sonare un alto corno,  
 tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,  
 che, contra sé la sua via seguitando,  
 dirizzò li occhi miei tutti ad un loco. (10-15)

In modo così forte e pauroso, come il suono del corno infernale, nemmeno Orlando suonò il suo Olifante, dopo la disastrosa sconfitta di Roncisvalle, dove Carlo Magno, il 15 agosto 778, perse la scorta dei suoi paladini: il riferimento è alla strage della retroguardia cristiana da parte dell'esercito del Califfato Omayyade di Spagna, narrata nella *Chanson de Roland*, e alla morte del celebre eroe del ciclo carolingio. La similitudine iperbolica evoca la tradizione romanza, la *comparatio* è costruita con controllata retorica: «la santa gesta» (sintagma di conio dantesco) indica la schiera dei cavalieri franchi sconfitti, che il paladino in fin di vita prova, in un ultimo tentativo disperato, a salvare, avvertendo re Carlo dell'agguato saraceno e suonando, per lanciare l'allarme, «terribilmente» l'Olifante, tanto da fargli scoppiare le tempie: l'avverbio, a centro verso, preceduto da due parole tronche che gli danno forza, occupa quasi l'intero endecasillabo, chiuso proprio dal nome di Orlando, in assoluta rilevanza<sup>2</sup>. Il richiamo a questo episodio si collega al tema del tradimento: la disfatta di Roncisvalle fu, infatti, conseguenza del tradimento perpetrato da Gano di Maganza: «Ganellone», assieme a Gianni de' Soldanier e Tebaldo punito, con i traditori della patria (*If* XXXII 122), che riprende l'evento storico della morte di Orlando dalla *Historia Karoli*, il cui eroe straordinario avrà larghissima fortuna nel ciclo dei romanzi cavallereschi della tradizione italiana<sup>3</sup>.

Dopo la dolorosa rotta, quando  
Carlo Magno perdé la santa gesta  
non sonò sì terribilmente Orlando. (16-18)

Prima, quindi, la similitudine con il tuono, che prelude a Giove e alla sconfitta dei Giganti, poi, con il corno di Orlando, che rimanda alla grande epica cristiana: ancora una volta, questi due riferimenti mostrano lo stretto legame sempre presente nella *Commedia* fra tradizione mitico-

<sup>2</sup>Vd. G. PALUMBO, *Dante, le leggende epiche e i commenti antichi della «Commedia»*, in «Rivista di Studi Danteschi», VI, 2006, pp. 280-320.

<sup>3</sup>Vd. PS. - TURPINO, *Historia Karoli Magni*, p. 138; *Chanson de Roland*, vv. 1753-55. I romanzi cavallereschi segneranno anche la fortuna dei Giganti, che nella tradizione letteraria europea godranno di grande vitalità, con Morgante, Gargantua, Pantagruele, fino al Settecento con *I viaggi di Gulliver*, per poi tornare, in tutta la potenza evocativa del mito e del suo svuotamento, a inizio Novecento, nei *Giganti della Montagna* di Pirandello, una *pièce*, che indurrebbe a pensare alla dimensione teatrale posseduta dagli stessi Giganti danteschi, facendo attenzione alla loro gestualità esagitata, seppure impedita, alla loro postura, tra intonazione e silenzio, ma anche ad alcune riscritture tardonovecentesche.

pagana e tradizione biblico-cristiana. Dante, a cui sembra di «veder molte alte torri», ha l'impressione di trovarsi nei pressi di una città, chiede: «Maestro, di, che terra è questa?» (20-21) e Virgilio gli spiega che, per sforzarsi di spingere avanti lo sguardo attraverso il buio e da troppo lontano, si forma di conseguenza un'errata immagine dell'oggetto percepito, tale da confondergli il giudizio; deve, quindi, affrettarsi e, una volta avvicinato, avrebbe capito di essersi ingannato.

Ed elli a me: «Però che tu trascorri  
per le tenebre troppo da la lungi,  
avvien che poi nel maginare abborri.  
Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,  
quanto 'l senso s'inganna di lontano;  
però alquanto più te stesso pungì». (22-27)

Il pellegrino vive questa visione con terrore, come fosse un incubo: l'interrogativa ne rende l'angoscia, che cresce quando apprende la vera natura della sua visione. Con dolce sollecitudine («caramente»), prendendolo per mano, Virgilio gli dice che, prima di inoltrarsi più avanti, affinché la cosa gli appaia meno straordinaria, è necessario sappia di non avere visto torri, ma Giganti, conficcati nel pozzo e disposti intorno al suo argine, tutti dalla vita in giù, fino a toccare il cerchio di Cocito<sup>4</sup>.

Poi caramente mi prese per mano  
e disse: «Pria che noi siam più avanti,  
acciò che 'l fatto men ti paia strano,  
sappi che non son torri, ma giganti,  
e son nel pozzo intorno da la ripa  
da l'umbilico in giuso tutti quanti». (28-33)

Come, quando si dirada la nebbia e lo sguardo a poco a poco comincia a distinguere ciò che il vapore, rendendo densa l'aria, nasconde, così, riuscendo a penetrare con gli occhi la spessa e cupa foschia, avvicinandosi progressiva-

<sup>4</sup> Sulla questione, non del tutto chiara, di dove i Giganti poggino i piedi, il Porena, tenendo conto che nel canto successivo (*If XXXII 17*), quando, deposti i due poeti da Anteo nella prima zona di Cocito, la Caina, Dante dice di trovarsi «sotto i piè del gigante, assai più bassi», ipotizza, ragionando “sul numero dei giganti e sulla loro collocazione”, che questi non poggino «i piedi sul fondo ghiacciato, ma su un alto scalino», che potrebbe essere collocato tutt'attorno alla parete verticale dell'oscuro pozzo (vd. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, commentata da M. Porena, nuova edizione riveduta e ampliata, vol. I, *Inferno* [1954-1956], Bologna, Zanichelli, 1968, pp. 287-289: 287).

mente alla sponda, diminuiva in Dante la possibilità di errore, ma aumentava la paura, perché, come con la sua cinta muraria di forma circolare appare Monteriggioni coronata da torri, così sull'argine intorno al pozzo si ergevano a guisa di torri imponenti con la metà del corpo gli orrendi Giganti, che ancora Giove minaccia dal cielo quando tuona, a monito della loro sconfitta.

Come quando la nebbia si dissipa,  
lo sguardo a poco a poco raffigura  
ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,  
così forando l'aura grossa e scura,  
più e più appressando ver' la sponda,  
fuggiemi errore e cresciemi paura;  
però che, come su la cerchia tonda  
Montereggion di torri si corona,  
così la proda che 'l pozzo circonda  
torreggiavan di mezza la persona  
li orribili giganti, cui minaccia  
Giove del cielo ancora quando tuona. (34-45)

Essendo questo il canto che prelude e prepara l'apparizione di Lucifero, i Giganti, rappresentati come traditori e superbi ribelli al loro dio, esercitano rispetto al Dante *agens* la stessa funzione allegorica di Gerione e anticipano il superbo traditore per antonomasia; in tal senso, sono “poeticamente” prefigurazioni di Satana, che maciulla nelle sue tre bocche Giuda, Cassio e Bruto. Il riferimento a Monteriggioni, la fortezza senese sulla via per Firenze, in Colle Val d'Elsa, ha anche una valenza politica, perché simbolo della ribellione delle città dell'Italia centrale alla sacra maestà imperiale di Arrigo VII, non meno sacrilega di quella dei Giganti alla divinità: un'assimilazione a cui conferisce un maggiore significato allusivo l'uso dantesco del sostantivo “torre” nella forma transitiva verbale di “torreggiare”, mentre nella relativa, il sentire ancora come una minaccia il tuono di Giove, è un cenno al dramma della loro storia, la sconfitta nella battaglia di Flegra. La visione, pertanto, ne acquista in vigore scenografico, anche perché la comparazione con la città turrata rinvia alle inaccessibili fortificazioni di Dite, imprimendole un'indubbia potenza espressiva. La torre, da questo momento, diventa una parola chiave, una «costante fantastica», attraverso cui attivare collegamenti analogici, una figura che si imprime definitivamente nell'immaginario poetico<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Vd. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno [1955], Firenze, La Nuova Italia, 1997, Milano, RCS Scuola, 2000, p. 352, nota al v.136.

L'assalto dei Giganti all'Olimpo, respinto da Giove nella battaglia di Flegra, grazie ai fulmini fabbricatigli da Vulcano nella fucina dell'Etna annerita di fuliggine, è ricordato anche nell'episodio di Capaneo (*If* XIV 43-72), uno dei sette re contro Tebe, sprezzante e terribile, definito da Stazio «superum contemptor» (*Theb.* III 602), dispregiatore degli dèi, bestemmiatore e superbo, collocato nel sabbione ardente dei violenti contro Dio, supino sotto la pioggia di fuoco, come i suoi compagni di pena; ma mentre questi agitano disperatamente le misere mani, per allontanare da sé le falde di fuoco che continuamente cadono su di loro, egli se ne sta fermo, sì che la pioggia non sembra martirizzarlo. La punizione di Dio non consiste nell'obbligare Capaneo a sottomettersi, e neppure, propriamente, nelle pene fisiche, ma risiede proprio nella rabbia impotente che lo divora in eterno, nello stesso perdurante, vano e pazzo disprezzo della divinità.

Il mito dei giganti ha, quindi, una duplice fonte: la mitologia pagana e quella cristiana. Nella prima, ai Giganti, figli della Terra, è attribuita la scalata al Cielo e, nella seconda, la scalata e la sfida a Dio di Nembrot, per cui ora nulla è lasciato al caso o alla semplice suggestione, tutto è rappresentato attingendo a un ricchissimo immaginario realistico e le similitudini, pur essendo frutto di finzione, sono curate con estrema coerenza e adesione alla naturale realtà delle cose. La prima riflessione di Dante è, infatti, un'interpretazione del racconto mitologico in senso realistico<sup>6</sup>: come la scomparsa dei giganti non viene da lui attribuita all'azione vendicativa degli dèi olimpici, ma a fenomeni puramente naturali di progressiva estinzione della loro stirpe per il venir meno del processo generazionale, così la loro rappresentazione è condotta in maniera antropomorfa, nel senso che l'aspetto mostruoso e animalesco delle descrizioni mitologiche è ritenuto metafora di grandezza fisica e forza smisurata. La Natura, non temendo di produrre ancora esseri enormi, come elefanti e balene, in maniera più giusta e accorta non ha più creato questi possenti e pericolosi guerrieri, in cui all'intenzione malvagia e alla forza si univa anche l'aiuto dell'intelletto: secondo Dante, poeta della pace, sarebbe stato un danno irreparabile per l'umanità e, pertanto, a norma di *Ethica Nicomachea*, la punizione dei Giganti è maggiore di altre pene infernali, perché il loro peccato, l'oltraggio alla divinità, è perpetrato da individui dotati di ragione.

---

<sup>6</sup> Nel Medioevo si credeva che i Giganti fossero realmente esistiti. Diversa, infatti, la nozione di realtà tra realismo medievale e realismo moderno: ad esempio, mentre nel primo le individualità sono definite secondo meccanismi tipologici, nel secondo la definizione dei caratteri avviene con modalità psicologiche o sociologiche.

Natura certo, quando lasciò l'arte  
di sì fatti animali, assai fè bene  
per tòrre tali esecutori a Marte.  
E s'ella d'elefanti e di balene  
non si pente, chi guarda sottilmente,  
più giusta e più discreta la ne tene;  
ché dove l'argomento de la mente  
s'aggiugne al mal volere e a la possa,  
nessun riparo vi può far la gente. (49-57)

Del gigante che ha suonato il corno Dante distingue subito il volto, paragonato per la sua grandezza alla pigna, la scultura bronzea di oltre quattro metri, ai suoi tempi collocata nell'atrio di San Pietro a Roma, mentre, in proporzione, il resto del corpo, sporgente sull'argine del pozzo, era tale che tre uomini molto alti, appartenenti alla regione della Frisia, messi uno sopra l'altro non sarebbero arrivati alla capigliatura<sup>7</sup>. Viene, quindi, data un'idea precisa della grandezza: dimensioni umane eccezionali, rese con misure esatte, attraverso il paragone delle loro membra con oggetti e il confronto con altre forme corporee, che non vanno ovviamente prese alla lettera, ma sono utili per offrire, ancora una volta, un'idea concreta di quei corpi.

La faccia sua mi pareva lunga e grossa  
come la pina di San Pietro a Roma,  
e a sua proporzione erano l'altre ossa;  
sì che la ripa, ch'era perizoma  
dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto  
di sopra, che di giugnere a la chioma  
tre Frison s'averien dato mal vanto;  
però ch'i' ne vedea trenta gran palmi  
dal loco in giù dov'omo affibbia 'l manto. (58-66)

## 2. *Nembrot: la confusione delle lingue e la superbia punita*

Il gigante comincia a gridare parole inintelligibili, che appaiono come termini ebraici deformati, con la sua bocca bestiale, a cui non si addicevano certo discorsi sensati, definiti da Dante con metafora ironica «dolci salmi». Virgilio lo zittisce, apostrofandolo «anima sciocca», e gli dice, con

<sup>7</sup>Vd. J. H. TERLINGEN, *Dante e il mito dei Frisoni*, in «Revue des études italiennes», n. s. XI, 1965, pp. 422-438.

altrettanta ironia, che lui, ottenebrato nell'intelletto, molesto e rumoroso, vera e propria «anima confusa» (con allusione alla *confusio linguarum* babilonica), per sfogare ira e passioni, deve, tastandosi il collo, accontentarsi del corno, appeso con la cinghia di cuoio avvolta come una decorazione intorno al suo smisurato petto. Rivolgendosi poi a Dante lo informa che, da quel modo sconclusionato di parlare, ha rivelato la sua identità: si tratta, infatti, di Nembrot, il personaggio biblico che ideò il progetto malvagio di costruire la torre di Babele, per cui, non usandosi più nel mondo un solo linguaggio, è inutile parlargli a vuoto, dal momento che ogni lingua gli è incomprendibile, così come per gli altri è la sua, a tutti ignota, tanto che con lui nessuna comunicazione è possibile.

«*Raphèl mai amècche zabi almi*»,  
 cominciò a gridar la fiera bocca,  
 cui non si convenia più dolci salmi.  
 E 'l duca mio ver' lui: «Anima sciocca,  
 tienti col corno, e con quel ti disfoga  
 quand'ira o altra passion ti tocca!  
 Cércati al collo, e troverai la sogà  
 che 'l tien legato, o anima confusa,  
 e vedi lui che 'l gran petto ti dogà».  
 Poi disse a me: «Elli stessi s'accusa;  
 questi è Nembrotto per lo cui mal coto  
 pur un linguaggio nel mondo non s'usa.  
 Lasciànlo stare e non parliamo a vòto;  
 ché così è a lui ciascun linguaggio  
 come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto». (67-81)

Già in altri luoghi dell'*Inferno* Dante, al suo passaggio da persona viva, ode espressioni di stizza, di stupore, di contrarietà, richieste di spiegazione: avviene con Caronte, che, dopo essersi rivolto alle anime dannate, apostrofa Dante («E tu che sè costì, anima viva / pàrtiti da cotesti che son morti», III 88-89), a cui Virgilio risponde con la nota formula (94-96), ripetuta identica nel secondo cerchio infernale (V 23-24) per ribattere alla diabolica insinuazione fatta da Minosse al vivo *viator* di dubitare della guida per scoraggiarlo («guarda com'entri e di cui tu ti fide; / non t'inganni l'ampiezza de l'intrare», 19-20); così pure, Virgilio con parole dure e intimidatorie («Taci, maladetto lupo! / consuma dentro te con la tua rabbia. // Non è senza cagion l'andare al cupo: / vuolsi ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta del superbo strupo», VII 8-12), si oppone

al tentativo di impedire ai due pellegrini l'accesso nel quarto cerchio messo in atto da Pluto con un'espressione minacciosa e oscura: «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»: verso (VII 1) che, com'è noto, presenta una delle più discusse *cruces* dantesche<sup>8</sup>. Soprattutto in questi due ultimi casi il risoluto intervento di Virgilio ha l'effetto di calmare immediatamente le figure mostruose, Minosse e Pluto, che si ammansiscono, facendoli passare.

La lingua unica ai tempi della torre era l'ebraico, ma l'espressione confusa e incomprensibile di Nembrot potrebbe essere una deformazione di qualche altra frase che prima era chiara, tanto da dare l'impressione che Dante abbia volutamente stravolto parole non più usate. Alcuni dantisti, come la Chiavacci Leonardi, ritengono che l'interpretazione di questo verso consista nell'individuare le parole della lingua originaria, l'ebraico appunto, da cui è partita l'alterazione, secondo la via percorsa dal Guerri, ritenuta «convincente», avendo egli scelto i termini attraverso la *Vulgata* e la traduzione di San Girolamo, nota a Dante: «gigantes, quid est hoch? populus lambens habitaculum, sancta, secreta»-«giganti! che è questo? gente lambisce, tocca, la dimora santa»; ipotesi, questa, ritenuta «accettabile», perché corrispondente ai lamenti e alle irate proteste di tutti i custodi infernali all'avvicinarsi di estranei. Altri, fin dagli esegeti più antichi, concordano sulla incomprensibilità del verso, voluta dal poeta stesso, per cui sarebbe un controsenso e anche un tentativo improduttivo provare a dare una spiegazione sensata e razionale di queste parole<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>Vd. L. RENZI, *Un aspetto del plurilinguismo medievale: dalla lingua dei re Magi a «pape satan aleppe»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, I, p. 61-73.

<sup>9</sup>Cfr. D. GUERRI, *La lingua di Nembrot («Inf.», XXXI 67)* [1905], in ID., *Scritti danteschi e d'altra letteratura antica*, a cura di A. Lanza, Anzio, De Rubéis, 1990, pp. 21-37; D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, volume primo, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, p. 935; E. CACCIA, *Raphèl mai amèche zabì almi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Milano, Mondadori-Biblioteca Treccani, 2005, vol. 13, pp. 473-475. Quanto poi alla scansione metrica, il verso, grazie alla presenza dell'ossitonia delle voci "barbare" (anche se *almi* sarà piana per evitare l'unica rima del poema "per l'occhio") sembra come «un balbettio» (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, nota a v. 67, p. 499). Nella trascrizione dei versi del canto XXXI dell'*Inferno* si è tenuto esclusivamente conto dell'edizione Bellomo, attenta alle varianti testuali, presenti soprattutto nelle edizioni Petrocchi, Lanza, Sanguineti, Inglese (D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, ristampa con correzioni, Firenze, Le Lettere, 1994; ID., *La Commedia*, nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini, a cura di A. Lanza, Anzio, De Rubéis, 1995; DANTIS ALAGHERII *Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, seguita da un'*Appendice bibliografica 1988-2000*,

Si era sempre pensato che il linguaggio dato da Dio al primo uomo, Adamo, la lingua adamitica, divina e incorruttibile creazione, fosse durata fino alla torre di Babele, per cui grande peccato era stato quello di Nembrot di avere contribuito a distruggerla. Anche Dante, infatti, nel *De vulgari eloquentia* (I vi 4), è dell'avviso che «certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse»; ma quando, dopo essere stato esaminato dai tre apostoli, Pietro, Giacomo e Giovanni, sulle virtù teologali, incontra Adamo nel Cielo delle stelle fisse, apprende da lui che la lingua adamitica, parlata dagli ebrei anche in seguito alla sua espulsione dall'Eden, era già sparita prima della costruzione della torre di Babele e, pertanto, l'idea della confusione babelica delle lingue non risulta corretta. Dio ha dato, infatti, agli uomini, insieme con la natura intellettuale, la parola, ma non la lingua, perché le lingue si trasformano a seconda degli usi e costumi degli uomini, «ché l'uso d'i mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene» (*Pd* XXVI 137-138). Dante, quindi, in una fase più matura del suo pensiero, mentre stava portando a termine il poema, è pienamente convinto della storicità delle lingue, sia per giustificare l'uso del volgare al posto del latino nella *Commedia*, sia sulla base di una teoria di derivazione aristotelica, ripresa dalla filosofia scolastica<sup>10</sup>.

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta  
innanzi che a l'ovra inconsumabile  
fosse la gente di Nembròt attenta:  
ché nullo effetto mai razionabile,  
per lo piacere uman che rinovella  
seguendo il cielo, sempre fu durabile.  
Opera naturale è ch'uom favella;  
ma così o così, natura lascia  
poi fare a voi secondo che v'abbella. (*Pd* XXVI 124-132)

In cosa consiste l'“accusarsi” di Nembrot («Elli stessi s'accusa»), il suo rivelarsi attraverso il modo incomprensibile di parlare? Quale la sua identità, così come emerge dalle notizie in possesso di Dante, alla base della costru-

---

per cura di Id., ivi, 2005; DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2007).

<sup>10</sup> Non solo Egidio Romano (*De regimine principum* III II 24) sostiene che le forme di una lingua sono scelte storiche degli uomini, ma già San Tommaso si era espresso in termini analoghi: «Est autem modus conveniens homini ut sensibilibus signis utatur ad aliqua exprimenda, quia ex sensibilibus cognitionem accipit. Et ideo ex naturali ratione procedit quod homo quibusdam sensibilibus rebus utatur offerens eas Deo, in signum debitae subiectionis et honoris» (*Summa theologiae* IIa-IIae, q. 85, a. 1).

zione poetica del personaggio? Nembrot (Nemrod, Nimrod: Nembrotto v. 77), «robustus venator coram Domino» nella *Vulgata* (*Liber Genesis* 10, 9) o «gigas venator contra Dominum Deum», secondo la lezione dei Settanta passata nell'*Itala*, cioè nella traduzione latina anteriore alla *Vulgata*, e ripresa da Sant'Agostino (*De civitate Dei* XVI 3, 4 e 11), fondò il regno di Babel (Babilonia) e ne fu il primo re (*Gn* 10, 8-10). In particolare, la costruzione della torre viene identificata come l'edificazione della mirabile città di Babilonia, interpretata come *confusio*, donde Sant'Agostino deduce che Nembrot ne fosse fondatore, ossia responsabile dell'empia impresa: «Ista civitas, quae appellata est confusio, ipsa est Babylon, cuius mirabilem constructionem etiam gentium commendat historia. Babylon quippe interpretatur confusio. Unde colligitur gigantem illum Nembroth fuisse illius conditorem, quod superius breviter fuerat intimatum, ubi, cum de illo scriptura loqueretur, ait initium regni eius fuisse Babylonem» (*Civ. Dei* XVI 4). Pertanto, l'idea che Nembrot, qualificato come iniziatore del regno di Babilonia e di altre città della regione di Sennaar, abbia avuto una diretta responsabilità nella costruzione della torre o, meglio, della città di cui la torre è segno identificativo, è largamente diffusa nell'esegesi patristica, ben consapevole dell'identità storica di Babele e Babilonia e dell'etimologia ebraica del nome, ricondotto dall'autore biblico al verbo ebraico *balal*, “confondere”, tipico del plurilinguismo di questa grande città. Da questa vicenda non esplicitamente attribuita a lui nella Bibbia, ma nozione vulgata da Sant'Agostino a Isidoro di Siviglia, a Rabano Mauro, a Brunetto Latini, la tradizione lo assimilò ai mitici Giganti<sup>11</sup>.

Nel Medioevo fu attribuito a questo personaggio biblico un trattatello di astrologia, il *Liber Nemroth*, ritenuto una fonte dantesca, tanto da interpretare il canto come una condanna della superbia intellettuale<sup>12</sup>. Non si hanno, tuttavia, elementi sufficienti per poterne attribuire a Dante la conoscenza, anche perché in quest'opera non viene affatto accennato il motivo della ribellione a Dio<sup>13</sup>. Altra interpretazione della vicenda di

<sup>11</sup> Vd. M. CORTI, *Dante e la torre di Babele: una nuova “allegoria in factis”*, in EAD., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978; Z. G. BARA SKI, *The Bible in the «Commedia»: Nimrod*, in *Dante's Biblical Linguistics*, in «Lectura Dantis», V, 1989, pp. 130-131; P. ZUMTHOR, *Babele. Dell'incompiutezza*, Bologna, il Mulino, 1998.

<sup>12</sup> Vd. R. J. LEMAY, *Le Nemrod de l'«Enfer» de Dante et le «Liber Nemtoth»*, in «Studi Danteschi», XL, 1963, pp. 57-128; M. CICCUTO, *Canto XXXI*, in *Inferno, Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2000-2002, pp. 437-444.

<sup>13</sup> Cfr. B. NARDI, *Intorno al Nembrot dantesco e ad alcune opinioni di Richard Lemay* [1965], in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 367-

Nembrot e delle imprese dei giganti è quella in chiave politica<sup>14</sup>, tanto che già per Isidoro «Nembroth interpretatur tyrannus», poiché «prior arripuit insuetam in populo tyrannidem» (*Etymologiae* VII VI 22), e vi inclinava anche, tenendo conto proprio di questo tipo di informazioni provenienti dagli interpreti biblici, l'esegesi di Pietro Alighieri: «Quantum ad allegoricum, possimus dicere auctorem accipere pro istis gigantibus mundanos et temporales dominos illos qui, in hoc mundo vivendo, sua pitulantia et superbia, excedere volunt terminos nature in magnitudine et altitudine, ut gigantes putantes se quasi excelsos, ut est Deus»<sup>15</sup>.

Dante aveva ricordato la punizione divina, pietosa oltre che memorabile, di questo figlio ribelle, che presunse in cuor suo di superare con la propria arte non solo la natura, ma lo stesso creatore della natura e cominciò a edificare una torre in Sennaar (nome biblico della regione corrispondente alla Mesopotamia poi detta Babele, cioè “confusione”) con la quale sperava di ascendere al cielo, intendendo, folle, non di eguagliare, ma di superare il suo Fattore: «Presumpsit ergo in corde suo incurabilis homo, sub pesuasione gigantis Nembroth, arte sua non solum superare naturam, sed etiam ipsum naturantem, qui Deus est, et cepit edificare turrim in Sennaar, que postea dicta est Babel, hoc est “confusio”, per quam celum superabat ascendere, intendens inscius non equare, sed suum superare Factorem»<sup>16</sup>. La *presumptio*, nel senso di osare, ardire, possedere

376; P. DRONKE, *I giganti dell'«Inferno»* [1986], in ID., *Dante e le tradizioni medievali*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 65-96; M. MANDOLINI PESARESI, *Canto XXXI: The Giants: Majesty and Terror*, in *Lectura Dantis. Inferno*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 406-412; A. ROSSINI, *I giganti di «Inf». 31: dalla patristica a Dante*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLVI, 2004, pp. 265-274.

<sup>14</sup>Vd. A. PÉZARD, *Le chant des géants*, in *Inferno, Lectura Dantis Internazionale*, a cura di Vittorio Vettori, Milano, Marzorati, 1963-1970, pp. 65-96.

<sup>15</sup>P. ALIGHIERI, *Inferno*, «Capitulum XXXI», in ID., *Comentum*, Redazione Ashburnhamiano-Barberiniana, a cura di G. Alvino, Roma, Salerno Editrice, 2021, Tomo I, pp. 481-489: 488; cfr. anche ID., *Il «Commentarium» nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, trascrizione a cura di R. Della Vedova e M. T. Silvotti, nota introduttiva di E. Guidubaldi, Firenze, Olschki, 1978 (II red., solo *Inferno*).

<sup>16</sup>D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia (VE)*, I VII 4; 6, 7, 8: «Siquidem pene totum humanum genus ad opus iniquitatis coierat: pars imperabant, pars architectabantur, pars muros moliebantur, pars amussibus regulabant, pars trullis linebant, pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere intendebant, partesque diverse diversis aliis operibus indulgebant; cum celitus tanta confusione percussi sunt ut, qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent et nunquam ad idem commertium convenirent. Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una;

arroganza di ordine intellettuale, presumere di stabilire il proprio intelletto a norma di verità assoluta, connota la stoltezza superba, divenendo nella tradizione il segno del peccato babelico, peccato di folle temerarietà.

Al Nembrot condannato infernale Dante, inoltre, fornisce un corno, che, insieme con la tromba, è simbolo di potere; così, con l'accusa, usando il termine ebraico di «Racha», di essere, allo stesso tempo, strumenti e metafore di operazioni «infami», evoca la tromba di guerra di Federico III d'Aragona, la campana di Carlo II d'Angiò, accomunati dalla colpa storica di essersi spartiti il Regno di Sicilia, i corni dei due potenti marchesi, il ghibellino Giovanni I di Monferrato e il guelfo Azzo VIII d'Este, le piccole trombe di altri magnati, il cui richiamo è rivolto ai carnefici, agli ingannatori e ai seguaci della cupidigia: «Racha, racha! Quid nunc personat tuba novissimi Federici, quid tintinabulum secundi Karoli, quid cornua Iohannis et Azonis marchionum potentum, quid aliorum magnatum tibie, nisi “Venite carnifices, venite, altriplices, venite avaritie sectatores”?» (VE I XII 5). A questa infame schiera di potenti appartiene anche il re di Francia Filippo il Bello che, alla fine della processione allegorica nel Paradiso Terrestre, comparirà proprio con l'aspetto di un gigante e, non a caso, come i torreggianti condannati infernali, «dritto» (Pg XXXII 152: «vidi di costa a lei dritto un gigante»).

Dal fatto che proprio Nembrot, insieme con i Giganti e soprattutto insieme con Lucifero, di cui è tra i «progressivi anticipatori»<sup>17</sup>, riappare nel canto XII del *Purgatorio* tra gli esempi di superbia punita, si evince con chiarezza che la ragione fondamentale della loro condanna consiste essenzialmente nel peccato di superbia. Già San Tommaso aveva sostenuto che la superbia consiste nel non volere sottomettersi a Dio, mettendola in rapporto con la cupidigia, di cui specifica anche il significato: «Uno modo, secundum quod superbia significat inordinatum appetitum propriae excellentiae. Et sic est speciale peccatum. Alio modo, secundum quod importat quendam actualem contemptum Dei, quantum ad hunc effectum qui est non subdi

---

et sic de singulis operantibus accidit. Quot quot autem exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus humanum disiungitur; et quanto excellentius exercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur. Quibus autem sacratum ydioma remansit nec aderant nec exercitium commendabant, sed graviter detestantes stoliditatem operantium deridebant. Sed hec minima pars, quantum ad numerum, fuit de semine Sem, sicut conicio, qui fuit tertius filius Noe: de qua quidem ortus est populus Israel, qui antiquissima locutione sunt usi usque ad suam dispersionem».

<sup>17</sup> Vd. A. CHIARI, *Il canto XXXI dell'«Inferno»*, in *Lectura Dantis Scaligera*, 1. *Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 1093-121: 1095.

eius praecepto. Et sic dicunt quod est generale peccatum. Tertio modo, secundum quod importat quandam inclinationem ad huiusmodi contemptum, ex corruptione naturae. Et sic dicunt quod est initium omnis peccati. Et differt a cupiditate, quia cupiditas respicit peccatum ex parte conversionis ad bonum commutabile, ex quo peccatum quodammodo nutritur et fovetur, et propter hoc cupiditas dicitur radix, sed superbia respicit peccatum ex parte aversionis a Deo, cuius praecepto homo subdi recusat; et ideo vocatur initium, quia ex parte aversionis incipit ratio mali. [...] Et ideo dicendum est quod superbia, etiam secundum quod est speciale peccatum, est initium omnis peccati. [...] Finis autem in omnibus bonis temporalibus acquirendis, est ut homo per illa quandam perfectionem et excellentiam habeat. Et ideo ex hac parte superbia, quae est appetitus excellentiae, ponitur initium omnis peccati»<sup>18</sup>. Nella seconda cantica, infatti, Nembrot è ricordato nelle figurazioni esemplari sul pavimento del primo girone. Dante continua il suo cammino a fianco di Oderisi da Gubbio, mantenendosi in posizione curva come lui, finché Virgilio non lo esorta a rialzarsi e a osservare ciò che sta calpestando. Introduce una similitudine con le «tombe terragne», ovvero le sepolture collocate nel pavimento delle chiese, decorate spesso da figure che ricordano il defunto. Sotto i suoi piedi, infatti, sono scene scolpite con grande arte. Si tratta di episodi nei quali la superbia è punita. Il primo esempio è proprio quello di Lucifero, precipitato dal cielo dopo la sua folle ribellione a Dio, dovuta a invidia e superbia:

Vedea colui che fu nobil creato  
più ch'altra creatura, giù dal cielo  
folgoreggiando scender, da un lato. (25-27)

Una vicenda, questa, ritenuta analoga alla ribellione dei Giganti: segue, infatti, colpito dalla folgore di Giove, Briareo, con la rappresentazione del suo corpo immenso, che sembra gravare e pesare sulla terra con le membra irrigidite dal gelo della morte, mentre gli altri tre dèi olimpici, Apollo, Minerva e Marte, guardano morti e smembrati a terra i rimanenti giganti ribelli, quasi ancora stupiti della loro vittoria:

Vedea Briareo fitto dal telo  
celestial giacer, da l'altra parte,  
grave a la terra per lo mortal gelo.  
Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,  
armati ancora, intorno al padre loro,

<sup>18</sup> THOMAE AQUINATIS, *Summa theologiae* I II, q. 84, a. 2.

mirar le membra d'i Giganti sparte. (28-33)

Infine, è la volta di Nembrot, raffigurato tragicamente «smarrito», non più padrone della sua mente, vedendo intorno a sé e in se stesso la confusione che la torre da lui innalzata con folle superbia nella piana di Sennaar aveva generato anche nei suoi compagni di lavoro, episodio fin troppo simile alla ribellione dei giganti mitologici e perciò a questa assimilato:

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro  
quasi smarrito, e riguardar le genti  
che 'n Sennaar con lui superbi fuoro. (34-36)<sup>19</sup>

Anche Adamo, incontrato nell'ottavo Cielo del Paradiso, lo Stellato, rivela a Dante di essere stato cacciato dall'Eden, causa del lungo esilio per tutta l'umanità, non per la colpa di aver mangiato il frutto dell'albero proibito di per sé, ma per avere violato proprio questo limite posto da Dio e, dunque, per un peccato di ribellione e di superbia:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno  
fu per sé la cagione di tanto essilio,  
ma solamente il trapassar del segno. (*Pd* XXVI 115-117)

### 3. La rappresentazione metaletteraria dei Giganti

A partire dalla sua seconda parte (v. 82) la concentrazione metaletteraria del canto diventa più densa, attraverso la rappresentazione dei Giganti mitologici, descritti o nominati nelle opere letterarie di quegli autori considerati da Dante «regulati», i quattro poeti canonici del genere epico, Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio. La loro apparizione è strettamente correlata alla presenza nei rispettivi poemi, da cui Dante riprende, in rapporto strettamente metonimico, i tratti essenziali, pur variandoli; ma nel complesso, i particolari degli ipotesti in lingua latina vengono riproposti nella

<sup>19</sup> Le notizie intorno a Nembrot nel Genesi sono inserite nella cosiddetta “tavola etnografica” dei popoli derivati dai figli di Noè; sono le sole memorie particolari che ne indicano la rinomanza nei secoli dell'antico Oriente e a lui va connessa la fondazione delle prime monarchie orientali. Solo per la vicinanza materiale nel racconto biblico, ma senza fondamento nel testo, lo si fece poi intervenire nella costruzione della torre di Babele e nella conseguente confusione delle lingue (vd. anche la “voce”, Nembrot, di G.R. SAROLLI, in *Enciclopedia Dantesca*, cit. 11, pp. 556-557. Questa associazione, anche se non affermata in *Genesi*, era ampiamente consolidata al tempo di Dante; per esemplare contrappasso, è punito con l'impossibilità di comunicare.

messa in scena infernale, in quanto desunti da indiscutibili *auctoritates*. Dalla ricostruzione reticolare delle fonti, interna a ogni singolo personaggio, è possibile comprendere, con più persuasiva approssimazione filologica, la strategia intertestuale di Dante e il suo procedimento compositivo<sup>20</sup>.

*Efialte* (*Fialte*, v. 94), figlio di Nettuno e Ifimedia, non della stirpe dei Giganti, anche se di analoghe proporzioni, partecipò col fratello Oto, essendo entrambi figli di Aloeo, marito della madre e, pertanto, detti Aloidi, alla battaglia di Flegra, dove sovrappose il monte Ossa al Pelio per la scalata al cielo: Virgilio, *Aeneis* VI 582-84: nel Tartaro è l'antica prole della Terra, la gioventù dei Titani, abbattuta dal fulmine, tra cui i gemelli Aloidi, immani corpi, che tentarono di lacerare con le mani il grande cielo e di rovesciare Giove dai regni superni, «Hic et Aloidas geminos immania vidi / corpora, qui manibus magnum rescindere caelum / adgressi superisque Iovem detrudere regnis»; Virgilio, *Georgica* I 278-83: allora la Terra con un parto indicibile crea Ceo e Giapeto e il crudele Tifeo e i fratelli che giurarono insieme di far breccia nel cielo. Tre volte tentarono di poggiare l'Ossa sul Pelio e di far rotolare sull'Ossa l'Olimpo coperto di foglie; tre volte il Padre dissolse con il fulmine l'accumulo dei monti, «tum partu Terra nefando / Coeumque Iapetumque creat saevumque Typhoea / et coniuratos caelum rescindere fratres. / Ter sunt conati imponere Pelio Ossam / scilicet atque Ossae frondosum involvere Olympum; ter Pater exstructos disiecit fulmine montis». Lucano, *Pharsalia (Bellum civile)* VI 410-12: di qui l'empio Aloeo avventò la sua prole sui Celesti, e il Pelio quasi s'inserì tra gli eccelsi astri, e l'Ossa, opponendosi alle stelle, quasi ne ostacolò il cammino: «Impius hinc prolem superis immisit Aloeus, / inseruit celsis prope se cum Pelion astris / sideribusque vias incurrens abstulit Ossa». Orazio, *Carmina* III IV, 49-52: grande timore a Giove avevano incusso quei baldanzosi giovani irti di braccia, e i fratelli che già tentavano di sovrapporre il Pelio al frondoso Olimpo, «Magnum illa terrorem intulerat Iovi / fidens iuventus horrida brachiis / fratresque tendentens opaco / Pelion imposuisse Olympo». *Culex* 234-38: «la zanzara», 'nei boschi cimмери', infatti siede immane Oto cinto da serpenti, guardando mesto da lontano Efialte incatenato, poiché entrambi avevano tentato di scalare il cielo; e Tizio, o Latona,

<sup>20</sup>Vd. M. BETTINI, *Fonti letterarie e modelli semiologici: come Dante utilizzò alcuni autori latini*, in «Studi danteschi», LII, 1979-1980, pp. 189-211; S. CARRAI, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012; N. LANZARONE, *Appunti su Dante lettore di Lucano nella «Commedia»*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», LXIV, 2, 2022, pp. 469-484.

memore e angosciato della tua ira, (troppo implacabile la tua ira) giace preda di un uccello, «Nam vincetus sedet immanis serpentibus Otos, / devinctum maestus procul aspiciens Ephialten, / conati quondam cum sint inscendere mundum; / et Tityos, Latona, tuae memor anxius irae / (implacabilis ira nimis) iacet alitis esca»; Claudiano, *De bello Gothico* 75, forse non conosciuto da Dante, se non per una chiosa di Onorato Mauro Servio, *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, VI 582.

*Briareo* (*smisurato Briareo*, v. 98), partecipante alla Gigantomachia: Virgilio, *Aen.* VI 287: Briareo dalle cento braccia, «centumgeminus Briareus»; X 565-68: [in paragone con Enea, che infuria per tutta la pianura] come Egeone (Briareo), a cui attribuiscono cento braccia e cento mani, che arse fuoco dal petto attraverso cinquanta bocche, quando strepitò con altrettanti scudi e brandì altrettante spade contro i fulmini di Giove, «Aegeon qualis, centum cui bracchia dicunt / centenasque manus, quinquaginta oribus ignem/ pectoribusque arsisse, Iovis cum fulmina contra / tot paribus streperet clupeis, tot stringeret enses». Stazio, *Thebais* II 595-96, 600-601: l'immenso Briareo (se la leggenda merita fede) a Flegra in Tracia resistette a tutto il cielo in armi, tenendo testa spavalidamente alle frecce di Febo, ai serpenti di Pallade, all'asta appuntita di Marte, ai fulmini di Giove; tutto l'Olimpo assediava il gigante che di questo solo si lamentava: che tante delle sue mani non avessero nulla da fare, «Getica (si fas est credere) Phlegra / armatum immensus Briareus stetit aethera contra / [...] cum toto nequiquam obsessus Olympo / tot queritur cessare manus».

*Anteo* (vv. 100-103, 112-145) viveva in Libia nella valle del fiume Bagrada e si nutriva di leoni; al contatto con la madre Terra riprendeva le forze, tanto che Ercole, per sconfiggerlo nella sua nona fatica, dovette tenerlo sospeso. Ovidio, *Metamorphoses* IX 183-184: [dice Ercole: sono stato io] a togliere al malvagio Anteo le forze che gli ridava sua madre?, «saevoque alimenta parentis / Antaeo eripui?». Lucano, *Phars.* IV 589-660 (593-597; 656-660): [Curione giunge sulle aride sabbie libiche solcate dal fiume Bàgrada in un luogo denominato il regno di Anteo e conosce la causa di questa denominazione da un rozzo abitante del luogo (“rudis incola”), secondo una leggenda tramandata di padre in figlio, che si incastona come un epillio all'interno dei fatti storici narrati nel poema, fino alla lotta con Ercole, alla sua sconfitta e alla designazione della zona con il nome di Anteo dall'antichità favolosa, custode del tempo antico, anche se un nome più glorioso diede a questa pianura Scipione, distogliendo il cartaginese Annibale dal suo assedio a Roma, che ebbe qui la sua prima vittoria nelle guerre puniche]: La Terra non ancora esausta, generati i Giganti, concepì nei libici antri un terribile figlio; non le diede

una gloria così meritata Tifone o Tizio e il fiero Briareo, e fu fortuna per il cielo che non fece sorgere Anteo dai campi di Flegra. [...] Ma un nome più glorioso diede ai colli Scipione, che fece richiamare il nemico punico dalle rocche latine. Infatti, qui pose il campo, sbarcato in terra di Libia. Ecco vedi le vestigia dell'antico vallo; qui campeggiò la prima vittoria romana, «*Non-dum post genitos tellus effeta gigantas / terribilem Libycis partum concepit in antris; / nec tam iusta fuit terrarum gloria Typhon / aut Tityos Briareusque ferox, caeloque pepercit / quod non Phlegraeis Antaeum sustulit arvis. [...] Sed maiora dedit cognomina collibus istis, / Poenum qui Latiis revocavit ab arcibus hostem, / Scipio. Nam sedes Libyca tellure potito / haec fuit. En veteris cernis vestigia valli; / Romana hos primum tenuit victoria campos*». Dante: in *Convivio* III 8, citando Ovidio e Lucano, discorre di Anteo, senza accennare alla gigantomachia e solo in riferimento alla lotta mortale con Ercole, dando al racconto mitologico poetico un contenuto storico letterale («E questa battaglia fu in Africa, secondo le testimonianze delle scritture»), in quanto Anteo, che trae forza dalla terra da cui era nato, è esempio reale di una legge generale, non del rivestimento favolistico di una nascosta verità, tenuto conto che nella visione medievale alle dodici fatiche di Ercole veniva data un'interpretazione morale; in *Monarchia* II VII 10 e IX 11, discorrendo dei duelli o certami, in cui si manifesta agli uomini, ossia si “certa” o accerta il giudizio di Dio, osserva che «*apud Gentiles figuratus fuit in illo duello Herculis et Anthei, cuius Lucanus meminit in quarto Farsalie et Ovidius in nono De rerum transmutatione*»; in questo ambito di ragionamento ritorna più avanti: «*et si Gentiles aliud peterent, refellant ipsam per victotriam Herculis in Antheum. Stultum enim est valde vires quas Deus confortat, inferiores in pugile suspicari*».

*Tizio e Tifo* (v. 124), Tizio, Tityon, uno dei Titani, e Tifo, Typhon, o Tifeo, gigante; Tizio, figlio della madre Terra, fulminato da Apollo per avere tentato Latona e condannato, nel racconto mitologico, a essere aggredito senza nessuna tregua da un enorme avvoltoio col rostro adunco che, albergando nel profondo del suo petto, gli divorava le viscere e il fegato (“immortale iecur”), le cui fibre ogni volta rinascevano; la sua grandezza smodata era di nove iugeri interi, secondo Virgilio, *Aen.* VI 595–600, «*per tota novem cui iugera corpus / porrigitur*» (596–97); Tizio porgeva le viscere ai colpi di becco, coprendo nove iugeri col corpo disteso, in Ovidio, *Metam.* IV 457–58, «*viscera praebebat Tityos lanianda novemque / iugeribus distentus erat*». Tifo o Tifone, dopo essere stato fulminato da Giove mentre tentava la scalata al cielo, sarebbe stato incatenato e scaraventato sotto l'Etna e per questo particolare è ricordato col

nome di Tifeo in *Pd* VIII 70, precisando Dante che la caligine, da cui è avvolta la costa orientale della Sicilia, non dipende dall'ansimare del gigante sepolto, ma dalle emanazioni sulfuree del sottosuolo; una ripresa con *variatio* della favola di Ovidio, in *Metam.* V 346-58, in cui si immagina che le grandi rocce della vasta isola della Sicilia, Trinacria, siano ammassate, schiacciandole, sopra le membra gigantesche di Tifeo, che spesso si agita e si dibatte inferocito per rialzarsi, avendo proprio sotto il vulcano la testa e la bocca, da cui proietta sabbia e vomita fiamme, e spesso si sforza di muovere il peso e di scrollarsi di dosso le montagne e le città, facendo tremare la terra e incutendo paura anche per lo squarciarsi del suolo e l'aprirsi di larghe voragini, tali da seminare terrore e confusione perfino tra le ombre con l'irrompere della luce nel regno dei morti, «Vasta Giganteis ingesta est insula membris / Trinacris et magnis subiectum molibus urguet / aetherias ausum sperare Typhoëa sedes» (346-48); così pure, ancora Ovidio, in *Metam.* I 183-84, riferisce un indignato discorso di Giove, in cui i giganti che gli contrastarono il dominio del mondo sono definiti mostri dai piedi serpentiformi, dotati di cento braccia pronte ad abbrancare il cielo, con un riferimento non al solo Briareo, ma al gruppo titanico in generale («qua centum quisque parabat / inicere anguipedum captivo bracchia caelo»). Questo spiega perché la punizione dei Giganti consisteva nell'essere legati sul dorso già in Lucano, *Phars.* VI 665: «vincti terga gigantes», e in Stazio, *Theb.* IV 534-535: «solidoque intorta adamante Gigantum / vincula», VIII 42-44: «habeo iam quassa Gigantum / vincula et aetherium cupidos exire sub axem / Titanas miserumque patrem».

Di questo gruppo rappresentativo dei Giganti mitologici, che costituiscono l'*analogon* pagano della vicenda biblica di Nembrot, in quanto la sovrapposizione di montagne da loro operata per scalare il regno di Giove è intesa come un'azione simile all'edificazione della Torre di Babele, il primo incontro è, dunque, con Efialte. Dante, alla distanza di un tiro di balestra, lo vede e gli sembra molto più feroce e grande di Nembrot; ed è perciò legato, con il braccio sinistro avanti e il destro dietro la schiena, da cinque giri di catena, che lo bloccano dal collo in giù, intorno alla parte visibile del corpo, emergente dal pozzo. Chi fosse stato il maestro artigiano a incatenarlo in quel modo Dante afferma di non sapere. Ancora una volta, queste terzine evidenziano come le punizioni dei Giganti commisurate alle loro colpe sono stilisticamente rese con una serie di occorrenze legate al campo semantico dell'«avvolgere» («cigner», «avvinto», «ravvolgëa», compreso l'orlo del pozzo che funge da «perizoma», 61).

Facemmo adunque più lungo viaggio,  
vòlti a sinistra; e al trar d'un balestro  
trovammo l'altro assai più fero e maggio.  
A cigner lui qual che fosse 'l maestro,  
non so io dir, ma el tenea soccinto  
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro  
d'una catena che 'l tenea avvinto  
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto  
si ravgolgëa infino al giro quinto. (82-90)

Virgilio presenta Efialte come un «superbo», che volle mettere alla prova la sua forza di uomo enorme e possente contro il sommo Giove, anticipazione figurale della ribellione di Lucifero a Dio indotta dalla superbia, ed è per tale ragione che ha questa meritata pena (91-95). Efialte non è, quindi, un mostro, secondo l'antica tradizione letteraria e mitologica, ma un uomo che possiede un corpo immenso e, per avere partecipato alle ben note imprese, temerarie e preoccupanti per gli dèi, è punito con la perdita della lucidità intellettiva e l'assoluta immobilità («le braccia ch'el menò, già mai non move», 96). A Dante, che chiede di voler vedere l'altro gigante, tra i protagonisti della Gigantomachia, lo «smisurato» Briareo, *immensus* sì, ma con fattezze umane, Virgilio annunzia la necessità di incontrare Anteo, che, per non avere partecipato alla Gigantomachia nella pianura di Flegra, è sciolto e potrà deporli nel cerchio successivo, il fondo dell'Inferno, dove si raduna ogni male, mentre anche Briareo è legato, ha le stesse proporzioni di Efialte, ma è più feroce (97-105). Non vi fu terremoto tanto impetuoso nello scuotere una forte torre come fu lesto ad agitarsi Efialte, risentito dalle parole di Virgilio di essere giudicato meno feroce di Briareo: un'impotente, ma pericolosa ribellione da incutere in Dante il timore che sarebbe bastata solo la paura per farlo morire se non fosse stato assicurato dal vederlo avvinto nelle catene.

Non fu tremoto già tanto rubesto,  
che scotesse una torre così forte,  
come Fialte a scuotersi fu presto.  
Allor temett'io più che mai la morte,  
e non v'era mestier più che la dotta,  
s'io non avessi viste le ritorte. (106-111)

Arrivati vicino ad Anteo, che usciva dal bordo roccioso del pozzo, senza tener conto anche della testa, per ben sette metri (essendo l'«alla» di verso

113 una misura, impiegata dai mercanti di stoffa, corrispondente a un metro e venti circa), Virgilio mette in atto un'articolata e dotta *captatio benevolentiae*, strutturata su alcuni passaggi retorici essenziali, che, scanditi in progressione laudativa ascendente, fungono da altrettanti snodi suasori. Il primo riferimento è al luogo dove abitava il gigante, la valle del fiume Bagrada, resa gloriosa da Scipione, per collegarvi, con un'immediata relativa, preceduta dall'attributo «fortunata», il richiamo alla famosa battaglia di Zama del 202 a. C., in cui Annibale fu sconfitto, si concluse la seconda guerra punica e Roma ne uscì vittoriosa per volere della Provvidenza divina, che le assegnava l'impero del mondo: si tratta di una perifrasi ambigua per lusingare l'interlocutore, quasi a voler paragonare quella impresa di grande portata storica alle sue. Conseguente è, infatti, la successiva evocazione di queste, esaltate nella duplice versione della cattura dei leoni, di cui si nutriva, e della leggendaria credenza che la sua partecipazione all'ardua guerra contro gli dèi avrebbe dato la vittoria ai giganti. La richiesta di non disdegnare il compito di calarli nel fondo del pozzo, dove il gelo fa indurire il lago di Cocito, è poi abilmente incastonata tra la precedente esaltazione della potenza di Anteo e l'appello al suo amor proprio, in cui gli si fa notare di non avere chiesto aiuto a Tizio e a Tifo per fargli acquistare fama nel mondo con il poema di Dante, ancora vivo e destinato ancora a esserlo, se non morirà prima della durata naturale prescritta alla sua esistenza.

«O tu che ne la fortunata valle  
che fece Scipion di gloria reda,  
quand'Anibàl co' suoi diede le spalle;  
recasti già mille leon per preda,  
e che, se fossi stato a l'alta guerra  
de' tuoi fratelli, ancor par che si creda  
ch'avrebber vinto i figli de la terra:  
mettine giù, e non ten vegna schifo,  
dove Cocito la freddura serra.  
Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:  
questi può dar di quel che qui si brama;  
però ti china e non torcer lo grifo.  
Ancor ti può nel mondo render fama,  
ch'el vive, e lunga vita ancora aspetta  
se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama». (115-129)

Sul livello retorico e stilistico della richiesta di Virgilio ad Anteo di deporre lui e Dante nel cerchio successivo, a partire dal riferimento alla

possibile domanda di aiuto a Tizio e a Tifeo, non solo e non tanto argomento per far leva sulla sua vanagloria e destarne la gelosia, quanto, con una probabilità da non escludere, espediente metaletterario per completare il gruppo canonico dei giganti descritto da Lucano (fonte principale, a cui è riferito anche quell'«*ancor par che si creda*» di verso 120: *Phars.* IV 595-597), si sono alternati giudizi diversi: alcuni vi hanno letto un tono serio e suadente non dissimile dal *topos* della *captatio benevolentiae*; altri, ironico; altri ancora, grottesco; chi, invece, una parodia<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Oltre a R. HOLLANDER, *Dante's Antaeus («Inferno» 31.97-132)*, 31 maggio 200, in «EBDSA. Electronic Bulletin of the Dante Society of America», <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa.html>, rivediamo anche, in ordine cronologico, alcuni di questi giudizi: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Parodia e dismisura: Minosse e i giganti* [1982], ora in ID., *L'ombra di Argo. Studi sulla «Commedia»*, nuova ed. ampliata, Torino, Genesi, 1992, pp. 99-118: i giganti sono «parodia della misura, della norma, della potenza, della bellezza, dell'azione, della volontà e della libertà». D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, testo e commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, cit., nota a v. 117, p. 931: «Che tutta questa parlata sia ironica, come molti commentatori pensano, non risulta in alcun modo dal testo, né un tale sarcasmo si conviene al carattere e ai modi del poeta latino nella *Commedia*. La “*captatio*” rivolta all'enorme Anteo perché depositi di buon grado i due sul fondo (ricordiamo il minaccioso scuotersi di Efialte) rientra nel generale realismo di questi incontri infernali, per cui sempre è presumibile che i diavoli e i custodi possano nuocere al pellegrino vivo». D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, Premessa e introduzioni ai singoli canti di U. BOSCO, Commento di G. Reggio, Illustrazioni originali di G. Doré, Milano, Mondadori Education, 2002 (e 2009), Introduzione al Canto Trentunesimo, p. 748: «Per far di Anteo uno sciocco che si lascia imbrogliare dal discorsetto di Virgilio (che sarebbe dunque da interpretare in chiave ironica) bisogna anzitutto ammettere che Virgilio sia disponibile all'imbroglio [...] e soprattutto non bisogna dimenticare che il discorso è analogo ad altre molte *captationes benevolentiae* messe in bocca a Virgilio, sparse nella *Commedia* [...] Si tratta d'un modulo oratorio fisso, che Dante applica a occasioni diverse e con personaggi anche opposti tra loro; in esso non c'è e non ci può essere ombra d'ironia». R. CASTELLANA, *Nembrot “figura diaboli”*. *La «mimesi figurale» nella «Commedia»*, in «Rivista di Studi Danteschi», VIII, 2, luglio-dicembre 2008, pp. 328-340: partendo dal problema della polisemia figurale, per cui personaggi della Bibbia, come Adamo, Saul, la meretrice Raab, possono assumere sensi moralmente contraddittori, e distinguendo tra interpretazione figurale delle Scritture, intesa come tecnica ermeneutica, e concezione figurale propria della visione cristiano-medievale, dove il primo è un livello interpretativo, il secondo ideologico, non solo vede in Nembrot un «Lucifero carnevalizzato» e il richiamo al corno di Orlando come una «iperbole ironica», non epica, ma ritiene che il canto sia «nel suo insieme un capolavoro di ironia» e lo stesso Virgilio è «irresistibilmente ironico, quando finge di tessere le lodi di Anteo e ne punge la vanità [...] L'ironia è insomma la vera chiave d'accesso al canto ed è anche uno dei più efficaci strumenti retorici della mimesi figurale dantesca», tanto che il valore ironico si estende ai termini di paragone, sia impliciti che espliciti. Castellana tiene presente

Anteo, subito dopo la *suasio* di Virgilio, senza dire una parola, lo afferra forte facendogli sentire la stessa presa poderosa sperimentata da Ercole durante il loro memorabile duello, tanto che Dante viene da lui protettivamente abbracciato fino a formare un sol fascio (129-135), e si china: è l'atto del piegarsi di una massa gigantesca, che, come la Torre Garisenda, nella piazza centrale di Bologna, incute terrore, quando, per un'illusione ottica, sembra che stia per cadere su chi la osserva dal lato della forte pendenza mentre passa una nuvola in direzione opposta; ma, contrariamente ai timori di Dante, il gigante posa delicatamente i due poeti sul fondo, dove serrato nel suo ghiaccio si trova punito Lucifero con Giuda, i più grandi traditori della storia sacra, e si rialza diritto senza indugio allo stesso modo di un albero maestro di nave quando viene issato sul ponte o per effetto di una brusca virata.

Qual pare a riguardar la Carisenda  
sotto 'l chinato, quando un nuvol vada  
sovr'essa sì, ched ella incontro penda:  
tal parve Antèo a me che stava a bada  
di vederlo chinare, e fu tal ora  
ch'i' avrei voluto ir per altra strada.  
Ma lievemente al fondo che divora  
Lucifero con Giuda, ci sposò;  
né, sì chinato, li fece dimora,  
e come albero in nave si levò. (136-145)

anche il Bachtin di *Estetica e romanzo* (Torino, Einaudi, 2001), pur risultando un assiduo studioso di Auerbach: vd. ID., *Sul metodo di Auerbach*, in «Allegoria», vol. LVI, 2007, pp. 55-83; ID. – C. RIVOLETTI (a cura di), E. AUERBACH, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, in cui, a pp. 75-91, tradotto da M. R. Digilo, è il saggio del 1953, importante per il concetto di “polisemia figurale” o *contraria significatio*, *Typologische Motive in der Mittelalterlichen Literatur*; ID., *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide, 2013. D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, cit., Canto XXXI, “Nota conclusiva”, p. 506: «Alla tonalità del grottesco contribuisce poi la regressione infantile alla quale sono soggetti questi stupidi bestioni e il relativo atteggiamento di Virgilio, che zittisce Nembrot come si fa con un bambino molesto e rumoroso, e approfitta dell'ingenua vanagloria di Anteo per ottenere prontamente un favore. Nonché grottesche, nel loro vano tentativo di comunicare, sono le parole di Nembrot, poste nel cuore del canto a caratterizzarne il tono dominante». D. ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. INGLESE, *Inferno*, Nuova edizione, Roma, Carocci, 2016 e 2021: nota ai vv. 120-121, p. 367: «È un'iperbole, ma laudativa, non ironica».

Il verso non finisce con una parola piana, ma tronca, che rende l'alzarsi diritto, il ristabilimento della situazione originaria e permanente del Gigante, la fine di un'eccezione, dovuta al movimento non usuale del chinarsi: una descrizione intensamente poetica, espressa nel gesto delicato, dolce, leggero, ma anche teatrale, del Gigante. Si tratta di un'immagine molto suggestiva, che potrebbe essere aggiunta alle rappresentazioni letterarie della leggerezza, ma anche dell'esattezza, evocate da Calvino nelle sue Lezioni americane. E, allora, accanto al Cavalcanti della celebre novella decameroniana, che «si libera d'un salto» sopra le grandi arche, potrebbe stare Anteo, quando, dopo avere depresso «lievemente» nell'ultimo cerchio Dante e Virgilio, «come albero in nave si levò»: se, infatti, «Dante vuole esprimere leggerezza, anche nella *Divina Commedia*, nessuno sa farlo meglio di lui»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, 2007, I, pp. 638-643: 642-643. La novella di G. Boccaccio, analizzata da Calvino, è in *Decameron*, VI 9.

## ONEIROBIBLIA.

## LA BIBLIOTECA DEI SOGNI DI ANTON FRANCESCO DONI

Vedendo il diluvio di stupidi di cui abbonda il nostro tempo, nauseato com'ero, mi venne in mente che il luogo a me più congeniale per passarci la vita, date le mie abitudini, sarebbe stato il paese del sogno. Lì, infatti, si può delirare a piacere, come si vede quando si sogna.

L. B. ALBERTI, *Il Sogno, Intercenales, IV, I*<sup>1</sup>

## ABSTRACT

Intento del saggio è quello di esplorare, nel tessuto ibrido della *Libreria* di Anton Francesco Doni, la presenza di un'articolata 'biblioteca dei sogni' che va dalla Bibbia ad Artemidoro di Daldi, dalle *Genealogie deorum gentilium* alla *Città di vita* di Matteo Palmieri. Lo scrittore fiorentino si serve infatti della materia onirica e onirocritica per legittimare le sue eterodosse posizioni ideologiche e sostenere le sue audaci strategie espressive. Attraverso la sua *ars somniandi* è agevole dunque cogliere la tensione etica e sperimentale della scrittura doniana, verificando altresì l'evoluzione cinquecentesca nell'interpretazione dei sogni.

The essay aims to explore, within the hybrid fabric of Anton Francesco Doni's *Libreria*, the presence of an articulate 'library of dreams', from the Bible to Artemidoro di Daldi, from the *Genealogie deorum gentilium* to Matteo Palmieri's *Città di vita*. The Florentine writer uses indeed the dreamlike matter to legitimise his heterodox ideological positions and support his daring expressive strategies. Through his *ars somniandi* it is therefore easy to grasp the ethical and experimental tension of Doni's writing, also verifying the sixteenth-century evolution in the interpretation of dreams.

PAROLE CHIAVE: Doni, Sogno, Visione, Scrittura, Interpretazione.

KEYWORDS: Doni, Dream, Vision, Writing, Interpretation.

<sup>1</sup> Cit. in E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Bari, Laterza, 1990, p. 193.

1. *Sogni di carta*

Messer Francesco Sfera mi venne a trovare una mattina, et per sorte anchor che fossi tardi, mi trovò a covare. Disse egli: «Ohimè voi siate nel letto anchora, et io ho già fatto la tale et tal faccenda»; ond'io risposi: «Quel che io ho sognato vale assai più che tutto cotesto, et quel che voi farete hoggi». Potrebbe tirare a proposito che c'è tal cosa in questa Libreria la quale è sognata, che val più che non varranno tutte l'opere che faranno certi biasimatori novelli, i quali per esser di lontani paesi, si fanno di gran casata, et si pongono cognomi stupendi; ma all'operare conosceremo la grandezza et sufficienza loro<sup>2</sup>.

È agevole partire da questa dichiarazione del Doni, tratta dalla *Seconda Libreria*, per intuire la centralità del sogno nel suo universo letterario<sup>3</sup>. In virtù dell'affinità fra attività onirica e attività immaginativa il libro stesso, parto della fantasia doniana, acquista infatti i caratteri dell'opera sognata. Non solo: i titoli in esso contenuti, sovente inventati, ribadiscono il «potenziale evasivo della fantasia onirica»<sup>4</sup> e, in taluni casi, anche il sottofondo eversivo di quella che potremmo definire la sua 'biblioteca dei sogni'. Che il *somnium* costituisca per l'autore lo strumento privilegiato per esprimere le proprie idee eterodosse è già attestato dal ricco *corpus* epistolare, edito in versione definitiva nel 1552: la copertura onirica delle *Lettere*, vero e proprio laboratorio creativo percorso da quella diade natura-artificio che alimenta l'intera produzione dell'autore, trova

<sup>2</sup> Per le citazioni dal testo doniano – che vanta ben cinque edizioni fra il 1550 e il 1557, cui si affiancano altre due versioni postume del 1577 e del 1580 – cfr. A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, testo e commento a cura di G. Castellani, Roma, Vecchiarelli Editore, 2020, p. 282. La facezia rivolta al fantomatico Francesco Spera, come ricorda Castellani, vanta alcuni precedenti letterari da Poliziano a Castiglione: A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, II, cit., p. 353.

<sup>3</sup> Riferimento imprescindibile per qualsiasi discorso sull'argomento è il contributo di G. MASI, «*Quelle discordanze sì perfette*». *Anton Francesco Doni 1551-1553*, «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», n.s. XXXIX, LIII, 1988, pp. 46-70, ora riedito in ID., «*Cose rare e mirabili*». *L'artigianato letterario di Anton Francesco Doni*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2022, pp. 360-384. Per un'analisi dell'immaginario onirico di *Mondi* e *Inferni* si veda invece R. GIRARDI, *Anton Francesco Doni and the Building of Dreams*, «Quaderni d'italianistica», XXIV, 1, 2003, pp. 41-60.

<sup>4</sup> C. RIVOLETTI, *Statuto onirico e attività artistica nel «Sogno del Tribolo» di Anton Francesco Doni*, in *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a cura di S. Volterrani, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 69.

allora un'ideale prosecuzione nella satira 'per interposta persona' affidata alle schede pseudo-bibliografiche della *Seconda Libreria*<sup>5</sup>, ma anche un interessante sviluppo, in chiave allusiva, nei testi onirici e onirocritici da lui registrati. Pur nella deliberata asistematicità della *Libreria*, anzi, delle 'Librarie' – all'insegna di un coacervo di generi all'incrocio fra bibliografia e parodia, novella e facezia, epistolografia e apoftegmatia<sup>6</sup> – è possibile rintracciare, scorrendo i vari titoli citati dall'autore, una serie ascrivibile alla cosiddetta letteratura dei sogni, significativa per più ragioni: *in primis* perché contribuisce a illuminare la cultura aspecialistica doniana, specchio della nuova fisionomia del letterato-tipografo cinquecentesco; in secondo luogo – come avremo modo di vedere – perché costituisce per lo scrittore un'illimitata fonte ispirativa, cui attingere costantemente. Ma andiamo con ordine, seguendo un criterio sommariamente cronologico. Ecco che ci imbattiamo, anzitutto, in un classico del pensiero occidentale quale la *Bibbia* e, nello specifico, nel volgarizzamento offerto negli anni '30 del Cinquecento da Antonio Brucioli<sup>7</sup>: *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente de la hebraica verità in lingua toscana per*

<sup>5</sup> Si prenda il rimando al presunto libro *Il mondo del Petrarca*, ispirato ad una lettera senile del poeta a Lombardo della Seta. Il pretesto epistolare consente al Doni di esprimere i suoi giudizi sferzanti sul genere umano, all'insegna di un'insistita pronuncia ossimorica. Cfr. A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., pp. 214–220, II, cit., pp. 313–315.

<sup>6</sup> Fra i contributi critici più recenti si segnalano quelli di P. PELLIZZARI, «Per dare cognizione di tutti i libri stampati vulgari». *La Libreria del Doni*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, 20–22 maggio 2009), a cura di E. Mattioda, Firenze, Olschki, 2010, pp. 43–86; G. CASTELLANI, «Non tutto ma di tutto»: *La Libreria del Doni*, «La Bibliofilia», CXIV, 3, 2012, pp. 327–352; C. COPPENS, *Doni's Autobiography: tradition and innovation*, in *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di G. Rizzarelli, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 99–113; G. A. Giroto, *Aggiornamento bibliografico e ricettività scrittorica nella Libreria di Anton Francesco Doni*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di C. Cassiani e M. C. Figorilli, Introduzione di N. Ordine, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 261–279; Id., *Novelle, facezie, apoftegmi: ancora sul tessuto narrativo della 'Seconda libreria' di Anton Francesco Doni*, «ArNovIt. Archivio novellistico italiano», I, 2016, pp. 68–113; Id., «Liste, bibliographie, canon: autour des Librarie d'Anton Francesco Doni», in *Entre les choses et les mots. Usages et prestiges des listes (espace roman, XVIe-XXIe siècles)*, a cura di P. Guérin e O. Biaggini, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2019, pp. 275–289; V. MODOLO, *La prima bibliografia della letteratura italiana su Anton Francesco Doni*, in *L'umanesimo della parola. Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*, a cura di V. Vianello, A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 305–331.

<sup>7</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., p. 126, II, cit., pp. 385–387.

*Antonio Brucioli. Co divini libri del nuovo testamento di Christo Giesù signore e salvatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo*, «impresso in Vinegia, ne le case di Lucantonio Giunti fiorentino, nel mese di maggio MDXXXII». Si tratta di un testo alquanto significativo, soprattutto per il potenziale eversivo offerto dalle idee dell'autore, i cui controversi commenti del Vecchio e Nuovo Testamento, citati dallo stesso Doni e poi esclusi dall'edizione definitiva<sup>8</sup>, gli valsero l'iscrizione nell'*Indice dei libri proibiti* e due processi dell'Inquisizione, sino all'abiura nel 1555; decisioni, quelle testé citate, testimoniate da un'edizione postuma della *Libreria*, risalente al 1580, percorsa dalla rimozione censoria del nome del Brucioli, in buona compagnia assieme a quelli altrettanto scomodi di Erasmo, Machiavelli e Aretino<sup>9</sup>. Oltre a ciò, va rilevato che la Bibbia, e più precisamente il *Libro di Daniele*, costituiva un perfetto esemplare della dimensione profetica del sogno rivelatore, dalle notevoli implicazioni simboliche. Accolto nell'Antico Testamento, il *Libro di Daniele* contiene infatti alcune visioni apocalittiche preannuncianti il Messia e il Regno dei Cieli, ben presenti alla memoria del Doni come si evince da questo passo degli *Inferni* (1553):

Assai sono i modi, per visione, per sonno e per segni, che Iddio s'è fatto conoscere e intendere. A Daniello in un modo che fu per rappresentazione della cosa al senso. A Baldasare mostrò la mano che scriveva nel muro, che son forme immaginarie divinamente formate<sup>10</sup>.

A quale episodio biblico si riferisce l'autore? Il rimando è al re di Babilonia, Baldassarre figlio di Nabucodonosor, morto a seguito di un banchetto durante il quale, ad opera di una mano misteriosa, erano apparse sulle mura del suo palazzo alcune enigmatiche parole. Così si legge nella *Bibbia* del Brucioli:

<sup>8</sup> Si allude al *Comento sopra tutta la sacra scrittura*: A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., p. 306, II, cit., p. 489.

<sup>9</sup> ID., *La libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gli Autori volgari, con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradotti fatte dall'altre lingue, nella nostra, e una tavola generale, come si costuma fra Librari. Opera utile a ciascuno che si diletta della lingua volgare, e che desidera fornire uno studio di libri, composti in essa lingua. Di nuovo ristampata, e aggiuntivi tutti i libri volgari posti in luce da trenta anni in qua, e levatone fuori tutti gli Autori, e libri prohibiti*, «In Vinegia, presso Altobello Salicato», MDLXXX.

<sup>10</sup> ID., *I Mondi e gli Inferni*, a cura di P. Pellizzari, Introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1994, p. 217.

In essa hora uscirno diti di mano d'huomo, e scrivevano contro al candeliere, ne lo intonato del muro del pallazzo del Re: e il Re vidde la mano della palma che scriveva. Allhora la faccia del Re si mutò, e i pensieri suoi lo turborno, e le cinture de lombi suoi si sciolsono, e i ginocchi suoi si percossono l'uno à l'altro [...] Allhora Daniel fu condotto avanti al Re [...] Allhora fu mandata la palma de la mano da la faccia sua, e questa scrittura è stata scritta, Mene, Mene, Techel, Apharsin. Questa è la interpretatione de la parola. Mene, numerò Iddio il regno tuo, e compì quello, Techel, sei pesato ne la bilancia, e sei trovato mancante. Peres, è diviso il regno tuo, e è dato à Medi, e Persi [...] In essa notte fu morto Balsazar Re Caldeo<sup>11</sup>.

La visione è interpretata dunque da Daniele come una profezia dell'imminente fine dell'impero babilonese. Ma nell'economia degli *Inferni*, articolati sin dall'inizio in una serie di «visioni» e «dichiarazioni», la suddetta citazione assume una precisa valenza: il rimando all'episodio biblico serve infatti ad attestare l'assunto secondo il quale l'intento divino di interagire con l'uomo - «pure il Signore vorrebbe con questo peccatore uomo similmente favellare» - si manifesta mediante l'allusività del linguaggio onirico, e cioè appunto «per visione, per sonno e per segni»<sup>12</sup>. L'impiego del verbo «favellare» in quest'accezione, indicante appunto la volontà di Dio di manifestarsi all'uomo «in aenigmate», è spia, altresì, di un'ulteriore suggestione bibliografica: si tratta della riflessione boccacciana sull'intrinseco legame fra il linguaggio favolistico e quello divino:

La favola adunque tra l'altre cose piglia honesta origine da For, Faris; e quella deriva la confabulatione: la quale altro non suona, che colloctione; il che assai si dimostra per Luca nell'Evangelio, mentre scrive di due discepoli, che dopo la passione di Christo andavano in un Castello chiamato Emaus, così dicendo. Et eglino ragionavano insieme di tutte quelle cose, che erano occorse: onde avvenne, che fabulando, e ragionando tra loro, esso Christo si gli avvicinava, e andava seco.

Il brano è contenuto nelle *Genealogie deorum gentilium*, altro titolo presente nella *Libreria*<sup>13</sup> e ampiamente alluso nel tessuto argomentativo di

<sup>11</sup> *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica uerita in lingua toscana per Antonio Brucioli*, «in Vinegia, ne le case di Lucantonio Giunti Fiorentino», MDXXXII, cc. 257r-257v. Per questa, come per le altre citazioni dalle fonti doniane, si è scelto di seguire un criterio massimamente conservativo, limitandosi alla sostituzione della & con la congiunzione coordinante oggi in uso e, in qualche caso, alla normalizzazione della punteggiatura.

<sup>12</sup> A. F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, cit., p. 217.

<sup>13</sup> ID., *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., p. 102. L'edizione di riferimento è, probabilmente, G. BOCCACCIO, *Genealogia de gli dei. I quindecim libri di M. Giovanni*

*Mondi e Inferni*, sia in funzione della legittimazione della libertà inventiva, che della ripresa della tassonomia onirica di matrice macrobiana, cui il Boccaccio dedica un'ampia sezione del Libro primo. Ma l'archetipo per qualsiasi classificazione dei sogni e, soprattutto, per la loro interpretazione, è offerto dal greco Artemidoro di Daldis nei suoi *'Ονειροκριτιά*; testo, manco a dirlo, presente nella ricca bibliografia doniana sotto il titolo *De' sogni*<sup>14</sup>. Si tratta, molto probabilmente, della prima versione in italiano: *Artemidoro Daldiano filosofo eccellentissimo dell'interpretatione de sogni novamente di Greco in volgare tradotto per Pietro Lauro Modonese*, «In Venetia per Gabriel Iolito de Ferrarii», MDXLII. Centrale, nel tentativo di razionalizzare l'informe materia onirica, è il dualismo artemidoriano sogno-insogno:

[...] tra sogno, e insogno tale è la differenza, che quello significa le cose che hanno a venire, e questo le presenti, e questo più chiaramente intenderai in cotal modo, quali affetti sogliono ascendere, e all'anima dimostrarsi, e fare i sogni, come sarebbe per essemplio, che all'innamorato paia essere ne suoi piaceri, e che 'l pauroso vegga quello, che egli teme, ovvero che l'affamato mangi, e chi ha sete bea, che uno di troppo cibo ripieno vomiti, ò sia soffocato, cioè non potendo il cibo mandar fuori e suoi vapori, essendo racchiuso il luogo<sup>15</sup>.

La distinzione fra il sogno veritiero, profezia dell'avvenire, e il sogno finto, parto di pulsioni corporali, è puntualmente ripresa dal Doni negli *Inferni*:

Diremo adunque che 'l sogno sia cosa divina e umana. Il divino sogno è sempre vero, l'umano non ha alcun misterio stupendo in sé, perché è cagionato dal pensiero ardente della cosa che si ama più, si desidera e si teme. L'avarò sogna danari, lo studioso gli par disputare e leggere, l'amante fruire etc.; il qual sogno direi che si chiamasse d'intrinseca affezione, perché molti artigiani sognano di far la loro arte, e i loro officii spesse volte gli ufficiali<sup>16</sup>.

Al di là di questa primaria differenziazione, foriera di ulteriori ripartizioni care al pensiero onirocritico e riprese dallo stesso autore fiorentino, la

*Boccaccio. Sopra la origine, e discendenza di tutti gli dei de' gentili, con la spositione e sensi allegorici delle fauole, e con la dichiarazione dell'histoire appartenenti à detta materia. Tradotti, et adornati per messer Givseppe Betvssi da Bassano. Aggiuntavi la vita del Boccaccio*, «In Vinegia, appresso Gabriel Iolito de Ferrarii», MDXLV, c. 253r.

<sup>14</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., pp. 102, 124.

<sup>15</sup> A. DALDIANO, *Artemidoro Daldiano filosofo eccellentissimo dell'interpretatione de sogni novamente di Greco in volgare tradotto per Pietro Lauro Modonese*, «In Venetia, per Gabriel Iolito de Ferrarii», MDXLII, cc. 2r-3v.

<sup>16</sup> A. F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, cit., p. 217.

memoria non può che riandare al modello omerico, e alla celebre metafora delle due porte di corno e d'avorio tese a simboleggiare, rispettivamente, i sogni veri e i sogni falsi<sup>17</sup>. Se l'immaginario onirico, fin dall'antichità, non ha mai smesso di stimolare la fantasia degli scrittori, il repertorio bibliografico doniano ne reca consistente traccia, e basterebbe citare, fra i tanti titoli registrati, alcuni testi coevi quali il *Sogno amoroso* di Ercole Bentivoglio, il *Sogno di Parnaso* di Lodovico Dolce e il *Sogno* di Alessandro Caravia<sup>18</sup>. Così come il poemetto in ottave del Bentivoglio (1530) è in forma di visione-trionfo, anche il poemetto in terzine elaborato dal Dolce (*Il sogno di Parnaso con alcune altre rime d'amore*, «Venetia, Bernardino de Vitali», MDXXXII) rispetta questa consolidata tradizione, contaminando la *Comedia* coi *Triumphs* petrarcheschi<sup>19</sup>. Se la sezione incipitaria del poemetto, consacrata alla rappresentazione del sogno, è di chiara eco dantesca, la lunga teoria di personaggi celebri risente piuttosto del modello petrarchesco. Non può mancare, pertanto, l'arsenale di *tòpoi* caratteristici del genere allegorico-visionario, dall'ambientazione primaverile al *locus amoenus*, dalla presenza di una guida alla triade sonno-sogno-risveglio. Ma, ciò che risulta ancor più evidente, tutto è in funzione della metamorfosi dei luoghi danteschi: la selva oscura si trasforma in un bosco, a simboleggiare l'itinerario dell'autore prima della sua ascesa al monte Parnaso, e quest'ultimo non è che la ripresa variata della montagna del Purgatorio, a identificare, appunto, la condizione 'purgatoriale' degli scrittori. Si tratta dunque di un viaggio laicamente inteso, volto all'ardua conquista della gloria letteraria. Aspetto, quest'ultimo, che non poteva che stuzzicare la fantasia del Doni, la cui scrittura è spesso intrisa di umori polemici nei confronti del trattamento, quasi sempre ingeneroso, riservato agli artisti. Non è un caso, allora, che proprio *A messer Lodovico Dolce* sia indirizzata la sua «diceria» in forma epistolare, scritta probabilmente agli inizi del '47, incentrata sulla visione in sogno del giardino dei poeti<sup>20</sup>. Senza entrare nel merito della sua complessa architettura testuale, concentriamoci sui numerosi rimandi al tema

<sup>17</sup> Vi si allude nelle *Pitture* del Doni: «Lascio ancora a dietro la porta di corno e l'uscio d'avorio dove sdruciolano fuori i Sogni, e, dando la volta a chiave, serro da parte i detti di Talete, di Diogene e di Gorgia» (ID., *Pitture del Doni Academico pellegrino*, a cura di S. Maffei, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2004, p. 237).

<sup>18</sup> ID., *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., pp. 60-61, 147.

<sup>19</sup> Cfr. D. DONZELLI, *La première expérience poétique de Lodovico Dolce. Un exemple de réécriture pétrarquiste*, «Cahiers d'études italiennes», IV, 2006, pp. 51-72.

<sup>20</sup> A. F. DONI, *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, MDLII, pp. 342-351, ora col titolo *Il sogno. Diceria del Doni [con una novella d'un linaiuolo che morì due volte e non risuscitò nessuna]* *A messer Lodovico Dolce* in ID., *Le novelle*, I, *La Moral filosofia. Trattati*, a cura di P. Pellizzari, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 402-416.

onirico. Anzitutto si segnala la digressione iniziale sull'insogno, equivalente dell'*ἔνύπνιον* artemidoriano e dell'*insomnium* macrobiano:

O gran dispetto! O che intolerabil dispiacere credo che riceva un pover'uomo che sogna d'aver trovato un casson di ducati e poi si desta, conoscendosi pure stracciato e deserto! Il simile credo che avvenga a un infermo, che nel sonno si ritrova sano e svegliatosi si sente medesimamente ammalato; un avaro poi credo ch'abbia una grande allegrezza, trovandosi desto e non esser vero il sogno che gli fossero spezzate le casse, e rubate le monete<sup>21</sup>.

È il cosiddetto sogno d'affezione, frutto di desideri illusori di matrice diurna, parto di pulsioni personali e perciò regno dell'effimero. Al discorso incipitario segue il sogno vero e proprio – «sognai d'esser morto ed era vivo» – inframezzato da una favola-novella dal valore dimostrativo. Si tratta, infatti, di un metaracconto che funge da esemplificazione di quanto espresso in precedenza, sotto l'aura, appunto, del sogno finto<sup>22</sup>. Ultimata la narrazione di secondo grado, l'autore riprende le fila del discorso, in un'ennesima variazione di genere: «Dico adunque ch'io era vivo e sognai che io usciva di questo mondo»<sup>23</sup>. Nella congerie di disparate forme narrative incarnata dalla «diceria» – introdotta da un ragionamento sui sogni ingannevoli e inframezzata da una novella dal sapore proverbiale – ecco affacciarsi finalmente la visione oltremondana, scandita dai consueti motivi del genere allegorico e, esattamente come in Dolce, dal carattere eminentemente laico. Dopo la descrizione, all'insegna del “carnevalesco”, della «badia di Buon Sollazzo» governata dal «Piovano Arlotto»<sup>24</sup>, si dischiude la successiva evocazione del giardino dei poeti, imperniata su una dialettica presente-futuro. Ispirandosi al poemetto del '32, ma tenendo ben presente anche la *visio in somniis* del Monte Parnaso dell'odiosamato Aretino<sup>25</sup>, il Doni si serve del pretesto onirico per

<sup>21</sup> Id., *Le novelle*, I, cit., pp. 402-403.

<sup>22</sup> Componimento nel segno della beffa, che riprende un motivo caro alla novellistica dal Tre al Cinquecento quale quello dello stolto cui si fa credere d'esser morto, la favola di Girolamo Linaiuolo è percorsa dal tema della finzione, caratteristica che l'apparenta al sogno finto «a premeditatione causatum»: Ivi, pp. 404-407.

<sup>23</sup> Ivi, p. 407.

<sup>24</sup> Ivi, p. 407.

<sup>25</sup> Contenuta in una lettera del 6 dicembre 1537 a Gian Iacopo Lionardi: «Ancora che l'imbasciadore d'un duca d'Urbino, che sta sempre desto, non s'intenda dei sogni, ve ne apicco uno alle spalle, tanto bestiale, che saria troppo a Daniello. Istanotte, non per superfluità di cibo né per occupazion di malinconia, ma per colpa della solita spensierataggine, dormendo a la bonissima, ecco a me quella gentil creatura del Sogno. Ed

stigmatizzare la sua epoca, scarsamente incline a riconoscere il giusto merito agli artisti. Se ad accomunarla ai modelli è un insieme di motivi, dall'omaggio ai letterati del tempo alla satira dell'erudizione, a contraddistinguere la diceria doniana è proprio la particolare funzione attribuita al sogno. Come varrà per il progetto utopico dei *Mondi*, più che prefigurare un'alternativa possibile alla realtà, l'invenzione di un mondo migliore è sempre asservita all'aspra condanna del presente, dominato dall'ingiustizia e ineguaglianza fra gli uomini. Da qui la critica al trattamento riservato ai poeti, ricompensati dei propri tormenti soltanto nell'aldilà:

E in questo che favellava così, io odo una musica di strumenti, di voci, e un'armonia grande; fattomi su la porta del giardino e io veggo un mondo di Poeti. - O che fanno qua poeti? - diss'io al Piovano. - Son venuti a tor la guadagnanza e ora allegri se ne tornano in Parnaso. - O che ventura è questa? - Così come i Poeti si muoian di fame e sono straziati e da tutti lasciati da parte in quell'altra vita, così in questa hanno tutti i piaceri che sia possibile<sup>26</sup>.

Come si evince dunque da questi primi sondaggi, la biblioteca onirica doniana costituisce un prezioso scrigno cui attingere, di volta in volta, per autenticare le proprie argomentazioni teoriche, quasi sempre volte all'aspra critica del presente, ma altresì per alimentare le proprie audaci strategie espressive, all'insegna dell'ibridazione tematica, stilistica e di genere.

## 2. Chiavi dei sogni

Ad accomunare l'avventura onirica e l'invenzione letteraria è una medesima attitudine al racconto, e insieme la capacità di metaforizzare e metamorfosare il reale. L'immaginario del sognatore, tuttavia, è anche lo specchio di un'*imagerie* sociale e culturale, destinata ad evolversi nel corso dei secoli. Se nell'età medievale il sogno era inteso come latore di messaggi cifrati in senso profetico, e le stesse visioni tramandateci dall'antichità venivano lette in chiave cristiana, fra Umanesimo e Rinascimento

---

io a lui: - Che c'è, ser Girandolone? - Il monte di Parnaso, il qual vedi là, - mi rispose egli» (P. ARETINO, *Lettere. Libro I*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1997, p. 383). Per ricostruire il controverso rapporto del Nostro con la figura dell'Aretino si veda almeno P. PROCACCIOLI, *Un criptosegretario per il «secretario del mondo»: Doni e l'allestimento delle Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, in «Una soma di libri». *L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, Atti del seminario (Pisa, Palazzo Alla Giornata, 14 ottobre 2002), a cura di G. Masi, Firenze, Olschki, 2008, pp. 59-79.

<sup>26</sup> A. F. DONI, *Le novelle*, I, cit., p. 411.

si assiste a un graduale processo di democratizzazione e desacralizzazione del pensiero onirico<sup>27</sup>.

In particolare, per ciò che concerne l'ambito cinquecentesco, a prevalere è la tensione dialettica fra il tentativo di chiarificazione dell'inconscio, sottoposto a una vera e propria furia tassonomica, e lo scatenamento del "sonno della ragione", quest'ultimo generato da un concorso di circostanze storiche quali il dissolversi dell'unità religiosa e politica e il crescente ingabbiamento dell'artista nel cosmo cortigiano. Ecco che l'interpretazione dei sogni – tesa a illuminare razionalmente le profondità dell'io – si configura come una vera e propria 'arte', dalle forti implicazioni simboliche e allegoriche. L'interesse per le pratiche divinatorie – dall'oniromanzia all'astrologia, dalla geomanzia alla chiromanzia – non può che percorrere, ovviamente, anche la pagina doniana, e ad attestarla è una nutrita serie di volumi registrati nella *Libreria*, anche se spesso in maniera imprecisa e generica. Solo a titolo d'esempio, si riporta una *Esposition de i sogni secondo gli Egittii* o *Esposition d'insogni*<sup>28</sup>, coincidente in realtà col libro dell'arabo Achmet *Expositione degli insonii secondo la interpretatione de Indy Persi et Egyptii. Tradute de greco in latino per Leone Thoscano. Et al presente date in luce*, «stampate in Vinegia per Marchio Sessa», MDXLVI. Riferimento intrigante, da parte del Nostro, che attesta l'incidenza del pensiero onirocritico orientale, con esiti rilevanti sia a livello scientifico che religioso. Già dal Medioevo – come rileva infatti Cappelozzo – «si interrogano scienze quali la medicina, l'astronomia, l'alchimia e la geomanzia per interpretare un processo naturale in rapporto alle condizioni interne ed esterne al soggetto» e insieme, complice il libro di Achmet, il sogno viene letto in chiave profetica, persino nella variante demoniaca rivolta «al sognante per misurare la sua integrità morale»<sup>29</sup>. Il rinvio alla cultura orientale non risulta del resto peregrino nell'opera doniana, complice la

<sup>27</sup> Per una panoramica generale sul sogno nel Rinascimento si vedano F. GANDOLFO, *Il "dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, prefazione di E. Battisti, Roma, Bulzoni, 1978; *Le songe à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Cannes, 29-31 Mai, 1987, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1990; F. P. BURKE, *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bologna, il Mulino, 2000; *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, V, *Le scienze*, a cura di A. Clericuzio e G. Ernst, con la collaborazione di M. Conforti, Treviso, Angelo Colla Editore, 2008; *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, a cura di C. Buccolini, P. Todaro, Roma, Iliesi, 2020.

<sup>28</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., pp. 104, 134.

<sup>29</sup> V. CAPPELOZZO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniare Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki, 2018, p. IX.

mediazione letteraria di Agnolo Firenzuola, la cui *Prima veste de' discorsi degli animali* (1548) – puntualmente rubricata dall'autore<sup>30</sup> – aveva contribuito alla diffusione del *Libro di Kalila e Dimna*, fornendo lo spunto allo stesso Doni per l'elaborazione della *Moral filosofia* e dei *Trattati diversi di Sendeban indiano* (1552). Altrettanto rilevante, in questo fitto reticolo testuale, è la presenza di diversi esponenti della patristica, da Sant'Agostino a San Girolamo a San Gregorio Magno<sup>31</sup>. Quest'ultimo, ad esempio, è citato nella *Libreria* come autore di un *Dialogo*<sup>32</sup>, con evidente allusione ai suoi *Dialogi* in quattro libri, siglati da una dissertazione sull'origine psicologica e fisiologica dei sogni. Facendo leva sull'*auctoritas* di questa illustre tradizione, il Doni intende in realtà sostenere le proprie argomentazioni teoriche, volte a correlare attività onirica e creazione artistica. Si legga, a mo' d'esempio, questo passaggio tratto dai *Mondi* (1552):

A molti è parso che i gran secreti e alti misteri sieno stati sempre velati sott'ombre, parabole e figure, e per simil mezi dimostrati agl'uomini. Leggesi similmente stupende cose uscite da' sogni, i quali secondo santo Agostino hanno cinque rami: sonno, sogno, visione, estasi e fantasma [...] Tutti coloro che hanno scritto nove invenzioni, per insegnare, per dare spasso, per far la mente degli uomini elevata, per mostrare i secreti della lor memoria e acutezza d'ingegno o per credersi (con una opinione imaginata) alcuna cosa vera e darla ad intendere per verissima al mondo, tutti, dico, hanno finto visioni, sogni, favole e altri modi astratti [...] Ci sono stati poi nella religion cristiana alcuni santi che hanno rivelato, per via di visioni, molte belle verità<sup>33</sup>.

Si tratta di un vero e proprio manifesto della poetica doniana, all'insegna del rapporto fra anarchia onirica e libertà inventiva, essendo entrambe fondate su una dialettica verità-finzione: così come il sogno cela, *sub velamine*, i suoi enigmi da decifrare, ugualmente lo slancio immaginativo copre d'un velo finzionale le sue verità. Il Doni si serve dunque dell'avallo dei sogni, associati ad altre forme d'astrazione, per legittimare i propri processi compositivi, nell'intento di esprimere, «sotto coperte di favole», posizioni polemiche o principi non sempre in linea con l'ortodossia ufficiale. Il riferimento esplicito, in merito alla tassonomia onirica, è in questo caso a Sant'Agostino; ma la partizione dei sogni in cinque rami a

<sup>30</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., p. 16.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 103, 119.

<sup>33</sup> Id., *I Mondi e gli Inferni*, cit., pp. 5-8.

lui attribuita<sup>34</sup> trova in realtà una più corretta declinazione sia nel citato Artemidoro di Daldi che, in tempi più vicini all'autore, nella classificazione macrobiana poi ripresa dal Boccaccio nella sua *Genealogia degli dei*<sup>35</sup>. Così leggiamo, infatti, nel citato volgarizzamento cinquecentesco delle *Genealogie deorum gentilium*:

Hora mo veggiamo di quelli, che gli stanno d'intorno, quali sono sogni di diverse spetie; ma solamente cinque ne dimostra Macrobio sopra il sogno di Scipione. La prima di queste si chiama Fantasma [...] La seconda spetie si chiama insogno cavato dalla premeditatione [...] La terza spetie si chiama sogno: per lo quale piace à Macrobio, che si sognino cose vere, ma sotto coperta però [...] La quarta spetie poi, si chiama Visione [...] La quinta, e ultima spetie di sogni, fu dagli antichi detta oracolo<sup>36</sup>.

Più significative ancora del ricorso alla tassonomia onirica, sono le successive argomentazioni del Boccaccio in difesa della poesia, affidate ai libri XIV e XV delle *Genealogie*. Chi condanna le favole dei poeti, afferma il novelliere, dovrebbe esecrare tutte le Sacre Scritture

veggendosi quasi con l'istesso passo caminare quelle cose, che in quello sono scritte, come vanno quelle de i Poeti. Et questo in quanto al modo di comporre. Percioché dove manca la historia alcuno non cura dalla possibilità superficiale; e quello, che il poeta chiama favola, ovvero fittione, i nostri Theologi l'hanno detta figura. Il che, che così sia; se 'l veggiano i giudici più giusti contrapesando con equal peso la superfitie delle lettere sopra le visioni d'Isaia, Ezechiele, Daniello, e d'altri sacri uomini; e poi le fittioni de i poeti [...] Tanto vagliono le favole, che gli indotti della prima loro testura si diletano, e de i dotti gli ingegni d'intorno le cose nascoste si essercitano. Et così con una istessa letione fanno profitto, e diletano<sup>37</sup>.

È evidente, dunque, l'analogia fra le invenzioni poetiche e le visioni religiose: se a venir meno è la concretezza storica, ecco che a perdere vigore è la verosimiglianza dell'involucro testuale. Di più: se il lettore comune trova appagamento nella superficie dell'opera, quello colto si gioverà delle

<sup>34</sup> Come ricorda Guglielminetti, l'opera allusa dal Doni (*De spiritu et anima*) è in realtà del monaco cistercense Alchiero di Chiaravalle: Ivi, p. 5.

<sup>35</sup> Citata anch'essa nella *Libreria*: A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., p. 102.

<sup>36</sup> G. BOCCACCIO, *Geneologia de gli Dei*, cit., cc. 22v-23r.

<sup>37</sup> Ivi, cc. 253v-254r.

verità in essa contenute. Accostando le due riflessioni, quella del Boccaccio e quella del Doni da noi precedentemente citata, non possiamo non notare l'influsso esercitato dal novelliere sul poligrafo cinquecentesco, sia per ciò che concerne il rapporto tra favola e figura, *fictio* letteraria e religiosa, che per la duplice funzione, di diletto e utilità – la prima affidata al senso letterale, la seconda al sovrasenso simbolico – che l'autore del *Decameron* attribuisce, parimenti, alle fantasticherie degli artisti e alle figurazioni dei teologi. Non è un caso che nelle sue stesse *Genealogie*, sulla scorta dello schema macrobiano, Boccaccio tenti una vera e propria tassonomia letteraria, distinguendo, ad esempio, l'invenzione favolistica *tout court*, del tutto inverosimile, da quella più vicina alla realtà dei poemi epici. Mediato dal novelliere, s'istituisce dunque un confronto fra la fenomenologia onirica e quella artistica, l'interpretazione dei sogni e la classificazione dei generi letterari. Se investigare le forme del pensiero onirico equivale ad affrontare alcuni fondamentali nuclei concettuali, quali il rapporto tra sogno e profezia, *visio* e *revelatio*, analogamente l'indagine letteraria comporta la stessa tensione ermeneutica. Ma l'epoca del Doni, come accennato prima, è siglata da una serie di eventi che finiscono per mutarne radicalmente l'immaginario, e si pensi soltanto – rispetto al Medioevo di Boccaccio – al declino della centralità europea conseguente alla perdita delle rotte mediterranee. L'artista di pieno Cinquecento è destinato, pertanto, ad una perenne oscillazione fra spinte e contropunte, *lògos* e *caòs*, istanze razionalistiche e rassegnazione all'arbitrio. La stessa codificazione del sogno, così come qualsiasi tentativo di razionalizzare il reale – compreso l'allestimento di un compendio bibliografico quale dovrebbe essere la *Libreria* – si scontra con la sfiducia in un ordine dell'universo non più misurabile, con la coscienza dell'assoluta precarietà dell'uomo, con la dolente constatazione che la vita, per dirla col contemporaneo Antonfrancesco Grazzini, non è che «un sogno travagliato» e il mondo «è sol frode e menzogna»<sup>38</sup>.

### 3. I generi del sogno

Come già esemplificato dalle *Lettere doniane* – e si pensi al giardino dei poeti nella missiva a Lodovico Dolce – l'oscillazione fra anarchia imma-

<sup>38</sup> A. GRAZZINI, *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, per cura di C. Verzone, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1882, p. 439. Si noti di sfuggita come lo scrittore fiorentino, assente emblematicamente nella *Libreria*, compaia in un dialogo dei *Marmi* (*Il Fanfera e il Lasca*) nell'atto di richiedere, ad uno dei più noti librai della città, una lista dei "best seller" dell'epoca. Cfr. A. F. DONI, *I Marmi*, I, edizione critica e commento a cura di C. A. Girotto, G. Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017, pp. 226-230.

ginativa e ordine narrativo implica la riduzione dei micro-testi onirici ad autentici generi letterari, dal carattere ibrido e mescolato. Il sogno stesso acquista allora i caratteri del macro-genere, a sua volta declinantesi in diverse tipologie testuali, quali la favola onirica, la novella visionaria o la fantasmagoria burchiellesca<sup>39</sup>. Per conseguire questo risultato è necessario, tuttavia, l'avallo di un'illustre tradizione – a cui puntualmente si rende omaggio nella *Libreria* – che funga da memoria culturale cui attingere per successive contaminazioni e rielaborazioni.

Il primo rimando significativo, in tal senso, è a Luciano di Samosata, celebre per la sua vena irridente e beffarda e la varietà di forme letterarie da lui sperimentate, composizioni eterogenee che attraggono il lettore coi voli della sua sbrigliata fantasia e i toni pungenti e mordaci. Rubricato come autore di *Dialogi* o *Due dialogi*<sup>40</sup>, lo scrittore è forse associato al volgarizzamento cinquecentesco *I dilettevoli Dialogi, le vere Narrationi, le facete Epistole di Luciano philosopho, di greco in volgare tradotte per M. Nicolò da Lonigo, historiate, e di nuovo accuratamente reviste e emendate*, «in Vinegia per Francesco Bindoni, e Mapheo Pasini compagni», MDXXXVI. Per quel che concerne il *côté* onirico e visionario della sua opera, basterebbe citare questo brano dei *Marmi* (1552-1553), in cui l'autore dell'*Icaromenippo* è significativamente associato a Platone e Ovidio:

Mille volte, uscito che io son del sonno, il più delle notti, mi sto con la fantasia a chimerizzare nel letto, non solo sopra i fatti miei, ma sopra quei degli altri ancora [...] Prima voglio discostarmi con una digressione. Quando Luciano armeggiava, ei faceva castelli in aria; quando Platone s'inalberava, poneva monte sopra monte; e quando Ovidio si stillava il cervello, egli schizzava di nuovi mondi e formava infino a gli uomini di sassi. Io che non sono nessun di questi cervelli savi, o intelletti busi, mi lambicco in un altro modo la memoria. Eccomi a casa: io volo in aria, sopra una città, e mi credo esser diventato un uccellaccio grande grande che vegga con una sottil vista ogni cosa che vi si fa dentro, e scuopro in un batter d'occhio tutta la coperta di sopra; onde a un medesimo tempo io veggo ciascun uomo e donna far diversi effetti: chi nella sua casa piange, chi ride, chi partorisce, chi genera, chi legge, chi scrive, chi mangia, chi vòta<sup>41</sup>.

Come avverte Cherchi, tutti e tre gli autori citati nel brano risultano

<sup>39</sup> «Lo scrittore mirò alla normalizzazione dell'antico pretesto in un vero e proprio genere ibrido, attraverso il procedimento consueto di “schedatura critica” della tradizione»: G. MASI, «*Cose rare e mirabili*», cit., p. 374.

<sup>40</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., pp. 103, 133 (II, cit., p. 513).

<sup>41</sup> ID., *I Marmi*, I, cit., pp. 6-7.

cruciali per l'elaborazione della poetica doniana: «Luciano per la componente fantastica e lunatica», Platone per l'impianto dialogico e Ovidio per la *vis* metamorfica di un'opera perennemente *in fieri*<sup>42</sup>. Scendendo ancor più nel dettaglio, nell'introdurre il fortunato tema del volo l'autore fiorentino finisce per omaggiare quella tradizione del viaggio allegorico esemplata, appunto, dall'opera dello scrittore greco. Si pensi all'autobiografico *Sogno* o, secondo il volgarizzamento del 1535, all'*Insogno, over visione di Luciano*. Conteso fra la Scultura e l'Eloquenza, l'autore sceglie la seconda che lo ricompenserà così:

dimostrandomi una carretta alata con cavalli simili a Pegaso, mi disse monta sopra, acciò che tu vedi quante cose tu eri per non intendere in caso che non fosti accostato a me, e poi che fu montato, costei guidava la caretta, e io levato in alto vedeva da oriente infina in occidente, cittade, nationi, populi [...]»<sup>43</sup>

Assumere una prospettiva straniante è altresì l'operazione prediletta dal Doni, come abbiamo visto dalla precedente citazione. In modo analogo all'autore del *Dialogo di Menippo, il qual volò in cielo* o – scorrendo sempre l'edizione del '35 – del *Dialogo di alcuni che fanno castelli in aere*<sup>44</sup>, per il poligrafo fiorentino osservare il mondo dall'alto e da lontano equivale ad inforcare le lenti del moralista, che scruta i movimenti degli uomini facendosi beffe del loro vano affaccendarsi<sup>45</sup>. Sotto copertura onirica, e con la protezione dei suoi *auctores*, il Nostro può esprimere dunque i suoi giudizi sferzanti sul genere umano, o dare sfogo alle sue audaci tecniche combinatorie, a conferma dell'inestricabile legame fra fantasia onirica e immaginazione letteraria.

Accostabili al genere visionario sono altresì diversi volumi citati nella *Libreria*, dall'*Eneide* alla *Comedia*, dall'*Amorosa visione* all'*Arcadia*<sup>46</sup>. *Trait d'union* fra classicità e modernità è il poemetto in terzine *La città di vita*, concepito da Matteo Palmieri fra il 1455 e il 1464. Il testo, all'epoca del Doni ancora inedi-

<sup>42</sup> P. CHERCHI, *I Marmi e la menippea doniana*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2012, p. 95.

<sup>43</sup> LUCIANO, *I dilettevoli Dialogi, le vere Narrationi, le facete Epistole di Luciano philosopho, di greco in volgare tradotte per M. Nicolò da Lonigo, historiate, e di nuovo accuratamente reviste e emendate*, «in Vinegia, per Francesco Bindoni, Mapheo Pasini compagni», MDXXXV, cc. 123r-123v.

<sup>44</sup> Ivi, cc. 3r-3v.

<sup>45</sup> G. GENOVESE, «Parlo per ver dire». *Generi d'invenzione morale nei Marmi di Anton Francesco Doni*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, Firenze, Olschki, 2012, p. 154.

<sup>46</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., pp. 124, 125, 127, 134.

to, è registrato col titolo la «Sibilla», in quest'interessante scheda bibliografica:

Quanto mi sarebbe egli caro che fosse in luce *La Sibilla* del Palmieri (un'opra in versi come un Dante, et tratta di materie dottissime et alte), sì come si legge a stampa questa *Della vita civile*<sup>47</sup>.

Per comprendere il valore di questo poema nell'opera doniana è sufficiente citare un altro passo dei *Mondi*, percorso dall'ennesimo tentativo di avallare, 'per interposta persona', le sue fantasticherie visionarie:

Dante finse d'andare vivendo all'Inferno, Purgatorio e Paradiso. Matteo Palmieri mostrò d'esser guidato dalla Sibilla nell'altro mondo, e scrisse nuove invenzioni di anime e altre cose molto sottili da immaginarsi. Virgilio fu divino, il Sanazzaro nell'*Arcadia* mirabile, e altri infiniti hanno scritto cose supreme. Ci sono stati poi nella religion cristiana alcuni santi che hanno rivelato, per via di visioni, molte belle verità. I pittori (per venir più basso) ancora eglino si sono ingegnati di darci alcune cose astratte per le mani, dipingendoci il monte di Parnaso; le istorie d'Ovidio sotto coperte di favole; e Luciano per vere narrazioni ha scritto di dotte cose<sup>48</sup>.

Ancora una volta, giocando sul nesso astrazione-realtà, l'autore ci consegna un'ulteriore riflessione metaletteraria, invocando i suoi modelli – le cui arditèzze compositive esemplarmente associa alle visioni dei santi – per difendere le proprie scelte di poetica, all'insegna dell'eccentricità e della bizzarria. Ma quella del Doni, sulla scia di un insigne patrimonio letterario, è solo in apparenza una prosa stravagante e capricciosa, che gioca invece col paradosso – come la finta *Storia vera* di Luciano<sup>49</sup> – per rivelare, a chi non s'arresta all'involucro testuale, le sue profonde e spesso amare verità sull'uomo.

Accanto agli aspetti concettuali, la 'biblioteca dei sogni' si segnala altresì come veicolo di un'ennesima passione dell'autore: quella per le arti figurative. Non poteva sfuggire, a un occhio così attento alle potenzialità ermeneutiche dell'immagine, la stampa di diversi libri dal carattere profetico ma intrisi, più che di ansie divinatorie, di elementi iconografici e combinatori. Alludiamo al *Libro delle Sorti* (1482) dell'umanista Lorenzo Spirito Gualtieri, registrato nella *Libreria* col titolo *Libro della ventura*, con probabile rimando a un'edizione

<sup>47</sup> Ivi, pp. 76, 261. Il *Libro della vita civile* era uscito invece da Giunti nel 1529.

<sup>48</sup> Id., *I Mondi e gli Inferni*, cit., pp. 8-9.

<sup>49</sup> «Luciano, che vedde ancora lui che molti scrittori dicevan le bugie, fu galantuomo, perché scrivendo le sue bugie per vere narrazioni, protestò inanzi con avisargli che scriveva bugie»: Id., *I Marmi*, II, cit., pp. 653-654.

veneziana del 1547<sup>50</sup>. Il volume, di cui si conserva alla Biblioteca Marciana uno splendido manoscritto illustrato, si caratterizza come un vero e proprio libro-gioco, scandito da profezie legate a diversi aspetti dell'esistenza. Fra questi, ovviamente, la Fortuna, rappresentata dalla classica immagine della ruota su cui degli uomini, precariamente appollaiati, tentano di arrestarne il corso. Un'immagine, quest'ultima, che diventa per Doni una metafora ossessiva – per rimanere alla *Libreria*, «i nostri fatti, detti, sono una ruota, che tornano et vanno, vengono et ritornano»<sup>51</sup> – sui cui imperniare le proprie riflessioni sul motivo biblico della *vanitas vanitatum*. Non può mancare, nel perfetto connubio fra libro divinatorio e libro d'arte, «un'opera molto industriosa, piacevole et bella; ornata di vari intagli et disegni bellissimi»<sup>52</sup> quale *Le Sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate Giardino di pensieri allo illustrissimo Signore Hercole estense Duca di Ferrara*, «In Venetia per Francesco Marcolino da Forlì», MDXL. Un testo, come più volte evidenziato dalla critica, di capitale importanza per esplorare il sapiente riuso delle immagini nell'autore<sup>53</sup>, vero e proprio alimento della sua ansia sperimentale e chiave interpretativa di molte sue visioni.

#### 4. Libri veri e libri sognati

Fate conto d'havere un monte di bronzo et che uno mastro struggendolo n'habbi formato huomini, cavalli, lioni, pecore, asini, cani, herbe, frutti, donne etc. Poi come se n'è servito un tempo, gli disfa et riformane de gli altri medesimamente; ma son più grandi o più piccoli, stanno in altra attitudine, voltano il viso in altra parte, et quel che era in piedi sta a sedere, o quel che giaceva corre. Pure tutto è

<sup>50</sup> L. SPIRITO, *Libro de la ventura di Lorenzo Spirto con somma diligentia revisto: e corretto: e novamente stampato*, «In Vinegia», MDXLVII. Cfr. A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., p. 69.

<sup>51</sup> Ivi, p. 164.

<sup>52</sup> Ivi, p. 43.

<sup>53</sup> A. STEFANINI, *Illustrazioni marcoliniane e testi doniani*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione*, Seminario di studi (Pisa, gennaio-maggio 1991), Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, a cura di E. Scarano, D. Diamanti, Pisa, TEP, 1992, pp. 145-165; A. P. MULINACCI, *Quando «le parole s'accordano con l'intaglio»: alcuni esempi di riuso e riscrittura di immagini in Anton Francesco Doni*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti, M. Rossi, presentazione di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2000, pp. 111-140; G. MASI, *Le magnifiche sorti delle immagini*, in *Studi per le Sorti. Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Procaccioli, Treviso-Roma, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, 2007, pp. 139-156; E. PARLATO, *Le sorti nell'iconologia, l'iconologia nelle sorti: un percorso tra immagini e parole all'ombra di Anton Francesco Doni*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, a cura di S. Maffei, Napoli, Stanza delle Scritture, 2010, pp. 39-60.

bronzo et son quelle medesime chimere; è ben vero che 'l metallo, il quale era a quel cavallo inanzi nel capo, è nel piede a un bisogno d'un castrone, et quello che formò già il capo d'un bue, ha formato poi la testa d'un huomo, pur tutto è una spetie d'archimia<sup>54</sup>.

In quest'ennesima dichiarazione di poetica, fondata sul principio cardine – ossessivamente iterato nell'opera doniana – secondo cui in arte non s'inventa nulla ma si reinventa di continuo una materia preesistente, mediante variazioni più o meno significative, colpisce l'immagine della chimera e il relativo rimando alla pratica alchemica. Sia che si accenni al leggendario mostro dal corpo di leone, la testa caprina e la coda di serpente – a evocare la vena ibrida e metamorfica dell'opera d'arte – sia che si alluda all'essenza vana della creazione, intesa come sogno, fantasticheria, utopia senza fondamento, risulta evidente l'affinità fra l'ambigua ed effimera sostanza onirica e quella altrettanto sfuggente e inconsistente dell'esperienza immaginativa. La fantasia è infatti il collante fra arte, sogno e alchimia: come l'alchimista opera sulla materia usando l'immaginazione, e la trasforma, così il sognatore si muove in un regno intermedio fra materia e spirito, umano e divino, in modo analogo all'artista che fa leva sulle sue capacità inventive per connettersi all'alterità<sup>55</sup>. Se la pratica alchemica è apparentabile a quella compositiva, a sua volta correlata all'attività onirica, non sorprende che, fra le pagine della *Seconda Libreria*, accanto ai libri veri si affastellino i libri sognati dall'autore, come i due presunti trattati del fantomatico Marco Solari *Archimia vera e Partimento vero*; se nel primo testo l'autore «insegna far l'archimia, et la fa perfettamente, et con questa (al contrario di tutti gli archimisti) s'è fatto signore di molte ville et padrone di molti terreni» (aspirazione dello stesso Doni?), nel secondo «insegna partir l'oro da gli altri metalli»<sup>56</sup>. Al «sasso tanto desiato / da l'avarò alchimista» accenna invece Anton Fregoso nel poemetto-visione *Riso di Democrito* (1505) – e non nell'*Archimia dell'uomo*, fantasiosamente attribuitagli dal Doni<sup>57</sup>. Col titolo *Il transito di duo filosofi* il Nostro rinvia invece, più verosimilmente, al dittico composto dal citato *Riso* e dal *Pianto di Heraclito* (1511)<sup>58</sup>. È significativo come nel primo caso, nel segno della parodia del genere bibliografico, assegnandogli un'opera inesistente (l'*Archimia*), Doni

<sup>54</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., p. 163.

<sup>55</sup> Cfr. F. GANDOLFO, *Il "dolce tempo"*, cit., p. 240-241.

<sup>56</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., pp. 262-263.

<sup>57</sup> Ivi, p. 178.

<sup>58</sup> Ivi, p. 179.

registri correttamente il nome dell'autore (Fregoso); nel secondo caso, rifacendosi invece a un libro reale (*Doi filosofi*), il compilatore utilizzi lo pseudonimo Philareno. Nel suddetto sdoppiamento è lecito intravedere, ovviamente, il bifrontismo dello stesso autore, oscillante fra il pianto e il riso, la vena moralistica e quella istrionica, come sempre in funzione della satira dell'insensatezza umana<sup>59</sup>. Ma questa ironia irridente e demistificante non rimuove affatto la sostanza filosofica del suo argomentare, spesso sostenuta da una stringente logica associativa. La tradizione ermetico-alchemica lega infatti, in una sottile ragnatela, diversi autori citati nella *Libreria*, da Ficino a Landino – complice la mediazione di Ermete Trismegisto – da Pico della Mirandola a Giulio Camillo – nel segno della passione numerica e cabalistica. Ma procediamo con ordine, partendo da quel «Mercurio Trismegisto» o «Trimegisto» citato in due occasioni, la seconda delle quali in rapporto a un presunto libro dal titolo *Della cognition di Dio*<sup>60</sup>. Si tratta, in realtà, de *Il Pimandro di Mercurio Trimegisto, tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina*, «In Firenze [Lorenzo Torrentino]», MDXLVIII. Ad aprire il trattato è una visione-rivelazione di Dio:

Pensando io a la natura delle cose; e sollevando gli occhi della mente, a le cose superne: avendo già addormentati i sensi del corpo; così come suole accadere à quelli, che per saturità o per fatica, dal sonno sono aggravati, mi parve subito vedere, uno di smisurata grandezza di corpo; il quale chiamandomi per nome, in questo modo parlando, disse: O Mercurio, che è egli quello, che tu desideri d'udire e di vedere? E che cosa è quella che tu vuoi imparare, e intendere? Allora io gli dissi: Or chi se' tu? Et egli disse: Io sono Pimandro, Mente della divina potenza: vedi pur tu quel che tu vuoi: e io per tutto ti sarò presente<sup>61</sup>.

Responsabile della riduzione dal greco in latino del *Pimandro*, così come di tutto il *Corpus Hermeticum*, è ovviamente il filosofo neoplatonico Marsilio Ficino, di cui nella *Libreria* si registrano, significativamente, le

<sup>59</sup> Scrive Guglielminetti: «Il Doni, che di sicuro conosceva *Il riso di Democrito e il pianto di Eraclito* (1511) di Antonio Fregoso (in arte Filareno come si legge nella *Libreria*), declina grazie all'Allegro qualcosa che assomiglia a quel riso, anticipando gli argomenti di un Malinconico che già sappiamo non darsi in questa sede»: A. F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, cit., p. XXV.

<sup>60</sup> ID., *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., pp. 106, 140.

<sup>61</sup> M. TRISMEGISTO, *Il Pimandro di Mercurio Trimegisto, tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina*, In Firenze [Lorenzo Torrentino], MDXLVIII, p. 1. Come ricorda Pellizzari, *Della cognition di Dio* era nella lista «delle opere in programma nel catalogo della stamperia fiorentina del Doni e poi uscito per i tipi del successore-rivale Torrentino» (P. PELLIZZARI, «Per dare cognizione di tutti i libri stampati vulgari», cit., pp. 64-65).

*Epistole* (1495), il *De triplici vita* (1489) e un generico *Trattato della poesia*<sup>62</sup>. È alquanto probabile, in virtù dell'inserimento ficiniano nella sezione «Epistole tradotte»<sup>63</sup>, che il Doni avesse presente il *Tomo primo delle divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci senese*, «In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari», MDXLVI. All'interno del suddetto compendio si legge infatti un'epistola indirizzata a Pellegrino degli Agli, risalente al primo dicembre 1457, in cui «si disputa del furore divino», del suo legame con la poesia («attissima immitatrice de la celeste armonia») e, soprattutto, del loro ruotare «intorno à l'indovinare il futuro, la qual cosa chiamano, vaticinio», ossia «una precognitione del futuro ispirata da Iddio, e questa con suo proprio nome la domandiamo divinatione ovvero vaticinio»<sup>64</sup>. Si tratta dunque di un'anticipazione di quel nesso poesia-profezia che ispirerà Cristoforo Landino nel suo commento alla *Commedia* dantesca – «non piccola similitudine troverremo essere tra 'l poeta e el propheta» – ennesimo titolo citato nella *Libreria*<sup>65</sup>.

La presenza ficiniana, all'interno della rassegna bibliografica, risulta dunque indicativa per più ragioni: in primo luogo perché attesta una conoscenza non effimera del filosofo da parte del Doni, che avrà modo di citarlo – in una significativa *liaison* con Giulio Camillo – nelle *Pitture* del 1564<sup>66</sup>; in secondo luogo perché il traduttore del *Corpus Hermeticum*, così come del *De Somniis* di Sinesio, è il principale interprete del rapporto fra mondo sensibile e intellegibile e, in particolar modo, colui che ha investigato la *vis imaginativa*. Dai *Commentaria et Argumenta in Platonis Sophistam* alla *Theologia platonica*, Ficino ha esposto infatti l'equivalenza fra sogno, fantasia e poesia, illustrando l'intensificarsi durante il sonno di quest'*ars imaginaria*, e distinguendo poi i sogni vani, esito di residui diurni o alterazioni corporee (i cosiddetti «insogni»), dai veri e propri sogni profetici, generati dall'anima che ritorna in sé stessa, partecipando degli arcani celesti e della divina provvidenza. Non può non inserirsi, in questo *côté* neoplatonico, anche il mitico «Pico Mirandolano», di cui si

<sup>62</sup> Accogliendo la proposta di Castellani di sostituire «poesia» con «peste», l'ultimo testo citato dal Doni alluderebbe in realtà al trattato ficiniano *Contro alla peste* (1523). A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., pp. 104, 105, 150.

<sup>63</sup> Ivi, p. 122.

<sup>64</sup> M. FICINO, *Tomo primo delle divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci senese*, «In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari», MDXLVI, cc. 8v-13r.

<sup>65</sup> A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., p. 128.

<sup>66</sup> ID., *Pitture*, cit., p. 264.

registrano tre opere appartenenti al filone esegetico<sup>67</sup>. Più rilevante, però, è questa sibillina affermazione del Doni contenuta nella *Seconda Libreria*, dedicata agli «autori veduti a penna, i quali non sono ancora stampati»: «Il gentilhuomo nobilissimo il quale ha un'opera del Pico, afferma che Giulio Camillo ha cavato il suo *Theatro* e la sua *Idea* da quella. *La chiave delle scienze*»<sup>68</sup>. Vale la pena chiedersi a quale componimento picchiano faccia riferimento l'autore e, soprattutto, il motivo del rimando incrociato all'opera di Camillo. Consideriamo anzitutto il testo attribuito a Pico (*La chiave delle scienze*), forse riconducibile al manoscritto delle *Conclusiones nongentae*, ossia le novecento conclusioni filosofiche, cabalistiche e teologiche in ogni genere di scienze, in cui si afferma, fra l'altro, che «Nulla est scientia, quae nos magis certificat de divinitate Christi, quam magia et cabala»<sup>69</sup>. Il pensiero cabalistico, ossia il complesso dei saperi esoterici del misticismo ebraico, sincreticamente fuso alla dottrina aristotelica e platonica, serviva a Pico a dimostrare la convergenza di tutte le grandi tradizioni filosofiche e teosofiche, da Occidente a Oriente. Ma non può non sfuggirci, associata alla vena esoterica, la pratica cabalistica di divinare il futuro mediante numeri, lettere e segni. Da qui scaturisce l'affinità fra Pico e Camillo, suggerita dallo stesso Doni nelle *Pitture* (1564): analogamente all'autore dell'*Heptaplus*, che alla parola «Genesi» aveva applicato la logica associativa dell'anagramma, Camillo si serve del nome «Lucrezia» per una serie di giochi permutativi. E così farà lo stesso Doni nelle sue *Pitture*, questa volta giocando con la parola «Morte»:

Da questo nome Morte, che son cinque lettere, le quali non possono formare altro di parole che si convenghino, se ne trae una sostanza della cosa, e di qui cavò Giulio Camillo la strada dell'allegoria sopra il nome Lucrezia per via de gli Acaballisti, e la fece vulgare<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> Si tratta del *Comento sopra a una canzona del Benivieni*, dell'*Esposition sopra il Pater noster* e del *Comento sopra il Genesi*. Cfr. ID., *La Libreria divisa in tre trattati* (1557), I, cit., pp. 128, 134, 143.

<sup>68</sup> Ivi, p. 278.

<sup>69</sup> Per questa citazione: G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones Nongentae. Le novecento Tesi dell'anno 1486*, a cura di A. Biondi, Firenze, Olschki, 1995, p. 118. Ma sulla possibile attribuzione del testo si veda anche quanto suggerito da Castellani (A. F. DONI, *La Libreria divisa in tre trattati*, II, cit., p. 210), che individua un'allusione alla cosiddetta *Clavicula Salomonis*, citata dal Doni nei *Marmi* con rimando al libro affine *La chiave de' secreti* (ID., *I Marmi*, II, cit., p. 562).

<sup>70</sup> A. F. DONI, *Pitture*, cit., p. 264. Per un confronto Doni-Camillo si rinvia alle fondamentali pagine di L. BOLZONI, *Introduzione a G. CAMILLO, L'idea del theatro. Con*

Ma non si tratta dell'unico rinvio a Camillo nell'opera doniana. Si pensi alla ripresa della sua *Grammatica* nei *Tre libri di lettere* (1552), o all'esibito plagio del suo "teatro" all'interno dei *Marmi*, o ancora a quest'altra allusione contenuta negli *Inferni*: «È bella cosa, – disse il Perduto nel suo *Teatro*, – che mentre un corpo dorme, lo spirito veglia, e quanto più dorme profondamente, tanto meglio lo spirito si unisce al proprio essere»<sup>71</sup>.

Anche *La Libreria* reca consistente traccia dell'opera camilliana, in particolare l'*Iddea del Theatro* e il *Discorso in materia del Teatro*<sup>72</sup>, ossia *L'idea del theatro dell'eccelex. M. Giulio Camillo*, In Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale del mese d'aprile, l'anno MDL e *Di M. Giulio Camillo. Tutte le opere, cioè Discorso in materia del suo theatro. Lettera del riuolgimento dell'huomo a Dio. La idea. Due trattati: l'uno delle materie, l'altro della imitatione. Due orationi. Rime del detto*, «In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli», MDLII. Resta da chiedersi quale sia la chiave dell'analogia fra Doni e Camillo, e fra l'elaborazione del loro pensiero e l'immaginario onirico. Un primo nesso pertiene ovviamente all'affinità fra la sfera del sogno e quella dell'utopia, caratteristica di entrambi gli scrittori<sup>73</sup>, ma un più profondo legame s'istituisce fra la dimensione onirica e l'arte della memoria. *L'idea del teatro* non è altro, infatti, che un'enciclopedia dello scibile, concepita mediante associazioni mnemoniche per immagini, diventando così essa stessa immagine del cosmo. Un'opera, dunque, percorsa dalla tensione tipicamente rinascimentale verso un sapere universale, anche in virtù degli influssi della filosofia ermetica e cabalistica di matrice neoplatonica. Se nel *Teatro* di Camillo le immagini fungono da memoria potenziata, anche nell'opera doniana – come attesta esemplarmente il *Sogno del Tribolo* presente nei *Marmi*, e oggetto di un'acuta indagine critica di Rivoletti – l'immagine del Tempo si fa allegoria di una memoria enciclopedica, pozzo inesauribile cui attingere costantemente:

---

«*L'idea dell'eloquenza*», Il «*De transmutatione*» e altri testi inediti, Milano, Adelphi, 2015, pp. 102-126.

<sup>71</sup> A. F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, cit., p. 216.

<sup>72</sup> ID., *La Libreria divisa in tre trattati (1557)*, I, cit., pp. 53-54, 138.

<sup>73</sup> «In that crowd region of the memory, which is the memory of civilization, of the construction or machine of the world, the word, following in the footsteps of Giulio Camillo, retains both the free flux of narration as well as oneiric condensation, and it frees itself from the risks of becoming a mere catalogue of solemn tales»: R. GIRARDI, *Anton Francesco Doni and the Building of Dreams*, cit., p. 50.

Le leggi del mondo utopico non risultano di nuova invenzione: la novità che caratterizza la società ideale scaturisce piuttosto dal modo in cui vengono riutati e combinati tra loro elementi esistenti. All'ombra dell'impresa del Tempo, anche l'utopia doniana ospita dunque il modello di un'enciclopedia del sapere relativa agli usi e ai costumi [...] che la memoria permette di recuperare e riorganizzare in maniera originale<sup>74</sup>.

Siamo all'idea iniziale della creazione come *ars combinatoria*: compito dell'artista è infatti quello di reinventare una materia originaria con l'avallo dell'immaginazione, ossia la stessa arma trasformativa a disposizione dell'alchimista e del sognatore. In virtù dell'affinità fra fenomenologia onirica e fenomenologia artistica – veicolata altresì dalla messa in scena del proprio io con l'ausilio di metafore, metonimie e allegorie – la biblioteca dei sogni della *Libreria* si conferma dunque un prezioso e inesauribile scrigno da cui prelevare le altrui chimere, lo spazio virtuale in cui coltivare ed esercitare l'arte della memoria e, soprattutto, il veicolo imprescindibile per infiniti riusi e audaci ricomposizioni.

---

<sup>74</sup> C. RIVOLETTI, *Statuto onirico e attività artistica nel «Sogno del Tribolo» di Anton Francesco Doni*, cit., p. 81.

## SU IRENE CAPECELATRO RICCIARDI E SULLA RICEZIONE DI FRANCESCO LOMONACO A NAPOLI DURANTE LA RESTAURAZIONE★

### ABSTRACT

La recensione di Irene Capecelatro Ricciardi sul «Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti» nel 1834 dedicata ai tre tomi delle *Vite de' famosi capitani d'Italia* riediti da Ruggia nel 1831 fu storicamente importante. Con il profilo intellettuale di Irene emergono anche alcuni elementi sulla cultura della Restaurazione a Napoli, sulla religiosità, sull'adesione massiccia alla musica da camera e strumentale, sulle ideologie risorgimentali (mazzinianesimo, giobertismo, liberalismo democratico e moderato). Martirologio, unitarismo e autonomia, De Sanctis e Giuseppe Ricciardi, Carlo Mele e Giuseppe Gallotti. I testi di Francesco Lomonaco furono una scoperta e un evento da sottolineare, anche se l'efficacia fu debole. Incisero nei decenni successivi, allorché prese piede il culto della «patria piccola», complementare alla «grande patria» e alla tradizione moderata di Cuoco (e di Croce).

Irene Capecelatro Ricciardi's 1834 review of «Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti», dedicated to the three tomes of the *Vite de' famosi capitani d'Italia* published by Ruggia in 1831 was very important from an historical point of view. With Irene's intellectual profile there are also some elements on the culture of the Restoration in Naples, on its religiosity, on massive adherence to chamber and instrumental music, on the Risorgimento ideologies (Mazzinianism, giobertismo, liberalism democratic and moderate). Martyrology, unitarism and autonomy, De Sanctis and Giuseppe Ricciardi, Carlo Mele and Giuseppe Gallotti. The reception of Francesco Lomonaco's texts was a discovery to highlight, although its effectiveness was weak. Only in the following decades, it became stronger and stronger when the cult of the «small homeland» took hold, complementary to the «great homeland» and to the moderate tradition of Cuoco (Croce's ed.).

PAROLE CHIAVE: Irene Capecelatro Ricciardi, Francesco Lomonaco, biografie, ricezione, ideologie risorgimentali.

KEYWORDS: Irene Capecelatro Ricciardi, Francesco Lomonaco, biographies, reception, Risorgimento ideologies.

In un fascicolo del vol. IX (1834) della rivista «Il Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti»<sup>1</sup> fu pubblicata una recensione ai tre tomi di

\*Questa “noterella”, in una versione molto più contratta e con minori articolazioni,

*Vite de' famosi capitani d'Italia* di Francesco Lomonaco, riediti nel 1831 da Ruggia a Lugano<sup>2</sup>. Il testo era siglato siglato I. [rene] R.[icciardi], sorella maggiore di Giuseppe, fondatore e direttore del periodico.

Irene, aristocratica, «donna colta», non sconosciuta agli studiosi<sup>3</sup>, merita ancora la nostra attenzione di studiosi e dispiace che manchi del tutto di lei un adeguato profilo intellettuale. Nacque a Napoli il 14 novembre 1802 da Francesco, consigliere di stato prima e ministro di Grazia e Giustizia poi, insignito del titolo di conte dei Camaldoli il 25 dicembre del 1814 da Gioacchino Murat. La madre, Luisa Granito, figlia del marchese di Castellabate, era stata – secondo Croce<sup>4</sup> – «operosa politicamente nel

---

è pubblicata nell'Appendice II del volume II delle *Opere* di Francesco Lomonaco, per mia cura (Lanciano, Carabba, 2024).

<sup>1</sup> «Il Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti», rivista bimestrale fondata nel 1832 da Giuseppe Ricciardi, allargando i collegamenti già avviati con l'«Antologia» del Vieusseux, nel *Proemio* si rivolgeva al ceto intellettuale liberale napoletano e unificava tutti gli intellettuali che tendenzialmente a Napoli erano divisi: «li raccoglie, li ravvicina, almeno negli scritti; laonde ponendo in cortese, fratellevole comunanza le speculazioni del loro intelletto, a vicenda, a pro della patria nostra, a pro della patria Italiana si adopereranno». Il Ricciardi, democratico radicale, unitario e antivaticano, solo per pochi mesi, in effetti, fu il direttore effettivo della prima serie della rivista, perché nel 1833 fu arrestato, esonerato dalla direzione del periodico, sostituito da Lodovico Bianchini, condannato all'esilio e costretto a lasciare Napoli. Sulla rivista, ampiamente conosciuta, ometto l'ingente materiale bibliografico.

<sup>2</sup> Nelle *Appendici* dei volumi I e II e nelle osservazioni sparse in tutti i testi dell'edizione di Lomonaco a mia cura si ritroveranno anche le indicazioni riguardanti il progetto e la riedizione delle *Opere* di Lomonaco edite da Ruggia in nove volumi.

<sup>3</sup> Non mancano, a dire il vero, segnalazioni su Irene Ricciardi. Si consulti, per opportunità bibliografica, un volumetto di R. FRESU, A. RUSSO, F. SANGUINETI, *Studi guacciani* (Napoli, Filema, 2010), dedicato, in effetti, alla Guacci, che obbligatoriamente s'imbatte nella famiglia Ricciardi, e segnatamente in Irene. Ai numerosi dati disponibili non mancano sviste ed errori di fatto. Risulta evidente, ad esempio, nelle pagine di Angela Russo, una carenza di conoscenza del retroterra storico-politico e culturale della situazione napoletana. Vd. anche A. RUSSO, *Nel desiderio delle tue care nuove: scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, prefazione di D. Maldini Chiarito, Milano, Franco Angeli, 2006.

<sup>4</sup> B. CROCE, *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie - racconti - ricerche*, Bari, Laterza, 1968<sup>8</sup>, p. 105 (in nota). Nel rinvio ad *Aneddoti di varia letteratura* (seconda edizione con aggiunte, interamente riveduta dall'autore, vol. III, Bari, Laterza, 1954, p. 312), si legge che Luisa Granito (sulla quale vd. *Prose e versi in memoria di Luisa Granito Ricciardi contessa dei Camaldoli*, postfazione di M. G. Guacci, Napoli, Tipografia Porcelli, 1833), aveva salvato dalla reazione sanfedista la duchessa di Popoli Maria Antonia Carafa nascondendola presso Aurora Prévôtôt, «fidanzata in seconde nozze del filosofo Vincenzio Russo», e aveva difeso dalle accuse il vescovo, e poi monsignore, il suo «confessore Bernardo della Torre»

novantanove» ed ebbe un ruolo rilevante nell'educazione liberale delle due figlie (Irene e Lisetta).

Un ritratto di Irene fu tessuto negli scorsi decenni in una memoria accademica dalla nipote acquisita Enrichetta Capecelatro, duchessa Carafa d'Andria. La quale ricordò, tra i familiari, lo zio Giuseppe, arcivescovo di Taranto, e il fratello del padre, Vincenzo, compositore di romanze da camera, il quale aveva sposato Irene: «non era bella e zoppicava. Ma scriveva versi di una facile e serena armonia, suonava il pianoforte e l'arpa, cantava [...] dipingeva e aveva modi di una squisita eleganza». Aveva dieci anni più di Vincenzo Capecelatro. La musica li aveva avvicinati e dopo le nozze, nel 1837, vissero lungamente a Parigi dove conobbero, tra gli altri, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset e Luigi Bonaparte<sup>5</sup>.

Il ritratto, sottotraccia velenoso, ha represso e non ha sdoganato altre indagini su Irene, evitando anche ricerche sulla famiglia Ricciardi, non solo sulle divisioni politiche di fratelli e sorelle: Giuseppe e Irene liberali e attenti alla realtà politica e ai martiri del 1799; Lisetta e Giulio, i due altri eredi, ferventi cattolici, borbonici e reazionari, sia prima che dopo l'unificazione.

Negli ultimi decenni sono emersi altri elementi forniti da ricerche archivistiche edite in un volume e in un saggio sulla musica a Napoli nel decennio murattiano. Irene – è stato sottolineato – insieme a Luisa Murat, a Carlotta Poerio e a tante altre donne aristocratiche e borghesi di Napoli, fu educata alla musica – suo tratto distintivo – dal «noto soprano Girolamo Crescentini». Appena dodicenne debuttò a Portici con un'operetta scritta da Zingarelli su versi di Angelo Maria Ricci, «compose brani musicali», scrisse molte poesie pubblicate nell'«Iride» e fu anche «tempestiva cronista» di un evento musicale straordinario come

---

(dal quale poi non fu ripagata con onestà intellettuale, però). Sulla questione abbiamo un racconto più particolareggiato di G. RICCIARDI, *Martirologio italiano dal 1792 al 1847*, libri dieci, Firenze, Felice Le Monnier, 1860, pp. 72-74.

<sup>5</sup> Cfr. E. CAPECELATRO, *Una famiglia napoletana dell'Ottocento*, memoria letta nell'Accademia Pontaniana nella seduta del 21 marzo 1926, poi in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. 55, 1926 (Napoli, Stab. Tip. Sangioanni & figlio, 1926; infine Rieti, Bibliotheca editrice, 1928). La Capecelatro è oggi conosciuta per un saggio a lei dedicato da B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del sec. XIX*, «La Critica», IX (1911), pp. 16-20; poi in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1921, vol. II, pp. 375-381, ma soprattutto per aver tradotto numerosi scrittori russi, tra i quali Tolstoj (*Guerra e pace*, *Sebastopoli*, *Anna Karenina*, *La morte di Ivan Iil'ič*, *La sonata a Kreutzer*), Čechov (*Novelle*), Dostoevskij (*Ricordi della casa dei morti*), Gogol (*Taras Bul'ba*, *Il cappotto*), Puškin (*Boris Godunov*).

la prima esecuzione pubblica di una sinfonia di Beethoven, la seconda, al Conservatorio diretta da Saverio Mercadante<sup>6</sup>.

Le ultime notizie, che hanno incrementano i tasselli per la formazione del ritratto di Irene, consentono anche una serie di considerazioni sulla musica a Napoli durante il periodo murattiano (e sulla Restaurazione), in particolar modo sull'iniziativa di Carolina Murat e delle figlie. In tale contesto va inserita la presenza di Rosalia Laurent, di origine francese e direttrice della scuola di musica per le donne, moglie di Gabriel Prota e madre di Laurent Prota, della quale Lomonaco aveva riferito, nelle due edizioni del *Rapporto al cittadino Carnot* («la cittadina Laurent Prota mia grande amica»), a sua volta sostenitrice dei giacobini napoletani<sup>7</sup>. Quasi sicuramente era la «divina» della lettera del medico-filosofo basilicatense del 1° agosto 1805, segnalata in *Delle femmine*, capitolo IV dei *Discorsi letterari e filosofici* («bella, buona, e stimabile L... N...»), richiamata in seguito quale esempio di virtù coniugale, e che nelle sole iniziali del nome e cognome alcuni studiosi hanno voluto identificare la Laurent Prota<sup>8</sup>.

Un altro tassello, ma aforistico, e deplorabilmente trascurato per un ritratto più denso di Irene, fu delineato già centocinquant'anni fa dal De Sanctis, allorché nelle lezioni universitarie del 1872-1873 presentò un quadro non perento della «letteratura a Napoli» – il «centro» – dove la «reazione» borbonica fu «più violenta e brutale» e strozzò «un movimento

---

<sup>6</sup> C. CONTI, *Per devozione e per diletto. Le donne e la musica a Napoli nel decennio francese*, 2008, pp. 241-254 (ho consultato online il PDF del saggio). Cfr. anche EAD., *Nobilissime allieve della musica a Napoli tra Settecento e Ottocento*, Presentazione di R. Di Benedetto, Napoli, Guida, 2003.

<sup>7</sup> In entrambe le edizioni del *Rapporto al cittadino Carnot* si legge: «Fra le tante altre sono degne di essere nominate la madre de' fratelli Serra, la madre, e la sorella di Ettore Carafa, la cittadina Laurent Prota mia grande amica, la S. Felice, ecc.» Rinvio all'imminente riedizione del testo a mia cura. Si tenga conto, inoltre, che in *Il Monitore napoletano 1799*, a cura di M. Battaglini, Napoli, Guida, 1974, p. 311 è trascritto un intervento della Laurent Prota pronunciato la «sera de' 4 ventoso la cittadina Laurent Prota perorò contro l'egoismo, lo disse verme che rode l'albero di libertà, inculcò la beneficenza, chiamò con Gio. [sic] Giacomo Rousseau il disinteresse il vero frutto della virtù; abbellì la solidità de' suoi raziocini con vivacità d'immagini, e grazia di espressione; propose varj mezzi di prosperità pubblica, agricoltura, commercio, arti, e conchiuse, riuniamo le nostre forze fisiche e morali per esser liberi». Sembra assodato, anche se i documenti – da utilizzare con la dovuta prudenza – tacciono, che la lettera edita da G. MAZZILLI (*Della vita, degli scritti e del pensiero filosofico e civile di Francesco Lomonaco*, Taranto, Lodeserto, 1913, pp. 30-31; ma cfr. anche p. 126), alludano appunto a Laurent Prota.

<sup>8</sup> F. LOMONACO, *Discorsi letterari e filosofici*, in *Opere*, vol. V, a cura di N. D'Antuono, Lanciano, Carabba, 2022, p. 113.

di civiltà elaborato da mezzo secolo precedente». Il dinamismo («nuova generazione significando nuova attività»), si verificò allorché «entrò in scena una generazione più giovane, quella del 1830»<sup>9</sup>. De Sanctis, si badi, riferì soprattutto della Guacci – di Irene Ricciardi soltanto il nome, beninteso<sup>10</sup>. Da non trascurare una caustica frecciata del critico irpino a coloro che – non solo allora – gli rimproveravano di aver dedicato attenzione ai cosiddetti minori e minimi, poiché si occupava ampiamente di autori «mediocri». Con paradosso davvero hegeliano De Sanctis confermò quel clima letterario che «appassionava le moltitudini» e le «faceva fremere», ma fornì un inesorabile giudizio sulla letteratura napoletana di quei decenni: «Tutta questa coltura non è più e non ne sopravviverà nulla. Crudele sentenza, ma già sancita dal tempo»<sup>11</sup>. Dalla «sentenza» tombale chi scrive, noncurante dell'accusa obliqua di essere uno dei necrofori, e non piuttosto un archeologo del rimosso napoletano, non si distacca.

La musica dominava, esprimeva l'universo dei soggetti e delle diverse classi agiate di quel periodo; era «manifestazione immediata dell'istinto e insieme l'istanza che tende a mitigarlo»<sup>12</sup>. L'aristocrazia e la borghesia non delle professioni nei salotti componevano e ascoltavano romanze, musica strumentale e da camera. Era musica al tramonto che rappresentava adeguatamente la sfera privata dei soggetti, organizzava e formava l'opinione pubblica, cullava l'interiorità e un mondo precapitalistico, privilegiava liberalmente i diritti, ma anche l'isolamento dell'uomo dall'uomo, ossia autorizzava il loro diritto ad essere isolati e limitati nella loro soggettività<sup>13</sup>. L'opera lirica, invece, commoveva tutta Napoli, ma, in effetti, nei primi decenni dell'Ottocento non era prevalente a Napoli e non riscuoteva i successi di altrove. Tale «clima» non è stato ancora pienamente analizzato. Studi approfonditi non mancano per la cultura storico-economica e filosofica. Molto scarsa, invecchiata e impressionistica, nostalgicamente regressiva e mistificatoria, peraltro, la riflessione sulla letteratura.

<sup>9</sup> F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi, 1972, p. 58.

<sup>10</sup> Tra le «molte donne» che «si occupavano di lettere, segno certo di coltura molto sviluppata», De Sanctis segnalò Irene, fece alcune osservazioni sulla Guacci, della quale evidenziò anche il limite: «vuol fare l'uomo con le sue aspirazioni alla scienza, la forma severa, gli argomenti elevati, la gravità e solennità del dettato: in lei non sentite la donna» (ivi, p. 196).

<sup>11</sup> Ivi, p. 198.

<sup>12</sup> TH. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1974<sup>2</sup>, p. 9.

<sup>13</sup> K. MARX, *La questione ebraica*, in *Opere scelte*, a cura di L. Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 1966, p. 94.

Imperversava l'universo cattolico-liberale precapitalistico e aristocratico. Statuto nobiliare, attività intellettuale e salotti (uno dei più noti a Napoli era appunto della famiglia Ricciardi, prima a palazzo Gravina, nella villa dei Camaldoli, poi di Irene in via Chiatamone), ebbero una funzione importante anche per i gruppi intellettuali femminili liberali a Napoli durante la Restaurazione, maggiormente dopo la "svolta" effimera di Ferdinando II. Il ruolo delle famiglie, i vincoli, gli incroci evidenti e le solidità affettive, gli interessi economici e politici, sostanzialmente ma sottilmente antiborbonici, che vanno dal radicalismo di Giuseppe Ricciardi ad Antonio Ranieri dal moderatismo dei Ferrigni ai Poerio, da Guacci a Laura Beatrice Oliva (con il marito Stanislao Mancini) da Giuseppe Massari a Luigi Blanch, molti murattiani, costituzionalisti, moderati, cattolici e neoguelfi.

Peccato che dati e documentazione di decenni non semplici siano stati spesso affastellati e non delineati cronologicamente, non differenziando, ad esempio, i «superstiti» del 1799 e del 1821, come è stato giustamente osservato, dalla generazione successiva, quella del 1830.

Un'altra tessera da aggiungere al ritratto di Irene per gli anni dell'adolescenza e della giovinezza è del fratello Giuseppe. Il quale ricordò il teatrino e le recite nella villa dei Camaldoli. Irene suonava pianoforte e arpa, cantava, dipingeva e scriveva canzonette (molte edite in musica dal marito; il materiale oggi è quasi tutto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di musica san Pietro a Majella), farse e commedie, novelle in versi, pagine di critica, il romanzo *Aroldo* (edito nel 1865 sull'«Omnibus»), il testo *Mendico di Coimbra* (rappresentato il 22 luglio 1861 alla Fenice di Napoli).

Irene, che non fu mai salariata né visse del suo lavoro intellettuale, conobbe molte personalità letterarie e politiche italiane e straniere, carteggiò con la Guacci e con molti altri e collaborò anche alla strenna «Iride»<sup>14</sup>.

In lei la religiosità introiettata dalla madre fu sempre decisiva e lo sbocco della sua coscienza infelice. Sentiva particolarmente affine il Manzoni

---

<sup>14</sup> Cfr. *Le Nozze. Stanze ad Irene Capecelatro-Ricciardi*, di Maria Giuseppa Guacci Nobile, in «L'Iride», pp. 41-44. Molti dati sono forniti da Giuseppe Ricciardi nelle numerose opere memorialistiche (cfr. *Memorie di un ribelle*, Parigi, Stassin et Xavier, 1857, pp. 86-87, 121-22, 306, 309, 339), ma particolarmente nell'introduzione al volume nel quale raccolse i materiali poetici della sorella (I. CAPECELATRO RICCIARDI, *Poesie scelte*, introduzione di G. Ricciardi, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1876). Leggo inoltre in R. DE CESARE, *La fine di un regno* (introduzione di R. Moscati, Roma, Newton Compton, 1975, vol. I, p. 123), che Irene collaborò anche alla «strenna speciale» de «Il Nomade» per il Capodanno 1858.

degli *Inni sacri*, intrecciava e unificava ideologia cattolica e liberalismo. Il nesso, inscindibile in quegli anni, di cattolico e liberale nel tempo scivolò più verso la religiosità controriformistica e influì molto sulle disillusioni private e sociali. L'oppressione e il crepuscolo di classe non modificarono le originarie radici. Il pietoso lamento per il tramonto dell'aristocrazia assunse vitale importanza in lei, e non solo, allorché si assimilava alle martiri, nelle quali riviveva la sua vicenda pubblica e privata. La scrittura delle innografie contraddiceva tutte le feticizzazioni posteriori e attualizzanti di una inesistente letteratura di genere. Lo stoicismo laico, com'era strutturale, si era deversato nella religiosità cattolico-liberale autonomistica all'ombra del Vesuvio. Dalla giovanile predilezione dei martiri del '99 alle martiri religiose. Dal martirologio laico e radicale del fratello al martirologio cristiano.

Non va sminuita la religiosità di Irene, dunque, né vanno sottovalutate le poesie religiose e gli inni sacri in ottave e in terzine sulle martiri (Cecilia, Teodora, Agata, Giulia, Maria Egiziaca, Margherita di Cortona, Prisca, Eufrosine, Vittoria). Vi dominano il dolore, le sofferenze, l'agonia, la distruzione del corpo, il culto delle martiri piuttosto che dei santi, quelle che hanno sopportato pene, hanno affrontato sacrifici e sventure, sono state vittime. Martiri cristiane, beninteso, e non il martirologio degli intellettuali e degli eroi del 1799 e del 1821.

Irene, proveniente da nobiltà paterna di recente estrazione e materna da antica, trascorse il *Vormärz* napoletano a Parigi e fu ridotta in povertà dal suo tenore di vita. Insieme al marito dilapidò il patrimonio e fu costretta ad ottenere prestiti dal fratello Giuseppe. La crisi della famiglia Ricciardi napoletana fu attutita temporaneamente dal matrimonio della sorella Elisa, sposata l'11 aprile 1854 con Giovan Battista Gallone, uno degli ultimi principi di Tricase, e del fratello Giulio militare e marito, dal 1830, della figlia di Gennaro Spinelli, principe di Cariati, dopo lo scioglimento del Parlamento, presidente del Consiglio e degli Affari Esteri.

Gli ulteriori dati aprono notevoli spiragli su una non breve vita, circa settant'anni, sulla dedizione alla letteratura, alla musica strumentale e da camera, sulle opere e sull'ideologia. Irene, morta nel 1870<sup>15</sup>, fu a Napoli l'altra faccia della scuola manzoniana: il liberalismo moderato. Irene, particolarmente dopo l'unificazione, condizionata e sopraffatta dalla politica ecclesiastica e del Vaticano, dalla scomparsa dell'autonomia della capitale simpatizzò con il

---

<sup>15</sup> Molti testi poetici e di varia tipologia furono editi dal fratello Giuseppe nel 1876, sei anni dopo la morte. L'intenso carteggio tra i due, però, giace ancora incondito e non ordinato, purtroppo, presso il Museo San Martino a Napoli.

neoguelismo e il giobertismo. Giuseppe, intanto, democratico e radicale, ad un tempo anche mazziniano, per tutta la vita fu sempre *ribelle*.

Le osservazioni preliminari si sono rese necessarie per sgombrare il terreno da semplificazioni, falsificazioni e valutazioni deformate. L'obiettivo di questa «noterella», naturalmente, non è la storia intima e le relazioni affettive dei congiunti della famiglia Ricciardi, neppure le intimità psicologiche tra Irene e Giuseppe, ma la recensione di Irene ai tre tomi delle biografie della seconda serie di Lomonaco edita da Ruggia. Ecco il testo della recensione, spesso ricordata ma non conosciuta<sup>16</sup>.

Bella ed util cosa è il raccontare le geste degli avi, sia ponendo in viva luce le loro virtù, sia dichiarando come, divenuti possenti e formidabili, del valore e della fortuna abusassero: ché ad emularli nelle glorie, ovvero ad abbominarne le crudeltà e i delitti, ciò riesce di efficace sprone alle anime peregrine. Con questo lodevole intendimento dettava Francesco Saverio Lomonaco le vite de' famosi capitani d'Italia; e dettandole in tempi in cui le antiche sue militari glorie parevano obliate, mentre per lei ed in lei straniere genti combattevano, mirava egli ancora a rilevarla da quella abbiezione, a riscaldarla colle memorie del passato o a farla arrossire; ed in vero dall'onesta vergogna nasce l'emendazione e 'l miglioramento. Del quale libro tanto più ci gode l'animo di ragionare, in quanto che è opera di un nostro compatriota, e non per anco nota all'universale e sparsa quanto il vorremmo. Imperocché, giovane ancora l'autore, esulò, ed in Milano nel 1802 per la prima volta il dette alle stampe. Egli era nato il 1787 in Montalbano di Basilicata. Trasse in lontani paesi e fermatosi nella nominata

<sup>16</sup> La recensione, siglata I.[rene] R.[icciardi] fu edita nel vol. IX, 1834, pp. 251-256. Nella trascrizione sono stati corretti automaticamente sviste e refusi, ammodernati accenti, sfrondate alcune iniziali maiuscole insieme con gli interventi su "ec" in "ecc." e sulla j intervocalica e in fine di rigo. Già G. NATALI, *La vita e il pensiero di Francesco Lomonaco (1772-1810)*, Napoli, Sangiovanni, 1912, pp. 60-61, scarsamente letto, più di un secolo fa aveva segnalato la recensione. Va detto, per scrupolo bibliografico, che una precedente recensione al testo riedito da Ruggia – ma solo al primo tomo – era stata di Niccolò Tommaseo (siglata con K. Y. X., «Antologia», vol. XLIV, n. 10 ottobre 1831), il quale, con la sua proverbiale cattiveria intellettuale, aveva scritto, tenendo conto del contesto storico e culturale, che «si perdonerà facilmente all'infelice Lomonaco la superficialità della sua scienza, l'esagerazione o la falsità di certe dottrine, la studiata ineleganza del dire, e quel traino tedioso delle triviali sentenze, delle descizioncelle rettoriche, delle aringhe ideali; gli si perdoneranno, io dicevo, in grazia del tempo nel quale egli scrisse, in grazia del bello e nobile suo disegno di dettare le *Vite de' grandi capitani d'Italia*, in grazia della rara imparzialità che talvolta dimostra nel giudicare certi fatti e cert'uomini, in grazia di alcune osservazioni ingegnose e di molti nobili sentimenti, che mostrano quale sarebbe quest'uomo potuto forse riuscire se la sorte lo avesse serbato all'età più matura».

Milano vi ottenne nel 1801 l'ufficio di bibliotecario nella Libreria di Brera. Di poi nel 1805 fu eletto a leggere eloquenza italiana nell'università di Pavia ove nel 1810 morì precipitandosi nel Ticino. Non molto dissimile dall'autore de' *Sepolcri* per alto ingegno e veemente sentire, per somiglianza di studii nelle cose belliche italiane e di lettorato, il Lomonaco non ha la celebrità pari al suo merito, comeché degno di conseguirla. Certo la ristampa di questa, che è forse la migliore delle sue opere, potrà giovare alla fama di lui.

Lo stile di questo suo libro ci sembra ardito e spontaneo, pieno e forse ridondante di sentenze, e queste sane per lo più ed aggiustate, nobili sempre e quali ad anima ardente e sdegnosa si convenivano. Util cosa e dilettevole è il trovar riunito in quelle biografie quanto è sparso qua e là nelle storie contemporanee, e nulla essere omesso di ciò che può rendere più splendido e sincero il ritratto di ognuno di que' personaggi. Quelli di cui sono descritti i fatti, sono: Ruggiero primo re di Sicilia, Federico II imperadore e re, Ezzellino da Romano, Can Francesco della Scala, Ugucione della Faggiola, Castruccio Castracani, Arrigo Dandolo, Carlo Zenò, Francesco Gonzaga signore di Mantova, Alberico da Barbiano, Jacopo Attendolo, Braccio da Montone, Francesco Bussone ossia il conte di Carmagnola, Francesco Sforza duca di Milano, Niccolò Fortebraccio soprannominato Piccinino, Bartolommeo Coleone, Lodovico Sforza detto il Moro, Cristoforo Colombo. L'elogio di Raimondo Montecuccoli dettato dal conte Paradisi è in fine di queste vite.

Le due prime sono seguite da un paragone, ad imitazione de' paralleli di Plutarco, fra Ruggiero e Federico.

La vita di Ezzellino da Romano è lavoro compiuto per la ricchezza de' particolari che servono a rendere più viva la dipintura del personaggio e dell'epoca. Mirabile è l'accuratezza colla quale l'autore ha saputo riunire tante notizie sulla indole e i fatti di questo immanissimo tiranno.

La storia di Can Francesco della Scala comincia con un sunto dello stato politico d'Italia, signoreggiata in quel tempo dal papa, dal re di Napoli e dall'imperadore di Germania; e giudiziose ci sembrano quelle generali vedute e le osservazioni sulle cause delle continue rivoluzioni intestine delle italiane città, divise da parti, dic'egli, «e dove né leggi vi potevano essere ove non erano ordini, né ordini mentre la licenza teneva luogo di civile costume». E poi soggiugne: «Oltre a ciò non essendo allora gli uomini cittadini, né i cittadini soldati disciplinati, non v'era stabilità né regolamenti di milizia. De' nobili ciascuno volea comandare, niuno obbedire, e quasi tutti bramavano di farsi capitani piuttosto contro il ben essere de' proprii concittadini che contro le armi de' nemici. Da ciò avveniva che ciascuna terra stando senza forze ordinate, vedevasi esposta alle rappresaglie de' cavalieri erranti, come al dir di Tucidide accadeva ne' tempi eroici della Grecia. Sicché i tanti corpi politici, simili agli elementi di Empedocle, erano in un continuo flusso e riflusso di distruzione e di rovina; ed allora reggendosi aristocraticamente la maggior parte delle italiane città, veniva fatto agli ambiziosi di armar la plebe contro la nobiltà e di salire al potere».

E così ne viene a raccontare come Mastino della Scala, avolo di Can Francesco, togliendo a spalleggiare il popolo, fu amato, e divenne capitano e principe. Poscia imprende la storia di Cane con bell'elogio dell'indole sua, citando in appoggio i famosi versi di Dante; sebbene un nostro napolitano abbia dimostrato con istoriche ragioni che non poteva a lui aver mirato il fiero ghibellino ne' suoi allegorici versi sul *veltro* ch'esser doveva salute dell'umile Italia. Ma poi fa il Lomonaco acconciamente osservare come le violazioni di ciò che è giusto ed onesto, anzi che essere esecrate, ottenessero l'approvazione del tempo, quasi non si dovessero reputare malvage le cattive azioni de' potenti. Cane dopo di aver tolto il dominio al fratello Alboino, toseglì eziandio la consorte per soddisfare all'ardente sua passione per lei. Bello è il racconto della presa di Brescia ove corse in aiuto di Arrigo imperadore, dell'entrata in Verona, ecc.

E piena di moralità è la vita di Ugucione della Faggiola, che fu grande, dic'egli, «ed eseguì luminosissime imprese sino a quando tenne in esercizio la virtù: ma come incominciò ad impazzire nelle prosperità, cadde precipitosamente nell'abisso». Il qual capitano non si può oramai nominare senza far ricordo di ciò che intorno a lui fu scritto in questi ultimi tempi. Era quasi obliato il suo nome, quando il signor Carlo Troya il rimise, per così dire, nelle bocche degli uomini, facendosi a dimostrare in un'opera pregiatissima lui essere stato il *veltro* allegorico di Dante. Che se altri altramente sentirono, da quei dispareri scintillò sempre novella luce ad illustrare la vita del Faggiolano, la quale ora assai meglio si conosce che quando il nostro autore la descrisse.

E di Castruccio Castracani mostrasi egli storico accuratissimo, anche (come accenna ei medesimo) per superare in questa parte il racconto che fa il gran Machiavelli delle azioni di quel capitano.

Siegue la vita del Castracani un altro paragone tra esso ed Ugo testé mentovato; ed ha non poco meritato il Lomonaco delle patrie lettere per esser così stato forse il primo in Italia a trattar questo genere; ed in vero parte non v'ha nella storica palestra in cui lo spirito italiano non abbia saputo emulare i greci e latini esemplari, e raggiugnere ora la semplice nobiltà d'Erodoto, ora la profonda robustezza di Tucideide, di Sallustio o di Tacito, ora la grandiosa gravità di Livio, ed ora la spirituale acutezza dell'autore de' Paralleli.

Poi è la vita di Arrigo Dandolo, e qui prende l'autore a narrare l'incominciamento della città di Venezia, e diffusamente a descrivere lo stato di quella repubblica, argomento importante che deve attirare tutta l'attenzione del lettore. Quindi si fa a ragionare di Arrigo, e del come gloriosamente seppe reggere lo stato, sia nella pace, sia nella guerra. Interessantissimo è il racconto della presa di Zara e di quella di Costantinopoli.

Siegue la vita di Carlo Zeno, ove l'autore comincia a paragonarlo a Cimone in tal guisa: Se l'opinione di coloro i quali supposero che l'anima degl'illustri morti, dopo aver vagato lungo tempo, vadano ad informare i corpi di altri illustri personaggi avesse faccia di verità, «noi potremmo dire l'anima di Cimone essere trasmigrata

nel corpo di Carlo Zeno, tanta è la somiglianza che fra questi due capitani si ravvisa. Certamente i primi anni della vita di Zeno furono dissoluti al pari di quei di Cimone, ma il terreno spinoso sì dell'uno come dell'altro produsse ottimi frutti. L'uno e l'altro valenti duci in terra e in mare; ed eloquenti non di eloquenza di parole, ma di cose, perché uomini di stato, solleciti egualmente del bene della patria, benché la patria fosse loro ingrata. Studiosi ambedue della prudenza, non di quella che da' timidi colla viltà, né dell'altra che da' petulanti coll'audacia si confonde. Dileggiati, oltraggiati, calunniati, furono superiori a' dileggiamenti, agli oltraggi, alle calunnie essendo magnanimi ecc. Sicché essendo venuta chiara la memoria di lui sino a' di nostri, conviene sforzarci, per quanto sapremo e potremo, ond'essa più chiara si mandi al tardo nepote ecc.». E qui imprende la storia della vita del Veneziano, diffondendosi come in tutte le altre in minuti particolari, sì discorrendo la prima età sua, e sì dipingendolo adulto: narra quanto operasse per la liberazione di Caroianni: le sue geste guerriere e l'andata in Terra Santa. E bello forse più d'ogni altro è il racconto degli ultimi anni di Zeno. Eccone un brano: «L'uomo pel naturale impetuoso desiderio della felicità reputa sempre un male l'assenza del piacere. Il piacere cagionato dalle sensazioni cresce giusta i gradi della loro energia. Quando dunque l'ente umano esercitato nella virtù operativa non è scosso da forti sensazioni, rovescia nella noia, tarlo dell'anima ecc.»

Ad un molto acconcio paragone fra Dandolo e Zeno viene dietro la vita di Francesco Gonzaga duca di Mantova, la quale non è scritta men bene dell'altre.

Bello è il principio della vita che segue di Alberico da Barbiano per quella vivacità d'eloquenza e vastità di concetti che formano il carattere proprio dello stile del nostro autore: ché non si limita egli a narrare scrupolosamente, ma colora i suoi racconti di vivissime tinte, e li orna e ingrandisce d'alti pensieri e di generali osservazioni, le quali attinge, più che dalla storia, dal suo acuto e sagace intendimento.

Jacopo Attendolo, cognominato Sforza, è il subietto della biografia seguente, e dell'altra Braccio da Montone. Quindi un bel parallelo tra Sforza e Braccio. La seguente biografia è quella del conte di Carmagnola, tanto interessante per l'infelice suo fine, e divenuto sì popolare dopo la tragedia che di lui scrisse l'immortale Alessandro Manzoni. La vita di Francesco Sforza duca di Milano viene appresso, ed è una delle più lunghe.

Segue quella di Piccinino, in cui dice l'autore che, come in quella che segue di Coleone, «non imprende a descrivere grandi eserciti da essi capitani, non regni disfatti, non popoli sommessi, non solenni vittorie vinte, ma scorrerie, prede, uccisioni, infelici assedii, piccioli fatti d'arme, picciolissime brighe, desiderii, speranze». La vita di Bartolommeo Coleone è l'altra che vien dopo. Quindi un'acconcia comparazione fra questi due capitani, che finisce colle seguenti parole: «Diamo al primo gli allori della guerra, e la palma della saggezza all'altro».

Lodovico Sforza, soprannominato il Moro, è il personaggio di cui si narran le opere nell'altra biografia, di cui riportiamo il principio, che è in ristretto la storia di quel capitano e del suo tempo. «Ponendo mano alla vita di Lodovico il Moro,

entro in una materia piena di garbugli, ferace di discordie, sfornita di esempi di virtù. Sbandi di fratelli, avvelenamenti di nepoti, decollazioni di saggi, fraudolenti e velenose amicizie, comandi atroci, usurpazioni di regno, ingrandimento e subitaneo rovescio ignominioso dell'usurpatore, rapida conquista d'Italia e più rapida cacciata de' suoi nemici, via aperta agli estranei di percuotere, impiagare ed insanguinare Italia: non più amor patrio da quell'epoca ammorbata di non più dignità italiana, non più gare intestine simbolo della vita, ma sorda calma simbolo dello sfacelo di popoli; casi tutti che dan largo campo al lettore filosofo di pensare, ed al lettore sensitivo di gemere».

La vita che segue di Cristoforo Colombo è, come si può agevolmente immaginare, una delle più importanti in virtù del soggetto: e quantunque in ristretto, sono messe in bella luce le imprese maravigliose di quell'uomo singolare. Così dà principio il nostro autore alla storia di quel sommo Italiano: «Stimiamo inutili i proemii nel dare capo alla storia di un Italiano ch'ebbe la fragilità dell'uomo, e la sicurezza di un Dio. Povero di beni, ma ricco di alte passioni, cozzò colla ferrea necessità, e la vinse; con sovrumana mente dominò l'avvenire, imaginò, rivelò, scoperse, conquistò non città, non provincie, non regni, ma un nuovo mondo».

Quanta originalità nello stile! Poche parole, ma forti, e valenti ad esprimere degnamente quel che l'autore ebbe in mente di esprimere.

Ultimo è l'elogio del Montecuccoli, ma tale scrittura del conte Agostino Paradisi è già notissima e riputatissima. Forse raffrontando le cose ivi dette intorno alle opere di Raimondo, colle altre con poca diligenza publicatene dal Foscolo, e con moltissima dal Grassi, si renderebbe servizio ai cultori delle scienze militari; ma ciò menerebbe lungi da' limiti che la natura d'un'opera periodica impone agli scrittori di articoli bibliografici. Certo migliore scrittore e più solenne e più rinomato fu Ugo; ma il nostro Lomonaco lo precedé nel trattare cose militari, e forse non gli cede nello stile pensato, diciam così, e profondo; in fine se trascurato è nella lingua e spesso neologico, non manca mai di alti concetti, né di quelle profonde considerazioni che dimostrano un intelletto non ordinario. Che se la morte non avesse abbattuta questa nobil pianta, allorché era appunto nella sua più florida robustezza, avrebbe di più maturi frutti consolato l'italiano terreno.

I.[rene] R.[icciardi]

Irene Ricciardi chiarisce l'indirizzo delle pagine, definisce il biografo "nostro compatriota" e ritiene che l'opera *Vite de' famosi capitani d'Italia*, non conosciuta quanto meriti, sia la migliore di lui, e che la riedizione potrà «giovare» alla riscoperta del medico-filosofo basilicatese. Sottolinea «la spirituale acutezza» di Lomonaco nella scrittura dei paralleli «ad imitazione» di Plutarco. Riassume, inoltre, come il lettore può agevolmente constatare, le numerose biografie, esprime un esatto giudizio storico secondo il quale il biografo è stato

«forse il primo a trattare questo genere», e ha acquisito «ora la semplice nobiltà d'Erodoto, ora la profonda robustezza di Tucidide, di Sallustio o di Tacito, ora la grandiosa gravità di Livio». Fornisce anche una valutazione sullo stile dell'opera («ardito e spontaneo, pieno e forse ridondante di sentenze»), rileva «vivacità d'eloquenza e vastità di concetti», aggiungendo che il biografo «non si limita egli a narrare scrupolosamente, ma colora i suoi racconti di vivissime tinte, e li orna e ingrandisce d'alti pensieri e di generali osservazioni, le quali attinge, più che dalla storia, da suo acuto e sagace intendimento».

Risultano molto probanti anche le osservazioni sul Montecuccoli del Paradisi, compreso nel terzo tomo delle biografie. A tale proposito è ricordata l'edizione foscoliana («con poca diligenza») delle opere del generale modenese, e «con moltissima» del Grassi. Non occultando le riserve sulla lingua del medico-filosofo basilicatense, rileva Irene Ricciardi che Foscolo era «migliore scrittore e più solenne e rinomato», ma Lomonaco aveva il merito di aver preceduto l'autore dei *Sepolcri* «nel trattare cose militari»<sup>17</sup>.

Dopo aver illustrato l'impianto dei tre tomi e aver sottolineato la rilevanza di alcune biografie, Irene Ricciardi cita anche l'autore del *Veltro allegorico*, ossia Carlo Troya<sup>18</sup>, segnala l'importanza della biografia di Colombo ed

<sup>17</sup> Nel tomo III delle *Vite de' famosi capitani d'Italia* dell'edizione Ruggia, e dopo la biografia di Cristoforo Colombo, che chiudeva l'intera operazione, era aggiunto, segnalato sempre sui frontespizi, *Vite de' famosi capitani d'Italia composte per Francesco Lomonaco coll'aggiunta dell'elogio di Raimondo Montecuccoli scritto da Agostino Paradisi*, Lugano, Tipografia di G. Ruggia e C., 1831. Poche volte è ricordato che del Montecuccoli, dopo Agostino Paradisi aveva scritto appunto Lomonaco nella biografia inclusa nel III tomo di *Vite degli eccellenti italiani*. L'aveva compreso G. NATALI, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 5ª edizione riveduta e corredata di un'appendice bibliografica, 1960, p. 735. È molto conosciuto, invece, che fu il Foscolo a scrivere del «condottiero» negli anni seguenti. Cfr. U. FOSCOLO, *Opere di Raimondo Montecuccoli illustrate da Ugo Foscolo*, in *Edizione Nazionale*, VI, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 585-697. In tal modo la fama e l'immagine del Montecuccoli fu conosciuta da un pubblico più vasto grazie al Foscolo, che ebbe il merito di legarlo ad una grande tradizione scientifica, militare e letteraria, raffrontandolo con *Arte della guerra* di Machiavelli. Irene Ricciardi scrive anche dell'edizione di Giuseppe Grassi (Torino 1821), riedita in seconda edizione nel 1831 in due tomi a Milano dall'editore Silvestri. Meriterebbe un'indagine scrupolosa, a questo punto, si badi, anche la risonanza del Foscolo nella cultura meridionale, questione non ampiamente indagata. Nel convegno foscoliano del 1979, *Foscolo e la cultura meridionale*, tenuto a Napoli, 29-30 marzo 1979 (*Atti*, a cura di M. Santoro, Napoli, Sen, 1980), l'unico studioso che riferì del medico-filosofo basilicatense fu S. MARTELLI, *Francesco Lomonaco un intellettuale della diaspora*, ora in *La floridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Salerno, Laveglia, 1996, pp. 159-181 (in origine, con altro titolo, pp. 245-54).

<sup>18</sup> *Il Veltro allegorico di Dante*, edito nel 1826, suscitò un notevole dibattito. Fu riedito nel

evidenzia, con acutezza, la notevole «originalità dello stile» di Lomonaco («Poche parole, ma forti, e valenti ad esprimere degnamente quel che l'autore ebbe in mente di esprimere»), scarta ed elude tutte le situazioni che avrebbero potuto insospettire la censura (i contrasti con il Vaticano, la laicità delle milizie, le osservazioni sull'orgoglio e sul primato italiano e la necessità della difesa militare). Il testo della recensione, quasi per filtrarlo clandestinamente ed esopicamente, non era esente anche di alcune prudenze politiche, tra le quali l'omissione del *Rapporto al cittadino Carnot*, la partecipazione anche minima del Lomonaco alla rivoluzione napoletana e le motivazioni dell'esilio. Il silenzio era opportuno per evitare gli scogli dei controlli censori.

Irene Ricciardi termina con un indizio da sottoscrivere in pieno:

se la morte non avesse abbattuta questa nobile pianta, allorché era appunto nella sua più florida robustezza, avrebbe di più maturi frutti consolato l'italiano terreno.

Nelle insufficienti informazioni erano replicate sviste ed errori già del fratello (la data di nascita errata del medico-filosofo basilicotese, l'insegnamento dal 1806 non nell'università ma nella scuola militare di Pavia, la pubblicazione della prima edizione dei tre tomi di *Vite de' famosi capitani d'Italia*). La vicenda umana intellettuale e politica di Francesco Lomonaco, infatti, era ben conosciuta dai Ricciardi, particolarmente da Giuseppe, il quale, in uno dei molti testi memorialistici segnalò che nel viaggio per l'Italia del 1827 l'intera famiglia aveva incontrato a Pavia il clinico Antonio Scarpa, repubblicano, che anni addietro era stato anche a Napoli<sup>19</sup>. Ricordando che nell'università di Pavia vi avevano insegnato Foscolo e Monti, Giuseppe aggiunse a quei nomi un altro meno chiaro, ma pur di tale che merita d'essere rammentato ed insieme compianto, tra per l'ingegno non volgare, e pel essere cuore animoso, e pel misero fine che si procacciò volontario. Vo dir di Francesco Lomonaco, nativo del reame di Napoli, autor delle *Vite dei Capitani illustri Italiani*, ed il quale, professor anch'egli a Pavia mentre Francesi

---

«Progresso» del 1832 (e poi in un volume nel 1855, con un titolo nuovo e significativo, *Del Veltro allegorico dei ghibellini*, e con una più ampia documentazione). Si veda, ora, C. TROYA, *Del Veltro allegorico di Dante e altri saggi storici*, a cura di C. Panigada, Bari, Laterza, 1932.

<sup>19</sup> Si badi che Lomonaco aveva scelto il clinico e chirurgo quale interlocutore del capitolo VIII. *Della lode e del biasimo in Discorsi letterari e filosofici*, vol. V di *Opere*, a mia cura, Lanciano, Carabba, 2022, p. 181 («o eccellente Antonio Scarpa»). Il chirurgo, che era stato a Napoli nel 1820 per curare Giuseppe Ricciardi (cfr. ID., *Memorie di un ribelle*, cit., pp. 16-17) e Luisa Granito, fu ricordato anche da De Sanctis e fu molto stimato anche da U. FOSCOLO, *Lettera apologetica*, in *Edizione Nazionale*, XIII, *Prose politiche e apologetiche 1817-1827*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1964.

e Tedeschi battagliavano tra loro lacerando a gara l'Italia, fu presso, nell'età di trentaquattr'anni da tal sentito ed immenso dolore, che morte cercò nel Ticino<sup>20</sup>.

Gli scarsi cenni qui sintetizzati suggeriscono che la ricezione dei tre tomi delle biografie, non esclusi gli altri testi, durante la Restaurazione a Napoli e la preparazione dell'Unità fu debole ma ebbe una consistenza non trascurabile<sup>21</sup>.

La lettura di Lomonaco comincia in effetti con i tre tomi dell'edizione Ruggia e continua per i decenni successivi. Non è un caso che anche l'*Ettore Fieramosca* era stato recensito sullo stesso periodico, l'anno precedente, il 1833, dallo scrittore e politico Giuseppe Gallotti:

Bello è l'additare alla crescente gioventù che questa terra è stata pure, non è gran tempo, abitata da chi vincea nel campo i più forti stranieri: bello è per tutti i buoni italiani il sentir ricordare i nobili tratti di antico valore, e quelle cose che ridestano gli animi a virtù ed a grandezza ben si ridicono nell'età dell'ignavia, poiché né grandezza, né miseria son durature per sempre, e la forza della gioventù delle nazioni non somiglia quella degli uomini, che non può più ritornare quando una volta è sparita<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> G. RICCIARDI, *Memorie di un vecchio*, Milano, Battezzati, 1874, pp. 119-20.

<sup>21</sup> Si prenda nota, per aggiungere altro materiale alla ricezione di Francesco Lomonaco, che Carlo Mele, collaboratore anche del «Progresso», nella sezione *Esercito ed armata*, nell'Appendice del IV capitolo del saggio *Degli odierni uffici della tipografia e de' libri. Discorso pratico ed economico* (rinvio all'unica edizione moderna esistente: saggio introduttivo, annotazioni, commento e bibliografia per cura di Nunzia D'Antuono, Pescara, Campus, 2002, p. 103), nel 1834 indicava, tra i libri da inserire in commercio nel Regno di Napoli, l'edizione Ruggia di *Vite de' famosi capitani d'Italia*. Non si dimentichi che il Mele proponeva di abolire il protezionismo librario, il dazio e il decreto che privilegiavano il mercato interno dei libri, e impedivano il commercio con la difesa soltanto dei tipografi e dell'arte tipografica regnicola. Napoli era diventata periferia nei confronti di Milano. Sull'argomento non vanno trascurate le pagine di M. BERENGO (*La Restaurazione e l'isolamento del Mezzogiorno*, in *Intelletuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 265-276), da integrare – sia consentito – con il mio saggio *Proprietà letteraria e intellettuali. Contributo alla giovinezza di Pasquale Stanislano Mancini*, in *Forme figure e vicende della cultura a Napoli. Primo contributo*, Bologna, Millennium, 2008, pp. 23-46 (la «Nota 2008», p. 47, non compresa nel saggio, originariamente edito nel 2002 in una miscellanea in onore di Mario Agrimi).

<sup>22</sup> G. GALLOTTI, *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta. Racconto di Massimo d'Azeglio*. Sulla seconda edizione torinese riveduta e corretta dall'autore, «Progresso», a. II, vol. V, fasc. IV, 1833. Egli si riferiva al suo testo *Sampiero romanzo storico* (Napoli, Raffaele De Cesare e socii, 1838). Ho prelevato da Nunzia D'Antuono le necessarie notizie sulle quali aveva lavorato fin dalla sua tesi di dottorato e che poi destinò alla pubblicazione: *Il romanzo a Napoli (1833-1854): forme e tipologie*, Angri (Salerno), Editrice Gaia, 2012, pp. 55-65, in particolare.

Gallotti, in nota, parlando per sé stesso («Anche tra noi v'ha chi da più anni vagheggia un sì bel disegno ed ora è già presso al fine del suo lavoro»), rilevava il tema centrale del romanzo del d'Azeglio e s'inseriva nel filone – non del tutto dissodato – del primato italico e della rivendicazione dell'onore italiano, emerso già nel trentennio precedente con i testi di Lomonaco, di Cuoco, con la lettera ortisiana del 17 marzo, con le opere del Montecuccoli e di Giuseppe Grassi, con l'*Ettore Fieramosca*<sup>23</sup>.

Negli anni Trenta dell'Ottocento il tempo di Lomonaco non era ancora venuto, anche se la pubblicazione dei tre tomi dell'edizione Ruggia, la perfida segnalazione del Tommaseo, la recensione di Irene Ricciardi, il suggerimento di Carlo Mele, la riedizione negli anni successivi degli altri sei volumi dell'edizione luganese, la ripubblicazione di alcune biografie in varie antologie e iconografie negli anni preunitari, e le consonanze, in parte, con le ideologie mazziniana prima e giobertiana dopo, avviarono una risonanza debole ma continua.

Soltanto negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, naturalmente su altre e diverse basi ideologiche, la piccola borghesia agraria non latifondista, a tutela della piccola proprietà fu lusingata dalla visione del mondo rappresentata dai testi di Lomonaco e ne subì emotivamente il fascino. Unitarismo e tendenza 'democratica', in stretto connubio con il primato morale e civile assunsero le forme della tradizione moderata della quale scriveva il Croce, e allargarono la conoscenza del medico-filosofo basilicotese, anche in una costruzione mitologicamente produttiva per i ceti sconfitti. Il resto – e non fu poco – a vantaggio unicamente della "patria piccola" fu opera dei finanziamenti e dell'attivismo regionalista degli ex desanctisiani e settembriniani basilicotesi, degli incipienti nazionalisti e dei professionisti di un recupero fantasmatico e dell'arretratezza meridionale senza modernizzazione.

---

<sup>23</sup> Su tutta la tematica la bibliografia è folta. Si leggano, almeno, P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito* (Bologna, Il Mulino, 1998) e la lettera da Firenze del 21 marzo 1826 di Gabriele Pepe al fratello Raffaele, in *Epistolario*, vol. I (1807-1829), a cura di P. A. De Lisio, Napoli, SEN, 1980, pp. 399-403 (con il denso rinvio bibliografico a p. LXXIX).

UN SONETTO DI FRANCO SACCHETTI E I CAPPONI DI RENZO:  
TRA CONGETTURE E DIVAGAZIONI

ABSTRACT

Il saggio parte da una ipotesi: che nei capponi di Renzo ci sia la memoria del sonetto *Io Franco podestà do la sentenza* di Franco Sacchetti. Niente (sulla base dei dati a oggi in nostro possesso) avvalora questa congettura, che alla luce dei fatti resta tale: ma la traccia e la suggestione portano dentro lo scrittoio e la biblioteca manzoniani, fanno incontrare nomi come quello di Francesco Zambrini e aprono a diversi e diversificati supplementi di istruttoria.

The essay starts from a hypothesis: that in Renzo's capons there is the memory of the sonnet *Io Franco podestà do la sentenza di Franco Sacchetti*. Nothing (on the basis of the data in our possession to date) corroborates this conjecture, which in light of the facts remains so: but the trace and suggestion lead into Manzoni's writing desk and library, bring together names such as that of Francesco Zambrini and open up different investigative supplements.

PAROLE CHIAVE: Franco Sacchetti, Alessandro Manzoni, capponi, Francesco Zambrini.

KEYWORDS: Franco Sacchetti, Alessandro Manzoni, capponi, Francesco Zambrini.

1. Nell'estate del 1377 Astorgio Manfredi assunse la Signoria di Faenza e diciotto anni più tardi, nel 1395, offrì la carica di podestà a Franco Sacchetti. Lo scrittore fiorentino, perennemente alle prese con le ristrettezze economiche imposte da una famiglia numerosa, accettò senza riserve e, allo scadere del semestre routinario, accolse di buon grado il rinnovo del mandato: sarebbe rimasto a Faenza fino al 5 novembre 1396<sup>1</sup>.

Il peso degli impegni ufficiali, a cui la carica vincolava Sacchetti, fu

<sup>1</sup> Cfr. V. MARUCCI, *Franco Sacchetti fra impegno politico e letterario*, «Filologia e critica», 1, 2001, pp. 105-113. Per le opere sacchettiane si adottano come edizioni di riferimento le due seguenti: F. SACCHETTI, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2006 (d'ora in poi LR) e F. SACCHETTI, *Le Trecento Novelle*, edizione critica a cura di M. Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014 - d'ora in poi TN-, sulla quale cfr., almeno, M. ZACCARELLO, *Da vecchie a nuove edizioni... e viceversa? In margine a un recente libro sulle "Trecento Novelle" di Franco Sacchetti*, «Filologia e critica», 1, 2020, pp. 3-60.

ampiamente compensato dall'amicizia che venne a instaurarsi tra l'«omo discolo e grosso» e il suo signore, il quale, da poeta dilettante, aveva eletto il podestà a giudice e revisore delle proprie rime: di questo legame rendono testimonianza sia due lettere di Franco a Manfredi – quella del 30 dicembre 1396 e quella del 15 aprile 1397<sup>2</sup> – e, in particolare, il sonetto *P'ho veduto spesso, signor mio*, il CCLXIII del *Libro delle rime*, che, prima di occupare il posto attuale nella raccolta lirica sacchettiana, era stato il testo di apertura (come dichiarato espressamente nella rubrica del componimento ove si legge che il testo si trovava, in origine, «in capo d'uno quaderno di molte [...] cose per rima») della silloge che Franco aveva inviato ad Astorgio dopo il suo rientro a Firenze – difficile dire quanto tempo dopo. È impossibile accertare quanti fossero i testi che componevano quella silloge: ma è molto probabile che tra essi ci fossero anche i diciassette componimenti direttamente indirizzati a Manfredi che nel *Libro delle rime* sono le liriche che vanno dal CCLIX al CCLIII, quelle che vanno dal CCLXVIII al CCLXXIX e la CCLXXXIV<sup>3</sup>.

Qui interessa, in particolare, il sonetto caudato *Io Franco podestà do la sentenza* che precede immediatamente *P'ho veduto spesso, signor mio* e che è accompagnato da relativa rubrica:

Lo signor Astore, giucando più volte a scacchi con ser Michele degli Omodei di Faenza, dice averli vinto le cose descritte nel sonetto da piede; colui nega, più per diletto che per altro; di che il signore dice che io Franco, essendo la podesta, gline tenga ragione; e essaminata ch'io l'ho, do la sentenza in questa forma.

*Io Franco podestà do la sentenza*  
incontro a ser Michel degli Omodei,  
*ch' anzi che passin due giorni con sei*  
*un gran cappone inanzi a la presenza*  
*del circonspecto signor di Faenza*  
*abia portato, e due buoni e non rei*  
*pollastri, che non siano achinei,*  
*e senza fare alcuna resistenza,*  
*denar quaranta per la malvagìa,*

<sup>2</sup> Cfr. SACCHETTI, *LR*, *Lettere* XII e XIV. Manfredi è ricordato da Sacchetti anche in SACCHETTI, *TN* CCXXIV.

<sup>3</sup> All'interno di questo manipolo si leggono anche due risposte del Manfredi: sono SACCHETTI, *LR* CCLIXb e *LR* CCLXXXIVb. Sulla 'raccoltina' inviata a Manfredi, cfr. D. PUCCINI, *Introduzione a SACCHETTI, LR*, 2006, *passim*.

e diece belli e dolci latteruoli,  
 e due pel naso fini drappisgelli.  
 Se non fa tutto, duplicata sia  
 la pena, riserbando i quarteruoli,  
 co' quali io possa agiugner a' piatelli.  
 E così *lata, data dico, et cetera*,  
 sì che non tegna più le cose in zetera.  
 (LR CCLXII)

Franco rappresenta sé stesso impegnato nell'esercizio delle funzioni di amministratore della giustizia prescrittegli dall'ufficio della podesteria (nel periodo signorile il podestà aveva perso la maggior parte delle proprie prerogative strettamente politiche, diventando semplicemente un alto magistrato incaricato di amministrare la giustizia e di mantenere l'ordine pubblico e rispondeva direttamente del proprio operato al signore della città o al principe dello Stato regionale a cui la città apparteneva) e ingiunge, a un renitente (e, in quanto tale, colpevole) *ser Michel degli Omodei* (del quale nulla sappiamo oltre al nome), battuto a scacchi e quindi debitore, di portare («e senza fare alcun resistenza») al Signore di Faenza Astorgio Manfredi, insieme a «due [...] pollastri», «diece [...] latteruoli», «due [...] drappisgelli» e «denar quaranta», anche un «gran cappone». Il lessico è propriamente giuridico («do la sentenza», «duplicata sia la pena») e, come tale, infarcito di latinismi («E così *lata, data dico, et cetera*»); lo stile, giocoso.

Non passi sotto silenzio la peculiarità della scena, determinata dalla compresenza di un uomo di legge (per quanto *sui generis*, ma che comunque emette una sentenza e minaccia di applicare una pena doppia in caso di inadempienza), di un reo (per quanto, anch'egli, *sui generis*) e di un «gran cappone» (nelle 'vesti' di ciò che serve, tra le altre cose, per estinguere il debito contratto con il *circonspetto* creditore).

Posso sbagliarmi, ma bisogna aspettare Alessandro Manzoni per ritrovare, nella letteratura italiana, un caso analogo, cioè un episodio popolato dagli stessi attori, seppure contraddistinto da varianti indiscutibilmente significative.

2. Nel terzo capitolo de *I promessi sposi* si legge che Agnese, dopo avere persuaso Renzo a rivolgersi ad Azzecagarbugli, 'ingiunge' al futuro genero, di portare «quattro capponi» a «quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso, e una voglia di lampone sulla guancia»<sup>4</sup>. Renzo

<sup>4</sup> Si cita da A. MANZONI, *I Promessi Sposi (1840)*, in ID., *I romanzi*, Progetto editoriale

accoglie il suggerimento e parte alla volta dello studio legale dell'avvocato Azzecagarbugli, in quel di Lecco. L'esito dell'incontro tra il filatore di seta Tramaglino è noto. Le sequenze di quell'episodio famosissimo che saranno tenute presenti sono le tre (tutte contenute nel medesimo capitolo terzo) debitamente estratte dal contesto:

1. Fate a mio modo, Renzo; andate a Lecco; cercate del dottor Azzeca-garbugli, raccontategli [...]. Pigliate *quei quattro capponi*, poveretti! a cui dovevo tirare il collo, per il banchetto di domenica, e *portateglieli*; perché non bisogna mai andar con le mani vote da *que' signori* [...]. Renzo abbracciò molto volentieri questo parere; Lucia l'approvò; e Agnese, superba d'averlo dato, levò, a una a una, le *povere bestie* dalla stia, riunì le loro otto gambe, come se facesse con un mazzetto di fiori, le avvolse e le strinse con uno *spago*, e le consegnò in mano a Renzo.

(PS III, p. 50)

2. Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio *quelle povere bestie*, così legate e tenute per le zampe, a capo all'in giù, nella mano d'un uomo il quale, agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che gli passavan a tumulto per la mente. Ora stendeva il braccio per la collera, ora l'alzava per disperazione, ora lo dibatteva in aria, come per minaccia, e, in tutti i modi, dava loro fiere scosse, e faceva balzare *quelle quattro teste spenzolate*; le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente a compagni di sventura. Giunto al borgo, domandò dell'abitazione del dottore; gli fu indicata, e v'andò. All'entrare, si sentì preso da quella suggestione che i poverelli illetterati provano in vicinanza d'un signore e d'un dotto, e dimenticò tutti i discorsi che aveva preparati: ma diede un'occhiata ai *capponi*, e si rincorò. Entrato in cucina, domandò alla serva, se si poteva parlare al signor dottore. Adocchiò essa *le bestie*, e, come avvezza a *somiglianti doni*, mise loro le mani addosso, quantunque Renzo andasse tirando indietro, perché voleva che il dottore vedesse e sapesse ch'egli *portava* qualche cosa.

(PS III, p. 51)

3. – Ma senta, ma senta, – ripeteva indarno Renzo: il dottore, sempre gridando, lo spingeva con le mani verso l'uscio; e, quando ve l'ebbe cacciato, aprì, chiamò la serva, e le disse: restituite a quest'uomo, quello che ha portato: io non voglio niente, non voglio niente. Quella donna non aveva mai, in tutto il tempo ch'era stata in quella casa, eseguito un ordine simile: ma era stato proferito con tale risoluzione, che non esitò a ubbidire. Prese *le quattro povere bestie*, e le diede a Renzo [...], e il giovine, più attonito e più stizzito che mai,

di S. S. Nigro, Milano, A. Mondadori, 2002, t. II, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, p. 50.

dovette riprendersi *le vittime rifiutate*, e tornar al paese, a raccontar alle donne il bel costruito della sua spedizione [...]. Arrivò Renzo, ed entrando con un volto dispettoso insieme e mortificato, gettò *i capponi* sur una tavola; e fu questa *l'ultima trista vicenda delle povere bestie*, per quel giorno. (PS III, pp. 58 e 63)

Che fine sia toccata a quelle «quattro povere bestie», dopo il tumultuoso viaggio di andata e ritorno nelle mani gesticolanti di Renzo, Manzoni non dice: certo è comunque che esse non furono portate, debitamente trasformate in pietanza, sulla mensa nuziale per la quale erano state appositamente allevate: mensa che avrebbe dovuto essere imbandita, dopo la celebrazione - l'8 novembre 1628 - del matrimonio degli sposi promessi, ma che imbandita, come ben si sa, non fu<sup>5</sup>. La storia di Renzo e Lucia non parlerà più di quei volatili, però a quei quattro capponi Don Lisander dovette tenere parecchio, dato che fece dedicare loro, da Francesco Gonin, ben tre vignette:



E di sicuro non avrà trascurato di dare all'illustratore torinese precise indicazioni di esecuzione, sebbene di esse non resti traccia nelle *Istruzioni agli artisti incaricati di eseguire i disegni per la prima edizione illustrata de I promessi sposi*<sup>6</sup>.

Come non ricordare poi il disegno, conservato presso Casa Manzoni, fatto da Giovan Battista Galizzi (1882-1963) e parte di una serie di altri dieci acquerelli illustrativi di scene de *I Promessi Sposi*?<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Eurialo De Michelis, nel suo commento a *I promessi sposi* mise in evidenza alcune incongruenze del testo manzoniano relativamente alla data in cui il banchetto nuziale si sarebbe dovuto tenere: cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. De Michelis, Bologna, Zanichelli, 1966, n. 13, pp. 39-40. Cfr., ora, nel merito, M. GIACOSA, *Il pranzo di nozze di Renzo e Lucia*, Torino, Miraggi, 2017.

<sup>6</sup> Le *Istruzioni* sono conservate nel manoscritto autografo, il Manz. B. XXX. 8 della Biblioteca Nazionale Braidense (per cui cfr. <https://www.alessandromanzoni.org/manoscritti/4928>).

<sup>7</sup> Cfr. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300031532>.



Quanto alla fortuna critica della «trista vicenda» di quelle povere «vittime rifiutate», tutta la bibliografia è incentrata sull'efficacia e sull'espressività della trovata narrativa, nonché su ciò che i capponi stanno a rappresentare, in quanto simboli, equivalenti e metafore<sup>8</sup>. Gli studi specifici

<sup>8</sup> Propongo qui qualche pagina di commento dell'episodio dei capponi, a campione illustrativo di quanto affermato a testo. Policarpo Petrocchi, parlando dei *terribili squassi* che Renzo infliggeva ai capponi nel viaggio di andata, annotava: «*Squassi* fu cambiato bene in *scosse*: Nota però meglio come l'A. parlando anche dei polli, può osservare un fatto che calza ugualmente o per gli uomini in generale, e per gl'Ital. di allora in particolare. E gl'Italiani l'intesero; infatti è rimasto uno dei passi proverbiali» (*I promessi sposi di Alessandro Manzoni, raffrontati sulle due edizioni del 1825 e del 1840*, con un commento storico, estetico e filologico di P. Petrocchi, Introduzione di G. Nencioni, ristampa anastatica dell'edizione originale dell'opera, pubblicata in quattro volumi tra il 1893 e il 1902 dalla casa editrice Sansoni di Firenze, Firenze, Le Lettere 1992, p. 51). Ettore Bonora postillò: «Ha trovato credito il parere di quei commentatori, i quali hanno visto qui un'allusione ai contrasti che dividevano gli Italiani nell'Ottocento; ma se fosse così la considerazione ironica s'impoverirebbe di significato. I capponi diventano loro malgrado partecipi della vicenda di Renzo e soffrono senza colpa degli scatti del giovanotto che accompagna le sue fantasie col movimento delle braccia: lo scrittore mentre li osserva con l'attenzione che porta a tutti i particolari della vita paesana, vedendoli beccarsi tra loro fa una malinconica riflessione d'ordine generale sulla sorte delle vittime incolpevoli» (A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, introduzione e commento di E. Bonora, Torino, Loescher 1972, p. 50). Stella e Repossi annotano: «Il prezzo dell'approccio e del consiglio è l'omaggio dei capponi. Il destino delle povere bestie, presenti in tutto il capitolo [...] sarà il segnale di lettura degli eventi. Qui accompagnano 'comicamente' i primi passi di un contadino verso la città del potere, gesticolante in un non rivelato soliloquio; e spingerebbero (ma ancora negli anni Quaranta?) l'esemplarità 'morale' dei compagni di sventura che si combattono tra loro contro gli italiani non ancora capaci di un risorgimento)» (A. MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della colonna infame*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi, 1995, p. 700). Ove, invece, Raimondi e Bottoni si sono limitati a dire: «il gesticolare agitato di Renzo e il convulso sobbalzare dei capponi che continuano a beccarsi diventano gli equivalenti visivi, le immagini grottesche d'un piccolo universo paesano percorso da vittime litigiose:

su quei disgraziati volatili sono, se non mi sbaglio, tre: il saggio di Marco Ghezzi, *Don Abbondio e i capponi di Agnese*, uscito nel 1992<sup>9</sup>, quello di Marco Santagata, *I capponi di Renzo*, del 2009<sup>10</sup>, e quello di Giuseppe Cannavò, *Interrogare i testi. Un bestiario manzoniano. A proposito di capponi, avvoltoi, mastini e cagnolini*, del 2020<sup>11</sup>.

Ma nessuno, finora, si è posto il problema di una possibile fonte di questo notissimo apologo manzoniano, degno, davvero, di un bestiario. Al massimo viene fatto notare che Don Lisander ha tratto ispirazione dal patrimonio delle tradizioni popolari nell'ambito (prevalentemente orale) delle quali il cappone - che poi altro non è che un pollo di sesso maschile castrato e fatto ingrassare (si legga almeno la definizione che ne dà il *Bestiario Tesoro volgarizzato* «gallo ène solamente quello ucello al mondo a ccui si traggono li cogloni et fassene capponi; li quali capponi sono molto buoni et molto sani per mangiare»<sup>12</sup>: d'altra parte, come non citare il racconto di Gianna Manzini, *Capponi diventati Don Giovanni*<sup>13</sup> - figura: a) come pietanza particolarmente prelibata e in quanto tale servita in occasioni speciali, e questa è infatti la veste nella quale Manzoni in prima battuta ce lo presenta; b) come *offa* - regalo prestigioso - offerta dalle persone umili a quelle di rango per averne favori e protezione, e tale è la fattispecie che i capponi assumono ne *I promessi sposi* quando ormai come cibo di nozze non possono più essere serviti; c) carne che, dopo debita bollitura, produce un brodo particolarmente nutriente e particolarmente adatto a ristabilire le forze di un malato. La cosa interessante è che Manzoni dà voce anche a questa terza 'veste' del cappone: per la precisione nel cap. XXIV de *I Promessi Sposi*.

Lucia, appena liberata dall'innominato, è in casa della moglie del sarto, la quale prepara per lei un brodo di cappone:

---

i capponi sono come poveri diavoli che di fronte alla sventura cercano l'inimicizia invece della solidarietà» (A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Roma, Carocci, 2021, pp. 70-71). Per un regesto delle edizioni commentate del romanzo, cfr. A. MANZONI, *I Promessi Sposi, Storia della colonna infame*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. LXXXV-LXXXVIII e A. PALLOTTA, *Alessandro Manzoni. A Critical Bibliography 1950-2002*, Pisa, Fabrizio Serra Editore 2007, pp. 55-75.

<sup>9</sup> «I Quaderni della Brianza», settembre-ottobre, 1992, pp. 181-191.

<sup>10</sup> In ID., *La letteratura nel secolo delle innovazioni: da Monti a D'Annunzio*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2009, pp. 38-48.

<sup>11</sup> «Nuova Secondaria», 36, 10 (giugno), 2020, pp. 48-55.

<sup>12</sup> P. SQUILLACIOTTI, *Il bestiario del Tesoro toscano nel ms. Laurenziano Plut. XLII 22*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XII, 2007, pp. 265-353: p. 317.

<sup>13</sup> Contenuto nella raccolta di racconti *L'Arca di Noè* uscita nel 1960: cfr. G. MANZINI, *L'Arca di Noè*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 143-144.

Presto presto, rimettendo stipa sotto un calderotto, dove notava un buon *cappone*, fece alzare il bollore al brodo, e riempitane una scodella già guarnita di fette di pane, potè finalmente presentarla a Lucia. E nel vedere la poverina a riaversi a ogni cucchiata, si congratulava ad alta voce con se stessa che la cosa fosse accaduta in un giorno in cui, com'essa diceva, non c'era il gatto nel fuoco. – Tutti s'ingegnano oggi a far qualcosina, – aggiungeva: – meno que' poveri poveri che stentano a aver pane di vecce e polenta di saggina; però oggi da un signore così caritatevole sperano di buscar tutti qualcosa. Noi, grazie al cielo, non siamo in questo caso: tra il mestiere di mio marito, e qualcosa che abbiamo al sole, si campa. Sicché mangiate senza pensieri intanto; chè presto il *cappone* sarà a tiro, e potrete ristorarvi un po' meglio –. Così detto, ritornò ad accudire al desinare, e ad apparecchiare. (PS XXIV, p. 00)

Nel *Fermo e Lucia* questo passo non c'era e nella Ventisettana si presentava così:

Presto, presto, rinnovando ramoscelli secchi sotto un laveggio che aveva rimesso a fuoco, e dove nuotava un buon *cappone*, fe' levare il bollore al brodo: e riempitane una scodella già guarnita di fette di pane, potè finalmente presentarla a Lucia. E al vedere la poveretta riconfortarsi ad ogni cucchiata, si congratulava ad alta voce seco stessa che la cosa fosse accaduta in un giorno in cui, come ella diceva, non c'era il gatto sul focolare. – Tutti s'ingegnano oggi a metter tovaglia, – aggiungeva: – fuor che quei poveretti che stentano ad aver pane di vecchia e polenta di saggina; però oggi da un signore così caritatevole sperano di buscar tutti qualche cosa. Noi, grazie al cielo, non siamo in questo caso: tra il mestiere di mio marito, e qualche cosa che abbiamo al sole, si campa. Sicché mangiate di buon cuore intrattanto; che presto il *cappone* sarà a segno, e potrete sostentarvi un po' meglio. – E ripresa la scodelletta, tornò ad accudire al desinare e a preparare la tavola per la famiglia<sup>14</sup>.

Postillo con due curiosità – alle quali possono aggiungersi quelle, tutte manzoniane, elencate in un *divertissement* del 2016<sup>15</sup> –, diciamo, culinario-gastronomiche.

Se una delle ricette più famose del brodo di cappone si trova nel libro XIV dell'*Ornithologia* del medico bolognese Ulisse Aldovrandi (1522-1605)

<sup>14</sup> Si cita da A. MANZONI, *I Promessi Sposi* (1827), Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, in ID., *I romanzi*, Progetto editoriale di S. S. Nigro, Milano, A. Mondadori, 2002, vol. II, tomo I.

<sup>15</sup> Cfr. <https://www.milanoplatinum.com/la-storia-nel-piatto-la-fame-e-il-cibo-nei-promessi-sposi.html#:~:text=Arrostito%20con%20un%20po%20di,ricco%2C%20cio%2C%A8%20dei%20capponi%20veri.>

sotto il titolo *Qui est De pulveratricibus domesticis* (passo che spiega perché il cappone sia cibo eletto delle feste consacrate)<sup>16</sup>, un'altra la si legge dentro un libro di cucina del Trecento. Nel 1887 Olindo Guerrini pubblicò un estratto di quel libro di cucina – corredandolo di una raffinata digressione filologica – nell'opuscolo per le nozze della figlia di Giosuè Carducci, Laura, con Giulio Gnaccarini<sup>17</sup>: ma a scoprire e a dare per la prima volta a stampa quel testo era stato, nel 1863, Francesco Zambrini, il quale lo aveva tratto da un manoscritto membranaceo conservato presso l'Università di Bologna<sup>18</sup>.

3. Fuori dalla pagina letteraria, di capponi che assolvono la funzione o di offerta o di ricompensa o di mezzo attraverso il quale saldare un debito o guadagnarsi i favori di qualcuno (un'autorità, in specie) si legge solo in alcuni atti giuridici fiorentini e pistoiesi – gli uni e gli altri redatti tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo – con i quali si ratifica che con la consegna di un determinato numero (variabile) di capponi il soggetto debitore sana il debito nei confronti del proprio creditore. Cito, a titolo di esempio, due passi, tutti reperiti sulla banca dati del *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO)<sup>19</sup>:

1. «demi dare per merito per ogni pasqua sei serque d'uova e due paia di capponi» (*Libro del dare e dell' avere di Noffo e Vese figli di Dego Genovesi*).

2. «Resta che de dare due paja di capponi (e) una quartina d'orcuola. Cassata è la rascione che avea co(n) mess(er) lo signore» (169, 4).

Due studi recenti dicono che in letteratura i capponi hanno un loro piccolo spazio riservato: quello di animali da trasformare in pietanza<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fqbquantobasta.it%2Fcibo%2Fcarne%2Fperche-il-cappone-e-cibo-delle-feste&psig=AOvVaw0AiHu\\_EG39LHAcMgQqE-.cY&ust=1686744900090000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwiOrIXGnMD\\_AhVdlKQKH5pDyEQr4kDegUIARDcAQ](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fqbquantobasta.it%2Fcibo%2Fcarne%2Fperche-il-cappone-e-cibo-delle-feste&psig=AOvVaw0AiHu_EG39LHAcMgQqE-.cY&ust=1686744900090000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwiOrIXGnMD_AhVdlKQKH5pDyEQr4kDegUIARDcAQ). Traduzione di Elio Corti.

<sup>17</sup> Il riferimento è a *Frammento di un libro di cucina del sec. XIV edito nel dì delle nozze Carducci-Gnaccarini*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1887.

<sup>18</sup> Cfr. *Frammento di un libro di cucina, op. cit.*, p. 1: «Tu sai che il compianto Zambrini, nel 1863, pubblicò, presso G. Romagnoli, in Bologna “Il Libro della Cucina. Testo di lingua non mai fin qui stampato” e che lo trasse dal Codice 158 ella nostra Biblioteca dell'Università. Quel Codice membranaceo è composto di diversi quaderni scritti da mani diverse del secolo XIV e rilegati insieme, se non erro, sul finire del secolo XVII».

<sup>19</sup> Consultabile all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

<sup>20</sup> Cfr. V. MOUCHET, *Anguille, capponi, gru e galline: gli animali come vivande nelle novelle medievali*, «Italianistica», 33, 2004, p. 494 e EAD., *Tra scuccumedre e buscalfane: il mondo degli animali di Franco Sacchetti*, «Italianistica», 1, 2008, pp. 59-74.

Ma ci sono alcune significative eccezioni delle quali pare opportuno rendere conto.

Nel sonetto 125 del *Fiore* il cappone compare in un elenco di *offae* indispensabili a placare il «furore» di Falsembiante:

*Que' che vorrà campar del mi' furore,*  
ec[c]o qui preste le mie difensioni:  
grosse lamprede, o ver di gran salmoni  
aporti, [o] lucci, senza far sentore.  
La buona anguilla nonn- è già peg[g]iore;  
alose o tinche o buoni storioni,  
torte battute o tartere o fiadoni:  
queste son cose d'âquistar mi'amore,  
o s'e' mi manda ancor grossi cavretti  
o *gran cappon' di muda ben nodriti*  
o paperi novelli o coniglietti.  
Da ch'è ci avrà di ta' morse' serviti,  
no' gli bisogna di far gran disdetti:  
dica che g[i]uoco, e giuoc'a tutti 'nviti.<sup>21</sup>

Un sonetto del giudice Tomaso da Faenza propone poi l'immagine, tutt'altro che consueta, ma che a Manzoni ci porta, del cappone legato per le zampe:

Folle cavalcador d'un bon cavallo  
mostrò onne dritto suo venir somerso;  
com' tregia mal, per forza, a falso verso  
e' vòl sovente onor, chi pur men fallo.  
Ma se, del vero, onne contrario smallo  
ciascun detorto re o fol converso  
ritrova, sempr'è ogni suo poder perso  
ver' quel che de vertù solo ebe fallo.  
Ca fatto morder dur ha l'om al drago  
ed e' s'quista quanto più s'inforza  
e perde insì ciò ch'el ebe n' desvago,  
po' spera de passar sovra la scorza;  
perché punto non tiene del galo 'l spago,  
*ma e far lui cappone fermo cor z'ha*<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Si cita da D. ALIGHIERI, *Fiore. Detto d'Amore*, a cura di P. Allegretti, Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere, 1984.

<sup>22</sup> Cfr. TOMASO DA FAENZA, *Rime*, a cura di F. Sangiovanni, Presentazione di F. Brugnolo, Ravenna, Longo Editore, 2016, pp. 57-58 e 61.

Siamo nella seconda metà del Duecento: l'autore è un uomo di legge, l'ambito è quello faentino, lo stesso nel quale Sacchetti soggiornerà neanche un secolo dopo. Torna in scena Francesco Zambrini: il quale è stato il primo editore di Tomaso da Faenza. Nel 1836 Zambrini dette, infatti, la prima prova di sé come filologo pubblicando il libriccino, recante la dedica al padre, *Rime antiche di autori faentini finora pubblicate nelle diverse raccolte d'antichi poeti italiani* (Faenza, presso Montanari e Marabini)<sup>23</sup>.

Si arriva così a Boccaccio. In *Decameron* VIII 6 Bruno e Buffalmacco chiedono a Calandrino «due paia di capponi» (quindi quattro animali e otto zampe) in cambio del loro silenzio e della loro complicità: «Noi sì siamo usi delle tue beffe e conoscianle; tu ne ce ne potresti far più! E per ciò, a dirti il vero, non ci abbiamo durata fatica in far l'arte, per che noi intendiamo che tu ci doni due paia di capponi, se non che noi diremo a monna Tessa ogni cosa»<sup>24</sup>.

Sacchetti si ricorderà di questo passo boccacciano in *Le Trecento Novelle*, quando, in una delle novelle del Gonnella, la CLXVIII, scriverà:

Altri medici t'avrebbono tenuto un mese impiastri, e serebbene andato tutta la ricolta tua. Va', e procaccia di far bene, e quando ti verrà fatto, recherà'mi un paio di capponi. Quelli si racconsolò, ché avea paura che non si volesse pagare più agramente, oltra averli dato delle busse, e disse:

- Io non ho capponi, ma se voi non gli avete a schifo, io vi recherà un paio di paperi.  
- E tu cotesti mi reca, e va' che sia benedetto; e se nella villa tua avvenisse che nessuno avesse alcun male, racconta la bella speranza che io t'ho fatta, e avvialo a me.

Qui i capponi, come nel sonetto *Io Franco podestà do la sentenza*, servono a pagare un debito e qui torna per la terza volta in scena Francesco Zambrini: che, come preciserò tra poco, proprio questa novella del Sacchetti lesse e studiò.

È di Zambrini il nome nel quale, più che in ogni altro, ci si imbatte seguendo la strada fatta dai capponi nella nostra letteratura.

4. Il *Libro delle rime* di Franco Sacchetti uscì per la prima volta in edizione completa nel 1895, a cura di Salomone Morpurgo<sup>25</sup>: edizione questa, come

<sup>23</sup> Cfr. R. CREMANTE, *Francesco Zambrini da Faenza a Valscura*, in *Convegno di studi in onore di Francesco Zambrini nel centenario della morte*, Atti del Convegno (Faenza, 10-11 ottobre 1987), Faenza, Società Litografica Faenza, 1989, p. 17.

<sup>24</sup> Si cita da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi 1992, vol. II, p. 943.

<sup>25</sup> F. SACCHETTI, *Il canzoniere di Franco Sacchetti dal codice autografo*, a cura di S. Morpurgo,

è noto, sfortunatissima. Morpurgo la ritenne poco accurata e la ripudiò, vergognandosene ed esigendo che non fosse immessa sul mercato librario<sup>26</sup>. Quella delle rime sacchettiane è una vicenda editoriale quanto meno singolare. L'esistenza di un autografo espressione ed epifania dell'ultima volontà dell'autore (il codice *Ashburnham 574* che del Sacchetti contiene anche le *Sposizioni dei Vangelo* e lo zibaldone) non ha infatti, paradossalmente, semplificato l'iter ecdotico. Quella che Puccini, quinto editore del *Libro delle rime* dopo Morpurgo, Alberto Chiari (1936)<sup>27</sup>, Aldo Borlenghi (1957)<sup>28</sup> e Franca Brambilla Ageno (1990)<sup>29</sup>, ci consegna (rispondendo a un appello lanciato da Lucia Battaglia Ricci nel 1995<sup>30</sup>) è, di fatto, la prima edizione a concretizzare una fedeltà ortodossa al manoscritto.

Ora, le liriche sacchettiane hanno conosciuto nel tempo anche edizioni parziali, la *recensio* più accurata delle quali è stata condotta da Alberto Chiari nella *Nota* della sua edizione del 1936: *Nota* imprescindibile per chi abbia bisogno di ricostruire la lunga storia che ha preceduto la pubblicazione dell'opera intera<sup>31</sup>.

In quella *Nota* puntualmente si trova registrato che *Io Franco podestà do la sentenza* – al quale, peraltro, Chiari assegnò il numero CCLXIII, ove Borlenghi, Ageno e Puccini il CCLXII – vide le stampe tre volte prima del 1895<sup>32</sup>: nel 1846 e nel 1857 (in due volumi diversi).

Bene: se nel 1857 il sonetto caudato fu stampato due volte, rispettivamente in Franco Sacchetti, *Poesie inedite*, volume nel quale l'abate Filippo Maria Mignanti stampò quarantuno poesie sacchettiane mai edite prima<sup>33</sup> e in Franco Sacchetti, *I Sermoni Evangelici, Le Lettere ed altri scritti*

---

Bologna, Zanichelli, 1895.

<sup>26</sup> Come è noto, questa edizione non fu mai distribuita: il Morpurgo, infatti, insoddisfatto del lavoro editoriale, preferì non divulgarne le copie. Attualmente, ne sopravvivono solo due esemplari, uno dei quali conservato a Pisa, presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore (Sede Capitano, Letteratura, 863.7 S119).

<sup>27</sup> Cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1936.

<sup>28</sup> Cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, in ID., *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli 1957.

<sup>29</sup> Cfr. F. SACCHETTI, *Libro delle rime*, Edited by F. Brambilla Ageno, Firenze-Perth, Olschki-University of Western Australia Press, 1990.

<sup>30</sup> Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Palazzo Vecchio e dintorni. Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, 1995.

<sup>31</sup> Cfr. A. CHIARI, *Nota*, in SACCHETTI, *Il libro delle rime*, *op.cit.*, pp. 387-521.

<sup>32</sup> Cfr. CHIARI, *Nota*, in SACCHETTI, *Il libro delle rime*, *op.cit.*, p. 502.

<sup>33</sup> Cfr. F. SACCHETTI, *Poesie inedite*, Roma, Chiassi, 1857: il sonetto *Io Franco podestà do la sentenza* si legge a p. 29.

*inediti o rari*, libro nel quale Ottavio Gigli editò quaranta liriche sacchettiane (alcune delle quali già uscite a stampa)<sup>34</sup>, la *princeps* del sonetto caudato porta la firma di Francesco Zambrini.

Nel 1846 il faentino pubblicò il volume Franco Sacchetti, *Rime antiche edite ed inedite di autori faentini* uscito a Imola, presso Galeati, prodotto di una ricerca filologica condotta su manoscritti, nonché edizione ampliata del volume del 1836. È esattamente all'interno di questo libro che Zambrini incluse, insieme ad altre sei poesie sacchettiane, *Io Franco podestà do la sentenza*: il sonetto si legge a p. 63.

Il libro del 1846, peraltro, inaugurò una stagione (in parte condivisa con Salvatore Bongi) di assiduo interesse di Zambrini proprio per Sacchetti e che portò alla pubblicazione delle edizioni «dei *Madrigali inediti* (Faenza, Conti, 1846), di *Due lettere inedite* (Faenza, Conti, 1846), dei *Madrigali* (Imola, Galeati, 1848) e di *Dodici novelle inedite* (Lucca, Majonchi, 1848)»<sup>35</sup>. Tra quelle dodici novelle inedite c'era anche quella che ho chiamato in causa prima.

Non ci sarebbe dispiaciuto attribuire al faentino Francesco Zambrini la responsabilità di essere stato il tramite tra il trecentista fiorentino Franco Sacchetti e Alessandro Manzoni. Zambrini: al quale unanimemente oggi viene riconosciuto il merito di avere coltivato e letteralmente riscoperto il Trecento e, in particolare, proprio Franco Sacchetti; che nel 1857 darà alle stampe il catalogo delle *Opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV* – testo che avrebbe ricevuto, per le sue cure, definitivo assetto nella *Collezione di opere inedite e rare dei primi tre secoli della lingua* e nella *Scelta di curiosità letterarie inedite e rare dal secolo XIII al XIX*, uscite a Bologna nel 1862 per i tipi del Romagnoli<sup>36</sup>; che nel 1860 divenne Presidente della Commissione dei Testi di lingua e nel 1862 de *Il Propugnatore*<sup>37</sup> e che nel 1861 si vide opporre da Don Lisander un doppio, risoluto, per quanto cortese, rifiuto a entrare a far parte della Commissione dei Testi di Lingua<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. F. SACCHETTI, *I Sermoni Evangelici, Le Lettere ed altri scritti inediti o rari*, Firenze, Le Monnier, 1857: il sonetto *Io Franco podestà do la sentenza* si legge a p. 234.

<sup>35</sup> Cfr. CREMANTE, *Francesco Zambrini da Faenza a Valscura*, op.cit., p. 22.

<sup>36</sup> Cfr. CREMANTE, *Francesco Zambrini da Faenza a Valscura*, op.cit., p. 27 e M. E. FRANCA – E. MELLI, *Francesco Zambrini e la Commissione per i Testi di Lingua*, in *Convegno di studi in onore di Francesco Zambrini nel centenario della morte*, op.cit., pp. 33-90.

<sup>37</sup> Cfr. CREMANTE, *Francesco Zambrini da Faenza a Valscura*, op.cit., p. 31.

<sup>38</sup> Cfr. U. PESCIOLINI NOMI, *Una lettera di Alessandro Manzoni a Francesco Zambrini pubblicata per la prima volta ed illustrata. Nozze Talei-Marconi*, Siena, Tip. San Bernardino, 1898 e FRANCA – MELLI, *Francesco Zambrini e la Commissione per i Testi di Lingua*, op.cit., pp. 47-48.

Non avrebbe rappresentato un problema il fatto che il volume del 1846 non compaia tra i libri sicuramente appartenuti a Manzoni, tenuto conto che molti dei volumi da lui posseduti sono andati perduti nei continui spostamenti da Milano a Brusuglio e viceversa e viste, anche, le modalità con cui Don Lisander curava la propria biblioteca: sappiamo che Manzoni non esitava a cedere o a prestare, senza poi richiederle indietro, edizioni vecchie in cambio di altre più recenti e ai suoi occhi di maggiore pregio<sup>39</sup>. Il problema, infatti, è un altro e, per l'appunto, in nessun modo avviabile: perché a ostare non è l'assenza di un libro nella biblioteca di Manzoni, ma la storia redazionale de *I promessi sposi*.

5. Di sicuro e di appurato c'è solo un fatto: l'idea di eleggere i capponi a vittime sacrificali e a vedere proprio nei capponi l'*offam* più indicata a ottenere la benevolenza di un giureconsulto venne al Manzoni romanziere subito e, soprattutto, non conobbe mai ripensamenti. La tabella che segue visualizza in parallelo i tre passi del capitolo III de *I Promessi Sposi* che ho citato prima nella lezione della Quarantana rispettivamente nella lezione del *Fermo e Lucia* e in quella della Ventisettana. La collazione mi pare una determina di avallo:

---

<sup>39</sup> Cfr., almeno, C. PESTONI, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane. Raccolta di via Morone; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio*, «Annali manzoniani», 6, 1981, pp. 59-233.

<i>Fermo e Lucia, tomo I, cap. III</i>	<i>I Promessi Sposi (1827)</i>
<p data-bbox="202 220 651 278"><i>Fate a modo mio Fermo. Pigliate quei quattro capponi, poveretti! che doveva sgozzare io questa mattina pel banchetto: teneteli bene stretti, per le gambe, andate a Lecco: sapete dove abita il dottor Pettola?»</i></p> <p data-bbox="202 296 326 314">«Lo so benissimo».</p> <p data-bbox="202 460 651 518">«Bene andate da lui, presentategli i capponi: perché vedete quando si vede che uno può regalare gli si dà retta. Contategli tutto il fatto, e domandategli parere [...]».</p> <p data-bbox="202 518 651 857">Fermo adunque abbracciò molto volentieri il parere. Lucia vi aggiunse la sua approvazione. Agnese superba di averlo dato pigliò i capponi, riuni le loro otto gambe come se facesse un mazzo di fiori, le avvolse e le strinse con uno spago, e consegnò la preda in mano a Fermo, che date e ricevette parole di speranza uscì per una porticella dell'orto, onde non esser veduto dai ragazzi che gli correrebbero dietro gridando: lo sposo, lo sposo. Così attraversando i campi, o come dicono colà, i luoghi, andò a prendere il viottolo che guida a Lecco, fremendo, ripensando alla sua disgrazia, e ruminando il discorso da fare al Dottor Pettola. Lascio poi pensare al lettore come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie così legate, e tenute per le zampe nella mano d'un uomo agitato da tante passioni, e che di tempo in tempo stendendo con forza il braccio in un momento d'ira o di risoluzione, o di disperazione, dava scosse terribili a quei prigionieri e faceva balzare le loro quattro teste spenzolate le quali si andavano beccando l'una l'altra, come succede troppo sovente tra compagni di sventura [...].<sup>1</sup></p> <p data-bbox="202 1115 651 1212">Entrato in cucina chiese alla fantesca del signor dottore: la fantesca vide le bestie, e come aveva a simili doni vi pose le mani sopra, mentre Fermo le andava ritirando, perché voleva che il dottore vedesse e sapesse ch'egli portava qualche cosa [...].<sup>2</sup></p> <p data-bbox="202 1266 651 1512">Il dottore aperta la porta chiamò Felicità, e le disse: «restituite subito a quest'uomo quello che ha portato: io non voglio niente, non voglio niente». Felicità dacché era ai servigi del dottore non aveva mai eseguito un ordine simile; ma era dato con una tale risoluzione, ch'ella non esitò ad obbedire: prese le quattro povere bestie, e le diede a Fermo, guardandolo con un'aria di compassione spregiante che pareva volesse dire: costui deve stare in cattivi panni, ne ha fatta una grossa. Fermo voleva far cerimonie, ma il dottore fu inespugnabile; e Fermo attonito, e trasognato, e stizzito dovette ripigliarsi le vittime rifiutate, e partirsi di là senza poter riposare il suo pensiero in altra determinazione, che di tornarsene a casa sua, a riferire alle donne il tristo risultato della sua consulta [...].<sup>3</sup></p> <p data-bbox="202 1585 651 1656">Con questi pensieri giunse alla casetta delle due donne ed entrando colla faccia adirata, e vergognosa nello stesso tempo per la trista riuscita, gittò i capponi sur un tavolo; e fu questa l'ultima trista vicenda delle povere bestie per quel giorno<sup>4</sup>.</p>	<p data-bbox="675 220 1081 353"><i>Fate a mio modo, Renzo; andate a Lecco, cercate del dottor Azzecca-garbugli, raccontategli. ... Ma non lo chiamate così; per amor del cielo: è un soprannome. Bisogna dire il signor dottor... Come si chiama no egli? Oh to' non lo so il nome vero: lo chiamano tutti a quel modo. Basta, cercate di quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso datto, e una voglia di lampone sulla guancia.»</i></p> <p data-bbox="675 384 936 402">“Lo conosco di vista,” disse Renzo.</p> <p data-bbox="675 433 1081 1015">“Bene,” continuò Agnese: “quegli è un uomo! Ho visto io più d'uno impacciato come un pulcino nella stoppa e che non sapeva dove darsi del capo, e dopo essere stato un'ora a quattr'occhi col dottor Azzecca-garbugli, (badate bene di non chiamarlo così!) l'ho visto, dico, ridersene. <i>Pigliate quei quattro capponi, poveretti! a cui doveva io tirare il collo, pel banchetto di questa sera, e portateglieli; perchè non bisogna mai andare colle mani vuote da quei signori. Raccontategli tutto l'accaduto: e vedrete che egli vi dirà su due piedi di quelle cose che a noi non verrebbero in testa, a pensarci un anno</i>”. Renzo abbracciò molto volentieri questo parere, Lucia lo approvò, e Agnese, superba di averlo dato, tolse ad una ad una le povere bestie dalla capponaia, riuni le loro otto gambe, come se facesse un mazzetto di fiori, le avvolse e le strinse con uno spago e le consegnò in mano a Renzo che, date e ricevute parole di speranza, uscì per una porticella dell'orto, onde non esser veduto dai ragazzi, che gli correrebbero dietro gridando: lo sposo! lo sposo! Così attraversando i campi, o come dicono colà, i luoghi, se ne andò per viottoli, fremendo, ripensando alla sua disgrazia, e ruminando il discorso da fare al dottor Azzecca-garbugli. <i>Lascio poi pensare al lettore come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie così legate e tenute per le zampe a capo in giù, nella mano d'un uomo che agitato da tante passioni, accompagnava col gesto i pensieri che a tumulto gli passavano per la mente, e in certi momenti d'ira o di risoluzione, o di disperazione, stendendo con forza il braccio dava loro di terribili squassi e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate, le quali intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura</i><sup>5</sup>.</p> <p data-bbox="675 1070 1081 1179">Entrato in cucina chiese alla fantesca se si poteva parlare al signor dottore. La fantesca vide le bestie, e come aveva a simili doni, mise loro le mani addosso, quantunque Renzo le andasse ritirando, perché voleva che il dottore vedesse e sapesse ch'egli portava qualche cosa [...].<sup>6</sup></p> <p data-bbox="675 1215 1081 1512">[...] il dottore, sempre baiando, lo sospingeva verso la porta; e cacciato che ve l'ebbe, la spalancò, chiamò la serva, e le disse: «restituite subito a quest'uomo quello che ha portato: io non voglio niente, non voglio niente». Quella donna non aveva mai, in tutto il tempo ch'era stata in quella casa, eseguito un ordine simile; ma era stato profierito con una tale risoluzione, ch'ella non esitò ad obbedire. Prese le quattro povere bestie, e le diede a Renzo, con un piglio di compassione sprezzante che pareva volesse dire: bisogna che tu l'abbia fatto ben grosso il marrone. Renzo voleva far cerimonie, ma il dottore fu inespugnabile; e quegli attonito e trasognato e più stizzato che mai, dovette ripigliarsi le vittime rifiutate e partirsi e tornarsene al paese a riferire alle donne il bel costruito della sua spedizione<sup>7</sup>.</p> <p data-bbox="675 1567 1081 1645">In questa giunse Renzo, ed entrando colla faccia adirata, e vergognosa nello stesso tempo, gittò i capponi sur una tavola; e fu questa l'ultima trista vicenda delle povere bestie per quel giorno<sup>8</sup>.</p>

I dati oggettivi sono i seguenti: il Manzoni romanziere assegnò subito un 'ruolo' narrativo ai capponi sin dal *Fermo e Lucia* e i segmenti di racconto in cui le «quattro povere bestie» occupano conobbero diverse e anche significative modifiche nelle diverse fasi redazionali. Ma i passaggi narrativi che riguardano specificamente gli sventurati volatili sono, di fatto, gli unici a non essere mai stati interessati da interventi correttori<sup>40</sup>.

Ne consegue che, se Manzoni trasse lo spunto per l'episodio in questione da qualche lettura, il testo di cui conservò memoria dovette necessariamente cadergli sotto gli occhi entro e non oltre il 17 settembre 1823, data della fine della composizione del *Fermo e Lucia*: il verso dell'ultima carta dell'autografo (il manoscritto Manz. B. II della Biblioteca Nazionale Braidense<sup>41</sup>) rende l'affermazione non revocabile in dubbio.

La qual cosa, del resto, è la stessa che si può dire a proposito del momento in cui Don Lisander entrò in contatto con *Le Trecento Novelle*.

6. Davide Puccini ha individuato significative concordanze lessicali tra il Sacchetti de *Le Trecento Novelle* e il Manzoni del *Fermo e Lucia* e de *I promessi sposi*: concordanze, queste, difficilmente spiegabili altrimenti che come attestazioni di memoria poetica<sup>42</sup>. Che Alessandro Manzoni avesse letto il *Le Trecento Novelle* è ipotesi che ha molti fondamenti di realtà e alla quale è oggi possibile dare un ulteriore avallo. Nella biblioteca di Manzoni si conservano due edizioni de *Le Trecento Novelle*: quella uscita a Venezia nel 1832 per i tipi di Girolamo Tasso, che Puccini segnala<sup>43</sup>, ma anche quella, uscita quasi trent'anni prima e pubblicata a Milano, in tre volumi, tra il 1804 e il 1805 per i tipi della Società tipografica de' classici italiani, Delle novelle di Franco Sacchetti cittadino fiorentino<sup>44</sup>, che, invece, Puccini non segnala (forse perché al tempo non era ancora disponibile il catalogo completo dei volumi della biblioteca manzoniana, ora, come è noto, disponibile e agilmente consultabile on line sul sito manzoni.org).

Dato che i passi manzoniani per i quali si parla di influsso sacchettiano

<sup>40</sup> Il termine 'capponaia' compare solo nella *Ventisettana*: oltre all'occorrenza nel cap. III, anche nel cap. XII.

<sup>41</sup> Cfr., almeno, <https://www.alessandromanzoni.org/manoscritti/624>.

<sup>42</sup> Cfr. D. PUCCINI, *Manzoni lettore di Sacchetti*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLXXXI, 2004, pp. 437-441.

<sup>43</sup> Cfr. PUCCINI, *Manzoni lettore di Sacchetti*, cit., n. 4, pp. 437-438.

<sup>44</sup> Cfr. <https://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/10532>: il volume, che proviene dalla biblioteca di Brusuglio, è segnato MANZ.BRU. A.01. 021-023.

sono presenti già nella minuta, oggi si può non solo rispondere alla domanda insita nell'auspicio espresso da Puccini - «sarebbe [...] importante sapere di quale edizione del *Trecentonovelle* il Manzoni si sia eventualmente servito»<sup>45</sup> affermando che l'edizione che Manzoni ebbe sott'occhio e dalla quale avrebbe registrato nella memoria i luoghi poi filtrati nei *Promessi Sposi* è senz'altro da riconoscere nella stampa milanese del 1804-1805, ma anche togliere il condizionale a queste altre considerazioni dello stesso Puccini:

tutte le reminiscenze sacchettiane sono relative ai primi capitoli del romanzo (non si va oltre il XII, o il XIV [...], ma prevalgono capitoli anteriori) e sono state accolte dal Manzoni in un periodo di tempo piuttosto breve, che va dalla stesura del *Fermo e Lucia*, soprattutto nella sua fase intermedia e conclusiva, fino alla ventisettana, soprattutto al suo primo tomo: *se ne potrebbe concludere* che l'influenza del Sacchetti, se di vera e propria influenza si può parlare, si è esercitata per poco sul Manzoni, in una fase abbastanza precisamente delimitabile della sua opera, e si è venuta ben presto attenuando<sup>46</sup>.

Dico subito che all'interrogativo che fino a questo momento ha, per così dire, 'aleggiato', cioè se Alessandro Manzoni lesse *Io Franco podestà do la sentenza*, non sono in grado di dare una risposta né negativa del tutto né una categoricamente assertiva. Tuttavia due cose, almeno, mi pare che possano essere escluse: che Manzoni abbia visto l'autografo sacchettiano delle *Rime* e che sia entrato in contatto con altri testimoni manoscritti dell'opera. Se (sottolineo questo 'se') Manzoni conobbe il sonetto caudato, lo vide in versione stampata. Ma in quale testo a stampa non è possibile, a oggi, ancora dire.

Riferirò nel paragrafo che segue dell'esito di alcuni sondaggi preliminari che, piuttosto che fornire risposte, aprono a supplementi d'istruttoria.

7. Chiari, nella *Nota*, menziona espressamente quest'altro volume *Sonetti del Burchiello del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca* [Londra (Lucca e Pisa), senza nome dello stampatore, 1757], dicendo che vi si trova stampata una lirica di Franco, ma non specificando quale<sup>47</sup>: purtroppo quel componimento non è il nostro sonetto, ma *Nasi cornuti, e visi digrignati*, che compare a pag. 247 con la didascalia «Attribuito a Franco Sacchetti».

<sup>45</sup> PUCCINI, *Manzoni lettore di Sacchetti*, cit., n. 4, pp. 437-438.

<sup>46</sup> PUCCINI, *Manzoni lettore di Sacchetti* cit., n. 4, pp. 440-441.

<sup>47</sup> CHIARI, *Nota*, op. cit., p. 395.

*Sonetti del Burchiello* è presente, peraltro, nella biblioteca di Manzoni, così come lo sono anche queste antologie: la cinquecentina in dieci volumi *Di Dante Alighieri lib. IIII. Di m. Cino da Pistoia libro I. Di Guido Caulacanti libro I. Di Dante da Maiano libro I. Di fra Guittone d'Arezzo lib. I. Di diuere canzoni e sonetti senza nome d'autore libro I*<sup>48</sup>; *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, uscita nel 1727<sup>49</sup>; *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana libri tre*, che vide le stampe nel 1732<sup>50</sup>; *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII compilata da Robustiano Gironi*, edita nel 1808<sup>51</sup>; Luigi Chiarini, *Saggio di poesie liriche*, uscito nel 1818<sup>52</sup> e *Poesie di eccellenti autori toscani: per far ridere le brigate*, stampate nel 1823<sup>53</sup>. Ma di Franco podestà nessuna traccia.

Chiudo con un bilancio preventivo. Subito dopo avere chiamato in causa le due stampe del 1757 e del 1818, Chiari scrisse, nei toni di una rassegnata acribia:

Difficile è [...] la ricerca delle precedenti parziali edizioni, poiché il Sacchetti è autore di rado studiato, e perché spesso le sue edizioni sono di due, di sei, di otto, di dieci poesie, trovate magari in qualche codice e pubblicate in occasione di nozze; e, se è difficile averne notizia, spesso non lo è meno il rintracciarle<sup>54</sup>.

La situazione descritta in questa frase non è nell'arco di quasi un secolo, dal 1936 a oggi, cambiata: né molto né poco. Le edizioni recenti delle *Rime* sacchettiane nulla aggiungono alle considerazioni di Chiari appena citate.

Ho iniziato - partendo da alcune voci di riferimento<sup>55</sup> - il sondaggio

<sup>48</sup> In Venegia, per Io. Antonio e Fratelli da Sabio, 1532.

<sup>49</sup> Venezia, Lorenzo Baseggio, a cura di Agostino Gobbi, 3. ed., con nuova aggiunta.

<sup>50</sup> In Verona, per Dionigi Ramanzini: *Introduzione* di Dionigi Ramanzini.

<sup>51</sup> Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani: a cura di R. Gironi.

<sup>52</sup> Pisa, Didot.

<sup>53</sup> Leida, presso G. Van der Bet.

<sup>54</sup> CHIARI, *Nota, op. cit.*, p. 393.

<sup>55</sup> Nell'ordine: O. PINTO, *Nuptialia. Saggio di Bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki 1971; G. BOSI MARAMOTTI, *Le muse d'imeneo*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996; L. DI DOMENICO, *Per la faustissime nozze. Nuptialia della Biblioteca Braidense (1494-1850)*, Cremona, Linograf, 2003; L. FUMI, *Nuptialia: raccolta postuma di studi per nozze (1869-1907)*, Orvieto, presso la sede dell'Istituto, 2005; M. BARDUCCI, *Invito a nozze. I nuptialia della Biblioteca delle Oblate*, Firenze, Comune di Firenze, 2009; *Nuptialia. I libretti per nozze della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Risorse disponibili in rete a cura di E. R. Restani, Bologna, CLUEB, 2010; *300 Nuptialia dal XVI al XX secolo. Catalogo librario*, a cura di M. Paoli, Lucca, Studio Bibliografico Pera, 2017.

dentro lo spazio, prevalentemente tutto archivistico, nonché quanto mai articolato e vasto, delle pubblicazioni per nozze. Non ho ancora trovato nulla.

Mi è anche venuto da pensare che il sonetto sacchettiano potesse starsene nascosto dentro un testo scolastico, di quelli, scritti, per intenderci e per fare solo un nome, da un Francesco Soave, che nel 1771 pubblicava la *Grammatica ragionata*, nel 1774 le *Riflessioni intorno all'istituzione di una lingua universale* e nel 1775 l'*Abecedario*.

Del Soave, che Manzoni incontrò nel suo triennio luganese e di cui dette in un primo momento un ritratto tutt'altro che lusinghiero, per rivederlo poi, da anziano<sup>56</sup>, Spaggiari ricorda la fattiva partecipazione alla pubblicazione della collana dei Classici italiani «varata a Milano nel 1802» e che «in dodici anni, allineò ben 249 volumi»<sup>57</sup>: fra i sottoscrittori di quella Collana ci fu anche il giovane Manzoni<sup>58</sup>. Niente di sacchettiano ho potuto rintracciare nelle opere di Soave.

Ho infine fatto incursioni preliminari nei testi giuridici che Manzoni lesse, messa sull'avviso dalla lettura del saggio di Gianmarco Gaspari, «*Dove mai si va a ficcare il diritto*»: *legge e lettere tra Sette e Ottocento*, contenuto nel volume collettaneo del 1998 *Con felice esattezza. Economia e diritto fra lingua e letteratura*<sup>59</sup>. È così che mi sono imbattuta in questo libro: Domenico Giuriati, *Come si fa l'avvocato*, Livorno, Raffaello Giusti Editore Libraio Tipografo, 1897. Richiamo l'attenzione su un passo che si legge tra pag. 4 e pag. 5:

Ne' vecchi libri che trattano della professione altre glorie si trovano riferite. Fu tempo nel quale il ministero della difesa tanto alto reputavasi che qualunque idea di compenso pareva simoniaca. Quest'ufficio che venne esercitato da Germanico, padre di Caligola, questo ufficio che a Cicerone stesso, a tenore di quanto affermano, non produsse mai il becco di un quattrino, e permetteva ad Ovidio di proclamare che a difesa non gratuita corrispondeva giustizia corrotta

*Turpe reos empta miseris defendere lingua  
Quod faciat magnas turpe tribunal opes,*

quest'ufficio a poco a poco diventò dappoi scaturigine di ricchezze. E allora

<sup>56</sup> Cfr. F. C. FARRA, *Francesco Soave e il triennio luganese di A. Manzoni (1796-1798)*, «Il Cantonetto. Rassegna letteraria bimestrale», XXXI-XXXII, 2, 1984, pp. 38-40.

<sup>57</sup> W. SPAGGIARI, relazione al Convegno di Studi *Francesco Soave 1743-1806, pedagogista, filosofo, letterato* (Lugano, Biblioteca dei Frati, 25 novembre 2006), in corso di stampa.

<sup>58</sup> Cfr. PESTONI, *Preliminare informazione*, op. cit., p. 218.

<sup>59</sup> A cura di I. Domenighetti, Bellinzona, 1998: pp. 199-231. Una ricca bibliografia su Manzoni e il diritto si legge in M. A. CATTANEO, *Carlo Goldoni e Alessandro Manzoni. Illuminismo e diritto penale*, Milano, Giuffrè 1991.

fu una nobile gara tra gli scrittori a trattenerlo nel pendio precipitoso. Bartolo chiamò gli oratori venali cani divoratori della curia, Apuleio avvoltoi togati, mentre Accursio buonamente li esortava a contentarsi della offerta dei clienti quale che fosse, anche di un paio di capponi, *puta par caponorum*. (pp. 4-5)

L'Accursio sembra essere l'autore che mancava per spiegare i capponi di Renzo. Si fa per dire, perché sicuramente Manzoni non ebbe sotto gli occhi le puntualissime postille che il giurista toscano fece al *Corpus iuris civilis* e che compongono la cosiddetta *Magna glossa*<sup>60</sup>. Non sarà quella, dunque, la fonte che andiamo cercando, ma certo il passo di Giuriati molto ci dice di ciò che era, evidentemente, una prassi.

A chiosa, non mi resta che aggiungere che ovviamente rimane valida, fino a prova contraria e data la latitudine della tradizione che fa dei capponi un dono tutto particolare, la tesi della poligenesi: riconducibile all'esistenza di una tradizione plurisecolare dalla quale avrebbero attinto autonomamente il fiorentino Franco Sacchetti, nel Trecento, e il milanese Alessandro Manzoni, nell'Ottocento, a distanza di mezzo millennio l'uno dall'altro. Ma chissà che un giorno non si trovi o un volume che contiene il sonetto di Sacchetti e che, anche, passò tra le mani e sotto gli occhi di Alessandro Manzoni, o – perché escluderlo? – un'altra opera che 'racconti' un episodio analogo, con gli stessi protagonisti.

L'universo manzoniano pullula di tessere che provengono da letture le più diverse: confido nel fatto che un giorno tutto o almeno moltissimo arriveremo a sapere dei testi ai quali Don Lisander romanziere decise, per frammenti di memoria allusiva, di dare voce e che dunque potremo sciogliere questo, dei capponi di Renzo, che ha tutta l'aria di essere un piccolo mistero. A me basta, per il momento, avere lanciato una sfida.

---

<sup>60</sup> Cfr. almeno [https://www.treccani.it/enciclopedia/accorso\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/accorso_(Dizionario-Biografico)/).

UN ELOGIO-MEMORIA:  
TRILUSSA RITRATTO DA NINO MARTOGGIO

ABSTRACT

Nell'epoca dei «congressi drammatici», il ritaglio giornalistico del giovane Trilussa stilato da Nino Martoglio nel «d'Artagnan» del 16 agosto 1896 (a. V, n. 33) – mai ristampato e che qui si pubblica – costituisce una “memoria” che scaturisce dall'esigenza di costruire una costellazione di rapporti sull'asse Catania-Napoli-Roma-Firenze-Milano, città quest'ultima sede del «supremo» convegno sulla poesia dialettale tenutosi nel maggio del 1903. Seguiamo lo sfondo e le preferenze accordate da Martoglio alla lirica vernacolare (principalmente di F. Russo, S. Di Giacomo, C. Pascarella, R. Fucini, Trilussa e B. Barbarani), tenendo conto delle «feste dell'arte dialettale» italiana di cui lo scrittore siciliano fu organizzatore e conferenziere tra il 1897 e il 1903.

In the age of «dramatic congresses», the journalistic clipping of the young Trilussa written by Nino Martoglio in the «d'Artagnan» of 16 August 1896 (a. V, n. 33) – never reprinted and which is published here – constitutes a “memory” which arises from the need to build a network of relationships on the Catania-Naples-Rome-Florence-Milan axis, the latter city being the site of the «supreme» conference on dialect poetry held in May 1903. Let us follow the background and the preferences granted from Martoglio to vernacular poetry (mainly by F. Russo, S. Di Giacomo, C. Pascarella, R. Fucini, Trilussa and B. Barbarani), taking into account the Italian «dialect art festivals» of which the Sicilian writer was the organizer and lecturer between 1897 and 1903.

PAROLE CHIAVE: N. Martoglio, «d'Artagnan», Trilussa, C. Pascarella, poesia dialettale.

KEYWORDS: N. Martoglio, «d'Artagnan», Trilussa, C. Pascarella, Dialect Poetry.

Tutto si può dire di Nino Martoglio tranne che non sia stato un artista sensibile alle esigenze ideali della sua epoca. Se si guarda infatti alla sua biografia, considerandola quasi a ridosso della nascita della prima «Compagnia Drammatica Dialettale Siciliana» (1903), si constata come l'autore siciliano, a capo del settimanale ebdomadario serio-umoristico-illustrato «d'Artagnan», abbia percorso i sentieri di un politeismo artistico contribuendo a infondere nel *côté* culturale della sua terra voci d'un sentire

nazionale più aggiornato, schiettamente moderno ed europeo, attento a registrare gli ultimi residui di un'eredità romantica suggerita da apporti forestieri, provenienti in particolare dalla Francia e dalla Germania<sup>1</sup>. Restano in ogni caso significative le parole di Giuseppe Lombardo Radice riportate nelle *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale*, a proposito dello «studio della regione» nell'ambito dell'arte dialettale<sup>2</sup>.

Alla luce di una documentazione a nostro avviso non ancora esaustiva, riguardante i rapporti intrattenuti da Martoglio con il «principe dei poeti dialettali», Cesare Pascarella, e con uno dei suoi migliori epigoni, Carlo Alberto Salustri (Trilussa), si ritiene dunque utile arricchire il quadro delle testimonianze finora raccolte riportando qui il testo del ritaglio giornalistico che lo scrittore siciliano dedicò a Trilussa nelle colonne del suo «d'Artagnan», il 16 agosto 1896 (a. V, n. 33). Il documento, mai ristampato, rispetta le preferenze di gusto letterario accordate da Martoglio alla poesia dialettale italiana di fine Ottocento, includendo la prima produzione letteraria dell'emergente Salustri nell'orizzonte di una tradizione artistica, che, dal dialetto sanguigno di Belli, giunge alla spontaneità della lingua melica adottata dal «Pasca» (Cesare Pascarella) e dai suoi principali eredi, Augusto Marini e Luigi Zanazzo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> In merito alla posizione ricoperta da Martoglio nel «d'Artagnan», considerata fino al momento della nascita della prima «Compagnia Drammatica Dialettale Siciliana» (1903), mi permetto di rinviare – anche per la bibliografia lì compresa – al contributo «*Rovine della memoria*». *L'autobiographical art di N. Martoglio*, in corso di stampa per «Studi e problemi di critica testuale», 108/1, 2024. Per l'organizzazione redazionale del «d'Artagnan»: vd. L. BANNA VENTORINO, *Il D'Artagnan di Nino Martoglio. Un capitolo del giornalismo militante catanese (1889-1904)*, presentazione del Prof. C. Muscetta, Catania, N. Giannotta, 1974, in part. § *Redattori e collaboratori* (pp. 149-220), *Il direttore: Nino Martoglio* (pp. 221-291). Al di là di alcuni componimenti che rientrano nella produzione lirico-dialettale di Martoglio, l'influsso della letteratura francese e tedesca sulla poetica dello scrittore siciliano si coglie in due racconti di indubbio valore artistico: *La grotta del Monaco* e la leggenda di *Maelstrom*. I due testi, mai ristampati, sono in fase di pubblicazione da parte di chi scrive.

<sup>2</sup> G. LOMBARDO RADICE, *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale*, Palermo, S. Di Mattei, 1913, pp. 430-432 (vd. n. 3): «[...] Ad innalzare il concetto della regione, ora che l'Italia per sua fortuna va liberandosi dal regionalismo, politico e morale, moltissimo hanno giovato quei nobili ingegni che hanno creato le moderne nostre opere d'arte dialettale, dico, fra i più recenti, il Di Giacomo, il Pascarella, e fra i minori il Martoglio, il Testoni, il Barbarani, il Padovani, il Di Giovanni etc. etc. / Insomma l'ora pare matura anche in Italia perché la scuola sia rinsanguata di cultura viva regionale, intesa come integrazione anzi come inizio d'una viva cultura nazionale!».

<sup>3</sup> Nella prospettiva del “realismo”, si potrebbe parlare per Belli e Martoglio di “modello

Una strada per addentrarci nelle ragioni che spinsero Martoglio a stendere un profilo di Trilussa nel suo foglietto settimanale, e a dedicare un intero numero del «d'Artagnan» – quello dell'11 aprile 1897 – a Cesare Pascarella, può essere rintracciata nell'antologia dei «poeti dialettali viventi» apparsa nel 1902 nell'«Almanacco italiano». Progetto, prospettiva e consorzio umano sono qui le parole-chiave che muovono il discorso sottoscritto da Italo Antonio Brusa nella prefazione a un intervento che «raccolge il fior fiore della lirica» dei maggiori poeti dialettali del momento. Benché, per la sua stessa destinazione, l'antologia costruita da Brusa si limiti a fornire un profilo poetico di trentatré letterati, dedicando a ognuno di loro un medaglione, essa ha il merito di offrire una panoramica di carattere nazionale sulla diffusione della poesia dialettale in Italia, racchiudendola in dieci aree geografiche: Piemonte, Liguria, Lombardia, Veneto, Reggio-Emilia, Toscana, Lazio, Campania, Sicilia e Sardegna<sup>4</sup>. Ad ogni modo, la possibilità di circoscrivere zone geografiche così elette per la tradizione dialettale si rivela più teorica che reale. Brusa sceglie infatti per la Sicilia il solo Martoglio, trascrivendo tre dei suoi sonetti più noti: due sulla vita e i costumi della mafia, *'n mortu e L'Omertà*, e uno in ...lode de *Lu balluni dirigibili*. Per il bacino letterario del Lazio, la preferenza ricade invece su quattro poeti, Cesare Pascarella, Augusto Sindici, Luigi Zanazzo e soprattutto sul più giovane dei cantori romaneschi, Trilussa, ricordato per alcune sue poesie come *Er buffone*, *Er leone ariconoscente*, *Er bijetto da cento* ed *Er fabbro ferraro*<sup>5</sup>. Ora, il fatto stesso che Brusa includa all'altezza del 1902 i nomi di Martoglio e di Salustri nel parnaso dei poeti vernacolari d'inizio secolo può essere visto come l'esito di un percorso che ha le sue premesse artistiche nella moda dei

---

Alighieri". Si veda P. GIBELLINI, *Belli, moderno Dante*, in G. G. BELLI, *I sonetti*, I, ed. critica e commentata a cura di P. Gibellini, L. Felici, E. Ripari, Torino, Einaudi, 2018, pp. IX-XXXIII; per Martoglio, si veda il sonetto *La scienza d'Alighieri*, «d'Artagnan», a. IX, n. 28, 3 luglio 1898, p. 2. Il panorama della poesia dialettale della Civita è offerto nell'articolo *I poeti dialettali catanesi* nel «d'Artagnan» del 5 novembre 1893 (a. II, n. 10, p. 2).

<sup>4</sup> I. A. BRUSA, *I nostri poeti dialettali moderni*, «Almanacco italiano», a. VII, 1902, pp. 482-504.

<sup>5</sup> Il giudizio dedicato a Salustri nella prefazione dell'inserto non è però dei più lusinghieri. Ivi, p. 483: le rime di Trilussa «sono dei graziosi *per finire*, della satira elegante», fatta eccezione per i casi in cui essa si presenta ripetitiva e seriale. Questa opinione, per certi versi collocabile nel solco di quella corrente contraria al cantore romano, la quale ha i suoi primi rappresentanti in Filippo Chiappini e in Giuseppe Antonio Borgese, può essere compresa tenendo conto della rapida celebrità raggiunta dallo scrittore sin dal 1895 e del lancio pubblicitario a cui era stata sottoposta molta della sua produzione letteraria.

letterati di recitare i loro componimenti presso il grande pubblico e nella diffusione su scala nazionale della modalità declamatoria del «congresso drammatico», inaugurata ufficialmente da Cesare Pascarella nella *buvette* del Circolo Artistico di via Margutta a Roma la sera del 18 marzo 1884, con la conferenza dal titolo *Il Manichino*<sup>6</sup>.

Le rassegne catanesi che Nino Martoglio allestisce tra il 1897 e il 1900, assieme ad alcuni dei più stretti collaboratori del «d'Artagnan» – coltivandone gli esiti nelle colonne del suo giornale –, costituiscono da questo punto di vista una continuazione dei *certamina* che in forma di “teatro-agone” vengono organizzati nelle varie città d'Italia. Lo scrittore siciliano, che segue da vicino il fiorire di questo modello di confronto letterario, ha infatti l'onore di accogliere Cesare Pascarella a Catania il 2 aprile 1897 e di acclamarlo cinque giorni dopo presso il Grande Albergo Centrale della città, alla presenza delle maggiori cariche cittadine: dai corrispondenti della «Tribuna» e del «Giornale di Sicilia», Rosario Sciuto e Letterio Zangara, agli ammiratori e colleghi Giovanni Verga, Federico e Diego De Roberto, Francesco Di Bartolo, Luigi Macchi, Sabatino Lopez, Alfio Belluso e Giovanni Bosio Sturzo<sup>7</sup>. L'evento – che ha luogo

<sup>6</sup> La conferenza fu l'esito di una scommessa lanciata da Pascarella al pittore Onorato Carlandi, che aveva come fine quello di stabilire quale fosse la migliore forma di «congresso drammatico» da usare in pubblico. I termini della sfida sono riportati dallo stesso Pascarella nella lettera di dedica che apre il testo della sua conferenza. L'opera, inizialmente distribuita dal «Fanfulla» agli abbonati del giornale assieme al primo numero del gennaio 1885 (ed. Roma, Forzani), fu poi ristampata nel 1897 nella «Piccola collezione Margherita» dall'editore Voghera: vd. C. PASCARELLA, *Il Manichino*, in ID., *I sonetti. Storia nostra. Le prose*, a cura dell'Accademia dei Lincei, prefazione di E. Cecchi, Milano, Mondadori, 1965<sup>2</sup>, pp. 505-535: 507-509 [§ *A Onorato Carlandi*]. Si riporta qui un estratto della lettera scritta da Guido Biagi (sotto lo pseudonimo di «Il ff. di vice-bibliotecario») a Pascarella l'8 gennaio 1885 e pubblicata due giorni dopo nel «Fanfulla» (Roma) nel numero di sabato-domenica 10-11 gennaio (a. XVI, n. 9, cc. 2-3): «A Cesare Pascarella / Mio caro, / Roma, 8 gennaio / «[...] Se io ebbi la disgrazia, o la ventura, di assistere a quel congresso del prof. Soldatini, l'anno passato, per compenso, ebbi la ventura di assistere al Circolo artistico internazionale alla tua conferenza sul *Manichino*. Mi divertii un mondo, ti applaudii come so applaudire io (mi ha insegnato il povero Maso Gherardi Del Testa), e ti confesso non avrei mai creduto che quando la tua conferenza fosse stata stampata, essa avrebbe sciolto il problema lasciato insoluto dal congresso drammatico».

<sup>7</sup> La lettera di G. Verga del 13 aprile 1897, indirizzata allo scrittore Ferdinando Di Giorgi, conferma lo spostamento di Pascarella da Catania a Palermo, forse ospite dell'on. Giovanni Codronchi Argeli: vd. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 324 (452): «[...] Cesare Pascarella viene a Palermo per dire i suoi sonetti. Conosce Codronchi e molti signori palermitani: ma ha bisogno di conoscere un artista, un fratello d'armi, col quale possa parlare delle cose

due anni dopo il viaggio a piedi «Roma-Venezia-Roma» compiuto da Pascarella nel 1895 in compagnia di Diego Angeli, descritto nei *Taccuini*<sup>8</sup> – costituisce l'esordio di una «vera festa dell'arte», che raggiunge il massimo rendimento la sera dell'8 aprile, con i due atti della «conferenza drammatica» tenuta dal «poeta-attore» romano nel Palazzo del Municipio della Civita: il primo riservato alla lettura dei cinquanta sonetti della *Scoperta dell'America*<sup>9</sup>; il secondo dedicato alla recita dei versi patriottici, di tradizione bernesca, *Villa Gloria*<sup>10</sup>.

Non è però nostra intenzione riproporre quanto già riassunto da Francesco Granata nel «Corriere di Sicilia» del 24 dicembre 1955. Ciò che interessa qui constatare è che il soggiorno del «principe dei poeti dialettali» a Catania, conclusosi il 23 aprile 1897, ebbe la conseguenza di coinvolgere gran parte della redazione del «d'Artagnan» in un'operazione editoriale diretta a salutare la «strapotenza del lavoro letterario» e la «sovrumana magia» lirica del poeta romano con la stampa di un numero del giornale a lui interamente dedicato, aperto dalla pubblicazione di un autografo pascarelliano indirizzato proprio a Martoglio, *Eppure er move... er move quann'è bello*<sup>11</sup>. Il *parterre* dei contributi in omaggio al «Pasca» è

che ci stanno a cuore, col quale possa spiritualmente accordarsi»: vd. S. CORRENTI, *Le opere e i giorni di Nino Martoglio*, «Nuovi quaderni del Meridione», IX, fasc. 34, 1971, pp. 131-173: 140-141.

<sup>8</sup> Per il viaggio Roma-Venezia-Roma: vd. E. CECCHI, *Prefazione*, in C. PASCARELLA, *Taccuini*, a cura dell'Accademia dei Lincei, Milano, Mondadori, 1961, pp. IX-XV: X.

<sup>9</sup> IL TIRASCENE, *Cesare Pascarella*, «d'Artagnan» (Catania-Roma), a. VI, n. 15, 4 aprile 1897, p. 3: «*Cesare Pascarella*, il poeta massimo dialettale italiano, è giunto fra noi, venerdì sera. / Noi, che la poesia dialettale coltiviamo con amore, se non con gloria, gli mandiamo un forte e riverente saluto. / Egli, cedendo alle nostre brame, giovedì sera, 8 corr., alle ore 8, 30 pm., nella grande aula del Municipio, dirà la sua *Scoperta de l'America*. / [...]. La sala sarà rigurgitante di ascoltatori. / Basterà che intervengano quelli che lo attesero alla stazione, al suo arrivo, per fare il successo di questa vera festa dell'arte. Il quale successo sarà senza dubbio strepitoso, essendosi impegnate tutte le più elette dame della nostra aristocrazia a rendere omaggio al poeta e all'attore impareggiabile, con il loro intervento e con quello dei loro colti e intelligenti amici d'ambo i sessi, da esse procurato».

<sup>10</sup>Vd. anche *Cesare Pascarella*, «d'Artagnan», a. VI, n. 18, 25 aprile 1897, p. 3 (rubrica *All'ombra dell'Elefante*).

<sup>11</sup> Questo è il testo pascarelliano delle due quartine autografe edite nella prima pagina del «d'Artagnan» dell'11 aprile 1897: «All'amico Nino Martoglio / XV / Eppure er move... er move quann'è bello, / che vede' quel'azzurro der turchino, / che te ca sdraj longo lì vicino, / te s'apre er core come 'no sportello. / Che dilizia! senti' quer ventarello / salato, quer freschetto fino fino / dell'onne, che le move er ponentino, / che pare sieno a fa' a nasconnarello! / C. Pascarella»; vd. anche G. A. PERITORE, *La poesia di Cesare Pascarella*, «Rivista italiana di Letteratura dialettale», IV, 1, 1932, pp. 309-331.

ampio, e oltre ai due noti componimenti stilati dallo stesso Martoglio – il sonetto *Ed ora chi vinisti*, *Pascareddu* e l'ode *Tu ed ju* – e al profilo del cantore romano redatto da Luigi La Rosa, comprende un *assemblage* di rime e referenze stese da un gruppo di collaboratori del settimanale<sup>12</sup>.

Ben radicata nei ceti medi e aristocratici di Catania, l'impresa editoriale curata dal circolo artistico del «d'Artagnan» appoggia dunque una dialettica di reciproci condizionamenti fra autori e pubblico, coltivando tra le colonne del giornale l'immagine di un'«accademia di puisia» civilmente impegnata, in contatto diretto con i propri lettori<sup>13</sup>. Sotto il trasparente velo della finzione umoristica, l'attività del «d'Artagnan» non cessa di rimanere proiettata nel passato e alla periferia del sistema letterario nazionale, ma si orienta con i suoi valori e il suo processo naturale di idee, di spirito e moralità verso un'«individualità storica» segnata dalle istanze del giornalismo moderno e della nuova poesia italiana, antiaulica e legata alle tradizioni popolari<sup>14</sup>. Da questo punto di vista, è la stessa formula della «conferenza drammatica» a istituire un efficace strumento di mercato, conforme alle leggi di una *self-promotion* che vuole identificare la figura del letterato-tipo in quella di “un libero professionista della penna” «causticamente mondano» e al contempo autore e “fine dicitore”, poeta e attore. Per citare solo un esempio, basterà qui ricordare l'esibizione tenuta da Martoglio il 27 marzo 1898 presso la Sala Comunale di Catania, alla presenza di molti illustri rappresentanti della comunità locale, cittadina e letteraria, tra cui Giovanni Verga, Gaetano Arduzzone e Agatino Perrotta. Essa ci è nota attraverso il resoconto stilato da Filippo Marchese («Oppip»),

<sup>12</sup> L'ode *Tu ed ju* fu scritta da Martoglio in omaggio ai sonetti della raccolta pascarelliana *La Scoperta dell'America*. I testi dei due componimenti si leggono in BANNA VENTORINO, *Il D'Artagnan di Nino Martoglio*, cit., pp. 140-141. Fra gli omaggi contenuti nella prima pagina del numero dell'11 aprile 1897 del «d'Artagnan», troviamo i componimenti di V. Finocchiaro, «Si Raffaellu maniò brunzedda»; A. Perrotta («Cervantes»), «Mi dissiru ca s' gran prufissuri»; C. Trassari, «Mi piaciu chi ta cca vinisti»; G. I. Nicotra, «Tu 'nnunca tanti così nun li sai»; nella seconda carta del foglietto il *Sonnu... alligoricu* di L. Mineu di Daduni, «Stanotti mi 'nsunnai, ca un scursunazzu»; il sonetto di F. R. Corsaro datato «Catania, 9 aprile 1897», «Nun ti lu sacciu diri ccu paroli». Alla seconda pagina del numero successivo del giornale, datato 18 aprile 1897, è riportato l'omaggio a Pascarella di O. F. Scuderi, «A tia rinnemu omaggio tutti pari».

<sup>13</sup> «Accademia di puisia» è parte dell'esergo del sonetto *Risbigghiu* dedicato da Agatino Perrotta («Cervantes») a Martoglio, dopo la conferenza tenuta alla Sala del Comune di Catania («d'Artagnan», a. VIII, n. 14, 3 aprile 1898, p. 1).

<sup>14</sup> Sul concetto di «individualità storica» si veda F. CHABOD, *L'idea di nazione*, a cura di A. Saitta ed E. Sestan, Bari, Laterza, 1962, pp. 3-35.

brillante corrispondente e critico teatrale della «Gazzetta» e del «Corriere» di Catania, del «Corvo Bianco», del «Falstaff» e della «Scena di prosa», tra i più stretti collaboratori del «d'Artagnan». Di questo documento, mai ristampato, riportiamo qui alcuni estratti:

Che cosa non aveva accolto la Sala Comunale? / [...] Ed ecco Nino Martoglio – il giovane poeta dialettale *di amore* – allegramente montare il bigoncio e su di esso esporsi... al ludibrio dei suoi concittadini, sotto il caritatevole manto della benefica dea. / [...] Nino Martoglio dunque, disinvolto sino allo inverosimile, si presenta a recitare le sue composizioni in vernacolo, e al suo apparire il pubblico lo saluta con un lungo applauso, come a un tenore di grido. Egli incomincia subito, per buona fortuna, in italiano, e chiede scusa – fra le altre cose – se dovendo usare locuzioni popolane, sarà qualche volta costretto a deporre colletto e polsini! Questa dichiarazione impensierisce l'uditorio, e già le signore si rivolgono ai mariti, ai padri, per far rilevare la sconvenienza di tale operazione. / Niente di male, in fondo. / La recitazione dei sonetti siciliani comincia. Io segno gli effetti che essa produce sull'uditorio. Le signore, dirò così, nostrane, a volta a volta, sorridono, ridono, s'interessano, si commuovono, applaudono. Ma le forestiere – povere e innocenti signore, – che male avevan fatto perché s'inoculasse loro due ore di siciliano? Le vedevo perfettamente coi nasini in aria, le bocche spalancate, le orecchie attente per afferrare qualche cosa... ma sì, tempo perduto. Ridevano quando tutti ridevano, applaudivano quando gli altri applaudivano. / *U 'mmulnirabuli!* Chi era costui? Che roba era quella? Roba da... manicomio, certamente. Povere signore! / Così, mentre i sonetti seguivano ai sonetti, dicevo a me stesso: Nino Martoglio ha senza dubbio un merito grande, indiscutibile: quello d'aver fatto rifiorire la dolce poesia paesana, e d'averla fatta entrare nel dominio e nel gusto del pubblico. Prima, e non molto tempo fa, da noi si facevan volentieri boccacce a quanto sapeva d'ingegno; si preferiva – *quand mème* – il francese. [...] / Se il giornale non vi vietasse di fare gli elogi dell'opera del suo direttore, vorrei dire dei tanti, e vari per forma e per sostanza, lavori di Nino Martoglio, dai sonetti berneschi, caustici, incisivi agli erotici, tutti profumi e delicatezze, dalle caratteristiche dipinture popolari, alle forti, drammatiche composizioni emozionanti<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> OPPIP (FILIPPO MARCHESE), *La "conferenza" di Nino Martoglio, «d'Artagnan», a. VIII, n. 14, 3 aprile 1898, pp. 2-3.* Come ricordato da L. Banna Ventorino e S. Zappulla Muscarà, «Oppip» corrisponde all'anagramma di «Pippo» ed era lo pseudonimo con cui Marchese firmava i suoi «graziosissimi articoli» sui quotidiani. Giornalista e critico teatrale, «al pari di Gandolin e di Vambø» nel «Don Chisciotte della Mancìa» (L. Arnaldo Vassallo e L. Bertelli), Pippo Marchese fu autore di un buon numero di commedie e di monologhi: tra le prime, rientrano i testi *Spleen* (1891), *Scene Siciliane di oppip: Nozze allegre* (1892), *In casa Dorani, Il matrimonio di Peppino*, la «birbonata» *Carnevale di Torino* (1898); tra i secondi, stampati

Tre anni dopo il soggiorno di Pascarella a Catania, è Trilussa a essere accolto nella Civita e a recitare i suoi versi il 27 maggio 1900 nel *foyer* del Teatro Massimo Bellini, con la più lusinghiera affluenza di spettatori. Si tratta anche in questo caso di un evento straordinario, al quale Martoglio non manca di rivolgere le dovute attenzioni e cortesie, proponendo con debito anticipo ai lettori del suo giornale il profilo culturale del nuovo collaboratore “esterno” del periodico, il quale aveva già incominciato a trasmettere i suoi sonetti alla redazione dal febbraio 1897<sup>16</sup>. Trilussa approda a Catania nel corso di una *tournée* artistica che, tra il 1899 e il 1903, vede il cantore romano girare in lungo e in largo l’Italia, scritturato a recitare i suoi versi in diverse città della penisola. Attenendoci a quanto riportato da Livio Jannattoni, il poeta giunge nel gennaio del 1901 a Como, Torino, Parma, Bologna, Modena; e di lì, nel febbraio a Milano, Pisa, Ferrara, Imola e Monza; nel marzo a Venezia; nell’aprile a Firenze, Parma e Livorno; nel maggio a Padova; e infine nel giugno a Genova e a Reggio Emilia<sup>17</sup>. Al 3 febbraio 1901, risale invece la prima apparizione pubblica del *trio* dialettale Trilussa-Barbarani-Testoni al Teatro Duse di Bologna, compiuta «a beneficio dell’Asilo-Giardino istituito dalla Lega

---

a Firenze da Checchi, *Falstaff, La lingua, L’acqua, Il pelo e La coda*. Il profilo di Marchese, stilato dallo stesso Martoglio nel numero del «d’Artagnan» del 4 aprile 1900 (a. XII, n. 9), si legge in L. BANNA VENTORINO, *Il D’Artagnan di Nino Martoglio*, cit., pp. 200-204; vd. anche Luigi Capuana e le carte messaggiere, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, C.U.E.C.M., 1996, voll. 2: I, pp. 650-651.

<sup>16</sup> *Li complimenti* (a. VI, n. 7, 14 febbraio 1897), estratto dai *Quaranta sonetti romaneschi* del 1895, è il primo testo che viene ristampato nel «d’Artagnan» (a. VI, n. 7, 14 febbraio 1897). Sull’edizione trilussiana del 1895: vd. C. COSTA, *Note alle «Poesie sparse»*, TRILUSSA, *Tutte le poesie*, progetto editoriale, saggi introduttivi, cronologia e commento di C. Costa e L. Felici (d’ora in poi = TRILUSSA, *Tutte le poesie*), Milano, Mondadori, 2021<sup>5</sup>, pp. 1687-1802: 1729-1732 [§ VII. – *Quaranta sonetti romaneschi (1895)*]. La collaborazione tra Martoglio e Trilussa, che perdura per il restante anno 1897 – con la pubblicazione di *Fatte le debite eccezioni* (a. VI, n. 40, 26 settembre) e dalle *Favole romanesche con L’acqua, er Foco e l’Onore ed Er Leone riconoscente* (a. VI, n. 41, 3 ottobre) –, si interrompe nel 1898 e riprende nel 1899 (a. XI, n. 23, 4 giugno). Il sodalizio artistico ha nuovo slancio a partire dal 1901 (a. XIII, n. 18, 5 maggio) fino al 1904. Per il repertorio: vd. L. BANNA VENTORINO, *Il D’Artagnan di Nino Martoglio*, cit., pp. 323-551: 393-551.

<sup>17</sup> A tutt’oggi manca una ricostruzione di carattere storico-documentario relativa agli spostamenti convegnistici compiuti da Trilussa. Molto di questo materiale, principalmente costituito da ritagli di giornale e di lettere di invito, si conserva presso l’Archivio Trilussa del Museo di Roma in Trastevere: vd. L. FELICI, *Cronologia*, in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, pp. LXXV- CXXX: C.

per la istruzione del popolo» (vd. FIG. 1)<sup>18</sup>; seguita, quasi a due mesi di distanza, il 1° aprile 1901, da una nuova esibizione dei tre *rapsodi* nella

FIG. 1 G. PADOVANI («il carlino»), *La nota artistica illustrata*, «il Resto del Carlino» (Bologna), a. XVIII, n. 34, 3-4 febbraio 1901, p. 2, con 3 illustrazioni di Trilussa, Barbarani e Testoni ad opera di A. Majani («Nasica»): qui la caricatura di Trilussa, presto divenuta, con i due ulteriori ritratti, la cartolina pubblicitaria del trio.



città petroniana in occasione della riapertura del Teatro del Corso<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> La notizia trova riscontro nella rubrica *Varie* del «Piccolo Faust» di Bologna, a. 27, n. 6, 6 febbraio 1901, p. 4. Nella rubrica *Intermezzi e resti* del 3-4 febbraio 1901 del «Resto del Carlino» di Bologna (a. XVIII, n. 34), Giulio Padovani («il carlino») dedica all'evento la *Nota artistica illustrata* accompagnandola con le caricature dei tre *rapsodi* eseguite da Augusto Majani («Nasica»). Di questa, si trascrive qui solo il testo relativo al ritratto di Trilussa: «[...] Come vedono, Signori, in questa effigie è raffigurato il più alto e simpatico poeta romanesco: Trilussa, al secolo Carlo Salustri, noto a tutto il mondo nonché a Bologna, dove si produsse al Liceo Musicale meritandosi un subisso di applausi non ché di battimani per la recitazione delle sue saporitissime favole, favole scritte e dette così bene da sembrare... vere! Egli, come vedete, a guisa de' suoi gloriosi antenati, succhia lo spirito romano dalla stessa nutrice di Romolo e Remo e in lieta posa trae dalla lira ridente le note gaie e fresche che oggi tutta Bologna riudirà con somma letizia» (vd. FIG. 1). Per la celebre foto che ritrae il *trio*: vd. *Repertorio fotografico*, in *Alfredo Testoni. Sotto i portici e dietro le quinte*, a cura di D. Amadei, V. Coen, Bologna, Minerva, 2003, pp. 143-239: 179. Sul *trio*: vd. anche P. D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Documenti e appendice biografica*, Roma, Bulzoni, I-II, 1984.

<sup>19</sup> Si trascrive qui il testo del poco noto articolo *Il trio dialettale al "Corso"*, riportato nelle colonne del «Resto del Carlino» dell'1-2 aprile 1902 (a. XIX, n. 91, p. 3, s.n.): «La riapertura del teatro del Corso avvenuta ieri nel pomeriggio non poteva svolgersi sotto i più lieti auspici, dappoiché la sala, abbondantemente illuminata con gas a incandescenza e ben popolata specialmente nel *parterre*, presentava un aspetto gajo, ed il più bel successo coronò il rinomato *trio* dialettale Testoni-Barbarani-Trilussa, che vi si produsse a scopo di beneficenza. / Dapprima, il nostro Testoni disse, con quella fine arte che gli è propria, i sonetti della *Sgnèra Cattareina guardarobiera*, indi i *Sonetti del Fiaccherista*, che il pubblico

Di fronte a un quadro di questo genere, il profilo di Salustri tracciato da Nino Martoglio nelle colonne del «d'Artagnan» del 16 agosto 1896 pone innanzitutto il problema della rapida «ascensione della poesia» trilussiana<sup>20</sup>. Epigrammista, narratore di favole alla maniera di Jean de La Fontaine, poeta gnomico, satirico ed elegiaco, «leggiadro farfallone» nei saloni eleganti e nei caffè, e “attore” girovago nelle conferenze, il giovane Salustri ritratto da Martoglio sembra tuttavia distinguersi per quella vena di malinconia crepuscolare, per quel misto di «asserito nichilismo spirituale» e di «vaga tristezza» che si coglie nel colto e amaro umorismo della sua prima produzione letteraria<sup>21</sup>. Se però si va al di là delle mere testimonianze biografiche offerte da Martoglio e si cerca di cogliere il nucleo ideologico del suo discorso, ci si accorge che uno dei punti centrali dell'argomentazione risiede proprio nel tentativo di mettere in luce «lo spirito caustico, satirico, motteggiatore» di Trilussa e la «sincerità» della sua arte compositiva, derivata da una «serena concezion delle idee»<sup>22</sup>. Lungi

bolognese già udi or non è molto al Teatro Comunale, e le lietissime accoglienze di quella sera si rinnovarono pur ieri sera alle graziose scenette bolognesi, dipinte a sì vivaci colori e con *verve* schiettamente petroniana. / Seguì poscia Berto Barbarani con gli stupendi quadretti del *Val d'Adige*, ed alcuni superbi e toccanti brani del *Romeo e Giulietta* che trascinaron spesse volte l'uditorio a scroscianti acclamazioni. Evocato al proscenio, Barbarani disse una nuova bizzarria *La pipa* che incontrò assai nel gusto del pubblico. / Per ultimo, Trilussa ne deliziò col suo *Serraglio* ove è tanta vena ora di blanda arguzia ora di mordace satira. La più viva ilarità echeggiò di sovente nella sala ed alla fine il giovane poeta romanesco dovette ripresentarsi a dire alcuni dei suoi noti gustosi apologhi, con i quali ebbe brillante termine la riuscitissima mattinata». L'esordio del *trio* è narrato da Testoni, il quale tuttavia posticipa l'inizio del giro artistico compiuto dai tre poeti al «marzo 1902»: A. TESTONI, *I tre rapsodi*, «La domenica del Corriere», a. XXXII, n. 13, 30 marzo 1930, p. 5.

<sup>20</sup> Al riguardo: vd. L. CALLARI, *Trilussa idolo della società*, in ID., *Trilussa aneddoto*, Roma, F. Mondini, 1945, pp. 47-52; S. D'AMICO, *Ascensione della poesia di Trilussa*, «La Fiera Letteraria», a. VI, n. 2, 14 gennaio 1951, p. 4.

<sup>21</sup> Tali giudizi si devono a M. Corsi, S. d'Amico e S. Di Massa; sull'«asserito nichilismo spirituale» della poesia di Trilussa: vd. S. D'AMICO, *Trilussa*, Roma A. F. Formiggini, 1925, pp. 46-50; in merito al senso di “malinconia” nella lirica trilussiana: vd. M. CORSI, *Ecco Trilussa*, Roma, Cosmopolita, 1945, pp. 13-179; S. DI MASSA, *Trilussa lirico*, Roma, Danesi, 1946, pp. 7-22: 17-19 [§ *La critica*]; F. FUSCÀ, *Trilussa poeta*, «L'Italia che scrive», a. 34, n. 6, giugno 1951, pp. 54-55: 54. Si vedano anche i contributi su Trilussa di P. P. Trompeo, S. d'Amico, G. Alberti, M. Parenti, L. Folgore, P. Scarpa in «Strenna dei Romanisti» (Staderini, Roma), 21 aprile 1951, pp. 9-86.

<sup>22</sup> Sulla «serena concezion delle idee»: vd. la prefazione *Luce ed amore* di F. Sabatini all'edizione 1889 delle *Stelle de Roma. Versi romaneschi* (Roma, Cerroni-Solaro); S. DI MASSA, *Vita ed arte di Trilussa*, «Pantheon. Rivista di Roma», a. V, n. 1, gennaio 1951, pp. 218-219.

comunque dal promuovere la maturità letteraria dell'autore romano, il ritratto martoglianiano ha tutta l'aria di presentarsi – assieme al tributo reso nell'aprile del 1897 a Pascarella – come un elogio destinato a stendere ponti, cioè a promuovere una rete di sodalizi artistico-letterari che dall'asse Catania-Roma convergono su quello Napoli-Firenze-Milano, grazie ai rapporti coltivati dallo scrittore siciliano specialmente con Ferdinando Russo, Salvatore Di Giacomo, Renato Fucini e Berto Barbarani<sup>23</sup>. Per quel che riguarda la visibilità del personaggio ritratto, Martoglio percorre comunque due orbite redazionali fra loro interconnesse: da una parte include il ritaglio giornalistico di Trilussa all'interno di un più vasto progetto editoriale, destinato a offrire ai lettori del «d'Artagnan» i *Profili* di alcuni artisti del tempo, in larga parte attrici e attori di fama locale e nazionale, fra cui – solo per citare i principali che si incontrano sfogliando i numeri del settimanale fino al 1899 – quelli di Emma Terrigi, Alda Borelli, Francesco Fabbri Boesmi, Cesare Pascarella, Amelia Campagnoli Cremona, Emma Pillotti, Giannina Udina, Annita Perretti, Michele Grita, Giuseppe De Felice. Dall'altra, nel presentare il ritratto di Trilussa, l'autore siciliano segue un modello espositivo coerente sul piano narrativo con i ritagli circolanti nell'ambiente giornalistico dell'epoca, come ad esempio quello redatto dal «pupazzettista» Carige Montani («Vice-Versa») nel foglio del «Don Chisciotte di Roma» del 28 dicembre 1894<sup>24</sup>. Ciò vale soprattutto se si considera l'*incipit* del discorso nel quale Martoglio si serve di uno schema aneddotico-tautologico preminentemente grafico, trovando nelle “colossali” proporzioni fisiche di Trilussa e nella sua «morale moderna» motivazioni adeguate a conciliare la statura artistica dell'autore con l'immagine del “poeta nuovo”. Tutto questo, inserendo nello scritto un breve commento a un gruppo di poesie di Salustri estratte dal «Don Chisciotte di Roma», giornale diretto dal genovese Luigi Arnaldo Vassallo («Gandolin»), e dalle raccolte liriche d'esordio del cantore capitolino. Le prime sei poesie scelte da Martoglio provengono infatti dalle quattro sezioni che costituiscono i *Quaranta sonetti romaneschi* (*Gente de servizio; Un po'*

<sup>23</sup> Al 1893 risale la prima ristampa nel «d'Artagnan» del sonetto *Schiattiglia* di F. Russo (a. II, n. 9, 29 ottobre): vd. L. BANNA VENTORINO, *Il D'Artagnan di Nino Martoglio*, cit., pp. 510 (S. Di Giacomo); 551 (F. Russo); 495, 504, 510 (B. Barbarani); 510, 521 (R. Fucini).

<sup>24</sup> Vd. L. JANNATTONI, *Roma fine Ottocento. Trilussa dal madrigale alla favola. Italia acerba Capitale giovane, vita, costume, voce di popolo, cronaca, giornalismo* (d'ora in poi = JANNATTONI 1979), Roma, Newton & Compton, 1979, pp. 151-169; E. VEO, «Gandolin», *Roma e il romanesco*, «Strenna dei Romanisti» (Staderini, Roma), 21 aprile 1949, pp. 202-206.

de tutto; *Dialetto borghese; A piazza Gujermo Pepe*), pubblicati da Trilussa a Roma nel 1895 per i tipi dell'editore Enrico Voghera, con illustrazioni di «Gandolin»: nell'ordine, *Le corrisponnenze amoroze da Gente de servizio; Pe' le scale* da *Un po' de tutto; La presentazione* da *Dialetto borghese; Il museo meccanico* e *La donna gigante* da *A piazza Gujermo Pepe*. I restanti cinque componimenti sono tratti dal «Don Chisciotte di Roma»: *È una donna, È un omo, La consegna der portierato, Er porco, Er rospo e la gallina* e la «primissima delle favole trilussiane e delle "rimodernate"» *La cecala e la formica*<sup>25</sup>.

### “Trilussa”

Si chiama Carlo Alberto Salustri, ma chiamatelo *Trilussa*, se volete ch'egli vi risponda, poiché il suo vero nome ei l'ha quasi dimenticato.

*Trilussa* non è soltanto uno dei più forti e geniali poeti romaneschi, ma eziandio uno dei giovani più giganti della Capitale. Figuratevi un corazziere di un metro e novanta, diritto, robusto, ben piantato, con un paio di spalle, la Dio mercé, da disgradarne uno dei leggendari patagoni, ed una testa da putto, quasi imberbe, coperta da una delle più folte e belle chiome brune che vanti la cristianità.

Quella testa è d'un profilo romano perfetto, severa, franca, oltremodo simpatica, e rammenta più di uno di quei grandi guerrieri e legislatori che ai tempi beati della repubblica dominarono nel mondo.

Dentro quella testa da bimbo, piantata su quel corpo gigante, è la chiara percezione della bellezza<sup>26</sup>.

*Trilussa* non è soltanto un poeta fine, causticamente mondano, ma è un artista nel senso più lato della parola.

E che egli è artista lo manifesta in tutto, anche nel modo di vestire, bizzarro ma non affettato, elegante ma non prolisso.

Oggi *Trilussa* non conta più di ventiquattro anni, e pure il suo nome

<sup>25</sup> Per la trascrizione del documento sono stati osservati minimi interventi correttori, risolvendo secondo l'uso moderno l'alternanza *j/i* (*j > i*: es. *pajo > paio; giojelli > gioielli*), la grafia del maiuscolo e del minuscolo e i segni diacritici: nel caso delle poesie, normalizzati secondo la più recente edizione Mondadori curata da Claudio Costa e Lucio Felici. Sono stati posti tra i caporali i titoli dei periodici e i versi dei componimenti stampati da Martoglio in carattere corsivo (es. *don Chisciotte > «Don Chisciotte»*). Delle poesie *Le corrisponnenze amoroze; Pe' le scale; La presentazione; Il museo meccanico; La donna gigante*, si è scelto di riportare nella trascrizione solo i loro titoli in carattere corsivo.

<sup>26</sup> La corporatura di *Trilussa* costituisce un argomento ricorrente nei ritagli giornalistici del tempo, nonché è oggetto di un racconto che si legge negli *Aneddoti*, pubblicati nel 1931 dall'editore Angelo Fortunato Formiggini: vd. *Aneddoti*, in *Pulviscolo. Aneddoti trilussiani*, Roma, A. F. Formiggini, 1931, p. 76; C. COSTA, *Note alle «Poesie sparse»*, TRILUSSA, *Tutte le poesie*, pp. 1768-1773 [§ XVIII. – *Pulviscolo* (1939)].

corre da un pezzo per la bocca di tutti, accompagnato da aggettivi simpatici e lusinghieri.

Da qualche tempo in qua è, in tutta Italia, una rifioritura di poesia dialettale. Dappertutto, mentre alcuni tentano di condurre l'umanità alla lingua universale, i cultori del dialetto fanno sforzi per fare assurgere ciascuno il proprio a dignità di lingua. Strano contrasto!

A Roma, poi, questa rifioritura è stata grande ed i poeti, o per usare una frase più adatta, i sonettai, dal Gianicolo a Porta Pia, da monte Mario al Colosseo, si contano a centinaia, a migliaia. È forse l'ultima vampata di un fuoco che si estingue, poiché il vecchio, il vero simpatico e robusto dialetto romanesco, è destinato a scomparire, per l'invasione continua di elementi estranei che qui, alla Capitale, dove convergono tutte le correnti della vita, portano ognuno il suo contributo di termini e di frasi nuove, che finiscono per essere adottate, facendo perdere al vecchio dialetto il sapore e la caratteristica speciale, la sincerità tutta primitiva e pur tanto bella.

Ma, fra tanti poeti, pochi, ben pochi i veri e forti, quelli che davvero sanno rispecchiare la grande anima popolare; fra tanti libri che vengono fuori e gemono sotto i torchi, pochi i *lavori* buoni, sinceri, d'arte.

L'illustre Pascarella, il Marini, il Zanazzo hanno saputo, ognuno con la propria potenzialità, elevarsi dal comune gorgo, e continuare gloriosamente l'arte grande del classico Gioacchino Belli.

Orbene, anche *Trilussa* va annoverato fra questa eletta schiera di artisti e letterati, benché tanto giovane. Anche *Trilussa* ha saputo conquistarsi un nome invidiabile fra i poeti dialettali viventi, e questo nome, io ne sono certo, sarà tramandato lungamente.

Di questo giovane e già grande poeta così scriveva, or non è guari, quel critico cosenzioso, arguto e fine che è Luigi La Rosa, del quale la nostra Sicilia va giustamente orgogliosa.

«Egli è giovane, ma dei giovani ha pochi difetti e moltissimi pregi. Egli guarda il popolo, dipinge il popolo con mente serena e con mano maestra; osserva tutti i grandi e caratteristici contrasti della città eterna e li rende spessissimo con una sicurezza di tocco che palesa l'artista. I contrasti anzi gli danno una corda buona; l'antitesi fra il sublime ed il grottesco, la disarmonia della vita romana che corre, direi quasi, dal Campidoglio al Ghetto, gli danno delle note assai belle. Gli danno, per esempio, la satira. Ma la sua satira non ha punte aguzze, non ha flagello e non ha scudiscio: è mite e serena. Il risolino del poeta è sottile ma non sarcastico; ha in sé qualcosa di bonario che conforta e che rassicura. Se il poeta non ha sempre il polso fermo di Cesare Pascarella, se non ha la facile vena del

Marini, pure egli ha talvolta ed in parte la forza del primo, la facilità del secondo. Egli ha quell'equilibrio che è proprio del poeta vero. Egli studia tutto, dipinge tutto senza esagerazioni: non ha veleno per le cose o per le persone; anzi tutto contempla con un senso di ottimismo buono che piace e rasserenava. Anche nelle dipinture delle scene più tristi, anche nella riproduzione delle malignità più vigliacche, tu senti la mano del poeta che addolcisce le tinte, che spunta gli aculei. Il poeta ha una fisionomia propria per cui si distingue fra mille, batte una via propria per cui egli è lontano dall'autore di *Villa Glori*, quasi quanto è lontano dal Marini. Non riproduce le costumanze della città eterna dietro scorte vane e volgari; non guarda il popolo col cannocchiale, dall'alto o da lungi; ma si mescola ad esso e ride con esso. Arriva perciò a darci, col suo opuscolo, un vero capitolo di vita romana».

Ho voluto qui riportare questi fra i più salienti periodi della critica del valoroso autore di *Giovanni Meli filosofo*<sup>27</sup>, perché giustamente il *Trilussa* può menarne vanto.

Mai critico più accurato e severo (lo so per prova!) ho trovato di Luigi La Rosa in fatto di poesia dialettale specialmente, e se scrisse così del poeta romanesco è segno che veramente si commosse alla sua geniale produzione.

Ma il *Trilussa* vanta altri allori, e molti. Di lui si è occupata con passione tutta la critica italiana e conta, fra le sue commende, articoli di Amilcare Laurià<sup>28</sup>, di Eugenio Checchi, di *Gandolin* e d'altri valorosi molti<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> L'articolo di Luigi La Rosa, *Giovanni Meli filosofo*, si legge in «Il pensiero italiano», a. V, fasc. LII, vol. XIII, pp. 429-458.

<sup>28</sup> Trilussa e A. Laurià – autore quest'ultimo celebre per i testi *Donna candida* (1891), *Micia* (1893) e *Figurine ingenua* (1900) – facevano parte della redazione del periodico mensile di collegamento tra gli emigranti italiani e la patria, «La Rondine». Il giornale, con sede amministrativa a Roma (via Velletri, 10), venne inaugurato nel 1923 e nei suoi ranghi, assieme agli ufficiali di Stato Maggiore e della R. Marina e alcuni professori degli Istituti dello Stato, contava come collaboratori M. Moretti, G. Milanese, E. Roggeri, P. P. Cona, A. Venturi, G. Basile. Oltre a Trilussa e Laurià; scrivevano per il periodico anche G. Azzolini, M. H. Xydias (Mario Tipaldo) e O. Pini Belsito.

<sup>29</sup> L'articolo di Eugenio Checchi, intitolato *Trilussa*, si legge nel «Fanfulla», a. XXVI, n. 12, 12 gennaio 1895: porta la firma «Tom.» e contiene al suo interno il sonetto *Teresina*. Se Luigi Cesena spalancò a Trilussa le porte del «Messaggero», quelle del «Don Chisciotte della Mancia» gli furono aperte nell'ottobre del 1893 dal padre del giornalismo «pupazzettato», L. A. Vassallo («Gandolin»), e dai suoi più stretti collaboratori: Luigi Bertelli («Vamba»), Emilio Faelli («Cimone») e Luigi Lodi («Il Saraceno»). Tutti, assieme al «Pasca», provenivano dalle «storiche e distrutte sale del *Fracassa*, ch'erano un cenacolo vivacissimo ove si riuniva spesso quanto di meglio vi fosse in ogni ramo di belle arti»: vd. L. A. VASSALLO, *Cesare Pascarella*, «Tribuna illustrata» (Roma), a. V, n. 6, giugno 1894, pp. 193-198; E. BIZZARRI, *Vita di*

Cominciò a pubblicare, cinque o sei anni fa, le *Stelle romanesche*, su pei giornali. Erano *rispetti*, stornelli, madrigali e sonetti per le più belle signore romane, ed eran fatti con tanta grazia che presto lo resero popolare<sup>30</sup>. Egli fu ammesso in tutti i salotti più aristocratici, ove diventò presto il beniamino e forse anche il sospiro delle belle matrone; ed il simpatico *Gandolin* lo fece assurgere all'onore del pupazetto, facendone una splendida *silouette* [sic] – la prima – sul «Don Chisciotte»<sup>31</sup>.

*Trilussa*, in conversazione, e specialmente in conversazione intima, è irresistibilmente simpatico, è quel che si dice un giovane di spirito nel senso vero della parola. Egli ha la felicità di saper trovare, uno appresso all'altro, cento motti di spirito, cento freddure, cento *calembour* uno più grazioso dell'altro. Certe volte vi meraviglia. È poi pieno di modestia. Si capisce quando ripete i suoi sonetti e le sue favole, cosa che gli succede

---

Cesare Pascarella, Bologna, Licinio Cappelli, 1941, pp. 14-44. Lo scritto di «Gandolin» è stato poi riedito dallo stesso nell'ottobre 1895 in *Gli Uomini che ho conosciuto seguito dalle Memorie d'uno Smemorato*, con prefazione biografica di S. Lopez, Milano, Treves, 1918, pp. 77-92: 78-79. Su «Gandolin»: vd. la voce biografica curata da P. D. GIOVANELLI, *Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin)*, in EAD., *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Documenti e appendice biografica*, cit., III, 1984, pp. 1532-1533.

<sup>30</sup> La raccolta *Stelle de Roma. Versi romaneschi* costituisce la prima edizione stampata in volume autonomo da Trilussa all'età di 18 anni. Il titolo dell'opera, destinata al pubblico delle dame di Roma, recupera quello dell'omonima rubrica curata da Salustri nel «Rugantino», a partire dal 3 giugno 1888. Le *Stelle* uscirono nel 1889 presso gli editori Cerroni e Solaro, con prefazione e glossario di Francesco Sabatini e dedica di Trilussa all'amico e poeta Luigi Zanazzo: quest'ultimo già noto al grande pubblico per i sonetti romaneschi di *Fiori d'acanto* (Roma, Perino, 1886). Un'altra edizione delle *Stelle* venne stampata a Roma nel 1913 nella tipografia di M. Carra ad opera di Luigi Bellini, col titolo *Le stelle de Roma (1886-1888). Poesie varie (1887-1889)*. Tale pubblicazione, curata da Epaminonda Provaglio, firmatario dell'introduzione *Trilussa*, raccoglie le poesie giovanili del poeta «rinvenute nelle prime annate, 1885-1886, del periodico dialettale *Rugantino* e da alcune Strenne annuali, come *Er Mago de Bborgo*, pubblicate in Roma negli anni dal 1888 al 1890»: vd. la *Nota del Compilatore e dell'Editore*, posta in apertura della stampa del 1913 (pp. 31-34: 34). Tra il 1917 e il 1918, Bellini allestì una seconda edizione delle *Stelle*, più ampia della precedente, con il titolo *...a tozzi e bocconi*, ristampanandola nel 1922: vd. C. COSTA, *Note alle «Poesie sparse»*, in TRILUSSA, *Tutte le poesie*, pp. 1712-1720 [§ III. – *Stelle de Roma. Versi romaneschi (1889)*]; pp. 1748-1751 [XIII. – *...a tozzi e bocconi (1922)*]. Vd. anche L. JANNATTONI, *Saggio di bibliografia trilussiana*, «L'Italia che scrive», a. 34, n. 6, giugno 1951, pp. 56-57. Ripudiate dall'autore, le *Stelle* non furono accolte nell'edizione Mondadori: vd. JANNATTONI 1979, pp. 255-259.

<sup>31</sup> Trilussa collaborò al «Don Chisciotte» dal 1893 al 1895: prima per «il Don Chisciotte della Mancìa», pubblicato dal 1887 al 1892; poi per «il Don Chisciotte di Roma», stampato dal 1893 al 1899: vd. C. COSTA, *Note alle «Poesie sparse»*, TRILUSSA, *Tutte le poesie*, pp. 1725-1728 [§ VI. – *Collaborazione a «Il Don Chisciotte» (1893-1895)*].

spessissimo, perché ne è obbligato sempre. Egli li dice presto presto, quasi vergognoso, e viceversa poi colorisce e fa assaporare i lavori degli altri, dei quali si intrattiene con amore.

Ma parliamo della sua produzione. Due anni fa egli dava alla luce quaranta sonetti, editi dal Voghera ed artisticamente illustrati da *Gandolin*. Di questo libro si son fatte parecchie edizioni e con esso si è affermato poeta ed artista.

Anche in Sicilia è molto conosciuto ed apprezzato, ma non tanto quanto meriti, ed io voglio riportare qualcuno di questi suoi sonetti, per farlo meglio apprezzare e per quel che veramente vale. Qualunque mio elogio sarà sempre inferiore a quello che gli fanno i suoi lavori stessi.

Questo l'ho tolto dalla raccolta che s'intitola: *Gente de servizio*, e si chiama: / *Le corrisponnenze amorose* [...] <sup>32</sup>.

Sentite quanto spirito c'è in quest'altro sonetto che si intitola: / *Pe' le scale* [...] <sup>33</sup>.

Nei sonetti in dialetto borghese riesce poi d'una comicità e d'una naturalezza e semplicità veramente sorprendenti.

Guardate quanto grottesco e insieme quanta verità non è in questo sonetto che si intitola: / *La presentazione* [...] <sup>34</sup>.

Che splendida caricatura, forse più bella di quelle fra le migliori che escono dalla matita di *Gandolin* o di *Vamba*! Non vi pare?

Piazza Guglielmo Pepe, che è quella dove piantano le loro tende tutti i saltimbanchi che passano per Roma, doveva naturalmente appassionare il poeta e fine osservatore. Lì ha raccolto tesori di osservazioni, lì ha colti dialoghi popolari che vi pare aver inteso le cento volte per istrada, tanto sono riprodotti con fedeltà.

---

<sup>32</sup> L'*editio princeps* di questo sonetto risale al «Don Chisciotte della Mancia» 17 ottobre 1893 e porta il titolo di *Le corrisponnenze amorose*, successivamente italianizzato in *Corrispondenze amorose* al momento della sua inclusione nella corona dei *Quaranta sonetti romaneschi* del 1895 (Roma, E. Voghera): vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 508-509 (7); JANNATTONI 1979 p. 280. Il sonetto fu ripubblicato nel «d'Artagnan» nel 1902 (a. XIV, n. 4, 26 gennaio).

<sup>33</sup> Pubblicato nel «Don Chisciotte della Mancia» del 30 agosto 1891, il sonetto *Pe' le scale* fu successivamente incluso nella prima edizione dei *Quaranta sonetti romaneschi* del 1895, per poi essere inserito in forma definitiva, col titolo *Per le scale*, in *I sonetti* del 1940: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 535-536 (20); JANNATTONI 1979, p. 98. Il sonetto fu ripubblicato nel «d'Artagnan» nel 1901 (a. XII, n. 51, 15 dicembre).

<sup>34</sup> La pubblicazione del sonetto *La presentazione* avviene nella raccolta dei *Quaranta sonetti romaneschi* del 1895. Il cognome «De Bolè», menzionato nella poesia come allusione alla «debolezza» della classe borghese, si rinviene in due prose editate nel «Don Chisciotte di Roma», il 24 giugno e il 2 luglio 1897, col titolo *Borghesia minuscola*: TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 644-645 (72).

Di questi gioielli di letteratura dialettale ne riproduco due soltanto. Il primo: / *Il museo meccanico* [...] <sup>35</sup>.

Quanta naturalezza e quanta *verve* insieme. Il secondo: / *La donna gigante* [...] <sup>36</sup>.

In quest'ultimo è lo spirito caustico, satirico, motteggiatore del popolo romano.

Vorrei riprodurvi altri sonetti, tutti belli del pari; ma ho paura che l'Editore del libro mi intenti una lite per usurpazione di proprietà letteraria.

Commetto qualche altra indiscrezione, ed il simpatico poeta spero avrà per l'imprudente uno dei soliti sorrisi bonarii di perdono.

Tolgo, cioè, dal «Don Chisciotte» dell'anno scorso, questi due sonetti, ove *Trilussa*, tra il dolore inteso ed espresso con vera sincerità, ed il riso del pari schietto, che con mirabile contrasto sa suscitare, si palesa umorista. / *È una donna* [...]. / *È un omo* [...] <sup>37</sup>.

Del pari sul «Don Chisciotte», nel quale *Trilussa* occupa il posto di collaboratore ordinario, egli ha pubblicato quella mirabile collana di so-

<sup>35</sup> Concepito originariamente come «sonetto a sé stante», e pubblicato per la prima volta nel «Don Chisciotte di Roma» dell'11 febbraio 1894 (*editio princeps*) col titolo di *Er moseo meccanico*, il componimento venne accolto nella corona dei *Quaranta sonetti romaneschi* del 1895, per poi diventare la seconda poesia del trittico *Il museo storico-artistico-meccanico* nell'edizione *Caffè-concerto* del 1901 (Roma, E. Voghera: «Gente de servizio»; «La consegna der portierato»; «A piazza Gujermo Pepe»; «Robba vecchia»; «Robba nôva»; «Sonetti romaneschi»): vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 618-619 (62); JANNATTONI 1979, p. 285.

<sup>36</sup> La pubblicazione del sonetto *La donna gigante* risale alla corona dei *Quaranta sonetti romaneschi* del 1895: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 614-615 (60).

<sup>37</sup> I sonetti *È 'na donna* (con *incipit* «Nina, te credi, perché m'hai piantato») ed *È un omo* sono estratti da Martoglio dal «Don Chisciotte di Roma» del 27 gennaio 1895: qui *Trilussa* li pubblicò assieme formando il dittico dal titolo *Dispiaceri amorosi*, in cui la poesia *È 'na donna* occupava la prima posizione, mentre *È un omo* la seconda. Nella loro prima pubblicazione in volume, in *Altri sonetti* del 1901, entrambi i componimenti furono editi in forma autonoma con i loro rispettivi titoli (*È 'na donna* ed *È un omo*). Lo stesso anno, nella stampa del *Caffè-concerto* del 1901, *Trilussa* li ripresentò di nuovo nel dittico *Dispiaceri amorosi*, entrambi con i sottotitoli *È 'na donna* ed *È un omo*, cambiandone però la disposizione rispetto alla pubblicazione del 1895 nel «Don Chisciotte di Roma». Nei *Sonetti romaneschi* del 1909, *Trilussa* ristampò le due poesie pubblicandole in forma autonoma, adottando però il titolo *A Nina* per il componimento *È un omo*. Infine, in *I sonetti* del 1940, il titolo *A Nina* venne modificato in quello attuale di *A Lina* (con *incipit* «Lina, te credi, perché m'hai piantato»), per scansare l'eventuale conflitto di omonimia con l'ulteriore dittico *A Nina* presente nell'edizione, mentre il sonetto *È un omo* acquisì il titolo generale di *Dispiaceri amorosi*: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 594-597 (50, *A Lina*; 51, *Dispiaceri amorosi*).

netti che si chiamano: *La consegna del portierato* e che, a parer mio, sono il suo miglior lavoro<sup>38</sup>.

È un portiere che va via da un palazzo perché ha trovato un posto più buono, e fa la consegna al nuovo portiere.

Al collega dice che va via a malincuore da qual posto, poiché ci si era affezionato. Dopo tutto, a fare il portiere, si fatica poco.

«Tu, la matina, appena ce se vede,  
te fai quela scopata pe' le scale,  
allustri tutto e t'arimetti a sede:

la sera accenni er gasse: e manco questa  
se pô chiamà fatica materiale...  
So' sei famije, e cianno un becco a testa!<sup>39</sup>»

– Però, con questo, non devi creder mica, gli dice, che per fare il portiere ci vuol niente:

«Ce vô gran segretezza co' la gente...  
Preempio, io so ch'er conte cià l'amica,  
io lo so che la contessa cià er tenente,  
embè, pe' questo, credi che lo dica?<sup>40</sup>»

<sup>38</sup> Il titolo esatto di questa corona composta da otto sonetti è *La consegna del portierato*, edita da Trilussa in forma definitiva in *Caffè-concerto* del 1901. Martoglio invece cita direttamente dall'*editio princeps* dei sonetti, pubblicati, a esclusione del primo (con *incipit* «Capischi? La ragione principale»), nel «Don Chisciotte di Roma» il 17 febbraio 1895, e poi ristampati in *Altri sonetti* del 1898. All'altezza dell'agosto 1896, data apposta nel documento steso dallo scrittore siciliano per il «d'Artagnan», il primo sonetto della corona non era ancora uscito. La citazione di Martoglio ha inizio infatti dal secondo sonetto della corona (con *incipit* «Che fo er portiere qui, sarà sicuro»), e nello specifico dalla prima terzina («Tu, la matina, appena ce se vede»); vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 623-639: 625 (64-71, I-VIII).

<sup>39</sup> Si tratta della prima e della seconda terzina del secondo sonetto (con *incipit* «Che fo er portiere qui, sarà sicuro»), che costituisce, a partire dall'edizione del *Caffè-concerto* del 1901, la corona definitiva *La consegna del portierato*: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 628-629 (65, II, vv. 9-14); JANNATTONI 1979, p. 333 [§ *Addio all'Ottocento. Varietà e «Caffè-Concerto»*, pp. 331-339].

<sup>40</sup> Martoglio riporta qui la seconda quartina del terzo sonetto (con *incipit* «Perciù nun è da di' che se fatica»), che costituisce la corona definitiva edita in *Caffè-concerto* del 1901: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 630-631 (66, III, vv. 5-8); JANNATTONI 1979, p. 333.

Poi comincia a fargli qualche spiegazione sugli inquilini del palazzo:

«[...] ar primo piano  
c'è un celebre dentista americano  
che, da un anno, nun paga la piggione.

Siccome dà la mancia, vacce piano:  
cerca d'usaje tutte l'attenzione:  
s'in caso j'hai da da' 'na citazione,  
di': *c'è una carta...* e je la metti in mano»<sup>41</sup>.

E continua:

«Ar siconno ce so' du' forastiere,  
du' francese, le possin' ammazzalle,  
che 'gni tanto me chiameno: – Portiere,  
*m'allé a comprare le petì giornalle?*

Pe' dua, tre, quattro vorte, buggiaralle,  
dico: va bè', je se pô fa, er piacere...  
ma, cacchio, nun bisogna abbituale  
che er portiere je facci er cammeriere!

M nun te dànno più manco la mancia...  
e cià a che fa' er governo: ha fatto male  
a r ppe li rapporti co' la Francia!

La triplice alleanza! È 'na parola!  
Ma benanche la vonno, nun è uguale  
d' intrupliciasse co' la Francia sola?»<sup>42</sup>

<sup>41</sup> La trascrizione di Martoglio prende avvio dal secondo emistichio del secondo verso («sopra l'appiggonanti: ar primo piano») della prima quartina, che costituisce il quarto sonetto (con *incipit* «E adesso te do quarche spiegazione») della corona *La consegna der portierato* nell'edizione *Caffè-concerto* del 1901. Segue la menzione completa della seconda quartina: TRILUSSA, *I sonetti*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, pp. 632-631 (67, IV, vv. 2-8); JANNATTONI 1979, p. 333.

<sup>42</sup> Si tratta della trascrizione completa della prima versione di quello che diventa il quinto sonetto della *La consegna der portierato* in *Caffè-concerto* del 1901, ristampato qui da Martoglio secondo il testo pubblicato da Trilussa nel «Don Chisciotte di Roma» del 17 febbraio 1895. Rispetto all'edizione definitiva in *Caffè-concerto*, il senso di questo sonetto era in principio completamente diverso, dal momento che il primo emistichio del verso 10 («e cià a che fa'

Ma il miglior sonetto, il più spiritoso della collana, è questo che qui riproduco:

«Quello che sta affacciato a la finestra  
è un attascè tedesco, sarvognuno,  
che sta attaccato a 'n'imbasciata estra:  
però, da certi, ho inteso a di' ch'è uno...

Abbasta, io nun m'impiccio de gnisuno;  
so che mò lui se tratta 'na maestra  
che sta a via Cavallini, settantuno,  
lettera *cappa* bisse, scala a destra...

Lo so perché je porto l'imbasciate,  
e co' 'sta cosa, a dilla fra noi dua,  
nun so si quante lire j'ho levate...

Se sa, lo fo scajà... pe' quanto sia,  
lui sta attaccato a l'imbasciata sua  
jo sto attaccato a l'imbasciata mia»<sup>43</sup>.

E, dopo aver parlato degli altri piggionanti, sempre con la stessa *verve* e lo stesso caustico umorismo, il portiere conclude:

---

er governo: ha fatto male») non conteneva un esplicito riferimento al Papa, Leone XIII, successivamente aggiunto («E la corpa è der Papa: ha fatto male»). Nella forma del 1895, il sonetto stigmatizzava sul problema politico tra il governo italiano e quello francese, alludendo nella terzina finale al patto militare della Triplice Alleanza stipulato il 20 maggio 1882 a Vienna – sotto il patrocinio del cancelliere tedesco Otto von Bismarck – tra il Regno d'Italia, la Germania e l'impero austro-ungarico. Nell'edizione in volume, *Caffè-concerto* del 1901, il cenno alla Triplice Alleanza è espunto e l'ultima terzina del sonetto suona così: «Fuss'io ministro, senza tante storie, / farebbe fa' 'na legge in de la quale / ce fussero le mance obbrigatorie!»: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 633-634 (68, V); JANNATTONI 1979, pp. 287; 333. Per l'evento politico, Martoglio scrive il «polimetro Satirico Bernesco» *La triplici alleanza (Smàfiri di mastro Cuncettu lu Tamburineri)*, con dedica al fratello Giulio.

<sup>43</sup> Rispetto all'edizione *La consegna der portierato* in *Caffè-concerto* del 1901 – in cui il componimento diventa il sesto sonetto della corona –, il testo stampato nel «Don Chisciotte di Roma» (17 febbraio 1895) – qui trascritto da Martoglio – presenta una formulazione diversa al verso 6: «so che mò lui se tratta 'na maestra» > «ma so che va a... a studià 'na maestra» (in *Caffè-concerto*), con un esplicito riferimento alla tresca d'amore fra l'addetto diplomatico “tedesco” (l'«attascè») e la maestra di «via Pietro Cavallini, nel rione Prati»: vd. TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 635-636 (69, VI).

«Mò tocca a te: siccome io t'ho proposto  
nun me fa' sfigurà, fa' er tu' dovere;  
io, ch'oramai so' vecchio der mestiere,  
so come se guadambia a sta' a 'sto posto.

Ce scaji sempre: o fai quarche piacere,  
o quarche imbasciatella d'anniscosto...  
Eppoi a Natale, a Pasqua, a Feragosto...  
Queste so' le risorse der portiere.

S'io nun chiavevo quella, si ero solo,  
si facevo 'na vita un po' più seria,  
ero più ricco d'un pizzicarolo...

Invece ho speso tutto, e a mano a mano,  
guarda: me so' aridotto a la miseria,  
che sto peggio d'un principe romano»<sup>44</sup>.

Conclude con una bottata all'uso fiorentino (direbbe il Fucini) contro l'aristocrazia romana.

E, a dire il vero, ad onta che vi è bene accolto e festeggiato, il *Trilussa* non risparmia mai le sue quadrelle con l'aristocrazia e con la buona società, romana in genere, che a dir di molti è parecchio corrotta.

La favola romanesca: *Il porco in società*, quel gioiello di poesia satirica, ne è una prova. Sentitela. Non riesco alla tentazione di riprodurla: / «Un vecchio porco disse a certe vacche:» [...]»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Rispetto all'edizione *La consegna der portierato* in *Caffè-concerto* del 1901 – in cui il componimento diventa l'ottavo sonetto della corona –, il testo stampato nel «Don Chisciotte di Roma» (17 febbraio 1895) – qui trascritto da Martoglio – presenta formulazioni diverse ai versi 4, 8 e 9. La prima, al v. 2, coincide con la variante «guadambi» al posto di «guadambia»; la seconda, al v. 8, corrisponde all'espressione «Queste so'», modificata in «So' queste»; la terza, al v. 9, con la sostituzione di «quella» in «moje», diretta a rendere più esplicito il riferimento alla «moglie» («S'io nun chiavevo quella, si ero solo» > «S'io nun chiavevo moje, s'ero solo»): vd. anche TRILUSSA, *I sonetti*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 639 (71, VIII).

<sup>45</sup> Si tratta della trascrizione del componimento monostrofico *Er porco* di 21 versi endecasillabi e settenari, edito per la prima volta da Trilussa nel «Don Chisciotte di Roma» il 15 dicembre 1895. La poesia, concepita inizialmente per inaugurare la rubrica «Favole moderne» del periodico, fu ristampata nella sua prima edizione in volume nelle *Favole romanesche* del 1901 (ed. Roma, E. Voghera, con illustrazioni di G. G. Bruno), in apertura della sezione «Favole rimodernate»: vd. TRILUSSA, *Favole rimodernate*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 173-175 (II, 11); JANNATTONI 1979, pp. 287; 325.

Di favole romanesche del genere ne ha scritte parecchie, e fra esse alcune, come le due che vi trascrivo, han fatto veramente furore.

Leggetele, e ditemi poi se la *morale moderna* poteva trovarsi più spiritosa, più mondana e più caustica insieme: / *Er rospo e la gallina* [...]. / *La cicala e la formica* [...]<sup>46</sup>.

Queste le poesie del *Trilussa*, di questo vero e geniale poeta dialettale romano.

Adesso egli è attorno ad un lavoro di ben più grande mole ed interesse: *Il ratto delle Sabine*, poemetto degno del Berni, sempre in dialetto romanesco. Io, che ne ho lette le prime sestine, vi so dire che esso è un vero capolavoro<sup>47</sup>.

A quando, dunque, amico *Trilussa*, la pubblicazione di questo ratto, che sarà certo rapito dal pubblico, più ratto, di quel che tu non ti aspetti e di quel ch'esso non sia?

Roma, agosto 1896.

NINO MARTOGGIO

Il discorso finora presentato sarebbe largamente incompleto se al quadro precedentemente esaminato, che si estende dagli anni 1896-1901, non aggiungessimo il riscontro nazionale ottenuto tra il 1901 e 1903 – data quest'ultima della fondazione della prima «Compagnia Drammatica

---

<sup>46</sup> La prima delle due favole trascritte da Martoglio, *Er rospo e la gallina*, fu edita da Trilussa il 15 dicembre 1895 nel «Don Chisciotte di Roma» nella rubrica *Favole romanesche*: vd. JANNATTONI 1979, pp. 287; 326. Si tratta di un componimento monostrofico di 19 versi endecasillabi e settenari, poi confluito nella sezione «Favole rimodernate» della prima edizione in volume *Favole romanesche* del 1901: vd. TRILUSSA, *Favole rimodernate*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 194-195 (II, 20). La seconda poesia, monostrofica di «27 versi endecasillabi (in prevalenza), con alcuni settenari e un quinario liberamente alternati», costituisce la «primissima delle favole trilussiane e delle “rimodernate”» (vd. JANNATTONI 1979, pp. 112; 325), pubblicata inizialmente col titolo *La cecala e la formica* nella rubrica «Tra piume e strascichi» del «Don Chisciotte di Roma», il 29 novembre 1894. Accolta con lo stesso titolo nelle *Favole romanesche* del 1901 e nelle *Favole* del 1935, acquisì quello di *La cecala d'oggi* a partire dall'edizione FM (= *Le favole* 1941): vd. TRILUSSA, *Favole rimodernate*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 149-151 (II, 1).

<sup>47</sup> Apparsa inizialmente nel 1904 nella rivista mensile del «Corriere della Sera», «La Lettura», diretta da Giuseppe Giacosa (a. IV, n. 1, pp. 40-43), il componimento in sestine *Il ratto delle Sabine* fu pubblicato postumo nel luglio del 1954 nel periodico «Vita di Roma», con illustrazioni a colori di Gastone Bellincampi: oggi si legge in JANNATTONI 1979, pp. 288-294; a cura di Costa e Felici, è stata offerta nei Meridiani l'edizione della seconda redazione manoscritta autografa: vd. C. COSTA, *Note alle «Poesie sparse»*, TRILUSSA, *Tutte le poesie*, pp. 1796-1799 [§ XXV, 15 *Il Ratto delle Sabine*].

Dialettale Siciliana» – da due «feste dell’arte dialettale» italiana, alle quali Martoglio prende parte in qualità di ospite e di organizzatore<sup>48</sup>. La prima di queste, realizzata dallo stesso poeta siciliano il 24 maggio 1901 al Teatro Nazionale di Roma, si svolge proprio all’insegna del sodalizio stretto sull’asse Catania-Napoli-Roma-Firenze-Milano: a esibirsi è il «simpatico» *quintetto* di poeti-attori, Trilussa-Barbarani-Fucini-Russo-Martoglio, che

<sup>48</sup> Nella lettera autobiografica inviata a Francesco De Felice, in cui Martoglio riporta il suo «stato di servizio» pressappoco fino alla data della fondazione della terza «Compagnia Drammatica Dialettale Siciliana» (il cui esordio avviene il 30 dicembre 1907 al Teatro Storchi di Modena con *Dal tuo al mio* di G. Verga), il poeta siciliano riferisce di aver partecipato nel «1900», in qualità di ospite, al «Convegno dei poeti dialettali alla sala Luca Giordano di Firenze, presidente Ulisse Bacci»: vd. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985, pp. 23-30: 25. Il ricordo di Martoglio va tuttavia collocato all’anno successivo, quando dal 1° febbraio al 21 aprile del 1901 venne organizzato presso la Sala Luca Giordano di Palazzo Riccardi il ciclo di conferenze *I poeti dialettali* dalla Società Fiorentina di Pubbliche Letture. Ad aprire la rassegna fu il 1° febbraio Cesare Pascarella con «la recitazione dei due poemetti *La scoperta dell’America e Villa Glori*», replicata poi al Teatro Niccolini l’8 febbraio 1901: vd. *Cesare Pascarella alla Sala di Luca Giordano*, «La Nazione» (Firenze), a. XLIII, n. 31, 2 febbraio 1901, p. 2; *Cesare Pascarella al Niccolini*, a. XLIII, n. 39, 8 febbraio 1901, p. 2; *Pascarella al “Niccolini”*, ivi, a. XLIII, n. 42, 11 febbraio 1901, p. 2. Il programma del ciclo di conferenze alla Sala Luca Giordano si legge nel quotidiano «La Nazione» del 3 marzo 1901 (a. XLIII, n. 61, p. 2): Berto Barbarani («veronese» – domenica 3 marzo); Gino Visconti Venosta («milanese» – domenica 10 marzo); Alfredo Testoni («bolognese» – domenica 17 marzo); Renato Fucini («pisano» – domenica 31 marzo); Trilussa («romano» – lunedì 8 aprile); Giuseppe Picciola («triestino» – domenica 14 aprile); Salvatore Di Giacomo («napoletano» – domenica 21 aprile). Tra le cronache dei congressi riportati nella rubrica *Cronaca di Firenze* della «Nazione» (p. 2 del quotidiano) – per le quali: vd. a. XLIII, n. 68, 10 marzo 1901 (Visconti Venosta); a. XLIII, n. 75, 16 marzo 1901 / a. XLIII, n. 76, 17 marzo 1901 / a. XLIII, n. 100, 10 aprile (Testoni); a. XLIII, n. 89, 31 marzo (Fucini); a. XLIII, n. 96, 6 aprile (Trilussa); a. XLIII, n. 108, 18 aprile 1901 (Di Giacomo). Di particolare interesse è l’articolo stilato da Paolo Guerra quattro giorni dopo l’esibizione di S. Di Giacomo: vd. *La conferenza di Salvatore Di Giacomo nella Sala di Luca Giordano*, ivi, a. XLIII, n. 115, 25 aprile 1901, p. 2. Al maggio del 1901 sembra risalire anche l’iniziativa intrapresa da Di Giacomo diretta a realizzare una pubblicazione interamente dedicata ad alcuni fra i maggiori poeti dialettali d’Italia, tra cui Trilussa, Barbarani, Fucini, Testoni, Martoglio, Pascarella, Russo, Crespi e Solferini. L’operazione ci è nota da una lettera di S. Di Giacomo a Trilussa del 21 maggio 1901, riportata da Livio Jannattoni (*Roma fine Ottocento*, p. 181). Queste sono alcune delle richieste che il poeta napoletano fa pervenire a Salustri: «[...] Se vedete Martoglio pregatelo anche della stessa cosa a nome mio. Non ho la sua fotografia, e occorre che me la spedisca. [...] Ho la vostra. Mi abbisognano, infine, quelle di Fucini-Martoglio-Pascarella. Io non sono potuto venire a Roma: ma Napoli sarà rappresentata da Russo. [...]».

la sera prima dell'evento, il 23 maggio, recita i propri versi nei locali della Società degli Autori ed Artisti Drammatici e Lirici Italiani dinanzi a un pubblico costituito da critici d'arte e di teatro, tra cui Edoardo Boutet del «Capitan Fracassa», Carlo Scotti del «Gazzettino», la poetessa Clelia Bertini col marito Severino Attili e Luigi Zanzano<sup>49</sup>. La seconda grande

<sup>49</sup> Uno dei più accurati resoconti dell'evento si legge nella prima pagina del «Secolo XIX» del 27-28 maggio 1901 e porta la firma di un allievo di L. A. Vassallo (*Gandolin*), Carige Montani, «pupazzettista» noto con lo pseudonimo di *Viceversa/Vice-Versa* o *Pasquino*: vd. VICEVERSA (C. MONTANI), *Lettere Romane. La torre di Babele*, «Il Secolo XIX» (Genova), a. XVI, n. 14, 27-28 maggio 1901, p. 1: «V'è un monologo – *Condensiamo* – nel quale, come ricorderete, Ermete Novelli riassume mirabilmente le caratteristiche dei suoi compagni d'arte e *Condensiamo* potrebbe intitolarsi il riassunto della poesia dialettale dall'Alpi al Lilibeo offerto al pubblico romano al teatro Nazionale. / Il manifesto affisso sulle cantonate chiamava lo spettacolo *Il convegno dei poeti*, con la speranza ch'esso fosse altresì il convegno del pubblico e infatti il fior fiore della buona società intellettuale non si è fatto pregare per accettare l'invito. / *Trilussa* come indigeno ha fatto gli onori di casa ed ha salutato i colleghi con versi molto sciolti ma con l'intento di stringere i legami da cui tutti i poeti dialettali si sentono avvinti. / *Trilussa* ha presentato gli altri forse anche perché egli di presentazione non aveva bisogno, dacché la sua popolarità non ha più confini nei confini del regno, e dopo di lui si è affacciato alla ribalta *Renato Fucini* o *Neri Tanfucio* ... / È il decano dei poeti dialettali intervenuti al convegno e ciò gli dà diritto, oltre che ad una maggior deferenza nel pubblico, anche ad una sedia per recitare i suoi versi, mentre i suoi colleghi recitano in piedi come dei buoni filodrammatici. / Terzo alla ribalta si presenta Nino Martoglio da Catania, ben noto nell'agone letterario, ma ignoto come *discur* della sua produzione. / Ha contro di sé una specie di prevenzione nel pubblico, che teme di non gustare come vorrebbe tutte le sfumature dell'astruso e aspro dialetto siciliano, ma egli supera vittoriosamente ogni difficoltà supplendo con la sua efficacia di attore là ove i versi potrebbero essere meno comprensibili. E così il Martoglio, che pure indossa una marsina irreprensibile, si trasforma e si accende quando parla di coltello e quando fa parlare i *mafiosi* nelle scene di sangue dei suoi emozionanti bozzetti dialettali». Vd. anche G. ARMÒ, *Nino Martoglio*, Napoli, A. Chiurazzi, 1929, p. 20. Due ulteriori testimonianze dell'evento romano si leggono nella rubrica *Teatri* del «Messaggero» di Roma. La prima è del 24 maggio 1901 (a. XXIII, n. 143, p. 4): «Questa sera alle 9 avrà luogo il convegno dei poeti dialettali [...]. Ieri sera nei locali della società autori e artisti drammatici e lirici, in onore dei poeti Barbarani, Fucini, Salustri, Russo e Martoglio, si è tenuta una geniale, amichevole riunione, animata dal brio e dalla fraternità più schietta. / Il simpatico *Trilussa* ha aperto il fuoco con alcuni suoi bellissimi sonetti e poi lo hanno seguito Martoglio, Russo, Barbarani e Fucini. / Insomma, una serata fine e intellettuale, che bene presagisce della rappresentazione di questa sera». La seconda del 25 maggio 1901 (a. XXIII, n. 143, p. 4). Nell'autobiografia spedita a F. De Felice, Martoglio dà nota del convegno, affermando che la lettura dei suoi componimenti fu poi ripetuta «nel salone della Società degli Autori», con un banchetto offerto in suo onore dal principe di Scalea, don Pietro Lanza: vd. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio*, cit., pp. 23-30: 25-26.

«festa dell'arte dialettale» è quella che si tiene a Milano nelle domeniche dell'8, 15 e 22 febbraio 1903, presso il Teatro dei Filodrammatici, col patrocinio della Società Dante Alighieri. Il «supremo» convegno nazionale, che ha come promotori Vittorio Ferrari e Gaetano Crespi, si alterna in cinque «riunioni» – due per ognuna delle tre domeniche previste dal programma convegnistico –, alle quali partecipano letterati provenienti da diverse regioni d'Italia. In tutto nove poeti, «nove come le Muse», scrive Raffaello Barbiera nell'«Illustrazione Italiana» del 22 febbraio 1903: Valente Faustini e Amilcare Soferini (Piacenza, Torino) nella prima; Trilussa e Berto Barbarani (Roma, Verona) nella seconda; Giulio Piazza e Nino Martoglio (Trieste, Catania) nella terza; Alfredo Testoni e Antonino Alonge (Bologna, Napoli) nella quarta; Gaetano Crespi e Leopoldo Pullè (Milano, Verona) nella quinta e ultima «riunione», «consacrata ai due dialetti adoperati dai due grandi poeti Carlo Porta e Carlo Goldoni»<sup>50</sup>. Se non risulta difficile intuire l'esito della prova milanese sostenuta da Martoglio, un suo resoconto si ricava dal poco noto giudizio pronunciato da Renato Simoni nelle *Fantasie del nobiluomo Vidal*, di cui qui – a conclusione del nostro intervento – riportiamo alcuni estratti:

<sup>50</sup> R. BARBIERA, *Poeti dialettali*, «L'Illustrazione Italiana» (Milano), a. XXX, n. 8, 22 febbraio 1903, p. 159: «Oggi, al teatro Filodrammatici di Milano, avremo la quinta recitazione di dialetto; e sarà anche l'ultima del bel torneo poetico, bandito dalla "Dante Alighieri". Questa società, che ha per iscopo di difendere nelle terre irredente i diritti della lingua di Dante, si è data, questa volta ai dialetti; offrendo a Milano, che accoglie cittadini di tutte le provincie, un trattenimento intellettuale nuovo, un esempio di fratellanza italica. Il merito spetta al prof. Vittorio Ferrari, figlio di quel Paolo, che trattava con tanto spirito anche il dialetto modenese; e a Gaetano Crespi, di Milano. I due egregi amici si centuplicarono per raccogliere i poeti vernacoli; così abbiamo veduto al Filodrammatici tutta una geniale sfilata. [...] Nella terza domenica, due poeti dei due capi opposti del bel paese: Giulio Piazza di Trieste e Nino Martoglio di Catania. [...] Nino Martoglio, invece, fu rivelazione e trionfo. Giornalista catanese, direttore del *D'Artagnan*, tra poco direttore d'una compagnia siciliana che verrà a Milano in maggio al teatro Manzoni, è poeta d'ambiente, di costumi, di vita siciliana; è meraviglioso dicitore. La sua dizione è recitazione e commento, come nel Trilussa. Chi non ricorda i drammi del palermitano Rizzotto sui *mafiosi*, quei drammi senza donne?... Nino Martoglio tratta anch'egli la *mafia*; e sulla mafia ha sonetti che sono piccoli drammi». Vd. anche *Ancora i poeti dialettali a Milano*, ivi, a. XXX, n. 10, 8 marzo 1903, pp. 189-191. Il successo del confronto milanese tra Giulio Piazza e Nino Martoglio è descritto nell'articolo *I poeti dialettali. Martoglio e Piazza*, «Corriere della Sera» (Milano), xxviii, 40, 9 febbraio 1903, p. 3. Dopo il convegno, Martoglio continua il suo soggiorno milanese restando in città per «oltre due mesi, per ripetere i suoi versi all'Università Popolare, alla Patriottica, alla Famiglia artistica e al Teatro Manzoni per l'associazione della Stampa»: vd. la lettera autobiografica in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio*, cit., p. 26.

Vent'anni or sono s'erano adunati a Milano cinque o sei poeti dialettali. C'era Berto Barbarani, fresco di fama, volgente intorno con dolce malinconia il quieto nero foco degli sguardi; e, alto, ricciuto, magnifico, Trilussa, *civis romanus*, principe asiatico, fanciullone viziato e prediletto dalle Iddie; [...] c'era Testoni – *mo senti bene* – tranquillo, grassoccio, con quella sua candida e vereconda modestia da *Sgneira Catreina*, buono anche lui come il pane, un pane di casa, con poca crosta, piacevole sempre; [...]. Della bella schiera eri anche tu, Nino Martoglio, tragicamente morto, trovato al mattino in fondo al vano d'un ascensore, sfracellato e insanguinato. Per la prima volta ti ho veduto allora; alto, magro, nervoso, con la dura cervice calva, la dura barba nerissima d'arabo, il forte naso aquilino, e il passo equilibrato del navigatore. Tempestosa e audace era stata la sua giovinezza; [...] nel giornalismo catanese alternando i tratti di ilare penna tagliente con i colpi di spada; e cantando in asprezza e in dolcezza gli odii taciturni e gli amori tenaci del suo popolo. Oscure a noi le parole dei versi che diceva, ma nitido, parco, deciso il suo gesto, potente la rappresentazione drammatica. Egli portava in quel convegno di poeti una rude gagliarda secchezza, quasi interamente liberata da ogni mollezza musicale, una volontà di espressione realistica, che faceva delle alterazioni delle rime le accorte legature d'un dialogo già quasi scenico. Come nel canto amebeo si può, a stretto rigore, veder qualche germe della poesia drammatica, così nei sonetti di Martoglio – tutti botte e risposte d'azione e di parole – era già, senza che l'autore lo sapesse, confuso ancora, l'autore di commedie che abbiamo conosciuto più tardi, fertile e spontaneo come pochi furono<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> R. SIMONI, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di E. Possenti, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 540-544: 540-541.

*DAS SCHLOSS* DI KAFKA: UN APOLOGO INQUIETANTE  
SULL'UBIQUITÀ INVISIBILE E DEMONIACA DEL POTERE.  
L'ESEMPIO "EUROPEO" DI ALVARO CON *L'UOMO È FORTE*

ABSTRACT

Avendo come base testuale l'edizione critica di *Das Schloß*, curata nel 1982 da Malcom Pasley, confrontata con l'altra più recente (2018) di R. Reuß e P. Staengle, corredata dal facsimile del manoscritto, che ha consentito un'approfondita analisi delle strutture linguistiche e tematiche del romanzo di Franz Kafka, sia in rapporto all'*Umkehrungstechnik* dei piani narrativi del reale e dell'irreale, sia nell'estensione metaforica della *Verwandlung*, si propone – pur esaminando altre ipotesi interpretative connesse all'idea di Grazia e ai rapporti dell'autore con l'ebraismo orientale – anche un discorso complessivo sulla fenomenologia del Potere, sui suoi aspetti invisibili e ubiquitari, e dunque inquietanti e demoniaci, funzionali soprattutto alle società totalitarie o apparentemente democratiche, rappresentate nei capolavori del grande scrittore boemo. Facendo poi riferimento all'iterazione di «Angst» e di «Ängstlichkeit der Leute» in *Das Schloß*, si è inteso richiamare, tralasciando ogni altra vicinanza narrativa italiana, il romanzo, *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro, il cui primo titolo era *Paura sul mondo*, che, in perfetta sintonia, partecipa della stessa atmosfera da incubo, procurata dal Potere invasivo e alienante.

Having as a textual basis the critical edition of *Das Schloß*, edited in 1982 by Malcom Pasley, compared with the more recent one (2018) by R. Reuß and P. Staengle, accompanied by the facsimile of the manuscript, which allowed for an in-depth analysis of the linguistic and thematic structures of Franz Kafka's novel, both in relation to the *Umkehrungstechnik* of the narrative levels of the real and the unreal, and in the metaphorical extension of the *Verwandlung*, is proposed while examining other interpretative hypotheses connected to the idea of Grace and the author's relationships with Eastern Judaism – an overall discussion on the phenomenology of Power, on its aspects invisible and ubiquitous, and therefore disturbing and demonic, functional above all in totalitarian or apparently democratic societies, represented in the masterpieces of the great bohemian writer. Then referring to the iteration of «Angst» and «Ängstlichkeit der Leute» in *Das Schloß*, it was intended to recall, leaving aside any other Italian narrative proximity, the novel, *L'uomo è forte*, by Corrado Alvaro, whose first title was *Fear of the World*, which, in perfect harmony, participates in the same nightmarish atmosphere, caused by the invasive and alienating Power.

PAROLE CHIAVE: Kafka, *Das Schloß*, Potere, Alvaro.

KEYWORDS: Kafka, *Das Schloß*, Power, Alvaro.

1. Nel Castello: «entlegener unsichtbarer Herren entlegene unsichtbare Dinge»  
("Signori lontani e invisibili, cose altrettanto invisibili e lontane")

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor<sup>1</sup>.

È il celebre *incipit* del romanzo *Das Schloß*, esemplare straordinario del cosiddetto stile "tardo" (*Spätstil*) di Franz Kafka: il suo capolavoro, come giustamente sostenuto dal suo maggiore studioso italiano, Giuliano Baioni<sup>2</sup>. A differenza di *Der Prozeß*, che è dell'agosto 1914-gennaio 1915, *Das Schloß*, *Il Castello*, essendo il romanzo incompiuto a cui lo scrittore praghese lavorò fra il 1921 e il 1922 (pubblicato postumo a Monaco nel 1926 – come del resto, nel 1925, *Il processo* – dall'amico e biografo Max Brod), si inserisce perfettamente nel clima culturale tra le due guerre, soprattutto in quello immediatamente successivo alla Prima guerra mondiale<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Era sera tardi quando K. arrivò. Il villaggio era sprofondata nella neve. Il monte del Castello era invisibile, nebbia e oscurità lo circondavano, nemmeno la più debole luce lasciava distinguere il grande Castello. K. rimase a lungo in piedi sul ponte di legno che dalla strada portava al villaggio, scrutando in quel vuoto apparente». Il testo di Kafka citato in originale è conforme all'edizione critica: F. KAFKA, *Das Schloß*, hrsg. v. Malcom Pasley, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1982 (da ID., *Schriften-Tagebücher-Briefe. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1982 e ss., in cui ogni volume dei romanzi è corredato da un secondo volume con tutte le informazioni filologiche e le varianti del manoscritto); mentre per *Das Schloß* è ora disponibile la nuova edizione critica con facsimile del manoscritto e trascrizione diplomatica a cura di R. Reuß e P. Staengle, Basel/Frankfurt a. M., Stroemfeld-Roter Stern, 2018. I passi citati in italiano, con la sigla C, seguita dal numero di pagina, sono tratti da F. KAFKA, *Il Castello*, edizione integrata con varianti e frammenti, traduzione di A. Rho, Milano, Mondadori, 1979 (prima uscita: ivi, 1948).

<sup>2</sup> «*Il Castello* è l'opera più rischiosa e più meditata di tutta la sua vita. Per valutare l'immane sforzo espressivo e concettuale della sua costruzione basta pensare ai due racconti che Kafka scrive nel maggio durante la stesura del romanzo». Sono *Primo dolore* e *Il digiunatore*: concepiti nel «momento in cui sa di essere di fronte alla prova decisiva. Di ben altro livello è la parabola del *Castello*, nel quale la vita dello scrittore e la umanità della *wesjtjüdische Zeit* diventano i veicoli di un complesso sistema di simboli e di metafore che rappresentano la sintesi dell'intera narrativa kafkiana e fanno del *Castello* il capolavoro dello scrittore» (G. BAIONI, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 276).

<sup>3</sup> *Il processo* uscì a Berlino, dopo la morte di Kafka avvenuta il 3 giugno 1924, un mese prima del suo quarantunesimo compleanno. Max Brod è anche autore di una monografia

Il protagonista di *Das Schloß*, l'agrimensore K., che filtra sugli eventi del romanzo la sua esperienza e le sue riflessioni raccontate da una voce narrante eterodiegetica a focalizzazione interna, poco dopo essere arrivato a tarda sera in un villaggio sconosciuto quasi tutto affondato nella neve, comincia ad avvertire l'angoscia di dover vivere in una società oppressiva, in cui non si è nemmeno liberi di agire secondo il proprio modo di pensare. Tenta disperatamente di inserirsi nella vita del paese dominato dal grande Castello, di affermare la sua personalità in un clima inospitale e rigido, di essere libero, nonostante i dettami di un'autorità che si erge ad arbitro della sorte degli uomini:

K. wußte, daß nicht mit wirklichem Zwang gedroht war, den fürchtete er nicht und hier am wenigsten, aber die Gewalt der entmutigenden Umgebung, der Gewöhnung an Enttäuschungen, die Gewalt der unmerklichen Einflüsse jedes Augenblicks, die fürchtete er allerdings, aber mit dieser Gefahr mußte er den Kampf wagen<sup>4</sup>.

Come straniero si sentiva oggetto di curiosità da parte degli abitanti del villaggio: «ihre hartnäckige Teilnahme schien ihm böser als die Verschlossenheit der andern (“la loro tenace curiosità gli pareva più malvagia della riservatezza degli altri”)<sup>5</sup>. Una cappa d'angoscia avvolge il villaggio, dove i rapporti umani sono dominati dall'estraneità, dalla solitudine, dalla diffidenza e dall'indifferenza reciproche: una situazione che sembra analoga alla colpa ignota per cui è accusato da un imprecisato Tribunale e arrestato Josef K., il protagonista di *Il processo*, secondo un procedimento tipico della narrativa kafkiana di connettere l'anonimato esistenziale

kafkiana, uscita a Praga nel 1937; traduzione italiana, Milano, Mondadori, 1956. Per le edizioni critiche, vd. *Der Prozeß*, hrsg. v. M. Pasley, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1990 e hrsg. v. R. Reuß, P. Staengle, Basel/Frankfurt a. M., Stroemfeld-Roter Stern, 1997.

<sup>4</sup> «K. sapeva che non lo minacciavano vere costrizioni, di queste non aveva paura, soprattutto nel caso presente; temeva invece la potenza di un ambiente scoraggiante, l'abitudine alle delusioni, la violenza degli influssi imponderabili che avrebbe subito ad ogni momento, ma contro questo pericolo doveva arrischiare la lotta» (C, 63). Non è il caso di soffermarci sui riflessi biografici del romanzo, soprattutto sulla relazione di Kafka con Milena Jesenská (in crisi nel 1922, proprio durante la sua stesura), per non ridurre *Il Castello* a un romanzo a chiave (ad esempio, Klamm adombrerebbe il marito della donna, Ernst Polak, la stessa Milena rinvierebbe a Frieda, ecc.).

<sup>5</sup> Cfr. J. HIBBERD, *Kafka's «Das Schloß» and the Problems of the “Self-Defining Subject”*, in «Neophilologus», 79, 1995, pp. 629-643; A. G. HOFFMAN, *Plotting the Landscape: Stories and Storytellers in «The Castle»*, in «Twentieth Century Literature», 27 (3), 1981, pp. 289-307. Per la citazione dal testo italiano, vd. C, 64; l'altra cit. nel capoverso, p. 82.

della civiltà moderna con l'anonimato burocratico, l'irrazionale apparato ultrarazionalistico della società borghese. Nonostante ogni azione venga compiuta senza urtare minimamente la suscettibilità dei funzionari del Castello, il soggiorno dell'agrimensore K. è turbato, fin dai primissimi giorni, dal sospetto e dalla diffidenza che sente su di sé: «Sie lauern mir fortwährend auf, es ist sinnlos, aber abscheulich (“Non fanno altro che spiarmi; è una cosa stupida, ma insopportabile”))». Gli uomini che vivono nelle società rette da un regime totalitario non hanno niente di personale, sono legati persino dai loro stessi sentimenti. Il pericolo incombe ovunque; tutti hanno l'aria di investigare e di controllare.

Questo clima di alienazione e di sospetto, quasi ai confini della realtà, è tipico dell'ambiguo villaggio in cui si svolge la vicenda narrata da Kafka. Il protagonista cerca di liberarsi dalle insidie, dai timori, ma subentra un elemento che rende inefficace qualsiasi sforzo di evasione. Le costanti del carattere di K. sono l'ostinazione e l'impazienza di raggiungere la sua meta, sia pure in mezzo a un groviglio di difficoltà, anche se non si lascia ridurre a una cifra precisa, a un profilo identitario attribuibile in base alle funzioni di volta in volta espletate, tanto che diverse e distanti sono le interpretazioni della sua individualità, dovute al fatto che è improduttivo ritenere la sua complessa psicologia analoga a quella di un personaggio del romanzo tradizionale, per cui potrebbe essere, di volta in volta, un uomo che lotta contro l'ingiustizia, un cavaliere alla ricerca di un suo Graal, un calunniatore, un impostore, un manipolatore tracotante (agrimensore: *Landvermesser*, termine connesso a *Vermessenheit*, “tracotanza”), ostinato a fare violenza alle Leggi del Castello, a scoprire in che modo esserne ammesso, precludendosi così la Grazia (secondo l'interpretazione in chiave teologica di Max Brod), ostacolandola e così negando la sua disponibilità a essere scelto, a rispondere affermativamente all'improvvisa “chiamata”: elementi giustificati in molti punti del testo, ma non tutti raffrontabili in maniera completa<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. M. BROD, *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit. Baioni pone l'accento sulla «l'ambivalenza del protagonista del romanzo. Uomo di una doppiezza pari solo alla sua pretesa ingenuità – le domande, gli interrogatori, le interviste che fa agli abitanti del villaggio e ai funzionari del Castello lo mostrano sempre sorpreso e sprovveduto, quando in realtà, con l'ingenuità delle sue domande, vuole mettere in luce l'assurdo dell'organizzazione e della Legge – l'agrimensore K. infatti dichiara di essere vittima di un sopruso. Tutta la sua ricerca sembra essere diretta ad ottenere dalle autorità il permesso di vivere nel villaggio. In realtà, il suo conclamato desiderio di giustizia è a ben guardare un mezzo per soddisfare il diabolico narcisismo della sua volontà di sapere. La sua vera intenzione non è di radicarsi nel villaggio, ma di arrivare – con l'aiuto di tutti e persino con il consenso

In realtà Kafka, pur essendo attratto dalle parabole, ammirando le scuole talmudiche, frequentando il teatro jiddisch di Praga, tendeva in parte a mascherare i suoi problemi religiosi, peraltro sempre connessi ai sociali, soprattutto nei confronti del proletariato ebraico, per cui i protagonisti dei suoi maggiori romanzi, Josef K. del *Processo* e l'agrimensore K. del *Castello*, non accettano la divina "chiamata" della Giustizia per loro incomprendibile e della Grazia altrettanto incommensurabile (nel racconto: di un Tribunale invisibile e di una Burocrazia irraggiungibile), ritenendola ambigua, insidiosa, inumana, e tendono a ripetere, come in un circolo labirintico, applicando un personale e falso metro di giudizio per giungere alla verità, le stesse azioni, anche se queste sono narrativamente rese in una prosa geometricamente ordinata, che descrive l'impossibile a guisa di un realissimo possibile, dove traspare una sofisticata sottigliezza etico-giuridica, in grado di proporre un intreccio di linee diegetiche opposte e complicate, esaminate nei loro minuti particolari con una tecnica ermeneutica affine alle esegesi talmudiche. Pur tenendo conto di questa solida ipotesi interpretativa è altrettanto imprescindibile considerare che la presenza di protagonisti, nei due principali romanzi kafkiani, ridotti a sigle implica il richiamo ai grandi complessi statali e industriali, in cui, come nell'ingragnaggio di una cieca macchina, gli individui vengono schiacciati, isolati, allontanati dal consorzio civile, resi impotenti dinanzi ai reali detentori del potere e inabilitati a chiedere giustizia sociale.

Tenendo presenti i capitoli da otto a dodici, che non solo rientrano nei soli quindici elencati direttamente dall'Autore, ma presentano un corrispondente e cospicuo numero di passi da lui soppressi, segno questo di una controllata e attenta elaborazione, è possibile enucleare alcuni punti chiave che rappresentano altrettanti tasselli di senso in grado di aprire un varco sia verso una interpretazione in chiave metafisica, la Grazia o la Misericordia, intesa come "chiamata", percorso unidirezionale, dall'alto verso il basso, escludente qualsiasi tipo di autonoma collaborazione, libera scelta, tensione in direzione opposta, sia il volto indecifrabile di un Potere assoluto, tale da agire diabolicamente e in maniera apparentemente illogica sui sudditi da inattingibili e inavvicinabili sfere superiori, senza degnarsi di

---

delle autorità – fino alla suprema istanza della verità per esserne il solo padrone» (G. BAIONI, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 291). Vd., inoltre, J. R. BAKER, «*The Castle: A Problem in Structure*, in «*Twentieth Century Literature*», 3 (2), 1957, pp. 74-77; R. C. CALDWELL, *The Interplay of Fiction and Interpretation in Kafka's «Castle»*, in «*South Central Review*», 3 (4), 1986, pp. 43-53; R. H. FRIEDERICH, *K.'s bitteres Kraut and Exodus*, in «*The German Quarterly*», 48 (3), 1975, pp. 355-357.

riceverne le istanze di partecipazione agli atti decisionali. Da questi nuclei testuali, esaminati in successione, emerge in maniera fin troppo evidente la polisemia kafkiana, l'impossibilità di una scelta ermeneutica decisiva e univoca, che possa fare propendere per l'uno e l'altro polo di riferimento; ma, proprio per questa ragione, a seconda dell'angolazione prospettica del lettore, l'una e l'altra interpretazione sono egualmente valide. Del resto, questi slittamenti di senso possono verificarsi all'interno di un contesto storico o di un quadro letterario in cui l'Autore compone o decide di utilizzare in uno o in un altro spazio diegetico uno stesso scritto. Come, ad esempio, è stato interpretato – pur tenendo conto dei risultati esegetici di esperti studiosi, da Strother B. Purdy a Hartmut Binder – un famoso racconto di Kafka, *Vor dem Gesetz* (*Davanti alla legge*) che, se inserito, come parabola o leggenda, all'interno del capitolo, «Nel Duomo», del romanzo, *Il processo*, ha un significato, ossia il rapporto fra l'individuo e la legge, secondo com'è presentato al protagonista, Josef K., dal sacerdote, se invece lo si legge insieme con gli altri racconti di *Ein Landarzt* (*Un medico di campagna*), in cui essenziale è il tema del tempo, potrebbe acquistare un altro significato, quello dell'attesa dell'uomo di campagna e soprattutto della irraggiungibilità della meta, motivo fondamentale, in questo caso, proprio di *Il Castello*<sup>7</sup>.

Dal titolo stesso dell'ottavo capitolo, «Aspettando Klammm», si evince il contenuto: si narra dell'attesa, nel cortile dell'Albergo dei Signori, del potente e irraggiungibile alto funzionario del Castello, capo della decima sezione, dal claustrofobico nome (“klamm”, in tedesco, vale ‘stretto’, ‘rigido’), da parte dell'agrimensore K.; risultata alla fine vana, tuttavia, paradossalmente e nello stesso tempo, a lui sembrava che, nonostante gli sforzi per sostare in un luogo proibito e la consapevolezza dell'assoluta libertà della sua scelta – e questa convinzione era almeno altrettanto forte – non ci fosse niente di più insensato, di più disperato di quella libertà, quell'attesa, quell'invulnerabilità («aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifeltes als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit»). Caratteristica, dunque, della psiche profonda del protagonista, che pare riflettere la straniante dimensione del luogo sconosciuto in cui si trova e dell'ambiguo, all'inizio ostile, comportamento dei suoi abitanti, è la contraddizione, come si evince da un altro passaggio chiave; nel

<sup>7</sup> Vd. la tesi sostenuta da Luca Crescenzi in F. KAFKA, *Un medico di campagna*, edizione commentata da Id., Milano, Mondadori, 2023, pp. 114–116:114.

capitolo decimosecondo, alla richiesta di Frieda, sua amante occasionale, ma conquistata per avvicinare Klamm, di lasciare quel borgo inospitale e di andare ad abitare in altre nazioni europee, seguono queste risposte: «Auswandern kann ich nicht», sagte K., «ich bin hierhergekommen, um hier zu bleiben. Ich werde hier bleiben». Und in einem Widerspruch, den er gar nicht zu erklären sich Mühe gab, fügte er wie im Selbstgespräch zu: «Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können, als das Verlangen hier zu bleiben?» (“Non posso andar via”, disse K. “sono venuto qui per rimanerci. Io resterò qui”. E con una contraddizione che non si diede affatto la pena di spiegare, aggiunse come parlando a se stesso: “Cos’altro mai avrebbe potuto attirarmi in questa landa desolata, se non il desiderio di rimanerci?”). Sembra che per K. valga uno degli *Aforismi di Zürau*, il quinto, che si trascrive nella limpida traduzione di Roberto Calasso: «Da un certo punto in là non vi è più ritorno. Questo è il punto da raggiungere»<sup>8</sup>.

Questo aspetto contraddittorio, paradossale, apparentemente insensato affiora in maniera insistente nel capitolo nono, con al centro la lotta di K. contro il suo interrogatorio, che dovrebbe condurre e verbalizzare il potente segretario, plenipotenziario di Klamm e parte integrante della sua ristretta cerchia, dal nome bizzarro di Momus, lo stesso del dio greco della maldicenza, ma in presenza dell’ostessa che si atteggia a interprete e intermediaria della volontà dei signori del Castello e dell’enigmatico e invisibile suo padrone assoluto, il conte Westwest. Alternandosi nel colloquio, urtando contro la normale logica del comune buon senso, sia Momus che soprattutto l’ostessa informano l’incredulo e sempre più diffidente K. che Klamm «gewiß wird mit jemandem, mit dem er nicht sprechen will, niemals sprechen, so viel Mühe sich auch dieser Jemand gibt und so unerträglich sich vordrängt (“sicuramente non parlerà mai a qualcuno con cui non vuol parlare, a dispetto degli sforzi di questo qualcuno e della sua importuna insistenza”); ma il solerte segretario deve comunque ricevere scritte in verbale tutte le richieste a lui rivolte dagli abitanti del paese. Queste pretese di Momus urtano contro il vero desiderio di K., il suo unico scopo che consiste nel non avere intermediari, ma nel fatto di poter arrivare lui, K., soltanto lui con le sue richieste, e non quelle di un altro, fino alla presenza di Klamm, e non per restargli

<sup>8</sup> Cfr. F. KAFKA, *Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2004, p. 21. Tra l’altro, Kafka scrisse oltre un centinaio di questi aforismi, anche sotto forma di parabole o di brevi racconti, mentre soggiornava presso la sorella Otla a Zürau, piccolo borgo della campagna boema, pochi anni prima del *Castello*, tra il 1917 e il 1918.

accanto, ma per passargli avanti e giungere fino al Castello («sondern daß er, K., nur er, kein anderer mit seinen, mit keines andern Wünschen an Klamm herankam und an ihn herankam, nicht um bei ihm zu ruhen sondern um an ihm vorbeizukommen, weiter, ins Schloß»).

Questi desideri dell'agrimensore K. sono incompatibili con quanto gli è stato detto: con Klamm, con le alte gerarchie del Castello non è possibile nessuna comunicazione e tanto meno sperare di avvicinare l'uno per potere penetrare nell'altro; su questo l'ostessa, che affianca Momus, è inflessibile:

Ich sage ihm seit jeher, heute und immer, daß er nicht die geringste Aussicht hat von Klamm empfangen zu werden, nun wenn es also keine Aussicht gibt, wird er sie auch durch dieses Protokoll nicht bekommen. Kann etwas deutlicher sein? Weiters sage ich, daß dieses Protokoll die einzige wirkliche amtliche Verbindung ist, die er mit Klamm haben kann, auch das ist doch deutlich genug und unanzweifelbar<sup>9</sup>.

Quando però K. vuole approfondire, forse con qualche residuo di speranza, in che modo il verbale potrà consentirgli un "rapporto ufficiale" con l'alto funzionario, dal momento che non gli è consentito di incontrarlo direttamente, la risposta, questa volta proprio di Momus, è raggelante, chiude qualsiasi tipo di contatto anche indiretto, l'eventuale percorso dal paese al Castello, dal basso verso l'alto, è del tutto interrotto, semplicemente, non esiste: «Wird denn, Herr Sekretär», fragte K., «Klamm dieses Protokoll lesen?» «Nein», sagte Momus, «warum denn? Klamm kann doch nicht alle Protokolle lesen, er liest sogar überhaupt keines, "Bleibt mir vom Leib mit Eueren Protokollen!" pflegt er zu sagen» ("Signor segretario", chiese K., "Klamm leggerà quel verbale?" - "No", disse Momus, "a che scopo? Klamm non può leggere tutti i verbali, anzi non ne legge mai nessuno. 'Lasciatemi in pace con i vostri verbali!' dice sempre").

Questa sorprendente risposta del segretario Momus, che proietta una luce sinistra sul comportamento del suo diretto superiore Klamm, appare subito a K. niente più che una bizzarria di questi alti funzionari dell'amministrazione comitale, fino al punto da indurlo a non sottoporsi all'interrogatorio e a non accettare la stesura del relativo verbale, ritenuti del tutto

---

<sup>9</sup> «Gli ho detto e ripetuto, oggi e sempre, che non ha la minima probabilità di essere ricevuto da Klamm, dunque, se questa probabilità non esiste, neanche il verbale gliela può dare. Si può parlar più chiaro? D'altra parte, gli ho detto che il verbale è l'unico vero rapporto ufficiale ch'egli possa avere con Klamm. Anche questo è abbastanza chiaro e indiscutibile» (C, 141; poi, nel testo, p. 142).

inutili, come chiarisce, prima di andar via e uscire in strada, all'oste: «Ich wüßte nicht», sagte K., «warum ich mich verhören lassen solle, warum ich einem Spaß oder einer amtlichen Laune mich fügen sole» (“Non so proprio” disse K., “perché dovrei lasciarmi interrogare, perché dovrei prestarmi a una celia o a un capriccio dell'amministrazione”). Comincia però ad avere sospetti seri e fondati che non si tratta di capricci o di celie, per cui quanto affermato da Momus risulta vero, quando ha un riscontro con le dichiarazioni del messaggero del castello, Barnabas che, rimproverato da K, per non avere riportato una sua ambasciata a Klamm, risponde in termini non meno sorprendenti e assurdi rispetto a quelli pronunziati, poco prima, dal segretario dell'alto funzionario:

Klamm wartet doch nicht auf die Nachrichten, er ist sogar ärgerlich wenn ich komme, «wieder neue Nachrichten» sagte er einmal und meistens steht er auf, wenn er mich von der Ferne kommen sieht, geht ins Nebenzimmer und empfängt mich nicht. Es ist auch nicht bestimmt, daß ich gleich mit jeder Botschaft kommen soll, wäre es bestimmt, käme ich natürlich gleich, aber es ist nicht darüber bestimmt und wenn ich niemals käme, würde ich nicht darum gemahnt werden. Wenn ich eine Botschaft bringe, geschieht es freiwillig<sup>10</sup>.

Avendo finalmente appreso che interrogatori, verbali, messaggi, quindi, che nessuna comunicazione, nessun contatto erano possibili con i vertici dell'amministrazione comitale, se non ordini e segnali, per lo più non subito e non interamente decifrabili, K. comincia ad avere la sensazione dell'enigmatica esistenza di un'Alterità insondabile non percepibile con il senso comune, non attingibile nei suoi connotati concreti, solo vagamente immaginati, ma coglie con altrettanta consapevolezza che i messaggi, gli scambi erano possibili solo se provenienti dall'alto, dal dominante Castello, ma non da tutta la grama umanità che si agitava nel sottoposto villaggio. Bisognava solo attendere ed eseguire, non prendere iniziative autonome, anche perché questa Alterità, questa dimensione aliena dava l'impressione di avere connotati sfuggenti e perturbanti, introyettati nella figura inquietante dell'ostessa che, avendo «eine intrigante Natur, scheinbar

<sup>10</sup> «Klamm non è in attesa delle notizie, anzi s'arrabbia quando io arrivo. “Ancora notizie!” ha esclamato una volta, e per lo più, quando di lontano mi vede venire, si alza, va nella stanza accanto e non mi riceve. D'altronde io non ho ordine di portargli subito ogni messaggio, se fosse così naturalmente ci andrei senza indugio, ma non c'è niente di stabilito, e se non andassi mai al Castello nessuno mi richiamerebbe al dovere. Quando porto un'ambasciata, lo faccio di mia spontanea volontà» (C, 148).

sinnlos arbeitend wie der Wind, nach fernen fremden Aufträgen, in die man nie Einsicht bekam (“una natura intrigante, lavorava, come il vento, senza senso apparente, secondo direttive misteriose e lontane, di cui non si riusciva mai a sapere niente”). Cos’è questa l’Alterità? Potrebbe essere la Grazia o la Misericordia, ma potrebbe anche configurarsi come un Potere inafferrabile e diabolico.

Si spiega, pertanto, secondo un’evidente dimensione polisemica, come in un romanzo strutturalmente polifonico, quale è *Il Castello*, vada declinata proprio in quest’ultimo senso la ragione che induce il protagonista K. a lottare su due fronti: da un lato, la paura, l’ostilità e la totale indifferenza degli abitanti del villaggio e delle sue autorità; dall’altro, la tenace fermezza degli alti funzionari di non concedergli un colloquio chiarificatore e di deviare le sue richieste, o comunque di persuaderlo delle assurdità delle sue pretese. Il suo diretto antagonista è Klamm, l’enigmatico capo della decima sezione, che, sia pure non desistendo mai dal proposito di parlargli, K. non sarà mai in grado di raggiungere. La figura di Klamm è pervasa di ambiguità e le persone più vicine a K. cercano di convincerlo che non gli potrà mai parlare: «es sind bare Unmöglichkeiten (“sono cose semplicemente impossibili”», proibite, non soltanto a lui, straniero, ma anche a chi vive da sempre nel villaggio; anzi, nessuno può essere sicuro di averlo personalmente conosciuto: è inavvicinabile<sup>11</sup>.

Il protagonista kafkiano si avvede di non essere libero in nessuno dei suoi atteggiamenti, di non possedere niente di personale e di privato; persino i suoi assistenti, Artur e Jeremias, sembrano rispondere più agli ordini dell’ostessa che ai suoi desideri: «Frau Wirtin, es sind meine Gehilfen, Sie aber behandeln sie so, wie wenn es Ihre Gehilfen (“Signora ostessa, quelli sono i miei assistenti, ma lei li tratta come se fossero i suoi”»)<sup>12</sup>. Il conte Westwest, proprietario del Castello, e i suoi intermediari impersonano quella gerarchia, a cui è oscuramente demandato di decidere sul destino degli uomini, al di sopra del loro arbitrio e delle loro aspirazioni. Apparentemente il rapporto con l’autorità «war ja nicht allzu schwer, denn die

<sup>11</sup> Cfr. M. E., GOOZÉ, *Texts, Textuality, and Silence in Franz Kafka's «Das Schloß»*, in «MLN», 98 (3), 1983, pp. 337-350; F. R. KARL, *Space, Time, and Enclosure in «The Trial» and «The Castle»*, in «Journal of Modern Literature», 6 (3), “Franz Kafka Special Number”, 1977, pp. 424-436. Per la cit. in it., C, 84.

<sup>12</sup> Cfr. J. ULLYOT, *Kafka's Grail Castle*, in «German Quarterly», 83 (4), “Art, Design & Architecture Collection”, 2010, pp. 431-448; A. WEEKS, *Class Conflict in «Das Schloß»: The Struggle for a Dienstpragmatik*, in «Monatshefte», 73 (1), 1981, pp. 35-50. Vd. C, 88; per le altre tre citazioni nel capoverso, p. 92.

Behörden hatten, so gut sie auch organisiert sein mochten, immer nur im Namen entlegener unsichtbarer Herren entlegene unsichtbare Dinge zu verteidigen («non era molto difficile, perché l'autorità, per bene organizzata che fosse, non aveva che da difendere in nome di signori lontani e invisibili cose altrettanto invisibili e lontane»); ma K. aveva lasciato il paese nativo proprio per libera elezione e «für etwas lebendigst Nahes kämpfte, für sich selbst («lottava per qualcosa di molto vivo e vicino, per se stesso»)). La presenza di un occulto Potere facilitava le vicende secondarie della sua vita: i suoi detentori non imponevano categoricamente le cose da fare e da non fare, «schalteten hier überhaupt jeden Kampf aus und verlegten ihn dafür in das außeramtliche, völlig unübersichtliche, trübe, fremdartige Leben («escludevano qualsiasi conflitto e lo relegavano in una esistenza torbida, strana, che era al di fuori della vita ufficiale, di cui era difficile farsi un'idea»)). Il Potere era, però, sempre in agguato, pronto a far soccombere con la sua forza fagocitante la già alienante vita di K.; infatti, poteva accadere,

wenn er nicht immer auf der Hut war, wohl geschehn, daß er eines Tages trotz aller Liebenswürdigkeit der Behörden und trotz der vollständigen Erfüllung aller so übertrieben leichten amtlichen Verpflichtungen, getäuscht durch die ihm erwiesene scheinbare Gunst sein sonstiges Leben so unvorsichtig führte, daß er hier zusammenbrach, und die Behörde, noch immer sanft und freundlich, gleichsam gegen ihren Willen aber im Namen irgendeiner ihm unbekanntem öffentlichen Ordnung, kommen mußte, um ihn aus dem Weg zu räumen<sup>13</sup>.

L'ignoto ordine pubblico, che, come un'inamovibile cappa di piombo, gravava sul villaggio – ricordando in parte le inquietanti vicende raccontate da Kleist nel *Michael Kohlhaas* (1810), da Kubin in *Die andere Seite* (1907), da Walser in *Der Gehülfe* (1907), attraverso il protagonista, Joseph Marti, e in *Jacob von Gunten* (1909), da Meyrink in *Der Golem* (1915) –, costringeva gli abitanti a essere molto cauti su tutto ciò che facevano, poiché i funzionari del Castello erano molto diffidenti: Sordini «mißtraut nämlich jedem («sospetta di tutto»)<sup>14</sup>. Anche se ha constatato infinite volte che

<sup>13</sup> «se non stava costantemente in guardia, che un bel giorno, nonostante la cortesia dell'autorità e il totale adempimento di tutti i suoi doveri esageratamente lievi, egli, illuso dal favore che in apparenza gli si dimostra, regolasse la sua vita privata con tanta imprudenza da fallire in pieno, così che l'autorità, con la solita dolcezza e cortesia, quasi a malincuore, ma in nome di un ordine pubblico a lui ignoto, fosse costretta a toglierlo di mezzo» (C, 93).

<sup>14</sup> Cfr. B. NEUMANN, *Der Blick des großen Alexander, die jüdische Assimilation und die*

una persona è degna di fiducia, ne diffida alla prima occasione, come se non la conoscesse. Si deve, dunque, essere molto circospetti nel villaggio: «mit Fehlermöglichkeiten überhaupt nicht gerechnet wird (“non si deve mai contemplare la possibilità di uno sbaglio”))».

K. continua a desiderare un colloquio con qualche esponente del Castello, ma si rende conto che ci sono più difficoltà di quanto avesse pensato. Lentamente cerca di accattivarsi la simpatia di qualche abitante, ma la sua solitudine si alleggerisce solo per fuggevoli intervalli nel rapporto erotico con Frieda. Tenta più volte di colloquiare con Klamm, nonostante gli sia stata ribadita l'impossibilità materiale di vedere esaudito il suo desiderio, perché questi è inaccessibile, troppo lontano dai suoi problemi meschini. Infatti, «er dachte an seine Ferne, an seine uneinnehmbare Wohnung [...] an seine von K.'s Tiefe her unzerstörbaren Kreise, die er oben nach unverständlichen Gesetzen zog, nur für Augenblicke sichtbar (“egli pensava alla sua lontananza, alla sua dimora inaccessibile [...] ai suoi cerchi indistruttibili, troppo alti perché K. dal suo abisso li potesse turbare, che descriveva secondo incomprensibili leggi, e che solo per qualche attimo si potevano intravedere”))<sup>15</sup>. La sua invisibile presenza insidia la vita di tutti; tutti agiscono come se fosse sempre in agguato a sorvegliarli.

Gli abitanti del villaggio sono abituati ad agire rispettando i dettami del Potere, senza nulla osare per fare mutare corso alle vicende che regolano la loro vita: Barnabas, messaggero di Klamm, dubita persino di conoscerlo, ma non osa interrogare nessuno di quelli che incontra negli uffici del castello, «aus Furcht er könnte durch irgendwelche ungewollte Verletzung unbekannter Vorschriften seine Stelle verlieren (“perché teme di perdere il posto, violando involontariamente qualche regola che ignora”))<sup>16</sup>. L'amministrazione è assisa nel Castello, nella sua impenetrabile grandezza, nel suo ostentato distacco dagli abitanti del villaggio e «die meisten Beamten scheinen in der Öffentlichkeit teilnahmslos (“quasi tutti i funzionari sembrano assenti quando si trovano in pubblico”))».

---

“kosmische Verfügbarkeit des Weibes”: Franz Kafkas letzter Roman «Das Schloß» als das Ende einer “neuen Kabbala”?, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 79, 2005, pp. 307-340. (Vd. C, 97; la cit. successiva, p. 98).

<sup>15</sup> Cfr. M. KLEINWORT, J. VOGL (hrsg.), *Schloss-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, transcript Verlag, 2013; M. KOHL, *Struggle and Victory in Kafka's «Das Schloß»*, in «The Modern Language Review», 101 (4), 2006, pp. 1035-1043. Vd. C, 143.

<sup>16</sup> Cfr. E. R. MILLER, *Without a Key: The Narrative Structure of «Das Schloß»*, in «The Germanic Review», 66 (3), “Art, Design & Architecture Collection”, 1991, pp. 132-140. Vd. C, 200; per le altre due citazioni, nello stesso capoverso, rispettivamente, pp. 206; 208.

Vorrebbero piegare la volontà degli altri con un solo ordine: è il caso di Sortini che, invaghitosi della popolana Amalia, pensa di ottenerla, solo per la sua carica di funzionario; ma «daß es einen solchen Mißbrauch der Macht gibt (“la possibilità di simili abusi del Potere”))» desta orrore nel cuore della gente onesta. Proprio per avere osato contrastare un ordine di un fautore del potere, la famiglia Barnabas, di cui faceva parte Amalia, cade in miseria e, anziché avere aiuto e fiducia dagli abitanti del villaggio, anch’essi in condizione di sudditanza rispetto al castello, li vede allontanarsi sempre di più. La condizione della famiglia di Barnabas potrebbe anche riflettere quella delle popolazioni ebraiche europee del tempo, costrette all’esclusione o all’emigrazione da un luogo all’altro a causa delle frequenti manifestazioni di antisemitismo<sup>17</sup>.

2. *Fuori il Castello: «jede belanglose Veränderung der belanglosesten Dinge ernstlich stören» (“qualsiasi insignificante mutamento nelle cose più insignificanti è di grave disturbo”)*

Il racconto di Olga, con la sua lunga storia del rifiuto di Amalia di piegarsi alle richieste di un importante funzionario del Castello, crea una zona metanarrativa a circa metà romanzo, facendo acquistare all’altra sorella di Barnabas un ruolo centrale, il secondo per importanza dopo quello del protagonista, di cui costituisce il vero personaggio alternativo, nonostante le poche battute a lei assegnate. Ne emerge tuttavia una caratura di grande lucidità, essendo l’unica a comprendere la verità intorno al Castello, ossia l’impossibilità di potervi accedere con un normale canale comunicativo, e per tale ragione a non avere certezze e speranze. Il suo

<sup>17</sup> Da Olga, infatti, sorella di Barnabas e di Amalia, K. viene a sapere non solo della condizione di esclusi in cui vivono lei e i suoi familiari, dei dubbi di Barnabas, messaggero del Castello, sulla stessa identità di Klamm, ma anche della vicenda che ha determinato l’esclusione della sua famiglia dalla vita del villaggio, cominciata dall’interesse di Sortini, impiegato del Castello, per Amalia, minacciata da una sua lettera ignobile di raggiungerlo alla Locanda dei Signori per avere con lei un rapporto sessuale, ma questa, indignata, rifiuta. Il racconto prosegue con la successiva e conseguente esclusione della famiglia dal villaggio; viene citato per contrasto il caso di Frieda, che si è invece adattata al suo ruolo di amante nei confronti di Klamm. Seguono i lunghi e penosi tentativi del padre per ottenere dai funzionari del Castello il perdono per una colpa della quale, tuttavia, questi sembrano o si mostrano ignari. Olga cerca almeno di rintracciare il messaggero che Amalia ha insultato gettandogli in faccia la lettera fatta a pezzi: per ottenere questa informazione, si prostituisce con gli inservienti del Castello nelle stalle della Locanda dei Signori, ma inutilmente, anche se cerca almeno di far assumere il fratello Barnabas come messaggero.

coraggioso comportamento, ispirato a fierezza e orgoglio per il suo gesto eroico, del cui paradossale significato è perfettamente cosciente, rifiutando le oscene imposizioni di Sortini, la rende completamente diversa da tutti gli abitanti del villaggio, aliena, quindi, da ogni compromesso con il castello, pronta ad accettare tutte le conseguenze della sua opposizione, pur di difendere la propria libertà individuale; in tal senso, il suo comportamento è antitetico a quello di K., più portato ad accedere a diversi compromessi e a ricercare rapporti erotici per entrare nello sfuggente sistema organizzativo del Castello.

La gente è schiava di una paura inconsiderata: «Freude am Schaden des Nächsten, unzuverlässige Freundschaft (“La gioia maligna del danno altrui, l'infedeltà degli amici”))» prevalgono sulla solidarietà<sup>18</sup>. Anche K. vive soggiogato dalla paura: «Du fürchtest Gehilfen überhaupt, nur aus Furcht hast Du den guten Artur geschlagen (“tu degli aiutanti hai paura e solo per paura hai picchiato il buon Artur”))». Si è alienato la possibilità di un colloquio con Klamm, poiché ha fatto invaghiare di sé Frieda, sua ex amante, e «desto weniger Kraft bleibt, sich gegen die Außenwelt zu wehren, infolgedessen kann dann jede belanglose Veränderung der belanglosesten Dinge ernstlich stören (“minore è la forza che rimane per difendersi dal mondo esterno, e per conseguenza qualsiasi insignificante mutamento nelle cose più insignificanti è di grave disturbo”))». Il segretario Erlanger invita K. a far ritornare Frieda al suo posto, al banco di mescita dell'«Albergo dei Signori»: i sentimenti personali devono essere dimenticati, soltanto i sentimenti dei fautori del potere devono essere rispettati e, pertanto, la Frieda di Kafka svolge in effetti un ruolo di mediazione tra K. e Klamm.

Nelle relazioni predeterminate tra padroni, esecutori e servi appare che la struttura portante di questa comunità non si discosta dal modello consueto di una società autoritaria e totalitaria, in cui il Potere viene esercitato attraverso inviccinabili funzionari, meticolosamente attaccati alle sottili distinzioni gerarchiche delle loro mansioni burocratiche, secondo una visione feudale dell'organizzazione statale e dell'amministrazione della giustizia, fatta di privilegi, arbitri, soprusi e sempre volta alla difesa di interessi costituiti. Il Potere inafferrabile di *Da Schloß* si presenta, quindi,

<sup>18</sup> Cfr. E. E REED., *Moral Polarity in Kafka's «Der Prozess» and «Das Schloss»*, in «Monatshefte», 46:6, 1954, pp. 317-324; R. ROBERTSON, *Myth vs. Enlightenment in Kafka's «Das Schloß»*, in «Monatshefte», 103 (3), “Kafkas Spätstil / Kafka's Late Style”, 2011, pp. 385-395; E. R. STEINBERG, *K. of the Castle: Ostensible Land-Surveyor*, in «College English», 27 (3), 1965, pp. 185-189. Vd. C, 217; poi, nello stesso capoverso, pp. 243; 272.

non come un bene posseduto, una proprietà facilmente identificabile, ma come una funzione, che si riflette nella strategia diegetica del romanzo, per cui, nonostante la sua struttura poliedrica e pluridimensionale - dal corposo realismo delle differenti storie di Amalia e di Frieda alla surreale pantomima, come uno *slapstick* cinematografico, delle comiche “clownerie” di Artur e Jeremias -, risulta architettonicamente compatto<sup>19</sup>.

Il solo modello che Kafka poteva tenere presente, a livello storico, era quello dell'impero austroungarico retto dalla decrepita dinastia absburgica e sconfitto nella Grande Guerra; mentre, sul piano biografico, giocavano ruoli essenziali, la malattia, come reale male fisico e conseguente male dell'anima, la casa-incubo paterna, per lui negazione di ogni sicurezza e tranquillità domestica, l'organizzazione onnipotente delle banche, conosciuta nel suo decennale impiego presso una compagnia di assicurazioni. È, pertanto, impossibile decodificare univocamente il romanzo, con i suoi personaggi e ambienti spesso privi di determinazioni concrete, designati con sigle astratte, il suo intreccio indissolubile di divagazione fantastico-onirica e di descrizione cristallina del particolare realistico. La realtà del *Castello* è scolorita e smaterializzata; domina una trasfigurazione simbolica del dato certo, poiché Kafka intende attirare l'attenzione del lettore sulla policromia del reale, che nasconde sempre un raccordo con altri misteri, un rinvio a una dimensione “altra”, forse trascendente, tanto che il protagonista è costretto più volte a decrittare i segni, spesso secondo un intreccio diegetico in analessi, che finisce per ampliare il senso del segmento informativo precedente. Insomma, K. e il lettore del romanzo convergono in una stessa attività ermeneutica. In maniera illuminante Walter Benjamin, in un saggio scritto nel 1934 per il decennale della morte dell'autore, ha chiarito la natura del codice kafkiano: «Si può vedere con certezza che tutta l'opera di Kafka rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto

<sup>19</sup> Cfr. P. K. ACKERMANN, *A History of Critical Writing on Franz Kafka*, in «The German Quarterly», 23 (2), 1950, pp. 105-113; T. ANZ, *Die Leiden einer Generation. Kafka und die Psychoanalyse*, <https://literaturkritik.de/id/12104>, 2008; M. L. CAPUTO-MAYR, J. M. HERZ, *Franz Kafka: International Bibliography of Primary and Secondary Literature*, München, K. G. Saur, 2000; M. MITSCHERLICH-NIELSEN, *Psychoanalytische Bemerkungen zu Franz Kafka*, in «Psyche», 31 (1), 1977, pp. 60-83; A. VAN ROODEN, *Kafka Shared Between Blanchot and Sartre*, in «Arcadia. International Journal of Literary Culture», 55 (2), 2020, pp. 239-259; G. H. SZANTO, *Kafka Criticism*, in *Narrative Consciousness. Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet*, New York, University of Texas Press, 1972, pp. 173-180.

interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove»<sup>20</sup>.

L'immagine del Potere è, dunque, resa espressivamente dall'autore proprio operando un'astrazione da fatti troppo contingenti, così come avviene per il Castello che, se anche potrebbe essere probabile l'identificazione con il Catello boemo di Wossek a sud di Praga, ricordo d'infanzia di Kafka, rimane immerso in una dimensione enigmatica e irrealista, ma costruita con un linguaggio sempre incisivo, lineare e chiaro. Paradigmatico il rapporto di K. con il Castello, avvolto, nell'ora incerta del crepuscolo invernale, in una dimensione al tempo stesso assurda e reale. L'agrimensore, pur trovandosi lontano e spinto da un senso di angoscia a guardare, ha l'impressione inquietante che il Castello se ne stia come una persona tranquillamente seduta, come se fosse sola e non vista, e tuttavia si avvedesse di essere osservata, ma senza che la sua calma fosse turbata, dal momento che, in una sorta di reciprocità in cui non si sapeva se fosse causa o effetto, gli sguardi dell'osservatore non potevano fermarsi e scivolavano via:

Das Schloß, dessen Umriss sich schon aufzulösen begannen, lag still wie immer, niemals noch hatte K. dort das geringste Zeichen von Leben gesehn, vielleicht war es gar nicht möglich aus dieser Ferne etwas zu erkennen und doch verlangten es die Augen und wollten die Stille nicht dulden. Wenn K. das Schloß ansah, so war ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitzte und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert; so als sei er allein und niemand beobachte ihn; und doch mußte er merken, daß er beobachtet wurde, aber es rührte nicht im Geringsten an seine Ruhe und wirklich – man wußte nicht war es Ursache oder Folge – die Blicke des Beobachters konnten sich nicht festhalten und glitten ab<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> W. BENJAMIN, «Franz Kafka. Nel decennale della morte» (1934), in ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 261-289: 270. Vd. anche W. EMRICH, *Franz Kafka*, Bonn, Athenäum-Verlag, 1958; H. POLITZER, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, New York, Cornell University Press, Ithaca, 1962; W. H. SOKEL, *Franz Kafka: Tragik und Ironie*, München-Wien, Langen-Müller, 1964; G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978, I, pp. 895-944.

<sup>21</sup> «Il castello, i cui contorni cominciavano ormai a dissolversi, era là silenzioso come sempre, finora K. non aveva mai notato lassù alcun segno di vita, forse da tale distanza non era nemmeno possibile vedere qualcosa, e ciononostante gli occhi lo esigevano e non si rassegnavano ad accettare quella quiete. A volte, quando K. osservava il castello, era come se osservasse qualcuno che se ne stava lì tranquillo guardando davanti a sé, non però come perso nei suoi pensieri e quindi inaccessibile, ma libero e privo di preoccupazioni; come uno che fosse solo e non osservato da nessuno, e tuttavia fosse costretto a notare che qualcuno lo sta osservando, ma rimanesse perfettamente immobile

Risulta evidente come, se in apparenza Kafka si attiene a una descrizione inizialmente realistica costruita con segmenti linguistici di rigoroso nitore, nello stesso tempo e in maniera contraddittoria, la rappresentazione dell'oggettività assume un'immagine sfuggente, ambigua, chiaroscurale, in cui il soggetto e le cose sembrano confondersi, sì che realtà e surrealità ossimoricamente finiscono per coincidere o si attua un capovolgimento dei piani narrativi del reale e dell'irreale, secondo quella "tecnica dell'inversione", l'*Umkehrungstechnik*, magistralmente da lui usata. Si ha, quindi, l'impressione che K. e l'impenetrabile Castello, tanto più antropomorfizzato, quanto depersonalizzata è la sua incomunicabile gerarchia, vivano in una dimensione paradossale, in cui «tutto ciò che si crede d'afferrare sparisce»<sup>22</sup>, proprio perché il conflitto, in ultima analisi, aporetico tra questi due soggetti principali nasce dal loro reciproco non-intendersi; ed è dall'impossibilità comunicativa, dal prevalente manifestarsi dell'autorità comitale con i fatti rispetto alle parole, dalla conseguente e continua necessità di interpretare segni, pretesi chiari e determinati, in realtà sfumati e ambigui, emessi da una logica aliena e quindi in sé significanti, che traggono origine i meccanismi tipici della scrittura kafkiana, le spinte narrative, spesso dislocate su registri multipli, indispensabili per far andare avanti il romanzo con sempre nuovi episodi e contestuali adattamenti diegetici.

Intanto, sul piano critico-esegetico, dopo la lettura in chiave teologica di Brod (la lotta dell'agrimensore K. nel *Castello* rappresenterebbe il principio di grazia), non meno depistante è stata l'interpretazione esistenzialista di Camus, da cui prendono avvio gli abusatissimi termini di «assurdo» e «kafkiano»<sup>23</sup>; di qui l'origine dei fraintendimenti della struttura polisemica dell'opera di Kafka, non essendovi un solo punto di vista logico universalmente valido in contrasto con un mondo privo di logica, ma un conflitto fra due logiche inconciliabili: da una parte, quella aristotelica, rappresentata dal protagonista, dall'altra, una logica diversa, estranea, retta da regole precise, contro le quali il protagonista si scontra, ma che finiscono oggettivamente per prevalere. Quello che impropriamente viene designato come "assurdo" non è altro che la manifestazione di questo conflitto, in cui la logica non aristotelica, formata da componenti colle-

---

nella sua quiete; e in realtà – senza sapere se questa fosse una causa o una conseguenza di ciò – gli sguardi di chi osservava non riuscivano a rimanere fissi e scivolavano via».

<sup>22</sup> M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 60, traduzione di ID., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>23</sup> Cfr. A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942 (edizione italiana, Milano, Bompiani, 1946).

gate con l'ebraismo e dotata di forza attiva e propulsiva, tale da incidere sui fatti concreti, si trova, in maniera paritetica, sullo stesso piano della aristotelica o, in maniera più semplice, del comune buon senso, per cui se il protagonista non riesce a percepire l'esistenza del diverso finisce per non rendersi conto dell'esistenza di questo incomponibile contrasto e portare a fallimento la sua azione.

Vanno, quindi, considerate le chiavi di lettura della Arendt, che focalizza la rivolta del protagonista kafkiano contro i sistemi burocratici, insieme l'attenzione dello scrittore per il mondo degli emarginati, e di Sartre, che individua nella sua opera spinte anche socialmente rivoluzionarie. E se per Lukács, Kafka è l'autore che più di ogni altro è riuscito a descrivere l'impotenza di tutto ciò che è umano davanti al potere dell'inferno capitalistico moderno, mentre Deleuze e Guattari individuano le figure di alterità nell'animale, nel digiunatore, nello straniero e l'ibridazione del comico con il politico nella sua scrittura, l'interpretazione strutturalistica si dedica all'analisi delle strutture del testo in sé, Politzer a un approccio strettamente "testualista", Binder all'intero macrotesto kafkiano, dall'opera narrativa agli epistolari. Si deve ora alle ricerche storico-biografiche di Wagenbach, allo studio della componente ebraica orientale, rilevata da Baioni, ai tre volumi della monumentale biografia di Stach, ma anche alle indagini filologiche di Pasley, che correda i volumi da lui curati con gli apparati delle varianti, fornendo un quadro preciso delle tappe della stesura testuale, di Reuß e Staengle, che pubblicano i manoscritti in copia fotostatica con trascrizione diplomatica a fronte, ponendo problemi più generali di ecdotica dei testi moderni, per dare finalmente respiro alla scelta definitiva della centralità del testo e della sua complessa e multipla ermeneutica, in grado di muoversi dialetticamente tra distanza e vicinanza al nostro tempo, trattandosi un'opera eccezionale, che è una delle metafore più geniali della storia della letteratura<sup>24</sup>.

<sup>24</sup>Vd., nell'ordine di riferimento testuale, H. ARENDT, *Franz Kafka, A Revaluation*, in «Partisan Review», 11 (4), 1944, pp. 412-422; J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948; G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, cit.; ID., *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957; F. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975 (ed. it., *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975, poi, Macerata, Quodlibet, 1996 e, per l'aspetto comico, anche R. BARILLI, *Comicità di Kafka*, Milano, Bompiani, 1982); H. POLITZER, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, New York, Cornell University Press, Ithaca, 1962; ID., *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt a. M., Fischer, 1965; H. BINDER, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Berlin, Bouvier, 1966; ID., *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1975; ID., *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*,

### 3. *Fenomenologia del Potere nei regimi totalitari: forza ubiquitaria, funzione coercitiva, apparenza anonima*

Attraverso la descrizione minuta delle gerarchie e delle loro tecniche di dominio, distribuite su un piano pluridimensionale, la manifestazione delle possibilità combinatorie del linguaggio, in grado di definire le diverse e sfuggenti sfaccettature del Potere e la vera natura delle sue strutture comunicative, appare evidente che Kafka è uno scrittore indubbiamente sensibile alle ingiustizie sociali e, in tal senso, dotato di una visione “politica”. In tal modo, descrivendo i perversi meccanismi di autoriproduzione del Potere e procedendo con una trascrizione in “concatenamento”, ne smonta i concatenamenti stessi in maniera iper-realistica e comico-politica (Deleuze-Guattari), ne smaschera il funzionamento autoritario, in cui emergono la sua finalità autoreferenziale, l’inutilità e la falsa razionalità del sistema gerarchico, l’ingannevole efficienza messa in atto al solo scopo di prevaricazione e occultamento di una violenza strutturale, se pure non esibita direttamente. Di qui l’idea di fondo di un’istanza politica nella scrittura di Kafka, in cui la vecchia monarchia asburgica, da lui conosciuta e tenuta presente, acquista nel suo profetico immaginario quei caratteri oggettivi e diabolici che saranno propri del fascismo.

Il Potere, quindi, in senso più generale, è forza catalizzatrice e irresistibile, che invade con i suoi tentacoli infiniti ogni cosa, che riesce a

---

München, Winkler 1976; ID. (hrsg), *Kafka-Handbuch. I: Der Mensch und seine Zeit; II. Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Kröner, 1979; ID., *Kafkas «Verwandlung»: Entstehung, Deutung, Wirkung*, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld, 2004; ID., «Eine ganz und gar alte Stadt». *Franz Kafka geht durch Halberstadt*, in «Kafka-Katern», 18 (1), 2010, pp. 3-8; K. WAGENBACH, *Franz Kafka: eine Biographie seiner Jugend, 1883-1912*, Bern, Francke, 1958 (ed. it., Torino, Einaudi, 1972); ID., *Kafka-Symposium. Datierung – Funde – Materialien*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1965; ID., *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1983 (ed. it., a cura di R. Colorni, Milano, Adelphi, 1983); G. BAIONI, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit. (ma anche ID., *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1962 e *Introduzione a FRANZ KAFKA, Skizzen – Parabeln – Aphorismen*, a cura di ID., Milano, Mursia, 1971); R. STACH, *Kafka. Die frühen Jahre; Die Jahre der Entscheidungen; Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. M., Fischer, 2014, 2002 e 2008; ID., *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt a. M., Fischer, 2012 (ed. it., *Questo è Kafka?*, Milano, Adelphi, 2016); M. PASLEY (hrsg.) – F. KAFKA, *Der Prozeß*, cit.; R. REUSS, *Lesen, was gestrichen wurde*, in F. KAFKA, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, Basel-Frankfurt a. M., Einleitungsband, 1995, pp. 9-24; ID., P. STAENGLER (hrsg) – F. KAFKA, *Der Prozeß*, cit.; vd. anche F. KAFKA, *Franz Kafka-Ausgabe. Historisch-Kritische Edition sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, Frankfurt a. M., Stroemfeld-Roter Stern, 1995.

creare particolari atmosfere inquietanti e richiede la subordinazione alle sue regole di chi lotta per ottenerlo. In senso formale appare sempre meno connesso con i bisogni umani; vi sono, pertanto, poteri, difficili non soltanto da comprendere, ma anche da individuare: infatti, «uno dei poteri più insidiosi del potere consiste nel potere di nascondersi, di agire indirettamente, senza esporsi»<sup>25</sup>. Nessuno può dire cosa in realtà esso sia: il potere è tabù; si possono dare dei resoconti formali, ma la sua essenza rimane mobile, sfuggente.

Il Potere ha due ottiche differenti: o è rapporto interpersonale, oppure è caratteristica oggettiva di un dato sistema sociale. A causa della complessità che avvolge la sua natura, può essere visto in modo fuorviante: spesso volte come se in realtà non esistesse, altre, come forza demoniaca o come una sorta di brutto sogno. I meccanismi di coercizione, pressione, manipolazione garantiscono il potere: esso si centralizza; il controllo delle decisioni importanti si concentra nelle mani di pochi gruppi ristretti, che cercano di favorire soltanto il loro tornaconto personale, relegando in secondo piano i bisogni primari dei cittadini, per cui «la facoltà di decidere acquista l'apparenza di un processo razionale, anonimo, depersonalizzato»<sup>26</sup>.

Un'altra grande incognita è sapere chi esercita il potere e dove lo esercita. Nessuno ne è titolare in senso stretto, ma, dovunque è presente, sembra che si eserciti attraverso collegamenti e istanze, spesso infime, di gerarchia, di controllo, di sorveglianza, d'interdizione e costrizione. È un potere che «si esercita», piuttosto che non lo si possieda; non si applica puramente e semplicemente come un obbligo a quelli che «non lo hanno»; esso, dunque, penetra nello spessore della società e non si localizza solo nelle relazioni fra lo Stato e i cittadini.

Nella sorveglianza gerarchizzata il Potere «non si detiene come una cosa, non si trasferisce come proprietà: funziona come un meccanismo»; ciò gli permette di essere «dappertutto e sempre all'erta e, perché non lascia, in linea di principio, alcuna zona d'ombra, controlla senza posa quelli stessi che sono incaricati di controllare»<sup>27</sup>. Il Potere viene, quindi, rappresentato come forza ubiquitaria, come qualcosa di onnipresente; non per il privilegio di raggruppare tutto sotto la sua «invincibile unità», ma perché si produce in ogni istante, in ogni punto: «Il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove». Non è un'i-

<sup>25</sup> F. FERRAROTTI, *Una sociologia alternativa*, Bari, De Donato, 1975, p. 247. Sui medesimi problemi, cfr. dello stesso autore, *Idee per la nuova società*, Firenze, Vallecchi, 1974.

<sup>26</sup> Ivi, p. 255.

<sup>27</sup> M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976, p. 194.

stituzione, non è una struttura, ma è «il nome che si dà ad una situazione strategica complessa in una società data»<sup>28</sup>.

Potere e sapere si implicano strettamente: ogni volta che si creano relazioni di potere non si può non costituire in diretta correlazione un campo di sapere e, viceversa, quest'ultimo dovrà necessariamente supporre e istituire relazioni di potere. La «verità», quindi, è essa stessa potere<sup>29</sup>. Il potere autocostituitosi come verità genera la società totalitaria dell'antiutopia, in cui o la mostruosa «isola del dr. Moreau» dell'omonimo romanzo di Wells o la società di Zamjatin in *Noi* o il *Mondo nuovo* di Huxley o *Buio a mezzogiorno* di Koestler e soprattutto il Grande Fratello in *1984* di Orwell, il cui antecedente nella letteratura europea è il Dostoevskij dei *Demoni* e dei *Fratelli Karamazov* (soprattutto per la figura del grande Inquisitore), potrebbero rappresentare la nuova barbarie, quella del Lager e del Gulag, perpetrata nella prima metà del secolo scorso.

Il Potere è un tradizionale attributo dell'ente demoniaco, ma anche un dono che Satana ha elargito all'uomo pronto a dannarsi. Dal Mefistofele goethiano allo schermo «demoniaco» dei maestri dell'espressionismo corre un filo rosso, una lezione di alto prestigio intellettuale, di cui la cultura mitteleuropea del primo Novecento subisce prepotentemente il fascino, anche se la costruzione immaginaria del demoniaco è propria di ogni secolo, età, etnia. La vera questione del diavolo, infatti, non è né religiosa, né fantastica, ma essenzialmente antropologica: la sindrome demoniaca ha sempre sovrastato l'umanità, perché l'universale fantasma di Satana è una concezione mitica, proiettata all'esterno, del male che è in noi. Le lugubri fantasie medievali raffiguravano il demonio come presenza corpora e visibile per poterlo meglio dominare, dissolvendo in un'immagine conosciuta e concreta l'enigma inafferrabile del male<sup>30</sup>.

Nella fase attuale della storia umana si demonizza quel Potere che, dal volto diabolicamente non identificabile, regge le società totalitarie, limitando la libertà e l'autonomia degli individui, nei quali genera il terrore. Il Potere e il «senso della fine» di una civiltà sono i simboli demoniaci delle inquietudini e delle paure, che vanno intese non in uno specifico senso spazio-temporale, ma in un'accezione più generale. Forse non esiste e non è mai esistita una società senza paura: dalla paura primordiale delle grandi ombre notturne, del nuovo e dello sconosciuto a quella della vendetta

<sup>28</sup> M. FOUCAULT, *La Volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 81-82.

<sup>29</sup> Cfr. P. BOURDIEU, *Campo del potere e campo intellettuale*, Cosenza, Lerici, 1978.

<sup>30</sup> Cfr. A. M. DI NOLA, *Inchiesta sul diavolo*, Bari, Laterza, 1979; ID., *Il diavolo. La sindrome demoniaca sovrasta l'umanità*, Roma, Scipione Editori, 1980.

divina, di Satana, della donna strega e anche, più avanti nei secoli, della peste, delle epidemie, del dominio dei popoli islamici sulla Cristianità<sup>31</sup>.

Prima tra queste paure, spesso inconfessate, quella della morte; subito dopo, individuale e collettiva, quella escatologica e millenaria dell'imminente fine del mondo<sup>32</sup>. La società, che non ha paura, ha di fatto rimosso la paura. L'*Unheimliche*, che è in noi, compie le sue irruzioni dai labirinti profondi e insondati della psiche: siamo schiacciati, come aveva intuito Freud, tra l'ansia e il terrore; abbiamo bisogno di immaginare scene terrificanti per esorcizzarle e farci trovare preparati quando queste possono realmente accadere. L'immaginario della paura prova sollievo dinanzi alla morte collettiva: catastrofi, calamità ecologiche, collassi atomici sono i più privilegiati<sup>33</sup>.

#### 4. Alvaro, «L'uomo è forte»: il volto demoniaco del Potere

Atmosfera allucinata, perversa, da incubo; senso di oppressione e di mancanza di libertà, prodotto dall'apparato di solerti ed enigmatici funzionari, che detengono di fatto il potere nel Castello; indifferenza e inospitalità diffidente degli abitanti del villaggio, che spiano e sfuggono il protagonista; clima di sospetto e di delazione; andirivieni di messaggeri e messaggi, che non concludono mai un incontro decisivo: nel romanzo di Kafka, sono tutti questi gli elementi per giustificare un confronto con uno dei più interessanti romanzi di Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*.

Sono state già evidenziate le analogie tra *Il Processo* e *L'uomo è forte*, che, a parte certi aspetti dell'intreccio narrativo, culminano in una comune atmosfera di paura e di sospetto, ferme restando le diversità di fondo tra Kafka e Alvaro, oltre che per la differente genesi culturale, anche per la loro antitetica visione del mondo: cupa, volta alla rappresentazione del negativo, nello scrittore ebreo di Praga; cristiana e fiduciosa nel trionfo finale della giustizia, venata di umanistico e mediterraneo ottimismo, nel

<sup>31</sup> Cfr. J. DELUMEAU, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, Torino, S.E.I., 1978; A. OLIVIERO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Torino, Boringhieri, 1980.

<sup>32</sup> Cfr. PH. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1978; ID., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Bari, Laterza, 1980; J. BAUDRILLARD et alii, *Luoghi e oggetti della morte*, Milano, Savelli, 1979.

<sup>33</sup> Cfr. A. M. DI NOLA, *Apocalisse e liberazione. L'irrazionale come soglia di una cultura post-apocalittica*, in *Religiosi e laici; di fronte all'Apocalisse*, Milano, Edizioni dell'Apocalisse, 1979.

narratore calabrese<sup>34</sup>. Nel *Processo* il protagonista, Josef K., e nell'*Uomo è forte* Dale introiettano il ruolo del colpevole, assumono comportamenti eterodiretti e originariamente non insiti nel loro carattere. Il personaggio alvariano viene spinto a commettere un assassinio, non previsto e non voluto, se non da una potenza diabolica e indecifrabile che lo domina, attraverso una dinamica coscienziale, la quale, partendo da un irrefrenabile senso di colpa, evolve verso un desiderio di punizione, ottenibile solo con un gesto criminale avvertito come atto liberatorio.

Un confronto Alvaro-Kafka va fatto anche sulla scorta dell'altro capolavoro kafkiano, *Il Castello*, che, oltre alle affinità profonde con *Il processo*, rappresenta, forse ancor meglio, il Potere, inteso come meccanismo complesso, indecifrabile e inafferrabile, gestito dalla compagine burocratica operante nell'enigmatico maniero. Alvaro, oltre ad avere avuto come professore di tedesco all'Università di Milano Giuseppe Antonio Borgese, autore tra l'altro di un libro per quel tempo rilevante, *La nuova Germania* (1909), era stato a Berlino nel biennio 1928-1930, dove aveva scritto articoli per periodici, come il «Berliner Tageblatt» e «Weltbühne», mentre un suo libro, *L'amata alla finestra* (1929), era stato tradotto con il titolo del primo racconto, «Facce nascoste», *Verborgene Antlitze*, a cui seguirono anche diverse recensioni, come una particolarmente acuta, *Ein Neuer Italianischer Dichter Corrado Alvaro*, in «Vossische Zeitung». A questo si aggiunga la frequentazione del germanista Alberto Spaini, primo traduttore del *Processo* (1933) in Italia, con cui aveva collaborato, dal 1926, alla rivista «900» e successivamente alla traduzione, nel 1950, per la rappresentazione di *Dreigroschenoper* di Brecht. Si tratta, insomma, di diverse importanti circostanze che inducono a ipotizzare la probabile

<sup>34</sup> Cfr. L. REINA, *Su Alvaro e Kafka*, in ID., *Il viaggio della Démetra. Elegismo regressivo ed ansia di modernità negli scrittori meridionali del Novecento*, Napoli, E.S.I., 1982, pp. 35-52; ID., *Alvaro e un suo modello europeo*, in ID., *Percorsi alvariani. La vocazione di uno scrittore nel disagio della contemporaneità*, Pompei, Le Pleiadi, 1988, pp. 155-171; ID., *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli, Guida, 1973. La prima edizione italiana del *Processo*, nella traduzione di Alberto Spaini, è uscita da Frassinelli nel 1933; dello stesso anno è la traduzione francese di A. Vialatte per Gallimard. Meno convincenti i rapporti, più volte evocati, con *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati (1940); ma sui kafkismi e i romanzi pseudo-kafkiani, vd. L. MITTNER, *Kafka senza kafkismi*, in ID., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, II, pp. 1159-1188: 1159-1161 (diverso il contesto in cui è citato il romanzo di Alvaro, ivi, p. 1162, n. 9). Vd. anche A. BALDUINO, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965 e 1972; *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, Atti del Convegno di studi, Reggio Calabria, novembre 1978, Reggio Calabria, Casa del Libro, 1981.

conoscenza, da parte di Alvaro, anche del testo originale di *Das Schloß* non ancora tradotto in Italia, ma uscito a Monaco nel 1926. Preme, tuttavia, in questa indagine mettere in luce non le influenze dello scrittore boemo sul calabrese, ma la perfetta sintonia dei temi affrontati, che confermano la statura europea di Alvaro, vicino al massimo rappresentante della narrativa modernista, Kafka<sup>35</sup>.

Alvaro al tema del «Potere» e della società totalitaria ha inteso dedicare proprio *L'uomo è forte*, il cui titolo originario, certo più pertinente, era *Paura sul mondo*; e, infatti, in *Das Schloß* termini ricorrenti sono «Angst» (“paura”), «Ängstlichkeit der Leute» (“paura della gente”), solo in apparenza, immotivata<sup>36</sup>. Di qui muove il peculiare taglio ermeneutico di questa indagine, volta non tanto a collocare il romanzo all'interno della narrativa alvariana o nel contesto di un'analisi esclusivamente comparatistica, ma a studiarne la fenomenologia, lungo un asse più generalmente diacronico, intorno ai grandi temi del potere, della violenza e del terrore, sempre in rapporto alle soluzioni espressive e strutturali. L'esame del romanzo verrà, quindi, proiettato su uno sfondo più ampio, poiché questa fondamentale

<sup>35</sup> Seguendo l'ordine dei riferimenti, cfr. G. A. BORGESE, *La nuova Germania*, Torino, Bocca, 1909; per gli articoli su periodici tedeschi, vd. C. ALVARO, *Scritti dispersi (1921-1956)*, Milano, Bompiani, 1995; ID., *Verborgene Antlitze*, Breslavia, Ostdeutsche Verlangsanstalt, 1930; O. ZOFF, *Ein Neuer Italianischer Dichter Corrado Alvaro*, in «Vossische Zeitung», 2 marzo 1930. Su Spain: C. GALINETTO, *Alberto Spain germanista*, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura, Documentazione, 1995.

<sup>36</sup> La prima edizione di *L'uomo è forte* uscì a Milano, nel maggio 1938, presso le edizioni di Valentino Bompiani, con in copertina una significativa immagine di Bernard. Il titolo originale del romanzo era *Paura sul mondo* e tale è rimasto in alcune traduzioni in altre lingue. Fu, infatti, la censura del regime a guardare con sospetto questo titolo e a chiedere che venisse mutato, con interventi censori per altro molto modesti all'interno del testo. L'edizione da noi seguita è quella del 1945 (1959<sup>8</sup>), che sarà citata con la sigla *UF*, seguita dal numero di pagina. Nel 1984 è uscita una ristampa con prefazione di M. Prisco (ivi, pp. I-VI) e la ricostruzione del rapporto tra Corrado Alvaro e Valentino Bompiani, dovuta a G. Zaccaria («Cronaca di una collaborazione», ivi, pp. VII-XVI); altre successive ristampe sono a cura di N. Borsellino (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006) e di M. Onofri (Milano, Bompiani, 2018). Oltre ad alcuni legami tra Alvaro e il realismo magico di Bontempelli, potrebbero essere messi in campo anche altre suggestioni: «Ma forse le pagine più convincenti in questo senso sono quelle in cui Alvaro ci offre una rappresentazione onirica, fra futurismo, espressionismo e surrealismo, della folla e soprattutto del paesaggio cittadino, con echi evidenti della pittura d'avanguardia» (R. LUPERINI, «*L'uomo è forte*» di Corrado Alvaro, in ID., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 156-157). Vd. anche J. SZYMANOWSKA, *Tra ideologia e poesia. Le strutture spazio-temporali in «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro e «Il palazzo a mille piani» di Jan Weiss*, in «Études Romanes de Brno», 30, 1, 2009, pp. 125-135.

tematica, fermo restando le notevoli differenze individuali e storiche tra gli scrittori, rappresenta una costante, per così dire, antropologica nel corso del tempo, le cui radici sono contemporaneamente o alternativamente psichiche e / o sociali, e trovano la loro espressione più naturale e pregnante nella formalizzazione letteraria.

Affiora, nei personaggi dell'*Uomo è forte*, un incontenibile senso di colpa: il nemico, il sovversivo coesistono nel fondo di ogni individuo; il delitto contro l'ordine costituito può essere concepito da chiunque. La paura impedisce agli uomini di agire liberamente, perché temono che ogni gesto, ogni parola possano essere la causa di una probabile punizione. Vivono come se ci fosse tra loro la presenza oscura di un individuo, a cui è impossibile nascondere ogni piccolo atto o pensiero; dal quale si sentono osservati, senza che egli possa direttamente udirli o vederli: l'arbitro che decide della loro vita e della loro morte, a cui è impossibile dare delle sembianze umane. È l'immagine archetipica di un dio onniveggente, di ascendenza biblica, ma propria del nostro inconscio collettivo, che Alvaro riattiva nei personaggi del romanzo.

In una società, dominata dalla diffidenza e dal timore, anche l'apparenza della colpevolezza può essere una colpa: la capacità a delinquere è infinita; bisogna impedire a se stesso e agli altri di cadere nella colpa. Tutti si sentono invasi nella volontà, nei pensieri da un assurdo potere, inafferrabile nella sua concretezza, ma onnipresente nella sua forza perseveratrice, dinanzi al quale la libertà diventa un ideale astratto. Si è indotti, allora, alla delazione, anche ai danni del proprio amico, in maniera funzionale al potere, che spesso ha bisogno di un capro espiatorio da esporre agli istinti aggressivi della folla.

*L'uomo è forte* si apre con il ritorno in patria del protagonista, l'ingegnere Roberto Dale, profondamente insoddisfatto della società che lo aveva fino ad allora ospitato. È per lui quasi una fuga dal mondo, ma, nello stesso tempo, una ricerca di valori autentici, a cui aggrapparsi nei momenti di sconforto per vincere tutte le ansie, provocate da una civiltà smarrita all'inseguimento di falsi valori. Giunto in patria, Dale scopre gradualmente come ne fossero cambiati l'aspetto, il costume, la vita stessa, dopo le stragi, gli orrori, i soprusi delle lotte civili, prodotti da una rivoluzione che aveva instaurato un regime totalitario. Perciò avverte un pericolo sospeso su tutto e un divieto, senza che ci sia una ragione evidente. Il suo stesso rapporto con un'amica d'infanzia, Barbara, è offuscato dalla paura e dalla proibizione. È, infatti, guardato da tutti con sospetto, poiché viene dall'estero, un mondo ritenuto libero e privo di preoccupazioni.

Fin dai primi giorni, Dale è consapevole di vivere in una società alienata: questa, magistralmente rappresentata da Alvaro, è una società dell'utopia negativa, l'opposto della visione profetica – nell'ambito almeno della cultura calabrese – dei suoi corregionali Gioacchino da Fiore e Tommaso Campanella (la cui città del sole si ispira per certi versi alla repubblica platonica), che hanno invece immaginato la società armonica dell'utopia positiva<sup>37</sup>. Nella società distopica del romanzo la paura impedisce a tutti di impegnarsi attivamente, affinché l'assurdo sistema possa essere eliminato, mentre nel loro animo vorrebbero costruire un mondo nuovo, abbandonando i valori del passato e fuggendo ciò che ricorda costumi di altri paesi. Per ottenere un mondo nuovo bisogna estirpare tutto ciò che impedisce una pacifica sopravvivenza, distruggere ciò che è privato, personale, intimo, causa di tutti i mali di cui soffre l'umanità. Proprio dall'oscuro timore di non aver nulla di individuale nasce l'amore ossessivo per le più piccole cose, che in condizioni diverse non interesserebbero e che in altri Paesi non avrebbero senso. Una realtà, quindi, dominata da forze oscure e misteriose che tiene in agitazione gli uomini, vittime della grande macchina del Potere, la quale, mentre crede di imporre «la verità, la giustizia, la felicità», non si accorge di creare intorno un mondo solitario che odora di morte<sup>38</sup>.

I due protagonisti del romanzo vivono nell'attesa di un evento che possa allontanare quel clima di terrore che li invade. Hanno coscienza del male, vorrebbero evadere dal sistema totalitario, ma la paura li spinge verso la rinuncia e la sconfitta. Dale, avendo vissuto per molto tempo all'estero, si adatta mal volentieri a questo clima di terrore, non riuscendo a trovare una giustificazione valida a quel senso di proibizione che avvolge tutte le cose, uccidendo perfino i sentimenti più nobili. Il suo rapporto con Barbara è vissuto nella paura di essere giudicati colpevoli;

<sup>37</sup> «Campanella fu un prodotto naturale della sua terra, uno dei più curiosi frutti della civiltà dell'Italia meridionale [...] La sua filosofia diviene talvolta visione e ricordo» (C. ALVARO, *Introduzione a Le più belle pagine di TOMMASO CAMPANELLA*, Milano, Treves, 1935, pp. IV-V).

<sup>38</sup> *UF*, 109. «Noi vogliamo – dice l'Inquisitore alvariano – che i nostri cittadini siano felici. Devono essere felici per forza. Tutto quello che li turba è delittuoso». Per questi aspetti si rinvia anche ad A. GRANESE, *Terrore e tremore nel «diluvio» alvariano*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Atti del Convegno di Studi, Cosenza- Reggio Calabria-San Luca, 27-29 settembre 2001, a cura di A. Giannanti e A. M. Morace, Cosenza, Pellegrini, 2006, pp. 313-228. Vd. anche *Paura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro*, Atti del Seminario di Studi, Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009, a cura di A. M. Morace e A. Pupino, Pisa, Ets, 2013.

ed è per questo che Barbara, stanca di sotterfugi, viene subdolamente spinta, in un intreccio inestricabile di odio-amore, a denunciarlo all'Inquisitore.

Vuole vivere padrona della sua solitudine e, nel momento stesso in cui promette di denunciare Dale, reo solo di essere straniero, le sembra di avere riacquisito la vita e si sente parte dell'enorme macchina del Potere. Con tale stato d'animo si reca dall'Inquisitore senza una precisa idea di quale fosse la colpa da confessare, ma consapevole che con la delazione avrebbe allontanato da sé l'ansia e l'angoscia, entrando nell'ubbidienza e nella regola. Ciò che in una società libera avrebbe portato all'unione dei due protagonisti finisce per diventare sinonimo di ansia e di inquietudine: la tecnocrazia uccide persino i sentimenti. Dale vive quest'esperienza traumatica, all'interno di un regime totalitario, dominato dall'incubo e dal terrore, dal quale cerca di tenersi lontano, ma finisce invece per introiettare il ruolo, necessario al potere, dell'assassino.

##### 5. *Di fronte alla Legge dell'Inquisitore: una metaforica "Verwandlung" da amicizia a denuncia*

*L'uomo è forte* riesce, dunque, a rappresentare lo stato di paura che accompagna ogni azione dell'uomo, costretto a subire i rigori di un regime assolutistico, su cui incombe il senso minaccioso di un apparato burocratico, vampiresco e spionistico: una realtà dominata da forze misteriose e avverse, dove la gente vive in uno stato continuo di angoscia e di paura, dove i rapporti sono inquinati dalla diffidenza e dal sospetto. Dale avverte, fin dai primi giorni, la presenza ossessiva di un pericolo di cui non riesce a spiegarsi le cause: «Là per là questo sentimento di paura e di ignoto, questa proibizione senza ragione, diedero a Dale un nuovo e inesplicabile piacere»<sup>39</sup>. Capiva che «c'era un pericolo sospeso su tutto e un divieto [...] si trovava in un mondo in cui c'era qualcosa di proibito e senza una ragione evidente». La paura impediva agli uomini di vivere serenamente la loro vita; sapevano, infatti, che era molto difficile sottrarsi alle direttive impartite da un occulto e inafferrabile Potere. Era senza dubbio difficile per un uomo, vissuto in un mondo libero da qualsiasi preoccupazione, inserirsi in una realtà alienante, dominata da misteriose forze, in cui «ogni suo atto, ogni suo gesto, ogni sua parola potevano

<sup>39</sup> *UF*, 12. Per le altre due citazioni, all'interno dello stesso capoverso: rispettivamente, pp. 17; 54.

essere un delitto, e portare come punizione la morte». Non è difficile capire quanto siano sospettosi di tutte le novità coloro i quali sanno che il pericolo è sempre in agguato.

Dale vorrebbe poter vivere senza paura, ma è proprio questo sgomento che lo spinge alla sconfitta e alla rinuncia, togliendogli il gusto della lotta, tanto che il protagonista alvariano non sembra avere la carica agonistica del K. di Kafka, l'autore più conseguentemente calato in una realtà non tanto esistenziale, quanto ontologica negativa. L'ingegnere Robert è, inoltre, consapevole di essere oggetto di curiosità, perché mostra, persino nel suo modo di comunicare, la provenienza dall'estero:

– Sì, mi guardano, perché non sono abituate a vedere gente di fuori, perché immaginano fuori tutto libero, sciolto, senza preoccupazioni. Io credo che uno di voi all'estero si distingua subito. Camminate un poco di lato, come se voleste sempre sfuggire a uno sguardo [mentre] altrove, gli uomini camminano con le braccia distese, aperti verso la vita, e non come se aspettassero che qualcuno li abbia a picchiare (*UF*, 67-68).

La realtà in cui vive è una realtà alienante e feroce che non rispetta nemmeno i valori fondamentali della personalità umana, la dignità e la libertà; diffonde su tutto il suo alone di mistero e di proibizione. La paura si è ormai diffusa nell'animo degli uomini, per cui agiscono

come alla presenza di un individuo che vedesse tutto e a cui era impossibile nascondere ogni più piccolo atto o pensiero [...] l'arbitro della vita e della morte, padrone e sovrano con un'onnipotenza e un'ubiquità da Dio, con cui tutti facevano il loro esame, sebbene egli non udisse e non vedesse, cui nessuno avrebbe potuto mentire, e che era soltanto una immagine cui non si poteva prestare un corpo; da cui tutti si credevano osservati e veduti, che si era sostituito al cielo e all'inferno e che dominava di sé anche i sogni notturni (*UF*, 75-76).

Anche Dale, che ormai condivideva assieme agli altri il tremore e il timore, faceva promesse all'individuo onnisciente e onnipotente presente nell'animo e nei pensieri di tutti: «Io non farò nulla di male, non ne farò mai. Non merito la tua punizione. Tu lo sai che non sono colpevole di nulla»<sup>40</sup>. Attaccarsi a qualcosa di particolare era sfuggire alla norma: «Bisognava essere tutti». Tutti «potevano farsi reciprocamente male. Alcuni [...] si compiacevano evidentemente della loro potenza e del sospetto degli altri». Si voleva costruire una società nuova, distruggendo tutto quello

<sup>40</sup> *UF*, 79. Le altre tre citazioni nel capoverso: nell'ordine, pp. 94; 102; 108-109.

che apparteneva ad altri tempi e ad altri paesi: Dale «per la prima volta sentì intorno a lui la sofferenza e la morte come un elemento nuovo nel mondo, il vero tema di tutta la vita».

Coloro che detenevano e regolavano i meccanismi del potere lottavano per distruggere ed estirpare i mali che insidiavano l'umanità. Si infiltravano negli animi degli uomini, impedendo ad ognuno di avere qualcosa di esclusivamente suo. Dale era consapevole di essere il bersaglio di quell'oscuro potere che aveva bisogno di oppositori per poter continuare la sua opera di demolizione e realizzare una società nuova. Veniva dall'estero e come tale non avrebbe sopportato a lungo le privazioni e si sarebbe dato ad atti di terrorismo: «Egli poteva essere pericoloso, poteva nuocere. Era la conoscenza di un nuovo potere inesplorato, la rivelazione di un segreto»<sup>41</sup>. Giungeva a solenni promesse con quel qualcuno che sorvegliava le azioni di tutti: «Con questo qualcuno che egli non conosceva parlava come se lo avesse presente, accanto a lui e ogni suo pensiero gli fosse noto. Arrivava a trattative con lui».

Con il trascorrere dei giorni cresceva la sua angoscia e sempre più spesso prometteva di essere come tutti gli altri, ma l'individuo presente nel suo animo gli rispondeva: «Tu non puoi. C'è qualcosa in te che è colpevole». Dale aggiungeva pregando:

– Ammiro la tua potenza e tutta la potenza oscura che si trova intorno a me. Perché devo passare senza essere l'uomo che devo essere e che voglio essere? – Poi, nella sua mente, quella figura si velava, non parlava più e tutto cadeva nel mistero (*UF*, 146).

Considerava la sua amicizia con Barbara causa delle sue angosce, anche se nessuno aveva detto loro di essere nella colpa; sentivano di agire contro i rigori di quel regime totalitario e assolutistico che permeava di sé qualsiasi cosa. La loro vita era continuamente in pericolo; la loro amicizia li isolava dagli altri, a cui desideravano tornare, per «potere andare insieme dappertutto senza paura, vivere insieme senza paura»<sup>42</sup>.

I loro ultimi discorsi avevano avuto il medesimo carattere: avevano discusso del loro salvataggio [...] Per la prima volta Dale pensò a qualcosa che gli pareva una rivelazione: che, cioè, l'uomo ha una sola [...] possibilità e che sbagliato l'indirizzo delle proprie azioni non vi sia più rimedio. Il fatto più importante – egli pensava – è di tenersi in equilibrio nel mondo di tutti; ad un tratto per una

<sup>41</sup> *UF*, 117; la successiva: p. 129.

<sup>42</sup> *UF*, 173.

disattenzione, per aver misurato male le proprie possibilità, l'uomo decade in un mondo basso tra i disperati, gli oziosi, i vagabondi, i fuorilegge (UF, 182).

Come la Frieda di Kafka svolge un ruolo di mediazione tra K. e Klammm, così pure, in Alvaro, Barbara mette in relazione Dale con l'Inquisitore, altrettanto inavvicinabile, ma intento anche a sorvegliare. È comune ai due romanzi, dunque, la funzione di intermediaria svolta dalla protagonista femminile. Particolarmente in Barbara si attua una «metamorfosi» (proprio nel senso metaforico della *Verwandlung* kafkiana, capitata a Gregor Samsa, il celebre protagonista dell'omonimo racconto), perché la sua denuncia di Dale all'Inquisitore si configura freudianamente come liberazione di profondi sensi di colpa, materializzazione di tormentati e angosciosi percorsi da incubo, vera genesi dell'inconscia trasformazione da amica a delatrice<sup>43</sup>.

Barbara, avendo deciso di accusare Dale, si sente già diversa, capisce che la sua amicizia è stata un momento di debolezza, poiché «è un uomo ostinato, puntiglioso, cieco che crede di poter fermare con la sua passività la grande macchina che si muove su tutta l'estensione di quella terra, che domina pensieri e sentimenti, che sovrasta le illusioni umane»<sup>44</sup>. La ragazza considera l'amico un essere da distruggere; ha bisogno di confessare la sua colpa, sente su di sé la violenza del mondo: «Tutto intorno è violenza, e tutto è fatto di violenza. Gli uomini hanno costruito torri e palazzi, hanno costruito la pompa maestosa del potere, del dominio, della forza».

La certezza di non poter fare nulla contro il Potere fagocitante finisce per troncare gli slanci di evasione dei protagonisti, ormai vittime di una società alienante, disumanizzante e totalitaria, che assume un'identità aberrante, anche perché, nel suo interno, la guerra civile non è del tutto finita: «Bande e Partigiani si combattevano ancora; in questo momento i Partigiani avevano il sopravvento, mentre le Bande erano ricacciate ai margini della contra-da»<sup>45</sup>. In Alvaro l'atmosfera demoniaca che oppri-

---

<sup>43</sup> Il racconto, *Die Verwandlung*, fu scritto nel 1912, nello stesso anno in cui Rilke inizia a comporre le *Duineser Elegien* e, appena l'anno dopo, Thomas Mann scrive *Der Tod in Venedig*: si tratta di un biennio letterariamente molto intenso, essendo in piena attività anche Benn e George, Schnitzler e Trakl. Cfr. F. KAFKA, *Die Verwandlung*, «Weißen Blätter», settembre 1915, in volume separato, Leipzig, K. Wolff Verlag, novembre-dicembre 1915 (ed. it. Firenze, Vallecchi, 1934). Sul romanzo di Mann, vd. A. GRANESE, «“Der Tod in Venedig”»: originalità nella raffigurazione dell'archetipo mitico (2. 5); esemplarità nella rivitalizzazione del classico antico» (2. 6), in ID., *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Salerno, Edisud, 2010, pp. 97-110.

<sup>44</sup> UF, 184; poi: p. 185.

<sup>45</sup> UF, 9.

me i protagonisti è prodotta da alcune situazioni oggettive: Dale si sente continuamente osservato e spiato, qualcuno cerca di investirlo, gli si inviano anonimi messaggi per invitarlo ad incontri dove non si reca mai nessuno, la sua camera di albergo viene perquisita. In alternativa, vi sono i meccanismi di conservazione del potere: organizzazione del consenso, controllo e manipolazione delle notizie, ricerca di un capro espiatorio in funzione paradigmatica ed esemplare, onnipresenza dei servizi segreti, istituzionalizzazione della calunnia e della delazione.

Il rapporto con il reale non è mai esplicito, ma sempre obliquo, allusivo, ambiguo; l'identificazione storica della società di *Il Castello*, come quello di *L'uomo è forte*, risulta, quindi, altamente problematica. Nonostante il romanzo di Alvaro sia stato composto in anni difficili, in cui si assisteva alla crisi generale delle istituzioni, mentre le dittature europee consolidavano il potere, creando situazioni allarmanti in un clima indubbiamente repressivo, non sembra che nel libro si possano scorgere riferimenti espliciti, che rinviano a fatti fondamentali della vita di un regime. Si possono fare confronti con la situazione politica postrivoluzionaria della Russia sovietica, sulla base del suo diario di viaggio, *I maestri del diluvio*, pur senza escludere qualche "contaminazione" con l'Italia di Mussolini, essendo stato scritto il suo romanzo durante il fascismo<sup>46</sup>. Tuttavia, qualsiasi localizzazione spazio-temporale sarebbe sempre poco esaustiva e convincente in quanto univoca, unilaterale e finirebbe per snaturare il senso ultimo del romanzo, la cui vicenda acquista una dimensione paradigmatica proprio collocandosi oltre una circoscritta e definita situazione storica.

Il protagonista di Alvaro è dominato dal «senso della fine», che avverte come immanente e imminente, e perciò si sente insicuro, soprattutto incapace di penetrare nell'alta torre del Potere<sup>47</sup>. Se l'abulia, il comportamento da rinunciatario, la tendenza all'autodistruzione (le pulsioni di *Thanatos*) fanno di lui un fratello minore dei personaggi di Svevo e di Tozzi, il suo senso di colpa, la stessa mania di persecuzione, quel sentirsi sempre spiato, braccato, senza alternative possibili lo avvicinano ai personaggi di Dostoevskij, soprattutto – per il rapporto con l'onnipresente Inquisitore – al Raskolnikov di *Delitto e castigo*. La stessa atmosfera del

<sup>46</sup> Per quanto concerne il confronto tra il romanzo, *L'uomo è forte*, e il precedente diario alvariano, *I Maestri del Diluvio. Viaggio nella Russia sovietica* (Milano, Mondadori, 1935), si rinvia all'analisi di R. PATERNOSTRO, *Corrado Alvaro: «L'uomo è forte», ovvero la poetica della colpa-espiazione*, Roma, Bulzoni, 1980 (in particolare, pp. 46-62).

<sup>47</sup> Cfr. F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

delitto è tipicamente dostoevskijana. D'altronde, il rapporto di Alvaro con il grande narratore russo è stato ampiamente provato: il libro alvariano di più proficuo riscontro con *L'uomo è forte*, ossia *L'uomo nel labirinto*, mostra un'accentuata intertestualità con il dostoevskiano *L'eterno marito*, ma anche, per certi aspetti, con le *Memorie del sottosuolo* e con *La mite*<sup>48</sup>.

Il potere ha il suo fondamento sulla violenza, come fattore insito nella storia. Le violenze della storia sono quelle interne agli stessi eventi, con-naturate e organiche ad essi; i comportamenti violenti sono un naturale portato della storia, che appunto da questi è stata sempre materiata e formata: in tal senso il genitivo («della storia») è soggettivo e tutta l'espressione si riferisce ai contenuti, ai fatti della diacronia evenemenziale. Lo scrittore può fare tuttavia gravi «violenze» alla natura peculiare e irripetibile delle vicende «della storia»: in questo senso il genitivo è oggettivo e il sintagma si riferisce alle forme, ai moduli narrativi, alle strutture compositive, alle deformazioni stilistiche e ai *pastiches* linguistici, ossia agli strumenti specifici e tecnico-espressivi con cui vengono inevitabilmente violentati gli avvenimenti storici. In questa accezione particolare le violenze della storia finiscono per diventare storie di violenza, ossia racconti, sul piano letterario, degli aspetti e delle forme, dell'epifania, insomma, della violenza, che a livello molecolare pervade qualsiasi realtà, naturale, umana e storica, lungo un ininterrotto asse spazio-temporale.

Alvaro, nei confronti del suo protagonista, Dale, è narratore eterodie-

---

<sup>48</sup> Cfr. A. M. MORACE, *Alvaro nel labirinto*, in *Alvaro: uomo mediterraneo, scrittore europeo*, Atti del Convegno di Studi, San Luca, 19-20 aprile 1995, a cura di B. Bartolo, San Luca, Comune di San Luca, 1997, ristampa, Reggio Calabria, Regione Calabria, 2001, pp. 97-132; poi, con lo stesso titolo, in ID., *Lecture critiche*, Reggio Calabria, Edimedia, 1999, pp. 141-174. Alvaro scrisse a Parigi nel 1921 *L'uomo nel labirinto*; lo pubblicò a puntate sullo «Spettatore» di Corrado Pavolini nel corso del 1922 e nel 1926 lo fece uscire nelle Edizioni Alpes a Milano in volume (lo ripubblicò, poi, come «romanzo breve», nel 1934 da Mondadori, insieme con altri tre romanzi, tra cui *Il mare*, che dà il titolo al libro). Molto opportunamente, nell'edizione da lui curata (Milano, Bompiani, 1994), Natale Tedesco ha ristampato la *princeps* del 1926. Il titolo moraciano è un omaggio a Pietro Pancrazi (cfr. P. PANCAZZI, *Alvaro nel labirinto*, «Corriere della sera», 1935, poi in ID., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, IV, pp. 103-109). Proprio a Parigi lo scrittore tradusse molto dal russo (cfr. *Novelle russe*, I-II, Prefazione e cura di C. Alvaro, Milano, Quintieri, 1920), tra cui anche *L'eterno marito* (ivi, 1921). Morace, attraverso un approfondito studio variantistico di tutte le redazioni a stampa e del manoscritto autografo di *L'uomo è forte*, ha individuato non solo il periodo di più intensa elaborazione del romanzo, ma ne ha messo anche in rilievo una maggiore essenzializzazione della scrittura, insieme con un minore impianto architettonico-strutturale nel progressivo passaggio dalle prime all'ultima stesura.

getico, che, nell'apparente struttura storica del racconto, pone sullo stesso livello fatti irreali/virtuali e fatti insiti nella logica del reale, attribuendo loro un identico statuto di credibilità sul piano della logica narrativa (coincidente con quello della plausibilità realistica), e facendo penetrare l'assurdo talmente in profondità nel tessuto della realtà oggettiva da farlo identificare con essa. I complicati e perversi meccanismi della società totalitaria, del "diluvio", che sommerge la libertà dei personaggi, i sofisticati e tortuosi intrighi, adoperati dal Potere per autoriprodursi, trovano nell'*Uomo è forte* un'adeguata espressione, attraverso gli strumenti specifici del linguaggio letterario, nei congegni stessi delle strutture narrative, oltre che nel comportamento circospetto dei personaggi e delle atmosfere inquietanti, proprio perché Alvaro ha raggiunto un perfetto isomorfismo tra l'oggetto del discorso e la sua formalizzazione estetica, tra ciò che scrive e come lo scrive. Proprio da questo, dal soggetto del narrare e dalla sua efficace traduzione espressiva a livello di scrittura, deriva la giusta e imprescindibile necessità di collocare il romanzo alvariano in una prestigiosa componente nella narrativa europea, che continua ad avere un indubbio e singolare fascino.

GLI SCRITTI DI FELICE DEL VECCHIO PER  
«LO SPETTATORE ITALIANO»  
(1954-1956)

ABSTRACT

Mentre attendeva alla composizione del suo unico romanzo, *La chiesa di Canneto* (Einaudi, Premio Viareggio Opera prima, 1957), l'abruzzese Felice Del Vecchio (1929-2024) collaborò con pezzi di argomento meridionalistico alla rivista «Lo Spettatore Italiano» di Elena Croce e Raimondo Craveri. Dalla specola della sua terra d'adozione, il Molise, l'autore segue l'evoluzione ideologico-politica del periodico, dapprima in linea con le direttive del Partito Comunista Italiano e poi nell'apertura ad altre forze politiche (*in primis* il Partito Socialista). Dagli articoli emergono alcuni bilanci della situazione del Mezzogiorno nel dopoguerra e rilevanti questioni circa la necessità dell'autonomia e della forza trainante degli intellettuali meridionali.

While waiting for the composition of his only novel *La chiesa di Canneto* (Einaudi, Viareggio Opera prima Prize, 1957), the Abruzzese Felice Del Vecchio (1929-2024) collaborated with the research journal «Lo Spettatore Italiano» (directed by Elena Croce and Raimondo Craveri) with southern Italian themed essays. Starting from the point of view of his adopted land, Molise, the author follows the ideological and political evolution of the journal itself; initially following the main guidelines of the Italian Communist Party, and later on showing an openness and a more soft approach towards other political forces (primarily the Socialist Party). The articles reveal some evaluations on the southern Italian situation during the post-war period and they also reflect on significant issues such as the need for autonomy and the role of the Southern intellectuals as a driving force for the rising energies of the land.

PAROLE CHIAVE: dopoguerra, società agricola nel Sud Italia, intellettuali meridionali.

KEYWORDS: post-war, agricultural society in Southern Italy, Southern intellectuals.

Il contributo di Felice del Vecchio (Castiglione Messer Marino, 1929 - Milano 2024) a «Lo Spettatore Italiano» di Elena Croce e Raimondo Craveri consta di dodici pezzi, tra articoli e recensioni, tutti di argomento meridionalistico, distribuiti tra il fascicolo del luglio 1954 e quello del maggio 1956: è il triennio in cui pubblica la prima sezione del suo unico romanzo,

*La chiesa di Canneto*<sup>1</sup>, ed elabora le altre due. Il testo completo della *Chiesa* apparve nel 1957 presso Einaudi nella collana *Saggi* e vinse il Premio Viareggio Opera prima nello stesso anno (e nel giorno del funerale triestino di Saba), quello della vittoria del *Barone rampante*, de *Le ceneri di Gramsci* e delle poesie di Sandro Penna.

È lo stesso Del Vecchio che informa sui primi contatti con la poliglotta figlia del filosofo di Pescasseroli<sup>2</sup>: dopo aver inviato la prima parte del romanzo a Pietro Citati (suo compagno alla Normale di Pisa), quest'ultimo la fece avere a Italo Calvino, che «lesse le prime pagine e le trovò molto belle»; piacquero anche alla direttrice della rivista, la principessa Marguerite Caetani di Sermoneta, che le pubblicò<sup>3</sup>. Il giovane abruzzese fu ospite della principessa a Villa Ninfa, a Latina; per suo tramite conobbe Elena Croce, che lo presentò al banchiere Raffaele Mattioli (originario di Vasto): il direttore generale e amministratore delegato della Banca Commerciale Italiana (Comit) prese a benvolere il corregionale, lo incitò a continuare l'opera, lo indusse a trasferirsi a Roma, lo sovvenzionò economicamente. Probabilmente ancora per il tramite dell'amico Citati (che aveva cominciato a scrivere su «Lo Spettatore» proprio nel 1954)<sup>4</sup>, Del Vecchio iniziò a collaborare alla rivista della Croce (e di lui non comparve più nulla su quella della Caetani).

«Lo Spettatore Italiano» uscì dal 1948 al 1956 e fu un'importante rivista mensile del dopoguerra; assai recentemente le è stato dedicato un bel

<sup>1</sup> In «Botteghe Oscure», XIV, 1954, pp. 382-410, integralmente da Einaudi nel 1957 di Isernia. Ripubblicato nel 1997 dalle campobassane Edizioni Enne di Enzo Nocera, è recentissima l'uscita della nuova edizione a cura di N. LOMBARDI per la casa editrice Iannone. Scarna la bibliografia scientifica sull'autore: C. CASES, *Mezzogiorno e coscienza letteraria*, «Mondo operaio», XI, n. s., n. 3-4, marzo-aprile 1958, pp. 12-15, poi in ID., *Patrie lettere*, Padova, Liviana, 1974; teniamo presente la seconda ed., Torino, Einaudi, 1987, pp. 126-136; G. JOVINE, *Cultura meridionale e narratori molisani*, in *Benedetti molisani*, Campobasso, Ed. Enne, 1979, pp. 71-73; S. MARTELLI, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno, Laveglia, 1988, pp. 203-206.

<sup>2</sup> Nell'intervista a G. MASCIÀ, *Incontro con Felice Del Vecchio*, «Almanacco del Molise», 1993/1994, p. 235.

<sup>3</sup> È forse proprio il Del Vecchio il «giovane amico», menzionato da Citati, dai cui «ricordi» la Caetani fu letteralmente «incantata»; il consulente per l'Italia della principessa, Giorgio Bassani, si era opposto alla pubblicazione in rivista, ma ella fu irremovibile (*La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di S. Valli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 272).

<sup>4</sup> Il primo articolo di Citati su «Lo Spettatore» apparve nel fascicolo del gennaio 1954 (pp. 17-21) col titolo *Tre libri di Lukács*.

libro di Emanuela Bufacchi)<sup>5</sup>, con inquadramento politico e culturale, un'antologia dei carteggi e degli scritti della co-fondatrice e indici completi della rivista<sup>6</sup>. L'idea di un periodico sul modello dell'inglese «The Economist» venne suggerita dal marito, Raimondo Craveri, alla figlia di don Benedetto, reduce da un'altra rilevante esperienza editoriale, quella dei diciotto numeri del primo periodico dell'Italia liberata, la letteraria «Aretusa» (marzo 1944 – febbraio 1946), di cui fu co-proprietaria e catalizzatrice culturale con la sorella Alda<sup>7</sup>. La nuova testata, dal titolo addisoniano, vantò fin dall'inizio collaboratori di vaglia, amici di «Aretusa» (come l'anglista Gabriele Baldini o lo storico pugliese Gabriele Pepe) o giovani del crociano Istituto Italiano per gli Studi Storici (come Giuliano Procacci o Rosario Romeo), mentore il vulcanico Mattioli, e – come ricorda la Bufacchi – si occupò di questioni letterarie, culturali, sociali e politiche: il rapporto tra umanesimo e filosofia, la responsabilità della critica, il romanzo americano contemporaneo, il romanticismo tedesco, il ruolo del teatro, lo sviluppo di un'economia moderna, politica nazionale e internazionale, classismo, guerra fredda, lotta all'anticomunismo.

La rivista attraversò quattro fasi principali. Durante la prima, dalle origini al 1950, la linea è quella di un certo qual risentito anti-atlantismo (segnatamente del Craveri), di una notevole apertura europeista, di una moderata opposizione all'anticomunismo (per influsso del solito Mattioli) e di notevole attenzione alle questioni politiche domestiche<sup>8</sup>. Nella

---

<sup>5</sup> E. BUFACCHI, *Elena Croce e «Lo Spettatore Italiano»: una vocazione per la civiltà*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2022.

<sup>6</sup> La Bufacchi si era già occupata del periodico nel saggio *Elena Croce e «Lo Spettatore Italiano»*, «L'acropoli», XI, 3, maggio 2010, pp. 276-326. A prima risalgono il volume di G. LA BELLA, *«Lo Spettatore Italiano» 1948-1954*, Brescia, Morcelliana, 1986, e lo studio di G. DE ROSA, *L'avventura politica dello «Spettatore Italiano»*, «Studium», 97, 2001, pp. 575-590.

<sup>7</sup> Ne furono direttori, in sequenza, Francesco Flora, Fausto Nicolini e Carlo Muscetta; tra gli autori pubblicati, Bassani, Caproni, Alvaro, la Ginzburg, Brancati, Calvino, Silone, Jovine, Vittorini; tra gli stranieri tradotti, Goethe, Rilke, Hoffmannsthal, Sartre; numerosissimi i recensiti. Ne esiste una riedizione in due volumi a cura di R. Cavalluzzi (Bari, Palomar, 1995 e rist. 2001); di ID., «Aretusa» e *la nuova letteratura*, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2004, pp. 9-113, e l'ulteriore bibliografia menzionata da BUFACCHI, *Elena Croce*, cit., p. 11n.

<sup>8</sup> Significativi gli editoriali del 1948, alcuni non firmati ma probabilmente tutti di Raimondo: *Oltre il piano Marshall* (sul primo numero di gennaio), *La commissione economica per l'Europa* (marzo), *L'Italia e l'Alleanza occidentale* (maggio e ottobre), *Bretton Woods in tono minore* (novembre); ma anche *Programmi per l'agricoltura* (anonimo) e *Mafia, problema politico italiano* (di N.T., entrambi a febbraio), *Neorealisti italiani* (di G. Bassani, aprile),

seconda, dalla fine del 1950 fin quasi alla metà dei Cinquanta, si vira decisamente a sinistra: fu ancora, probabilmente, il capo della Comit a favorire l'ingresso in redazione di Franco Rodano, fondatore del *Movimento dei Cattolici Comunisti* (1943), divenuto poi *Sinistra Cristiana*, e la collaborazione dello storico Gabriele De Rosa, entrambi all'epoca nel P.C.I.; si affiancarono anche uomini del partito come Filippo Sacconi, Antonio Tatò, Franco Rinaldini, Ennio Carelli e Carlo Ungaro; gli articoli di Rodano – scrive De Rosa – anticiparono addirittura la questione del compromesso storico di vent'anni dopo<sup>9</sup>. La svolta ideologica fu evidente<sup>10</sup>, e crebbero le frizioni tra i collaboratori: la stessa Elena Croce si dichiarava insoddisfatta delle scelte del marito<sup>11</sup>. La parte comunista della redazione fu liquidata solo verso la fine nel 1954 (in concomitanza col tentativo di defenestramento del filocomunista Mattioli dalla Comit), quando la direttrice prese in mano le redini aprendo la terza fase (ottobre 1954 – inizio 1956), nella quale divenne decisamente influente la figura del socialista 'irregolare' (e futuro senatore a vita) Leo Valiani, che esprime sulle pagine de «Lo Spettatore», in accordo con la Croce, un fermo rifiuto alla politica unitaria col P.C.I. (chiaro l'articolo *L'11 dicembre*, dicembre 1954), le possibilità dell'ammissione dell'Italia all'ONU, un più libero ripensamento del liberalismo e l'avvicinamento al mondo cattolico (*Il connubio*, maggio 1955); sodali del progetto, oltre a Valiani, furono Citati e gli storici Giuseppe Giarrizzo e Cinzio Violante. Dopo l'allontanamento di Valiani (che aderì al Partito Radicale), la conduzione della Croce si fece ancora più decisa: ormai aliena da logiche partitiche o sterilmente politiche, l'intento della rivista e della sua direttrice tese a riformulare un «canone europeo di letture», un programma civile orientato al recupero della tradizione umanistica (*Umanesimo e filosofia* titolava già un intervento di Eugenio Garin dell'aprile del 1950) e della produzione letteraria italiana (Silone, Bacchelli, Brancati, Gadda, Pavese) e straniera (i romantici tedeschi, Camus, Faulkner, Saroyan), nella prospettiva della formazione di

---

*Prospettive del nostro commercio estero* (Craveri, maggio e giugno), *La Mafia il 18 aprile* (luglio), *Il processo alla Resistenza italiana* (G. Cosmo, agosto), *Il programma quadriennale dell'Europa occidentale* (gennaio '49).

<sup>9</sup> G. DE ROSA, *L'avventura politica*, cit., p. 176.

<sup>10</sup> Si vedano ad esempio gli editoriali *La "rivoluzione conservatrice" della piena occupazione* (settembre 1950) e *Chiarimento a Rinascita* (Craveri, ottobre 1951), e l'articolo *Chiarimento agli amici* (Craveri, novembre).

<sup>11</sup> E. BUFACCHI, *Elena Croce*, cit., p. 23 e n, che rimanda a S. ARTOM, A. R. CALABRÒ, *Sorelle d'Italia*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 118.

un ceto intellettuale critico e giudicante. I collaboratori, spesso eccellenti, contribuirono (insieme all'editore Einaudi) alla conoscenza di scrittori e pensatori pressoché ignorati in Italia e divenuti punti di riferimento dagli anni Sessanta in poi: sulle pagine de «Lo Spettatore», più sporadicamente Renato Solmi (che nel febbraio 1953 aveva recensito i *Minima moralia*), molto più spesso Citati, Cesare Cases ed Elémire Zolla diedero conto dei libri di Lukács, di Adorno, degli *Schriften* di Benjamin, oltre a far conoscere più a fondo Jankélévitch, Lévi-Strauss, Auerbach, Kraus<sup>12</sup>. Il mensile cessò col numero triplo dell'ottobre-novembre-dicembre 1956, anche in seguito alla separazione dei coniugi Craveri.

Come si evince dalla periodizzazione, l'approdo di Felice Del Vecchio alla rivista avvenne in un anno chiave della stessa, quel 1954 che segna il momento di passaggio dalla seconda alla terza fase (dal comunismo al socialismo liberale, per semplificare), e si prolungò nell'ultima. La formazione intellettuale del giovane abruzzese – ma cresciuto, tra infanzia e adolescenza, sotto l'ala protettiva dello zio Duilio Lemme, arciprete della molisana Roccavivara e abate-restaurantore del medievale santuario di Santa Maria di Canneto<sup>13</sup> – fu avventurosa: cacciato dalle scuole religiose di Trivento e Palmoli come pure dal seminario di Chieti poiché senza vocazione, viene educato privatamente per il conseguimento della licenza ginnasiale; gli anni al liceo classico di Campobasso sono duri, di freddo e di fame: e di prime significative letture (Croce e Marx), di frequentazione dei sobborghi popolari e di infatuazione dell'idea socialista. Nel 1947 entra in Normale: quell'anno il primo classificato fu il futuro storico Marino Berengo (che non frequenterà), al secondo posto il futuro amico Pietro Citati. Del Vecchio viene dichiarato idoneo e ammesso ai corsi con una borsa di studio della provincia di Campobasso, ma permangono le difficoltà economiche. Oltre che con Citati, stringe amicizia con Pietro Bernardini Marzolla (poi glottologo e filologo), Domenico Settembrini (storico), Erseo Polacco (fisico). Intanto legge gli utopisti comunisti francesi (Baubeuf, Mably, Filippo Buonarroti), si fa apprezzare nientemeno che da

<sup>12</sup> Su Lukács v. nota 4 e rec. a *Die Zerstörung der Vernunft* (luglio 1955); rec. alla traduzione italiana (di R. Solmi) di *Minima moralia* (ibid.); *Walter Benjamin* (Zolla, gennaio 1956); rec. a *Philosophie première. Introduction à une philosophie du "presque"* (luglio 1955); rec. a *Tristi tropici e Mimesis* (Zolla, giugno 1956); *Karl Kraus: La parola e L'Apocalissi* (Cases, settembre 1956).

<sup>13</sup> Sul quale si veda, dello stesso F. DEL VECCHIO, *Don Duilio Lemme: la vita e l'opera*, Milano, Grafica Valdambro, 1980, (ristampato, con un racconto inedito, da Enzo Nocera Editore, Campobasso, 2012).

Delio Cantimori<sup>14</sup> e da collegiale si distingue per qualche intemperanza. Bazzica, peraltro, gli operai pisani e la federazione comunista. Al ritorno in Molise, attorno al 1951, diventa funzionario del P.C.I. e batte i villaggi dell'interno improvvisando comizi di successo contro il latifondismo, a favore dell'ammodernamento e l'industrializzazione del sud, contro la "legge truffa" del 1953. Risiede in modestissime camere ammobiliate a Campobasso e a Isernia; subisce un mese di carcere a Riccia per un diverbio con le forze dell'ordine. Nel 1954 è a Roma. Tra il 1955 e il 1956 avviene la grande emigrazione dal meridione: il "sogno contadino" finisce. Il libro che sta componendo (*La chiesa*) è «una specie di elogio funebre del paese, una memoria del paese che non c'era più»<sup>15</sup>: più tardi Cesare Cases, su «Mondo operaio», ne parlerà – viziato da un eccesso di ideologia – come di «un tentativo interessante, benché sostanzialmente non riuscito»<sup>16</sup>. Del Vecchio si ritrova spaesato: le sue convinzioni politiche resistono ma è insoddisfatto del partito, del «democraticismo» (parola sua) di Togliatti. Si trasferisce a Milano, dove Mattioli cerca di collocarlo presso Arnoldo Mondadori, ma la collaborazione abortisce, la città non gli piace, aborre il boom economico e il consumismo. Il 1956 è l'anno della denuncia chruščëviana degli orrori staliniani al XX congresso del P.C.U.S. e dei fatti d'Ungheria: e ciò aggrava ulteriormente il senso di confusione delle sue percezioni politiche. Scrive ancora qualche frammento narrativo: l'esordio del racconto *Il prete vecchio* piace molto a Citati e Mattioli; altri lavori, che presagiscono lo sfascio del Partito Comunista, vengono presentati a Feltrinelli, ma non sono accolti. Si mette a insegnare; studia furiosamente i sacri testi di Marx e compagni; rimane a Milano, ma intrattiene continui rapporti col Molise.

Gli articoli e le recensioni per «Lo Spettatore» sono di ambito meridionalista, si è detto. La rivista non era nuova all'argomento: fin dai primi numeri pubblica pezzi su libri e questioni legati al sud<sup>17</sup>; Del Vecchio ne

<sup>14</sup> L'argomento del colloquio sostenuto il secondo anno in Normale (in data 5 aprile 1949), su probabile suggerimento di Cantimori, porta il titolo *La dottrina della virtù e dell'uguaglianza in Mably*, su cui riportiamo il giudizio: «Analisi personale, penetrante e specifica dell'autore e dello svolgimento delle sue dottrine politiche e sociali; esposizione lucida ed elegante; si sarebbe desiderata maggior copia di riferimenti alle fonti storiche contemporanee». La registrazione dell'esito positivo dell'esame è dell'allora segretario Aldo Capitini (Pisa, Archivio della Scuola Normale, fascicolo *Del Vecchio Felice*, libretto d'iscrizione).

<sup>15</sup> G. MASCIA, *Incontro*, cit., p. 235.

<sup>16</sup> C. CASES, *Mezzogiorno e coscienza letteraria*, cit., p. 12.

<sup>17</sup> Oltre ai due articoli citati nella n. 8, menzioniamo le recensioni a: G. Marotta,

divenne ultimamente uno dei collaboratori specializzati. Dei suoi scritti per la rivista di Craveri-Croce è possibile indicare tematiche piuttosto precise.

La prima, molto evidente negli scritti del 1954 e ripresa in chiave mutata nell'ultimo del 1956, riguarda il ruolo, l'emancipazione e la libertà dell'intellettuale, soprattutto nel contesto meridionale alla metà del secolo. Ancora intriso degli studi pisani ma certamente memore delle frequentazioni operaie toscane e contadine molisane, Del Vecchio rivendica fin da subito (dal primo articolo «Nuove generazioni» nel Mezzogiorno, luglio 1954, pp. 335-337) la necessità, per sé e i giovani intellettuali privi di mezzi

---

*L'oro di Napoli* e D. Rea, *Spaccanapoli* (febbraio 1948), E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (aprile 1948), B. Croce, *Quando l'Italia era tagliata in due* (maggio 1948), G. Fortunato, *Antologia dei suoi scritti* (dicembre 1948), S. Carbonne, *Le origini del Socialismo in Sicilia* (febbraio 1949), V. Brancati, *Il bell'Antonio* (luglio 1949), F. Compagna, *La lotta politica italiana nel secondo dopoguerra e il Mezzogiorno* (aprile 1950), L. Marini, *Pietro Giannone e Giannonismo a Napoli nel Settecento* (febbraio 1951), G. Mariani, *Federico De Roberto narratore* (marzo 1951), R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* (aprile 1951), G. Coniglio, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo V. Amministrazione e vita economico-sociale* (agosto 1951), D. Rea, *Gesù fate luce* (settembre 1951), V. Padula, *Persone in Calabria* (dicembre 1951), [anonimo] *La Sardegna*, da «Il Ponte» (gennaio 1952), I. Silone, *Una manciata di more* (settembre 1952), A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli* (ottobre 1953), C. Montella, *I parenti del Sud* (gennaio 1954), R. Scotellaro, *È fatto giorno* (ottobre 1954), P. Alatri, *Le lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra (1866-74)* e W. Helwig, *Der Brigant Giuliano* (febbraio 1955), F. Giunta, *Aragonesi e catalani nel Mediterraneo. I. Dal Regno al Vicereame di Sicilia* (marzo 1955), V. Brancati, *Paolo il caldo* e G.B. Bronzini, *Tradizioni popolari lucane* (luglio 1955), D. Rea, *Quel che vide Cummeo* e D. Troisi, *Diario di un giudice* (ottobre 1955), C. Levi, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia* (febbraio 1956), F. Ippolito, *L'industria delle materie prime nel Mezzogiorno* (giugno 1956); e gli articoli di: R. Franchini, *Guido De Ruggiero: lo studioso e l'uomo* (febbraio 1949), S. Gatto, *Sicilia 1949* (ottobre 1949), C. Varese, *Ignazio Silone* (novembre 1949), [editoriale] *Silvio Spaventa e la nazionalizzazione delle ferrovie* (marzo 1950), G. Motta, *Questa Sicilia* (agosto 1950), F. Compagna, *Il Mezzogiorno dal Trasformismo nazionalista al Fascismo moderato* (settembre 1950), A. Everts, *Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla, le soi-disant Joconde* (ottobre 1950), [anonimo] *Come non si risollevarono le aree depresse* (febbraio 1952), [anonimo] *La cassa del Mezzogiorno* (aprile 1952), [anonimo] *Agricoltura e riforma agraria* (dicembre 1952), G. Macchia, *La mostra del Mezzogiorno* (aprile 1953), [anonimo] *La questione meridionale come questione europea* (aprile 1953), [anonimo] *Il petrolio in Sicilia* (gennaio 1954), [anonimo] *Alcuni problemi dell'agricoltura italiana. I. Industria e agricoltura. II. Le «proprietà contadine»* (giugno 1954), A.R., *La trasformazione dell'agricoltura meridionale. I. Le premesse. II. Le acque e le strade. III. La piccola azienda agricola specializzata* (settembre, ottobre, novembre 1954), S. Gatto, *Elezioni in Sicilia* (maggio 1955), S. Gatto, *Il «personaggio» di Brancati* (settembre 1955), R. Craveri, *Una nuova responsabilità politica (VIII. Una politica nazionale per il Mezzogiorno)* (febbraio 1956), B. Vigezzi, *Pietro Giannone, riformatore e storico. I, II, III* (maggio, giugno, agosto 1956).

come lui, impegnati politicamente e faticosamente nel contatto quotidiano con le classi subalterne, di una maggiore liberazione «da impegni troppo immediatamente operativi, esecutivi», il cui peso rischia di bruciarne le energie, impedendo il «ripensamento teorico» delle ragioni della lotta: pubblico e privato devono contemperarsi, il rischio maggiore è quello di un attivismo a oltranza. È singolare, significativo e non troppo strano che, sul numero di due mesi prima (quello di maggio), l'amico Citati, in un pezzo dal titolo simile (*Questa generazione*, pp. 271-272), insista, a proposito dei letterati sotto i trent'anni, nel rimarcare «la pressione di energie indifferenziate che tardano a essere assimilate dalle attuali formule politiche e culturali, e non riescono d'altra parte a esprimersi in un linguaggio conveniente»: quell'energia diffusa può trovare il suo punto di applicazione «nella disposizione culturale, nell'attitudine problematica e nel modo di leggere». Più volte Del Vecchio ribadisce per i giovani impegnati in politica, segnatamente a sinistra, la necessità d'uso di una certa qual «facoltà creatrice» che solo lo studio e «grandi letture» possono creare: vitali risultano l'autonomia individuale, l'ambito privato personale e libero, che soli possono sostenere il lavoro di partito e l'andata al popolo. Maggiore indipendenza, più agio, una organizzazione politica più snella sono le condizioni indispensabili per le attività pratiche. È un pensiero che torna spesso negli articoli di quell'ultimo semestre del 1954, quando la spinta dei redattori maggiormente imparentati col P.C.I. va esaurendo la sua energia. Quello di Del Vecchio pare un appello (inascoltato) allo stesso partito, per il quale invoca un ricambio generazionale che sostituisca al tipo tradizionale del «funzionario» fedele e disinteressato una nuova figura dove individualità, originalità e doti personali non vengano schiacciate ma esaltate (si veda il pezzo di novembre *Politica e cultura nel Mezzogiorno*, pp. 512-514): al bando dunque chiusure, sclerotizzazioni e «piattezza» dell'apparato; sì, invece, all'apertura e all'interconnessione tra vita e pensiero. Tuttavia, da allontanare in ogni modo possibile dalle riflessioni e dallo studio dei problemi reali del popolo, a favore del quale sempre agire, è il rischio dell'astrazione: un rischio che Del Vecchio riscontra nell'operazione compiuta da Rocco Scotellaro in *Contadini del Sud*, di cui l'abruzzese scrive una parzialmente polemica recensione per il numero di settembre (pp. 425-426). Pur riconoscendone i meriti, l'articolista evidenzia l'eccessivo scollamento tra il «documento» e la posizione subordinata dello scrittore lucano; né, nell'operazione dell'intellettuale di Tricarico, era da escludere l'altrettanto grande pericolo della «feticizzazione» della classe contadina: studiare il popolo, andare al popolo da

parte degli intellettuali non significa, subordinandosi, metterlo sull'altare, «andare a scuola dalla classe contadina», ma, seguendone le richieste, mettersi al suo servizio, divenendone «guida responsabile». Il gramscismo di Del Vecchio è chiaro anche nel pezzo di dicembre intitolato *Orgosolo* (pp. 559-560) nel quale si ribadisce che il «quadro esatto» della vita dei campi può essere dato solo dalla sua conoscenza da parte degli intellettuali che diventano gli «organizzatori delle lotte».

Nei primi articoli per la rivista, Del Vecchio tiene sempre l'occhio vigile sulle masse diseredate, che conosceva molto bene per esperienza diretta. E, fortemente intrecciato all'attenzione per il popolo, è palpabile l'interesse per il Mezzogiorno rurale: è la campagna lo sfondo essenziale della vita, degli stenti e dei piccoli progressi dei contadini, ed è un altro dei temi forti degli scritti almeno fino alla metà del 1955, dato che, per l'autore, una futura rinascita del sud non può che partire da lì. Se ne rilevano tradizionali e nuove questioni problematiche: tra le altre, la permanente realtà del latifondo, i rapporti semifeudali, la congenita arretratezza del sistema produttivo, la vita contadina «orrendamente disgregata, confusa, dominata da un lavoro continuo ma vano», gli aiuti statali in un sistema «semiparassitario, dispersivo» dove predominano speculazione e corruzione, la distribuzione a pioggia dei fondi, il limitato e confuso apporto delle federazioni provinciali comuniste. Ma si riconosce anche qualche spunto vitale positivo: la «formidabile spinta contadina verso la proprietà coltivatrice», il «disgelo di un vasto amalgama informe e intorpidito», la presenza di «pionieri socialisti» capaci di «stabilire legami vasti e originali con le popolazioni», certi sommovimenti sociali che spingono l'autore, nel pezzo di luglio del 1955 (*Un primo bilancio della politica nel Mezzogiorno*, pp. 263-267), a dichiararsi profondamente ottimista. Rilevante poi, in polemica con il saggio dell'antropologo Franco Cagnetta<sup>18</sup>, sembra il rifiuto altrettanto gramsciano dell'analisi delle condizioni del sud secondo i miopi ed esclusivi schemi del «motivo economicistico», che minimizza o addirittura annulla altre importanti cause dei fatti sociali.

Sullo sfondo dell'interesse per le campagne, si staglia quello per il «paese», tema che è anche il titolo della seconda sezione della *Chiesa di Canneto* (pp. 65-103). Scrive Del Vecchio nel 1954, ancora in *Politica e cultura del Mezzogiorno*: «Per l'intellettuale del Sud i paesi hanno lo stesso

---

<sup>18</sup> *Inchiesta su Orgosolo*, pubblicata sul numero di settembre-ottobre 1954 di «Nuovi Argomenti». L'autore fu denunciato per vilipendio delle forze armate insieme ai direttori della rivista, Moravia e Carocci; l'articolo ampliato divenne più tardi il noto libro dello stesso Cagnetta dal titolo *Banditi a Orgosolo*.

valore delle fabbriche per quelli del Nord: sono le cellule fondamentali di un tessuto sociale ancora rozzo ma non per questo inerte». Nelle vie spopolate, dai muri calcinati dal sole, Felice, bambino e ragazzo, sente qualche cosa di «fresco e nuovo»; ma subito i luoghi della crescita assumono per lui «l'aspetto di quando ha tirato il forte vento d'aquilone sui tetti e contro i muri, e tutte le case paiono sconnesse, sfondate, e le vie sono ingombre di polvere e rottami» (*Chiesa* p. 95). Le cose gli si ritorcono contro; tuttavia nel paese c'è un continuo ciclo di costruzione e distruzione: le pietre delle vecchie case servono per edificare i palazzi signorili che, una volta diruti, riforniscono nuovamente le attività di edificazione dei tuguri. È il vero «segreto» della storia del luogo, «un fluttuare di cose immenso ma tanto lento e insensibile da sembrare fissità» (p. 78), un fluttuare che è simboleggiato dalla discarica comune, il Murrotto. «Fin dall'infanzia ho sentito il paese come monumento di cose mancate» (p. 75), scrive ancora l'autore del romanzo; «l'aspirazione contadina» a una «vasta e sediziosa intesa» che sfoci in un «grande moto» rivoluzionario è sempre lì per sbocciare, ma sempre fallisce, per mancanza di «un indirizzo unitario»: le tante fatiche, risorse, abilità industrie conducono purtroppo «a risultati penosamente meschini» (p. 74). Eppure, nell'agglomerato umano c'è energia, una «crescita larga e nodosa» (p. 93), una forza sotterranea. Felice bambino, nipote dell'arciprete, cresce «sottilmente distinto dal paese» ma «attratto continuamente dal gusto appassionato della compagnia popolosa» (p. 103). C'è bisogno di guide, non di documentaristi; Del Vecchio, nei coevi articoli de «Lo Spettatore», abbraccia convintamente l'idea gramsciana dell'intellettuale organico: con tenacia e costanza «nel rapporto con il paese l'intellettuale ritrova tutto il vigore necessario: a poco a poco diventa punto di riferimento di popolazioni ancora disperse che, a loro volta, riversano su di lui, passioni, speranze, questioni, spingendolo continuamente avanti» (v. *Politica*, cit.).

Verso la conclusione dell'articolo del maggio 1955 intitolato *Il riformismo e le campagne*, il nostro autore non risparmia critiche alle federazioni provinciali comuniste, i cui uomini – pronostica Del Vecchio – consumati da un «lento logorio» per ragioni diverse, dal monolitismo ideologico, all'anticomunismo diffuso, all'assenza di adeguata conoscenza del territorio in cui operano, faticeranno a inserirsi davvero e durevolmente nel contesto meridionale. Servirebbero (e l'autore cita nientemeno che il segretario Togliatti) figure in reale contatto con il popolo, dotate di «eroismo e di fedeltà alla propria gente», davvero autonome nell'azione concreta. Il rimprovero echeggia il cambio di passo ideologico tra i diret-

tori e i redattori della rivista, e pare confermare la decisa svolta impressa dall'ingresso di Valiani.

Due lunghi pezzi, pubblicati sui numeri di luglio e di ottobre del 1955, sono assai indicativi al riguardo e introducono un altro tema, una questione politica assai rilevante nel prosieguo della storia dell'intera cosiddetta Prima Repubblica. Quello intitolato *Un primo bilancio della politica del Mezzogiorno* è un tentativo di verifica dei mutamenti o delle persistenze dei primi dieci anni di dopoguerra. Del Vecchio critica decisamente l'azione economica della Democrazia Cristiana nei confronti delle regioni meridionali: che si tratti di aiuti tradizionali, benefici, provvedimenti, distribuzioni a pioggia, il risultato è stato quello, negativo, di fomentare dispersione, parassitismo, speculazione, attriti, «comunelle», a tutto danno di chi doveva essere favorito dai fondi: i contadini. Ma anche l'opposizione, pur conscia del danno, lo ha in un certo modo amplificato, spingendo ulteriormente il pedale sulla prodigalità dello stato senza indicare «soluzioni economiche organiche, responsabili». Nonostante sia i cattolici che i comunisti abbiano perlopiù imbrigliato la «vitalità allo stato libero» del sud, paradossalmente tuttavia, pur senza avvedersene – continua l'articolo –, la D.C. ha risvegliato «le aspirazioni compresse» del mezzogiorno, che non tarderanno, chiosa ottimisticamente l'autore, a creare una nuova consapevolezza. Non basta: un certo qual elogio dell'azione di governo democristiana si estende anche al suo più illustre rappresentante, quell'Alcide De Gasperi che ha sperato che il comunismo si liberasse dal dogmatismo e «assimilasse profondamente il metodo della libertà». L'ultimo termine ricorre in maniera ossessiva nelle righe successive. Anche i comunisti riconoscono all'avversario politico il metodo profondamente democratico, e, pur stanti i vizi di forma dei due nostri maggiori schieramenti, «la loro espansione ha reagito in maniera assai utile sul Mezzogiorno». La conclusione, ancora sulle ali della libertà (l'auspicio di maggiore facoltà di manovra alle masse) e apparentemente sorprendente, si dirige in realtà decisamente verso la nuova direzione della rivista: Del Vecchio immagina la formazione di una nuova forza politica, «un serio schieramento laico... tra le due grandi formazioni» lontano da settarismi e ideologia, attento alla realtà tutta del paese. Questa terza forza trova molti ostacoli, ma svolgerebbe eccellentemente il suo compito. Valiani, in quel torno di tempo e anche sulle pagine de «Lo Spettatore», lavora sostanzialmente a un progetto politico di conciliazione: oltre all'articolo *Dopo il Congresso socialista* (aprile 1955, pp. 123-125) e al già menzionato editoriale a sua firma *Il connubio* (maggio, pp. 169-172), compaiono quello di giugno dall'inequivocabile titolo *Cattolici e socialisti*

(pp. 215-218), l'anonimo *Tempo di transizione* (pp. 343-345) sul numero di settembre<sup>19</sup>, il pezzo (firmato) *Liberalismo: radicale o conservatore* (pp. 444-446) su quello di novembre; nell'importante volume collettivo laterziano *Dieci anni dopo: 1945-1955. Saggi sulla vita democratica italiana*<sup>20</sup>, il lungo scritto introduttivo *Il problema politico della nazione italiana* (pp. 5-112), nel quale emergono, tra le altre, le questioni del fallimento dell'intransigenza del vecchio Partito d'Azione nel contesto della vita democratica e della nuova alleanza politica dei partiti di massa. Nel saggio del De Rosa che nel volume segue immediatamente quello del Valiani (pp. 115-207), lo storico campano non lesina elogi a esponenti di fazioni diverse e di quei partiti che hanno indotto alla partecipazione alla vita nazionale.

Ed è proprio del saggio di Valiani nel volume laterziano, di cui riprende il titolo nel secondo pezzo (di ottobre) della diade, che Del Vecchio compila insieme una recensione e un'interpretazione talvolta correttiva<sup>21</sup>. La prima parte dello scritto riassume le ultime vicende belliche alla luce dell'azione dei partiti: la Resistenza, il C.L.N., le prese di posizione (estremistiche) del Partito d'Azione, le decisioni togliattiane, il congresso di Salerno (sull'interpretazione del quale Del Vecchio polemizza con Valiani), la «sopravvivenza del vecchio ordine» nonostante Resistenza e crescita delle compagini progressiste, le responsabilità del governo Parri, l'azione estromissoria di De Gasperi nei confronti di comunisti e socialisti ma pure le responsabilità della sinistra, le titubanze di Togliatti (la cui strategia, secondo il recensore, Valiani non analizza compiutamente) e i suoi errori politici («una volta nel concedere e un'altra nell'irrigidirsi»). La

<sup>19</sup> Oltre alle recensioni ai volumi *Erzherzog Franz Ferdinand Von Österreich – Este. Leben, Pläne und Wirken am Schicksalsweg der Donaumonarchie* di Rudolf Kiszling (luglio), a *Deutsche Parteiprogramme der Gegenwart* di Wolfgang Mommsen (agosto) e al primo volume di *Staatskunst und Kriegshandwerk. Das Problem des «Militarismus» in Deutschland* di Gerhard Ritter (settembre).

<sup>20</sup> Bari, Laterza, 1956, con saggi di L. Valiani, G. De Rosa (*I partiti politici dopo la Resistenza*), P. Calamandrei (*La Costituzione e le leggi per attuarla*), A. Battaglia (*Giustizia e politica nella giurisprudenza*), E. Corbino (*L'economia*), E. Lussu (*I sindacati*), M. Sansone (*La cultura*), su cui si vedano le rec. di Giovanni Cottone su «Belfagor» 10, 4, 31 luglio 1955, pp. 488-493, e di Ennio Di Nolfo su «Il Politico» 21, 2, sett. 1956, pp. 453-455. Cottone riconduce gli autori del libro a una «aura liberal-socialista o azionista», Di Nolfo a uno schieramento «della sinistra democratico-socialista».

<sup>21</sup> In alcuni punti critico nei confronti del saggio di Valiani anche il Cottone nella summenzionata recensione di «Belfagor»: si riconosce la puntualità della ricostruzione storica dello scritto, ma le pagine di Valiani non ne danno «la profondità, la prospettiva» (p. 490).

svolta «inevitabile» del 18 aprile 1948 portò con sé ombre e luci: Togliatti si impadronì della funzione delle forze laiche e progressiste, ma le avvantaggiò anche; De Gasperi si allontanò da socialisti e comunisti anche per saggiare «l'elasticità all'interno del blocco delle sinistre»? Sta di fatto che il veto anti-P.C.I. ridiede importanza al P.S.I. Ed ecco dunque di nuovo la proposta, in linea con Valiani, la rivista e il pezzo di luglio: largo al centro-sinistra, composto da quelle forze «intermedie» (socialiste, liberali, democristiane addirittura!) capaci di offrire un «nuovo corso politico».

Offrono l'occasione per misurarsi ancora con temi cari a Del Vecchio – l'autonomia, nella fattispecie quella del sud, e l'importanza dell'iniziativa individuale – i pezzi pubblicati a cavallo del 1955 e del 1956, all'indomani dell'ultima trasformazione del periodico. I primi due sono significativamente intitolati *La via del Sud* e – appunto – *Sulle autonomie locali* (gennaio 1956, pp. 5-6). Il primo prende spunto da due volumi di Riccardo Musatti e Giovanni Russo<sup>22</sup>, e, dopo una breve prima sezione polemica nei confronti degli enti preposti alla riforma del Mezzogiorno e la rilevazione di pregi e difetti dei libri citati, punta decisamente i fari sulla condizione minoritaria della semif feudale borghesia meridionale proprietaria di terre, i cui vizi sono noti, non senza polemiche nei confronti della classica questione (ritornata negli ultimi anni d'attualità anche nei suoi travisamenti neoborbonici)<sup>23</sup> dello sfruttamento post-risorgimentale delle risorse del sud da parte del nord del paese. Contro il colpevole immobilismo borghese si stagliano, per l'articolaista, «iniziative minute, vivacissime e ostinate» operatori economici «rozzi» ma vigorosi. La proposta che Del Vecchio avanza anche da parte dello stesso «Spettatore» è quella dell'affidamento a

---

<sup>22</sup> Il primo è il noto saggio *La via del Sud* (Edizioni di Comunità 1955, riedito nel 2013 da Donzelli e nel 2020 ancora dalle Ed. di Comunità) pubblicato da Musatti, storico dell'architettura moderna, militante del Partito d'Azione e assai vicino alle posizioni olivettiane. Il secondo, un classico della letteratura meridionalistica, è *Baroni e contadini* (Laterza 1955, premio Viareggio, riedito negli anni '90 da Baldini e Castoldi) del Russo, redattore del *Mondo* pannunziano e del *Corriere*, amico di Carlo Levi.

<sup>23</sup> Sulla critica alla 'controstoria' neoborbonica dei libri di Pino Aprile, Roberto Martucci, Gigi Di Fiore, Giordano Bruno Guerri, Massimo Viglione, Angela Pellicciari, si vedano almeno: M. P. CASALENA, *Controstorie del Risorgimento: dal locale al nazionale (2000-2011)*, «Memoria e ricerca», 40, 2012, pp. 163-182; *Antirisorgimento. Appropriazioni, critiche, delegittimazioni*, a cura di M.P. Casalena, Bologna, Pendragon, 2013; *La risacca neoborbonica*, a cura di S. Montaldo, «Passato e presente» 105(2018); P. I. ARMINO, *Il fantastico regno delle Due Sicilie. Breve catalogo delle imposture neoborboniche*, Roma-Bari, Laterza, 2021; D. MESSINA, *Italiani per forza. Le leggende contro l'Unità d'Italia che è ora di sfatare*, Milano, Solferino, 2021.

questi ultimi delle «opere più facili» (cura delle reti idriche e dei terreni, appalto di lavori alle infrastrutture stradali) sotto il controllo di «Enti locali, comuni e province». Le rivendicazioni di libertà che nel 1954 lo scrittore abruzzese-molisano auspicava per gli intellettuali ora trovano un'eco più ampia, in altri ambiti, per l'intera società meridionale di contadini e piccoli e piccolissimi imprenditori, e rivela da una parte continuità e coerenza, dall'altra una visione sociale più avvertita, tra iniziativa privata e «movimento cooperativo» e associazionistico, con un occhio pure alla crescita della classe operaia. E ancora sulle autonomie insiste il secondo articolo, indicando come, addirittura dalla fine dell'Ottocento, le istanze in tal senso siano andate incontro a successivi fallimenti; ma le riforme vere stanno lì, l'autonomia è un vero «catalizzatore» politico se, specialmente al sud, si combina antico e moderno, dando fiducia al popolo e creando contemporaneamente una vera classe dirigente. In tal senso qualche bagliore offre anche la recensione (breve e per molti versi in verità poco perspicua; sullo stesso numero di gennaio, pp. 44-45) al libro del futuro ministro dei lavori pubblici e della marina mercantile Francesco Compagna *Labirinto meridionale: cultura e politica nel Mezzogiorno* (Neri Pozza, 1955), laddove, nel tardivo elogio al Croce, Del Vecchio sottolinea come totalità e individualità sociali non vadano mai scisse.

In questa direzione un'esperienza significativa e pionieristica, con luci e ombre, pare al redattore de «Lo Spettatore» quella siciliana e isolata di Danilo Dolci. L'interesse per il «Gandhi italiano» non si ferma all'unico pezzo del '56: lo stesso Dolci, in una lettera da Partinico ad Aldo Capitini di un anno e mezzo dopo, afferma: «È stato qui Felice Del Vecchio per una settimana, mandato da *Il Contemporaneo* per preparare alcuni articoli<sup>24</sup>. Ha capito molto. Credo che comincerà a «studiarti»<sup>25</sup>. Nello scritto per «Lo Spettatore» si evidenzia come il sud, riscosso finalmente «dall'antica apatia», sia ormai un pullulare di «iniziative locali» volte – ed è una novità significativa nello scrittore della *Chiesa di Canneto*, costantemente attento

<sup>24</sup> «Il Contemporaneo» fu una rivista settimanale politico-letteraria (poi mensile e supplemento di «Rinascita») di ispirazione marxista uscita dal 1954 al 1989, diretta da Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori. Di Del Vecchio su Dolci vi comparvero *Tragedia di contadini a Partinico* (IV, II, 2 novembre 1957, p. 1), *Contadini dopo la riforma* (IV, II, 23 novembre 1957, p. 7) e *Ritratto di Danilo Dolci* (V, II, 11 gennaio 1958, p. 3). Dolci aveva vinto il Viareggio saggistica (con *Inchiesta a Palermo*, Einaudi) nello stesso anno di Del Vecchio.

<sup>25</sup> A. CAPITINI, D. DOLCI, *Lettere 1952-1968*, a cura di G. Barone e S. Mazzi, Roma, Carocci, 2008, p. 113 (lettera del 19 ottobre 1957). Del Vecchio aveva già incrociato Capitini negli anni della Normale.

alle sole realtà agricole – «a spianare la via all'avanzata dell'industria» per mezzo dell'opera di «precursori» come il triestino. Il centro degli interessi di Dolci è la volontà di creare lavoro direttamente dal basso, secondo una umanistica linea dirigenziale di «pre-industrializzazione popolare»: il *focus* si sposta dalla terra all'occupazione *tout court*. I difetti del metodo dolciano sono per Del Vecchio l'angustia dell'iniziativa e la scarsa previdenza politica, una spontaneità che rischia di non pagare e di annullare i benefici della generosità. Se ne riconosce tuttavia la bontà esemplare per l'azione delle sinistre e si auspica la creazione di «gruppi più mobili, autonomi ed efficaci», davvero sensibili alle esigenze del popolo. Anche nel primo articolo dedicato a Partinico su «Il Contemporaneo», lo scrittore della *Chiesa* denuncia l'«attacco secolare, spontaneo e senza guida» che i contadini conducono contro la grande proprietà, i latifondisti, i parassiti, le mafie; e, una volta conseguito a caro prezzo il possesso delle terre, chi potrebbe fornir loro «l'opera di assistenza tecnica e di istruzione indispensabile»? Partinico (simbolo del sud) è «una tragedia di contadini senza guida, dispersi, e affamati di terra»; ma Dolci – scrive ancora Del Vecchio nel terzo articolo per «Il Contemporaneo» – è riuscito ad adattarsi alla mentalità media del contadino «senza tuttavia subirla né lusingarla volgarmente, ma sforzandosi anzi di farla progredire con i mezzi più opportuni».

L'ultimo pezzo di Del Vecchio per «Lo Spettatore» (*Compiti culturali nell'industrializzazione del Mezzogiorno*) è il più strutturato e prende di petto la questione del futuro sviluppo delle regioni meridionali: dopo un'introduzione sull'adulità e l'alto livello intellettuale, morale e spirituale delle popolazioni (interessante il riferimento al cristianesimo, che negli scritti dell'abruzzese – lo si veda nel romanzo – torna come frequente sottofondo), segnato tuttavia da differenze che non hanno dato luogo a vere autonomie ma solo a «società separate», si ribadisce in primo luogo la necessità della conoscenza e dello studio di luoghi, cultura e popolazioni; la disomogeneità delle aree sottosviluppate presuppone, da parte degli operatori sociali, attenzione circa i reali bisogni e imprescindibile cooperazione con i «soggetti attivi» (gli abitanti) dei luoghi. Tentativi in tal senso furono quelli di Carlo Levi e Scotellaro (e, meglio, quello di Danilo Dolci), ma vanno sviluppate la «reciproca conoscenza» tra gli intellettuali-guida e il popolo tanto quanto la collaborazione. Oramai è tempo di industria, e non più solo di agricoltura: Del Vecchio mostra una coscienza radicalmente mutata rispetto a solo un anno prima («l'industria è il fulcro e il punto di attrazione di tutti i problemi dello sviluppo»), e perciò tanto più interessante; e si rivela necessario creare i dirigenti della

nuova realtà ancora da pensare e in continua evoluzione, sempre tenendo presente uno dei fari della visione dell'abruzzese, quell'autonomia di iniziativa e di pensiero indispensabile per l'azione proficua.

Ma i fatti del 1956 incombono: allo sbandamento delle sinistre provocato dagli avvenimenti di Budapest e di Mosca segue, altrettanto grave, l'esodo contadino verso le industrie del nord. Il sogno del nuovo sud di Del Vecchio si sfascia, la «*mobilizzazione* di elementi pionieristici delle migliori forze dell'Italia moderna per una *collaborazione inventiva*» nel Mezzogiorno, invocata in chiusura del pezzo, non si verifica<sup>26</sup>. Anche «Lo Spettatore Italiano» chiude i battenti.

Nell'autobiografico racconto lungo *Il nido di pietra*, lo scrittore descrive il giovane protagonista mentre rivolge un ultimo definitivo saluto a un compagno defunto e al paese: «“Addio” gli dissi dentro di me, pensando alla città verso la quale stavo andando, dove avrei potuto lavorare, vivere, capire. Superata l'ultima curva della circonvallazione, il paese, che prima stava alle spalle, mi si parò davanti. E mentre guardavo quel nido di pietra dov'ero nato e cresciuto, mi accorsi che le lampadine accese ai canti delle case diventavano come tante gocce tremule di luce e mi coprii gli occhi con le mani per non far vedere che si erano riempiti di lacrime»<sup>27</sup>. Attende l'autore una Milano mai introiettata e mai amata.

---

<sup>26</sup> Su cui argomenta polemicamente lo stesso F. DEL VECCHIO, *Per una storia del Molise nel secondo dopoguerra. Appunti e considerazioni*, «Almanacco del Molise», 1995, pp. 190-195.

<sup>27</sup> Campobasso, Ed. Enne, 2002, p. 72. Ne è uscita la ristampa, con alcuni brevi racconti inediti e la prefazione di N. Lombardi, presso Iannone nel 2019.

## APPENDICE

FELICE DEL VECCHIO

*Articoli da «Lo Spettatore Italiano»*

a cura di Roberta Nuovavia e Alberto Sana  
*(le note contrassegnate da \* si intendono dei curatori)*

M'ero portato dentro dal paese, dove ero vissuto fin da bambino, un mio amore per i contadini, una compassione per la loro povertà, un sentimento di uguaglianza che mi era ispirato da una massa come quella contadina accomunata da una stessa sorte di miseria, di arretratezza.

F. DEL VECCHIO, *Per una storia del Molise nel secondo dopoguerra* (1995)

1. *Un primo bilancio della politica nel Mezzogiorno*  
(luglio 1955, pp. 263-267)

Quanti si chiedono come mai il Sud, pur essendo vero che in questi ultimi tempi si è «fatto parecchio» in suo favore, continui ad avvertire un profondo disagio, ribelle ad ogni cifra statistica, mostrano di non aver capito che lo sforzo dei Governi è consistito in un puro aumento quantitativo dei tradizionali «aiuti», cioè, per certi aspetti, addirittura in un potenziamento del sistema semi-parassitario, dispersivo, incapace di rendere in maniera moderna. In realtà, ogni volta che, per accresciute esigenze, si cerca di imprimere un ritmo più veloce ad un organismo produttivo invecchiato, nella speranza che esso manifesti una speranza di recupero, si ottiene il risultato che il modesto progresso raggiunto si avverta in misura assai ridotta e invece crescano in maniera sempre più incontrollata le sconnessure, gli attriti esistenti nell'assetto sociale già logoro, squassato, sbalestrato, senza una prospettiva aperta, dell'«intervento» subito. I periodi di riattivizzazione produttiva o di «produttività» come si usa dire, rendono più evidente il malessere, lo maturano, lo diffondono per la contraddizione continua e irrisolta tra le aspirazioni eccitate e le ridotte possibilità di sfogo; per la dilacerazione e il raggruppamento degli interessi contrastanti che essi favoriscono, in modo che, in ultima analisi, si affermi largamente la convinzione che dalla crisi non si esca ordinatamente, se non con una trasformazione decisa e studiata che liberi le nuove energie produttive dall'ingombro paralizzante delle vecchie e ne promuova

il libero sviluppo nell'ambito di un rinnovato quadro statale. È questa precisamente la necessità che matura sempre di più nel Mezzogiorno (per la prima volta da quando si parla di un problema meridionale), ad opera dei grandi partiti e specie di quello al Governo.

Premuta dalle richieste enormemente cresciute nel dopoguerra, animata oltre che da una sua particolare politica, da certo meridionalismo, forse ereditato dalle esperienze ministeriali del Partito popolare, la D.C. ha concepito lo sviluppo del Sud in termini di «benefici» dai quali esso sarebbe stato tenuto, per troppo tempo, lontano dalla «incuria» di governi insensibili. Sviata da questa impostazione di vecchio stampo, la D.C. ha finito naturalmente col riprendere tutta l'attrezzatura passata di «provvedimenti» per il Sud, dotandola ancora di altri congegni per «contadini», manodopera occupata e disoccupata (opportunamente manovrabili anche da parte di altre categorie poco lavoratrici!), senza preoccuparsi di spazzare via una volta per sempre la congerie di leggi, disposizioni ecc., affastellate nel corso degli anni per generazione spontanea e demagogica, sostituendovi un corpo semplice, compatto e, soprattutto, *la volontà* dell'Esecutivo di bloccare energicamente, al fine di imprimere un indirizzo preciso e coordinato alla vita meridionale, il sistema malaugurato secondo cui lo Stato distribuisce da tutte le parti (e cioè, in fondo, sempre dalla stessa parte!), a qualunque interesse lo solleciti, avvalendosi di qualche «scappatoia» legale, sempre reperibile alla bisogna. L'indirizzo adottato dalla D.C. ha aperto alle innumerevoli comunelle di ogni tipo e grado, di cui si compone il Sud, un campo d'azione praticamente illimitato, prima mai sperato, per l'accresciuta potenza dello Stato. Esperti consumati in tali tipi di operazione sono stati naturalmente gli intellettuali, nel senso più vasto, cioè i ceti medi, i quali, mancando una prospettiva migliore, si sono adattati ancora – benché questa volta torcendo il collo – a tirare il carro degli altri, cioè degli «agricoltori», della «iniziativa», e di ogni altra speculazione, contribuendo potentemente a ricomporre il blocco ben noto che esclude gli interessi più seri dei contadini, degli stessi ceti medi e di ogni altra forza valida del Mezzogiorno.

A questa impostazione viziosa, «quantitativa», non è sfuggita del tutto neanche l'Opposizione che, in taluni momenti, a corto di meglio si è data a fare i conti all'on. De Gasperi e ad accusarlo fieramente di spendere poco per il Meridione, attenuando poi e precisando meglio l'attacco, perché s'accorgeva forse della scarsa consistenza e anzi della natura conservatrice, da «finanza allegra» dell'argomento. È certo che la Sinistra, premuta da istanze popolari impellenti, e, d'altra parte, troppo immediatamente pre-

occupata di porre in imbarazzo il Governo, ha organizzato una pressione quanto mai capillare e vasta, perché lo Stato si dimostrasse prodigo dovunque sorgesse qualche richiesta giustificabile, opportunamente stimolata, puntando troppo esclusivamente sulla leva redistributiva e senza indicare, al di là di formulazioni generalissime e, del resto, piuttosto sfocate, delle soluzioni economiche organiche, responsabili, per le quali non poteva essere preparata. E tuttavia va riconosciuto che questa tendenza (quando non s'espandeva a facile procura di affari anche effimeri, come taluni dei ceti medi), mirava e mira a mettere in risalto il grande valore produttivo, la capacità di apporto autonomo delle classi lavoratrici meridionali, e che, comunque, mancando da ogni parte una efficiente linea economica, l'azione della Sinistra è stata la più seria, perché i metodi della pressione popolare sono profondamente diversi da ogni altro, fondandosi sulla lotta appassionata anziché sulla corruttela più o meno esplicita (come è risultato dalla battaglia che la Sinistra ha ingaggiato contro la rendita e il profitto anche nel Sud, assolutamente benefica perché, malgrado anche essa risentisse della generale imposizione redistribuzionistica, ha trasferito mezzi considerevoli al consumo popolare, e stimolato le popolazioni allo spirito di resistenza).

Dalle cose dette emerge il vizio conservatore che ha caratterizzato specie l'azione governativa in questi anni di libertà: e tuttavia, per la stessa contraddizione insita in ogni attività, si deve riconoscere che la D.C., senza accorgersene, direi, ha dato un colpo decisivo alla stasi meridionale. A parte il fatto d'aver contribuito a diffondere quanto mai nella Nazione la questione meridionale, mentre andava sostenendo di risolverla con i suoi continui aiuti, è di fondamentale importanza che, comunque, il Mezzogiorno sia diventato un capitolo sempre più considerevole della finanza nazionale e dell'attività governativa, perché il giro d'affari più veloce, più ampio ma anche più caotico, in cui le cricche, per gli allettamenti apprestati, sono state attratte, scuotendo la vita meridionale, ha reagito in maniera senza precedenti, sulle masse lavoratrici e su ogni altra forza sana, risvegliandone in modo diffusissimo le aspirazioni compresse, insieme ad uno spirito di profonda insoddisfazione per ogni confusione, provvisorietà e corruttela: in modo che si è iniziato uno sviluppo dirompente (acutamente avvertito dalla reazione che va perciò sostenendo la necessità di un ritorno alla «concordia nazionale»), il quale richiede precisamente un rovesciamento delle condizioni attuali. Diventerà fatalmente sempre più difficile conservare il Meridione nei suoi limiti produttivi arretrati e attutire nello stesso tempo, con espedienti e mance, le energie soprabbondanti e

insorgenti che già tendono a spezzare l'antico equilibrio divenuto stasi; non può tardare a sorgere nelle popolazioni e negli intellettuali la consapevolezza che non è più lecito affrontare il Sud in termini di quantità, ma, finalmente, di qualità cioè di rottura del sistema di rimozione delle forze superate e promozione delle nuove, perché, validamente sorrette, arricchiscano il Mezzogiorno secondo il loro originale calcolo economico, sola garanzia di stabile progresso. Chi oggi guardi il Mezzogiorno con occhio attento, ha l'impressione di assistere al disgelo di un vasto amalgama informe e intorpidito, al disciogliersi ibrido, ma sempre più vivido e nervoso, di un groviglio di elementi che non tarderanno a trovare il loro moto libero e naturale.

Ma soprattutto non vanno trascurati gli ingenti mezzi politici e ideologici che i grandi partiti hanno apprestato per lo sblocco della situazione meridionale. Le attuali formazioni di massa rappresentano nel Sud e in genere in tutta la Nazione, il frutto del processo di crescita, conseguente allo sconvolgersi dell'assetto prebellico, che ha liberato energie esuberanti ed inquiete, perché prive di istituzioni in cui ordinarsi ed esprimersi. Che siano stati il comunismo ed il cattolicesimo a imbrigliare questa vitalità allo stato libero, va spiegato con particolari ragioni di ordine interno ed internazionale: ma ciò che più importa rilevare è che il loro comune riferirsi ad un moto di crescita e di espansione delle esigenze, ha determinato in essi una natura, per certi aspetti, univoca. Concorde è stato infatti il desiderio tenace di andare incontro, dovunque, alle necessità, a sfruttarle, a captarle, direi, perché non si disperdessero; comune l'intervento attivistico, animato potentemente da soluzioni schematiche, approssimative e comunque assai valide per la mobilitazione larghissima di quadri richiesta dal subitaneo sollevarsi delle esigenze. La stessa organizzazione delle forze ha avuto aspetti rispondenti nei vasti apparati, dalle strutture rigide e poco differenziate, perché necessarie non ad un approfondimento concreto delle questioni, ma ad una loro primitiva rassegna e ad impostazioni provvisorie. Che poi i grandi partiti, malgrado gli aspetti simili (confermati dallo sviluppo parallelo, ugualmente massiccio) abbiano attraversato e attraversino ancora dei momenti di grande urto, dipende ovviamente dal fatto che al di là della pressione indistinta, convergente di necessità che li sospinge, essi maturano in modo ancora rozzo, incipiente e perciò acutamente contraddittorio, gli elementi di una soluzione stabile. È nota, ad esempio, la nobile passione con cui De Gasperi ha sostenuto nei confronti del comunismo che cresceva sull'onda di una situazione instabile, vivace, la necessità imprescindibile che esso, depurandosi di ogni scoria

che trascinava, assimilasse profondamente il *metodo* della libertà. Non che il comunismo abbia mai nutrito, da quando opera in Italia, dei propositi seri di eversione degli ordinamenti democratici; piuttosto il suo rischio più grave era che, trascinato dalla piena delle forze popolari ancora indisciplinate, impulsive, si trasformasse in un elemento di perturbazione, di genericità, sfuggendo continuamente ad un rapporto concreto ed impegnativo, benché energico, con la vita democratica. Nella tensione della lotta si è potuto attribuire a De Gasperi il proposito di sgominare l'avversario, ma in realtà (anche nel momento della stanca escogitazione maggioritaria), animato com'era dalla ricerca della chiarezza, dal sentimento di uno Stato bene ordinato, nel senso migliore, egli mirava piuttosto a far provare al vivace oppositore una stretta vigorosa per indurlo ad un inserimento adeguato nella situazione italiana. Ma a quali forze affidare questa ideale ansia di libertà, di corretto funzionamento democratico, per sostanziarla di un valido gioco economico – condizione di ogni libertà – se, specie nel Sud, si erano a mala pena scompagnate le strutture che sostenevano il vecchio, autoritario ordinamento? Non si poteva sfuggire, per forza di una situazione ancora primitiva, alla necessità, del resto tattica e perciò transitoria, di affidare le parti della libertà a rozzi sostenitori che, solo in modo del tutto approssimativo, incarnavano l'esigenza di superiore conservazione che animava il leader cattolico: terrieri e speculatori, consorterie di ogni specie, che il politico provvedeva a incoraggiare, a mobilitare con i metodi che s'è visto, diventavano i portatori della «libertà», dietro la cui effigie, pomposamente ostentata, a stento celavano la loro inveterata natura semi-feudale. In questo modo l'ideale si contaminava con la necessità, la novità con la conservazione deteriorata, per la contraddittorietà del momento; come d'altra parte è confermato dal fatto che la libertà è riuscita ugualmente a dispiegare, avvolta dall'alone di speranze che il suo nome sempre suscita nel popolo, una poderosa forza di attrazione tra le masse, che per sua virtù si sono adunate ed inquadrare elementarmente nella D.C. e che non tarderanno certo a far sentire il loro peso sui gusci già scricchiolanti delle cricche e sui dispositivi della disgregazione meridionale, tra cui ancora si muovono timidamente: nel che si svela un aspetto profondamente democratico della impostazione conservatrice di De Gasperi, come gli stessi comunisti tendono saggiamente a riconoscere, quando parlano della funzione essenziale delle masse cattoliche organizzate. Per questo l'opera di De Gasperi ci richiama quella del personaggio machiavellico, il quale, dispiegando con energia il suo disegno del nuovo Stato, si muove necessariamente tra gli elementi scompagnati dell'antico, con

manovra tortuosa ma sicura. Lo stesso ragionamento può essere ripetuto per il sentimento del lavoro e della uguaglianza che l'opposizione andava risvegliando vigorosamente, benché inteso in modo ancora passivo, da masse rimaste per troppo tempo fuori dello Stato come una sollevazione avveniristica e perciò poco utilizzabile.

Intanto, comunque si sviluppi il processo schematizzato, sia che la D.C. e il comunismo riescano a stabilizzare le loro forze sia che se le vedano ridotte in un momento superiore, è certo che la loro espansione ha reagito in maniera assai utile sul Mezzogiorno, come del resto era naturale per il rapporto a cui si è accennato. Già altre volte il Sud ha attraversato periodi di sommovimento (si pensi a quello avvenuto nell'altro dopoguerra), eppure mai ha trovato, come la sua immane depressione richiedeva, delle poderose formazioni dotate di mezzi di ogni sorta, che fossero in grado di registrarne e potenziarne la scossa profonda. Ripensando agli accenti dolorosi di eminenti meridionalisti, dinnanzi alla disgregazione meridionale, allo sforzo di ricercare e indicare delle forme razionali di aggregazione, vien fatto di pensare che ad essi, oltre ad una situazione tanto sfavorevole, mancasse proprio la forza e l'attitudine, oggi invece ritrovate dalla imprevedibile originalità della storia, di inserire nelle crepe meridionali dei fermenti ideologici vigorosi, contrastanti, che filtrassero attraverso vie incontrollabili, capillari e, reagendo in maniera multiforme secondo gli innumerevoli moventi passionali e finanche irrazionali di ogni individuo raggiunto, sommuovessero vastamente, in modo adeguato, l'amalgama indifferenziata e inerte. Questo processo è oggi già tanto avanzato, che il Mezzogiorno ha acquistato, per la prima volta, una possibilità fisica, direi, di movimento, sciogliendosi da una paralisi annosa (si pensi solo alle altissime percentuali elettorali registrate nel Sud!). Certo, questo sollevarsi della vita meridionale accidentata, talvolta grottesca, al dibattito ideale, il tramite politico stesso, grossolano e poco duttile che lo sorregge, danno l'impressione all'osservatore poco attento, di una speculazione furbesca, di un travestimento del politicantismo: noi non trascuriamo certi inconvenienti, ma, ben sapendo che nessuna grande trasformazione sfugge ad un inizio primitivo e spurio, siamo lo stesso profondamente ottimisti.

Eppure nella misura che ci si avvicina ad una maturazione del momento di rottura e perciò di crescita che attraversiamo, diviene urgente il verificarsi di una condizione: che cioè, come è nella natura stessa delle soluzioni efficienti, si giunga ad una discriminazione sempre più esatta degli elementi superati, da una parte, e di quelli nuovi dall'altra, senza indulgere a contaminazioni che diverrebbero innaturali. Da questo punto

di vista pare che ci sia veramente di che preoccuparsi. Il pericolo evidente di questa nostra situazione è che, per la corsa affannosa che si è svolta all'accaparramento delle rivendicazioni e delle masse, per la concentrazione che ne è derivata di due grandi eserciti inquadrati, ognuna delle due parti, per tenersi a bada, stenti a capire la necessità, oggi fortemente sentita, di concedere alle masse controllate una maggiore scioltezza, una più ampia facoltà di manovra; ma, soprattutto, si deve temere che, per il modo stesso assai intricato e contaminato con cui sono cresciute le forze, specie quelle governative, gravate da troppi impacci della conservazione, si generi un'assuefazione pericolosissima al compromesso, alla mancanza di risolutezza. Da questo punto di vista, una delle carenze più sentite della nostra vita politica, è quella di un serio schieramento laico perché esso, da una parte, inserendosi e crescendo tra le due grandi formazioni, potrebbe favorire lo sblocco della loro posizione immobile e frontale, senza le paure ed i tentennamenti che ora si manifestano; e, dall'altra, per essere erede di una dottrina eminente storicistica, alieno da settarismi ideologici, capace, direi, di guardare più da vicino possibile il volto della storia, potrebbe essere in grado di cogliere, con maggiore sensibilità e rispondenza, la natura dei contrasti e delle risoluzioni della crisi che attraversiamo.

Purtroppo (è bene dirlo con fermezza e senza iattanza) dei vizi capitali impediscono l'affermarsi di una valida funzione laica: la fiacchezza, la voglia remissiva del patteggiamento, una deplorabile indeterminazione. Vi è tra i laici una notevolissima schiera di intellettuali i quali ritengono che non valga troppo la pena di «scaldarsi» nei contrasti della lotta, perché «si sa» che poi, per esperienza, ogni contraddizione tende a trovare un accordo, a «moderarsi»; e tanto vale mostrare in anticipo, al di sopra delle liti volgari, una disposizione conciliante, equanime. Questa posizione da «moderatori» ad ogni costo (per ogni pizzico di energia che manifestate, vi trovate sempre addosso cento di questi addomesticatori) porta inevitabilmente a credere che basti «arrangiare» un poco le asperità, dare una levigata ogni tanto alle angolosità, con una tecnica raffinatissima dell'ammorbidimento, perché tutti gli elementi, anche i più disparati, trovino un modo di convivere, sempre che si manifesti «buona volontà». Si tratta, come ognuno vede, di una falsa dialettica, svuotata di ogni spirito vivente, e tuttavia quanto mai deleteria perché viene gabellata per saggezza, per «equilibrio», per un superiore costume disinteressato (e manco a farlo apposta, il più fertile di campioni di questo «stile» è stato ed è proprio il Meridione, con quanto vantaggio per il suo equilibrio, ognuno vede!). Se si vuole una conferma di questa mentalità, si guardi alla collaborazione con

la D.C. dei partiti laici e si vedrà chiaramente che essi, in effetti, hanno agito, chi più chi meno, da «copertura» dei compromessi, delle scorie caduche, senza neppure una delle grandi riserve della D.C. e perciò in modo per lo meno improvvido e autolesionistico. È apparso sempre più alle popolazioni che il loro ideale era quello di ottenere che le cose più disparate – i monopoli e la libera iniziativa, terrieri e contadini, consorterie e democrazia – coesistessero confusamente mediante qualche «ritoccatina» ogni tanto, in modo da mutare, sì, la situazione, ma in modo insensibile, lento e attraverso convulsioni e sofferenze di ogni sorta.

## 2. *Dieci anni dopo*

(ottobre 1955, pp. 396-402)

Quando, col crollo del regime fascista, si pose il problema di una profonda trasformazione democratica della Nazione italiana, parve ai partiti più decisamente antifascisti che lo si potesse affrontare con l'abolizione rivoluzionaria, e sia pure con finalità di ricostruzione democratica, dello Stato autoritario e, per tanti versi, di quello prefascista, insieme a gran parte degli ordinamenti economici che lo sostenevano. Alla notizia della fuga del re e di Badoglio, la coalizione romana degli azionisti, socialisti e comunisti, di fronte alla carenza costituzionale e al collasso d'ogni potere, chiese risolutamente: «la decadenza della monarchia e del suo governo, la sostituzione del C.L.N. in un governo straordinario arrogantesi, con la direzione della lotta ad oltranza contro i tedeschi, tutti i poteri costituzionali»<sup>28</sup>. In questo modo il C.L.N. sarebbe diventato un comitato «giacobino», ristretto alle forze più energiche, senza alcuna distinzione di poteri civili e militari e perciò adatto alla manovra rivoluzionaria. Senonché questo impulso generoso, sorto da ispirazioni mazziniane, radicali, socialistiche, doveva essere frustrato, fin dal suo manifestarsi, dall'opposizione palese e segreta degli alleati, dalla tacita rinuncia dell'antifascismo a denunciare le responsabilità clericali, e dalla divisione dell'Italia in due tronconi che rese impossibile un moto popolare unitario, e al tempo stesso ridava al vecchio personale monarchico, rifugiatosi dietro le baionette alleate, un prestigio ed una forza conservatrice maggiore che nella capitale, dove sarebbe stato circondato dal moto popolare antifascista e, per forza di cose, costretto ad impegnarsi in una resistenza morale e politica superiore alle sue

<sup>28</sup> LEO VALIANI, *Il problema politico della nazione italiana*, in *Dieci anni dopo*, Laterza, 1955, pag. 20.

intenzioni. Ma, al di là di queste ragioni eccezionali, altre più persistenti, sebbene meno palesi, rendevano incerta la possibilità di sostenere posizioni apertamente rivoluzionarie. La spinta verso la trasformazione democratica era certamente tale da permettere alle nuove formazioni democratiche di svilupparsi e di intervenire validamente nel processo politico, ma non fino al punto di sostituire totalmente, rovesciandola, la vecchia classe dirigente, se non altro per la natura complessa, per tanti versi tradizionale, della vita italiana, incredibilmente complicata dalla guerra; tanto più che i nuovi gruppi politici, specie liberalsocialisti, erano ben lontani dall'aver stabilito quel profondo e concreto rapporto con la vita, che è il segno della capacità dirigente. Scrive Valiani: «se per rivoluzione s'intende il processo di liquidazione di una classe dominante e dirigente», il primo atto dell'azione antifascista presentava «i tratti inconfondibili» di una rivoluzione: ma non è detto affatto, come del resto si ricava dalle pagine di Valiani, che tra le prese di posizione iniziali dell'antifascismo, in ultima analisi ispirate dal Partito d'Azione, e la situazione reale, dovesse esserci per forza una corrispondenza, ché anzi è agevole scorgere nella profonda rottura voluta dal P. d'A., una pericolosa confusione tra la responsabilità della politica nel senso più vasto e complesso del termine, e le suggestioni moralistiche ed ideologiche, valide bensì come schema di contrapposizione al vecchio moderatismo, ma perciò stesso destinate a restare più che altro «soggettive», ad uso interno, come avviene normalmente quando i gruppi politici, ai fini del loro rigore, elevano differenze apparentemente irriducibili, ma in realtà via via adattate dal processo politico reale. Del resto l'intima debolezza di certa intransigente autonomia era provata dal fatto che il C.L.N. romano non potette evitare di avere rapporti con Bonomi<sup>29</sup>, presidente del Comitato, e con elementi antifascisti ma non certo rivoluzionari, che nel C.L.N. avrebbero avuto la funzione di indebolire, con i contatti e le amicizie di cui godevano, le pregiudiziali energie dell'antifascismo meridionale. Una volta reinserita nel gioco politico questa frazione della vecchia classe dirigente, diventava assai difficile forzarle la mano, ché anzi era da attendersi proprio che ogni cosa scivolasse, via via, sul piano inclinato del compromesso: così De Nicola<sup>30</sup> andava convincen-

<sup>29</sup> ★Ivanoe Bonomi fu tra i fondatori del Partito socialista riformista (1912). Ricoprì numerosi incarichi di governo ma con l'avvento del fascismo si ritirò dalla vita politica. A guerra conclusa diviene figura chiave della prima età repubblicana.

<sup>30</sup> ★Enrico De Nicola fu noto politico e avvocato del Partito Liberale Italiano. Nel 1948 diventa il primo Presidente della Repubblica Italiana.

do Croce e Sforza<sup>31</sup> della necessità di trattare con la monarchia, Bonomi inaugurava la tecnica delle dimissioni, e già ai primi del '44 la situazione si faceva paralizzante, confusa e si retrocedeva dal progetto di decadenza immediata della monarchia alla «tregua istituzionale», con cui Togliatti, prendendo atto della situazione, apriva una prospettiva politica nuova.

Il capo comunista si rese conto che non erano possibili rivoluzioni né di tipo proletario né di qualsiasi altro, per ragioni esterne ed interne (queste ultime dibattute a lungo, in seguito alle considerazioni di Gramsci, dagli esuli comunisti). Tuttavia, comprendendo altrettanto bene che nulla avrebbe potuto scongiurare alla classe dirigente di respingere, tra tanto sfacelo, l'offerta di una collaborazione popolare, pensò che, per renderla accettabile, occorresse rinunciare, per il momento, al Meridione e tendere decisamente al Nord, con un accomodamento che in qualche modo soddisfaceva le sinistre, perché apriva alla loro libera iniziativa una terra ricca di proletariato agricolo e industriale, tradizionalmente a sinistra, già teatro dell'azione clandestina antifascista; e al tempo stesso le classi conservatrici che, in questo modo, mantenevano intatta la «riserva di saggezza meridionale» e il personale politico che ne dipendeva, inclusa la monarchia, oltre a circoscrivere senza equivoci l'azione popolare e a controllarla. Era, checché se ne dica, una politica corretta e spregiudicata, perché mirava essenzialmente alla ricostruzione dell'integrità nazionale, considerata come premessa elementare di ogni futura azione: e perciò il compromesso di Salerno<sup>32</sup> – base della Resistenza – non è legato, come pare che Valiani accenni a credere, da un rapporto rigido di causalità con la utilizzazione che Togliatti in seguito ha fatto di questa sua fondamentale introduzione politica. In virtù di questo compromesso, che neutralizzava gli impulsi del P. d'A., il C.L.N. si trasformava nettamente in una sorta di assise parlamentare (per quanto «bloccata» da un sistema di rappresentanza paritetica – tre partiti di sinistra e tre conservatori – e dalla unanimità delle decisioni) che, naturalmente, riconsegnava alla monarchia il potere di investitura del capo del governo, oltre a rimettere provvisoriamente al Governo e definitivamente ad un'Assemblea Costituente-Legislativa che si sarebbe convocata, il potere legislativo: era, come si vede, uno schema, per quanto rudimentale, di divisione dei poteri, il quale consente di af-

<sup>31</sup> \*Carlo Sforza, figlio dello storico Giovanni Sforza, fu ministro degli esteri del Regno d'Italia dal 1920 al 1921 e in seguito della Repubblica Italiana dal 1947 al 1951.

<sup>32</sup> \*La cosiddetta 'svolta di Salerno', avvenuta nell'aprile 1944 su iniziativa di Togliatti, era finalizzata a trovare un compromesso tra partiti antifascisti, monarchia e Badoglio così da consentire la formazione di un governo di unità nazionale.

fermare che Togliatti contribuì, tra l'altro, alla restaurazione di uno degli aspetti più tipici e tradizionali della democrazia. Quello che maggiormente interessava ai negoziatori di destra (e che Togliatti accettava, beninteso, dal suo punto di vista) non era tanto la conservazione delle prerogative monarchiche, quanto la possibilità di contenere, evitando l'accentramento dei poteri nelle mani del C.L.N., lo sviluppo della lotta nei termini di uno Stato democratico-parlamentare, che essi sostenevano, naturalmente, sotto la figura di una monarchia ritornata, in ultimo, bizzarramente costituzionale. Certo, in questo modo, l'antifascismo retrocedeva da posizioni rivoluzionarie ad altre più moderate; ma è anche certo, come bene avverte Valiani, che (malgrado la concessione assai grave fatta a Bonomi di una Assemblea semplicemente Costituente, anziché Costituente e Legislativa) niente poteva considerarsi perduto, se è vero che il sistema democratico parlamentare non ripugna a decisioni avanzate, quando siano sostenute da forze politiche adeguate e responsabili.

Da questo punto di vista la lotta partigiana giovò assai alle forze democratiche, ponendole in una condizione di notevole vantaggio numerico e morale. La Resistenza, nota Valiani, presenta degli indubbi aspetti rivoluzionari, essendo una sollevazione popolare armata, tendenzialmente autonoma, contro l'occupante nazista e i resti del regime fascista, contro i suoi congegni statali e i potenti interessi privati che lo favorirono e lo sostennero fino all'ultimo e tuttavia solo il primo obiettivo, quello della liberazione nazionale, può dirsi pienamente raggiunto, perché il compimento degli altri fu reso sommario e provvisorio dalla preoccupazione di padroneggiare e smobilitare la vittoriosa iniziativa popolare, dall'esigenza che premeva d'ogni parte del ritorno alla «legalità». Tant'è vero che uno dei primi atti di De Gasperi, mentre era ancora in vita il tripartito, fu quello di abolire il rinnovamento delle cariche promosso dalla Resistenza, che implicava un mutamento dei quadri dirigenti. Non sarebbe errato stabilire un parallelo tra le remore e i controlli che limitarono la portata rivoluzionaria della Resistenza e quella del garibaldinismo risorgimentale, anch'esso limitato non solo territorialmente ma anche politicamente dal prevalere dell'obiettivo di liberazione nazionale su altri più radicali di rottura del sistema giuridico ed economico: e non è estranea alla Resistenza neppure l'amarezza in cui si chiusero i reduci dalla impresa risorgimentale. Ma al tempo stesso la Resistenza, avendo reso possibile la crescita di grandi schieramenti progressisti, forniva un contributo storico alla democrazia, quando, instauratosi un governo sorto dalla lotta partigiana, già si avvicinarono scadenze capitali come il referendum e la Costituente. Allora,

come si spiega il fatto che, a distanza di pochi anni, si possa parlare a buon diritto, come fa Valiani, di una continuità statale ininterrotta, di una larga sopravvivenza del vecchio ordine, che il processo democratico avrebbe potuto, con ogni probabilità, spezzare?

Fu innanzitutto la crisi del Governo Parri<sup>33</sup> e del suo partito ad aprire un periodo di squilibrio politico e perciò di instabilità e di difficile assestamento. Quel Governo, avendo davanti la Consulta (che non era difficile richiamare alla sua tradizione riformatrice risorgimentale), poteva, a dire di Valiani, ottenere «il consenso di una parte dei suoi critici a nuove posizioni, meno avanzate ma più salde di prassi riformatrice» (pag. 61), sempre che si fosse collocato tempestivamente dal punto di vista di una sicura mediazione politica, in modo da sbarazzarsi rapidamente di ogni situazione eccezionale (come la sistemazione dell'epurazione, dei profitti di guerra, del sequestro delle aziende che avevano collaborato, dei partigiani etc.) e avviare una legislazione riformatrice, specie per il Sud già in preda a fermenti pericolosi, secondo la migliore tradizione liberale di dialettica parlamentare che Valiani indica con il termine un poco polemico, in verità, del vecchio «do ut des». Non risulta che ad un siffatto corso politico ostasse la resistenza degli alleati. Piuttosto, non solo la situazione presentava a Nord e a Sud tremende difficoltà per il dispiegarsi di ogni particolarismo (quando la Nazione pareva diventata un immenso «arrangiarsi» come di superstiti dopo un grande crollo); ma richiedeva delle doti di grande esperienza politica, di conoscenza concreta delle situazioni che il partito al Governo non aveva, diretto come era in prevalenza da intellettuali dediti più alle aspirazioni ideali che alla comprensione adeguata del momento, disadatti perciò a controllare il ritmo politico, come è dimostrato dal tentativo di conservare il C.L.N. a base del nuovo Stato (una sorta di democrazia popolare, diretta dunque) quando oramai occorreva riconoscere prontamente la restaurazione parlamentare e profittarne. Lo stesso capo del Governo era, a dire di Valiani, «poco meno che leggendario» ma «puro ed ascetico», poco incline dunque alla complessità della vita politica. Il saggio di Valiani mostra assai bene come il P. d'A., proprio per certo suo estremismo, non comprendesse l'arte di ritirarsi ordinatamente a tempo debito, e andasse invece oltre il segno nello sforzo di contenere il riflusso del movimento rivoluzionario, tanto da essere sorpassato dal corso delle cose e dissolversi in una crisi che deve considerarsi il fatto politico più grave di questo dopoguerra, perché rivelava

<sup>33</sup> \*Causa principale della crisi di governo fu la decisione del P.L.I., il 21 novembre 1945, di ritirare i propri ministri accusando l'esecutivo di aver legiferato in maniera «disordinata e incontrollata».

l'impreparazione delle forze laiche e progressiste a dominare la situazione, in un quadro oramai profondamente diverso da quello tradizionale. Da allora il controllo della nostra vita politica passava necessariamente alla D.C. e, in linea subordinata, al P.C.I., partiti assai più scaltri ma anche più complessi ed equivoci nella loro natura (essendo legati l'uno alla Chiesa e l'altro al comunismo internazionale) e perciò nella convivenza che intanto avviavano.

Che cosa può, infatti, avere indotto De Gasperi ad estromettere dal Governo socialisti e comunisti, la cui collaborazione aveva reso possibile, oltre alla restaurazione parlamentare, l'avvento della Repubblica, la Costituzione e, addirittura, l'inclusione in essa dei Patti Lateranensi? Vi sono dei pubblicisti i quali credono o lasciano credere che la mossa di De Gasperi fosse dovuta all'istinto semireazionario del cattolico influenzato dal Vaticano, dal «borghese» premuto dal «quarto potere» capitalistico, nostrano e statunitense. Certo tutto questo influì pure in qualche modo sulla decisione di De Gasperi (e Valiani lo suppone esplicitamente), ma vien fatto di pensare se a determinarla non confluì in qualche modo la responsabilità indiretta della sinistra e specie della estrema. Sta di fatto che Valiani dedica delle pagine assai interessanti all'analisi degli errori di calcolo politico che indussero Togliatti, dopo il compromesso di Salerno, ad acconsentire, con eccessiva cedevolezza, alle richieste di restaurazione che venivano da De Gasperi, nel quale il comunista confidava oltre il giusto, fino a concedergli il coraggio ed i mezzi per metterlo da parte: ma le ragioni ultime di questa «tolleranza» comunista non sono ben chiare nel suo saggio. Scartata subito l'idea di un'arrendevolezza pura e semplice, impossibile nel capo rivoluzionario, il lettore potrebbe finire col credere che il P.C.I. scontasse con la sterilità la colpa di non aver voluto approfittare dell'occasione storica rivoluzionaria: ma sarebbe un pregiudizio ozioso, e altrettanto querimonioso della letteratura che accusa il Risorgimento di essere stato una rivoluzione mancata. Questa ipotesi (estranea, beninteso, alla sostanza del saggio di Valiani) potrebbe affacciarsi per certi accenti di amarezza delusa e talvolta di simpatia – malgrado il significato di sicuro ripensamento critico che ha il saggio – che si colgono qua e là, nelle pagine di Valiani, nei confronti della «rivoluzione democratica», ma soprattutto per il fatto che, riservando poco spazio alla considerazione della complessa strategia comunista, Valiani rischia di togliersi poi i mezzi per risalire da taluni aspetti gravemente contraddittori della politica comunista, emersi durante la collaborazione con De Gasperi e tuttora vivi, ad altri certamente più positivi, benigni e, anzi, permanenti.

Del piano politico di Togliatti Valiani scrive, benché in modo poco

dispiegato, a proposito del compromesso di Salerno: «Con la volontaria tempestiva limitazione delle sue richieste a quanto il vecchio potere era pronto a concedere, il comunismo di Togliatti subentrava nella funzione che, proprio grazie alle sue basi nel Sud, il liberalismo aveva esercitato nei decenni precedenti l'avvento del regime fascista, nel compito storico cioè di mediatore fra il vecchio ed il nuovo» (pag. 29). Era certamente un piano ispirato da grande ambizione politica, di fattura, almeno al primo aspetto, classica, risorgimentale addirittura, perché mirava, confidando nelle risorse di un gioco politico libero, vivo e liberale, a inserire nel Governo un partito rivoluzionario e a dargli una funzione dirigente, nella società italiana, nel che sta la mira suprema, per alcuni aspetti gramsciana, di Togliatti: ed è un'impostazione politica di grande respiro, quale mai le sinistre hanno osato avere in Italia. In virtù di essa il P.C.I. reclutava largamente tra le masse e i ceti più diversi, visto che era disposto alle opportune transazioni; avrebbe voluto realmente il consolidarsi del processo riformatore (perché non risulta, scrive Valiani, che Togliatti creda al «tanto peggio, tanto meglio») e nello stesso tempo intendeva conservarsi energie disponibili per tutte le evenienze che in ogni caso non premevano alle porte, dato che lo stesso capo comunista parlava adattando alla vita italiana le famose dichiarazioni di Stalin, di un periodo storico riservato alla democrazia in Italia. Discutere se questo piano fosse o meno «pericoloso», come si dice, per le sue riserve (ma la D.C. non ha anch'essa le sue riserve?), sarebbe concedere troppo alle prospettive paurose alle quali i ceti possidenti nostrani sono sempre pronti a ricorrere, quando abbiano un minimo appiglio (questa «paura», del resto storica, nei confronti del proletariato, ha anch'essa influito sulla decisione di De Gasperi): piuttosto quello che si può dire è che il piano di Togliatti si è dimostrato delicato, e di difficile attuazione nei confronti del partito e delle classi a cui si rivolgeva e finanche nei confronti dello stesso partito comunista, ed esposto perciò a rischi di ogni sorta. Non era troppo infatti puntare sulla collaborazione con un partito cattolico, quando nessun articolo 7 avrebbe potuto far dimenticare al Vaticano la politica religiosa marxista delle democrazie popolari? Così, quando da tempo era prevedibile il cadere dell'Europa da Varsavia a Praga, nel raggio dell'influenza sovietica, non era pericoloso, per gli eventuali contraccolpi, confidare nell'alleanza con un partito per tanti versi moderato? Ma, a parte ogni riflesso internazionale, lo stesso accordo tra un partito tutt'al più gradualista ed un altro classista e rivoluzionario rischiava di essere messo continuamente in forse dalle masse organizzate spinte, malgrado ogni pressione moderata che prove-

nisse dall'alto, a richieste incalzanti, eccitate dallo stesso corso riformatore (così Cavour che ebbe in comune con Mazzini parecchie cose e talvolta agì con grande energia, non accettò mai le offerte di collaborazione *diretta* con il grande agitatore, proprio per quella sua tremenda, inevitabile impazienza). Si può dire che in questo Togliatti ha rischiato di forzare la natura stessa del suo partito, come rileva Valiani, quando discute della difficile adattabilità della ideologia leninista ad una politica di riforme tipicamente occidentale. Le proposte di Togliatti urtavano così contro tali ostacoli da diventare assai poco possibili ed effettuabili. A questo proposito Valiani, in un articolo<sup>34</sup> apparso su questa Rivista (e che integra assai bene il suo saggio), ha espresso un giudizio che mi pare quanto mai attendibile ed acuto: «Togliatti tentò, a dire il vero con grande abilità e in grande stile, una politica apparentemente giolittiana, prima a Salerno con l'ingresso nel Governo del maresciallo Badoglio e poi a Roma con l'offerta alla democrazia cristiana, di una durevole alleanza tripartita, per la quale accettava una direzione non marxistica, anzi neppure di sinistra dichiarata. Ma si sarebbe, comunque, trattato, nella sostanza, di un orientamento affatto diverso da quello del periodo giolittiano, non fosse che per essersene fatto iniziatore il capo di un partito *profondamente classista nella sua base*, legato per di più ad un sistema rivoluzionario di stati che l'avvenuta divisione del mondo in due zone di influenza poneva in un campo diverso da quello in cui l'Italia era stata inclusa. *Per questa ragione il tentativo di Togliatti era fatalmente destinato all'insuccesso*, non senza avere tuttavia contribuito a rendere pacifico l'avvento della Repubblica» (le sottolineature sono mie). Animato dalle sue intenzioni Togliatti si è spinto troppo oltre, una volta nel concedere e un'altra nell'irrigidirsi. Le sue concessioni (come la trasformazione dell'Assemblea Costituente-Legislativa in semplice Costituente, la scarsa energia nei dicasteri, etc.) furono bene accette, finché si trattava di ristabilire un ordine costituito (e nessuno dei partiti, al di fuori del P.C.I., poteva garantire alla D.C. il cospirare in questa direzione di un vasto e disciplinato apporto popolare, di cui nessuno ora può disconoscere la portata): ma al momento buono, non essendo Togliatti riuscito a assicurare e a tranquillizzare, furono bruscamente respinte, non senza aver contribuito a dare lena alla D.C. e al «quarto potere», con il quale poi De Gasperi dovette acconciarsi, sia pure con riserve. Gli irrigidimenti successivi, come quelli nei confronti dell'E.R.P., degli U.S.A., delle riforme sono anche troppo noti.

---

<sup>34</sup> *Il Connubio* in «Lo Spettatore Italiano», maggio 1955, pag. 169.

Se il piano di Togliatti era fatalmente destinato all'insuccesso, come scrive Valiani, se cioè le sinistre avevano tentato di avviare la vita politica italiana per vie forzate, mi pare ragionevole ritenere che anche esse portino la responsabilità, sia pure nel senso superiore e storico del termine, di quella svolta che De Gasperi ha impresso alla vita politica italiana il 18 aprile<sup>35</sup>: svolta in qualche modo inevitabile, perché quando un equilibrio si fa insostenibile, occorre ricercarne un altro, malgrado gli sbandamenti pericolosi che questo richiede. A questo punto si sarebbe tentati di affermare, come pare che si cominci a fare da qualche parte, che Togliatti «avrebbe fatto bene» a seguire «un'altra politica»: eppure, a mio avviso, non solo Togliatti ha lavorato bene per il suo partito ma, quel che più ci importa, per la nostra società. Certo già siamo in un momento in cui i frutti della sua impostazione cominciano ad essere, per il P.C.I., non più abbondanti come per l'innanzi: ma i comunisti verrebbero meno alla coerenza che di solito li guida, se se ne dolessero troppo, perché è certo che la loro politica «larga» ha ed avrà un significato finché nella vita italiana non si sarà colmato il vuoto pericoloso prodotto dalla deficienza di forze laiche e progressiste della cui funzione Togliatti si è impadronito, *pro tempore*, fondendola abilmente con l'altra più specifica del proletariato. Ma proprio per questa supplenza che per tanti versi l'azione di Togliatti ha rappresentato, non è azzardato sostenere che gli aspetti migliori del piano comunista (e, tra questi, qualche lato dell'azione comunista nel Mezzogiorno), sfuggendo alle mani dell'ideatore per le difficoltà della realizzazione, possano via via essere raccolti e sostenuti, in una sintesi naturalmente diversa, da elementi laici che Togliatti ha così implicitamente avvantaggiato. Non è da trascurare il fatto che anche e forse soprattutto per la singolare impostazione del comunista italiano, gli elementi più attenti di parte laica (ma anche socialista, alla quale Togliatti ha fornito mezzi di grande portata politica, di cui ora essi si vanno servendo per conto loro) oramai rinunciano a prospettive facilmente euforiche ed eccitanti, che da tempo minacciano di disperdere e fuorviare le migliori energie laiche, e si dispongono con maggiore maturità a fare uno sforzo concreto di costruzione democratica. Si pensi quel che si vuole, ma una politica come quella di Togliatti, meditata e sostenuta con tanto vigore, non è restata senza risultati permanenti, tali da sopravvivere alla convivenza con De Gasperi e incontrarsi anzi con i risultati dell'opera governativa dell'uomo politico democristiano.

Indubbiamente il piano che De Gasperi contrappose a quello del suo

<sup>35</sup> \*Riferimento alle elezioni politiche del 18 aprile 1948, le prime della nascente Repubblica Italiana, e alla vittoria della Democrazia Cristiana contro il Fronte Democratico Popolare.

ex-alleato ha avuto degli aspetti puramente negativi. Checché se ne dica, De Gasperi si era separato da alcuni milioni di socialisti e comunisti e soprattutto, dai loro sindacati, che rappresentavano pure, specie nel Sud, delle esigenze vive ed utilissime: né fu certo un bel guadagno quello di aver sostituito la ruota sinistra del suo carro politico con l'altra saragattiana<sup>36</sup> (per non dire dei liberali i quali sostengono di aver dato equilibrio ad una situazione fin troppo equilibrata!). Il corso politico inaugurato a partire dal 18 aprile si è dimostrato, per tanti versi, provvisorio, malcerto, soprattutto perché le riforme promosse – specie nel Meridione con la Cassa e gli Enti di Riforma – hanno mostrato più una superstite volontà di affrontare delle situazioni intollerabili, che degli effetti sicuri e durevoli. Non si fanno grandi trasformazioni senza una qualche forma di controllo popolare, di collaborazione attiva, organizzata delle masse: proprio questo è mancato, perché la D.C., già di per se stessa povera di stimolo popolare, era portata a diffidare delle popolazioni orientate «a sinistra». Le riforme di De Gasperi hanno finito perciò col cadere nelle mani della speculazione, di quel vasto disordine meridionale, che solo l'intervento popolare locale può raddrizzare; e gli operai, i contadini, l'artigianato ed ogni altra sana attività ne hanno tratto pochi seppure innegabili vantaggi. La stessa idea della libertà è rimasta ancora il rivestimento di un contenuto troppo spesso conservatore, vuota di una spinta produttiva, di cui l'iniziativa popolare è una delle componenti più vitali. In questo modo De Gasperi finiva per apparire alla nuova generazione (e il 7 di giugno<sup>37</sup> lo dimostra) come una sorta di liberale moderato di vecchio stampo, continuatore degli «aiuti» e delle riforme troppo ministeriali, incapace di capire che il Sud non andava affrontato solo con i miliardi ma soprattutto con una maggiore fiducia nell'elemento popolare. D'altra parte, lo si è aspramente attaccato per il suo ambiguo ricorso a formule, metodi e uomini disadatti ai nuovi tempi: ma ora si può riconoscere che, a insistere troppo in quest'attacco, si rischierebbe di perdere la capacità di elevarsi dal momento contingente della lotta politica. Non sappiamo se De Gasperi, rompendo con i comunisti e socialisti, intendesse solamente consolidare la nostra vita politica in quelle posizioni che si sono benignamente definite di «centro», oppure se, con maggiore perspicacia, volesse far maturare alla lunga, attraverso la pressione

---

<sup>36</sup> \*Giuseppe Saragat, fondatore del Partito Socialista Democratico Italiano. Fu presidente della Repubblica dal 1964 al 1971.

<sup>37</sup> \*Riferimento alle elezioni politiche del 7 giugno 1953 che videro la Democrazia Cristiana nuovamente maggioritaria ma in forte calo rispetto alle precedenti elezioni e un rinforzo notevole delle forze di sinistra divise tra Partito Comunista e Partito Socialista.

anticomunista, un'ulteriore elasticità all'interno del blocco delle sinistre. Tuttavia, quali che fossero le intenzioni di De Gasperi, sta di fatto che il veto anticomunista va riscoprendo e mettendo in risalto la funzione del P.S.I. che al contrario il piano di Togliatti tendeva a subordinare, fino al punto che si era potuto parlare di una eventuale fusione. Lo stesso P.C.I. non solo ha espressamente rinunciato a porsi come forza di governo o anche solo di maggioranza, acconciandosi a premere sui socialisti anziché a rimorchiarli; ma anzi sembra comprendere, indotto dalla piega delle cose, la necessità di offrire libero gioco alle forme intermedie – siano esse socialiste, liberali o anche democristiane – senza disturbarne o «dosarne» l'autonomia con quello che si è definito polemicamente, non senza qualche ragione, il «monopolio comunista», oramai sempre più insostenibile. Certo, mai i comunisti, in questa situazione, vorranno rinunciare alla loro politica «larga» (né è lecito pretenderlo) perché questo sarebbe confessare, anzi accettare l'isolamento; ma si sa che le sinistre in Italia si sono già altra volta trovate nella necessità di dire una cosa e farne un'altra: né bisogna temere che questo si ripeta. Al punto in cui siamo, solo il giusto tempo e una discrezione vigile ma sicura possono essere buoni consiglieri per avviare l'Italia ad un nuovo e più durevole concerto politico. Purtroppo non pare che quest'atteggiamento stia per prevalere se da più parti, come sembra, si vive ancora in attesa di fatti clamorosi e grossolani, come una qualche secessione del P.S.I. o anche uno sfaldamento rovinoso del P.C.I.: cose ambedue quanto mai poco probabili, mentre è oramai sempre più chiaro che è tempo di riconoscere a ciascuno quello che è suo, riconducendo nella vita politica italiana il senso del limite e della misura.

Perché proprio in questo si incontrano, questa volta in modo indiretto, come è più naturale, le grandi formazioni di massa italiane: cioè nel riconoscimento della necessità di una forza che definiremo col nome classico di Centro-Sinistra, la quale via via riguadagni la sua funzione naturale di controllo della complessa situazione italiana, rendendone armonico lo sviluppo, al di sopra degli attuali sprechi e confusioni. Questa esigenza di un nuovo corso politico, per tanti versi più disinteressato dell'attuale, e superiore alle uggiose manifestazioni di fazioni, è viva nella nobile e commossa chiusa del saggio di Valiani e in quelle altre pagine dove lo scrittore rivela l'ansia che urge sempre più profonda verso una tranquillità operosa che questi dieci anni non sono riusciti a darci, non senza pregiudizio per la democrazia.

### 3. *La via del Sud*

(dicembre 1955, pp. 487-490)

Va ormai diffondendosi nella migliore pubblicistica e perciò nell'opinione più sensibile, un'avversione al sistema tradizionale di «riforme» nel Sud, ultimamente ripreso e diffuso in maniera senza precedenti da De Gasperi. È interessante, ad esempio, constatare in due libri recenti<sup>38</sup>, per tanti aspetti diversamente ispirati, un accordo sostanziale su taluni grossi difetti dei vari Enti, vecchi e nuovi, disseminati nel Sud: sprechi, burocrazia, confusione e, in ultima analisi, scarsa efficienza. Giovanni Russo andò nel Fucino nel '49, riportandone la convinzione che l'unica cosa da fare fosse quella di espropriare i Torlonia; ci è ritornato nel '55 e poco è mancato che tra tutte le lagnanze che egli ha raccolto contro le malefatte dell'Ente Fucino, non gli sia capitato di sentirsi dire che «era meglio Torlonia». Distrutto, a quanto Russo riferisce, il patrimonio zootecnico, compromessa gravemente la coltura delle patate, infastiditi i contadini da uno stuolo di funzionari e controllori, che non si distinguono molto dagli ex-amministratori o guardie dei Torlonia, i vantaggi dell'Ente pare che si riducano ad una diminuzione del canone prima versato dai contadini. Si vuole anche concedere che ogni mutamento, specie quando interessi un pubblico vasto, susciti un'insofferenza, riassorbita poi via via dal corso stesso delle cose; ma nel caso degli Enti di Riforma, per quello che ne sappiamo e abbiamo letto in questi due libri od altrove, il malcontento supera ogni normale proporzione e diviene davvero preoccupante, indice non più di una normale crisi di crescita, ma di qualche bubbone maligno. Né serve molto, per sanarlo, ricorrere a palliativi, come consiglia Russo per l'Ente Fucino, chiedendo la sostituzione dell'attuale faziosa direzione clericale, con un'altra più aperta: la questione non è di metodo ma di sostanza.

Mi pare che invece Musatti colga nel segno quando osserva che, in ultima analisi, gli Enti di Riforma non fanno altro che preparare, con grande spiegamento di forze tecniche e finanziarie, le condizioni per una mediocre economia contadina di sostentamento, tipica della piccola proprietà («all'assegnatario non resta che un pugno di grano, quindici-venti quintali, per campare tutta l'annata», p. 103): e si capisce bene, allora, come i contadini non si rendano conto di tutto l'affaccendarsi e interferire dell'Ente e finiscano col credere che si tratti di una nuova invenzione degli

<sup>38</sup> A proposito di: RICCARDO MUSATTI, *La Via del Sud*, Comunità 1955. GIOVANNI RUSSO, *Baroni e contadini*. Laterza 1955.

impiegati, per opprimerli, per aggiungere un nuovo peso agli altri. Cosa significa infatti se non la volontà dichiarata di voler arginare il movimento contadino, questo preoccuparsi di creare una nuova piccola proprietà, là dove intorno ve ne è già altra abbondantissima, «storica», piagata da mille dolori? E non è demagogico perseguire, d'ufficio direi, una efficienza tecnica costosa su alcune migliaia di ettari in qualche regione, quando ne restano poi semi-abbandonate altre centinaia di migliaia in mano alla media e alla grande proprietà? Si dirà, ed è vero, che altri Enti destinati ad altre funzioni (compensatori montani, di bonifica, etc.) già coprono gran parte del Mezzogiorno; ma, a parte il fatto che la loro azione è ancora assai poco sensibile, è fin troppo chiara la confusione che deriva da queste decine di «competenze», disseminate nel Sud. Eppure anche a questo inconveniente l'inesausta mente burocratica tenta di trovare un rimedio, provvedendo a «coordinare» il moto di queste membra disarticolate: e lo stesso Russo sfiora questa esigenza di revisione e di miglioramento del meccanismo riformatore tradizionale, quando osserva, a proposito dell'Ente Puglia-Lucania e dell'azione che esso ha esercitata in un comune, che «nella maniera monca in cui è costretto ad operare non può portare che un sollievo parziale ed un miglioramento contingente alla precaria economia dei contadini, mentre nulla potrà fare per alleviare le misere condizioni degli altri contadini – e sono la maggioranza – “colpevoli” di essere capitati fuori dalle terre sottoposte ad esproprio»; ma poi si limita a proporre di estenderne la competenza al territorio circostante. Eppure Russo qua e là nelle sue pagine mostra di accorgersi di quanto complessa ed incredibilmente complicata sia la vita delle campagne meridionali, sicché il suo sviluppo non dipenderà mai da nessun Ente, di qualunque natura, ma solo da quelle forme di organizzazione che lo stesso moto agricolo meridionale saprà darsi quando esso liberamente avrà trovato la via giusta, che ancora cerca faticosamente. Abbiamo la impressione che Russo appartenga alla schiera di quelli che a suo tempo credettero alle riforme di De Gasperi e poi di fronte al loro corso se ne sia ricreduto, senza tuttavia maturarne una critica ragionata: quello che ne risulta è un'impressione di vuotezza, di indecisione e, in fondo, di una deprimente e sottile sfiducia, che rende il suo libro deludente e senza forza.

Il libro di Musatti è, al contrario, completamente libero da ogni pregiudizio riformatore, ispirato com'è ad un'ideologia «rivoluzionaria» quale vuol essere quella «comunitaria», che a prima vista può far pensare a vagheggiamenti utopistici (in effetti si trovano nelle pagine di Musatti qualche svenevolezza e vezzezzamento); ma poi a ben guardare si scopre

concreta e spregiudicata, perché dietro di sé ha la mira dell'industria più avanzata, a superare limiti artificiali per raggiungere la vita locale, anche la più appartata. Alla base della ideologia comunitaria vi è un'intelligente sfiducia da parte dell'industria moderna verso i tradizionali e dilettanteschi ceti mediatori, e insieme la volontà di porsi in rapporto diretto con le popolazioni, intendendone le particolari forme di aggregazione, di interessi e di convivenza, per raggiungerle più agevolmente e farne il nuovo elemento organizzativo-sociale dell'impresa ed una più vasta base di mercato. Le dottrine professate hanno dunque iniziato Musatti al disprezzo della borghesia meridionale e alla simpatia per i contadini, ma senza impedirgli di cadere in alcune sforzature di carattere storico e politico.

\*\*\*

Indubbiamente il fatto più rilevante nel Sud agli inizi della vita unitaria, non è tanto il sopravvivere della grande proprietà aristocratica, quanto l'essersi ridotta la borghesia meridionale, potenzialmente capitalistica, ad una classe di *rentiers*, di proprietari di terre, case e danaro. Spesso (ed è questo anche il caso di Musatti) alla descrizione di questo fenomeno, si accompagna un senso di condanna; ma non si riesce a vedere che cosa potesse distogliere un ceto già soggettivamente debole, «retorico» e per di più circondato da un'incredibile arretratezza, dal procurarsi un prestigio, riparando nella rendita, benché il più delle volte mitigata dalle professioni «umanistiche», da sensi liberali e patriottici. Si trattava comunque di un fenomeno che rivelava, componendone l'unica sintesi per allora naturale e possibile, i profondi vizi della vita meridionale e le sue virtù. Ridottasi per lo più nelle campagne, la borghesia meridionale tratteneva con sé, invece di guidarne l'esodo verso le città, una parte imponente della popolazione contadina, impigliandola nella rete dei fitti o delle arcaiche consuetudini agrarie e spingendone il resto ai confini dei boschi alla ricerca di terre libere; e in tutti e due i casi, cospirava con la grande proprietà nel creare quella formidabile riserva di lavoro semi-feudale, quel vero e proprio ghetto contadino, sul quale essa aveva la povera soddisfazione di conservare qualche privilegio e che neppure l'emigrazione è valsa a mutarne il carattere. Ma quello che, considerato come fenomeno locale, era solo un ritardo di sviluppo, divenne nel quadro unitario una vera e propria paralisi (ma anche, contraddittoriamente, premessa di un vasto sviluppo moderno). La necessità che si creasse nel Nord e con urgenza una industria «nazionale», mediante vasti mezzi finanziari da elargire senza risparmio perché potesse «reggere», impose allo Stato il compito di rastrellare, per vie forzose o spontanee, il danaro delle popolazioni meridionali, tagliando

in questo modo le radici allo sviluppo locale della borghesia; la quale, sviata da effimere operazioni finanziarie, disgregata dall'impiego statale, bloccata in ogni modo, dovette acconciarsi ad un progresso assai lento, tra qualche appalto e le poche miglierie agrarie introdotte ad ogni «favorevole congiuntura»: fino a che il bilancio dello Stato non fu in grado di offrire qualcosa in più. Solo allora – e cioè col nuovo secolo già inoltrato, quando il crescente sviluppo industriale ed agricolo fu in grado di ripagare il bilancio con il pareggio e gli attivi – fu possibile iniziare quella serie di aiuti al Sud e cioè alla sua borghesia «minorenne». Al centro dello sviluppo economico nazionale vi è stata una grande operazione finanziaria, regolata attentamente dallo Stato, mediante l'affluire dal Sud al Nord di mezzi finanziari che si concentrarono nelle mani della speculazione industriale, per poi rifluire, attraverso gli stessi tramiti statali, verso il Sud e il suo ceto borghese, senza che per questo esso abbia cessato di essere tributario. Vi è stata certamente una grandiosa necessità in questo fenomeno, in queste vaste migrazioni di danaro, attraverso le quali, per quanti risentimenti abbiano suscitato, si è operato il progresso nazionale e quindi anche quello meridionale. Ma occorre fare molta attenzione perché la spesa dello Stato nel Sud non sia ancora compromessa da una preoccupante inadeguatezza di concezioni e di metodi.

Gli aiuti al Mezzogiorno muovono evidentemente dalla convinzione che, incoraggiando con agevolazioni, con stanziamenti gli elementi più «evoluti», che aspirano all'iniziativa privata o vi sono già incamminati, sia possibile ricavarne una classe di imprenditori moderni che compia le vaste opere di trasformazione occorrenti e perciò riassorba via via la disoccupazione, totale o parziale che sia. A che cosa tendevano e tendono se non a questo i finanziamenti ai tanti «progetti di industrializzazione» con i fondi ERP, o alle opere pubbliche con quelli della Cassa del Mezzogiorno, o tutte le erogazioni attraverso gli Enti di ogni sorta? Si comprende dunque come il proposito che l'attuale politica economica dichiara di perseguire, attraverso la Riforma agraria, si riduca, in ultima analisi ad una ostentazione elettorale, essendo ormai chiaro che il punto di accumulazione del danaro speso dallo Stato per i «contadini» si trovi, in realtà, nelle mani della speculazione cittadina (attraverso «giri» o addirittura operazioni inaudite, come quella dei 100 milioni di cui narra Russo a proposito dell'Ente Fucino), degli impresari, fornitori, etc. Si tratta della ripetizione per il Sud dei criteri oramai tipici dello Stato italiano e già sperimentati per il Nord: ma ognuno vede le notevoli differenze che corrono tra l'uno e l'altro caso. Non solo il ceto degli imprenditori meridionali è subordinato sotto tanti aspetti a quello settentrionale; ma è nettamente meno favorito dalle condizioni dell'ambiente

ancora troppo disordinato, e soprattutto manca dei requisiti occorrenti di tradizione, di esercizio, di vigore pratico, sicché è facile comprendere non solo le fughe di danaro, ma gli sprechi, il disordine e, in ultima analisi, la lentezza e la precarietà con le quali l'accumulazione finanziaria raggiunge il risultato di reclutare nuovi lavoratori (che poi vengono taglieggiati con una continua e impunita contravvenzione ai contratti collettivi di lavoro, attraverso la quale gli industriali meridionali hanno guadagnato parecchio in questi ultimi tempi!). Né vi sono rimedi o controlli da introdurre, perché, fino a quando dura questa impostazione conservatrice e piattamente finanziaria, ai Governi non resta altro da fare che approntare «preventivi» o «schemi» finanziari e per l'esecuzione rimettersi agli Enti e agli Uffici, dentro ai quali trafficano quelle schiere di «furbi» meridionali, influenti, accorti, non privi se si vuole di attitudini, ma spinti dal bisogno di speculazione ad arrangiare piani e progetti, finendo per controllare ogni cosa, col risultato che tutti sanno.

Musatti non ha torto dunque a diffidare della borghesia meridionale e di una deteriore intellettualità «umanistica» che la corteggia; ma se vuole negare ogni funzione agli strati intermedi, immaginando una comunicazione diretta da stabilire tra l'industria, la grande tecnica e i contadini, eccede. Questo forse gli accade perché, avendo ancora della borghesia meridionale un'immagine letteraria, «meridionalistica», e, soprattutto, non vedendo le cose nel loro sviluppo e nel loro complicato differenziarsi, non s'accorge che nel Sud la classe di cui parla ha messo radici più profonde di quanto egli non creda, rigerminando continuamente dal fondo popolare, con una crescita folta e viva, per quanto poi il suo tronco possa coprirsi di croste. Nel Sud, in un paese in cui la «proprietà» è così misera eppure tanto diffusa e radicata, vi è una tendenza, che certo durerà ancora parecchio, ad iniziative minute, vivacissime e ostinate, che dai gradi più ridotti tendono a crescere e ad espandersi; e si esprimeranno sempre, in misura, nei classici modi privati e borghesi: né sarà un male, purché trovino strada libera e un sostegno che le indirizzi, evitandone la corruzione.

Da questo punto di vista sono da prendere in considerazione le nuove formazioni di piccoli e medi operatori economici e di operai sorti in questo decennio; ancora rozzi, maldestri, non immuni i primi alla generale tendenza all'imbroglio e allo sfruttamento, ancora impacciati i secondi da certa soggezione al paternalismo, eppure gli uni e gli altri sospinti da nuovo, vigoroso istinto pratico. Sul loro blocco, e più sul secondo elemento che sul primo, può fondersi una politica meridionale assai più aperta dell'attuale. Perché se non vi riesce l'iniziativa privata, deve essere lo Stato ad anticipare, per così dire, il reclutamento di una nuova classe

operaia meridionale, per le cui mani, per dirla in breve, passi direttamente quanto più danaro pubblico sia possibile. La proposta di questa Rivista di affidare l'*esecuzione* delle opere più facili (e sono moltissime) occorrenti nel Sud per la sistemazione delle acque delle strade e dei terreni, ad una rete di cantieri, controllati dagli Enti locali, comuni e province, è interessante, perché mira ad ottenere, attraverso la filtrazione locale di una massa di danaro convertita in salari e la imponente rete di opere eseguite, un ambiente naturale sistemato ed un mercato assai più compatto di quello attuale.

Si tratta di due condizioni di grande rilievo per esercitare una pressione sulle forze locali più sane, e sulla stessa grande industria settentrionale necessariamente attratta, dalla crescita del mercato meridionale, verso la produzione di massa e a basso costo (come in qualche misura sta già avvenendo). A non voler tener conto, poi, del vantaggio che deriverebbe alle campagne da uno sfoltimento inevitabile che, privando la rendita della sua tradizionale riserva di lavoro, la costringerebbe a rimettersi in movimento, creando migliori condizioni di lotta e di organizzazione ai lavoratori agricoli. Un'operazione come questa, che fornirebbe allo Stato, con la crescita della classe operaia meridionale, un elemento propulsivo, nient'affatto macchinoso e compatibile con ogni sana iniziativa privata, non tarderà ad imporsi: e non sarà cosa del tutto nuova perché lo stesso sviluppo industriale ed agricolo del Nord ebbe, per merito di Giolitti, come componente validissima la iniziativa popolare nella quale lo statista confidava, affidandole lavori considerevoli (bonifiche, appalti, etc.), ma soprattutto responsabilità indirette, che la educarono e le permisero di sfociare in quella originale creazione che è il movimento cooperativo e in genere associazionistico.

#### 4. *Il caso Dolci* <sup>39</sup>

(marzo 1956, pp. 100-102)

Quello che nel passato richiedeva periodi storici, sta avvenendo nel Sud in pochi anni: una notevole crescente messa a disposizione di capitali nelle mani di operatori privati. Notevoli strati di affaristi in città e nelle

---

<sup>39</sup> \*Il titolo fa riferimento al celebre "sciopero a rovescio" organizzato da Dolci il 2 febbraio 1956 sulla *trazzera vecchia* (una strada demaniale) nei pressi di Partinico, finita con la carica delle forze dell'ordine e l'arresto degli organizzatori (*Danilo Dolci, una rivoluzione nonviolenta. La vita e l'opera di un uomo di pace*, a cura di G. Barone, Milano, Altra Economia, 2010 [nuova ed.], pp. 23-28).

campagne sono stati messi in movimento della possibilità che si è offerta, per la prima volta in modo considerevole, di approfittare del bilancio dello Stato.

Certo sarebbe tendenzioso sostenere che questo processo non abbia avuto degli effetti utili, rompendo vecchie condizioni di arretratezza con le nuove attività che esso è riuscito ad avviare: ma è indubbio che, per il sistema prevalentemente privato col quale avviene, l'accumulazione di capitali offre largo margine agli impieghi speculativi, alla confusione, alla corruzione e ad altre forme di dispersione. Ognuno ha potuto vedere in questi anni come l'efficienza degli investimenti, il miglioramento della condizione dei lavoratori non fossero certo tra le principali preoccupazioni di un'attività affaristica smaniosa messa in moto nel Sud. Lo Stato, con la sua amministrazione, ha finito col dare una forma macchinosa, apparentemente «pubblica» ad un processo economico che, quando non era un puro e semplice travestimento della grande industria settentrionale, si riduceva ad attività ancora rudimentali, anacronistiche, che non avevano neanche la capacità tecnica ed organizzativa del grande profitto industriale, ma solo l'istinto di saccheggio di un affarismo generico, nascente.

A questa politica tipicamente moderata che dovrebbe permettere la crescita lenta, a furia di danaro pubblico, di un'industria meridionale attraverso opportuni «arrangiamenti» con la grande industria settentrionale e la proprietà assenteistica meridionale, viene a mancare sempre più la principale condizione necessaria: un sufficiente periodo di «calma», cioè in ultima analisi la passività da parte delle popolazioni. Non vi è nel Sud paese che non sia in movimento, che non avanzi richieste e rivendicazioni urgenti, togliendo all'iniziativa privata il respiro e quella lunga scadenza di cui ha necessariamente bisogno per svilupparsi. Né questo deve considerarsi un disturbo ma l'indice più palese che ormai lo sviluppo del Sud, di un paese che si riscuote con una rapidità impressionante dall'antica apatia, non tollera più di essere contenuto nei limiti di forme economiche antiquate insufficienti. Nessuna manifestazione di volontà di passioni si ha mai nella vita popolare senza che essa abbia una profonda rispondenza con le più autentiche necessità dello sviluppo economico: la «fame di lavoro» che ogni giorno si fa più vigorosa nel Sud non è uno sfogo virulento, disordinato di una vita troppo a lungo compressa, ma anzi lo sforzo, non importa se inconsapevole, di estendere e consolidare la base della modernizzazione nel Sud, attraverso migliaia di iniziative locali, suggerite direttamente dalle popolazioni, tendenti a spianare la via all'avanzata dell'industria, con la forza di un vero e proprio movimento di precursori, di pionieri, rozzo

ma efficacissimo. Alla «pre-industrializzazione» governativa, le popolazioni meridionali contrappongono e affiancano la propria, fatta di una rete quanto mai vasta e multiforme di opere da eseguire, di energie e di capacità locali da risvegliare e addestrare, di un tenore di vita da elevare in modo uniforme su cui si fonda nel modo più sicuro un autentico sviluppo moderno industriale del Sud.

\*\*\*

Nell'essersi reso interprete del grande valore che ha la lotta popolare per il lavoro sta il segreto della commozione e insieme dell'interesse suscitato dal caso Dolci. Accade spesso che siano proprio gli spiriti più forniti di capacità missionaria e religiosa a farsi portatori di autentiche esigenze economiche della società. Così quando Dolci sostiene che si debba *subito e prima di ogni altra cosa* trovare lavoro alle popolazioni più arretrate e disagiate, quando condanna la spesa fatta dal Governo in favore della disoccupazione, controproducente, oltre che discontinua e stentata, perché mira a porre solo qualche riparo alle più gravi necessità, favorendo il parassitismo popolare, intorpidendo le volontà, l'operosità inventiva autonoma, quando infine richiede che siano le stesse popolazioni lavoratrici organizzate, con la loro concretezza e conoscenza, a sollecitare e guidare l'intervento della spesa pubblica, egli è un «agente» dell'industrializzazione nel modo più autentico e nello stesso tempo più agevole per la vita popolare. Operando nelle zone più depresse e non in quelle più elevate come tende a fare ogni industriale, col risultato di aggravare di più le sproporzioni esistenti, cominciando dal basso e non dall'alto, direttamente e non indirettamente, si lavora a creare una base di mercato il più possibile continua, omogenea, ricca nello stesso tempo di grandi riserve di capacità lavorativa ed organizzativa tra le masse popolari. La stessa decisione di stabilirsi accanto all'epicentro del «brigantaggio», la passione instancabile nel curare le malattie fisiche e morali della folla per ricostruirne la integrità fisica e spirituale, gravemente deteriorata da una prostrazione secolare, lo sforzo di riportare alla compattezza della vita e del movimento una confusione penosa, rappresentano degli atti coerenti di una particolare linea di «preindustrializzazione popolare», si direbbe, perché rivolti a risanare cellula per cellula il corpo popolare, a ricrearne l'efficienza e l'ottimismo indispensabili ad una attività moderna. È significativo altresì notare come Dolci non consideri più nel Meridione la «fame di terra» quanto quella del lavoro; non è tanto l'angheria feudale che lo accora quanto il pensiero costante di tutta la ricchezza andata a

picco per mancanza di «iniziativa». L'elemento umano che lo appassiona è assai meno differenziato, più generico che nel passato: probabilmente questo è segno dell'influenza che questi anni sono venuti esercitando sul movimento meridionale, determinando una conversione di passioni dalla lotta agraria per il possesso della terra verso un'altra più generica per il lavoro. Forse nel Meridione cominciano ad affiorare i caratteri di quella particolare figura di organizzatore umanitario, socialista, che altra volta la nostra storia ha richiesto quando si è trattato di orientare e disciplinare ingenti masse umane, per l'innanzi costrette nella vita rurale, verso uno sbocco in direzione delle città, a cui lo sviluppo industriale forniva una formidabile forza di attrazione.

Se dunque l'azione di Dolci non mirava a disturbare il processo di industrializzazione ma anzi, per via naturalmente dialettica, a sostenerlo, perché la si è colpita tanto duramente? Per incomprendimento innanzitutto (quando un membro del Governo risponde ai deputati interpellanti che in questi anni si sono spesi per Partinico non so quanti milioni, dimostra di essersi reso poco conto della esigenza sollevata dal Dolci di un nuovo corso di spesa per la disoccupazione) ma anche per gli «errori» che ne hanno viziato l'efficacia. Sospinto dalla passione di portare subito, in qualunque modo, un aiuto fattivo alle innumerevoli necessità, convinto, d'altra parte, che l'efficacia di una denuncia è solamente in rapporto con l'intensità della fede e della convinzione, il Dolci, per forza di cose, doveva finire col ridurre la sua azione dentro i termini di pochi miseri abitati che il suo sacrificio ha ormai reso famosi. L'applicazione intensiva, circostanziata della propria attività è una interessante indicazione di *metodo* che occorre ricavare dal caso Dolci; si tratta di uno stile organizzativo assai più fedele alle condizioni del Sud, apparentemente più modesto, gretto, ma in realtà, come i fatti hanno dimostrato, assai più efficace. E tuttavia l'impressione di angusto, di primitivo resta lo stesso. Ridottosi dentro uno spazio assai breve, senza respiro, dominato ogni giorno dalla presenza fin quasi ossessiva delle necessità insoddisfatte, il Dolci non poteva che essere sopraffatto dallo spirito di rivolta spontanea, plebea di una popolazione esasperata. Chi avesse saputo tenere maggior conto di criteri più tipicamente politici si sarebbe preoccupato di «prendere tempo», di aprire qualche valvola di sfogo, espandendo intanto le forze e temporeggiando per evitare uno scontro sfavorevole e prematuro: ma il Dolci, estraneo per il suo temperamento religioso a questo ordine di considerazioni, è andato via via perdendo la capacità di autonomia, si è troppo confuso con la folla di paese, si è lasciato prendere la mano, proprio quando le forze dell'ordine non aspettavano, forse, altro per catturare

l'uomo che per nobili ragioni, si era fatto egli stesso «bandito a Partinico». «Errori» di questi tipo spesso costano assai caro ad un movimento nascente, fino a disperderlo.

\*\*\*

Ma quale che sia il destino dell'opera intrapresa dal Dolci, è importante rilevare come essa costituisca una precisa indicazione della necessità urgente che il corpo di combattimento della sinistra meridionale, ingrossato via via in questi anni, trovi una capacità di scioltezza, articolandosi in gruppi più mobili, autonomi ed efficaci nelle loro forme di lotta, a meno che non si voglia continuare a tenere il movimento meridionale nella sua scarsa capacità di manovra, che lo fa passare da fasi di imbarazzo e di torpore ad altre di sussulti ugualmente pericolose. La politica di «Rinascita», il cui nucleo fondamentale consiste proprio nella lotta per la ricerca del lavoro, non ha avuto quella capacità di espansione che merita, proprio perché i quadri locali il più delle volte sono sfuggiti, con generiche e sconnesse elencazioni rivendicative, con una faciloneria agitatoria priva di presa sulle situazioni, all'impegno di elaborare dei piani di lotta circostanziati ed accurati fino al dettaglio e non puramente dimostrativi. Vi è nella sinistra meridionale, più che non si creda, un ottundimento di sensibilità nei riguardi della vita popolare, delle sue espressioni di volontà, dei metodi di lotta più originali: se la sinistra non opera la necessaria trasformazione di obiettivi e di metodi è inevitabile che si approfondiscano le forme ancora iniziali di distacco dalla situazione.

Non si tratta, in una condizione ancora tanto contraddittoria e pericolosa come la nostra, di smobilitare la critica e l'opposizione, in vista di un rinnovamento radicale: ma piuttosto di saperle sostanziare volta a volta di iniziative profondamente sentite, che, se anche talvolta possono sembrare modeste di fronte a talune escogitazioni di facile strategia e tattica, restano ugualmente grandi, se per esse, come a Partinico e a Venosa, gli uomini si sacrificano, muoiono.

5.. *Compiti culturali nell'industrializzazione del Mezzogiorno*  
(maggio 1956, pp. 199-202)

I

Il problema dello sviluppo e in particolare dell'industrializzazione delle aree arretrate del Mezzogiorno d'Italia ha dei caratteri e degli aspetti che lo contraddistinguono da tutti gli altri. In Italia vengono alla luce dei

problemi che la teoria e la pratica dell'intervento nelle aree sottosviluppate non ha ancora né visto né risolto per vari motivi che ora non è qui il caso di approfondire.

In particolare in Italia ci troviamo di fronte a zone sottosviluppate che sono per altro incluse a pieno diritto nella vita di uno Stato moderno di livello qualitativo e di peso non trascurabile nella politica e nell'economia mondiale.

Inoltre le popolazioni di queste zone, pur viventi in una situazione di stasi economica a bassissimo reddito pro capite e a bassissima produttività del lavoro, sono, però, a differenza di molte altre situazioni considerate dai teorici e dai pratici dell'intervento, *storicamente adulte*, ossia ad un livello intellettuale e morale assolutamente superiore e sproporzionato rispetto al livello tecnico e a quello stesso dell'istruzione: non solo, il loro carattere storicamente adulto si manifesta anche in modo eminente nella sviluppata spiritualità sulla quale il cristianesimo, quali che siano i pur reali residui pagani, ha avuto una decisiva influenza. Tale livello può essere anche superiore e comunque non è detto che sia inferiore a quello dei paesi e delle zone più sviluppate.

Infine, ai due caratteri peculiari sopradetti delle aree arretrate italiane se ne può aggiungere un altro e fondamentale, derivante da quei due; e cioè l'esistenza di forme etiche e giuridiche della vita associata differenziatissime a seconda delle varie zone, spesso non visibili o difficilmente rintracciabili, ma non per questo meno reali. Non si tratta qui dunque di autonomie in uno Stato moderno, ma di vere e proprie società separate, le quali, appunto per il carattere storicamente adulto di queste popolazioni, possono essere, se non autoscienemente, di certo coscientemente, preferite e quindi conservate nei confronti della società nazionale. Se si aggiunge poi che lo Stato italiano si manifestò presso queste popolazioni spesso come una autorità di valore inferiore, più insufficiente e dispotica di quella autoctona, si può capire come questo contribuisca alla conservazione dello stato di fatto.

## II

Già da questi pochi cenni, balza subito evidente che la teoria e la pratica dell'intervento in Italia devono in modo assoluto, ossia pena il fallimento, riuscire a considerare le popolazioni che sono *oggetto* dei vari tipi di intervento come *soggetti* attivi del medesimo, il che non è facile se non ci si vuole accontentare di parole e di apparenze. Non c'è altro modo di considerare queste popolazioni soggetti attivi dell'intervento che quello

di cominciare a conoscerle sul serio e a collaborare con loro su un piano di effettiva parità. A tale scopo, bisognerà studiare approfonditamente ed elaborare i modi e gli strumenti di conoscenza individuata, concreta e differenziata della vita e dei bisogni di queste popolazioni, *mettendosi innanzitutto nell'atteggiamento di chi va alla scoperta di cose da imparare e di uomini da cui apprendere e non di gente a cui soltanto trasmettere e insegnare*. A tale scopo tutta la varia metodologia sociologica-statistica che oggi è generalmente la sola usata per ogni tipo di problema nell'indagine delle zone arretrate, deve essere *sostanzialmente integrata* da un altro tipo di conoscenza di carattere umanistico, *storico e filosofico*: conoscenza che, se non permette di raggiungere i risultati della conoscenza statistica, ne permette però degli altri che la conoscenza statistica per principio non raggiunge. Tra l'altro è noto che la conoscenza statistica è tanto più significativa e perfetta quanto maggiori sono le quantità dei fenomeni considerati, mentre quanto più ci si avvicina alla individualità, alla singolarità, alla originalità irripetibile del fatto, del fenomeno, del gruppo di persone ecc., essa risulta non soltanto imperfetta, ma inutile. Non si tratta però di una contraddizione di due tipi di conoscenza che si escludono l'uno con l'altro: essi si escludono reciprocamente per il metodo e per il tipo di risultato, ma divengono *integranti rispetto al soggetto di conoscenza e quindi rispetto alla realtà nella quale si tratta di agire*. Non v'è dubbio, per di più, che, se questo che dico è vero in generale, è verissimo in particolare e necessario per la teoria e la pratica dell'intervento in Italia. Dato quel che ho detto sopra, le varie metodologie di tipo statistico, per es. econometrico, danno un massimo di risultato laddove il sistema economico è costruito da operatori economici nella stragrandissima maggioranza perfettamente omogenei per il modo di accesso al mercato, per il modo dell'impostazione dei propri calcoli di sussistenza e di convenienza, per il tipo di incentivi che ne determinano l'attività e la produttività, per il tipo generico di scelte che fanno come consumatori, per la scala di valori intellettuali, morali e tecnici che formano il sostrato profondo della loro vita e operazione: in una parola per la loro *sostanziale appartenenza ad un unico mercato*, dato che gli eventuali dislivelli, fratture e differenze, per quanto grandi, giocano esse stesse sempre su di un fondo di omogeneità.

Tutta diversa è la situazione nelle aree sottosviluppate italiane; contro a molte apparenze, l'Italia non ha un mercato unico e con tutta probabilità in essa le apparenze sono estremamente ingannatrici. L'esame statistico può dare per esempio del mercato italiano un quadro molto meno distante da quello che può essere il mercato per es. americano di quanto non sia in

realtà, poiché cogliendone soltanto i fenomeni calcolabili e ignorando il fatto che in Italia non esiste che in misura molto circoscritta l'omogeneità degli operatori di cui sopra ho parlato, non si colgono i reali andamenti delle ignote economie chiuse e le previsioni possono risultare quindi fallaci.

Bisogna poi aggiungere anche che nei paesi effettivamente moderni, i cittadini hanno le possibilità, le capacità e l'abitudine di una spontanea collaborazione con la pratica e persino con la teoria dell'intervento, per cui gli eventuali errori che l'operatore pubblico può fare vengono abbastanza agevolmente controbilanciati da un'ampia e varia contropinta di aggiustamento da parte della popolazione interessata. In più: le conoscenze «positive» e statistiche sono per loro propria struttura adatte alla necessità degli operatori pubblici e anche privati di grandi dimensioni, sono indispensabili per i vertici esecutivi, per chi ha la responsabilità delle grandi decisioni. Ma non servono a nulla per le «basi», non servono per aiutare gli uomini a nuovi modi di vita, a nuove iniziative, a «scelte» nuove ed inconsuete, ad assumersi responsabilità sconosciute, a scoprire mestieri e professioni, a modificare gli incentivi e soprattutto a capire in che modo si vive e quali sono le vie aperte e le vie chiuse al loro proprio rischio e attività.

Dobbiamo dunque dirci con estrema chiarezza che in Italia in particolare dobbiamo far fronte con nuova conoscenza e nuovi metodi alla deficienza degli operatori e dei cittadini delle zone sottosviluppate. Essi ad un tempo sono uomini e uomini storicamente adulti, e tuttavia non solo non sanno trovare la via della loro presenza attiva nella vita politica ed economica, ma potrebbero trovarla anche di meno, o su vie anarchiche ed eversive, se in Italia ci si muovesse soltanto con gli schemi di pensiero e di azione validi nei paesi cosiddetti sviluppati.

Non è dunque fare alcuna accusa alla metodologia delle ricerche «positive» delle discipline che mediante o immediatamente si servono del tipo statistico di conoscenza, il dire che con questo metodo si conoscono sempre e solo gli uomini come *oggetti di intervento* e non come *soggetti*. Ora, mentre nei paesi più sviluppati e in particolare in quelli anglosassoni e del nord Europa la diffusissima tradizione liberale e liberistica, come sopra si è notato, impedisce che avvengano certe dannose conseguenze traibili dalla assolutizzazione del metodo statistico, in Italia, in molti casi, le cattive conseguenze sarebbero quasi inevitabili e fatali.

Quindi ci si deve porre *in pieno* il problema della integrazione della conoscenza catalogatrice, «positiva» e statistica con la conoscenza umanistica, storica e filosofica applicata e non più, questa volta, perseguita per sé.

I grandi ordini di problemi teoretici e pratici che debbono porsi, vista l'urgenza pratica dell'indispensabilità dell'«intervento», potrebbero essere sintetizzati nei seguenti tre temi principali. In primo luogo, il tema dell'*uomo nell'economia* non più soltanto sotto l'aspetto del «fattore umano» o come percettore di reddito e simili, ma sotto quello più profondo e completo per cui l'uomo è l' $\alpha$  e l' $\omega$  e il centro dell'economia, secondo la più autentica e preziosa tradizione europea. In un'epoca di crisi dell'iniziativa privata e d'altra parte di insufficienze ed errori dell'iniziativa pubblica integrale è abbastanza naturale che si ponga il problema dell'iniziativa e dell'imprenditività *come problema della massima importanza* soprattutto laddove, come in Italia, l'iniziativa e l'imprenditività non vengono in certo modo succhiate col latte materno come in America.

V'è poi il tema della *comunicazione effettiva con le popolazioni interessate* dall'intervento. Tale comunicazione si ha soltanto quando si riesce a costruire quel rapporto di intercambio umano che viene scoperto sulla base di bisogni comuni e che appunto con le popolazioni delle zone sottosviluppate d'Italia non esiste ed è anche ignoto. I tentativi di Carlo Levi e di Rocco Scotellaro debbono rappresentare, sotto questo riguardo, l'apertura di una via da non lasciar cadere e anzi da iniziare *propriamente con piena e critica coscienza*. D'altra parte nessuna occasione migliore ci può essere per stabilire un rapporto di reciproca conoscenza tra intellettuali, tecnici, dirigenze e maestranze dell'Italia moderna con le popolazioni dell'Italia antica, che quella di trovarsi impegnati intorno a concreti problemi di sviluppo e in particolare di industrializzazione, perché in particolare *l'industria è il fulcro e il punto di attrazione di tutti i problemi di sviluppo*; d'altra parte nessuna filologica correttezza di indagine antropologica, psicologica, sociologica ecc. potrà mai dare e far conoscere gli uomini, i loro profondi incentivi, i loro desideri, le loro effettive capacità quanto la collaborazione teorica e pratica richiesta ed attivata *dai bisogni di ricerca, di preparazione e di impianto* di attività economiche, le quali sole introducono il *fatto nuovo* e il *reagente significativo*.

Infine sta il tema della *formazione dei quadri di tutti i tipi e gradi*. Anche qui è chiaro come in Italia si ponga il problema non soltanto della cosiddetta educazione professionale (per altro deficiente) e non soltanto il tema dell'educazione degli adulti (e questa deficientissima) ma quella della *formazione generale della capacità e responsabilità*. In Italia manca completamente nelle popolazioni delle zone sottosviluppate un *orientamento moderno* e un quadro generale della vita produttiva italiana, del mercato e della situazione dell'Italia nel mondo. Questa *cultura generale pratica* è

assolutamente indispensabile per fornire quel minimo di *autonomia* dell'iniziativa e del pensiero pratico dei nuovi quadri, togliendoli dall'incubo della tradizionale impotenza, fissità e, spesso, del complesso d'inferiorità, il che si trasforma poi in una falsa selezione umana per cui le minoranze attive diventano i furbi che imparano ad approfittare delle situazioni invece che i pionieri di una costituzione sana ed esemplare. D'altra parte è indispensabile che questo tema possa venir risolto dall'alto e senza la partecipazione attiva delle future maestranze, dei futuri tecnici, dei futuri dirigenti e imprenditori. Anche qui si dovrà procedere per tentativi e trovar la formula per costruire, allievi e insegnanti assieme, i nuovi centri e le nuove scuole per la formazione generale. D'altra parte mai come nelle cose nuove è vero che chi ben comincia è a metà dell'opera e in questo caso l'essenziale è di sapere sufficientemente ciò che non si sa e di avere la massima preoccupazione di far luogo alle novità e alle iniziative che potranno essere suggerite dagli stessi interessati, qualora li si metta in effettiva condizione di parlare su problemi dei quali, essi soli, in fondo, posseggono i reali termini.

### III

Da tutto quello che ho detto risulta che, dati i peculiari problemi delle aree sottosviluppate italiane, è particolarmente necessaria un'attività di *richiamo* se non di *mobilizzazione* di elementi pionieristici delle migliori forze dell'Italia moderna per una *collaborazione inventiva* nella grande opera dell'iniziativa economica e industriale del Mezzogiorno.

E non bisogna nascondersi che su questa via si porranno anche i problemi gravi e difficili, ma tuttavia essi stessi indilazionabili, di determinati sviluppi nuovi del nostro costume economico e del nostro ordinamento giuridico o per lo meno si dovranno porre alcune delle fondamentali premesse per tali sviluppi. Su questa via, tentativi e iniziative, forse numericamente insignificanti all'inizio, ma che determinano nelle popolazioni delle zone arretrate dei centri di energia, di vitabilità e di rinnovamento sicuramente radicati, possono a qualche lustro di distanza divenire le insperate premesse di nuova vitalità e di nuovo sviluppo e forse i catalizzatori del successo terminale e dei buoni risultati delle realizzazioni più macroscopiche e quantitativamente decisive.

DALL'UR-TESTO (1945-1947) A *FAMILIA*. GIOSE RIMANELLI  
TRA AUTOBIOGRAFIA E IMMAGINARIO

ABSTRACT

Il saggio, utilizzando manoscritti, lettere e altra documentazione inedita, ripercorre i diversi tempi della produzione di Rimanelli, intrecciando il paradigma della contaminazione tra autobiografia e immaginario. Un corposo brogliaccio, che contiene la prima stesura dei tre romanzi degli anni Cinquanta, *Tiro al piccione*, *Peccato originale*, *Una posizione sociale*, consente una nuova ricostruzione della loro scrittura e riscrittura, mentre altro materiale edito e inedito offre la possibilità di evidenziare la transizione dello scrittore dalla stagione italiana a quella americana. Il primo quindicennio del volontario esilio negli States produce radicali cambiamenti strutturali, linguistici e di immaginario, di cui è testimonianza la labirintica costruzione metaletteraria de *La macchina paranoica*, anche per l'impatto con l'esplosiva realtà americana degli anni Sessanta. Uno sperimentalismo totale, a confronto con il modernismo novecentesco e le nuove avanguardie europee e nordamericane, che alimenta prove in lingua italiana e in lingua inglese. Infine il saggio attraversa l'ultima stagione di Rimanelli, in cui la sua figura viene riscoperta in Italia e lo scrittore vive un ritorno alle radici, esistenziale e letterario, segnato dalla pratica del dialetto e da una narrativa memoriale che assumono una funzione artisticamente terapeutica.

The essay, using manuscripts, letters and other unpublished documentation, traces the different times of the production of Rimanelli, weaving the paradigm of the contamination between autobiography and imagination. A substantial manuscript folio, containing the first draft of the three novels of the 1950s, *Tiro al piccione*, *Peccato originale*, *Una posizione sociale*, allows for a new reconstruction of their writing and rewriting, while other edited and unpublished material offers the possibility of highlighting the writer's transition from the Italian to the American season. The first fifteen years of voluntary American exile produced radical structural, linguistic and imaginative changes, to which *The Paranoid Machine*, a labyrinthine metaliterary construction, bears witness to the altered universe of his existential and intellectual experiences in the explosive American reality of the 1960s. A total experimentalism, compared with twentieth-century modernism and the new European and North American avant-gardes, that fuels works in Italian and English. Finally, the essay traverses Rimanelli's last season, in which his figure is rediscovered in Italy and the writer experiences a return to his roots, existential and literary, marked by the practice of dialect and a memorial narrative, which assume an artistically therapeutic function.

PAROLE CHIAVE: Rimanelli, autobiografia e immaginario, testi inediti, metaletteratura, memoir, dialetto.

KEYWORDS: Rimanelli, autobiography and imagery, unpublished texts, metaliterature, memoir, dialect.

Entrare nell'officina di Rimanelli non è un'operazione semplice poiché si rischia di essere travolti da una scrittura fluviale, veicolata da una innata potente forza creativa, che ritorna continuamente su se stessa con un procedimento ellittico in cui i due assi sono l'autobiografismo e l'immaginario, destinati nella stagione americana a confluire e liquefarsi nella «ossessione» del linguaggio. Nella stagione italiana, che si chiude nel 1959-'60, il percorso della scrittura, la sua progressione testuale, attraverso un inarrestabile lavoro di riscrittura, tende naturalmente ad ampliare il fuoco dell'immaginario allontanandolo sempre di più da quello dell'autobiografia, ma senza cancellare del tutto quest'ultimo, che resta l'iniziale fuoco genetico con cui comunque il lettore e il critico devono fare i conti.

Ovviamente, per questo obiettivo è indispensabile confrontarsi con i materiali e le varie fasi dei densi, complessi itinerari della scrittura di Rimanelli: entrare nella sua officina per segnare il dentro e fuori, la vicinanza e la distanza dei due fuochi, cosa non semplice considerati la mole e gli incastri molteplici che segnano la sua pratica scrittoria, ma anche il fatto che egli tende a depistare il lettore rendendo incerti i confini tra autobiografia e immaginario e, quindi, in qualche modo espone al rischio l'approccio del critico.

Di qui la necessità di confrontarsi con l'archivio dello scrittore che, nonostante i molti vuoti – dovuti al suo nomadismo e alla generosa dispersione delle carte – resta comunque un terreno e un inciampo inevitabile per nuovi percorsi critici. La disponibilità di un corposo manoscritto che Rimanelli colloca tra gli ultimi mesi del 1945 e i primi mesi del 1947 – ma, come vedremo, si tratta di date apposte successivamente e che non corrispondono del tutto alla realtà – consente un significativo ingresso nell'officina dell'autore nel primo tempo della sua scrittura, al rientro dalla drammatica esperienza nella guerra civile.

Il manoscritto in questione è un enorme brogliaccio, circa 500 carte, con numerazione intermettente e caotica, ha per titolo, *La vecchia terra*, diviso in due blocchi e con date chiaramente apposte successivamente; il primo, 2 gennaio 1946; il secondo, 9 ottobre 1947. Il manoscritto contiene il magmatico materiale da cui Rimanelli negli anni successivi preleverà i capitoli dei suoi tre romanzi pubblicati negli anni Cinquanta, *Tiro al piccione* (1953), *Peccato originale* (1954), *Una posizione sociale* (1959), e anche alcuni racconti come *Gli invasori* (1956), *Contratto di matrimonio* (1956), *Due vocazioni* (1960).

### 1. L'Ur-testo di *Tiro al piccione* e il travagliato percorso editoriale

Il primo blocco dell'*Ur-testo* presenta una prima stesura di *Tiro al piccione* e di *Una posizione sociale*, mentre il secondo blocco è una consistente anticipazione di *Peccato originale*. Analizzando il primo blocco, il progetto che sembra emergere è quello di piegare alla forma del romanzo un flusso narrativo autobiografico che inevitabilmente parte dall'infanzia per approdare alla «adolescenza arida, con pensieri di uomo» – come scrive Rimanelli – che si consuma tra il paese e il seminario, dal quale fuggirà, una fuga che anticipa quella che lo precipiterà nella guerra civile due anni dopo.

Nel manoscritto la prima parte sviluppa il racconto dell'infanzia: si tratta di un canovaccio di *Una posizione sociale*: l'infanzia e le voci che si aggirano nel suo inconscio e nel suo vissuto, il rapporto con la madre e la sua nuova maternità, il problematico confronto/scontro con il padre: compare già la figura di nonno Dominick, straordinario personaggio, cui nella stesura finale del romanzo l'autore darà un suggestivo rilievo narrativo attraverso anche l'inserimento della *tranche de vie* dell'emigrazione e dell'eccidio di New Orleans.

Troviamo la figura di Giulia, la ragazza delle prime acerbe pulsioni sentimentali e sessuali che ritroveremo nella parte iniziale e nei monologhi interiori di *Tiro al piccione* e che nel manoscritto in qualche modo fa da *trait d'union* tra i diversi momenti di vita rappresentati nei due romanzi. Ma ovviamente quello che più conta è il protagonista autobiografico, che qui ha nome Samuele Jasenza, che diventerà Marco Laudato in *Tiro al piccione* e Massimo Niro in *Una posizione sociale*.

La seconda parte di questo primo blocco dell'*Ur-testo* è occupata da una seconda stesura di *Tiro al piccione*. Così come per la prima parte Rimanelli adopera carta riciclata, pagine bianche di libri scompaginati, ciclostilati di agenzie di stampa, pagine dattiloscritte, fogli già utilizzati con la sua scrittura. Da non dimenticare che siamo nell'immediato dopoguerra, in cui scarseggiano tutti i beni, primari e secondari, e anche la carta rientra tra essi; aggiungasi l'urgenza della febbre che assale l'autore nella sua claustrofobica officina in cui la scrittura è diventata l'unica àncora di salvezza, l'unica possibilità di sopravvivere ad una condizione disperata, materiale e psicologica: nella prima lettera a Cesare Pavese, del 4 giugno 1949, Rimanelli così si presenta: «sono uno scrittore povero, tanto povero che non ho nemmeno la possibilità di affittarmi una macchina da scrivere per battere il mio romanzo»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Tutta la corrispondenza relativa alla vicenda editoriale einaudiana del romanzo *Tiro al piccione* è stata pubblicata da Mark Pietralunga: M. PIETRALUNGA, *Tiro al piccione*

Ed ecco che cosa emerge da una analisi della scrittura che occupa il verso dei fogli riciclati: si tratta di una prima stesura di *Tiro al piccione* e del canovaccio dal quale Rimanelli preleverà i materiali per *Una posizione sociale*<sup>2</sup> e per il racconto *Due vocazioni*<sup>3</sup> sulla sua esperienza in seminario. Concentrando per un momento il discorso su *Tiro al piccione*, possiamo a questo punto trarre già alcune considerazioni.

La disponibilità dell'Ur-testo risulta importante innanzitutto per fissare alcuni segmenti dell'endiadi autobiografia/immaginario: dalle parti recuperate del sottotesto del manoscritto, che corrisponde alla primissima stesura, emerge chiaramente la forte genesi narrativa autobiografica tanto che il protagonista porta lo stesso nome dell'autore, mentre nella successiva stesura prenderà il nome di Samuele Jasenza; diventerà Marco Laudato nel testo approdato alla Einaudi e poi pubblicato da Mondadori; inoltre, la narrazione è in prima persona.

Nei mesi difficili trascorsi in paese dopo il ritorno dalla guerra civile – e si può immaginare quanto lo fossero sia nell'ambiente familiare che in quello ristretto del paese – la scrittura costituisce l'unica ancora di salvezza per rimuovere le pulsioni ribellistiche che erano state all'origine della sua fuga sui camion tedeschi nel settembre del 1943, di cui ora avverte le ricadute esistenziali che aggiungono altre pulsioni fino ai confini del suicidio. Scrive Rimanelli nella *Premessa* che avrebbe dovuto aprire la pubblicazione del romanzo da Einaudi mai avvenuta:

Questo libro è per buona parte autobiografico [...] mi sono messo a scriverlo per un bisogno di liberazione [...] [mi] interessava guarire di un male che mi portavo dentro, un male terribile dovuto alla guerra che avevo fatto e al mio bisogno di essere un uomo nuovo. Quindi ho scritto con crudezza, come sentivo e come è il mio temperamento<sup>4</sup>.

---

di Giose Rimanelli e il ritorno agli inizi: la corrispondenza completa tra lo scrittore molisano e l'editore Giulio Einaudi, «Campi immaginabili», 1-2, 2012, pp. 270-325.

<sup>2</sup> *Una posizione sociale* fu pubblicato da Vallecchi nel 1959; una riedizione con il titolo *La stanza grande* è stata da me curata per l'editore Avagliano (Cava de' Tirreni, 1996). Si veda ora la nuova edizione, *Una posizione sociale*, Prefazione di A. M. Milone, Postfazione di A. Colasanti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023.

<sup>3</sup> Il racconto *Due vocazioni* fu pubblicato la prima volta nel volume collettaneo *Racconti d'estate*, a cura di M. Pini, Milano, Sugar, 1960; poi in G. RIMANELLI, *Il tempo nascosto tra le righe*, Isernia, Marinelli, 1986, pp. 3-35.

<sup>4</sup> È l'incipit della *Premessa* che la Redazione di Einaudi chiede a Rimanelli nel tentativo di sbloccare la pubblicazione del romanzo, già in bozze, invischiato tra le perplessità e il *ballon d'essai* di redattori e consulenti della casa editrice (Calvino, Pavese,

La data, gennaio-febbraio 1947, che troviamo alla fine del romanzo pubblicato nel 1953 non corrisponde né alla prima, né alla seconda stesura manoscritta. In realtà la prima stesura che troviamo sul *verso* dell'*Ur-testo*, è del periodo immediatamente successivo al rientro dalla guerra civile, cioè ultimi mesi del 1945; la data, 2 gennaio 1946, apposta nell'*incipit* della stesura che occupa il *recto* delle carte dell'*Ur-testo*, in realtà è posticcia, come emerge dai fogli utilizzati per alcune parti che palesano chiaramente una scrittura che si protrae per tutto il 1948. Purtroppo mancano le stesure dattiloscritte successive, quelle che andranno nelle mani di Jovine, Muscetta, Carlo Levi; soprattutto di Jovine che consiglierà il giovane corregionale di estrapolare dall'*Ur-testo* il blocco relativo al racconto della guerra civile che diventerà *Tiro al piccione*, come emerge da una lettera di Rimanelli a Muscetta (1 gennaio 1950): «Sono tornato in paese a correggere il romanzo che sai, dopo gli accorti suggerimenti di Jovine, e ho ridotto il libro di circa 200 pagine. Un lavoro infernale»<sup>5</sup>. E in una lettera ancora a Muscetta non datata, ma quasi certamente del giorno dopo:

Le ho portato i primi capitoli del romanzo, affinché ne prenda visione. Naturalmente con questi primi capitoli non si esaurisce nemmeno la prima parte (sono tre parti) e i fini del romanzo sono ancora oscuri. Si tratta d'un ragazzo che se ne va al Nord e fa il *repubblicino*. Presto le porterò il resto<sup>6</sup>.

Con una lettera del 29 aprile 1950 Muscetta invia il dattiloscritto del romanzo a Cesare Pavese, che nel frattempo Rimanelli ha conosciuto a Roma in un incontro fugace ma decisivo perché il romanzo iniziasse un percorso favorevole nella redazione di Einaudi. Ed ecco la lettera di Pavese a Muscetta (11 maggio 1950):

---

Vittorini, Muscetta). Il testo in bozze del romanzo fu regalato da Rimanelli a Titina Sardelli e Cosmo Marinelli che mi consentirono di realizzare una fotocopia integrale, da cui cito. Una prima ricostruzione della vicenda editoriale si trova nell'*Introduzione* alla riedizione del romanzo da me proposta e accettata da Oreste Del Buono, allora direttore della collana dei Tascabili Einaudi: cfr. G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, Introduzione di S. Martelli, Torino, Einaudi, 1991. Il romanzo, dopo la rescissione del contratto con Einaudi, fu pubblicato da Mondadori nel 1953; è ora disponibile una nuova edizione: G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, Introduzione di S. L. Postman, Postfazione di A. M. Milone, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.

<sup>5</sup> Lettera di Rimanelli a Muscetta, 1 gennaio 1950, in M. PIETRALUNGA, *Tiro al piccione di Giose Rimanelli*, cit., p. 277.

<sup>6</sup> Lettera di Rimanelli a Muscetta [senza data], ivi, p. 278.

Letto il *Piccione*. Come da verbale di consiglio va a Vittorini – dato che non si può pensare alla «P.B.S.L.» (sensualismo) né ai «Coralli» (sperimentalismo). Il mio parere è che il libro, con tanta materia sanguinolenta, orrida e oscena, pecca per sentimentalismo. Del resto esser sentimentali vuol dire esser deboli (letterariamente): cedere alle sensazioni e agli umori, e quindi al gusto per il truce, il violento, il colorito, il sensuale. Le scene di guerra o di tentazione, in genere molto forti ed evidenti, guadagnerebbero tutte ad essere «messe in sordina». Aggiungi che sul fiammeggiare aggettivale e verbale della sua prosa descrittiva, Giose ha sparso il pepe del turpiloquio neorealista. Insomma, potare, sfrondare, neutralizzare, verniciare.

Giose dovrebbe leggere molto i maestri dell'*understatement*: Stendhal, Hemingway, Pavese.

Il libro, a mio parere, non è un libro politico – non vi esiste il caso del fascista che si disgusta o converte; bensì il giovane traviato, preso nel gorgo del sangue, senza un'idea, che esce per miracolo, e allora comincia ad ascoltare altre voci. È una tesi notevole e tale da interessare tutto il mondo, non solo gli italiani.

Io sono per stamparlo, questo libro, ma bisogna fare i conti con Calvino e Vittorini<sup>7</sup>.

Inizia la lunga via crucis del romanzo nella redazione di Einaudi, alla cui ricostruzione Mark Pietralunga ha aggiunto utili tasselli recuperando la documentazione presente nell'Archivio Einaudi.

Senza ripercorrere il contenzioso editoriale che porterà alla rescissione del contratto con Einaudi e l'approdo del romanzo alla Mondadori – che ho trattato in altra sede<sup>8</sup> –, mi soffermo sulla vicenda solo per sottolineare le ricadute che tale contenzioso ha sulla ulteriore riscrittura del romanzo.

<sup>7</sup> Lettera di Pavese a Muscetta, 11 maggio 1950, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, II, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 725. Nella lettera a Pavese del 29 aprile 1950 Muscetta aveva anticipato un suo giudizio favorevole sul romanzo, sottolineando il suo valore di «fortissimo documento [...] molto vivo e umanamente importante» nonostante alcune «imperfezioni e le evidenti derivazioni letterarie neorealistiche». Da sottolineare inoltre la lettura politico-ideologica che Muscetta azzarda sul romanzo, per il quale prevede la contrarietà dei «fascisti irredimibili», mentre «i suoi coetanei resteranno scossi a leggere con quanto coraggio e franchezza morale questo giovane ha saputo guardare alla sua dura e tristissima esperienza». Lettera di Muscetta a Pavese, 29 aprile 1950, in C. PAVESE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di S. Savioli, Introduzione di F. Contorbia, Torino, Einaudi, 2008, p. 404.

<sup>8</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Introduzione* a G. Rimanelli, *Tiro al piccione*, cit., pp. XI-XIII; Id., *Rimanelli e Pavese: dall'Italia in America con uno «scrittore nella valigia»*, in *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, NY, 13-14 marzo 2009), a cura di M. B. Mignone, Salerno-Stony Brook, Edisud-Forum Italicum Publishing, 2010, pp. 177-185.

Naturalmente, a pesare è innanzitutto il giudizio di Pavese che mostra una certa ambivalenza, poiché da un lato mostra un'attenzione e un sincero interesse per il romanzo, nel quale ritrova temi e suggestioni che sono anche suoi – il gorgo della guerra civile, romanzo non politico, il tema della fuga e dello scappato di casa, l'antropologia del sangue – dall'altro ne sottolinea alcuni limiti soprattutto relativi allo stile. Ma importante è anche il giudizio di Calvino, che ritroviamo nella sua lettera redazionale a Vittorini, nella stessa data di quella di Pavese, a seguito della riunione editoriale del 10 maggio 1950 in cui Pavese e Calvino avevano presentato e discusso il romanzo di Rimanelli, sottolineando i suoi limiti «sia letterari sia come documento politico educativo», ma nello stesso tempo si dichiaravano «colpiti dal vigore descrittivo del libro» tanto che si decide di «inviarlo in esame» a Vittorini per la sua collana dei Gettoni. Scrive Calvino a Vittorini:

Caro Elio,  
ti mando il manoscritto del romanzo *Tiro al piccione* di Giose Rimanelli, inviatoci e caldeggiato da Muscetta.

Il romanzo, semiautobiografico, racconta di un giovane che per fuggire al tedio d'un villaggio meridionale, va via coi tedeschi che si ritirano all'8 settembre, e al nord finisce per arruolarsi nelle brigate nere di cui segue battaglie stragi fino alla fine della guerra, alla prigionia e alla fuga a casa. La storia della sua «conversione» (se così si può chiamare, perché non si tratta di un vero fascista, ma d'uno dei tanti giovani che seguivano con indifferenza gli avvenimenti, e perché non si convince d'altro che dell'orrore e dell'inutilità di tante stragi) è rappresentata quasi completamente nei fatti, senza troppe divagazioni o commenti.

Pavese e io l'abbiamo letto. Rimanelli è molto, molto acerbo, come scrittura e come umanità e come gusto. Però il suo libro è una cronaca molto viva e che ti prende e che raggiunge il suo effetto d'orrore e schifo come poche. È un carnaio tremendo, pieno di cose truculente e oscenità. Noi siamo incerti.

Se va, va nella tua collana. Ci rimettiamo al tuo giudizio<sup>9</sup>.

Muscetta, responsabile della redazione romana di Einaudi, è l'interlocutore più diretto di Rimanelli ed è lui a sollecitarlo a rivedere il testo secondo i consigli di Pavese: «sfrondare» il «fiammeggiare aggettivale» e «meditare» sui «maestri dell'*understatement*» indicati da Pavese<sup>10</sup>. Sarà

<sup>9</sup> Lettera di Calvino a Vittorini, 11 maggio 1950, in I. CALVINO, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 21.

<sup>10</sup> Lettera di Pavese a Muscetta, 11 maggio 1950, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 725.

Muscetta, sulla base dei rilievi e delle indicazioni di Pavese, Calvino e Vittorini e dello stesso Giulio Einaudi a sollecitare Rimanelli a rivedere il testo per «frenare le tue nausee e i tuoi schifi neo-realisti»<sup>11</sup> e, quindi, ad «espurgar[lo]», anche perché la collana (PSBL), in cui è prevista la pubblicazione, rende «inammissibile una crudezza di linguaggio»<sup>12</sup>. Occorre rendere il libro «pibiesselizzabile», aggiungerà Calvino: «toglierci parecchio sesso, bisognerebbe toglierci un po' di sfiducia, un po' di macello, ecc. [...] dargli un tono più staccato, più di giudizio dall'esterno»<sup>13</sup>.

Rimanelli, nel luglio del 1950, rimette mano al libro e il 21 dello stesso mese lo rispedisce a Calvino con una lettera di accompagnamento:

Ho seguito, per le correzioni, i tuoi consigli, quelli di Pavese, di Vittorini e di altri ancora. Ho tagliato, sfronato, verniciato. Il troppo sesso è diventato odore di sesso, così anche qualche scena troppo piena di carne sanguinolenta è stata ammortizzata, e ho sostituito parole, frasi, aggettivi e ho ritoccato e riletto tanto da poter dire adesso con piena coscienza critica, ho schifo del mio libro. Ho schifo perché sono stanco, e se non lo mando via definitivamente mi viene una crisi nervosa. Ma non l'ho massacrato. Ci saranno ancora dei difetti, senza dubbio, ma più in là non ho avuto il coraggio di andare. Tu hai ragione, un libro quando è scritto è scritto<sup>14</sup>.

Nella stessa data Rimanelli scrive anche a Giulio Einaudi per informarlo che ha rispedito il libro:

Credo adesso che sia “pibiesselizzabile”. Seguendo le indicazioni delle critiche ricevute e delle vostre esigenze, ho tagliato, verniciato, sfronato. Ho tolto parecchio sesso (Calvino), un po' di massacro (Pavese), sostituite parole scoperte con la sordina (Vittorini), e ho fatto tante altre correzioni e modifiche come il manoscritto chiaramente dimostra dalle sue nere cancellature. Di più non ho potuto, sarei incorso nel massacro del libro. E un libro quando è finito è finito<sup>15</sup>.

È l'ultima riscrittura del romanzo: la lunga melina, con il rimbalzo della collocazione da una collana all'altra, e i continui rinvii della pubblicazione per oltre un anno, nonostante il romanzo fosse già in bozze, nascondono le vere motivazioni che sono soprattutto ideologiche e politiche, diventate

<sup>11</sup> Lettera di Muscetta a Rimanelli, 16 giugno 1950, in M. PIETRALUNGA, *Tiro al piccione di Giose Rimanelli*, cit., p. 285.

<sup>12</sup> Lettera di Muscetta a Rimanelli, 28 giugno 1950, ivi, p. 288.

<sup>13</sup> Lettera di Calvino a Rimanelli, 12 luglio 1950, ivi, p. 291.

<sup>14</sup> Lettera di Rimanelli a Calvino, 21 luglio 1950, ivi, p. 292.

<sup>15</sup> Lettera di Rimanelli a Giulio Einaudi, 21 luglio 1950, ivi, p. 292.

dirimenti nella redazione di Einaudi dopo la scomparsa di Pavese. Tutto ciò nonostante la *Premessa* – presente nelle bozze einaudiane – in cui l'autore cerca di chiarire la sua vicenda autobiografica e il suo ritrovarsi dalla parte sbagliata nella guerra civile: insomma una sorta di autocritica, in linea con una certa pedagogia neorealistica, non si sa quanto spontanea o piuttosto consigliata da qualche lettore e mentore del romanzo:

Questo libro è per buona parte autobiografico. Due anni fa mi sono messo a scriverlo per un bisogno di liberazione. A me, allora, interessava guarire di un male che mi portavo dentro, un male terribile dovuto alla guerra che avevo fatto e al mio bisogno di essere un uomo nuovo [...]. Se pubblico questo libro non sono spinto tanto dall'ambizione, ma dalla speranza che esso possa servire a quei giovani che, come me, sono stati travolti dalla ventata nera e ancor oggi, per debolezza e vigliaccheria, sentimentalismo e ignoranza, s'inginocchiano davanti ai vergognosi miti del fascismo che fecero la disgrazia della nostra generazione<sup>16</sup>.

Una *Premessa*, come già detto, presente nelle bozze einaudiane ma giustamente cancellata nel testo pubblicato da Mondadori, che per il resto non presenta alcuna altra variante.

Dunque, la indisponibilità delle stesure dattiloscritte, quella consegnata a Jovine e l'altra poi inviata a Einaudi dopo la grossa potatura suggerita da Jovine e prima della revisione ultima richiesta da Pavese, Calvino e Vittorini, non consente un'analisi della complessa progressione testuale, ma possiamo invece realizzare un utile confronto tra le prime due stesure manoscritte dell'*Ur-testo* e la pubblicazione mondadoriana del 1953 che eccetto per la *Premessa* non si discosta minimamente dalle bozze einaudiane, non presenti nell'Archivio Einaudi ma che io ho potuto consultare a suo tempo nel preparare la nuova edizione per Einaudi del 1991.

Un autobiografismo che nella prima versione dell'*Ur-testo* si esplicita in un neorealismo quasi memorialistico, come in questo passo relativo al primo capitolo dove sono raccontate la condizione esistenziale e le motivazioni del protagonista io narrante di fuggire da casa e dal paese:

Ora non ricordo più se è stato la sera del 13 o del 14 settembre [1943] che preparai la valigetta. Ricordo con esattezza che avevo litigato con mio padre, e assai violentemente, perché già l'idea di andar via si determinasse in modo inequivocabile. Ma non era mio padre a farmi compiere il passo. E lo sapevo

<sup>16</sup> G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1951, p. 9; cito dalle bozze di stampa.

troppo bene. Tutto un complesso di cose, di miseria, di insofferenza, di incomprendimento mi dicevano con voce chiara: — Va' via, dove vuoi, anche a morir ammazzato, ma vattene via<sup>17</sup>.

Questo frammento autobiografico, già nella stesura manoscritta successiva si dilata narrativamente fino a diventare altro:

Passavano i camion sotto le finestre, tutte le notti, fino all'alba. Le strade buie del paese erano penetrate dai rumori, le vecchie case tremavano, gli uomini, dentro, vivevano una vita d'attesa, sotto l'arco delle luci appannate. All'alba si tacevano i rumori. [...], come svegliandosi da una lunga notte di sospetti, di ansie soffocate, il paese riappariva solido, bianco, accovacciato ai piedi della collina. S'udiva il fiotto del Cigno, un nastro contorto di pietre e acque, e ciò riportava all'esistenza, perché ancora era tutto come prima, con nessuna variazione, e gli uomini si guardavano in viso, per riconoscersi.

I camion passavano la notte, il giorno gli aeroplani, brillanti nella pioggia di sole. I rumori iniziavano nel crepuscolo. I camion formavano un lungo serpente bianco, con gli occhi ciechi; erano mimetizzati con frasche e tele da tenda; alla luce di qualche cerino si intravedevano i tedeschi nelle cabine, solidali e accovacciati su se stessi, con l'elmetto calato sulla fronte. Si ritiravano.

Col naso contro i vetri guardavo, sotto, quel traffico di fuggiaschi. Da molte notti, inappuntabilmente, si ripeteva la teoria delle autocolonne. E chissà dove andavano. Un peso enorme, come un grumo di piombo, mi s'era creato dentro. Guardando, soffrivo. Forse nostalgia, ma di che? Il passaggio rovinoso, inaccessibile delle colonne, m'aveva risvegliato il cuore. Avevo un cuore troppo pesante, stretto dal paese, di cui non riuscivo a frenare i tonfi. Era come un soffrire in una stanza nera, ove non ci si può muovere, non si può camminare. E di nuovo, in modo perentorio e tormentoso, c'era la voce latente, l'orologio pazzo che diceva "Andar via, andar via, andar via"....

Fuori del collegio, fuori dell'odore di vecchio e di muffa che m'aveva incarognito per lunghi anni, m'ero liberato con un grido. Un grido assurdo, come una bestemmia, irragionevole. Ora non potevo gridare. L'eco mi avrebbe rispedito il grido, come una porta sbattuta sulla faccia. E non era sufficiente gridare<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Il testo, che fa parte di una prima scrittura di *Tiro al piccione*, all'interno del brogliaccio di *La vecchia terra*, si trova nel verso delle cc. 5-6 dell'*Ur-testo* che riciclano la versione precedente. Il protagonista ha il nome di Giose e la narrazione è in prima persona. La numerazione del manoscritto, non continua, è del tutto casuale poiché risultato di un assemblaggio del brogliaccio con varie stesure, su carta riciclata, che spesso si trovano sul verso.

<sup>18</sup> G. RIMANELLI, *La vecchia terra*, cit., c. XIIr.

C'è già nel racconto l'incastro della relazione con la ragazza Giulia ma sovraccaricata dalla dimensione sessuale, «la foia», frutto della «malattia» che lo stesso io narrante sottolinea più volte, «indubbiamente ero malato», alimentata da «sfiducia», «infelicità», rifiuto e ribellione nei confronti dell'ambiente del paese e familiare, segnato dalla violenza concentrata nella figura paterna:

urlava violento come sempre, contro la mia immobilità di statua perché ero torpido e non osavo ribellarmi. Adesso insorgevo. Gridavo sulla sua voce, perché mio padre m'appariva odioso come un nemico. Mia madre invece invecchiava fra rancori, nei disinganni continui, e taceva piangendo<sup>19</sup>.

Samuele perviene al disgusto di tutto e di tutti, anche di Giulia e di sé stesso: «Non mi apparteneva nessuno, ed ero solo veramente. E disperato. Perciò era necessario fuggire, e abbandonare quella vecchia terra di ombre». Incistato in questa condizione al protagonista non resta che fuggire, e il «rumore» prolungato dai camion tedeschi, che continuano ad attraversare il paese diretti verso nord, è uno sciame sonoro che entra nella testa come un rimbombo e nello stesso tempo è la zattera per allontanarsi dal naufragio esistenziale:

Su, dalla strada, [...] il rumore di un'altra colonna, ma non era una colonna intera lunga come tutte le altre, perché il rumore presto si perse, e il silenzio tornò. Ma il rumore dei camion giunse come un risveglio dal buio alla luce. Così corsi lungo i muri dei vicoli e raggiunsi la strada. Lontano, appiattati contro un negozio chiuso, i carabinieri del pattuglione aspettavano il cambio di mezzanotte. Scantonai ancora per i vicoli. Passarono altri camion alla spicciolata. Sparivano. Nel cervello avevo il ritornello: “Andar via, andar via ... Dove non importa, anche a morire ammazzato, ma andar via, andar via presto, più svelto, per non restare schiacciato dal mondo che crolla...”<sup>20</sup>.

Nella stesura definitiva in cui oggi leggiamo il romanzo la riscrittura è quasi totale, resta il rumore dei camion tedeschi che passano sotto casa, resta la sua figura incollata ai vetri della finestra, il malessere, la rabbia, il rifiuto dell'ambiente familiare e del paese; resta il sottofondo di violenza che segna il rapporto con la figura paterna e anche quello con Giulia, ma in una riscrittura che da realistica, quasi naturalistica, si è stemperata attraverso un notevole lavoro sul linguaggio e sullo stile assumendo costrutti simbolici e metaforici. Ecco a riscontro la riscrittura, nel testo poi pubblicato, dei passi dell'*Ur-testo*, prima citati:

<sup>19</sup> Ivi, c. 2r.

<sup>20</sup> Ivi, c. 6r.

I camion passavano sotto le finestre tutte le notti fino all'alba. Le strade nere del paese erano sconvolte dai rumori. Le vecchie case tremavano dalle fondamenta. Era così quando tirava il vento. Una dietro l'altra le macchine formavano lunghi serpenti neri, dagli occhi ciechi. Erano mimetizzate con frasche e teli da tenda; ma alla luce di qualche cerino s'intravedevano i Tedeschi nelle cabine, ammassati gli uni sugli altri, con l'elmetto calcato sulla fronte.

Col naso appiccicato ai vetri guardavo quel traffico. [...]. E quel rumore di camion mi spaccava il cranio, mi pareva di ballare in un vano d'aria, e sentivo più insistente in me la voglia di seguire quei rumori. Non riuscivo a staccarmi dalla finestra. La finestra era un ponte tra me e quei rumori<sup>21</sup>.

La stessa figura del padre si ridefinisce, pur mantenendo il ruolo antagonista rispetto al figlio:

Quando rispondevo incollerito vedevo il suo viso farsi tetro, cascante [...]. La sera tornava a casa rotto dalla stanchezza e con una gran voglia di dormire. Allora si metteva in un canto e taceva<sup>22</sup>.

La figura di Giulia, scomparsa «la foia», pur conservando una certa animalità fatta di ingenuità e sofferenza, è riscritta tra luci e ombre che assumono funzione di scarto semantico, rispetto alle descrizioni geneticamente realistiche, a partire dall'incipit del romanzo:

Vedevo la sua massa nera e la linea delle gambe nel quadrato della porta, all'inizio delle scale [...] a volte restava seduta sul caposcala fino a quando non era mangiata completamente dall'ombra [...]. Finalmente Giulia si disegnò sulla porta nascosta dallo scialle [...]. Nel buio era un'ombra nera, una pallottola di carne nera raggomitata su se stessa<sup>23</sup>.

Ritorna la violenza che il protagonista usa anche su di lei e per la quale prova «solamente dolore e vergogna», mentre lei cerca di fermarlo e impedirne la fuga. Ma i camion «ripresero a correre più rapidamente: facevano un rumore di catene trascinate su d'una lamiera di ferro»<sup>24</sup>. Quel rumore gli procura una voglia di pianto e di malessere, cui si accompagna la nenia «triste» cantata da Giulia, seguita dalla accorata preghiera di non partire:

---

<sup>21</sup> G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, cit., pp. 6-8.

<sup>22</sup> Ivi, p. 7, 10.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 5-10.

<sup>24</sup> Ivi, p. 18.

Alla fine di settembre il sole divenne debole. C'erano giornate corte in paese, con i cani e i muratori addormentati lungo i muri. La notte veniva dal mare, cancellava vicoli e strade, addossava le case nell'ombra<sup>25</sup>.

Il rumore dei camion si avvertiva ormai «vicinissimo» tanto che a Marco «pareva che la casa dovesse crollare»; Marco spinge Giulia «da parte» che cade «in ginocchio» e «senza riflettere la presi per la testa e picchiai giù, più volte»:

Aveva la gola piena, gorgogliante. Quando sentii il cranio battere sulle pietre mi tirai su, invaso da un puerile terrore. Giulia era un pugno di panni neri sotto il muro, nella luce della luna. Io guardavo il mandorlo nell'orto e la luce della luna. Poi, sentendo il suo pianto fitto, mugolato, presi a fuggire per i vicoli [...]. Raggiunti a salti la camionale, dopo aver aggirato il paese dalla parte bassa. Lontano, appoggiati contro la saracinesca di un negozio, i carabinieri del pattuglione aspettavano il cambio di mezzanotte. Scantonai ancora nei vicoli, poi risalii sulla strada. Passarono tre camion. [...]. Mi lasciai il paese alle spalle. I tre camion sparvero dietro la fontana, nel polverone nero<sup>26</sup>.

La collazione tra l'*Ur-testo* e la stesura definitiva pubblicata segnala innanzitutto due aspetti: il notevole lavoro sul linguaggio e sullo stile, una presenza già nella stagione italiana della centralità di una scrittura *in progress*, uno straordinario lavoro di riscrittura che allontana il romanzo non solo dai territori del naturalismo zoliano, dove si incunea anche il *feuilleton* e il romanzo di consumo novecentesco, ma anche dal neorealismo. Il secondo aspetto riguarda la dimensione politico-ideologica in cui è determinante la vicenda autobiografica vissuta «dalla parte sbagliata». I primi due capitoli del romanzo, con il cortocircuito semantico, linguistico e stilistico rispetto all'*Ur-testo* dimostrano quanto sia del tutto inesistente la motivazione politico-ideologica all'origine della fuga del protagonista che lo porterà a combattere tra i repubblicani<sup>27</sup>; e quanto fosse sbagliata

<sup>25</sup> Ivi, p. 13.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 19-21.

<sup>27</sup> Oltre a richiamare la giustezza del giudizio di Pavese sul romanzo è il caso di segnalare alcune indicazioni critiche che hanno sottolineato che «il fine della narrazione non è la testimonianza (politica e sociale) della guerra ma dell'io, del "sé stesso" in questa guerra» (G. B. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimaneli*, Isernia, Marinelli, 1982, p. 25), e focalizzato il discorso critico sul «dilemma circa la conciliabilità del soggetto e della sua unità con la propria epoca», correlato al motivo del «vedere» come asse paradigmatico non solo in *Tiro al piccione*, ma anche nelle opere successive,

nella trasposizione cinematografica del romanzo realizzata da Giuliano Montaldo nel 1961, l'opzione per un protagonista che sceglie di arruolarsi poiché decisamente convinto delle idee del Fascismo di Salò<sup>28</sup>.

Dunque, siamo di fronte a un imponente lavoro di scrittura e riscrittura del romanzo, che in realtà va dagli ultimi mesi del 1945 a luglio del 1950, quando Rimanelli realizza l'ultima revisione su richiesta della redazione di Einaudi. È il caso di analizzare altri due svolgimenti narrativi per il confronto tra l'*Ur-testo* e la versione edita che ci consentono di entrare nel laboratorio dello scrittore per una ulteriore verifica della dialettica tra autobiografia e immaginario e anche per evidenziare il peculiare lavoro linguistico e stilistico come pure i modelli narrativi di riferimento che operano nelle riscritture del romanzo che Rimanelli va realizzando dal 1946 al 1950.

Nella dialettica autobiografia/immaginario, che via via lievita il *memoir*, già nella prima stesura del romanzo l'autore inserisce due blocchi consistenti che sono totalmente frutto di invenzione: la relazione con l'infermiera Anna che nell'*Ur-testo* occupa uno spazio consistente, ma soprattutto è raccontata secondo tipologie narrative veicolate da letture giovanili, dalla Serao a D'Annunzio alla narrativa di consumo degli anni Venti-Trenta,

---

comprese quelle della stagione americana (A. BOTTONE, *Peripezie del "vedere" in Tiro al piccione di Giose Rimanelli*, «Esperienze letterarie», 1, 2023, pp. 103-125). Cfr. anche T. GRACIN, «Ma qual è la nostra patria, sergente?». «Tiro al piccione» and the Politics of Memory, «Italia», 3, Autumn 2009, pp. 430-451; R. LIUCCI, *La tentazione della "casa in collina". Il disimpegno degli intellettuali nella guerra civile italiana (1943-1945)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2000, pp. 39-51. Ribalta completamente la dimensione apolitica e aideologica del romanzo – ormai acquisita ampiamente dalla critica, con fondate ragioni – qualche recente estemporaneo tentativo di aggregare Rimanelli ad altri «solisti» delle «narrazioni di destra», «filofasciste», come Mazzantini, «che rivendicano, secondo modalità differenti, un'adesione al fascismo [...] che si esplica in seno alle milizie dei volontari fascisti, alle truppe della Repubblica Sociale» (L. CURRERI, *Nota introduttiva*; ID., *Quasi un viaggio contro l'identità italiana. Approssimazioni a Giose Rimanelli (1925-2018)*, in A. BARDASCINO, L. CURRERI, *Non di sola destra. Sei "solisti" della Repubblica delle lettere (1953-1986)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022, pp. 7-19; 21-30).

<sup>28</sup> Cfr. A. VITTI, *Tiro al piccione: tra film e romanzo*, «Rivista di studi italiani», 1, 1993, pp. 130-142; G. SICA, *Tradimenti politicamente corretti: Tiro al piccione tra film e romanzo*, «Journal of Italian Translation», 1, Spring 2018, pp. 243-256; L. ANASTASIO, *Un film "coraggioso": Tiro al piccione di Giuliano Montaldo*, in P. CAVALLO, L. GOGLIA, P. IACCIO, *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Prefazione di G. P. Brunetta, Napoli, Liguori, 2012, pp. 333-351; B. PALOMBELLI, «Scomunicato per un film su Salò». Montaldo: mi attaccarono aspramente ma rimasi di sinistra, «Corriere della sera», 12 novembre 2005.

testi scovati in un angolo segreto della biblioteca del seminario. Le scene di sesso tra il protagonista convalescente e l'infermiera Anna inanellano quadri che palesano questi modelli narrativi:

La baciai sul braccio, poi sul collo, poi sulla bocca. Mi convinsi che la vita valeva la pena d'essere amata, ma solo per la voluttà di quella bocca di donna [...]. L'euforia inebriò anche Anna, la quale cominciò a baciarmi in tutto il corpo e sulle ferite rimarginate. Lungamente poi ci rasserenammo sul letto, visti solo dalla specchiera, e nella voluttà di entrambi c'erano gridi repressi come singhiozzi, e in gola, unitamente al vino, avevamo una voglia acre di pianto [...]. Poi, una coda di freddo mi serpeggiò per la schiena, ed Anna mi dormiva sotto, e lei mi portava benissimo, perché provava piacere a sentirsi schiacciata. Se appena, nella stanchezza, scivolavo di quarto, Anna mi rimandava su col ginocchio. Aveva un ventre profondo e alla sommità, le spuntavano due costole aguzze. Respirava forte. E il ventre le si alzava e le si abbassava. Era fatta di nervi e d'ossa, ma ogni cosa in lei era perfetta e ben collocata al suo posto. Le piaceva sentirsi squarciare, dentro, e gridava ficcandomi le unghie nelle spalle, e diceva – irragionevolmente – che la gioia non doveva finire mai. Assomigliava molto a Giulia, specie con quella felinità d'amare.

Lentamente io ed Anna, scivolammo sotto le coperte, perché la stanza s'impregnò di freddo col venire della sera. Ma sotto, col tepore, i sensi si ravvivarono. Presi ancora la bottiglia, ed anche Anna tornò a bere, Gli aliti sprigionavano lingue calde come fuoco, e la nostra nudità sapeva di sudicio. Era lei ora, che non ragionava, e chiedeva ancora, fino all'esaurimento. Dopo, quando avevamo finito, Anna emetteva un respiro lungo di soddisfazione.

Le persiane erano rimaste aperte. Ora, sentivo il suo respiro regolare, e i capelli formavano una macchia cupa sul cuscino. [...]. Stesi la mano, ai piedi del letto, abbracciai la bottiglia per il collo. Bevvi ancora e un po' del liquido mi scivolò per la faccia e si posò sui peli del petto. Mi ronzava la testa, e avevo voglia di vomitare. La camera era vuota e straniera, come appaiono di solito tutte le camere d'albergo, dove la propria mano non ha avuto il tempo di distribuirvi quel po' della nostra intimità. La specchiera, di fronte, ci rifletteva quasi ritti nel letto. Appariva la testa della donna sorretta dal braccio, e la faccia pallida sembrava molto più infossata. Ma anche quel vuoto scheletrico, sul volto di Anna, le stava bene. Ricordavo, nello sforzo d'esser tesi nell'amore, alcune vene che le s'ingrossavano sul collo, e mi pareva che quelle sole dovessero reggerle la testa grande, e i molti capelli pesanti. La mia testa nello specchio era un pugno bianco sul quale risaltavano due buchi d'occhi neri.

La donna si girò dal mio lato. Piano aperse gli occhi luminosi.

– Caro, amore caro – disse e si accostò.

Anna, ora, si stiracchiò ancor più, sotto le lenzuola e, con la lingua prese a lam-

birimi la spalla. Parlava con voce bassa, ed era come un suono la sua voce. Le cose più tenere si dicono sempre dopo l'amore. Anna, con gli occhi socchiusi, diceva parole tenere, che mi scivolavano sul corpo, e la pelle ne era come solleticata, e i sensi tornarono ad urlare. Dopo mezz'ora ci rivestimmo [...].

La casa di Anna sorgeva sulla strada della montagna. Era di sua proprietà – diceva, e in sua assenza la curava un vecchio giardiniere, che aveva il dannunziano nome di Rustico. Gli uomini salivano alle abetaie di mattino presto, e scendevano col tramonto sul lago. Dalla finestra della nostra camera in alto, anche stando a letto, potevamo vedere una ragazza sedicenne dai capelli rossi, nella casa di fronte, rimirarsi nuda allo specchio. Ciò avveniva di mattina e col sole che penetrava nella stanza. La ragazza passeggiava su e giù davanti allo specchio, e con le mani si abbracciava il corpo con piacere e, spesso, si grattava fra le coscie. Canticchiava “Casta Diva”, poi impiegava molto tempo nel vestirsi, e molto tempo nel farsi il viso allo specchio. Le compiacenti movenze della ragazza, invariabilmente appetivano il nostro piacere.

Ora, io ed Anna, ci amavamo con uno spirito di ricerca delle emozioni. E il piacere era più forte se lo prendevamo escogitando pose peccaminose e contro natura. Qualche volta diventavo insufficiente a tenere la sfrenatezza della donna, e ciò mi creava una infelicità spirituale grande, perché ero certo di essere sopraffatto e padroneggiato dalla sua felinità d'amare. Quando Anna si avvedeva della mia insufficienza di malato, diventava tenera e mi blandiva e mi chiamava il “suo piccolo”, tornando ad essere l'infermiera di una volta. Andavamo in gita sul lago. All'imbarcadero il “Marinaio” ci serbava il sandalo che portava il nome “Occhi di medusa” stampato in bianco sulla poppa. Oppure salivamo fra le abetaie, e io ed Anna dormivamo sotto il sole. Il vizio m'era penetrato nel sangue, ed anche sognando non sapevo più vedere l'umanità e l'utilità della mia compagna se non in funzione della sua nudità, creata appunto per gli appetiti sessuali. [...]. Dicevamo parole sciocche, fra gli scoppi di risa: – Il tuo feudo è rappresentato da Anna Procleva in adorazione del cielo – diceva Anna, che provava piacere a sentirsi schiacciare.

– Non è poetico – le rispondevo. – I primitivi amavano gli alberi che, non avendo materassi, temevano di sciupar l'erba.

– Tu sei un poeta matto – diceva Anna.

Eravamo felici. Però un giorno di fine agosto, era di giovedì, Anna Procleva si ribellò definitivamente alle mie voglie, schivando la posizione dell'albero, che era costretta a divaricare le gambe, mi respinse con violenza.

– Ma che sono la tua sguadrina? – gridò con ira.

Poi si buttò a terra e cominciò a piangere. Il suo pianto aveva una sincerità che ammetteva un dolore segreto<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> G. RIMANELLI, *La vecchia terra*, cc. XI-XVI. A queste pagine dell'Ur-testo si può applicare il giudizio espresso da Di Grado su quelle corrispondenti del testo pubblicato

Non sappiamo se queste pagine dell'*Ur-testo* fossero presenti nelle stesure dattiloscritte che pervennero a Muscetta, Pavese, Calvino e prima ancora a Jovine, ma sicuramente una significativa parte sì, se è vero che Muscetta, Pavese e Calvino lo invitano a «potare, sfrondare, neutralizzare, verniciare» le scene di sesso oltre a quelle di violenza e di sangue. Ma quello che è più importante sottolineare è che nella riscrittura di queste pagine, come di altre, operano da un punto di vista della struttura e delle opzioni linguistiche e stilistiche via via altri modelli narrativi di riferimento, grazie alle letture che Rimanelli va facendo in quegli anni, alcune suggerite dallo stesso Pavese – Stendhal, Hemingway, Pavese – e che in parte già aveva fatto, cui egli aggiunge altri scrittori in particolare americani, a cominciare da Faulkner, presente in *Tiro al piccione* e ancor più in *Peccato originale*.

A proposito di questo capitolo della relazione del protagonista Marco con l'infermiera Anna, tutti i critici, a partire dai primi recensori, hanno richiamato le pagine di *Addio alle armi* di Hemingway, la relazione di Frederic con l'infermiera Catherine. Le due stesure dell'*Ur-testo* dimostrano che Rimanelli scrive questo episodio prima ancora di leggere Hemingway, ma sicuramente ha tenuto presente il romanzo dello scrittore americano nelle revisioni successive di *Tiro al piccione*, nel prosciugare e sfrondare questo capitolo, che risulta tra i più sforbiciati e riscritti.

La seconda parte, che distanzia l'*Ur-testo* ancora più decisamente dalla versione edita, riguarda il finale del romanzo: il protagonista, rientrato dalla guerra civile, riprecipita nel soffocante cerchio familiare, ma soprattutto della comunità che non gli ha perdonato la sua partecipazione alla guerra civile; tutti coloro che hanno avuto luttuosi è come se vedessero in lui il responsabile. La madre Concetta, logorata dai due anni in cui considerava morto il figlio e dal clima che lo circonda dopo il ritorno, si ammala gravemente: Samuele, preso dalla disperazione, progetta il suicidio, a fermare il suo gesto è la voce della madre negli ultimi istanti di vita.

Questo finale scompare nelle stesure successive, non sappiamo precisamente in quale delle molte revisioni, ma sicuramente non vi è traccia nel testo edito, che invece ha uno svolgimento in cui il canovaccio neorealista, autobiografico, privilegia un immaginario diverso più coerente e influenzato dalle letture determinanti che Rimanelli va facendo tra il 1947 e il 1950. La riscrittura opera in due direzioni: cancellando le soluzioni di

---

nel 1953: «È un eros ruvido, scontroso, come per vergogna o per riguardo nei confronti di thanatos, cui inevitabilmente si accompagna» (A. DI GRADO, *Scrivere a destra. Vite narrate e vite perdute nel ventennio nero*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021, p. 276).

immaginario al confine della letteratura melodrammatica, dannunziana e di consumo, lavorando decisamente sul linguaggio, sullo stile, e complessivamente sulla costruzione del racconto non limitata all'aggettivazione, come, tra l'altro, aveva suggerito Pavese.

A evidenziare lo scarto notevole tra la stesura manoscritta e quella edita, basta citare l'inserimento nella parte finale del violento scontro del protagonista con l'ex segretario del Fascio del paese, don Diego Scrocca, che Marco cerca di strangolare quando gli sente ripetere le stesse parole che diceva al tempo del Fascismo «sul balcone del Municipio, nella sua divisa nera ricoperta d'oro». E assai significative sono le riflessioni che accompagnano la reazione di Marco nei confronti dell'ex segretario del Fascio:

uno di quelli che avevano pensato alla maniera sporca di mandarci a morire, sfruttando il nome della Patria e altre cose. Io credevo che, salvandomi dalla guerra e tornando a casa, sarei uscito dalla guerra e avrei trovato uomini nuovi, che mi avessero insegnato come si fa per riprendere a vivere in una Italia diversa. Invece la provincia era ancora attaccata ai fantasmi e alle illusioni del passato, e speculava ancora sulla nostra stupidità<sup>30</sup>.

## 2. *L'Ur-testo: Peccato originale e Una posizione sociale*

Come già detto, il secondo blocco dell'*Ur-testo* contiene una prima stesura di *Peccato originale* che porta la data 9 ottobre 1947; anche questa data è apposta successivamente, probabilmente si riferisce alla data iniziale della scrittura, che si protrae nell'anno successivo; viene poi «riscritto nel 1949» e in parte ritoccato nel 1951.

Siamo ancora una volta di fronte a un gioco delle anticipazioni, a volte anche inconsapevoli da parte dell'autore, considerate le molte fasi di scrittura e riscrittura che si affollano nella sua officina. Ma è importante subito rilevare che fin dalla prima stesura ci troviamo di fronte all'unico romanzo della stagione italiana scritto in terza persona; dirà Rimanelli molti anni dopo: «volevo provare a me stesso se potevo essere un “vero scrittore”»<sup>31</sup>. E in effetti l'architettura e il plot richiamano un modello di romanzo otto-novecentesco con tracce consistenti del romanzo popolare, della narrativa d'appendice, del naturalismo francese e del verismo italiano, ma non mancano significativi agganci alla letteratura neorealista.

Una storia collocata in un habitat provinciale che è quello dello scrit-

<sup>30</sup> G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, cit., p. 249.

<sup>31</sup> Lettera di Rimanelli ad Alberto Granese, 18 aprile 1986.

tore negli anni dell'immediato secondo dopoguerra segnato dalla lunga durata della civiltà contadina, chiusa nei suoi modi di vita arcaici ma ora attraversata dalle prime tensioni sociali e soprattutto dal vento impetuoso della nuova emigrazione transoceanica. È la storia della famiglia Vietri – il padre, la madre, due figlie – che vive questo tempo «acre» segnato dal bisogno, da rapporti sociali difficili, da una ancestrale condanna, il «peccato originale» del Sud Italia, come recita il titolo del romanzo e come si legge nell'epigrafe di sapore e tono paduliano; nel tempo della riscrittura del romanzo (1949) Rimanelli collabora con Muscetta che sta lavorando al libro su Padula, *Persone in Calabria*, che uscirà nel 1950. Questa è l'epigrafe posta ad apertura del romanzo:

Questa gente del Sud è segnata dal peccato originale, una maledizione di Sattanasso. Onde la povertà, le invasioni, i borboni, i gesuiti, il colera e tutti i mali che affliggono lo spirito e la carne. Poi mi domandate: perché se ne vanno? Non stanno bene qua? No, io dico. E nessun Governo, a differenza di Cristo, riuscirà mai a riscattarli.

Un'epigrafe che annuncia il focus del romanzo sulla lunga durata della condizione del Mezzogiorno e la prospettiva dell'emigrazione come unica uscita di sicurezza. Solo l'emigrazione transoceanica sembra poter rompere il cerchio secolare e aprire un nuovo orizzonte di vita<sup>32</sup>. È quanto progetta la famiglia Vietri, ma a questo punto, recuperando un identema antropologico e letterario dell'emigrazione come disgrazia, malattia e morte<sup>33</sup>, Rimanelli sottopone i suoi personaggi ad un percorso di vita che contempla la morte del capofamiglia – ucciso involontariamente in una rivolta per la terra – e un tentativo di violenza sessuale subito dalla figlia. Sarà la madre comunque a tenere fermo il progetto di emigrazione, e il romanzo si chiude con la partenza sua e delle due figlie.

Non mancano sostrati autobiografici: la figura di Nicola Vietri, il capofamiglia, richiama quella del padre che negli stessi anni subisce un incidente sul lavoro; Ada, la moglie del protagonista, richiama quella della madre dello scrittore che negli stessi anni guiderà anche lei il progetto familiare di emigrazione in America, cui solo Rimanelli si sottrarrà. Lo strato autobiografico più consistente è sicuramente quello dell'habitat in cui la vicenda è inserita.

<sup>32</sup> Cfr. S. MARTELLI, *La diaspora dall'identità*, in ID., *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno, Laveglia, 1988, pp. 235-276.

<sup>33</sup> Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 78.

Questi sono i materiali autobiografici palesi o nascosti e comunque sottoposti a curvature e riscritture per fare spazio ad un romanzo frutto di una progettazione letteraria assai più complessa e che ancora una volta il manoscritto dell'*Ur-testo* ci consente di ricostruire, naturalmente anche utilizzando altri materiali, lettere, interviste, testi editi e inediti del nostro scrittore<sup>34</sup>.

Negli anni 1947-49 Rimanelli vive ormai stabilmente a Roma, in una condizione difficile di vita per costruire il suo mestiere di scrittore: si improvvisa i più vari mestieri per sopravvivere, ma l'esperienza più decisiva è certamente quella di *ghost-writer* di tesi di laurea e di ricerche a pagamento che lo obbliga a vivere quasi quotidianamente nella Biblioteca Nazionale di Roma, divorando centinaia di libri, saggi, articoli; due anni di acculturazione intensa, forsennata, soprattutto della letteratura italiana dell'Otto-Novecento ma non mancano slarghi verso la letteratura barocca.

Nelle riscritture di *Tiro al piccione* e di *Peccato originale* opera questo palinsesto di letture e di molte altre che via via l'autore aggiunge, grazie anche ai contatti con la società letteraria, in cui il suo primo Virgilio è Jovine. Ma non c'è solo la letteratura italiana in questa onnivora acculturazione da autodidatta: grazie alla conoscenza sia pure parziale della lingua inglese e francese per via della madre canadese, può leggere anche in edizioni originali diverse opere del realismo e del modernismo americano – a cominciare da Melville e Faulkner – ma anche di narrativa francese. Ed ancora la scoperta di Tozzi, sentito vicino anche per certe stratificazioni e lacerazioni biografiche, il suo autobiografismo tramutato nella scrittura in forza creativa<sup>35</sup>.

L'ineludibile Pavese di *Paesi tuoi* (1945) e poi le altre opere con i temi della provincia e dell'infanzia, il primitivismo, la dimensione del tempo, il mito, le contaminazioni con gli studi etnologici (De Martino, Frazer, Levy-Bruhl, Eliade, Kerényi), il rapporto tra mito e simbolo, lo scatenarsi della violenza, la sublimazione degli istinti nel rito<sup>36</sup>. Cinque anni in

<sup>34</sup> Cfr. G. RIMANELLI, *Letteratura come racconto. Alvaro e Tozzi, compagni di viaggio*, «Studi italiani», 2, 1996, pp. 121-140; ID., *Letteratura come autobiografia*, «Frontiere», 6, dicembre 2002, pp. 12-24.

<sup>35</sup> Cfr. G. RIMANELLI, *Il mestiere del furbo. Panorama della narrativa italiana contemporanea*, Milano, Sugar, 1959, pp. 35-45; ID., *Gli occhi di Tozzi*, in *Tozzi in America*, a cura di L. Fontanella, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 61-70. Vedi ora la nuova edizione di *Il mestiere del furbo*, a cura di E. RAGNI, New York, Bordighera Press, 2016; cfr. anche E. RAGNI, *Giose 1959. Un "suicidio" annunciato*, New York, Bordighera Press, 2016.

<sup>36</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Rimanelli e Pavese: dall'Italia in America con uno "scrittore nella valigia"*, in *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, cit., pp. 177-208.

seminario, «i miei anni di formazione e di penitenza» in cui entrano il Medioevo, la patristica, la letteratura religiosa controriformistica insieme a quella greca e latina.

L'incontro decisivo con la narrativa di Faulkner, *Santuario*, *L'urlo e il furore*: Faulkner gli indica un modello di scrittura, di stile, di romanzo con l'andamento a ellissi, la trasposizione dei tempi, il monologo interiore che gli consente di incrociare nella scrittura il subcosciente con l'immaginario medievale e il realismo, la violenza del Sud americano che incrocia quella del Sud italiano: «Ciò che m'interessò in Faulkner è l'animalità dell'intuizione e dell'istinto, il contro-natura delle azioni alle quali contribuisce il fato, la campagna, gli alberi, la luna»<sup>37</sup>. Sira, la muta, è una parziale imitazione di Benj de *L'urlo e il furore*; Michela rinvia anche lei a un altro personaggio faulkneriano, Candy, dello stesso romanzo; il tentativo di violenza sessuale subito da Michela richiama quello di Temple da parte di Popey in *Santuario*; il tema del sangue e della luna rinvia a De Martino e Pavese, ma anche a Levj-Bruhl, Eliade, Jung, Frazer, Kereny. Il monologo di Nicola Vietri mentre sta morendo richiama quello di Andrej in *Guerra e pace*<sup>38</sup>.

Il percorso di letture e di intensa acculturazione di Rimanelli negli anni Cinquanta va poi oltre quello che aveva operato nelle riscritture di *Tiro al piccione* e di *Peccato originale*, tanto è vero che della prima stesura di *Una posizione sociale nell'Ur-testo* del 1946-1947 resta solo il canovaccio. All'altezza degli anni 1957-58 Rimanelli ha ormai introiettato una scaltrita filiera di modelli narrativi europei: ci sono ancora Tozzi, Alvaro, Pavese, Stendhal, ancora Faulkner, ma molto ridimensionato; si aggiungono invece Boris Vian, Lautreamont, Gide, Camus, Alain-Fournier, gli scrittori delle avanguardie francesi del dopoguerra, dagli esistenzialisti all'*école du regard*, e poi via via anche altri americani: Fitzgerald (*Il Grande Gatsby*), Henry Miller (*Tropico del cancro*, *Tropico del capricorno*) Nabokov, Malamud, Ralph Ellison; la preferenza per una narrativa "integrale" e polimorfa capace di

Cfr. anche G. RIMANELLI, *Cesare Pavese's Long Journey. A Critical-Analytical Study*, Edited with an Introduction by Mark Pietralunga, New York, Bordighera Press, 2019.

<sup>37</sup> Lettera di Rimanelli a Sebastiano Martelli, 1 maggio 1985. «Venti e più anni fa, quando io stesso cominciai a scrivere romanzi, il mio amore per Faulkner era così grande che riuscivo persino a perdonare una cattiva traduzione italiana dei suoi libri (e ve ne erano molte)» (G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 175); «Sul piano narrativo, Faulkner aveva lasciato un segno profondo nel mio immaginario e nella mia scrittura. Sin dalle prime prove» (N. LOMBARDI, *Giose Rimanelli: Quasi una vita*, in ID., *Altrove. Intellettuali molisani nella diaspora*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2022, p. 48).

<sup>38</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Il crepuscolo dell'identità*, cit., pp. 239-271.

inglobare diversi generi di romanzo. L'orizzonte si allarga alla dimensione psicanalitica, Jung soprattutto; alla musica jazz americana accostata a quella popolare del Sud Italia; alla contaminazione tra musica jazz e letteratura di Boris Vian<sup>39</sup>.

Lo stile e il linguaggio di *Una posizione sociale* mostrano un evidente scarto rispetto alla narrativa precedente, una maturazione artistica in direzione di un depotenziamento e di una destrutturazione della dimensione realistica per fare posto a una sorta di partitura musicale e poetica sull'onda del "melisma" della jazz dixieland, tanto che Ungaretti giudicò il libro «opera poetica».

Ancora all'interno della stagione italiana si colloca *Biglietto di terza* (1958) – scritto sulla base di un diario e di appunti di una lunga permanenza in Canada tra il 1953 e il 1954, quindi con un attraversamento reale del paese nordamericano – ma per certi aspetti possiamo considerarlo sulla soglia della transizione letteraria legata alla cesura dell'esilio americano, una sorta di preannuncio per l'«oscillazione di genere» e per lo *sbandamento d'identità*<sup>40</sup> che costituisce la cifra preminente del libro alimentata dalla dismisura degli spazi geografici e dalla realtà urbana moderna *in fieri*.

### 3. Primo tempo della stagione americana

La transizione dai romanzi degli anni Cinquanta a quelli americani del ventennio successivo, che riguarda complessivamente la scrittura di Rimanelli senza distinzioni di genere, è una transizione «radicale»<sup>41</sup>, come ammetterà l'autore stesso facendo un bilancio della sua vicenda artistica anni dopo. Per segnare le tappe di questa transizione può essere utile soffermarsi sulla produzione, in parte inedita, che si colloca proprio nel passaggio dall'Italia in America nel 1960. Mi riferisco in particolare a *Nero su Nero*, romanzo con un titolo stendhaliano, come stendhaliano è quello

<sup>39</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Introduzione e Nota* a G. Rimanelli, *La stanza grande*, cit., pp. 7-19; 197-204. Su *Una posizione sociale* cfr. A. COLASANTI, *Giose Rimanelli o la tortura dell'anima*, in G. RIMANELLI, *Una posizione sociale*, cit., pp. 207-217; A. DI NALLO, *La stanza grande della narrativa di Giose Rimanelli*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, Ets, 2007, pp. 617-625; R. CAPEK-HABEKOVIĆ, *Memory and Childhood in Giose Rimanelli's La stanza grande*, in *Re-reading Rimanelli in America. Six Decades in the United States*, Edited by S. L. Postman and A. J. Tamburri, New York, Bordighera Press, 2016, pp. 11-25.

<sup>40</sup> L. FONTANELLA, *Giose Rimanelli e il viaggio infinito*, in ID., *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2003, pp. 107-109.

<sup>41</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

di *Una posizione sociale*, pubblicato l'anno prima da Vallecchi. Il protagonista, Giacomo Rho, è una controfigura di Julien Sorel, cui mancano certe qualità del personaggio stendhaliano, in particolare l'arrivismo, ma non la capacità di «corteggiare il suicidio in quanto ribellione alla fortuna»<sup>42</sup>. Un paio di capitoli di questo romanzo inedito Rimanelli li riprende nel corso degli anni Sessanta e li riscrive come racconti autonomi: il primo, *Due vocazioni*, esce nel 1960 in un volume collettaneo di racconti, *Racconti d'estate*, a cura di Massimo Pini; il secondo, *Le piace questo giardino?*, pubblicato sulla rivista «Playman» nel 1967<sup>43</sup>.

Il primo preleva ancora una volta e sviluppa personaggi e frammenti dall'*Ur-testo*: Minervini, compagno del seminario che il protagonista di *Tiro al piccione* si ritrova in paese, fuggiasco nel settembre del 1943, e che in qualche modo ha un ruolo nella stessa sua fuga pochi giorni dopo. Nulla ha invece a che fare con l'*Ur-testo* il secondo racconto *Le piace questo giardino?* in cui ritroviamo illuminazioni di incontri, letture ed esperienze degli anni Cinquanta, come dimostrano chiaramente alcuni riferimenti interni, con sviluppi sia di contenuto che di stile degli anni americani, infatti l'autore alla fine appone la data «Roma 1960-Yale 1963». Interessanti sono i riferimenti a Malcom Lowry e al suo romanzo, *Sotto il vulcano* (1947), uno dei più importanti romanzi del Novecento, che avrà molta influenza sulla narrativa di Rimanelli a partire già dai primi anni del soggiorno americano, come dimostra questo racconto.

Il protagonista, Giacomo, che è lo stesso del romanzo *Nero su Nero*, da cui il racconto è prelevato ma con successive revisioni testuali e nel quale permangono e si sviluppano evidenti tratti autobiografici, regala alla sua donna il romanzo di Malcolm Lowry *Sotto il vulcano* e disegna il profilo biografico dello scrittore partendo dalla copertina dell'edizione italiana (1961)<sup>44</sup>, che «riportava la fotografia di un uomo ancor giovane, ma emaciato e sbrindellato, con gli occhi meditabondi fissi nel vuoto, seduto su di un sasso bianco acuminato, con l'onda del mare che si avvicina ai suoi piedi, e tutt'intorno ci sono montagne»<sup>45</sup>. È uno sfondo di Vancouver dove, all'università British Columbia, Rimanelli insegna nel 1963,

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> I due racconti sono entrati nella raccolta *Il tempo nascosto tra le righe*, cit., pp. 3-35, 92-113. Su *Due vocazioni* cfr. L. REINA, *Una stuovia africana sul terrazzo o le vocazioni di Rimanelli*, in ID., *Come ti racconto un fatto. Strategie e modelli narrativi (da Boccaccio a Pomilio)*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 1999, pp. 147-162.

<sup>44</sup> M. LOWRY, *Sotto il vulcano*, trad. di G. Monicelli, Milano, Feltrinelli, 1961.

<sup>45</sup> G. RIMANELLI, *Le piace questo giardino?*, in ID., *Il tempo nascosto tra le righe*, cit., p. 108.

ma nel racconto il protagonista autobiografico dice di aver conosciuto Lowry in Italia, a Taormina nel 1955. Lowry muore nel 1957, logorato dall'alcolismo e da una volontà autodistruttiva generata da una profonda inquietudine. Dice il protagonista del racconto: «E ora lui è morto e ha finito di spaventarsi».

Il dialogo del protagonista Giacomo con la sua donna, Leona, e i suoi amici prosegue nel tentativo di convincerli a leggere ed apprezzare Lowry; uno di questi aveva iniziato a sfogliarlo, «ma subito gli parve pesante e complicato [...]. Perché questi scrittori seri, infine, non scrivono libri più semplici?». Giacomo risponde: «Lo stile è tutto». E l'altro aggiunge: «E va bene. Ma funzione della narrativa non è quella di dire qualcosa facendoti meditare su qualcosa dandoti piacere di qualcosa raffigurandoti qualcosa? Moravia, per esempio: con *La noia*. Oppure quello strano racconto inglese del '700: Tristram Shandy. Azione e riflessione, ma non memoria»<sup>46</sup>.

L'interlocutore del protagonista Giacomo sembra essere un secondo alter ego di Rimanelli, che tenta di fermarlo sulla soglia di una transizione che coinvolge vita e scrittura:

Era un vizio dei Rho adoperare un linguaggio diverso, non comune a tutti, nei loro rapporti col mondo; non dire le cose mai direttamente, ma attraverso segni, esempi, metafore, mostrando di non accorgersi che così facendo spesso lasciavano l'interlocutore dietro la porta. Come questo Lowry. *¿Le gusta este jardín?*, eccetera<sup>47</sup>.

Come si vede, c'è un gioco di specchi tra il personaggio autobiografico del romanzo di Lowry – il console Firmin, la cui vicenda si svolge tra Vancouver e il Messico – e il personaggio autobiografico del racconto di Rimanelli: gli stessi luoghi che sono quelli reali in cui il nostro scrittore ha insegnato, l'Università British Columbia a Vancouver, e il Messico dove tra sbornie infinite egli consuma i giorni in attesa della formalizzazione del divorzio, proprio nel tempo della riscrittura del racconto<sup>48</sup>.

Nell'incrociarsi e nel sovrapporsi delle vicende dei due protagonisti entrano in campo anche gli elementi allegorici e simbolici che costituiscono l'imprinting più significativo del romanzo di Lowry, come il giardino invaso dalle sterpaglie, che rinvierebbe alla perdita del giardino

<sup>46</sup> Ivi, p. 109.

<sup>47</sup> Ivi, p. 110.

<sup>48</sup> Cfr. P. CORSI, *Sodalizio con Giose Rimanelli: tra metafora del dolor e metafora del vivir*, in *Su/per Rimanelli. Studi e testimonianze*, «Misure critiche», 65-67, 1987-1988, p. 31; Id., *Viaggio a Palenche*, Campobasso, Edizioni Enne, 1985.

dell'Eden, che Rimanelli introduce nel racconto con una sorta di remake espresso nell'interrogativo in lingua spagnola: *¿Le gusta este jardín que es suyo? ¿Evite que sus hijos lo destruyan!*<sup>49</sup>, che dà anche il titolo al racconto. Un remake è anche il dialogo concitato che non si capisce se è tra Firmin e la moglie o tra Giacomo e la moglie. Ma al di là di questo incrociare le vite e i personaggi del racconto con quelle dei personaggi del romanzo di Lowry, c'è anche l'attrazione di Rimanelli per l'autobiografismo di Lowry: il primordiale senso di colpa, l'angoscia esistenziale, la via crucis dell'autodistruzione come discesa agli inferi; lo scontro tra ragione e follia; i fantasmi che dilanano la vita, il fascino della sregolatezza, il filo della vita a rischio di spezzarsi tra follia, etilismo, suicidio; la centralità di «un cuore di tenebra»<sup>50</sup>, il pulsare di una vocazione tragica; lo schermo, offuscato, di un fallimento<sup>51</sup>.

Ma letterariamente ancora più importante, Lowry gli offre un modello di romanzo modernista che va oltre l'*Ulisse* di Joyce, con la sua costruzione a strati, una tecnica elaborata, giocata sulla «dilatazione e la contrazione del tempo», una architettura che regge nonostante la magmatica superficie, gli intrecci della vicenda, l'occorrenza di elementi simbolici, metaforici, allegorici, «il flusso torrenziale del linguaggio, qua e là esasperato da ripetizioni, affanni semantici, oscurità»<sup>52</sup>.

Questo racconto, che Rimanelli segnala di aver scritto tra il 1960 – evidentemente riferendosi a una prima stesura come capitolo del romanzo *Nero su Nero* – e il 1963, quando ormai si trova a Yale, una delle prime tappe della sua nuova professione di docente universitario, in realtà di-

<sup>49</sup> G. RIMANELLI, *Le piace questo giardino?*, cit., p. 110.

<sup>50</sup> F. CORDELLI, *Lowry alla deriva sotto il vulcano*, «Corriere della sera», 6 dicembre 1997.

<sup>51</sup> Di recente un'operazione narrativa quasi identica rispetto al romanzo di Lowry l'ha realizzata Marco Rossari (*L'ombra del vulcano*, Torino, Einaudi, 2023), già autore della nuova traduzione del romanzo di Lowry (Milano, Feltrinelli, 2018). Rossari, intrecciando la storia del narratore autobiografico con quella di Lowry, rappresenta, come Rimanelli, l'attrazione per un libro straordinario, l'immersione nella condizione e nella letteratura segnate da un sentimento di autodistruzione; la fine di una relazione di coppia; il rapporto tra la letteratura e la vita, la impossibilità di afferrare e rappresentare la realtà; l'interlocuzione con un doppio per capire se stessi, «non in modo retorico, ma erotico: grazie al contatto, allo sfregamento con qualcun altro. La lingua sulla lingua. Il corpo del testo sul corpo del testo» (C. FALOTICO, «L'immaginazione», marzo-aprile 2024, pp. 54-55).

<sup>52</sup> E. GOLINO, *L'ultimo giorno di Firmin*, «Minima&Moralia», 22 luglio 2009. Cfr. anche *Omaggio a Malcolm Lowry*, «Nuovi Argomenti», 31, 1989; G. MONTEFOSCHI, *Quel vulcano di Lowry, anticamera dall'inferno*, «Corriere della sera», 23 ottobre 2007.

mostra che la mutazione della sua scrittura e del suo immaginario è già incardinata; i frammenti autobiografici sono ormai inseriti in un immaginario irrelato, senza connessioni realistiche, in una scrittura dove l'unica cosa che conta è il linguaggio, la testualità, dove protagonista unico è lo scrittore che racconta se stesso in quanto scrittore, alle prese con i percorsi labirintici della sua psiche, della sua biblioteca incorporata e del suo immaginario. Ecco perché il romanzo *Nero su Nero* necessariamente resta inedito, è al confine di una stagione che si è chiusa per sempre; se qualche prelievo è possibile, come questo del racconto *Le piace questo giardino?*, esso nella riscrittura prende un abbrivio e una forma che lo distanziano dalla stesura originaria ma che entra invece nelle riscritture successive di *I giovanoni*, di *Graffiti* e perfino de *Gli accademici*. Nella stesura del romanzo *Nero su Nero* invece l'autobiografismo tradizionale ha ancora uno spazio fino ad operare trasfigurazioni di passaggi di vita quasi in tempo reale, come la comparsa della moglie e dei figli che lo raggiungono in America: il romanzo si conclude con la moglie del protagonista che a New York ritrova un suo vecchio amico d'infanzia e inizia con lui una relazione, mentre Giacomo va in Messico e ottiene il divorzio. La moglie torna in Italia con i due figli. Dirà lo scrittore anni dopo: «L'autobiografismo, qui, è solo nella rete sentimentale, e in certe contingenze formali, ma in ogni sua parola esiste il desiderio di autobiografia»<sup>53</sup>. Dunque, un romanzo impaniato in una transizione che si sta bruciando i ponti alle spalle – quindi, giustamente rimasto incompiuto e inedito; così Rimanelli spiega questo esito venticinque anni dopo:

Era troppo scritto e pensato, [...] e aveva una tesi [...] i fatti che narravo mi erano diventati alieni a New York, e quindi mi parvero non soltanto improbabili ma falsi [...] il contatto diretto e quotidiano, non più di sfuggita con l'America mi portava allora ad altre urgenze [...] e queste riguardavano più la lingua (le lingue) che le trame di storie<sup>54</sup>.

Nuove letture e nuovi scrittori di riferimento, come il Malcolm Lowry di *Sotto il vulcano*, l'impatto con la società americana in ebollizione degli anni Sessanta, in cui tra l'altro si vanno dispiegando sperimentazioni culturali all'insegna degli sconfinamenti e della contaminazione tra letteratura, pittura, musica, cinema, teatro – siamo negli anni della Pop art, di Andy Warhol e di Pollock, John Cage, Duchamps, Rauschenberg, Ginsberg e Burroughs – incrociano e sollecitano una disponibilità totale da parte di Rimanelli: non

<sup>53</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

dimentichiamo che contestualmente alla scrittura egli continua a praticare la musica e la pittura, come già era avvenuto in Italia con *Una posizione sociale* che, primo caso in Italia, aveva in allegato un 33 giri di musiche jazz composte dallo stesso autore, ed eseguite dalla Lambro Jazz Band, una sorta di suggestivo e significativo supporto alla figura del personaggio Nonno Dominick, americano rientrato che a New Orleans era vissuto e che nelle notti d'inverno al paese suona la tromba jazz per ricordare e dimenticare l'eccidio dei suoi compagni italoamericani nel 1891.

Gli anni Sessanta, un tempo di grandi sperimentazioni e contaminazioni tra le arti, che segnano la cultura americana, travolgono Rimanelli nel mentre è alla ricerca di uno spazio-tempo che gli consenta di costruirsi una nuova vita e automaticamente una nuova scrittura in una nuova lingua.

Di questo primo tempo della vita in America, lacerato dalla condizione di espatriato, una testimonianza importante sono i *Taccuini inediti*, relativi agli anni 1960-1963, sui quali fino ad oggi si registra solo una utile prima incursione che sintetizza utilmente il peso del «tempo triste» di questo passaggio esistenziale, che avrà una ricaduta determinante nella scrittura di Rimanelli. Si accampano il «demone della precarietà», il senso di sbandamento, alienazione, straniamento, di prigione e di vuoto che gli trasmette la città, luogo di «gente sola» [...] non è fatta per morirci»; si vive un'idea «distorta» del tempo, il dramma della perdita e la ricerca di un'identità («Io credo di essermi disseccato. Poiché mi sono perduto») e di una mai sopita prospettiva di fuga; un «orizzonte esistenziale disforico»<sup>55</sup>.

In questa condizione esistenziale diventa ancora più necessaria la scrittura come bisogno di raccontarsi, una scrittura autoreferenziale, terapeutica, curvata a nuove forme per riuscire a rappresentarla e ovviamente collegata alla condizione più generale dell'uomo occidentale nella modernità, attanagliato dalla solitudine, dall'alienazione, dalla difficoltà di inserirsi in questo nuovo spazio-tempo del vivere e governarlo.

Lo sperimentalismo che fagociterà totalmente la scrittura di Rimanelli negli anni Sessanta-Settanta ha la sua genesi in questa condizione esistenziale e contestualmente fa i conti con un'altra lingua, un'altra cultura, un altro universo della modernità; aggrapparsi alla scrittura, all'immaginario, costruire labirinti in cui rappresentare e placare le pulsioni e il destino inattuale di essere scrittore.

<sup>55</sup> M. DI BRIGIDA, *Una residenza poetica: dai Taccuini inediti di Giose Rimanelli*, «Studi medievali e moderni», 1, 2013, pp. 239-258.

#### 4. *La caverna-laboratorio e la Macchina paranoica*

Negli anni Sessanta-Settanta, con una accelerata progressione a partire già dalla metà del primo decennio, la febbre dello sperimentalismo travolge Rimanelli che si rinserra nella caverna-laboratorio, dove la scrittura e l'immaginario si inoltrano in territori incogniti afferrando e perdendo l'esperienza autentica, la realtà e il tempo. Impressionante è l'accumulo di scritture, prosa, poesia, teatro ma anche ardite sperimentazioni: parola-pittura, parola-suono, il *collage*, composizioni che traducono in forme diverse il rapporto con la pagina bianca, fino a un esasperato assemblaggio parodico, edonistico, tecnico di stili e generi letterari. L'autore realizza così una frantumazione della sintassi, una peculiare destabilizzazione della dicotomia significante/significato e della progettualità mimetico-realistica della letteratura.

All'origine di questo accumulo ci sono innanzitutto i “diari immaginari”, come Rimanelli li definisce, in cui il passato italiano e il presente americano si incrociano creando frizioni inventive: emblematico è il fatto che l'autore del diario, scritto a Detroit nell'estate del 1967, porta il nome di Marco Laudato, protagonista di *Tiro al piccione*. Un autobiografismo fantasmatico che confluisce ne *La macchina paranoica*, «un frastagliato e complicato edificio gotico»<sup>56</sup>. I “diari” accumulati negli anni Sessanta «fornirono la materia “esilica” che poi mi portai sempre dietro, scrivendo e riscrivendo, ma rompendo anche con la nozione autobiografica. Di autobiografico non c'è più niente»<sup>57</sup>.

La dialettica autobiografia/immaginario/scrittura del suo primo tempo italiano si infrange sull'altra sponda dell'Atlantico, sostituita da una scrittura in cui i materiali autobiografici si curvano e si incastonano nella materia e nella forma «esilica»; tutto confluisce e lievita nella *Macchina paranoica*, questa abnorme costruzione metanarrativa, un “monstrum” «pluriprospettico e pluridimensionale»<sup>58</sup>, frutto del suo lavoro degli anni Sessanta: «tutto il vero si trasforma in invenzione, senza mai separare invenzione dal vero»<sup>59</sup>.

Realismo e autobiografia, che avevano trovato una peculiare fusione nei romanzi degli anni Cinquanta, palesando connotazioni atipiche rispetto alla narrativa italiana neorealista e realista di questo periodo, negli anni americani Sessanta e Settanta vengono immessi in nuovi sperimentali

<sup>56</sup> A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli: testo, pre-testo e contesto del romanzo Graffiti*, in *Su/per Rimanelli. Studi e testimonianze*, cit., p. 170.

<sup>57</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>58</sup> A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli*, cit., p. 173.

<sup>59</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 17 aprile 1986.

percorsi di scrittura in linea anche con esperienze analoghe nella letteratura europea ed americana coeve. Le profonde ed epocali mutazioni della società occidentale, la disgregazione dell'io e del reale, l'ecatombe di valori, modelli e referenti tradizionali, l'impatto tra il radicale mutamento del campo visivo e la percezione dello scrittore spingono ad un diverso immaginario, ad una ricerca ininterrotta di nuove forme letterarie, ad una progettualità che si mette continuamente in discussione. Emblematici sono i percorsi testuali di romanzi come *Bella Italia amate sponde*, *I giovanoni*, *I vecchioni*, *Shortage*, *Graffiti*, romanzi autonomi poi montati e fusi in *La macchina paranoica*, quindi di nuovo smembrati, piegati a nuove utilizzazioni, riscritti. Una progettualità «paranoica», labirintica, frutto di architetture e simbologie di meandri affettivi e ideologici, di sofferte solitudini culturali ed esistenziali: il contatto/contrasto tra due lingue e culture diverse, divaricate e sovrapposte in canali mentali ed espressivi che amplificano la dispersione e l'isolamento dello scrittore. Scrivere in italiano pensando nella struttura della lingua inglese, tradurre la grammatica, il ritmo, l'energia della lingua inglese nelle modulazioni arcaiche e retoriche dell'italiano. Una *koinè* macerata, realizzata con sforzo sisifico, cui Rimanelli vuole affidare il suo isolamento, la dispersione, lo sradicamento e la scissione culturale, esistenziale e linguistico-antropologica.

Una destrutturazione dall'interno della linearità narrativa: la rottura della sintassi, la iterazione e frantumazione del monologo, e più spesso la sovrapposizione tra dialogo interiore e dialogo effettuale, lo scatto anarchico-linguistico; i vuoti ed il ritmo sincopato della scrittura, l'adozione di linguaggi settoriali e materiali di deriva della comunicazione multimediale della società dello spettacolo, il prolungato scarto metaforico e simbolico materializzano l'immaginario e la condizione di alienazione, straniamento, frustrazione del Rimanelli degli anni Sessanta-Settanta, ma anche una più universale condizione dell'uomo occidentale contemporaneo. Una espansione di senso però mai cercata o minimamente suggerita, mentre l'ironia, il gioco linguistico, l'anarchia «globale» intervengono a corrodere gli ultimi possibili residui di una letteratura come valore-veicolo di comunicazione estetica, etica, sociale, ideologica.

Il tutto serrato nella scrittura – ultima zattera senza direzione e senza messaggi – archeologia dell'esistere e del viaggio da proseguire in un mondo trapassato dalla follia e dal senso della fine. L'adozione della forma diaristica e del dialogo interiore ne amplificano la presenza fagocitante; ma è pur vero che il magma autobiografico – con le sue allucinazioni, le proiezioni fantasmatiche, le occlusioni del flusso di vita e della scrit-

tura, gli incubi della solitudine, del vuoto e del fallimento, le esperienze esistenziali totali nell'inferno metropolitano, lungo il muro continuo del rischio dell'autodistruzione – nel suo piegarsi ad una forma omologa ed altra crea una distanza necessaria: una scrittura non come *trascrizione* del reale ma come *espressione* ed *invenzione* del reale stesso.

In questa costellazione di scritture, con al centro *La macchina paranoica*, Rimanelli abbatte i confini dei generi letterari, mescolando strutture e modelli narrativi, ibridandoli con una contaminazione a tutto campo di registri linguistici; una degradazione della realtà fino alla sparizione dell'esperienza autentica:

l'unico problema vero è quello del linguaggio, irrisolvibile nella sua meccanica ma, proprio in quanto tale, di aiuto al Me che scrive il quale, in effetti deve ormai confrontarsi solo con esso. Il confronto è plurilingue, e lo stato d'animo del Me che scrive è quello dell'inadattabilità sia ai luoghi materiali in cui vive che ai linguaggi comunicativi che adopera di volta in volta<sup>60</sup>.

In tal modo lo scrittore consuma una cesura netta con la tradizione letteraria italiana e anche con la sua stessa scrittura degli anni Cinquanta; insegue uno sperimentalismo che è anche una risposta alla rottura con la società letteraria italiana e all'"esilio" in America nel 1960<sup>61</sup> – tanto da

---

<sup>60</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986. Su *La macchina paranoica* cfr. A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli. Testo, pre-testo e contesto del romanzo Graffiti*, cit., pp. 168–215; poi in ID., *L'aquila e il poeta. Ricerche e studi di letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 1991, pp. 159–223. ID., *Tra i manoscritti di Rimanelli: nella «Macchina paranoica» l'origine di «Detroit Blues»*, in *Rimanelliana. Studies on Giose Rimanelli*, Edited by S. Martelli, Stony Brook–New York, Forum Italicum Publishing, 2000, pp. 165–180.

<sup>61</sup> Nella svolta dell'"esilio" americano, oltre a vicende esistenziali, ebbe un ruolo determinante la pubblicazione di *Il mestiere del furbo*, il libro che sistemava organicamente la sua collaborazione al settimanale «Lo Specchio» con lo pseudonimo di A. G. Solari, realizzando un panorama della narrativa italiana dal 1930 al 1959, con incursioni anche nel primo ventennio del Novecento per segnalare l'importanza di Svevo e Tozzi (*Il mestiere del furbo. Panorama della narrativa italiana contemporanea*, Milano, Sugar Editore, 1959; vedi ora la nuova edizione a cura di E. Ragni, New York, Bordighera Press, 2016). Il libro è «un *excursus* di storia letteraria, in cui originalità e indipendenza di giudizio [...] insostituibile, diretta testimonianza di un particolare momento della nostra cultura [...]; il filone portante del libro [è] il rifiuto nei confronti di un'arte calligrafica esterna alla vita e alle cose, delle grettezze di disegno narrativo, degli sperimentalismi velleitari» (E. RAGNI, *Introduzione a G. RIMANELLI, Il mestiere del furbo*, cit., p. XXII), ma non mancano toni e giudizi provocatori, accostamenti avventati, errori di valutazione come quelli sul *Gattopardo*, su Landolfi e Pasolini. La critica di Rimanelli è comunque del tutto estranea

progettare di «cambiar nome» e così far «morire» il «Rimanelli scrittore» italiano – e dalla consapevolezza che sarebbe stato «grottesco scrivere in italiano in un paese di lingua inglese»:

sapevo bene che avevo rotto con tutto, con la mia stessa tradizione letteraria [...]. Quindi non scrissi più per l'Italia e un pubblico (lettori, critici, storici), ma per me unicamente, per tenermi in vita [...] e inizia un discorso senza risposta, di conquista linguistica e perdita umana<sup>62</sup>.

Nel primo tempo della stagione americana, come si è visto, la cesura non è solo rispetto alle radici molisane ma anche alla società, alla intellettualità e alla cultura italiana tanto da scavare un solco profondo nella condizione esistenziale e di scrittore di Rimanelli, spingendolo nell'autoreclusione della caverna/laboratorio della scrittura, dove il passato si materializza con i suoi fantasmi con cui egli fa i conti sottoponendoli a radicale metamorfosi e reincarnazioni continue fino a sbiadire e cancellare poi la loro identità originaria.

Nella ricostruzione della stagione americana risultano estremamente utili le lettere, da Rimanelli scambiate con alcuni studiosi, in cui troviamo, tra l'altro, una sicura autocoscienza letteraria e una padronanza della strumentazione critica che erano già presenti in *Il mestiere del furbo*, dove è evidente «l'acuta consapevolezza critica di un lettore d'eccezione [...], un libro che possiede una definita fisionomia di testo critico», ma anche «testo di sorprendente vivacità stilistica felicemente a servizio della partecipe nitidezza di giudizi»<sup>63</sup>.

Negli anni Sessanta e Settanta in cui Rimanelli costruisce il suo percorso accademico negli Stati Uniti, la filiera critica si è moltiplicata assorbendo gli sviluppi di teorie critiche ed estetiche europee, soprattutto francesi, ed americane che spostano il *focus* della sua scrittura e delle sue riflessioni critiche; si espande una scrittura alimentata da una coazione a moltiplicarsi, continuamente smembrata, montata, smontata, rimontata, dispersa; una riscrittura

---

ai paradigmi dell'*engagement* ideologico e politico-sociale, alla pedagogia del neorealismo. Il libro disegnava contestualmente un ritratto assai polemico e corrosivo della società letteraria italiana che gli procurò una rottura con ambienti editoriali, scrittori e critici fino a trasformarsi negli anni in una vera e propria cancellazione del suo nome (cfr. E. RAGNI, *Giose 1959. Un "suicidio" annunciato*, cit., pp. 10-13).

<sup>62</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>63</sup> E. RAGNI, *Introduzione* a G. RIMANELLI, *Il mestiere del furbo*, cit., pp. XVII-XXI.

impegnata “in niente”, non era “storica”, non era “trasparente” [...] ma “blanche”, senza propositi sociali o etici o mitologici, un’antiletteratura anzi, contro significato e ordine, e ciò allo scopo di provocare la stessa scrittura che scrivevo, o meglio le sue convenzioni rendendola potenzialmente radicale, violatoria, rivoluzionaria e implicitamente politica per il rifiuto stesso al contenuto di significazione politica<sup>64</sup>.

Una scrittura in cui non manca la dimensione ironica, satirica, edonistica, tracciati testuali che «si basano sulla ricorrenza di altri testi e tematiche, persino i nomi sono scelti con intenzione mentre la parola vi ha funzione di reificazione e trasferenza, colore-spazio-silenzio»<sup>65</sup>. L’adozione del genere ibrido del *personal essay* consente una frantumazione dell’autobiografismo e una maggiore libertà di esplorazione, un procedere per digressioni e quindi una espansione dello sperimentalismo.

Nella mappatura delle opere della stagione italiana era già emersa, come già detto, la genesi complessa, magmatica della narrazione, una progressione testuale segnata da un lavoro strutturale e linguistico – «la corda tesa del linguaggio come esperimento costante»<sup>66</sup>, sottolinea lo stesso Rimanelli – sotto la spinta di una scrittura in un continuo corpo a corpo con la realtà per rappresentarla e insieme sfuggirla, in cui creare un proprio esserci. In quella fase Rimanelli guarda soprattutto al modello faulkneriano del monologo come flusso di coscienza, codificato in una narrazione a strati che incrocia la sincronizzazione tra il racconto eventuale e quello mentale, calato nella pagina anche con un impianto tipografico differenziato non solo dei caratteri: già in *Tiro al piccione* ma soprattutto in *Peccato originale*<sup>67</sup>. In *Una posizione sociale* troviamo invece realizzata una contaminazione tra musica jazz e scrittura narrativa come pure della psicoanalisi nell’incrociare flussi coscienziali in tensioni oniriche e proiezioni fantastiche.

Nella stagione americana la «malattia» della scrittura e l’«ossessione» del linguaggio diventano il fuoco che alimenta l’officina di Rimanelli, in cui i materiali sono sottoposti a un perenne «lavorio», a una febbre progettuale e a un immaginario che producono composizioni e scomposizioni, digressioni sterniane e recuperi, intrecci e variazioni, rappresentazioni di vissuti esperienziali curvati a una irrefrenabile visionarietà. Una officina/

<sup>64</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 16 aprile 1986.

<sup>67</sup> S. MARTELLI, *Il crepuscolo dell’identità*, cit., pp. 237-260.

laboratorio/caverna come spazio-tempo totale in cui si consuma l'esistenza dello scrittore e si costruisce una «identità letteraria, fatta quasi una con quella fisica»<sup>68</sup>.

Nella *Macchina paranoica* entrano ed escono materiali che qui subiscono una prima riscrittura, poi attraverso smembramenti, gemmazioni, montaggi, successive riscritture acquistano una loro autonomia: è il caso di romanzi come *Graffiti*, *I vecchioni*, *I giovanoni*, *Bella Italia amate sponde*, *Shortage* o di racconti come *Dimostranti*, *Semen*, *Fantasm del passato*, *Lo faccio a fette con tenerezza*, *La stanza blu*, poi raccolti in *Il tempo nascosto tra le righe*<sup>69</sup>. Dal corpus della *Macchina paranoica* abbiamo anche una filiazione di romanzi e racconti che non ne fanno parte e che ne sviluppano alcuni motivi con varie fasi e riprese di scritture e riscritture. È il caso di *Gli accademici*, con modifiche successive anche del titolo, *Il cavallo a tre gambe*, quindi *Diari di Anaconda*, infine approdato alla pubblicazione con notevoli sforbiciate e riscritture nel 1997 con il titolo di *Accademia*. Dal manoscritto de *Gli accademici* si diramano anche racconti, sempre con revisioni, come *Ci fa freddo in Albania* (1974). Insomma, *La macchina paranoica* è una “macchina letteraria” che ingloba un universo letterario costruito con una filiera di codici linguistici e stilistici, disponibili «alle più svariate permutazioni»; materiali che «hanno in sé, come potenzialità implicita, l'apertura massima verso qualsiasi direzione combinatoria»<sup>70</sup>, come dimostra la loro stessa genesi e il complesso percorso di riscritture e di elaborazioni diverse.

Nella *Ur-Macchina* si accumula un labirinto di scritture sull'onda di uno sperimentalismo sincopato, di cortocircuiti linguistici, visivi, sonori, ma manca ancora una architettura del romanzo, che invece si realizza nella seconda stesura in cui emerge «l'elaborazione letteraria vera e propria con l'intreccio delle varie convenzioni romanzesche»<sup>71</sup>, e questa precede quella decisiva che si materializza nel momento in cui i vari testi vengono prelevati per renderli autonomi e procedere poi alla pubblicazione.

Dalla costellazione dei “manoscritti americani”, Rimanelli in un

<sup>68</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 17 aprile 1986.

<sup>69</sup> *Semen* è tratto da *I giovanoni*; *Fantasm del passato* e *Dimostranti* da *Bella Italia amate sponde*; *La stanza blu* e *Lo faccio a fette con tenerezza* sono una riscrittura della prima parte del romanzo inedito *Bella Italia amate sponde*, una revisione finalizzata a un nuovo progetto di romanzo, *Shortage*, pubblicato a puntate, col titolo *La terra dei bravi*, su «La Tribuna» di Montreal nel 1972; *Fantasm del passato* è proposto in *Il tempo nascosto tra le righe* nella stesura originaria del 1967.

<sup>70</sup> A. GRANESE, *Le anamorfofi di Rimanelli*, cit., pp. 176-177.

<sup>71</sup> Ivi, p. 172.

lungo arco di tempo preleva testi da pubblicare, non senza ulteriori riscritture, rielaborazioni strutturali, linguistiche, stilistiche, reinvenzioni creative; personaggi e vicende, in qualche caso ossessioni, che escono da una versione per riapparire in un'altra: *Bella Italia amate sponde*, *Shortage*, *Graffiti*, *Benedetta in Guysterland*, *Alien Cantica*, *Detroit Blues*, *Accademia*, *The Three-legged one*<sup>72</sup>.

L'iter compositivo di *Graffiti* – testo, che occupa una peculiare centralità nella *Macchina* – ricostruito con notevole acribia critica da Alberto Granese, illumina la febbre compositiva e combinatoria dell'autore della *Macchina paranoica*, una «macchina letteraria», capace di praticare una straordinaria varietà e intersecazione di codici linguistici e stilistici, di permutazioni e combinazioni attraverso un continuo lavoro di montaggio e smontaggio veicolati dalla progettualità metaletteraria del «romanzo da fare» debitrice di Gide (*Journal des faux monnayeurs*) e delle teorie del *Nouveau Roman* e dell'*Ecole du regard*, provenienti dalla Francia, della narrativa postjoyciana, tutte indirizzate a mettere fortemente in discussione la letteratura mimetica e realistica, e collocare in primo piano l'«organismo semiologico» e i «meccanismi narrativi del racconto»<sup>73</sup>.

Alcuni dei «manoscritti americani», come Rimanelli appella le sue opere degli anni Sessanta-Settanta, alludendo anche al fatto che molte di esse fossero inedite, negli anni Novanta approdano alla pubblicazione: *Benedetta in Guysterland* (1993), *Accademia* (1997), *The Three-legged one* (2009) apparsi in inglese in Nord America, mentre *Graffiti* è pubblicato in italiano nel 1977, *Detroit Blues* nel 1997.

---

<sup>72</sup> Sulla trilogia *Benedetta in Guysterland*, *Accademia*, *The Three-legged one* cfr. R. CAPEK-HABEKOVIĆ, *Texts Within the Text: Hermeneutics of the "Fluid" Novel «Benedetta in Guysterland» for the Jabbenwocky Reader*, in *Rimanelliana*, cit., pp. 199-221; A. J. TAMBURRI, «Benedetta in Guysterland»: *Postmodernism [Pre] Visited*, ivi, pp. 223-240; F. L. GARDAPHÉ, *Giose "The Trickster" Rimanelli's Great Italian American Parody*, ivi, pp. 241-253; ID., *Academic Archetypes*, «Fra Noi», Chicago, 5 febbraio 1998; A. J. TAMBURRI, *A Semiotics of Ethnicity. In (Re)cognition of the Italian/American Writer*, Albany, Suny Press, 1998; L. FONTANELLA, *La parola transfuga*, cit., pp. 150-167; *Rimanelli americano*, a cura di A. Verna, «Rivista di studi italiani», 1, 2001; S. L. POSTMAN, *An Italian Writer's Journey through American Realities: Giose Rimanelli's English Novels*, New York, Bordighera Press, 2012; F. GARDAPHE, *Mas(que)culinities in Two Novels by Giose Rimanelli*, in *Re-reading Rimanelli in America*, cit., pp. 27-46; A. M. MILONE, *La valigia è vuota. L'arte di Giose Rimanelli*, Introduzione di R. Manica, Roma, Castelvecchi, 2020, pp. 87-130.

<sup>73</sup> A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli*, cit., p. 188. Su *Graffiti* rimane inevitabile lo studio monografico di Giambattista Faralli (*Prospezione critica di un romanzo: Graffiti di Giose Rimanelli*, Campobasso, Edizioni Cep, 1977).

Ma tutte queste scritture degli anni Sessanta e Settanta, siano esse appartenenti al grande *corpus* della *Macchina paranoica*, oppure ad altri percorsi, non erano, sottolinea lucidamente Rimanelli in una lettera alludendo alla loro stesura iniziale: «Nient'altro che “testi” che ormai impiegano (anche con parvenze di autobiografismo) il lessico “esilico”»<sup>74</sup>. Testi che, secondo Anthony Burgess, prefatore della raccolta poetica *Alien* (1970)<sup>75</sup>, palesano «linguaggi esilici», richiamando Conrad, Nabokov e Joyce; cui aggiungerei Pound e Beckett, confermando le indicazioni di Rimanelli che altrove scrive:

Beckett ha dato una forte sterzata alla mia vita di scrittore in America, sia scrivendo in italiano o in inglese e viceversa sia nell'inventarmi una situazione “esilica” nella quale il linguaggio trasforma le stesse immagini della situazione “esilica” ma cerca di definirsi per conto proprio<sup>76</sup>.

Senza dimenticare che Beckett aveva interloquuto con Joyce per *Finnegan's Wake* e definiva l'arte dell'amico «additiva», moltiplicatrice enciclopedia di conoscenza. Una ulteriore scheggia di poetica che certamente garantiva a Rimanelli ricercate coperture e vie di fuga, ma va aggiunto anche che la *critique génétique* ha cambiato il concetto di testo, considerato sia un “prodotto” che un “processo” e sollecitato a vedere “tipi psicologici” e slarghi di “creatività” dietro scritture, riscritture, recuperi.

Il risultato di questi percorsi esistenziali di letture e di scrittura degli anni Sessanta e prima metà dei Settanta è «un mondo osservato [che] si trasforma in una galassia di desiderio dove ormai c'è solo l'*écrivain*», mentre il sostrato autobiografico diventa altro:

Quando io dico “tutto ciò che scrivo è autobiografico” è, per il 90 per cento, in riferimento alla letteratura e i suoi fatti con cui morbosamente m'identifico dal momento che il 90 per cento della mia vita è spesa nella decifrazione di testi e nella produzione di altri<sup>77</sup>.

Un tempo, dunque, segnato da una *full immersion* in un universo cul-

<sup>74</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>75</sup> A. BURGESS, *Alien Poems (1964-1970)*, in *Rimanelliana*, cit., pp. 244-245; G. RIMANELLI, *Alien Cantica. An American Journey (1964-1993)*, Introduction by A. Granese, Edited and Translation by L. Bonaffini, New York, Peter Lang, 1995.

<sup>76</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 13 aprile 1986.

<sup>77</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 1 maggio 1986.

turale, sociale, linguistico ed umano, quello americano, ma soprattutto da una condizione esistenziale fortemente legata alla scrittura, «la mia malattia di scrivere», come egli la definisce; l'autore ha ormai rotto definitivamente i ponti con la sua precedente stagione letteraria italiana.

Il fiume della scrittura rimanelliana continua impetuosamente a scorrere: insieme ai capitoli de *La macchina paranoica* si accumulano altri materiali, progetti di romanzi, racconti, teatro, poesia; una mole impressionante che solo in parte approda alla pubblicazione nel ventennio Sessanta-Settanta: i testi teatrali (*Il corno francese*, 1961; *Té in casa Picasso*, 1964; *Lares*, 1965), che risentono molto dei suoi rapporti con la cultura francese e le sue frequentazioni parigine degli anni Cinquanta. Ma si tratta di testi che, sebbene scritti per il palcoscenico, presentano una struttura sperimentale complessa (teatro da camera): «“testi”, con note e bibliografia e riferimenti “visivi” – i quadri di Picasso, – e allo stesso tempo “saggi” interpretativi, culturali, critici dei soggetti in esame; ma, di più, non erano atti alla “rappresentazione” tradizionale di creature vere che raccontano o cercano di raccontare la propria storia; erano “dialoghi platonici” da leggere e rappresentare sul “leggio”, perché l'essenza non chiamava a nessuna azione, solo alla reiterazione del verbo»<sup>78</sup>.

Così dicasi per i libri di poesia: *Carmina blabla* (1967), *Monaci d'amore medievali* (1967), *Poems Make Pictures, Pictures Make Poems* (1971), *Alien Cantica. An American Journey 1964-1993* (1995)<sup>79</sup>,

che sono calligrammatici, spaziali, ideogrammatici, traduzioni dal latino, dall'italiano, dall'inglese, e sono corroborati da disegni miei personali, da note e fonti bibliografiche. Erano “testi” che se, da una parte, rivelavano stile e visione dell'autore, dall'altra negavano il passato “tradizionale” dell'autore, riportando a galla l'esistenza della vita narrativa e fantastica dell'Autore-Individuo solo nei margini delle note in fondo pagina, dove con sarcasmo venivano registrati i momenti e le occasioni della scrittura dei singoli testi, così da intessere una contemporanea e “primitiva” avventura autobiografica col silenzio della pagina<sup>80</sup>.

Lo sperimentalismo di Rimanelli degli anni Sessanta e primi anni Settanta si colloca nel «crocevia delle ricerche letterarie più aperte e coraggiose

<sup>78</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>79</sup> L. FONTANELLA, *La poesia di Giose Rimanelli: un maudit tra gioco e autodistruzione*, in *Su/per Rimanelli. Studi e testimonianze*, cit., pp. 246-254; A. GRANESE, *Il talismano dell'esule e la poesia di Alien Cantica*, in ID., *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, Salerno, Edisud, 1999, pp. 67-80.

<sup>80</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

di quegli anni»<sup>81</sup> e nella linea «carnevalizzata», dissacrativa, trasgressiva tracciata da Bachtin: Montaigne, Rabelais, Cervantes, Sterne e Swift, fino alle origini del romanzo moderno, Joyce, Pirandello, Svevo, Proust, Musil e Kafka, senza dimenticare Dostoevskij inventore del romanzo polifonico moderno, ma anche certe rotture e slarghi del Futurismo. Con *Graffiti* e con la complessa costruzione della *Macchina paranoica* Rimanelli va oltre le neoavanguardie degli anni Sessanta; occhieggia anche alla letteratura “potenziale” combinatoria dell’Oulipo di Raymond Queneau e alla sperimentazione in chiave poetica di Borges nella *Biblioteca di Babele*.

La riflessione metanarrativa, il montaggio delle sequenze *en abyme*, la struttura verticale di cattedrale gotica, una narrazione come “gioco combinatorio” infinito, sono paradigmi e pratiche del raccontare che ci consentono di affermare, come sottolinea Granese, che Rimanelli in qualche modo anticipa «il Calvino di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* con la presenza nella narrazione diegetica di un personaggio-lettore (oltre che di un personaggio-narratore), e con la tecnica combinatoria delle varie storie possibili, l’Eco di *Il nome della rosa* per la complessità prismatica, l’ecumene cartaceo come labirinto (la “borgesiana” biblioteca dell’abbazia), gli enigmi e la lettura “in codice” delle vicende narrate»<sup>82</sup>.

##### 5. *L'altra scrittura: Tragica America*

Ma Rimanelli non si perde nei labirinti della *Macchina paranoica* poiché la sua officina letteraria ha una straordinaria potenza e capacità di produzione tanto da mettere in campo contestualmente altre scritture, come dimostra *Tragica America*, pubblicato nel 1968. Non bisogna dimenticare che nello spazio-tempo della sua vita reale c’è il capitolo primario del suo inserimento nella società americana e la faticosa costruzione del suo percorso di docente universitario; un capitolo sul quale il Rimanelli maturo degli anni Novanta con autentico afflato esistenziale, intellettuale ed etico confessa:

All’America, però, mi legavano fili nascosti e tenaci che mi facevano avanzare

<sup>81</sup> A. GRANESE, *Le anamorfofi di Rimanelli*, cit., p. 214.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 213-215. Nella seconda metà degli anni Sessanta Rimanelli ebbe un contatto con Mondadori e Feltrinelli per la pubblicazione della *Macchina paranoica*, ma non approdò a un qualche risultato (Lettera di Rimanelli a Giovanni Cecchetti e Michele Ricciardelli, 8 agosto 1969: vi sono riportati, tra l’altro, passi di una lettera editoriale di Vittorio Sereni a Rimanelli).

sempre più profondamente nella sua società e nella sua cultura e mi inducevano a trovare occasioni non episodiche di compenetrazione, di saldatura. Mi era stato dato, con facilità, un compito delicato, penetrante, quello di insegnare ai giovani, di trasmettere cultura [...]. Ragionando in questo modo non facevo cose sostanzialmente diverse da quelle che milioni di immigrati avevano fatto prima di me, vale a dire una specie di patto molto più impegnativo [...]. Un patto che prima ancora di essere collocato nella dimensione sociale o in quella economica, toccava l'etica dei rapporti e la qualità dell'integrazione nella nuova società, poiché comportava, e comporta, l'accettazione delle leggi fondamentali del nuovo paese [...]. Sentivo l'impellenza di questo patto in un modo ancora più vivo per il fatto di portare un nome italiano [...]. E poi c'era quel lontano ma persistente richiamo di una terra aperta e ricca di opportunità al quale mia madre, evocando il suo Canada, mi aveva abituato fin dalla più tenera età. Questo assiduo tirocinio familiare mi aveva dato un sentimento dell'America diverso da quello mitico che si era radicato tra i tanti che l'avevano sentita raccontare dagli amici e dai parenti emigrati. Senza che me ne accorgessi, l'America per me era diventata una tensione interiore verso l'altrove, una misura delle cose e degli uomini tarata su un metro di libertà e di rigore, la ricerca di una prova esistenziale e intellettuale impegnativa, capace di dare un senso compiuto a un'intera vita<sup>83</sup>.

Ecco perché nei confronti dell'America in crisi degli anni 1967-1968, delle rivolte razziali, dell'assassinio di Martin Luther King e di Robert Kennedy, lo scrittore si sente quasi obbligato a una estroflessione nella visione e nella rappresentazione del rapporto tra il Me, la letteratura e la realtà, cui il fatto di vivere uno dei momenti più acuti di questo sommovimento sociale e politico a Detroit, presso la sua famiglia d'origine e tra la comunità di italiani immigrati, aggiunge un ulteriore circuito di significati. Scrive l'autore nell'*incipit* dell'*Introduzione* di *Tragica America*:

Per la nazione americana il decennio più tormentato della sua storia dopo l'unificazione e il New Deal è certamente quello che va sotto la denominazione di *Sixties*, anni Sessanta. Una rivoluzione di carattere politico, economico, sociale, intellettuale, artistico e nichilistico, dalle diramazioni più sottili e tentacolari, è in atto sia nella vita del sottosuolo che alla luce aperta, e in sé avvolge, travolge e rigenera vecchie istituzioni e coscienze, modi di vita, di pensare, di agire, di ribellarsi, e in pratica di essere<sup>84</sup>.

Un decennio di confronto geo-politico dalle «corte sfumature tragiche»,

---

<sup>83</sup> N. LOMBARDI, *Giose Rimanelli: Quasi una vita*, cit., p. 48.

<sup>84</sup> G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 7.

di guerra, di rivolta nei ghetti e di protesta studentesca nelle università, di lotta politica e razziale, di una straordinaria modernizzazione veicolata dalla rivoluzione industriale e tecnologica e dai nuovi modelli culturali e sociali.

Io ho vissuto gli anni Sessanta americani quasi battuta per battuta, da viaggiatore, da uomo della strada, da lettore attento e da osservatore né indifferente né malevolo.

Come per quelli della mia famiglia, per me l'America è stata un miracolo di generosità, inventività e una gran fonte, allo stesso tempo, di amarezze e delusioni. In me rimane, come pure nei miei, un profondo senso di gratitudine per questa terra. E la speranza non effimera che [...] l'America possa tornare a simboleggiare per gli stranieri, e soprattutto per gli americani migliori, il suolo sacro di una civiltà che non è fallita.

L'America è uno strano paese; ma è soprattutto un paese diviso dalle passioni e dagli interessi. È un paese in crisi. È il riflesso, e persino il quadrante di tutto un mondo in crisi<sup>85</sup>.

*Tragica America* riprende il modello di letteratura di viaggio sperimentato in *Biglietto di terza* (1958)<sup>86</sup> ma con una forza rappresentativa a più largo spettro che ingloba l'inchiesta, l'analisi sociologica, antropologico-culturale, storico-politica. Già nel 1953 e nel 1958 lo scrittore aveva compiuto viaggi negli Stati Uniti ma decisivi sono i viaggi compiuti nel 1961, nel 1963 e tra il 1965 e il 1968 in diversi stati del paese che lo aveva accolto e dove si svolge la sua professione di docente universitario. Il viaggiare di Rimanelli attraverso gli Stati Uniti «is more than a mere journey from coast to coast. It is an expedition that ultimately allows the writer to penetrate the soul, the psyche, of the American continent. The ascribed excursion takes place in the summer of 1963, although the author does annotate that there were others that pre- and post-date this journey»<sup>87</sup>.

*Tragica America* è al confine di diversi generi, saggio, romanzo, reportage, con uno sguardo e una capacità di rappresentazione di forte presa sulla realtà americana, in cui i *Sixties* stanno realizzando in America una grande mutazione sociale, antropologica e culturale, politica. Il libro è un ritratto dell'America in un momento storico particolarmente complesso, uno slargo realizzato nella sua officina-caverna della scrittura quotidiana per compiere un rito confessionale che egli avverte eticamente doveroso

<sup>85</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>86</sup> G. RIMANELLI, *Biglietto di terza*, Milano, Mondadori, 1958.

<sup>87</sup> S. L. POSTMAN, *Crossing the Acheron: A Study of Nine Novels by Giose Rimanelli*, Brooklyn-Ottawa-Toronto, Legas, 2000, p. 85.

nei confronti di un paese che ha consentito ai suoi familiari e a sé stesso un futuro fuggendo dai vicoli angusti e senza orizzonte del paese, e dalle strettoie obbligate della società italiana:

Questo libro è fatto di umori e malumori, di racconti, conversazioni e viaggi. Si è fatto da sé negli anni, e riflette le poche gioie e i molti travagli di questi anni, i *Sixties*. Non è saggio né narrativa nel senso stretto, ma un gran bel pezzo di vita vissuta. Questo è il carattere che ho voluto lasciargli: presenza, testimonianza. È un libro di crisi in anni di crisi. È anche ciò che ho saputo vedere in anni in cui l'America bella di mio padre stava diventando l'America cieca dei figli<sup>88</sup>.

Una lucida premessa ad un libro che forse resta una delle sue opere più importanti della stagione americana, in cui la forma opzionata tra reportage, saggio, racconto, testimonianza obbliga lo scrittore a fermarsi sulla soglia dei labirinti in cui l'«ossessione» e la «malattia della scrittura» lo stanno spingendo. Anche se *a posteriori* Rimanelli depista pericolosamente il lettore – assemblando, rileggendo e attualizzando momenti e sviluppi diversi della sua condizione e della sua scrittura – e inserisce *Tragica America* nella categoria dei suoi «testi non teologici», che entrano ed escono dalla *Macchina paranoica*:

un insieme multimediale, spaziale nel quale confluivano una miriade di scritture, nessuna delle quali originale, compresa l'esperienza del Me che scrive, in quanto emozioni e avventure – e quindi linguaggio – erano traduzioni di altre conoscenze ed esperienze storiche<sup>89</sup>.

Corrisponde invece a verità la sua indicazione che in *Tragica America* «si trova già una frazione [dei] “diari”» annotati tra il 1961 e il 1967; particolarmente significativa l'utilizzazione del *Diario* di Detroit, scritto nel 1967 nella città dei suoi genitori, nel mentre l'America è sconvolta dalle rivolte razziali e dal vento della guerra nel Vietnam; *Diario* che entra anche nella *Macchina paranoica*, da dove nel 1991 verrà ripreso e interamente riscritto in forma di romanzo autonomo, *Detroit blues*, pubblicato in Canada nel 1996, «forse davvero il primo vero romanzo di uno scrittore italoamericano per un lettore italo-americano», che «riflette il plurilinguismo dell'autore», un romanzo «scritto direttamente in modo plurilingue [...] risultato di un naturale processo colto nel suo farsi, ossia in presa diretta sulla frase narrativa»<sup>90</sup>; un romanzo costruito con una “lingua particolare”, «un vero

<sup>88</sup> G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 8.

<sup>89</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

<sup>90</sup> L. FONTANELLA, *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, cit., pp. 142-143.

e proprio idioletto», poiché l'autore «non si limita al semplice intreccio di due lingue nella stessa frase (l'italiano, l'inglese). Nel suo personale idioletto vengono recuperate forme gergali e dialettali, anglismi consci e inconsci, motti e proverbi popolari, idiomatismi, citazioni colte e frasari dello *slang* americano»<sup>91</sup>. Insomma, una «fusione linguistica-sintattica-semantic», che è altro rispetto al *pastiche* dello sperimentalismo degli anni Sessanta.

*Tragica America* è un libro che, pur utilizzando materiali provenienti dai «diari», va tenuto distinto dalle riutilizzazioni e riscritture successive che l'autore ne farà dentro e fuori della *Macchina paranoica*; andrebbe invece accostato e comparato ai *reportages* che alcuni importanti scrittori italiani dedicano all'America, frutto dei loro viaggi negli States negli stessi anni Sessanta<sup>92</sup>: Piovene con il suo *De America*<sup>93</sup>, una enciclopedica rappresentazione dell'America ancora degli anni Cinquanta, quando egli vive una lunga permanenza negli Stati Uniti; Calvino con il suo *Diario americano* (1960)<sup>94</sup>; Parise con *L'odore dell'America* (1961) e le sue corrispondenze da New York del secondo viaggio nel maggio 1971<sup>95</sup>; i viaggi di Pasolini nel 1966 e nel 1969<sup>96</sup>; ed i lunghi diari-corrispondenze di Alberto Arbasino

---

Cfr. anche F. MIRTI, *The Language and the Languages in Giose Rimaneli's Detroit Blues*, in *L'italiano fuori d'Italia. La situazione in Canada, USA e nel mondo anglofono*, a cura di S. Bancheri, Toronto, The Frank Iacobucci Centre for Italian Canadian Studies, 2012, pp. 309-317; L. BONAFFINI, *Dialect, Jazz, Polyphony, and the Loom of Language in Giose Rimaneli's Detroit Blues*, in *Due esiliati: Giuseppe De Santis e Giose Rimaneli*, cit., pp. 71-92.

<sup>91</sup> L. FONTANELLA, *La parola transfuga*, cit., pp. 141-142.

<sup>92</sup> Cfr. S. MARTELLI, *America ed emigrazione nella narrativa italiana dell'ultimo ventennio*, in *Merica. Forme della cultura italoamericana*, a cura di N. Ceramella e G. Massara, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004, pp. 231-236.

<sup>93</sup> Cfr. M. MARAZZI, *L'America peripatetica di Piovene: civiltà del benessere e scrittura intelligente*, in ID., *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 132-143. C. GRISI, «Romanzo americano» di Guido Piovene: *l'ultima volontà*, «Per leggere», 11, 2006, pp. 151-183; S. LUCONI, *Guido Piovene nell'America di Truman*, «Forum Italicum», vol. 45, 1, Spring 2011, pp. 124-137.

<sup>94</sup> Cfr. I. CALVINO, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2002; *Italo Calvino newyorkese*, a cura di A. Botta e D. Scarpa, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2002; J. FRANCESE, *Lo scrittore che non viene dal freddo, ovvero il primo viaggio di Calvino negli USA*, «Allegoria», 37, gennaio-aprile 2001, pp. 38-62; A. CARBONE, *Il desiderio di un altrove: Calvino e il vivere da straniero*, «Critica letteraria», fasc. III, 184, 2019, pp. 615-628.

<sup>95</sup> G. PARISE, *Odore d'America*, Milano, Mondadori, 1990; ID., *New York*, Milano, Rizzoli, 2001; ID., *Due frammenti inediti sull'America*, «Riga», 36, 2016, pp. 133-136.

<sup>96</sup> *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, a cura di L. Fontanella, Milano, Archinto, 2005; *Pier Paolo Pasolini in America*, a cura di A. Ferraro e S. Serafin, «Oltreoceano», 10, 2015, F. TOMASSINI, *Pasolini in America. La controcultura, il Living Theatre e la Beat Generation*, «Oblio», 16, 2014, pp. 64-72.

dei suoi viaggi tra il 1959 e il 1967, che costituiscono poi la «base» per i capitoli di *Off Off* (1968) e per «il vivace e sfrenato conversation-pièce» aggiunto all'edizione 1976 di *Fratelli d'Italia*<sup>97</sup>. Ma un utile confronto potrebbe risultare anche quello con le note e gli interventi sparsi di Ennio Flaiano sulla società americana, raccolti poi nei volumi postumi *La valigia delle Indie*, *Diario degli errori*, *La solitudine del satiro*, frutto dei suoi soggiorni americani tra il 1964 e il 1968<sup>98</sup>. Peccato che sia la critica italiana che quella americana abbiano dedicato scarsa attenzione a *Tragica America*, se si eccettua Sheryl Postman che a quest'opera dedica un capitolo nel suo volume *Crossing the Acheron: A Study of Nine Novels by Giose Rimanelli*, in cui giustamente definisce quest'opera «one of the most striking accounts of life and thoughts in the United States of the Sixties»<sup>99</sup>.

#### 6. Un tempo nuovo: ritorno alle radici e riscoperta dello scrittore espatriato

Nella seconda metà degli anni Settanta sembra profilarsi all'orizzonte un tempo nuovo, a seguito anche di vicende esistenziali – la fine del secondo matrimonio, nuovi rapporti umani, amicali ed intellettuali – si riapre la strada del ritorno alle radici molisane e alla possibilità di una convivenza tra i due mondi della sua vita; si aprono prospettive nuove, fare i conti con il passato e trovare una sistemazione agli snodi più drammatici e contrastati del proprio vissuto; riscoprire una vitalità creativa mediante attraversamenti, intersezioni, contaminazioni tra due culture e tre lingue, poiché entra in campo anche il dialetto delle origini con tutta la sua persistente memoria storico-sociale e antropologica. In questo nuovo scenario non può mancare la riscoperta del Rimanelli scrittore italiano degli anni Cinquanta la cui presenza nel ventennio successivo era stata totalmente cancellata dal quadro letterario, critico ed editoriale della letteratura italiana del secondo Novecento<sup>100</sup>. È quanto avverrà con la riedizione di *Tiro al piccione* pubblicata nel 1991 da Einaudi, lo stesso editore che ne aveva bloccato l'uscita nel 1950-'51. La riedizione

<sup>97</sup> M. MARAZZI, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, Prefazione di F. Durante, Milano, Marcos y Marcos, 1997, pp. 141-152.

<sup>98</sup> Cfr. M. S. TRUBIANO, *Flaiano e il Nordamerica, l'ultima frontiera*, in *Omaggio a Flaiano*, «Oggi e domani», 1, 2010, pp. 55-58; L. SERGIACOMO, *Flaiano in America*, «Oggi e domani», 3, 2011, pp. 3-10.

<sup>99</sup> S. L. POSTMAN, *Crossing the Acheron: A Study of Nine Novels by Giose Rimanelli*, cit., p. 79.

<sup>100</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Un "irregolare" nella letteratura degli anni Cinquanta*, in *Rimanelliana*, cit., pp. 9-36; E. RAGNI, *Giose 1959. Un "suicidio" annunciato*, cit., pp. 3-76.

di *Tiro al piccione* rappresenta una tappa significativa di una seconda stagione italiana del nostro scrittore e della sua riscoperta ai piani alti della letteratura, anticipata da una ripresa di contatti con l'Italia nella seconda metà degli anni Settanta, come dimostra la collaborazione giornalistica a «Il Giorno» che ha il momento più intenso nel 1978, quando lo scrittore realizza un “diario italiano” frutto del suo viaggio su una vespa attraverso la penisola nell'estate di quell'anno.

Ma negli stessi anni lo scrittore riprende intensi contatti e frequentazioni nella regione d'origine che spiegano la pubblicazione, con l'editore Marinelli di Isernia, di *Graffiti* (1977), *Molise Molise* (1979), *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli* (1982). *Il tempo nascosto tra le righe* (1986).

Il libro che emblematicamente segna il ritorno alle radici è sicuramente *Molise Molise* (1979)<sup>101</sup>: si presenta con una struttura complessa, stratigrafica che l'autore definisce «romanzo autobiografico» ma in realtà esso è costruito con un corposo montaggio di materiali del vissuto e di pagine della stagione italiana, a cominciare addirittura dai suoi primi articoli pubblicati, *Vita di un povero* – una inchiesta di taglio sociologico ma con camuffati lacerti di vissuto autobiografico – apparso in cinque puntate sul giornale «La Repubblica», maggio 1948, e l'altro, *Emigranti*, pubblicato sullo stesso giornale il mese successivo, riproposto anch'esso in *Molise Molise* sia pure con numerose varianti. E sempre nel collage di *Molise Molise* entrano pezzi di *Viaggio nel Sud*, un reportage realizzato nel 1957 insieme a Giuseppe Berto e al regista Virgilio Sabel per l'appena nata televisione italiana<sup>102</sup>; pagine tratte da *Il mestiere del furbo* (1959), come i riferimenti ad Alvaro, o le recensioni di Sciascia e Moretti, tra le poche voci positive sulle cronache letterarie e gli originali giudizi critici del libro, che, come già detto, segnò la sua condanna e l'emarginazione dalla società letteraria italiana.

Nel montaggio di *Molise Molise* entrano materiali assai utili per ricostruire e leggere gli accidentati percorsi di vita, una vera e propria *tranche de vie*, e della sua vocazione letteraria, come le pagine dedicate al suo rapporto con Jovine, la prima guida e supporter dei suoi inizi come scrittore, decisivo per la riscrittura di *Tiro al piccione* e il suo approdo alla casa editrice Einaudi nonché per creargli rapporti con altri intellettuali e

<sup>101</sup> G. RIMANELLI, *Molise Molise*, Prefazione di G. B. Faralli, Isernia, Marinelli, 1979.

<sup>102</sup> Tra il 1958 e il 1959 sulla rivista «Prospettive meridionali» Rimanelli aveva pubblicato alcuni *reportages*, «Lettere dalla provincia»: sul Molise (*La cooperativa*, aprile-maggio 1958); la Sicilia (*Ragusa uno*, *Ragusa due*, agosto 1958), la Calabria (*La Calabria muta volto*, settembre 1959).

scrittori come Muscetta, Pavese, Vittorini, Carlo Levi, Alvaro, Bernari.

Si tratta di un denso *collage* di scritture, immagini, materiali eterogenei veicolati da una idea progettuale di autobiografia – che poco ha a che fare col patto autobiografico di Lejeune<sup>103</sup> – per «esorcizzare la casualità disgregatrice ed anarchica dell'esperienza e ridurla nelle linee di un progetto ideale, scoperto *a posteriori*», e raccontare una «irriducibile vocazione [...], la tormentata parabola del diventare ed essere scrittore»<sup>104</sup>.

I pezzi recuperati della stagione italiana vengono montati e relazionati insieme a quelli della stagione americana: un montaggio che è, in qualche modo, geneticamente derivato dalla architettura a sbalzi, frantumata, per accumuli, non unitaria della sua scrittura acquisita nel ventennio americano; vi convivono materiali i più eterogenei: pagine edite e inedite, racconti, poesie, frammenti diaristici, lettere, brani critici mentre nei raccordi entrano zoomate sulla terra delle origini, ora riscoperta non tanto nei suoi paesaggi ma nelle persone, nella umanità, nelle figure di tanti personaggi di cui cerca ed avverte un afflato di cui ha bisogno, tanto che ne stila un lungo elenco nominativo non preoccupandosi minimamente che esso possa essere considerato un inserimento allotrio, inopportuno. Come non disdegna di soffermarsi sui nuovi amici, cui affidare anche la conoscenza e la riscoperta della sua vicenda letteraria in gran parte cancellata in Italia e anche nella sua regione.

*Molise Molise* dimostra che dopo il ventennio americano, per Rimanelli è possibile realizzare un'autobiografia – o un «romanzo autobiografico», come egli denomina questo tentativo – solo con il recupero e il montaggio di pezzi di scrittura e di memoria e di vita in essi riversati, cui aggiungere altri pezzi sul presente come ricordo e progettazione per il futuro che resta da vivere e da scrivere».

Nell'epigrafe posta da Rimanelli ad apertura della raccolta *Il tempo nascosto tra le righe* (1986) – «Questi sono racconti perduti e ritrovati. Valgono per il tempo nascosto tra le righe» – si raggruma ancora una volta un significativo rinvio allo spessore autobiografico che come un cordone ombelicale alimenta una scrittura totale che afferra e perde la vita continuamente, come afferra e perde il tempo e la storia che l'autore ha attraversato nel suo lungo sterniano viaggio: dal Molise *luogo-tempo* del «padre» da rifiutare, perché l'affermazione della propria identità esi-

<sup>103</sup> P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

<sup>104</sup> G. B. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, cit., pp. 127-131. Cfr. anche A. C. VITTI, *Una rilettura dell'autobiografismo nell'iter letterario di Giose Rimanelli*, in *Re-reading Rimanelli in America*, cit., pp. 117-139.

stenziale non può non essere una scelta traumatica di rifiuto del «padre», all'immersione nella sconvolta Italia degli anni della guerra, e alla difficile costruzione del sé come uomo e come scrittore nell'Italia del dopoguerra, all'esilio volontario in America, un mondo altro dove cercare e trovare interstizi in cui far passare la propria vita.

Sarà la scrittura ad assorbire, conservare e muovere i segmenti del lungo viaggio di andata, ma anche quelli del ritorno, il richiamo e la reimmersione nel luogo-tempo delle radici, il Molise delle origini, di una civiltà ormai quasi cancellata di cui ostinatamente ricercare brandelli, ricomporla nella memoria o riscoprirli in segni, paesaggi, volti nuovi. Ma non gli è possibile né scrivere una vera e propria autobiografia, né tantomeno il romanzo del ritorno nella terra dei padri, un'idea che sembra affacciarsi in quella che possiamo definire *La macchina paranoica 2.0*, da cui è tratto *Il viaggio*, pubblicato nel 2003<sup>105</sup>; un percorso ipnagogico tra veglia e sonno, tra America e Molise, in cui la crisi della società contemporanea e quella dell'autore cercano una composizione impossibile, neppure in un ipotizzato ritorno alle radici.

Occorre allora cercare in altre scritture dell'ultimo tempo un virtuoso incrocio tra memoria autobiografica, dilatata fino al presente, e un recupero, sia pure parziale, della scrittura del primo tempo italiano dal patrimonio straordinario delle sue esperienze di vita, delle sue letture e della sua scrittura che ossessivamente ha riempito lo spazio-tempo della sua vita. Ed ecco il consistente capitolo della poesia dialettale, *Moliseide* (1990, 1992), *Moliseide and Other Poems* (1998), ma anche di quella in lingua, *Arcano 1970-1988* (1989), *Da G. a G.: 101 sonetti* (con Luigi Fontanella, 1996), *Sonetti per Joseph* (1998), *Jazzymood* (2000); *Gioco d'amore Amore del gioco* (2002)<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> G. RIMANELLI, *Il viaggio. Un paese chiamato Molise*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2003. Una lettura «in parallelo [...] seguendo i riferimenti linguistici della commutazione» è proposta da Anna Maria Milone (*La valigia è vuota. L'arte di Giose Rimanelli*, cit., pp. 60-71). Su *Il viaggio* cfr. L. Fontanella, *Viaggiare il viaggiare: su Il viaggio di Giose Rimanelli*, «Forum Italicum», 1, Spring 2004, pp. 229-234; D. PRIVITERA, *L'eterna partenza e il tema del "nostos": Note su Il viaggio di Giose Rimanelli*, in *Due esiliati: Giuseppe De Santis e Giose Rimanelli*, cit., pp. 173-187; R. SCIARRA, «Code-switching» e transculturalismo ne *Il viaggio. Un paese chiamato Molise di Giose Rimanelli*, ivi, pp. 217-238.

<sup>106</sup> Cfr. L. BONAFFINI, *Introduzione a G. RIMANELLI, Moliseide. Songs and Ballads in the Molisan Dialect*, Translated by L. Bonaffini, New York-Bern, Peter Lang, 1992; L. REINA, *La poesia di Giose Rimanelli*, in ID., *Percorsi di poesia. Occasioni, proposte, indagini*, Napoli, Alfredo Guida editore, 1993, pp. 75-109; L. MONTELLA, *Arcano «tra paglia e fango»: la poesia di Rimanelli (1970-1988)*, «Misure critiche», 1-2, 2019, pp. 118-130;

Al momento dell'espatrio Rimanelli si porta dentro «la corte del cuore», il dialetto, la «lingua dell'infanzia [...] ricorrente eco nelle caverne della mente», da affiancare alla «poesia e narrativa in lingua italiana e lingua inglese [...], volevo ricattare il paese che avevo volontariamente abbandonato e allo stesso tempo conquistare quest'altro che avevo scelto»<sup>107</sup>.

Dopo oltre trent'anni di vita americana la poesia in dialetto non è soltanto «ritrovare la luce dell'infanzia, per me il vocabolario del mondo», ma diventa segmento significativo del circuito *tornare/restare*:

la nozione del “tornare” – nello scrivere almeno – mi diventa realisticamente memoria; e “restare”, per contrasto, nel paese dove attualmente esisto da trentotto anni, mi significherebbe “salvare” un'altra memoria: quella della poesia in italiano, quella intendo di alta dignità letteraria e civica<sup>108</sup>.

Il tutto può trovare conciliazione nella consapevolezza, sottolinea Rimanelli, che «Sono scrittore di vocazione e professione, e potrei stare in qualsiasi angolo di mondo [...]. Perché in effetti *Scrivere* è il mio paese»<sup>109</sup>; cosicché la poesia sia in lingua che in dialetto si alterna con i quadri narrativi di *Dirige me Domine, Deus meus* (1996) e di *Familia* (2000) in cui ritorna prepotentemente la memoria dell'emigrazione, soprattutto attraverso le figure familiari. I due capitoli dedicati alle ultime visite ai suoi genitori e alla loro morte sono, secondo me, tra le pagine più suggestive dell'ultimo Rimanelli, in cui l'autobiografismo ritrova una sua forza originale che riesce a rimodulare il background letterario che pure è presente<sup>110</sup>.

Con *Dirige me Domine, Deus meus* – titolo ripreso dal salmo V che

---

A. MATTHEWS, *Andare è anche abbandonare. L'abbandono della terra d'origine nelle poesie di Rimanelli*, in *Due esiliati: Giuseppe De Santis e Giose Rimanelli*, cit., pp. 93-133; L. REINA, *Un dialetto migrante*, in ID., *Il filo di Arianna. Nel labirinto della poesia*, Salerno, Ripostes, 1997, pp. 106-114; L. BONAFFINI, *La poesia dialettale di Giose Rimanelli*, in *Re-reading Rimanelli in America*, cit., pp. 1-10.

<sup>107</sup> G. RIMANELLI, *Letteratura come racconto. Campagna/città, dialetto/lingua*, «Studi italiani», 2, luglio-dicembre 1998, pp. 155, 161.

<sup>108</sup> Ivi, pp. 162, 165.

<sup>109</sup> Ivi, p. 155.

<sup>110</sup> G. RIMANELLI, *Dirige me Domine, Deus meus*, Campobasso, Edizioni Enne, 1996; ID., *Familia, Memoria dell'emigrazione*, Introduzione di Luigi Fontanella, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2000. Su queste due opere cfr. S. MARTELLI, *Letteratura come autobiografia: la scrittura di Rimanelli tra le due sponde dell'Oceano*, «Glocale», 4, novembre 2011, pp. 171-183. Cfr. anche S. MATTEO, *Radici sporadiche. Letteratura, viaggi, migrazioni*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2007, pp. 147-186.

apre il rito cattolico dei defunti – Rimanelli costruisce un *memoir* tutto intorno all'immagine-evento, vera e propria epifania di scrittura, la morte del padre, che diventa una sorta di viaggio per riattraversare la sua vita, la sua memoria, luoghi e tempi di esistenza reale e letteraria. E così ai pezzi di memoria e dell'immaginario letterario e antropologico delle radici si affiancano, intersecandosi, quelli dell'esperienza americana: il vissuto, il paesaggio, la letteratura.

Durante il viaggio verso Detroit da Albany, dove lo aveva raggiunto la notizia della morte del padre, era iniziato un nuovo capitolo del suo rapporto con la figura paterna, un rapporto segnato per tutta la vita da un lungo, inestinguibile «rancore»; una figura uscita ed entrata più volte nella sua scrittura. Ma Giose capisce ora che il filo forte della sua storia familiare e delle sue radici era stato proprio il padre: ora gli si chiariscono tante cose, si illuminano tanti angoli oscuri; con l'elogio funebre può realizzare quel colloquio che non era mai stato possibile durante la vita, affidare alla scrittura il rapporto finalmente ritrovato col padre, come alla scrittura aveva affidato il lungo ostinato rancore che aveva segnato la sua vita. L'immaginario letterario colto lo soccorre con i versi di William Blake: «Padre, padre dove te ne vai? / Oh non camminare così in fretta», ma non sono le parole giuste, è come se queste non raggiungessero il padre, non riuscissero a placare la sua ombra. Per elaborare il lutto occorre far rientrare nella sua rappresentazione la cesura dell'emigrazione, con i suoi naufragi e i suoi relitti, che aveva segnato la vita del padre e della sua famiglia, trovare le parole giuste che facciano da viatico ad un ultimo simbolico ritorno; solo con le parole della lingua materna il figlio scrittore può incontrare l'ombra del padre.

E nella notte che precede la cerimonia funebre egli si ritrova nella mente e tra le mani parole diverse e con esse si accorge di riuscire a perforare la tela che avvolge l'ombra del padre: sono le parole del dialetto nativo, quello suo e del padre, il dialetto di Casacalenda. Con esse finalmente può sciogliere il nodo, sono quelle le parole giuste con cui rivolgersi al padre per dirgli ciò che per tutta la vita non era riuscito a dirgli; sono quelle le parole giuste per placare la sua ombra, chiudere il cerchio dell'elaborazione del lutto, costruire quel ponte tra la vita e la morte<sup>111</sup> su cui far passare il dolore di chi resta e la memoria di chi ha iniziato l'ultimo viaggio: «Pàtreme, / ù pàtre mije ze n'è jùte, / ze n'è jute errèt'à pòrte / errèt'à

<sup>111</sup> Sul paradigma antropologico del “ponte” nella elaborazione del lutto nella civiltà contadina meridionale cfr. L. M. LOMBARDI SATRIANI, M. MELIGRANA, *Il ponte di San Giacomo, L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano, Rizzoli, 1982.

pòrte ze n'è jute/ [...]. Pàtreme, / ù pàtre mije ze n'è jute, - cuant'è móre, cuànte ràje - / e à ditte, "Zitte, me ne vaje?"<sup>112</sup>.

Il dialetto consente di realizzare un melisma, trasformare l'elogio in canto funebre in cui confluisce la dimensione demartiniana del lutto nella cultura folklorica del mondo contadino meridionale, erede della civiltà pagana e cristiana, che attraverso il pianto, il lamento sul cadavere, i rituali, preghiere, canti, musiche alimenta un circuito controllato che ferma la dispersione sull'«orlo del rischio estremo»<sup>113</sup>.

Nella scrittura del "canto" funebre, *Midley died (Pàtreme)*, che chiude *Dirige me Domine*, così come aveva fatto poco meno di quarant'anni prima – nell'appendice e nel disco allegato a *Una posizione sociale* – Rimanelli mette insieme musiche funebri medievali (Palestrina) e moderne (Gluck, Wagner, Bizet), romanze negre, ballate, spirituals, blues e li fa incrociare con il patrimonio folklorico meridionale in particolare molisano (il *Bufù* di Casacalenda); centrale è l'ibridazione tra il blues della musica nera e il dialetto casacalendese, che è anche un incontrarsi dei due mondi della vita di Giose e di suo padre, il tempo del Molise e il tempo dell'America. Ora sì, il cerchio si può chiudere: con questo canto Rimanelli riesce finalmente a sciogliere il nodo, a comporre il lutto per il padre, a pacificare la sua ombra e il lungo rancore (incomprensione, ribellione) di una vita. Così la perdita, il lutto si trasformano in una nuova condizione di dialogo, di comunicazione, di continuazione della vita.

Nello stesso tempo, sul piano specificamente letterario, Rimanelli realizza uno stratificato *patchwork* colto e popolare, letterario, musicale, antropologico italiano ed europeo contaminato con quello americano senza alcuna frizione, facendo così incontrare due mondi e due tempi, quello delle radici e quello americano, realizzando così una vera scrittura interculturale.

Qualche anno dopo Giose compirà un viaggio a Windsor, in Canada, per chiudere un altro cerchio della vita e tradurre ancora nella scrittura un altro importante segmento autobiografico, questa volta riguardante la madre. La figura della madre – da quella vestita a lutto di *Tiro al piccione*, per il figlio creduto morto, alla figura femminile che in *Peccato originale* realizza il progetto di emigrazione transoceanica nonostante l'incidente mortale del marito, a quella letterariamente plasmata di immaginario psi-

<sup>112</sup> G. RIMANELLI, *Dirige me Domine, Deus meus*, cit., p. 23. Su *Dirige me Domine, Deus meus* cfr. anche G. MASCIA, «L'Arcolaio», 3, gennaio 1997, pp. 89-97.

<sup>113</sup> Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale, Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Introduzione di C. Gallini, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 15-103.

canalitico in *Una posizione sociale* – si è reincarnata in tutta la produzione narrativa della stagione italiana; e ora non può non trovare un'ultima rappresentazione al capolinea della sua vita.

La madre si trova in una casa di riposo a Windsor, nel Canada da cui era partita nel 1913, seguendo il padre, che era voluto rientrare in Italia, per poi emigrare in Nord America con il marito e i figli nel secondo dopoguerra:

«E mia madre?»

Stava allungata sulla sua tavola tutta vestita di nero, con una camicetta di seta nera, ricamata ad ago, e la mano sinistra ingessata e sostenuta da uno stecco.

«Signora. C'è suo figlio!»

Non mi riconobbe.

Piano piano l'aiutammo a mettersi in piedi, camminammo fino alla grande finestra che affaccia sull'albero tagliato, e sedemmo al tavolo rotondo. L'infermiera portò il piatto concavo della minestra. Cercai d'imboccarla, ma lei disse no, noo, tu, tuuuu. Allora seppi che sapeva chi ero. Voleva che la mangiassi io, la minestra. Le carezzai la testa di passero, sorrideva appena, e io dicevo Ma', Ma'...

Ancora una volta sono le parole della scrittura letteraria che consentono di chiudere l'altro cerchio della vita:

Mia madre muore a Windsor, nell'Ontario,  
in una casa abbandonata all'ombra.  
L'abbraccio, la vezzeggio, non s'adombra:  
lei sa d'esser sola nel suo santuario.  
Qui a suo modo ognuno fa il solitario  
come a intrattenersi con la penombra  
che a poco a poco invade i vetri, e sgombra  
d'ogni residuo d'olio il lucernario.

Nella mia terra abbarbicata ai muri  
mia madre visse un riluttante esilio.  
Ora qui noi siamo, nella sua: duri

da rompere col rimpianto, l'ausilio  
dell'incognita, la testa agli scuri...  
La Gloria? Passa sotto il peristilio!

E poi un altro viaggio, da Roseville (Minnesota) a Windsor, per il funerale della madre, ripercorrendo «in macchina la lunga strada già fatta altre volte». Alla Funeral Home c'erano i parenti e tanta altra gente: «pareva

una festa, col solito cicalare, le donne sedute, compunte, parlicchiando testa contro testa, gli uomini in piedi, le braccia conserte, un'aria di sapienza come cipria sui loro capelli». Emerge un'altra dimensione della morte, fatta di distanza, estraneità che soprattutto le nuove generazioni, discendenti degli emigrati del secondo dopoguerra, hanno introiettato rispetto al mondo familiare delle origini:

Capii allora che avevo inciampato su di un altro tipo di morte. Umiliato, piuttosto stanco tornai nella camera ardente, con il prete che ora raccontava la storia della nostra famiglia, quella che conosceva lui, fatta tutta di rose e spine, com'è legittimo che sia ai giusti, agli eletti, ai belli, ai forti, ai pietosi...

Infine, cosa?

Dio dà, Dio toglie.

Così sia.

Rimanelli intitola *Ritorno* questo capitolo di *Familia* dedicato alla madre, come a fissare metaforicamente e simbolicamente uno dei segmenti centrali dell'«emigrazione come destino», un ritorno impossibile che nella scrittura può trovare la sua ricomposizione poiché solo la scrittura può ricostruire e legare i fili della memoria e dare un senso a tutto quanto si è consumato<sup>114</sup>.

In una lettera del 1986 aveva scritto:

Quando realizzai, un mezzo secolo fa, che questa mia vita era in perdita ho cercato di volta in volta recuperarla attraverso il sacrificio della scrittura. Non so ancora, e non lo saprò mai, se questa scrittura sia stata in passato e oggi valida abbastanza nel sostenere, sulla corda tesa, la mia vita. Ha comunque agito come contropeso, bilancia gravitazionale, tenendo a se stessa appesa la vita in quanto la scrittura è più sapiente, più saggia, più tiranna e impersonale, più fittizia, della vita con vene e pene: giudizio, quest'ultimo, che parte dalla mia vita non dalla scrittura, conferendo ad essa l'unica possibilità di sopravvivenza<sup>115</sup>.

Un passo che potremmo scegliere come epigrafe di tutto lo spazio-tempo della vita e della scrittura di Rimanelli.

<sup>114</sup> G. RIMANELLI, *Familia*, cit., pp. 133-138. In *Familia*, scrive Rimanelli, «Mi pare di aver caratterizzato in pieno la formula [...] letteratura come autobiografia» (*Letteratura come autobiografia*, «Frontiere», cit., p. 16). Su *Familia* cfr. anche J. TUSIANI, «Forum Italicum», 2, Fall 2000, pp. 576-578; A. DI NALLO, «Studi medievali e moderni», 1, 2001, pp. 409-412.

<sup>115</sup> Lettera di Rimanelli a Granese, 19 aprile 1986.

IN VOLO «COME PERSEO IN UN ALTRO SPAZIO»:  
IMMAGINI DI LEGGEREZZA IN CALVINO

ABSTRACT

Pensiero dominante della riflessione di Calvino fu quello di realizzare con la parola e nella parola “il volo in un altro spazio”. La sua tensione verso un ideale di leggerezza, per nulla segnata da evasione e disimpegno, ma dal desiderio di liberarsi dalle angustie del terreno attraverso un nuovo stile, è presenza costante nella sua opera. E di ciò si discute in questo saggio. La questione è affrontata evidenziando il rilievo che il termine “leggerezza” – parola e idea – assume nelle principali interviste che Calvino rilasciò tra il 1972, anno del romanzo *Le città invisibili*, e il 1985, anno delle *Lezioni americane*, suo lascito ultimo e perciò quasi bilancio conclusivo.

The dominant thought of Calvino's reflection was to achieve with the word and in the word “flight into another space”. His tension towards an ideal of lightness, not at all marked by evasion and disengagement, but by the desire to free himself from the anguish of the terrain through a new style, is a constant presence in his work. And this is discussed in this essay. The question is addressed by highlighting the importance that the term “lightness” – word and idea – assumes in the main interviews that Calvino gave between 1972, the year of the novel *Le città invisibili*, and 1985, the year of *Lezioni americane*, his final legacy and therefore almost a final balance sheet.

PAROLE CHIAVE: Calvino, stile, leggerezza.

KEYWORDS: Calvino, style, lightness.

La leggerezza come “valore” da proporre all'incipiente millennio<sup>1</sup> è un'idea ritornante nelle interviste da Calvino concesse a partire dagli anni Settanta del Novecento<sup>2</sup>. Già nel novembre del 1972 il Sanremese,

<sup>1</sup> «Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio» scrive Calvino mettendo mano alla stesura delle *Lezioni americane*, I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2022, p. 629.

<sup>2</sup> S. CARRAI, *Calvino e le interviste*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXC, a. CXXX, fasc. 630, 2013, pp. 173-184, sottolinea in Calvino «la coscienza della funzionalità dell'intervista – tanto meglio se concordata e costruita – ai fini di ragio-

intervistato sulle pagine de «L'Espresso» sul suo romanzo appena pubblicato, *Le città invisibili*, esprime la tensione «verso un ideale di leggerezza» che lo avrebbe indotto a scrivere di «città [...] rarefatte, filiformi, [...] città sottili [...] città su trampoli, città a ragnatela»<sup>3</sup>, avvertendo, in altra intervista di qualche anno più tardi (1978), che, complice l'ironia, anche il lettore deve porsi «con un'aria un po' sospesa, di discreta leggerezza»<sup>4</sup>. Invero, sarebbe meglio «guardare la terra da una certa distanza» e per farlo «La luna sarebbe un buon punto d'osservazione»: tentativo vent'anni prima esperito dal protagonista del *Barone rampante*, con la conclusione per l'autore che «ogni altrove è insoddisfacente, non se ne trova uno»<sup>5</sup>. Ancora nello stesso anno, in occasione del bicentenario di Voltaire e Rousseau, Calvino afferma di prediligere il primo per la sua narrazione «tutta incorporea, fatta di personaggi di estrema leggerezza»<sup>6</sup>. È su Stevenson che ritornerà più volte<sup>7</sup> sottolineandone la leggerezza, anzi la «leggerezza straordinaria», cifra stilistica del suo racconto, come precisa in un'intervista pubblicata su «la Repubblica» nel novembre sempre del 1978, non negandone l'influenza sul proprio *Il visconte dimezzato* e, in genere, sul proprio *modus scribendi*<sup>8</sup>. Nel 1980, ricordando Rodari da pochi giorni morto, dichiara di apprezzarlo per la sua leggerezza, sottolineandone la spontaneità, l'allegria, la leggerezza inventiva, associate al «buon senso e saggezza»<sup>9</sup>, fino ad individuare, in altra intervista dello stesso anno, «una famiglia di autori che si richiamano ad un mondo mentale trasparente e in qualche modo fatto di leggerezza»<sup>10</sup>. E d'altra parte, la leggerezza è «Il primo attributo» delle fate<sup>11</sup>, afferma, ancora in un saggio del 1980,

nare su se stessi e sul mondo», p. 175. Sul valore dell'intervista come genere letterario attraverso il quale lo scrittore racconta la propria storia e il mondo in fluido e vivido divenire cfr., con aggiornamento bibliografico, M. SABBATINO, «Il fascino del narrare». *Italo Calvino e la 'camera oscura' delle interviste*, «Misure critiche», n. s., a. XXI, n. 1-2, 2022, pp. 164-185.

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 178.

<sup>4</sup> Ivi, p. 257.

<sup>5</sup> Ivi, p. 252.

<sup>6</sup> Ivi, p. 272.

<sup>7</sup> Cfr. I. CALVINO, «L'Isola del tesoro» ha il suo segreto (1955), Robert L. Stevenson, «Il padiglione sulle dune (1973), I cinque tavoli di Stevenson (1982)», in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, cit., pp. 967-980.

<sup>8</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., pp. 276-277.

<sup>9</sup> Ivi, p. 363.

<sup>10</sup> Ivi, p. 369.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *La geografia delle fate*, in ID., *Collezione di sabbia*, *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 540.

riguardo alla esilità corporea di esseri che popolano il fantastico, così come è qualità dei tappeti dei popoli nomadi, nella cui tessitura essi «depositano la loro sapienza»<sup>12</sup>, assolvendo la stessa funzione della scrittura: oggetti reali pronti a diventare il magico tappeto di Eudossia de *Le città invisibili*. È una qualità che Calvino estende anche al mondo del cinema, identificando in Gary Cooper uno dei suoi attori preferiti perché «pure lui aveva una straordinaria leggerezza»<sup>13</sup>, come osserva in un'intervista del 1981. In quella pubblicata un anno più tardi, rispondendo a una domanda sul suo stile e richiesto del suo parere su altri scrittori, prendendo le distanze dagli «impasti stilistici» di Gadda, ancora una volta come nel 1972, ma adesso con la consapevolezza della propria cifra stilistica, afferma: «il mio ideale stilistico è più di leggerezza, di rapidità sintetica dell'espressione, piuttosto che di grumi verbali»<sup>14</sup>. Ritorna poi sulla «leggerezza», lo «stile trasparente», la «costruzione lineare»<sup>15</sup> di Stevenson, tratti di scrittura che riconosce comuni ai propri, coerenti con uno dei «punti fermi» di quella che Calvino chiama «la mia ideologia», cioè «un richiamo a quello che si vede, a quello che si tocca, alla forma delle cose», in un'epoca «in cui la cultura è tutta volta verso il profondismo, [...] le motivazioni inconse, [...] le motivazioni storiche, sociali, ecc.», impedendo la visione effettiva delle «cose che concretamente agiscono»<sup>16</sup>.

Il rigorismo etico che ne aveva caratterizzato la vita e la scrittura, sia *fiction* che *non-fiction*, tuttavia impediva che la sua “leggerezza” potesse scadere in superficialità, come dimostra anche l'attenzione dello scrittore all'elaborazione formale dei suoi scritti che, come dichiarato in un'intervista del 1979, non sono mai il risultato di una composizione «di getto», perché deve mettere ordine nel suo pensiero «sempre molto ingarbugliato», in quanto «La forma ha le sue imposizioni»<sup>17</sup>. Pertanto, sempre nel 1979, ritornando sulla necessità nella lingua scritta di evitare l'«inesattezza, la genericità, l'approssimazione, la sensazione di essere sulle sabbie mobili»<sup>18</sup>, conferma la propria costante tensione di dare rigore alla parola scritta, un rigore interpretato come «gusto per l'esplorazione dei possibili» piuttosto

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Le sculture e i nomadi*, in ID., *Collezione di sabbia*, cit., p. 625.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 468.

<sup>14</sup> Ivi, p. 511.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, p. 515.

<sup>17</sup> Ivi, p. 287.

<sup>18</sup> Ivi, p. 337.

che «una *forma mentis*», rifiutando la chiusura «in un sistema»<sup>19</sup>. La scrittura è, dunque, per lui «risultato di uno sforzo, di approssimazioni successive, di cancellature», come ancora evidenzia intervistato nel 1981, giungendo alla conclusione che la spontaneità, elemento che con maggiore immediatezza rende la leggerezza nella scrittura, è, in effetti, frutto di «un lavoro reale, un lavoro interminabile»<sup>20</sup>. Un lavoro che per Calvino parte «da un'immagine visiva o anche da uno schema di situazione che funziona come meccanismo»<sup>21</sup>, come dichiara nella stessa intervista del 1982 nella quale esplicita nella leggerezza il proprio ideale di stile, a soli tre anni dalla stesura delle *Lezioni americane*, nella prima delle quali la riflessione si concentra proprio su questo primo «valore» da consegnare al «nuovo millennio»<sup>22</sup>. Non mi pare del tutto casuale, pertanto, che in una lettera a Giorgio Manganelli, datata 16 luglio 1984, commentando il suo articolo su Leopardi *La disperazione diventa gioia*, letto sul «Corriere della sera» del giorno precedente, Calvino appare intento a valutare il grado di leggerezza presente anche nella poesia del Recanatese. Esprime la propria piena condivisione alla «definizione esatta» dello scrittore e saggista milanese «del rapporto tra quello che Leopardi dice e il piacere che dà a leggerlo, la leggerezza con cui abita e filosofeggia la sua tristezza e noia»<sup>23</sup>, segno evidente che «leggeri» si può essere anche nel dolore e nel tedio: essa è soprattutto un *habitus* mentale, oltre che ideale stilistico.

L'invito della Harvard University, giuntogli il 6 giugno 1984, a tenere le «Charles Eliot Norton Poetry Lectures», un ciclo di sei conferenze per l'anno accademico 1985-1986<sup>24</sup>, fornirà a Calvino l'occasione di spiegare con chiarezza e ricchezza di argomentazioni il motivo per il quale egli consideri la leggerezza un valore, adducendo esempi tratti dalle opere del passato, discutendo il posto che essa occupa nel tempo a lui contemporaneo e in che modo possa collocarsi nel futuro, individuando nel proprio

<sup>19</sup> *Ibidem*. L'esigenza di predisporre schemi per poi scrivere nasce, in effetti, dall'«esigenza di fare una cosa molto regolare e costruita», un'esigenza che, tuttavia, a Calvino «serve da freno», dal momento che egli non riesce poi «a seguire rigorosamente lo schema previsto», come dichiara in un'intervista dell'aprile del 1985, *ivi*, pp. 617-618.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 433. Più volte Calvino ritorna sulla «fatica» dello scrivere (cfr. *ivi*, p. 489, p. 507).

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 513. Sulle fasi di stesura di un libro cfr. *ivi*, pp. 526-529.

<sup>22</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 629.

<sup>23</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1521.

<sup>24</sup> Cfr. A. ASOR ROSA, *Lezioni americane*, in *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento*, IV/2, Torino, Einaudi, 1996, pp. 953-996 e *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2022, pp. 2957-2985.

metodo di scrittura il tentativo costante di «togliere peso, ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città, [...] alla struttura del racconto e al linguaggio»<sup>25</sup>. Considerate queste premesse, le *Lezioni americane* rappresentano davvero «una definizione complessiva»<sup>26</sup> del Calvino scrittore di *fiction*, un passaggio dalla prassi scrittoria alla teoria letteraria, in un saggio, peraltro pubblicato postumo nel 1988, che situandosi come ultimo della sua vita, dopo le raccolte *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*, sembra assurgere a testimonianza testamentaria, assumendo, tuttavia, quella definitezza che, di fatto, fu estranea a Calvino scrittore<sup>27</sup>, sempre incline a sperimentare nuove strade, nuovi modi della narrazione, nuove “macchine” narrative, perché «la letteratura [...] cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire, qualcosa che non sa, qualcosa che non si può sapere»<sup>28</sup>, ed è questa «la sfida che continuamente essa rilancia»<sup>29</sup>. D'altra parte, Calvino stesso avverte, in appendice alla sua prima raccolta di saggi *Una pietra sopra*, che i suoi scritti saggistici non hanno per lui carattere di definitezza, ma restano soggetti «alle perplessità del ragionamento, alle sospensioni del giudizio»: nessuna pietra, dunque, ma solo «un fermacarte»<sup>30</sup>, che può essere spostato per ricominciare il ragionamento, per ridefinirlo. La chiave interpretativa delle *Lezioni americane*, dunque, a me pare, debba tenere in conto proprio questo aspetto, evitandone ogni sovraesposizione testamentaria<sup>31</sup>, che nuocerebbe al carattere fluido e in divenire della riflessione calviniana, sempre pronta a riposizionarsi sulla mutevolezza del reale e della storia. D'altra parte, il titolo in inglese *Six memos for next millennium*, divenuto sottotitolo nell'edizione postuma del 1988 e tradotto *Sei proposte per il prossimo millennio*, titolo che Calvino non aveva avuto modo di tradurre in italiano, potrebbe rendere proprio in *memos*, nel significato di proposte<sup>32</sup>, il carattere non asseverativo e categorico, di queste “lezioni”, i cui “valori” erano destinati a situarsi in un

<sup>25</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 631.

<sup>26</sup> Ivi, p. 631.

<sup>27</sup> Anche sul suo ultimo romanzo, ed evidenziando il metodo sperimentale di Calvino, M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, osserva: «una sperimentazione che era aperta: nessun testamento con *Palomar*», p. 11.

<sup>28</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, in ID., *Una pietra sopra, Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 217.

<sup>29</sup> Ivi, p. 219.

<sup>30</sup> I. CALVINO, *Sotto quella pietra*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 405.

<sup>31</sup> Cfr. F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 252.

<sup>32</sup> La moglie Esther informa che Calvino era solito tradurre *memos* con il termine “proposte”, cfr. *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2965.

futuro non conosciuto e non conoscibile con probabili riadattamenti. La scelta del termine non è scontata, come dimostra il lavoro di ricerca della parola giusta testimoniato dai manoscritti (cinque block notes) contenenti il testo: *Some literary values, Six literary legacies, fino a memos* rispondente ad un criterio di «semplificazione e abbassamento stilistico»<sup>33</sup>.

Il “valore” della leggerezza, come dimostrato ripercorrendo le interviste degli anni Settanta e Ottanta, è tra i sei previsti per le sei lezioni, che non riuscì a tenere, lasciando il lavoro di scrittura incompleto della sesta, quello che occupa maggiore spazio, indizio dell’importanza attribuitogli dal Sanremese. È una rilevanza enfatizzata già nell’*incipit* dal riferimento autobiografico sulla necessità, lui giovane scrittore esordiente, di rappresentare il suo tempo e la sopraggiunta consapevolezza del divario tra «i fatti della vita»<sup>34</sup>, che avrebbero dovuto costituire il contenuto della sua scrittura, e il carattere agile, scattante, tagliente del quale avrebbe voluto che essa si “animasse”. Proprio questo impasse, espressione del carattere oppositivo che assume il rapporto dello scrittore con la realtà effettuale, sembra generare un andamento della sua scrittura per antitesi, sia pure all’interno di una logica binaria, che – va rilevato – non è costante nel procedimento argomentativo di ciascuna lezione<sup>35</sup>. In questa prima la leggerezza ha nel «peso» il suo contraltare, al quale Calvino riconosce «ragioni [...] valide»<sup>36</sup>. Il carattere antitetico del ragionamento si esplicita e si chiarisce, a me pare, in una pagina manoscritta del primo block-notes, scartata dall’autore, nella quale, in più ampia ed articolata argomentazione, si legge:

Due vocazioni opposte si contendono la letteratura attraverso i secoli: l’una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che si libra sopra le cose sottile come una nube portata da vento, come un pulviscolo sottile, come un campo magnetico; l’altra tende a comunicare al linguaggio lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni. *Alla scelta delle parole, dello stile, corrisponde una scelta d’immagini, di tematiche: la rappresentazione d’un mondo che sembra conoscere la forza di gravità solo per tenersi sospeso come una bolla di sapone oppure quella d’un mondo che sente in ogni atomo il peso dell’esistere.* La consapevolezza della gravità del mondo può essere il punto di partenza di entrambe queste poetiche,

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

<sup>35</sup> Sulla lingua e sullo stile della saggistica di Calvino cfr. S. BOZZOLA, C. DE CAPRIO, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da “Una pietra sopra” alle “Lezioni americane”*, Roma, Salerno Editrice, 2021.

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 631.

dell'una non meno che dell'altra, ma per l'una la parola deve differenziarsi il più possibile dalle cose che essa designa, deve affermare la propria alterità assoluta, l'autonomia del campo di forze in cui deve potersi muovere senza ostacoli estranei; mentre l'altra è convinta che il linguaggio non è linguaggio se non dice le proprietà del mondo, se non si fa duro e ruvido come il granito o molle e doloroso come un viscere, se non sa essere fangoso come l'alveo d'un fiume o screpolato come il deserto.

Entrambe queste scelte poetiche sono dominate da un'idea morale coerente e rigorosa: per l'una il linguaggio mente quando pretende d'assumere la corposità delle cose che deve solo sfiorare col suo soffio per designarle; per l'altra il linguaggio mente se pretende di far credere che esista un mondo sottratto alla sorte comune dove persone e cose possono non gravare con tutto il proprio peso le une sulle altre schiacciandosi.

Ai due stili verbali corrispondono due stili dell'immaginazione e della rappresentazione: quello in cui la forza di gravità può essere elusa o tenuta a bada e quello di chi preferisce rappresentare i mille modi in cui il peso dell'esistenza si fa sentire in ogni istante su ogni atomo. E corrispondono due filosofie o meglio due stili di pensiero: il pensiero che deve farsi impalpabile e immateriale per inseguire la verità in ogni sua metamorfosi e sfumatura senza cadere prigioniero dell'abbraccio mortale di ciò che ha forma solida ed immobile; o altrimenti il pensiero che solo caricandosi di tutto il peso del mondo sente di poter contenere la verità.

Sono venuto qui per sostenere le ragioni della leggerezza: ma non per questo credo che le ragioni della gravità sono meno valide. Voglio solo dire che un mondo che dimenticasse le prime renderebbe le seconde intollerabili; e viceversa<sup>37</sup>.

L'esordio della *Leggerezza* si ridurrà notevolmente nella stesura definitiva del testo, quello dattiloscritto trovato sulla scrivania di Calvino<sup>38</sup>, ma non è da escludere che quello contenuto nel manoscritto avrebbe potuto essere utilizzato in una versione differente che lo scrittore aveva probabilmente «intenzione di presentare ai lettori italiani», dal momento che «dal contratto con l'editore americano [...] volle escludere i diritti per l'Italia»<sup>39</sup>. Dall'esordio manoscritto risulta evidente che le categorie del leggero e del pesante riguardano, nella riflessione calviniana, soprattutto il linguaggio e la sua capacità di produrre immagini e di rappresentare il mondo. Si tratta di due poetiche con l'obiettivo entrambe di esprimere i «fatti della vita», ma la poetica della leggerezza agisce nella consapevole autonomia e libertà rispetto alle «cose» che rappresenta ed è proprio questa

<sup>37</sup> *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2966-2967.

<sup>38</sup> Così ci informa Esther Calvino, cfr. ivi, p. 2958.

<sup>39</sup> Ivi, p. 2965

libertà a consentirle di inseguire le continue metamorfosi della verità, senza fissarsi nell'immobilità e nella pesantezza delle "forme solide" della realtà.

Proprio la constatazione della gravità del mondo innesca il meccanismo immaginativo che induce nello scrittore la sensazione che lo «sguardo inesorabile della Medusa» stesse pietrificando ogni «aspetto della vita»<sup>40</sup>. Ancora una volta è un'immagine ad imprimere movimento e svolgimento alla scrittura<sup>41</sup>, secondo una modalità più volte dichiarata da Calvino stesso anche nelle interviste a partire dagli anni Sessanta: «In primo luogo c'è l'immagine; il significato viene dopo» aveva dichiarato nel 1960<sup>42</sup> e poi, nel 1965, «Per scrivere un racconto io parto sempre da un'immagine – o meglio, da un rapporto tra immagini –, che cerco di sviluppare secondo la loro logica interna»<sup>43</sup>. È un metodo che manterrà lungo l'intero suo percorso di scrittore, *fiction* e *non fiction*, come testimonia una delle sue ultime interviste, datata 13 giugno 1985 e pubblicata, in parte postuma nel 1986, in un tempo che lo vedeva ancora intento alla stesura delle *Lezioni americane*<sup>44</sup>, a pochi mesi dal viaggio americano, ma anche dalla morte. L'intervista prende spunto dal verso dantesco «Poi piove dentro l'alta fantasia...», allusivo delle immagini che Dio fa piovere dal cielo nella facoltà immaginativa dei poeti, sostituendosi all'azione delle Muse, con riferimento alla lezione *Visibilità*. Alla domanda «E nella sua fantasia come piove, quanto, cosa?», Calvino risponderà: «Piovono immagini e parole insieme», subito precisando «Spesso è un'immagine visiva prima che verbale a venirmi in mente»<sup>45</sup>, come ripeterà anche in una delle risposte conclusive della stessa intervista<sup>46</sup>, quasi a stigmatizzare una propria genesi fattasi prassi scrittoria.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

<sup>41</sup> Il ricorso all'immagine produce una scrittura caratterizzata dall'analogismo, come dimostra l'uso frequente delle figure dell'analogia, soprattutto la metafora: cfr. D. COLUSSI, *Immagini*, in *Le parole di Calvino*, a cura di M. Motolese, Roma, Treccani libri, 2023, pp. 41-54.

<sup>42</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 50.

<sup>43</sup> Ivi, p. 115.

<sup>44</sup> Il 21 agosto 1985 scrive a Roger W. Straus scusandosi di non potere soddisfare la richiesta di scrivere un'introduzione ai libri *An Inland Voyage and the Donkey* di R. L. Sivenson, perché impegnato a preparare le «Norton Lectures» che avrebbe dovuto tenere ad Harvard «in the coming academic year». La stessa motivazione gli impedirà di accogliere anche l'invito di Fernand Braudel, come si legge nella lettera a lui diretta del 23 agosto del 1985, I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1541 e p. 1542.

<sup>45</sup> I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 627.

<sup>46</sup> Ivi, p. 635.

Ed è dalla visione di un'immagine che si sviluppa anche qui l'intera lezione: un'immagine riflessa su uno scudo, l'immagine di Medusa, che è meglio non osservare direttamente, ma in maniera rifratta, da una certa distanza, proprio come bisogna fare con i "fatti della vita", servendosi dell'immaginazione e della fantasia.

Qualche anno prima, Calvino aveva dichiarato: «il fantastico per me è l'opposto dell'arbitrario: una via per raggiungere l'universale della rappresentazione mitica»<sup>47</sup>. Il ricorso al mito, dunque, che si concreta nella immagine della Medusa, effettivamente «riflessa nello scudo di bronzo»<sup>48</sup> di Perseo, e in quella del cavallo alato che si invola leggero nell'etere, riverbera su questa lezione la valenza universale del mito, imprimendole il carattere di "valore".

È ben vero che il rapporto tra Medusa e lo scudo percorre la tradizione letteraria e figurativa greca e romana, trasformandosi nel tempo e arricchendosi di sempre nuovi significati<sup>49</sup>. A questi si aggiunge la versione di Ovidio, che 'scopre' come disattivare lo sguardo della Gorgone, non più guardando all'indietro – come documenta l'antica iconografia<sup>50</sup> –, ma osservandola attraverso l'immagine riflessa sulla superficie dello scudo e rende quest'ultimo, con la testa della Medusa impressa per sempre sulla sua superficie, – come testimoniano anche alcune immagini della prima metà del IV sec. a. C.<sup>51</sup> – arma letale da puntare contro il nemico. Da Ovidio a Calvino il motivo dell'immagine riflessa non subisce sostanziali mutamenti, trasferendo alla modernità le profonde implicazioni del tema della «pseudo-visibilità, del duplicato visivo, dell'immagine-*eikon*. [...] dello specchio quale strumento di verità, ma anche di illusione»<sup>52</sup>. Su tali implicazioni Calvino sembra non soffermarsi. D'altra parte, lo scrittore dichiara che è «Meglio lasciare che il [...] discorso si componga con le

<sup>47</sup> L'intervista è pubblicata su «Paese sera» del 7 gennaio 1978, cfr. *ivi*, p. 255.

<sup>48</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

<sup>49</sup> Su questo rapporto, discusso attraverso le testimonianze letterarie aristofanee, pseudoesiodee e ovidiane e la documentazione iconografica, cfr. M. MENICETTI, *Magica arma (Ov., Met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative in Grecia*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 65-72; G. L. GRASSIGLI, *Magica arma (Ov., Met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative a Roma*, *ivi*, pp. 73-83.

<sup>50</sup> Cfr. M. MENICETTI, *Magica arma*, cit., p. 68.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, p. 69.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

immagini della mitologia», evitando «la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta con il mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo»<sup>53</sup>. Occorre, invece, riflettere sulle immagini che il mito genera, concludendo: «La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori»<sup>54</sup>. In un saggio del 1968, esaltando l'importanza della voce del narratore della tribù che racconta per individuare i modi in cui le parole si combinano a fornire «una spiegazione del mondo»<sup>55</sup>, sperimentando lungo un percorso che conduce alla fiaba e alla letteratura Calvino indica nel mito «la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. Per raccontare il mito [...] ci vogliono luoghi ed epoche speciali, riunioni riservate; la parola non basta, occorre [...] un rito. Il mito vive di silenzio, oltre che di parola»<sup>56</sup>. Egli riconosce che «il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative»<sup>57</sup>. La mitopoiesi, pertanto, segue la fabulazione, conclude Calvino, poi «il mito tende a cristallizzarsi, a comporsi in formule fisse», passando dalla fase mitopoietica a quella ritualistica: è la fase in cui il narratore trasferisce la conservazione e la celebrazione dei miti agli organismi tribali<sup>58</sup>. Sono osservazioni dettate anche dall'interesse di Calvino, negli anni Settanta, per il formalismo, lo strutturalismo narratologico e la semiologia che individua un insieme di “segni” anche nel sistema letterario<sup>59</sup>. La rilettura, poi, del mito in prospettiva antropologica si afferma tra gli anni Settanta e Ottanta, quando «la saggistica calviniana [...] ausculta il polo mitico come una cruciale chiave di volta interpretativa della modernità»<sup>60</sup>. Dal saggio *Identità* del 1977 a *I livelli della realtà in letteratura* del 1978 il mito diviene strumento di comprensione dell'identità come

<sup>53</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 206.

<sup>56</sup> I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 218.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cfr. D'A. S. AVALLE, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 5-22: 9.

<sup>60</sup> I. CROTTI, *Italo Calvino. Il mito come paradigma interpretativo*, in *Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea*, opera diretta da P. Gibellini, a cura di M. Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 448, riflessione ripresa in I. CROTTI, *Collezione e Collezionare: Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, p. 104.

«valore che deve essere continuamente affermato, garantito»<sup>61</sup>, piuttosto che espediente conoscitivo dei vari livelli di realtà esistenti in letteratura, uno dei quali è quello di realtà mitica, come dimostrato attraverso il ricorso ad Omero, Ulisse e le Sirene<sup>62</sup>. È uno strumento che si presta esso stesso alla interpretazione o alla riscrittura, come alcuni autori «hanno fatto per comunicare qualcosa di nuovo, pur restando fedeli all'immagine della tradizione»<sup>63</sup>. In effetti, i mitologemi operanti nelle *Metamorfosi* ovidiane sono per Calvino un «grande campionario»<sup>64</sup> al quale attingere per la sua scrittura, anche quella narrativa che prima di quella saggistica adoperava il lascito della mitologia greca in particolare, anche per le sue intrinseche potenzialità immaginifiche. Nel saggio *Ovidio e la contiguità universale*<sup>65</sup> gli appare evidente la contiguità delle forme e delle storie terrestri con le forme e le storie celesti, forme e storie che non riguardano solo l'uomo: le metamorfosi ovidiane scoprono gli spazi impercettibili esistenti fra le «grandi divisioni del reale: tra umano e animale, tra umano e divino, tra umano e artificiale»<sup>66</sup>. D'altra parte, il mito stesso per il Sanremese «rientra in un'operazione di critica antropocentrica per cui i confini delle possibilità espressive concesse all'uomo vanno allargati alla ricerca di "un'opera concepita al di fuori del *self*"»<sup>67</sup>, nel tentativo del superamento della soggettività «per privilegiare effetti dinamici di passaggio da una forma conoscitiva ad un'altra»<sup>68</sup>. Ovidio e Lucrezio sono, pertanto, i due autori della classicità latina che egli mostra di prediligere e, attraverso di questi, il patrimonio letterario della grecità. «In nova fert animus mutatas dicere

<sup>61</sup> I. CALVINO, *Identità*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2823.

<sup>62</sup> Cfr. I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 381-398.

<sup>63</sup> Ivi, p. 386.

<sup>64</sup> I. CALVINO, *Ovidio e la contiguità universale*, in ID., *Saggi 1945-1985*, I, cit., p. 908.

<sup>65</sup> Cfr. I. CALVINO, *Ovidio e la contiguità universale*, cit., pp. 904-916. Il testo di questo saggio si distingue da quello pubblicato con il titolo *Gli indistinti confini* come introduzione al volume PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI «per l'aggiunta di un capovero [...] e il nuovo titolo indicato dall'autore», *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2988. Sulla interpretazione calviniana delle *Metamorfosi* cfr. F. URSINI, *Le "Metamorfosi" di Ovidio come poesia dell'«indistinzione», dell'«illusione» e dell'«incertezza»*, «Montesquieu», 10, 2018, pp. 1-11, <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/7670>.

<sup>66</sup> A. BARCHIESI, *Introduzione*, in OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, vol. I, Milano, Mondadori, 2005, p. CXIX.

<sup>67</sup> M. A. BAZZOCCHI, *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna, Pendragon, 1996, p. 8.

<sup>68</sup> Ivi, p. 69.

formas / corpora» (Ovidio, *Met.*, I, 1-2) è formula applicabile anche ai racconti «che scorrono in ogni direzione»<sup>69</sup> per essere ordinati in una forma, che non mortifichi o limiti la molteplicità metamorfizzante del mondo. È la “letteralità” del mito a garantire la sua esatta applicazione interpretativa, perché già in esso si manifestano «direzioni ideologiche opposte»<sup>70</sup> che aprono a lezioni interpretative diverse, opposte e, tuttavia, sane: non occorre necessariamente «decidere – secondo l’ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili»<sup>71</sup>. La “molteplicità vivente” è oggetto del racconto ovidiano, la rapidità è sua caratteristica, perché «tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all’immaginazione, ogni immagine deve soprapporsi a un’altra immagine, acquistare evidenza, dileguare»<sup>72</sup>. Le immagini, dunque, si impongono prima in tutta la propria concretezza rappresentativa, poi si dileguano secondo la tecnica cinematografica della dissolvenza. È una scelta stilistica che *naturaliter* ingenera nel lettore la sensazione di leggerezza della narrazione, che non necessariamente implica una “sottrazione” di immagini e parole, dal momento che, quando Ovidio decide di cambiare ritmo, rallentare il racconto e «rendere il trascorrere d’un tempo [...] una velata lontananza [...] si ferma a fissare i più minuti particolari»<sup>73</sup>, con «un risultato di rarefazione e di pausa»<sup>74</sup>, cioè di leggerezza. Lo stile “leggero” si ottiene, in effetti, eliminando sì, ma il superfluo, l’inutile, l’inessenziale, liberando la forma e la struttura del racconto da tutti gli orpelli retorici e stilistici non necessari alla sua chiarezza, alla sua perspicuità, ristabilendo con “esattezza” l’equilibrato rapporto tra *res* e *verba*. Anche il ricorso al mito può rispondere a questo obiettivo, se lo si interpreta, sulla scorta di Blumenberg, ben noto a Calvino<sup>75</sup>, come «un’epifania di “significatività”»<sup>76</sup>. Nessuna interpretazione

<sup>69</sup> I. CALVINO, *Ovidio e la contiguità universale*, cit., p. 908.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 910-911.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 911.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 912.

<sup>75</sup> Cfr. I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 614.

<sup>76</sup> F. CURI, *Per il mito, contro il mito. Prolegomeni a un’antropologia dialettica*, in *Mito e esperienza letteraria, Indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi, N. Lorenzini, Bologna, edizioni Pendragon, 1995, p. 41. Secondo Blumenberg nel mito non è «possibile individuare un nucleo che permane immutabile nel processo della ricezione, e presentare le varianti che questo introduce soltanto come variazioni rispetto a quel nucleo. Al contrario il mito è nella sua essenza stessa ricezione», cfr. C. GENTILI, *Demitizzazione e letteratura*, in *Mito e esperienza letteraria*, cit., p. 82.

allegorizzante dei miti, dunque, interessa al Sanremese, ma la “letteralità” del loro racconto. D’altra parte, il loro è «linguaggio di immagini»<sup>77</sup> e nell’immagine mitica c’è anche «un elemento di verità sostanziale, una parte dello stesso mondo delle cose»<sup>78</sup>, che non completamente muta adattandosi ai cambiamenti della storia. Se è vero che la lezione consegnataci con le *Lezioni americane* è che «Il percorso di risalita verso l’antico [...] ha bisogno di essere aggiornato sulle cognizioni del presente, rifratto sulla realtà presente»<sup>79</sup>, è altrettanto vero che questa stessa lezione è applicabile anche al mito e al suo riutilizzo nel Novecento<sup>80</sup> e in Calvino. Si tratta di un riutilizzo che ha nella letteratura il suo campo d’azione dal momento che, come Calvino spiega in una lettera del 2 marzo 1969 a Gianni Celati per la sua prefazione ad *Anatomia della critica* di Frye e in polemica con le teorie di Lévi-Strauss e Propp,

la letteratura è il luogo in cui le strutture mitiche dell’uomo primitivo e dell’infanzia continuano a imporre la loro logica e a essere discusse sul loro stesso terreno, ed è l’unico terreno in cui si può in qualche modo contestarle e rivoluzionarle, l’unico terreno dove qualcosa cambia, cioè dove anche gli archetipi possono avere una storia, sia pure una storia che deve rifarsi ogni volta da principio<sup>81</sup>.

Egli rintraccia il vero valore letterario nella possibilità di «*far saltare o deformare o invertire* la vecchia struttura mitica, che definisce «naturale» in quanto «L’archetipo-struttura modello mitico è diventato «natura» esso stesso, [...] dopo esser stato prima vittoria della cultura sulla natura. Nella letteratura continua a riproporsi a livelli sovrapposti la prima lotta tra

<sup>77</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

<sup>78</sup> E. CASSIRER, *La filosofia delle forme simboliche. II. Il pensiero mitico*, Milano, Pgreco, 2015, p. 362.

<sup>79</sup> R. BERTAZZOLI, *Introduzione*, in *Il mito nella letteratura italiana. V/1. Percorsi. Miti senza frontiere*, opera diretta da P. Gibellini, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 8.

<sup>80</sup> F. CURI, *Per il mito, contro il mito. Prolegomeni a un’antropologia dialettica*, cit., discutendo della presenza del mito nella letteratura del Novecento premette: «la distinzione fra uso di materiali mitologici e soggezione a una mentalità mitica si pone [...] come preliminare e fondamentale, giacché è precisamente quella mentalità che la letteratura moderna [...] ha respinto e deriso, mentre di materiali mitologici essa ha usufruito frequentemente, per lo più, [...] stravolgendoli e comunque alterandoli», aggiungendo «Soltanto gli scrittori che sanno giovare della putrefazione del mito sono, oggi, scrittori vitali», pp. 22-23.

<sup>81</sup> I. CALVINO, *Lettere 1945-1985*, cit., p. 1033.

cultura e natura»<sup>82</sup>. È anche alla luce di queste osservazioni la lettura del mito di Perseo. Figlio di Zeus e di Danae, la dolce madre mortale cantata da Simonide<sup>83</sup>, allontanato dal nonno, il re di Argo, insieme alla madre rinchiuso in un'arca, approdato nell'isola di Serifo nelle Cicladi e, ormai adulto, costretto dal re dell'isola egea, che intendeva sposare Danae contro il suo volere, ad uccidere la Gorgone la cui testa avrebbe recato in dono alla propria madre, Perseo è per Calvino «L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa»<sup>84</sup>, di sfuggire alla pietrificazione, cioè alla inezia e alla opacità del mondo, grazie alla visione indiretta dello sguardo di Medusa riflesso sullo scudo donatogli da Atena, ed anche alla possibilità, in virtù dei sandali alati dono delle Graie, mostri da un unico occhio, sorelle di Medusa, di osservare da “una certa distanza” il mondo. Perseo non ha paura e non rifiuta il mondo dei mostri, anzi alcuni di questi (le Graie) gli hanno fornito gli strumenti per salvarsi, proprio come Calvino non rifiuta il proprio (l'*incipit* autobiografico conferma questa similitudine), ma al contrario è consapevole di vivere in questa realtà che, però, «assume come proprio fardello»<sup>85</sup>: Perseo vola sulle ali dei propri calzari, come Calvino sulla propria fantasia, senza mai dimenticare che la verità dei fatti è sempre incombente con la sua richiesta di razionalità: immaginazione e ragione sono al servizio della conoscenza delle complesse antinomie, della pulviscolare molteplicità di questo mondo di mostri che dagli spazi del mito greco giungono allo scrittore in tutta la loro archetipica modernità, a offrire modelli gnoseologici di interpretazione della realtà. La leggerezza di Perseo è lo stile ironico<sup>86</sup> di Calvino che osserva attraverso il potente filtro dell'immaginazione mitologica la storia a lui contemporanea, tentando di scoprirne la chiave di volta interpretativa attraverso l'esercizio euristico della parola: «la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta»<sup>87</sup>. Indulge Calvino nella narrazione del mito, indicando nelle *Metamorfosi* di Ovidio la propria fonte, selezionando e riordinando, tuttavia, a modo suo.

Egli sceglie di narrare solo alcuni episodi del mito di Perseo, presenti

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Cfr. SIM. fr. 543 Page e B. GENTILI, C. CATENACCI, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 2008, pp. 290-294.

<sup>84</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 632.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 633.

<sup>86</sup> Cfr. *Calvino & il comico*, a cura di L. Clerici, B. Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994; A. ASOR ROSA, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>87</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 638.

nel quarto e quinto libro delle *Metamorfosi*, invertendo il racconto ovidiano delle imprese dell'eroe, che attraverso la tecnica della *mise en abyme* racconta dello scontro con Atlante, della liberazione di Andromeda dal mostro marino, dell'uccisione di Medusa (nel quarto libro) e poi della contesa con Fineo (pretendente di Andromeda) e i suoi seguaci, con lo zio Preto, con Polidette (nel quinto libro). Lo scontro con il mostro marino per salvare Andromeda apre, in Ovidio, con grande efficacia evocativa e simbolica, sull'immagine del serpente, centrale del quarto libro, che rappresenta la condizione di *feritas* dalla quale l'umanità tenta di allontanarsi e «che rischia sempre di riemergere»<sup>88</sup>. Il Perseo ovidiano è ancora l'eroe epico esemplato sul modello virgiliano e lo scenario nel quale agisce implica in Ovidio un allargamento degli spazi geografici della narrazione, dal momento che le sue imprese si estendono dal Mediterraneo all'Africa<sup>89</sup>, amplificando il ruolo e la funzione dell'eroe. È il racconto del nonno Acrisio, re di Argo, a introdurlo, accennando solo alla storia del suo concepimento, alla sua origine divina, al suo allontanamento da Argo per timore che potesse avverarsi l'oracolo della sua morte ad opera del nipote (Ovidio, *Met.* IV, v. 604 sgg.). Nel Sulmonese la decapitazione di Medusa non occupa il primo posto nella narrazione, pur essendo non solo l'impresa più straordinaria tra quelle compiute da Perseo ma anche quella che fornisce lo strumento per compiere tutte le altre, perché è lo sguardo di Medusa, la cui testa l'eroe trasporta in una sacca, a pietrificare tutti coloro sui quali si abbatte la vendetta di Perseo. In tal modo, ma anche attraverso il ricorso all'analese narrativa del protagonista, Ovidio accentua il ruolo dell'eroe su quello dell'oggetto "magico" che causerebbe «troppo facili trionfi»<sup>90</sup>. In realtà, è proprio la decapitazione di Medusa ad avere minore sviluppo narrativo in Ovidio, racchiusa com'è in soli quindici versi (Ovidio, *Met.*, IV, vv. 772-786), mentre la sua storia è più estesamente sviluppata (Ovidio, *Met.*, IV, vv. 793-803), insieme con l'impresa di Atlante pietrificato e la liberazione di Andromeda che l'eroe avrà come premio in matrimonio, cerimonia durante la quale rievoca l'impresa della decapitazione di Medusa. Il volto della Gorgone si fisserà, poi, impresso per sempre, (quasi pena per contrappasso) sullo scudo di Minerva, segno tangibile della vendetta della dea sulla donna un tempo bellissima che era stata violata da Poseidone nel suo tempio e i cui capelli ella aveva, per

<sup>88</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, G. Rosati, trad. di L. Koch, vol. II, Milano, Mondadori, 2007, p. 242.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 323.

punizione, già mutato in serpi (Ovidio, *Met.*, IV, vv. 796-803). Anche Medusa subisce una metamorfosi, tramutandosi in immagine, quella che agisce sulla fantasia di Calvino, la cui narrazione si condensa in pochi scorci narrativi, perdendo parte delle valenze significative che assume in Ovidio la narrazione del mito di Perseo, l'eroe semidivino che, proprio come Mercurio con il quale «mostra strette somiglianze»<sup>91</sup>, si muove solo volando tra la terra e il cielo. In Ovidio, «Perseo è un eroe arcaico [...] che con l'aiuto degli dèi combatte contro mostri primordiali legati al mondo marino (dall'acqua sarebbero nati, secondo una diffusa teoria risalente ad Anassimandro, i primi animali)»<sup>92</sup>. Egli non adopera solo la forza fisica, ma anche astuzia e destrezza, in evoluzione rispetto all'eroe «epico tradizionale, [...] più odissiaco»<sup>93</sup>.

Si tratta di un mito narrato già nella *Teogonia* di Esiodo (vv. 270-283), che riferisce della nascita del gigante Crisaore e del cavallo alato Pegaso, figli di Poseidone e Medusa, dalla testa di quest'ultima recisa da Perseo, e anche delle imprese di Pegaso con Bellerofonte, che insieme supereranno la difficile impresa dell'uccisione della Chimera. Sarà poi proprio Pegaso, come racconta Euripide nella tragedia *Bellerofonte*<sup>94</sup>, a causare la sua morte disarcionandolo, per volontà di Zeus, per punirne la *hybris*, che lo aveva indotto a raggiungere l'Olimpo per parlamentare con gli dèi. Dalla XIII delle *Odi Olimpiche* di Pindaro (v. 60 sgg.) sappiamo, inoltre, che è Atena a donare a Bellerofonte le briglie d'oro con le quali l'eroe riesce a domare il selvatico cavallo, refrattario ad ogni controllo.

A fronte di un'articolata tradizione, ma soprattutto del testo ovidiano eletto a propria fonte ispiratrice, Calvino si concentra unicamente sullo sguardo di Medusa, immagine attraverso la quale esprime la propria percezione della realtà. Tuttavia, in questa opzione narrativa si altera una parte della valenza significativa del mito di Perseo, che non è solo l'eroe alato, ma anche un uomo capace di adoperare armi umane per sovrastare le forze oscure del male. Anche nella narrazione della liberazione di Andromeda in Ovidio Perseo «è protagonista di una grande *aristia* epica scontrandosi «in duello» con l'animale [...], che l'eroe sconfigge attaccandolo dall'alto a colpi di spada»<sup>95</sup>. La vittoria di Perseo riveste, nel Sulmonese, anche

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 324.

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> Cfr. *Il «Bellerofonte» di Euripide*, edizione e commento dei frammenti a cura di M. Curnis, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

<sup>95</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, vol. II, cit., p. 334.

un significato politico (egli combatte contro un nemico pubblico), oltre a costituire l'azione che ristabilisce l'ordine umano in un mondo che appare sconvolto dal caos primordiale, rappresentato dalla ferinità del mostro. Lo stesso Perseo in Ovidio è, per così dire, "pietrificato" dalla vista della bellezza di Andromeda legata allo scoglio, immobile come una statua (Ovidio, *Met.*, IV, vv. 672-675)<sup>96</sup>. Qui il motivo metamorfico è nelle alghe che si trasformano in corallo al contatto con la testa della Medusa che Perseo poggia a terra su molli alghe per rendere morbido il terreno. La componente eziologica è narrata con chiaro tono ironico da parte del poeta<sup>97</sup>, un tono che si perde in Calvino, il quale nel gesto di Perseo sembra intravedere gentilezza e leggerezza: una interpretazione del mito che non mi pare trovi riscontro in Ovidio. Nemmeno egli accenna all'opera di pietrificazione che Perseo compie con la testa della Medusa su Fineo, pretendente di Andromeda, e i suoi sostenitori e che occupa circa un terzo del V libro delle *Metamorfosi*. In effetti, la pietra, o marmo, nella quale si trasforma chi incrocia lo sguardo della Medusa, rappresenta la funzione perpetratrice di memoria che ha la scultura<sup>98</sup>, cioè la potenza eternatrice dell'arte, idea che Ovidio svolgerà nel mito di Aracne, dal quale Calvino mutua l'idea, o l'immagine di leggerezza. «L'*aristia* epica di Perseo [...] è la dimostrazione di come un testo diventa «monumento» [...] e il poeta-artista dotato del potere di eternare la memoria creando statue-*monimenta* ci appare come una figura-Medusa»<sup>99</sup>.

In Ovidio Minerva accompagna Perseo fino a Serifo, poi, narra il Sulmonese, si reca sul monte Elicona, in Beozia, tradizionalmente sede delle Muse. Il poeta si sofferma sull'eziologia della fonte Ippocrene, simbolo della produzione poetica: «nell'universo diegetico del poema [...] la poesia nasce con la fonte di Pegaso (cioè con la decapitazione di Medusa)»<sup>100</sup>. L'episodio ha una articolazione narrativa ampia rispetto a quanto solo accennato nelle *Lezioni americane*.

Anche Calvino narra della fonte che Pegaso con un colpo del proprio

<sup>96</sup> Cfr. *ivi*, pp. 336-337.

<sup>97</sup> «anguiferumque caput dura ne laedat harena, / mollit humum foliis natasque sub aequore virgas / sternit et inponit Phorcinidos ora Medusae» (Ovidio, *Met.*, IV, vv. 741-743). Sulla «ironica [...] preoccupazione» cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, G. Rosati, vol. II, cit., p. 344.

<sup>98</sup> A Fineo Perseo promette di renderlo «memorando per sempre» tramutandolo in marmo, OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di G. Rosati, trad. di G. Chiarini, vol. III, Milano, Mondadori, 2009, p. 25.

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 122-123.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 166.

zoccolo fa scaturire sul Monte Elicona e dalla quale bevono le Muse. Non indulge sul suo significato, dichiara solo di conoscere altre versioni del mito di Perseo che narrano di un eroe che cavalca Pegaso: «In alcune versioni del mito, sarà Perseo a cavalcare il meraviglioso Pegaso caro alle Muse, nato dal sangue maledetto di Medusa»<sup>101</sup>. In effetti è Boccaccio, nel XXII capitolo del *De Mulieribus claris*, a fornire il racconto di Perseo volato nel regno di Medusa inforcando un cavallo alato e, al capitolo XXVII del X libro delle *Genealogie*, l'interpretazione allegorizzante, propria di alcuni scrittori medievali, del cavallo alato come allegoria della fama. Tuttavia, rifuggendo da ogni allegoria, senza dubbio anche l'immagine del cavallo alato amplifica oltremodo l'idea di leggerezza, anzi sollevandosi con il suo corpo pesante dalla terra con la forza delle proprie ali sembra riassumere e, in certo modo, risolvere in se stesso l'opposizione leggerezza-peso, con vittoria della prima sul secondo, di un peso che Perseo ha già sconfitto evitando la pietrificazione. Ma in un mondo abitato da mostri è necessario che Perseo-Calvino rintracci i modi per realizzare una pacifica convivenza. Per questo Perseo porterà con sé la testa decapitata di Medusa, avendone grande cura e adoperandola solo per trasformare in pietra chi «merita il castigo»<sup>102</sup>.

Calvino propone la propria lettura dell'atteggiamento dell'eroe nei confronti della testa della Gorgone: anche tenere nascosto il volto di Medusa significa non osservare direttamente la realtà di un mondo che egli «porta con sé»<sup>103</sup>. Ha cura di questo mondo anche quando, dopo aver liberato Andromeda dal mostro marino Ceto, per lavarsi le mani, depone a terra la terribile e nel contempo “fragile” testa, ma solo dopo essersi assicurato di rendere soffice il duro terreno spandendovi foglie e ricoprendole di morbidi, perché nati sott'acqua, ramoscelli. Calvino definisce “miracolo” quel che poi succede, cioè la trasformazione ad opera dello sguardo di Medusa dei ramoscelli in coralli con i quali le ninfe si adornano. Anche i coralli, in effetti, derivano da un processo di pietrificazione, ma la loro «sottile grazia»<sup>104</sup> fa da contraltare alla feroce testa della Gorgone e rende nella loro levità (“sottile”) un'immagine di leggerezza, rispetto alla quale Calvino abbandona ogni tentativo di interpretazione: un'immagine di leggerezza come rappresentata anche nel gesto di gentilezza che Perseo mostra per la testa di Medusa. In Calvino l'intento ironico del testo ovi-

<sup>101</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 633.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Ivi, p. 634.

diano risulta, dunque, del tutto sovvertito. Dalle immagini derivategli dai miti greci altre si produrranno per analogia nella fantasia dello scrittore, che dalla Grecia classica ritorna al presente attraverso i versi di Montale, anch'essi esempio di leggerezza. Anche per la poesia montaliana, che si avvale di «elementi sottilissimi», è il sottile a definire il leggero, che si esalta attraverso il confronto con uno spaventoso Lucifero. Le sue ali sono «di bitume»<sup>105</sup> e il suo volo è verso il basso: non sempre le ali indicano leggerezza. Eppure, malgrado la fragilità di quanto c'è di luminoso nel mondo, il poeta spera nella sua salvezza, sia pure nella consapevolezza della fallibilità del giudizio umano, che anche per questo deve continuamente ritornare sulle proprie valutazioni e convinzioni, come Calvino afferma commentando *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera: «tutto quello che scegliamo e apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile»<sup>106</sup>. Questo accade per i fatti della vita, dal momento che solo in «un altro universo da quello del vivere» si realizza la leggerezza, un universo fatto di vivacità e mobilità, «qualità con cui è scritto il romanzo»<sup>107</sup>: è l'universo della letteratura. Probabilmente è questo l'«altro spazio» nel quale Calvino vorrebbe volare proprio «come Perseo»<sup>108</sup>: occorre vedere il mondo da un'altra prospettiva, attraverso un'altra logica, con altri strumenti d'indagine, questo è il vero valore, anzi il compito, della letteratura (e degli scrittori) «far saltare o deformare o invertire la vecchia struttura mitica»<sup>109</sup>, un «cambio di rotta» per dire ciò che la precedente impostazione non era riuscita ad esprimere, come ancora il 6 ottobre 1985 dichiarava in un'intervista di Maria Corti<sup>110</sup>. In questo “cambio di rotta” inevitabilmente si perdono le valenze significative del Perseo ovidiano, limitato ad evocative immagini.

Il catalogo delle proprie letture che segue nel prosieguo della lezione intende essere esemplificazione dello stile “leggero” di alcuni autori, una leggerezza, d'altra parte, che la scienza ha scoperto nella struttura del mondo che «si regge su entità sottilissime» (DNA, impulsi dei neuroni,

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 635.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibidem.*

<sup>109</sup> I. CALVINO, *Lettere 1945- 1985*, cit., p. 1033. D'altra parte, come osserva M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., «Calvino ha un'idea agronomica della letteratura. Perché la pianta cresca, bisogna togliere, sfrondare: potare appunto. Ridisegnare i profili, rinnovare i margini», p. 115.

<sup>110</sup> I. CALVINO, *Intervista di M. Corti*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, II, p. 2921.

neutrini, ecc.) e che sembra con il software comandare il mondo esterno e le macchine: un mondo “pesante” guidato da forze leggere<sup>111</sup>. Ancora una volta al passato Calvino risale attraverso il presente, perché tutto per lui ha una storia molto antica: questo mondo fatto di elementi piccolissimi e leggeri è proprio quello di Lucrezio, fatto di materia, ma mobile e leggera, fatto di vuoto «concreto» quanto «i corpi solidi»<sup>112</sup>. Consapevole della fisicità del mondo, egli lo polverizza anche nei suoi aspetti visibili e ne dissolve la compattezza<sup>113</sup>, ottenendo lo stesso risultato delle *Metamorfosi* di Ovidio che muove però dalle favole mitologiche, per dimostrare quanto tutto possa mutarsi «in quel che vi è di più diverso»<sup>114</sup>.

Due miti greci diventano esemplificativi della leggerezza della materia pronta a dissolversi e ricrearsi in altro: il mito di Driope e quello di Aracne. Il primo, narrato nel libro IX delle *Metamorfosi* ovidiane (v. 324 sgg.), è il racconto della trasformazione in loto di Driope, amata da Apollo, ma sposata ad Andremone la quale, cogliendo un fiore da una pianta di loto per donarlo al figlioletto piangente tra le sue braccia, si accorse che dai rami stillavano gocce di sangue, perché un tempo in loto si era trasformata la ninfa Lotide per sfuggire alla violenza di Priapo. Appena colto il fiore, la stessa Driope, per punizione del suo atto sacrilego, iniziò a mutarsi in albero, e con il volto già ligneo ebbe appena il tempo di salutare la sorella, il padre e il marito, pregandoli di strappare dai suoi rami il figlioletto. Anche di questo mito in Calvino arriva solo un'eco della potenza immaginifica ed espressiva di profonde significazioni individuabili in Ovidio. Il poema «esprime [...] l'essenza della nostra corporeità»<sup>115</sup>, ruota intorno a corpi che si trasformano, ma anche che vengono orribilmente mutilati e violentati, soprattutto corpi femminili. Anche Driope è vittima di uno stupro e in Ovidio è resa l'intensità del *pathos* della separazione tra madre e figlio, che esplode nel pianto dell'uditorio intento ad ascoltare il racconto che Iole narra della sventurata sorella Driope (Ovidio, *Met.*, IX, v. 356 sgg.). In effetti, la metamorfosi della fanciulla che si muta in albero richiamerebbe alla immaginazione un procedimento di pietrificazione che diventa quasi tangibile nella narrazione ovidiana del mutamento della carne nel rigido tronco, negli ultimi gesti di Driope che si fissano, immobili per

<sup>111</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 636.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Cfr. *ivi*, p. 637.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> C. SEGAL, *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. I, cit., p. XVII.

sempre, nel suo radicarsi nel terreno. Niente del dramma di Driope resta in Calvino, che sfuma la sua dolorosa vicenda di madre in un'immagine di leggerezza, non rintracciabile nel testo ovidiano.

Maggiore potenza esemplificativa assume il mito di Aracne, narrato nel VI libro delle *Metamorfosi* (v. 23 sgg.): abile ricamatrice della Lidia, avendo osato sfidare Atena nell'arte del tessere e avendola vinta tessendo una tela istoriata con le avventure amorose della dea, fu dalla dea mutata in ragno, destinato a tessere impalpabili ragnatele che, come ricorda Calvino sulla scia di Lucrezio, «ci avvolgono senza che noi ce ne accorgiamo mentre camminiamo»<sup>116</sup>. In Ovidio il mito è narrativamente contestualizzato all'interno di un percorso che si svolge in continuità con l'idea di poesia rappresentata nella contesa tra le Muse e le Pieridi che occupa l'ultima parte del libro precedente. Nella storia di Aracne<sup>117</sup> è presente anche un tema centrale delle *Metamorfosi*: il conflitto tra dèi e uomini, evocativo «della storia del mondo [...] in cui si stanno definendo gli assetti di potere e i rapporti di forza tra i protagonisti»<sup>118</sup>, cioè un significato politico. Nel Sulmonese, inoltre, lo scontro tra la donna e Minerva è allusivo, nella tessitura dei due arazzi, del confronto tra due concezioni di arte: «l'arazzo moralistico di Minerva celebra la teodicea e l'augusta *gravitas* del potere divino, quello di Aracne, invece, profano fino all'irriverenza, smaschera la pretesa giustizia e maestà degli dèi [...] a danno di innocenti vittime mortali»<sup>119</sup>. Poetica e politica, dunque, si celano nel mito ovidiano, che in Calvino agisce solo a livello fantastico, tralasciando parte del suo valore metaletterario e rivestendo una funzione esemplificativa.

Lucrezio, secondo gli insegnamenti di Epicuro, e Ovidio, seguendo le dottrine pitagoriche, attraverso la poesia indicano a Calvino che la leggerezza è un modo di “vedere il mondo”, che si esprime attraverso il linguaggio, la cui peste<sup>120</sup>, come dirà nel prosieguito delle sue lezioni lo scrittore, solo la letteratura può contrastare.

La leggerezza implica, dunque, un alleggerimento del linguaggio, la

<sup>116</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 637.

<sup>117</sup> Sulla presenza nel mondo classico della storia di Aracne, poco popolare e portata alla notorietà da Ovidio, cfr. G. S. CHIESA, *La tela di Aracne (Ovidio Metamorfosi 6, 1-145)*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie*, cit., pp. 195-210 e M. E. MICHELI, *La tela di Aracne (Met. 6, 1-145)*, ivi, pp. 211-221.

<sup>118</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di G. Rosati, trad. di G. Chiarini, vol. III, Milano, Mondadori, 2009, p. 242.

<sup>119</sup> Ivi, p. 244.

<sup>120</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 678.

presenza di elementi sottili e impercettibili tendenti all'astrazione e immagini "figurali" di leggerezza, come si precisa nelle sue «tre accezioni diverse»<sup>121</sup>. Secondo un preciso ordine argomentativo Calvino individua per ciascun tipo di leggerezza esempi letterari. La prima è ben rappresentata nel *Decameron* di Boccaccio dal salto con il quale il poeta Guido Cavalcanti, camminando per le vie di Firenze assorto nei suoi pensieri tra la gioventù vociante e festosa, se ne libera a dimostrazione che «la sua gravità contiene la leggerezza del mondo»: il mondo che circonda Calvino che, con il suo frastuono, indice di falsa vitalità, è «regno della morte»<sup>122</sup>. A me pare, inoltre, che l'immagine di Cavalcanti che, con la pesantezza del suo corpo, leggero s'invola in un salto richiami quella di Pegaso, il cavallo alato, e non solo per la relazione peso-leggerezza, ma anche perché entrambe le immagini sono connesse alla poesia e, dunque, alla cura del linguaggio. Poeta della leggerezza, infatti, Cavalcanti riesce a dissolvere anche le sofferenze d'amore in «spiriti» sempre in movimento per far comunicare mente e cuore, occhi e voce. Ancora una volta è un attento commento stilistico e linguistico a confermare la leggerezza della poesia cavalcantiana<sup>123</sup> rispetto a quella dantesca: due modi di far poesia, dunque, rispetto ai quali Calvino si ferma ad esprimere il dubbio di una scelta, quasi un "cambio di rotta". La sua scelta di stile e di vita resta, tuttavia, per una leggerezza che, come la poesia di Cavalcanti, implichi «la precisione e la determinazione» e si avvalga dell'«alleggerimento del linguaggio»<sup>124</sup>, di una narrazione che volge all'astrazione, di immagini, come il poeta che salta, le quali plasticamente rinviano alla categoria del leggero.

L'immagine del cavallo, che nonostante il peso della sua corporeità è capace di librarsi in volo, colpisce la fantasia dello scrittore, al punto che dalle pagine manoscritte del suo saggio, e proprio in questo snodo dello svolgimento narrativo, emerge che sarebbe stata sua intenzione inserire

<sup>121</sup> Ivi, p. 643.

<sup>122</sup> Ivi, p. 639. A proposito di questo esempio di leggerezza C. GIUNTA, *Le «Lezioni americane» di Calvino 25 anni dopo: una pietra sopra?*, «Belfagor», LXV, 6 (novembre 2010), evidenzia lacune inesattezze di ordine filologico e critico-letterario, p. 64, alle quali A. ASOR ROSA, *Lezioni americane*, cit., aveva già opposto l'osservazione che «Lo scrittore "usa" i testi in funzione sostanzialmente dimostrativa più che ermeneutica: e siccome le "qualità" letterarie di cui è alla ricerca sono di natura "fisica" e non "estetica", egli può accostare l'uno all'altro autori che, se esaminati in altra chiave, non rivelerebbero pressoché nulla in comune», p. 981.

<sup>123</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 640-641.

<sup>124</sup> Ivi, p. 643.

alcune «osservazioni sull'Ariosto»<sup>125</sup>. Non è casuale che a presentarsi alla sua immaginazione sia proprio «il cavaliere dell'Ippogrifo»<sup>126</sup> che cavalca anche Rabicano, questo sì un cavallo, sia pure non meno soprannaturale del primo fantastico animale, «nato per incantesimo da una fiamma a forma di cavallo fecondata da un colpo di vento. [...] che si nutre d'aria»<sup>127</sup>: la leggerezza fatta materia. Calvino commenta: «Un cavallo con le ali non è in sé un'immagine di leggerezza più di quanto non lo sia un aereo di linea»<sup>128</sup>, in effetti leggero lo rende «il tessuto del verso»<sup>129</sup>, la sua musicalità, la potenza evocativa della parola poetica: in definitiva è ancora una volta questione di stile e di lingua, di capacità compositiva e narrativa. Verrebbe quasi da commentare che la leggerezza non è problema di peso!

Altri esempi Calvino ne rintraccia nel Don Chisciotte trasportato in aria di Cervantes, nel Mercurio di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, concludendo ancora sull'idea di leggerezza che si realizza nello stile e nel linguaggio, nell'ironia e nella malinconia che pervadono l'opera di entrambi, per planare (è il caso di dirlo) su Cyrano de Bergerac. La sua rappresentazione fantastica e al contempo ironica del mondo si fonda su una concezione atomistica dell'universo<sup>130</sup>, generata da un'unica materia trasformatasi in ogni "forma", animata e inanimata, mettendo in discussione il «*parochialism* antropocentrico»<sup>131</sup> della coscienza umana: un'idea dalla quale discende la necessaria «fraternità degli uomini»<sup>132</sup>, prima ancora che alla stessa conclusione arrivasse la Rivoluzione francese. È la sfida alla forza di gravità di Cyrano, che tenta ogni espediente per raggiungere la luna, a colpire l'immaginazione di Calvino: ancora una volta è il volo verso "un altro spazio" che impegna la sua riflessione. La distanza dal peso del mondo è condizione preliminare per la sua osservazione. Lo sa bene Jonathan Swift che, con l'isola volante di Laputa, sembra annullare le sue «due ossessioni [...]»: dico l'astrazione incorporea del razionalismo contro il quale egli dirige la sua satira, e il peso materiale della corporeità»<sup>133</sup>.

<sup>125</sup> *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2967.

<sup>126</sup> Sulla figura di questo fantastico animale in Ariosto cfr. S. JOSSA, *Il volo dell'ippogrifo*, in *I voli dell'Ariosto*, a cura di M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti, Milano, Officina libraria, 2016, pp. 135-146.

<sup>127</sup> *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2967.

<sup>128</sup> Ivi, p. 2968.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 648-649.

<sup>131</sup> Ivi, p. 649

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Ivi, p. 650.

Indicativo che il volo occupi la fantasia del Sanremese è la conclusione del suo *excursus* sul XVIII secolo la cui «immaginazione è ricca di figure sospese per aria»<sup>134</sup>, come in un'atmosfera di sospensione sembra che si svolgano le fantastiche avventure del Barone di Münchhausen, anche lui in volo «su una palla di cannone»<sup>135</sup>, sfidando la gravità. Sono tutti racconti che hanno un fondamento scientifico nelle teorie di Newton, a proposito del connubio letteratura-scienza operante anche all'interno della narrativa calviniana, compendiate nella leopardiana storia dell'astronomia. Anche il Recanatese, d'altra parte, adopera immagini di leggerezza per ritrarre i momenti di felicità, soprattutto l'immagine lunare, che occupa un posto centrale anche nell'immaginario calviniano.

Dopo avere discusso i diversi elementi che concorrono a definire l'idea di leggerezza, con adeguati esempi, a Calvino non resta che contestualizzare la propria lezione riportandola nell'alveo della letteratura, intesa come «ricerca della conoscenza»<sup>136</sup> e pertanto comprensiva dell'antropologia, dell'etnologia, della mitologia. Dalla prima la letteratura deriva «il nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta»<sup>137</sup>: lo sciamano levita, sollevandosi in volo, per ricercare, in un altro livello di percezione, soluzioni alle necessità e alle sofferenze della tribù; volano le streghe «sui manici delle scope»<sup>138</sup> per sfuggire all'ignoranza e alla superstizione, nelle fiabe si vola continuamente in un altro mondo, spesso a dorso di un cavallo capace di librarsi in alto. In cavallo si trasforma perfino il secchio del narratore de *Il cavaliere del secchio* di Kafka per aiutarlo, trasportandolo verso l'alto alla ricerca di carbone per la stufa nel rigido inverno tedesco. Tuttavia, a volare in “un altro spazio” non si sa cosa si potrebbe trovare: la bottega del carbonaio è sottoterra e né lui né la moglie riescono ad ascoltare le richieste del cavaliere che vola alto sopra di loro a cavallo di un secchio vuoto e che, infine, è scacciato dalla donna quasi fosse una mosca, scomparendo dietro le Montagne di Ghiaccio. A tal punto della lezione subentra la riflessione dello scrittore sulla opportunità di volare, indotti dalle privazioni e dalle sofferenze, lontano dal mondo, eppure egli resta convinto che il lasciarsi trasportare leggeri nel regno dell'altro potrebbe offrire altre opportunità, senza dubbio quelle che, conclude

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Ivi, p. 651.

<sup>136</sup> Ivi, p. 653.

<sup>137</sup> Ivi, p. 654.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

Calvino, «saremo capaci di portarvi»<sup>139</sup>, innanzitutto la leggerezza. Essa necessita di una potente capacità immaginativa associata ad un meditato razionalismo, perché volare sulle ali di Pegaso ci deve liberare dal peso che grava e opacizza la nostra visione della “verità dei fatti”, ma non deve separarci da questo mondo. D’altra parte, lo impone «il senso della realtà», perché «la fantasia è come la marmellata, bisogna che sia spalmata su una solida fetta di pane»<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 655.

<sup>140</sup> Così rispondeva in un’intervista del 1981, nella quale si discuteva del nuovo millennio, alla domanda *L’umanità sarà ancora capace di fantasia?*, cfr. I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, cit., p. 483 e I. CALVINO, *Le Età dell’uomo*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2868.

## Interventi

### THE 1867 GRAND TOUR OF MARK TWAIN IN ITALY: THE LEGEND OF THE CAPITOLINE VENUS

#### ABSTRACT

Nel 1867, lo scrittore americano Mark Twain visitò varie città italiane. Dall'Italia mandò dei messaggi sociali all'America, specialmente riguardo la schiavitù. Egli celebrò Roma imperiale, Firenze rinascimentale, Michelangelo, le repubbliche marinare. Visitò Pompei e ammirò le azioni di Plinio il Giovane durante l'eruzione del Vesuvio. Al ritorno in America, Mark Twain cercò di aggiungere qualcosa al patrimonio artistico italiano. Pertanto, immaginò una storia d'amore a Roma. George Arnold è un povero artista. Ha fatto una statua, chiamata America. Intanto vuole sposare Mary Morgan. Il padre gli ordina di trovare cinquantamila dollari entro sei mesi prima di poter sposare la figlia. George è in delirio. Un suo amico trova la soluzione: rompe il naso, un ginocchio, un braccio della statua e la seppellisce per farla apparire di origine romana, e di grande valore. Prima dei sei mesi, la statua è riscavata. Un settimanale di Roma proclama la grande scoperta. Un comitato le dà un nome, è la Venere Capitolina e la valuta a dieci milioni di franchi. A George spetta la metà, ora può sposare Mary Morgan. Lo spirito imprenditoriale americano è al lavoro e presenta azioni a Wall Street per l'acquisto di terreni per altre scoperte archeologiche in Italia.

In 1867, the American writer Mark Twain visited various Italian cities. From Italy, he sent social messages to America, especially regarding slavery. He glorified imperial Rome, Michael Angelo, Renaissance Florence, and the Sea Republics. He visited Pompeii and admired the actions of Pliny the Younger during the eruption of Vesuvius. Mark Twain, upon his return to America, wished to add something to the artistic patrimony of Italy. He imagined an American love story in Rome. George Arnold, a starving American artist, sculpted a statue, named America. He wants to marry Mary Morgan. Her father orders him to find, in six months, fifty thousand dollars before he can marry her. George is in delirium. A friend breaks the nose, one knee, the left arm of America and buries it. Before the six months are up, the statue is excavated and a committee decrees that it is *The Capitoline Venus*. A weekly of Rome proclaims the big discovery. The statue is valued at ten million francs, half of which goes to George, who is now allowed to marry Mary Morgan. The spirit of American entrepreneurship is at work with stocks at Wall Street to acquire lands for other archeological discoveries in Italy.

PAROLE CHIAVE: Mark Twain, Roma, Pompei, Rinascimento, Venere Capitaona.

KEYWORDS: Mark Twain, Rome, Pompeii, Renaissance, *Capitoline Venus*.

Mark Twain (1835–1910), the great American writer, known also as “The soul of America”, is famous for having written many novels with a social background, such as *The Adventures of Huckleberry Finn*, where he shows the friendship between a Negro man and a white boy who helps him to be liberated from slavery. Without any prejudice between them, the two go fishing along the banks of the mighty Mississippi River, while demonstrating the hypocrisy and prejudice of adults towards such a friendship.

He also wrote the fabulous story of the *Prince and the Pauper*, who exchange roles to experience each other’s life. Due to their resemblance, as if they were twins, they dress up in each other’s clothes.

The pauper is Tom Canty, son of a beggar; the Prince is Edward Tudor of Wales, the much desired and sickly son of Henry VIII. For a day, the Prince goes about incognito in the streets of London and experiences the difficult life of a pauper in the English society of 1547, which was unknown to him, since he was isolated and insulated from the real world.

Returning to his role as Prince, and later as King Edward VI, upon the death of his father, he promises to form a more just and more humane society. However, he will die young, at the age of 15.

In 1867, Mark Twain, working as a correspondent for the newspaper *San Francisco Alta California*, made a Grand Tour of Europe and the Middle East with a small group of American tourists. In Italy, he visited Genoa, Milan, Venice, Florence, Pisa, Rome, Naples and Pompeii. On each city visited, he wrote about its natural wonders, artistic treasures, and his personal observations. From the outside, he saw Italy inside. With his moralistic and humorous nature, he noted the vices and virtues of the Italians. These writings were then collected in a volume entitled *The Innocents Abroad*.

### 1. Genoa

Mark Twain’s Grand Tour of Italy began in Genoa, where he visited the house-museum of Christopher Columbus (1451–1506), and to confirm that the navigator was born in Genoa, as Columbus himself had written in a letter: «Dalla città di Genova io trassi origini, e in essa io nacqui». The courageous Genoese overcame many obstacles. He was even called *pazzo* for his belief that the earth is round, when it appears to be flat. He broke the chains of the Ocean, and by serendipity, reached new people, new lands. He arrived at a new continent, convinced that he had arrived in India, where he had wanted to go, navigating from East to West. In the

house of Columbus in Genoa, Mark Twain read the letters that Columbus had written to various people seeking help for his expeditions. There is also the letter from Paolo del Pozzo Toscanelli who encouraged him to undertake his epic journey, since the Earth «è una sfera rotonda», it is in the form of round sphere and not flat, as it was the popular belief.

Twain extolled the housing stock and the history of Genoa, as she was one of the four Sea Republics, along with Venice, Pisa, and Amalfi:

These people here live in the heaviest, highest, broadest, darkest, solidest houses one can imagine [...] The Republics of Genoa and Pisa were very powerful in the middle ages. Their ships filled the Mediterranean and they carried on an extensive commerce with Constantinople and Syria. Their warehouses were the great distributing depots from whence the costly merchandise of the East was sent abroad over Europe.

The idea of going to India from East to West had also historical reasons. In 1453 Constantinople was besieged and conquered by the Ottoman Empire. The four powerful and wealthy Maritime Republics of Genoa, Venice, Pisa and Amalfi lost their trade routes with the Middle East, especially with Constantinople and Aleppo in Syria. Therefore, it was necessary to find an alternative route to reach the spices and riches of the Orient. Spain, on January 2, 1492, after 780 years, had completed the *Reconquista* with the liberation of Granada from the secular occupation of the Iberian Peninsula by the Moors. The Spanish rulers, Isabella and Ferdinand, could now help Columbus in his voyages. Setting out from the Franciscan monastery of Santa Maria della Rábida in Palos, on August 3, 1492, Christopher Columbus, nominated by Queen Isabella Admiral of the Ocean Sea, *In nomine Domini*, set sail with three caravels. Like a new Ulysses, he crossed the Pillars of Hercules, the Strait of Gibraltar unharmed. On October 12, 1492, after about three months at sea, a sailor from the *Niña* sighted something from afar: sea reeds. He immediately shouted *Tierra! Tierra!*. As soon as they arrived in terraferma, the sailors recited the Pater Noster, the Ave Maria and sang the Salve Regina. The discovery of new lands by Columbus represents one of the most important events in human history. Columbus returned to Europe bringing three new foods that greatly improved the European and world diet: corn, potatoes, and tomatoes, which at first, no one wanted to eat, since they were considered to be poisonous. A man, sentenced to death, was forced to eat them, and as fortune would have it, he did not die. He was saved along with the tomatoes.

Eratosthenes (276–194 B. C.), the Greek–Libyan astronomer and mathematician, had placed gnomons in two different Egyptian cities. By noticing the difference of sunlight angles, he deduced that the Earth is round; he even calculated the almost perfect circumference of the Earth, to be around 40,000 km to the present 40,075 km (24,901 miles). The Romans also called the Earth *Orbis Terrarum*, the circle of lands. Columbus had been captivated by the prophecy of Seneca (4 B.C.–65 A.D.) who, in *Medea*, had foreseen that a navigator would discover new lands:

Venient annis saecula seris,  
quibus Oceanus vincula rerum  
laxet et ingens pateat tellus  
Tethysque novos detegat orbes  
nec sit terris ultima Thule<sup>1</sup>.

## 2. Milan

From Genoa Twain went to Milan to visit its wonders: the Duomo, La Scala, Leonardo's Last Supper, and the Ambrosian Library, in which he saw a manuscript of the Roman poet Virgil, with annotations in the handwriting of Petrarch. But he was enchanted by the solemnity of the Cathedral:

What a wonder it is! So grand, so solemn, so vast! And yet so delicate, so airy, so graceful, a miracle! — an anthem sung in stone, a poem wrought in marble! It is noble, it is beautiful! Wherever you stand in Milan, or within seven miles of Milan, it is visible — and when it is visible, no other object can chain your whole attention. It is the first thing you look for when you rise in the morning, and the last your lingering gaze rests at night. Surely, it must be the princeliest creation that ever a brain of man conceived. They say that the Cathedral of Milan is second only to St. Peter's at Rome. I cannot understand how it can be second to anything made by human hands.

At La Scala Mark Twain tried out its acoustics. With his tenor voice, he sang some notes of Verdi's *Và' Pensiero*. He visited the Church of Santa

---

<sup>1</sup> «Centuries of years will come when the Ocean Sea / will break his chains of things, / a huge land will be revealed, / Tethis will discover new worlds, / and Thule (Iceland) no longer be the ultimate land». Tethis was the Greek mythological goddess-wife of the earth-encircling River Oceanos; she oversaw the rising and setting of the heavenly bodies: The Sun, Moon, Constellations, and Clouds.

Maria delle Grazie to see Leonardo's Last Supper. He found it in bad condition and explained why: Napoleon's soldiers had used the refectory as a stable for horses. *Sotto voce*, he murmured: «Deplorable sacrilege!».

Something humorous took place in Milan. He needed to take a bath. There was no soap. A companion tried out his knowledge of Italian: *Cospetto! Corpo di Bacco! Solferino!*. Suddenly, a lady arrived with soap, saying: *Buon bagno, signori*. Twain and companions dove into the wooden tubs. Not having seen the sign in Italian *DONNE*, they realized that they were in the wrong section.

### 3. Venice

Mark Twain glorified the history of the *Serenissima*, the Queen of the Adriatic Sea:

The Venice, which was a haughty, invincible, magnificent Republic for nearly fourteen hundred years; whose armies compelled the world's applause whenever and wherever they battled; whose navies well high held dominion of the seas, and whose merchant fleets whitened the remote oceans with their sails and loaded these piers with the products of every clime. Six hundred years ago, Venice was the Autocrat of Commerce; her mart was the great commercial centre, the distributing-house from whence the enormous trade of the Orient was spread abroad over the Western world.

He wanted to visit in a special way the Cathedral of San Marco, for his name-sake, the Bridge of Sighs, the bronze Horses, the famous winged Lion of St. Mark, the Doges' Palace, the San Rocco Gallery with the many Renaissance paintings by Giorgione, Canaletto, Tintoretto, Titian, Veronese, and then he rode in the famous gondolas through the Grand Canal, imitating Venetian tunes along with the *gondoliere*. A member of the group, hearing the word Renaissance from the *cicerone*, the tour guide, thought that Renaissance was a person, perhaps another great painter, named Rinaldo Renaissance. A fellow tourist, with all kindness, explained that Renaissance is not a person, but a great period of Italian art and science. From Venice, Mark Twain sent a strong social message to America:

The guide I have spoken of is the only one we have had yet who knew anything. He was born in South Carolina, of slave parents. They came to Venice while he was an infant. He has grown up here. He is well educated. He reads, writes, and speaks English, Italian, Spanish, and French, with perfect facility; is a worshipper

of art and thoroughly conversant with it; knows the history of Venice by heart and never tires of talking of her illustrious career. He dresses better than any of us, I think, and is daintily polite. Negroes are deemed as good as white people, in Venice, and this man feels no desire to go back to his native land. His judgment is correct.

From Venice, with the example of the Afro-American guide, Mark Twain hinted at the social situation in America. After a four-year civil war (1861–1865), causing more than half a million deaths, America must make peace with herself and must open the school doors to all citizens, because the mind is a gift not be wasted or denied, as it was the case with Negroes and enslaved citizens.

Margaret Mitchell (1900–1949), in her monumental epic novel *Gone with the Wind* of 1936, which later became a grandiose film, presented the destruction and Reconstruction of the United States of America. Only the moral courage of President Abraham Lincoln (1809–1863), also known as the Great Emancipator, with his memorable Gettysburg Address, held the Union together and saved the United States from disintegration:

Four score and seven years ago our fathers brought forth on this continent, a new nation, conceived in Liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal [...] That this nation, under God, shall have a new birth of freedom, and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth.

President Lincoln *belongs to the Ages*, as it is written on his tomb in Springfield, the capital city of the State of Illinois. A stone from the Colosseum was donated by Rome in honor of the great American president, who died for the freedom and justice for all citizens of America and of the world.

#### 4. Florence

«Florence pleased us», wrote Mark Twain. The group wandered through the «endless collections of paintings and statues of Pitti and Uffizi galleries». He admired the Cathedral and the Baptistery with the Gates of Paradise by Ghiberti. He made a special visit to the Church of Santa Croce «to weep over the tombs of Michelangelo, Machiavelli, Galileo», and on the vacant tomb of Dante, who was exiled from his beloved city: «That ungrateful city that had exiled him and persecuted him would give much to have it there [...] Medici are good enough for Florence. Let her plant Medici

and build grand monuments over them to testify how gratefully she was». Finally, like Dante onorato *fra cotanto senno* (*Inferno* IV, 102), Mark Twain can converse with the society of *litterati*, since he had studied art history and literature classes in America. He suggested transplanting the Medici in all other cities of the world. He also visited the jewelry shops on Ponte Vecchio. Then, he took a walk on *Lungarno*, as if he were a native Florentine.

## 5. Pisa

Mark Twain could not miss a visit to Pisa's Leaning Tower, and, like all tourists, tried to straighten the tower with his hand. He discovered why the tower is out of the perpendicular. The reason is simple: «It was not designed by Michelangelo». In the Baptistery he saw Galileo's Pendulum, and wished to test the Baptistery's glorious echo. With an offering to the friar, the group sang the American National Hymn. It was an angelic harmony.

## 6. Roma, Urbs Aeterna, Caput Mundi

«What is there in Rome for me to see that others have not seen before me? What is there for me to touch that others have not touched? What is there for me to feel, to learn, to hear, to know, that shall thrill me before it pass to others? What can I discover? — Nothing. Nothing whatsoever. But if I were only a Roman!». Mark Twain admired the great dimensions of St. Peter's Basilica, where even «The statues of children holding vases of holy water were immense». He went up the 327 steps to get to the dome of St. Peter's Basilica. From there he saw the panorama of Rome. He saw the history of Rome unfolding before his eyes. Mark Twain imagined being in a *Schola Romana* where the *Magister* in toga presented a documentary about Rome:

From the dome of St. Peter's one can see every notable object in Rome, from Castle St. Angelo to the Coliseum. He can discern the seven hills upon which Rome is built. He can see the Tiber, and the locality of the bridge Horatius kept «in the brave days of old» whom Lars Porsena attempted to cross it with his invading host. He can see the spot where the Horatii and Curatii fought their famous battle. He can see the broad green Campagna, stretching away toward the mountains, with its scattered arches and broken aqueducts of the olden time, so picturesque in their gray ruin, and so daintily festooned with vines. He can see the Alban Mountains, the Apennines, the Sabine Hills, and the blue Mediterranean. He can see a panorama that is varied, extensive, beautiful to the

eye, and more illustrious in history than any other in Europe. — About his feet is spread the remnant of a city that once had a population of one million souls; and among its masses edifices stand the ruins of temples, columns, and triumphal arches that knew the Caesars, and the noon-day of Roman splendor; and close by them, in unimpaired strength, is a drain of arched and heavy masonry that belonged to that old city which stood here before Romulus and Remus were born or Rome thought of. The Appian Way is here yet, and looked much as it did, perhaps, when the triumphal processions of the Emperors moved over it. We necessarily visited the Forum, where Caesar was assassinated, and also the Tarpeian Rock. We saw the Dying Gladiator at the Capitol, in the Vatican — the Laocoon. And then the Coliseum.

Visiting the Colosseum, Mark Twain recalled the persecutions of the Christians and imagined billboards of gladiatorial engagements, all proclaiming: *Ave, Caesar! morituri te salutant!*: «NEW LIONS! / NEW GLADIATORS! / MARCUS MARCELLUSVALERIAN!». In its ruins he also imagined finding a note written in Latin by the delicate hand of a *puella Romana*: «*Occurre mihi Tarpeia cras Vespere, care, ad septem p. m. Mater abest visitanda amicas in Collibus Sabinis. CLAUDIA. Meet me at the Tarpeian Rock, dear, tomorrow at seven p. m. Mother is away visiting lady friends on the Sabine Hills. CLAUDIA*».

In the Forum, Mark Twain walked in the company of Cincinnatus, Gracchi Brothers, Julius Caesar, Augustus, Virgil, Vestal Virgins. He hears Cicero thundering against the conspiracy of Catiline: «*Quo usque tandem abutere, Catilina, patienti nostr? [...] O tempora, O mores. [...] O d immortales! Ubinam gentium sumus? Quam rem publicam habemus? In qu urbe vivimus?*»<sup>2</sup>.

Mark Twain made an inevitable visit to the Pantheon, which was rebuilt in 127 A. D. by Emperor Hadrian to honor all the gods and religions of the Roman Empire. Here Mark Twain's mind immersed itself in history. The Pantheon, after two millennia, is in perfect condition because it was changed from a pagan temple to a Christian Basilica and was saved from barbarian destruction. With the Edict of Milan of 313 A. D., the Emperor Constantine legalized Christianity. After the barbarian invasions, Christianity was the only institution able to survive and to save the Roman and Western civilization as we know it now: libraries, schools, hospitals,

<sup>2</sup> «How long, Catiline, are you going to abuse of our patience? Oh the times! Oh the mores! Oh immortal gods! What kind of people are we? What type of republic do we have? In what kind of city do we live?».

cathedrals, Gregorian chant, music, and monasteries, where monks, at the *scriptorium*, saved all the Roman, Greek Authors, and Patristica. In 452 A. D. Pope Leo I, at the gates of Rome, stopped Attila, called *flagellum Dei*, and saved the Eternal City from the attack of the Huns. While Julius II, as Pope and soldier, defended Rome and Central Italy from French and Spanish invasions.

Visiting the majestic St. Peter's Basilica, Twain made a long list of the works of Michelangelo, the man who is great in poetry, painting, sculpture, architecture, great in everything he did: David, La Pietà, the Sistine Chapel, the Dome of St. Peter, the tomb of Pope Julius II with the majestic statue of Moses, the Basilica of Santa Maria degli Angeli, transformed from the baths of Diocletian; he even designed the uniform of the Swiss Guards. The long list ends by making the greatest tribute to Michelangelo's genius: «The Creator made Italy from designs by Michael Angelo».

## 7. Naples

From its port, Mark Twain admired the panorama of the city of Naples, in the form of an immense theater, which extends over the hills of Camaldoli, Capodimonte, with the royal palace, the Certosa of San Martino, castle St. Elmo, and Mount Vesuvius in the distance. He noted a peculiar thing in the streets of Neapolis:

At six o'clock every evening, all Naples turns out to drive on the Riviera di Chiaia; and for two hours one may stand there and see the motliest and the worst-mixed procession go by that ever eyes beheld. Princes (there are more princes than policemen in Naples — the city is infested with them) — princes who live up seven flights of stairs and don't own any principalities [...] Dukes and bankers, in sumptuous carriages and with gorgeous drivers and footmen, turn out, also, and so the furious procession goes. For two hours rank and wealth, and obscurity and poverty, clatter along side by side in the wild procession, and then go home serene, happy, covered with glory!

Twain made the epic ascent up Mount Vesuvius, from where he saw the panorama of Parthenope, and gave his definition of *Vedi Napoli e poi muori*:

*See Naples and die.* Well, I do not know that one would necessarily die after merely seeing it, but to attempt to live there might turn out a little differently. To see Naples as we saw it in the early dawn from far up on the

side of Vesuvius, is to see a picture of wonderful beauty. At that distance its dingy buildings looked white — and so, rank on rank of balconies, windows and roofs, they piled themselves up from the blue ocean till the colossal castle of St. Elmo topped the grand white pyramid and gave the picture symmetry, emphasis and completeness. And when its lilies turned to roses — when it blushed under the sun's first kiss — it was beautiful beyond all description. One might well say, then, *See Naples and die*. The frame of the picture was charming, itself. In front, the smooth sea — a vast mosaic of many colors; the lofty islands swimming in a dreamy haze in the distance; at our end of the city the stately double peak of Vesuvius, and its strong black ribs and seams of lava stretching down to the limitless level campagna — a green carpet that enchants the eye and leads it on and on, past clusters of trees, and isolated houses, and snowy villages, until it shreds out in a fringe of mist and general vagueness far away. It is from the Hermitage, there on the side of Vesuvius, that one should «see Naples and die».

Mark Twain walked through the *Centro Storico* with its tall buildings, especially Palazzo *Sanfelice* and Palazzo *Spagnolo*, that have double staircases, named by the populace *ali di falco* (hawk wings), and he honored the Palazzi as “the eighth wonder in the world”. He visited the church and the majolica cloister of Santa Chiara; the Baroque church of Gesù Nuovo, (where there is now the tomb of the Saint Doctor Giuseppe Moscati of Serino). He visited the Chapel of San Severo, with the statue of *Cristo Velato*, made by Giuseppe Sammartino. Seeing the solemnity of the Veiled Christ, he remained breathless and once again asked how a human hand had been able to sculpt this solemn and sacred majesty. Mark Twain also visited the Cathedral and described, with much skepticism and incredulity, the spectacle of «the miraculous liquefaction of the blood of St. Januarius». Nevertheless, he admired the splendid chapel dedicated to San Gennaro, the patron saint of Napoli and the city's protector from the fury of the *Sterminator Vesevo*, as described by Giacomo Leopardi in the canto *La Ginestra*.

## 8. Pompeii

Life and time in Pompeii stopped at one p. m. on October 24th, 79 A. D., when Vesuvius erupted and covered the city with 10-12 meters of ashes and lapilli. Pompeii slept for 17 centuries. The excavations began in 1750,

when a farmer, by chance, dug holes to plant grape vines, and stones of a wall appeared. The excavations of Pompeii continue at the present time and reveal the life of a Roman city, as Mark Twain noticed: «Pompeii is no longer a buried city. It is a city of hundreds and hundreds of roofless houses, and a tangled maze of streets where one could easily get lost».

Mark Twain visited the Forum, the various forms of people petrified in the ashes of Vesuvius. He walked on *Via dell'Abbondanza*, along the ruts traced by the wheels of Roman chariots. Twain, the conscientious citizen, had to make a complaint to the Street Commissioner:

I wish I knew the name of the last one that held office in Pompeii so that I could give him a blast. I speak with feeling on this subject, because I caught my foot in one of those ruts, and the sadness that came over me when I saw the first poor skeleton, with ashes and lava sticking to it, was tempered by the reflection that may be that party was the Street Commissioner.

He saw the various *popinae*, the prototypes of fast food restaurants, the *peristylum*, the *compluvium*, the *impluvium*, and the *Lararium* of the *domus romanae*. Some houses welcome the guests in the atrium, with the mosaic: *CAVE CANEM*.

In Pompeii, Mark Twain immersed himself in the events, as if they were happening in his presence. While reading the story of Pompeii on the steps of the little theater, he imagines that Vesuvius is exploding at that moment, and the *deus ex machina* announces: «Owing to circumstances, there will be no performance tonight. Close down the curtain. Put out the light». The eruption of Mount Vesuvius was described by the conscientious student Pliny the Younger. Invited by his uncle, Pliny the Elder, to see the natural event of the eruption closely, he preferred to remain behind to do his Latin homework. He stayed home *ad studendum* the History of Rome by Titus Livy. He survived. Tragically, his uncle died, suffocated by the ashes on *Stabiae* beach. From the safe distance of Misenum, Pliny the Younger was an eye witness of the eruption of Vesuvius. In a letter to the historian Cornelius Tacitus, Pliny described the tragic event:

Erat Miseni classemque imperio praesens regebat. Nonum Kal. Septembres hora fere septima mater mea indicat ei apparere nubem inusitata et magnitudine et specie. Usus ille sole, mox frigida, gustaverat iacens studebatque; poscit soleas, ascendit locum ex quo maxime miraculum illud conspici poterat. Nubes—incertum procul intuentibus ex quo monte; Vesuvium fuisse postea cognitum

est — oriebatur, cuius similitudinem et formam non alia magis arbor quam pinus expresserit. Nam longissimo velut trunco elata in altum quibusdam ramis diffundebatur, credo quia recenti spiritu evecta, dein senescente eo destituta aut etiam pondere suo victa in latitudinem vanescebat, candida interdum, interdum sordida et maculosa prout terram cineremve sustelerat. Magnum propiusque nascendum aut eruditissimo viro visum. Iubet liburnicam aptari, mihi si venire una vellem facit copiam; respondi studere me malle<sup>3</sup>.

The young Pliny continued his description of the eruption and the panic among the people:

Vix consideramus, et nox – non qualis illunis aut nubila, sed qualis in locis clausis lumine extincto. Audires ululatus feminarum, infantum quiritatus, clamores virorum; alii parentes alii liberos alii coniuges vocibus requirebant, vocibus noscitabant; hi suum casum, illi suorum miserabantur; erant qui metu mortis mortem precarentur; multi ad deos manus tollere, plures nusquam iam deos ullos aeternamque illam et novissimam noctem mundo interpretabantur.

Mark Twain, *quasi verbatim*, reported the description of the eruption as eye witnessed by Pliny the Younger:

Compare the cheerful life and the sunshine of this day with the horrors the younger Pliny saw here, the 9th of November, A. D. 79, when he was so bravely striving to remove his mother out of reach of harm, while she begged him, with all a mother's unselfishness, to leave her to perish and save himself.

By this time the murky darkness had so increased that one might have believed himself outside in a black and moonless night, or in a chamber

---

<sup>3</sup> PLINY, *Letters*, 6.16, Penguin Classics, translated by Betty Radice, 1963: «At that time, October 24. A. D. 79, my uncle was at Misenum in command of the fleet. About one in the afternoon, my mother pointed out a cloud with an unusual size and appearance that had just formed. From that distance it was not clear from which mountain the cloud was rising, although it was found afterwards to be Vesuvius. The cloud could best be described as more like an umbrella pine than any other tree, because it rose high up in a kind of trunk and then divided into branches. I imagine that this was because it was thrust up by the initial blast until its power weakened and it was left unsupported and spread out sideways under its own weight. Sometimes it looked light colored, sometimes it looked mottled and dirty with the earth and ash it had carried up. Like a true scholar, my uncle saw at once that it deserved closer study and ordered a boat to be prepared. He said that I could go with him, but I chose to continue my studies».

where all the lights had been extinguished. On every hand was heard the complaints of women, the wailing of children, and the cries of men. One called his father, another his son, and another his wife, and only by their voices could they know each other. Many in their despair begged that death would come and end their distress. Some implored the gods to succor them, and some believed that this night was the last, the eternal night which should engulf the universe!

In 106 A. D., as Governor of the Roman Province Bithynia (present Turkey), Pliny then wrote an important letter to the emperor Trajan about the Christians:

Affirmabant autem hanc fuisse summam vel culpae suae vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem seque sacramento non in scelus aliquod obstringere, sed ne furta ne latrocinia ne adulteria committerent, ne fidem fallerent, ne depositum appellati abnegarent. Quibus peractis morem sibi discedendi fuisse rursusque coeundi ad capiendum cibum promiscuum tamen et innoxium; quod ipsum facere desisse post edictum meum, quo secundum mandata tua hetaerias esse vetueram. Quo magis necessarium credidi ex duabus ancillis, quae ministrae dicebantur, quid esset veri (Lib. X, 96)<sup>4</sup>.

For the first three centuries, in the eyes of the Romans, the Christians appeared guilty for their refusal to venerate the pagan gods, being «falsi e bugiardi», as Virgil would describe them to Dante in the *Divine Comedy* (*Inferno* I, 72). They refused to make sacrifices of animals, the *Suovitaurilia* to various Roman gods, Jupiter, Mars, Venus, Apollo and to venerate the image of the reigning Emperor, considered a *divus*; for which the Christians were seen as rebels against the Empire.

But Pliny, as a conscientious student during the eruption of Mount Vesuvius and now as a scrupulous public official, requested the Emperor Trajan's advice and legal opinion on how to treat the

Christians in his Province. Trajan replied to treat and respect them as other Roman citizens, not to hunt for them, for the good name of Rome in history:

---

<sup>4</sup> «They asserted, however, that the sum and substance of their fault or error had been that they were accustomed to meet on a fixed day before dawn and sing responsively a hymn to Christ as to a god, and to bind themselves by oath, not to some crime, but not to commit fraud, theft, or adultery, not falsify their trust, nor to refuse to return a trust when called upon to do so. When this was over, it was their custom to depart and to assemble again to partake of food—but ordinary and innocent food. Even this, they affirmed, they had ceased to do after my edict by which, in accordance with your instructions, I had forbidden political associations. Accordingly, I judged it all the more necessary to find out what the truth was from two female servants who were called deaconesses».

Actum quem debuisti, mi Secunde, in excutiendis causis eorum, qui Christiani ad te delati fuerant, secutus es. Neque enim in universum aliquid, quod quasi certam formam habeat, constitui potest. Conquirendi non sunt; si deferantur et arguantur, puniendi sunt, ita tamen ut, qui negaverit se Christianum esse idque re ipsa manifestum fecerit, id est supplicando dis nostris, quamvis suspectus in praeteritum, veniam ex paenitentia impetret. Sine auctore vero propositi libelli in nullo crimine locum habere debent. Nam et pessimi exempli nec nostri saeculi est<sup>5</sup>.

Mark Twain returned to America dreaming of another visit to Italy, and he did with a short play, a fabulous American love story planted in Rome: *The Legend of the Capitoline Venus*.

### 9. *The Legend of the Capitoline Venus*

On his return to America from his Grand Tour of Italy, Mark Twain, enchanted by the immense artistic patrimony of Italy in general, and of the Eternal City in particular, wrote an American love story transplanted in Rome, known as *The Legend of the Capitoline Venus*. It is a theatrical short story in a single act with six scenes.

Mark Twain saw the statue of *Venus Pudica*, the Roman goddess of Love and Beauty, one of the most famous works of art of ancient Rome. In 1670, the Capitoline Venus was unearthed in the garden of the Stazi family of Rome. Pope Benedict XIV bought it for the Capitoline Museums in 1752. This is the reason for its name: The Capitoline Venus.

The Venus was one of the treasures taken by Napoleon and carried in triumph to Paris in 1797. She was returned to Rome in 1816, a year after the defeat of Waterloo. Napoleon, for the first ten years of his life, was an Italian citizen of Aiaccio, in Corsica; unwittingly and against his will, suddenly he became a French citizen and then Emperor of France.

Mark Twain proclaimed the statue of *Capitoline Venus* as «the most illustrious work of ancient art the world can boast of». In Twain's story, George Arnold, a starving American artist living in Rome, wants to marry Mary Morgan. The girl's father tells him:

---

<sup>5</sup> «You observed proper procedure, my dear Pliny, in sifting the cases of those who had been denounced to you as Christians. For it is not possible to lay down any general rule to serve as a kind of fixed standard. They are not to be sought out; if they are denounced and proved guilty, they are to be punished, with this reservation, that whoever denies that he is a Christian and really proves it — that is, by worshiping our gods — even though he was under suspicion in the past, shall obtain pardon through repentance. But anonymously posted accusations ought to have no place in any prosecution. For this is both a dangerous kind of precedent and out of keeping with the spirit of our age».

-My dear, sir, it is useless to talk. I haven't anything against you, but I can't let my daughter marry a hash of love, art, and starvation — I believe you have nothing else to offer.

-Sir, I am poor, I grant you. But is fame nothing? The Hon. Bellamy Foodle of Arkansas says that my new statue of America is a clever piece of sculpture, and he is satisfied that my name will one day be famous.

-Bosh! What does that Arkansas ass know about it? Fame's nothing — the market price of your marble scarecrow is the thing to look at. It took six months to chisel it, and you can't sell it for a hundred dollars. No, sir! Show me fifty thousand dollars and you can have my daughter — otherwise she marries young Simpler. You have just six months to raise the money in. Good morning, sir<sup>5</sup>.

George is desperate. He is the unhappiest man on the face of the earth. Mary is desperate. A friend of George, John Smith, comes to help. He reassures him, saying that five months are enough to reach the sum of fifty thousand dollars. John is a law student and knows all Italian laws. George only has to leave the statue in his hands:

Oh, John, friend of my boyhood, I am the unhappiest of men.

You are a simpleton!

I have nothing left to love but my poor statue of America — and see, even she has no sympathy for me in her cold countenance — so beautiful and heartless!

You are a dummy!

Oh, John!

Oh, fudge! Didn't you say you had six months to raise the money in?

Don't deride my agony, John. If I had six centuries what good would it do? How could it help a poor wretch without name, capital, or friends?

Idiot! Coward! Baby! Six months to raise the money in — and five will do!

Are you insane?

Six months — an abundance. Leave it to me. I'll raise it.

What do you mean, John? How on earth can you raise such a monstrous sum for *me*?

*Will* you let that be my business, and not meddle? Will you leave the thing in my hands? Will you swear to submit to whatever I do? Will you pledge me to find no fault with my actions?

I am dizzy — bewildered — but I swear.

To make the statue of America appear to be a work of Roman art — and of great value — he breaks her nose, the fingers of one hand and a foot, breaks her other arm, and leaves. In seeing his statue of America reduced

in such conditions, George goes into convulsions, goes into agony. John returns with a cart. He loads the statue and leaves in complete tranquility and confidence, whistling along *Via Quirinalis*.

George is left alone in his despair. In a delirious soliloquy, he complains that he did not eat dinner the previous evening, and today, he did not have breakfast. In his delirium, he sees himself full of debts and haunted by the shoemaker, the tailor, the landlord for the rent, the banker, the father. All these persecutors knock at the door. To everyone he says: *Come in*. The boot maker tells him:

Ah, happiness attend your highness — Heaven be propitious to your grace! I have brought my lord's new boots — ah, say nothing about the pay, there is no hurry, none in the world. Shall be proud if my noble lord will continue to honor me with his custom — ah, adieu!

Pardon, *signore*, but I have brought your new suit of clothes for —.

Come in!

A thousand pardons for this intrusion, your worship! But I have prepared the beautiful suite of rooms below for you — this wretched den is but ill-suited to —!

Come in!!

I have called to say that your credit at our bank, sometime since unfortunately interrupted, is entirely and most satisfactorily restored, and we shall be most happy if you will draw upon us for any—

COME IN!!!

My noble boy, she is yours! She'll be in a moment! Take her — marry her — love her — be happy — God bless you both! Hip, hip, hur —

COME IN!!!!

Oh, George, my own darling, we are saved!

Oh, Mary, my own darling, we are saved — but I'll swear I don't know why nor how!

In scene V, sitting in a Café in Rome, one of a group of American gentlemen reads and translates from the weekly edition of *Il Slangwhanger di Roma* as follows:

*WONDERFUL DISCOVERY!* — Some six months ago, Signor John Smithe, an American gentleman, now some years a resident of Rome, purchased for a trifle a small piece of ground in the Campagna, just be-

hind the tomb of the Scipio family, from the owner, a bankrupt relative of the Princess Borghese. Mr. Smitthe afterward went to the Ministry of the Public Records and had the piece of ground transferred to a poor American artist named George Arnold [...] Four weeks ago, while making some necessary excavations upon the property, Signor Smitthe unearthed the most remarkable ancient statue that has ever been added to the opulent art treasures of Rome.

It was an exquisite figure of a woman, and though sadly stained by the soil and the mold of ages, no eye can look unmoved upon its ravishing beauty. The nose, the left leg from the knee down, an ear, and also the toes of the right foot and two fingers of one the hands were gone, but otherwise the noble figure was in a remarkable state of preservation. The government at once took military possession of the statue, and appointed a commission of art critics, antiquaries, and Cardinal Princes of the Church to assess its value and determine the remuneration that must go to the owner of the ground in which it was found. The whole affair was kept a profound secret until last night. In the meantime, the commission sat with closed doors and deliberated. Last night they decided unanimously that the statue is a Venus, and the work of some unknown but sublimely gifted artist of the third century before Christ. They considered it the most faultless work of art the world has any knowledge of. At midnight they held a final conference and decided that the Venus was worth the enormous sum of ten million francs! In accordance with Roman law and Roman usage, the government being half-owner in all works of art found in the *Campagna*, the state has naught to do but pay five million francs to Mr. Arnold and take permanent possession of the beautiful statue. This morning the Venus will be removed to the Capitol, there to remain, and at noon the commission will wait upon Signor Arnold with His Holiness the Pope's order upon the Treasury for the princely sum of five million francs in gold!

Chorus of Voices: — «Luck! It's no name for it!»

Another Voice:

«Gentlemen, I propose that we immediately form an American joint-stock company for the purchase of land and excavations of statues here, with proper connections in Wall Street to bull and bear the stock».

All — «Agreed!».

Ten years later, George and Mary visit the Capitoline Museum. George says to his wife:

«Dearest Mary, this is the most celebrated statue in the world, this is the renowned *Capitoline Venus* you've heard so much about [...] Ten happy years ago I wasn't a rich man — bless your soul, I hadn't a cent. And yet I had a good deal to do with making Rome mistress of this grandest work of ancient art the world contains».

«The worshiped, the illustrious Capitoline Venus — and what a sum she is valued at! Ten million of francs!»

«Yes — now she is».

«And oh, Georgy, how divinely beautiful she is!»

«Ah, yes — but nothing to what she was before the blessed John Smith broke her leg and battered her nose. Ingenious Smith!

— gifted Smith! noble Smith! Author of all our bliss!»<sup>5</sup>.

Mark Twain knew very well that Italy has immense artistic and cultural treasures of millennia, which must be valued and well-preserved; it is a patrimony of humanity. Objects of art of every age and civilization are continually being discovered: Etruscan tombs and vases, Greek and Roman statues, columns, mosaics, amphorae... both on land and in the sea.

With *The Legend of the Capitoline Venus*, Mark Twain anticipated the discovery of the majestic and solemn *ARA PACIS AUGUSTAE* in 1926, the *BRONZI of RIACE* in 1972, the *GOLDEN HORSES* of Pergola in 1944, the 24 *STATUETTES* in Tuscany in 2022, a statue of *HERCULES* in 2023.

Twain also defended this glorious patrimony from the abuse of tourists, who try to take souvenirs from the monuments of Rome and Italy, which is the foundation of Western Civilization. Recently, an American tourist has returned to the Mayor of Rome pottery taken from the Colosseum 25 years earlier. For 25 years, that tourist had lived with a sense of remorse and shame. An Etruscan vase of fifth century B. C. has been returned to Paestum Museum; also many artifacts have been returned to Italy from the Getty Museum in Los Angeles.

## 10. *The Capitoline Venus in Washington*

In celebration of the 150th anniversary of the Unification of Italy, and in honor of Mark Twain, the statue of the Capitoline Venus was brought to Washington at the National Gallery of Art. It was exhibited to the American public from 8th June to 5th September 2011.

The Mayor of Rome Gianni Alemanno and the Italian Ambassador to Washington Giulio Terzi di Sant'Agata presented the statue to the public. They also established the *gemellaggio* between the two cities, which both have a Capitol Hill. In fact, Washington looks like a replica of imperial Rome, with its neoclassical style of Federal Buildings.

Presidents George Washington and Thomas Jefferson began the tradi-

tion of looking at the world of Rome for inspiration and to unite the new American nation with the Rome of Caesar Augustus. On the dollar bill there is also the messianic spirit of the *Pax Romana: Novus ordo seclorum (nascitur)* (A new world order is born).

The home of President Thomas Jefferson is a copy of a Palladian villa. Jefferson, well-acquainted with Latin and Italian, called his house *Monticello*, as designed and built by himself on a small mountain, or a little hill, as it is indicated by its Italian name.

The Statue of the Capitoline Venus was exhibited in the Rotunda of the National Gallery. Earl A. Powell III, the Director of the National Gallery of Art, gave the *benvenuta* to the Capitoline Venus: «The statue feels at home in the Rotunda, designed by John Russell Pope and made in response to the Pantheon in Rome».

*Venus Capitolina*, from the Capitoline Hill of Rome, welcome to the Capitoline Hill of America.

RAFFAELE DI ZENZO

## THIS MUST BE THE PLACE. VARIAZIONI SU DAVID BYRNE E LO ZEN

### ABSTRACT

In questo saggio indago il rapporto del celebre musicista e produttore musicale David Byrne, già leader della storica band dei Talking Heads, con la filosofia e l'estetica zen giapponese. Nel suo libro *Come funziona la musica*, Byrne spiega l'influenza nello sviluppo della sua idea di musica delle forme d'arti teatrali nipponiche e dell'idea di vuoto ad esse sottesa, rimandando inevitabilmente al magistero di John Cage, che era stato, a sua volta, allievo del maestro zen D. T. Suzuki. Da un attento studio del pensiero taoista e dello zen Cage aveva tratto una concezione radicalmente nuova della musica, aprendo la via a una serie di rivoluzionarie sperimentazioni e alla destrutturazione del concetto di autore musicale, da cui Byrne prende le mosse.

In this essay I investigate the relationship of the famous musician and music producer David Byrne, former leader of the historic band Talking Heads, with Japanese Zen philosophy and aesthetics. In his *How Music Works*, Byrne explains the influence of Japanese theatrical art forms and the idea of emptiness underlying them in the development of his idea of music, inevitably referring to the teachings of John Cage, who was, in turn, a student of the Zen master D. T. Suzuki. From a careful study of Taoist and Zen thought, Cage had drawn a radically new conception of music, paving the way for a series of revolutionary experiments and the deconstructing of the concept of the musical author, from which Byrne began his book.

PAROLE CHIAVE: Byrne, Cage, Talking Heads, zen, Suzuki.

L'iconica *This must be the place* dei Talking Heads, uno dei brani più celebri dell'art rock a cui pochi anni fa Paolo Sorrentino ha dedicato un omonimo film, mi ha sempre stupito per il suo carattere buddista, più precisamente buddista zen. Alcune sue strofe sembrano tratte da un manuale di istruzioni per uno studente di meditazione e la stessa partitura musicale, con il basso che ripete un'unica frase per l'intera durata del brano mentre la chitarra suona su questa frase un'unica melodia in chiave più alta, sembra voler evocare, insieme al canto sillabico di Byrne, la circolarità di un mantra.

Già l'anelito iniziale, «Home is where I want to be», ha un chiaro sapore

zen in questo riconoscere la propria casa nel mondo, nell'esatto luogo in cui si vuole essere. Ma è la seconda strofa a spiazzare chi conosca la letteratura e la terminologia collegata alle pratiche meditative giapponesi:

The less we say about it the better  
Make it up as we go along  
Feet on the ground, head in the sky  
It's okay, I know nothing's wrong, nothing<sup>1</sup>

Se al lettore è mai capitato di fare meditazione zen sa che, oltre all'invito costante al silenzio per scardinare gli schemi della mente, verranno ripetute fino allo sfinimento istruzioni del genere: «Spingete il cielo con la testa, spingete la terra con le ginocchia».

Già secondo il Taoismo, che è responsabile dell'evoluzione del buddismo originario nel chán cinese e poi nello zen giapponese, si predica l'unione di cielo e terra come ristabilimento dell'equilibrio originario. E, come avverrà successivamente agli adepti dello zen, questo equilibrio trovato al di là, o al di qua, di ogni imposizione gnoseologica e etica porterà i taoisti al rifiuto di ogni morale acquisita e alla confutazione di ogni logica<sup>2</sup>.

Ispirato da queste somiglianze tra i versi di Byrne e il discorso taoista-zen, ho iniziato a ricercare ogni possibile rapporto tra il front-man dei Talking Heads e lo zen e, con mia somma sorpresa e un po' di sconcerto, non ho trovato nessuna dichiarazione diretta del gentleman di origine scozzese al riguardo, neppure un'intervista in cui gli fossero rivolte domande precise sull'argomento. Tuttavia, ho avuto modo di avere la conferma che l'influsso di questa particolare forma di buddismo si è rivelato a più riprese nell'opera di David Byrne, e non solo in quella musicale.

---

<sup>1</sup> TALKING HEADS, *This must be the place*, dall'album *Speaking in Tongues*, Sire Records, 1983.

<sup>2</sup> Tra le centinaia di aneddoti che testimoniano questa libertà estrema, vorrei qui ricordare soltanto il dialogo tra il brigante Zhi e Confucio, riportato nel Libro di Chuang-Tzu, in cui il filosofo padre dell'etica "ufficiale" cinese prova a redimere dialogicamente il più celebre brigante della sua epoca, ricevendone un sonoro schiaffo logico e morale che lo costringe a ritirarsi in buon ordine; e, ancora, la morte del più grande poeta cinese di ogni tempo, Li Po, che annega cascando ubriaco da una barca nel tentativo di afferrare la luna. Si veda *Zhuang-zi (Chuang-Tzu)*, trad. di Carlo Laurenti e Christine Leverd, Milano, Adelphi, 1992. Sul taoismo, secondo un suo celebre studioso occidentale si veda ALAN WATTS, *Il Tao. La via dell'acqua che scorre*, Roma, Ubaldini, 1978. Sull'evoluzione del buddismo cinese e giapponese si vedano almeno: D.T. SUZUKI, *Introduzione al buddismo zen*, trad. di G. Marchianò, Ubaldini, Roma, 1978; ALAN WATTS, *La via dello zen*, trad. di L. M. Antonicelli, Milano, Feltrinelli, 2013.

Ciò è dovuto innanzitutto – la premessa è d’obbligo – al fatto che Byrne si forma nella irripetibile New York dei primi anni ’70, un ambiente in cui l’influsso dello zen è ormai un dato di fatto acquisito in ogni ambito artistico. Le memorabili lezioni di D. T. Suzuki<sup>3</sup> alla Columbia e poi a Berkeley – lezioni a cui assistevano incantati, tra gli altri, John Cage, su cui torneremo tra poco, Alan Watts, Jack Kerouac, Allen Ginsberg e tutta l’allegra banda della Beat Generation – segnarono un punto di non ritorno nell’immaginario dei giovani e irrequieti figli della Lost Generation.

Il maestro Suzuki verrà immortalato come Doctor Suzuki nei *Dharma Bums* di Kerouac<sup>4</sup>, il racconto di una vera e propria iniziazione al buddismo zen dell’autore da parte dell’amico Japhy Rider, alter ego del poeta Gary Snyder, che nel romanzo come nella vita salperà per Kyoto, dove si ordinerà monaco zen della scuola Soto per poi tornare a San Francisco e divenire il principale esponente della “ecopoesia”<sup>5</sup>. Negli stessi anni J. D. Salinger infarcirà di elementi taoisti e zen le sue storie, dal koan del maestro Ikkyu riportato in epigrafe a *Nine Stories* (“A battere le mani sappiamo il suono delle due mani insieme. Ma qual è il suono di una mano sola?”) all’aneddoto sul domatore di cavalli trasposto dal Chuang-Tze in apertura di *Raise High the Roof Beam, Carpenters*; e soprattutto condenserà le sue aspirazioni al *satori* nelle indimenticabili figure dei fratelli Glass e, in particolare, nel primogenito Seymour, versione americana del *mukti*, dell’illuminato libero dalle catene del karma, che però potrà trovare un’ambigua liberazione definitiva solo nel suicidio, compiuto nell’indimenticabile finale di *A perfect day for bananafish*<sup>6</sup>.

Quando all’inizio degli anni ’70 Byrne si trasferisce a New York da San Francisco, “essere zen” è già un modo di dire acquisito e i *koan* pro-

<sup>3</sup> D.T. Suzuki (鈴木 大拙 *Suzuki Daisetsu*, 1870-1966) è stato uno dei più prolifici saggisti e divulgatori del buddismo giapponese e della filosofia orientale in Occidente. Allievo del rinomato maestro zen Soyen Shaku, lo accompagnò come interprete nel 1893 a Chicago all’incontro inaugurale del “World Parliament of Religions”. Fu il primo di una lunga serie di viaggi e conferenze in cui Suzuki espose al pubblico europeo e americano i principi del buddismo e i valori della civiltà giapponese. Professore all’università Otani di Kyoto, insegnò anche in varie università americane (fu alla Columbia University dal 1952 al 1957) e tradusse numerosi testi in inglese dal sanscrito, dal cinese e dal giapponese.

<sup>4</sup> JACK KEROUAC, *I vagabondi del Dharma* (1958), trad. di M. de Cristofaro, Milano, Mondadori, 1961.

<sup>5</sup> Su Snyder si veda PATRICK J. CONNELLY, *The ecopoetics of Gary Snyder*, Indiana University Press, 2005.

<sup>6</sup> Ricordo che la traduzione in italiano di *Nine Stories* (1953) di Salinger è stata affidata all’ottima penna di Carlo Fruttero: J. D. SALINGER, *Nove racconti*, Torino, Einaudi, 1962.

posti da Suzuki (cioè le brevi frasi, spesso paradossali e enigmatiche volte a condurre al satori lo studente di meditazione) rimbalzavano ormai di bocca in bocca tra artisti e letterati di entrambe le coste<sup>7</sup>.

In questo ambiente così ricettivo rispetto alla cultura buddista, Byrne ebbe modo di incontrare uno dei musicisti che meglio incarnarono in Occidente le idee dello zen, maestro suo, del suo sodale Brian Eno e di chiunque in quegli anni volesse fare musica sperimentale. Sto parlando chiaramente di John Cage, già allievo del maestro Suzuki in qualità di studente di filosofia orientale al Black Mountain College e ormai, in quegli anni, uno dei guru indiscussi della contro-cultura americana.

Vedremo, per forza di cose in maniera sintetica e rapsodica, come questi contatti con lo zen, spesso indiretti, permeino sia l'attività compositiva della mente dei Talking Heads che la sua stessa concezione della musica, espressa magistralmente nel suo *How music works*, il libro che riassume quarant'anni di carriera e che si pone come un interessante via di mezzo tra un saggio di teoria e storia della musica, l'autobiografia e il manuale per aspiranti musicisti che vogliono imparare a muoversi nell'infido mondo della produzione e della distribuzione.

Benché, come dicevo, non abbia trovato dichiarazioni dirette di Byrne, il suo interesse per lo zen doveva essere percepito sin dagli esordi della sua carriera se, già nel 1980, presentando al pubblico italiano l'ultimo lavoro dei Talking Heads in previsione del loro concerto a Roma, il settimanale *l'Europeo* ce lo presentava così:

In bilico tra cultura raffinata e spettacolarità, la fortuna dei Talking Heads è legata a David Byrne, figura di punta del gruppo newyorkese, e al più geniale esteta rock degli ultimi anni, Brian Eno. I risultati sono sconvolgenti: il nuovo e torrido disco dei Talking Heads (*Remain in light*); la sinfonia ipnotica di Eno e Jon Hassel (*Fourth World*); i collage di rock, musica araba e sermoni isterici che hanno tramato insieme Eno e Byrne (*My life in the bush of ghosts*, il disco non è ancora finito).

Il nuovo album dei Talking Heads, prodotto da Eno, è il manifesto di questo prodotto ed è stato salutato come un evento. La musica è indiscutibilmente lo specchio del carattere introverso di David Byrne. Ventotto anni, scapolo, voce evanescente, capelli corti e ben ravviati, Byrne ha qualcosa di Anthony Perkins

---

<sup>7</sup> Una sorta di trasposizione letteraria del senso di straniamento provocato dal koan ci veniva offerto, in quegli anni, dalla poesia e dalla narrativa apparentemente stralunata di Richard Brautigan, un'altra icona della generazione hippie su cui mi permetto di rinviare al mio *La stramba ironia di Richard Brautigan*, apparso su «Sinestesia», Anno 2020, N. 19 - speciale numero monografico: *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, a cura di C. Tavella.

in Psycho, un tocco di schizofrenia sotto un'aria di adolescente istruito. Infatti è colto, curioso di tutto: Camus e cibernetica, zen e Godard.

Al di là dell'accostamento un po' teatrale a Anthony Perkins – eppure nell'accenno alla schizofrenia il giornalista colse qualcosa di Byrne che di sé stesso ha recentemente detto di essersi autodiagnosticato una sindrome di Asperger in forma lieve – l'articolo dell'Europeo mette in luce l'eccentricità culturale del leader dei Talking Heads, di sicuro tanto nel campo musicale quanto nella formazione letteraria un autodidatta di talento e intuito straordinari.

Per avere un'idea del contesto in cui Byrne iniziò la sua avventura musicale, e per rimpiangere un po' insieme tempi memorabili che sembrano lontani anni luce, facciamo dunque un salto indietro alla New York della metà degli anni '70, dove iniziava l'avventura dei Talking Heads e dove Byrne viveva in un tugurio nel Lower East Side, a pochi metri dal CBGB, il mitico club di Hilly Crystal sulla Bowery dove mossero i primi passi tanti dei nomi destinati a maggior gloria del post-punk, tra cui Patti Smith, i Ramones e i Television di Tom Verlaine, oltre agli stessi Heads.

Come Byrne afferma ripetutamente nel suo *How Music Works*<sup>8</sup>, questa sorta di comune che ruotava intorno al CBGB ebbe un ruolo importante nell'indirizzare le scelte musicali e nel determinare il cammino intrapreso con i suoi sodali. In parecchi punti del testo, a cominciare dal primo capitolo intitolato ironicamente «La creazione alla rovescia», sulla scia di John Cage, Byrne mostra una visione della musica e dell'atto creativo opposta al mito romantico del genio creatore e invece sintonia con quello che è uno dei concetti cardine del buddismo, l'interdipendenza. Forte di queste prime esperienze nei club, dove moltissimo era dovuto all'azzardo e all'adattamento all'ambiente, Byrne afferma infatti, in netto contrasto con il mito della creazione come dono sceso dall'alto nel cuore dell'artista eletto, che il «vero cammino della creazione è agli antipodi da questo modello»<sup>9</sup>. Nei paragrafi successivi rafforza questo concetto ribadendo «che, inconsciamente e istintivamente, adeguiamo il nostro lavoro a schemi preesistenti» e, ancora, che «l'opportunità e la disponibilità sono spesso le madri dell'invenzione» e che, in tutte le arti, procediamo «creando opere che si adattano allo spazio disponibile»<sup>10</sup>. Questo, sottolinea Byrne, vale

<sup>8</sup> D. BYRNE, *How Music Works* (2012), trad. italiana di A. Silvestri: *Come funziona la musica*, Milano, Bompiani, 2013.

<sup>9</sup> Ivi, p. 15.

<sup>10</sup> Ivi, p.16.

anche per il canto degli uccelli che, anche se della stessa specie, modificano le loro frequenze in maniera tale da poter sfruttare al meglio l'acustica del fogliame e dei rami intorno a loro.

Queste dichiarazioni programmatiche di *How Music Works* credo siano un buon volano per comprendere l'intera parabola dell'autore. Un amante della poesia sentirà chiara l'eco della concezione del poeta espressa da T. S. Eliot in *Tradition and Individual Talent* e prima di lui, da Pound nella sua incessante attività di critico e polemista – entrambe le visioni chiaramente ispirate alla tradizione cinese e giapponese da Pound amate e poste a modello del rinnovamento della letteratura occidentale avvenuto nei primi decenni del '900.

Una delle linee guida del libro è, poi, l'attenzione di Byrne data al corpo: all'inizio della sua carriera, nella New York dei primi anni '70, si assisteva a una vera e propria riscoperta del corpo, dal punk dei Ramones al glam di Bowie e alle posture androgine e tossiche di Lou Reed e Iggy Pop, fino al fenomeno della dance e alla scoperta della musica africana. In questo variegato contesto Byrne ironizza sui tentativi necessari a trovare una propria via, che lo portò anche a avvicinarsi al look del Duca Bianco. In particolare, ricorda la sua ricerca di una sua personale maniera di stare sul palco: «un ragazzo bianco che si sforza di ballare in modo sciolto e come un nero è uno spettacolo quasi insopportabile. Lasciavo che il mio corpo scoprisse, piano piano, la sua grammatica dei movimenti: spesso a scatti, spastici o stranamente formali»<sup>11</sup>.

Nel mezzo di questa ricerca, e del primo tour mondiale degli Heads, Byrne approda in Giappone:

Andai a vedere le forme teatrali tradizionali: Kabuki, No, Bunraku. Paragonate al teatro occidentale, erano estremamente stilizzate (...). Era come se i vari aspetti della performance di un attore fossero stati decostruiti, divisi in innumerevoli elementi costitutivi e funzioni. Bisognava rimettere insieme il personaggio nella propria mente<sup>12</sup>.

Al termine di questa acuta analisi del teatro giapponese, Byrne si chiede se tutto questo sia applicabile a un concerto di musica pop e conclude: «Forse ero ormai pronto a assimilare un nuovo modo di concepire l'esibizione, perché compresi all'istante capire che fosse possibile fare uno spettacolo senza fingere che fosse naturale»<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 56.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 59.

Risultato di queste intuizioni è il video di *Once in a Lifetime*, singolo di *Remain in Light*, per cui Byrne elaborò «una complessa serie di movimenti che traevano spunto dalla danza di strada giapponese, dalla trance del gospel e da alcune mie improvvisazioni»<sup>14</sup>.

È interessante come proprio il testo di *Once in a Lifetime* sia uno dei più zen di quel periodo. Siamo di fronte all'improvvisa crisi del borghese nevrotico che vede crollare il suo mondo di certezze, come ben sintetizza Simon Reynolds nel suo *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*: «“Once in a Lifetime” was brimming oceanic funk, the sound of Byrne's neurotic protagonist suddenly overwhelmed by the *satori* of here-and-now»<sup>15</sup>.

Uno dei koan più noti della letteratura zen recita: «Se incontri tuo padre, uccidilo»; e pochi anni dopo Byrne invocherà la distruzione della legge del padre, e della sua logica, nel capolavoro *Stop Making Sense* – il tour e il film documentario diretto da Jonhatan Demme del 1984:

Decisi di rendere lo spettacolo totalmente trasparente. Volevo mostrarne i vari pezzi e come fossero assemblati. Il pubblico avrebbe visto ogni singola parte dell'attrezzatura che veniva sistemata e, poi, il prima possibile, quel che faceva quello strumento (o quel tipo di luce). Mi pareva un'idea così semplice che mi stupiva non conoscere un solo spettacolo (quantomeno musicale) in cui fosse stata usata. Seguirla fino alle sue estreme conseguenze significava cominciare con il palco vuoto. L'idea era che la gente avrebbe guardato il vuoto e pensato alle sue possibilità [...] Niente glamour e zero spettacolo anche se, naturalmente quello era già lo spettacolo<sup>16</sup>.

In questa adesione al vuoto, in questo allestimento minimale della scena, è evidente la suggestione dello zen, attraverso le sue espressioni teatrali. Un'eco profonda dei concetti di *wabi* e *sabi*, che il Doctor Suzuki aveva illustrato ai suoi studenti americani, emerge da queste intuizioni di Byrne, come pure ci pare di rivivere la descrizione della *Suki-ya*, la Stanza del Vuoto, offerta da Okakura Kakuzo ai lettori americani nel suo *The Book of Tea*<sup>17</sup>. Siamo di fronte a uno spazio vuoto da riempire con la fisicità

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> S. REYNOLDS, J. Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*, Harvard, Harvard University Press, 1996, p. 206.

<sup>16</sup> D. BYRNE, *Come funziona la musica*, cit., p. 62.

<sup>17</sup> Okakura Kakuzo (岡倉覚三, Kakuzo Okakura; Yokohama, 26 dicembre 1862-2 settembre 1913) è stato di sicuro l'“ambasciatore” della cultura giapponese più influente negli Stati Uniti tra l'ultimo decennio dell'800 e il primo del '900. Nato da una famiglia

dell'attore, come nella cerimonia del tè e nel teatro Noh, come risulta evidente in particolare nell'idea del suo abito che cresce di dimensione di brano in brano fino a divenire assurdamente largo, sul modello degli abiti del teatro giapponese, in *Girlfriend is better* che ripete il mantra distruttore della logica: «Stop making sense».

Lo stesso Byrne, in un'intervista del 2014 a Melissa Locker su *Time*, ha ricordato l'idea alla base della trovata:

I was in Japan in between tours and I was checking out traditional Japanese theater — Kabuki, Noh, Bunraku — and I was wondering what to wear on our upcoming tour. A fashion designer friend (Jurgen Lehl) said in his typically droll manner, 'Well David, everything is bigger on stage.' He was referring to gestures and all that, but I applied the idea to a businessman's suit<sup>18</sup>.

Parallelamente alla ricerca in questo settore, Byrne rifletteva e espandeva le possibilità compositive e l'idea stessa di autore musicale insieme al suo amico Brian Eno. Il frutto celeberrimo della loro collaborazione in questa direzione sarà *My life in the bush of ghosts*, pubblicato con la Sire records nel 1981 e riedito nel 2006 dalla Virgin con l'aggiunta di 7 bonus tracks. Il titolo, com'è noto, è tratto dalla versione originale del romanzo omonimo dello scrittore nigeriano Amos Tutuola, una raccolta di favole che ha per protagonista un bimbo africano, attratto ed allo stesso tempo terrorizzato dalle molteplici creature magiche che incontra nel bosco.

---

di samurai, già giovanissimo allievo, poi, assistente di Ernest Francisco Fenolosa a Tokyo, Okakura appartenne alla generazione di giapponesi inviati dal loro governo in Europa e negli U.S.A. per impossessarsi delle tecniche e degli strumenti più moderni dell'Occidente. Tornato dal suo viaggio, mentre il suo Paese viveva un brutale processo di ammodernamento voluto dagli oligarchi dell'era Meiji, Okakura, nominato direttore della Scuola d'Arte di Tokyo, tentò di contrastare la politica culturale dominante in nome di un ritorno agli ideali della classicità giapponese. Ma il governo ostacolò i suoi progetti, e Okakura, amareggiato, abbandonò il suo Paese per recarsi negli Stati Uniti dove, grazie all'amicizia che lo legava a Fenolosa e a La Farge, entrò presto nel vivo della vita culturale americana. E anche in quella spirituale, potremmo aggiungere. Tra il 1903 e il 1906, infatti, scrisse e pubblicò in inglese tre libri, dei quali il più celebre è senz'altro *The Book of Tea*. In essi, ora in maniera implicita ora esplicita, Okakura critica a fondo le brutture della società tecnologica e la progressiva alienazione dalla sfera spirituale, a cui contrappone il donchisciottesco richiamo agli ideali morenti della propria civiltà. Su Okakura e sulla cerimonia del tè rimando al mio *Il vuoto e la bellezza*, Napoli, Guida, 2012, pp. 97-103.

<sup>18</sup> V. M. LOCKER, *David Byrne and Jonathan Demme on the Making of Stop Making Sense*, «Time», July 15, 2014.

L'album rappresenta una tappa straordinaria nella carriera di Eno e Byrne, che esplorano in modo assolutamente originale vari mondi legati al folk ed alla musica etnica, creando una connessione nuova tra questi e la neonata scena dell'ambient, e proseguendo il lavoro iniziato proprio con *Fear of Music* che, ricordiamolo, si apriva con la splendida *I Zimbra*, adattamento di una filastrocca nonsense del poeta dadaista Hugo Ball con ritmi funk e africani. Entriamo negli anni '80 e Byrne, che intanto ha proseguito questa ricerca con *Remain in Light*, composto con l'ausilio di Fela Kuti e dei suoi musicisti, apre le porte alla world music insieme a Eno proprio con *My life in the bush of ghosts*, che si pose alla base delle molteplici direzioni in cui la musica degli anni ottanta e novanta si sarebbe sviluppata e che lo stesso Byrne proseguirà sia con i suoi lavori in combo con musicisti sudamericani nella seconda metà degli '80, che culminano nell'album solista *Rei Momo* (89), che con la fondazione nel 1988 di Luaka Bop, l'etichetta che ha fatto conoscere in Occidente alcuni dei maggiori artisti africani e sudamericani, tra cui Tim Maia, Tom Zé, Cesaria Evora e tanti altri. Una testimonianza inaspettata e, per questo, ancora più significativa dell'importanza di questo album ci è data da Hank Schocklee dei Public Enemy, ritenuto il gruppo rap più influente della storia, che ci spiega, come ispirati dal lavoro di Byrne e Eno: «Prendevamo qualsiasi cosa potesse dare fastidio e la buttavamo nel pentolone. È così che siamo usciti con questo gruppo, pensavamo che la musica non fosse nient'altro che rumore organizzato. Puoi prendere di tutto – suoni della strada, noi che stiamo parlando, quello che vuoi – e renderlo musica organizzandolo»<sup>19</sup>.

Riflettendo, oltre 30 anni dopo, su questo straordinario esperimento in *How Music Works*, Byrne mette a fuoco, di nuovo, la sua idea di musica totalmente differente dalla vulgata romantica dell'artista ispirato:

Fare musica è come costruire una macchina la cui funzione è suscitare emozioni nell'interprete come nell'ascoltatore. Alcuni trovano l'idea ripugnante perché sembra abbassare l'artista al livello dell'imbroglione, del manipolatore e del mentitore, a una sorta di onanista. Alcuni preferirebbero (...) credere che l'artista sia qualcuno che ha qualcosa da dire. Sto cominciando a considerare l'artista una persona abile nel creare dispositivi che attingono alla nostra conformazione psicologica comune e stimolano ciò che muove tutti noi nel profondo. In questo senso, il concetto convenzionale di autore è discutibile<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cit. in DAVID TOOP, *Oceano di suono*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 143-145.

<sup>20</sup> D. BYRNE, *Come funziona la musica*, cit., p. 102.

Chiaramente, alle spalle di questa concezione, non può esserci che John Cage. Vorrei a questo punto soffermarmi, per forza di cose brevemente, sulla figura di Cage, e sull'evidente influsso esercitati dalla sua opera e, ancor di più, dal suo pensiero, sulla parabola di Byrne e di Brian Eno. Questo ci aiuterà a comprendere meglio come lo zen, apertamente professato da Cage, possa essere entrato per una sorta di osmosi nella mente e nella musica di Byrne. Dobbiamo, dunque, fare un breve salto a ritroso nel tempo e tornare agli anni '40 quando, al culmine della sua cosiddetta fase romantica, Cage, allora allievo di Schoenberg, componeva musica ancora animata da finalità espressive, creata secondo modalità matematiche, ad esempio i rapporti basati sulla sezione aurea, di cui è simbolo il suo lavoro per piano preparato più acclamato: *Sonatas and Interludes*, scritto tra il 1946 e il 1948. Ma proprio in quegli anni, il compositore americano incontra la spiritualità orientale e colui il quale sarà il suo partner di una vita, a livello sia artistico che sentimentale, il coreografo e ballerino Merce Cunningham, pioniere della danza asincronica.

Sono anni di straordinaria intensità, durante i quali Cage studia il buddismo zen, la filosofia indiana e il taoismo al Black Mountain College insieme a David Tudor. Segue le lezioni di D. T. Suzuki e considera lo zen come un'impostazione filosofica con cui ridiscutere il concetto di musica. La musica viene considerata affermazione della vita e, come la vita, la musica deve esistere senza fini, scopi, intenzioni: deve sorgere da una meditazione sul vuoto. Com'è noto, nel 1950 si procura l'IChing, il celeberrimo manuale di divinazione taoista, e comincia a comporre brani in maniera aleatoria. La tecnica non è nuova, basti pensare al "Musikalisches Würfelspiel" (letteralmente "gioco musicale con i dadi") che Mozart compose per permettere di comporre minuetti e rondò definendo la sequenza delle battute secondo il lancio dei dadi; altri giochi analoghi erano stati utilizzati da Haydn, Calegari e Bach jr. L'adozione di tecniche aleatorie e casuali serve a Cage sia per liberarsi dal desiderio di trovare sempre l'emozione nella musica che per eliminare l'aspetto soggettivo del processo compositivo, il collegamento fra la sensibilità del compositore e i suoni che compone. La musica deve essere libera e impersonale, come i suoni e i silenzi del mondo.

In quei mesi, Cage elabora la teoria dell'*Indeterminacy*, per liberarsi dall'idea di scelta dal processo creativo, e avvicinarsi all'indeterminatezza del suono naturale. Vuole riportare la musica a un ipotetico stato di natura, eliminando la distorsione derivante dalla volontà di potenza del compositore. Come il flautista di Chuang-Tze, che smette di suonare il

suo strumento quando si accorge che la musica del mondo è perfetta, il compositore che ha in mente Cage deve svolgere un ruolo ancillare rispetto alla musica del mondo; non è più esecutore né creatore della musica, è un liberatore del suono. Dallo zen Cage assorbe e fa sua l'idea che ogni suono, così come ogni altra manifestazione del mondo, è budda: è perfetta e in sé compiuta. Se il suono è manifestazione della mente unica – altro concetto cardine del buddismo che, in qualche misura, precede l'idea di inconscio collettivo – non ha bisogno di essere organizzato secondo logiche stabilite. Cage vuole liberare il suono, e il compositore, da ogni tipo di costrizione, rimuovere l'idea di modello. È il crollo dell'idea europea di musica, basata sulla centralità del compositore: il compositore genio, di stampo romantico, che Cage smonta in numerosi e famosissimi happening in cui innaffia piante e suona papere di gomma, come in *Water Walk*, oppure lascia aperta la finestra ai rumori del traffico o resta semplicemente in silenzio. Il risultato più celebre di questa ricerca arriva nel 1952 quando, anche in seguito all'esperienza nella camera anecoica, compone 4'33", opera per qualsiasi strumento. L'opera consiste nel non suonare lo strumento. Alla maniera dei dadaisti, Cage stesso dichiarò d'aver creato quel titolo «just for fun» in quanto, scrivendolo con la sua macchina da scrivere, la maiuscola del numero 4 era il segno ‘ e la maiuscola del numero 3 era il segno ‘’.

Il significato del silenzio è la rinuncia a qualsiasi intenzione. La rinuncia alla centralità dell'uomo. Ma il silenzio non esiste come lo abbiamo idealizzato, è sempre permeato di suono, come Cage aveva appena sperimentato in una camera anecoica a Harvard, dove aveva potuto ascoltare il suono del proprio sangue e del proprio sistema nervoso. Il suono del proprio corpo, i suoni dell'ambiente circostante, i rumori interni ed esterni alla sala da concerto, il mormorio del pubblico se ci si trova in un teatro, il fruscio degli alberi se si è in aperta campagna, il rumore delle auto in mezzo al traffico. Cage vuole condurre all'ascolto dell'ambiente in cui si vive, all'ascolto del mondo. È un'apertura totale nei confronti del sonoro. Una rivoluzione estetica: è la dimostrazione che ogni suono può essere musica. Io decido che ciò che ascolto è musica. È l'intenzione di ascolto che può conferire a qualsiasi cosa il valore di opera. Cage ha rivoluzionato il concetto di ascolto musicale, ha cambiato l'atteggiamento nei confronti del sonoro, ha messo in discussione i fondamenti della percezione. Con tutto questo Cage vuole condurre l'ascoltatore al satori; alla stregua di un maestro zen, lo invita ad attraversare la noia; nel 1944 affermava: «In *Zen* they say: If something is boring after two minutes try it for four. If is still boring, try

it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting»<sup>21</sup>. *4'33''* sarà un punto di non ritorno nella ricerca di Cage e, possiamo affermare a posteriori, nell'evoluzione dell'intera musica contemporanea. Lo stesso Cage sintetizzerà così l'importanza di questo non-brano: «Cerco di pensare a tutta la mia musica posteriore a *4'33''* come a qualcosa che fondamentalmente non interrompa quel pezzo». Non mancheranno feroci incomprensioni, vere e proprie rivolte del pubblico – celebre l'esibizione del 1960 alla Fenice di Venezia quando di fronte ai rumori e alle distorsioni dei piani preparati di Cage e del suo amico David Tudor che si fronteggiavano, il pubblico reagì prima con un generale imbarazzo, poi ridacchiando e, infine, incalzandosi. Un distinto signore salì sul palco e sbattendo il proprio bengala sul piano di Cage iniziò a gridare: «Allora sono un musicista anch'io». Ancor più notevole, restando nel nostro Paese, era stata l'anno precedente la partecipazione di Cage al quiz *Lascia o raddoppia?* di Mike Bongiorno dove, rispondendo a domande sui funghi, vinse 5 milioni di lire, che gli permisero di uscire da uno stato pressoché di indigenza e di comprare un trailer con cui portare in giro la sua intera compagnia. Durante lo spettacolo suonò *Water Walk*, sotto gli occhi increduli di Mike Bongiorno e del pubblico italiano, in una performance in cui gli «strumenti» erano, tra gli altri, una vasca da bagno, una pentola a vapore, cinque radio, un innaffiatoio, un pianoforte, dei cubetti di ghiaccio e un vaso di fiori. Memorabile, e degno di essere riportato, il dialogo che ci fu tra Mike e Cage, dopo la vittoria di questi:

M.B.: «Bravissimo, bravo bravo bravo bravo. Bravo bravissimo, bravo Cage. Beh, il signor Cage ci ha dimostrato indubbiamente che se ne intendeva di funghi... quindi non è stato solo un personaggio che è venuto su questo palcoscenico per fare delle esibizioni strambe di musica strambissima, quindi è veramente un personaggio preparato. Lo sapevo perché mi ricordo che ci aveva detto che abitava nei boschetti nelle vicinanze di New York e che tutti i giorni andava a fare passeggiate e raccogliere funghi». J.C.: «Un ringraziamento a... funghi, e ringraziamento alla Rai e a tutti genti d'Italia».

M.B.: «A tutta la gente d'Italia!  
(APPLAUSI)

<sup>21</sup> Vd. *Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music. Ninety Stories by John Cage, with Music*. John Cage, reading; David Tudor, music. <https://www.lcdf.org/indeterminacy/s/75>

Bravo signor Cage arrivederci e buon viaggio, torna in America o resta qui?”.  
J.C.: “... mia musica resta”.  
M.B.: “Ah, lei va via e la sua musica resta qui, ma era meglio il contrario: che la sua musica andasse via e lei restasse qui”<sup>22</sup>.

Con buona pace di Mike Bongiorno, sarà la musica di Cage a restare e a propagarsi anche attraverso l'opera del duo Byrne-Eno. Ora i riferimenti di Byrne e, ancor di più del suo sodale Brian Eno, a Cage sono talmente vasti e articolati che sarebbe impossibile riassumerli qui. Da Cage Byrne prende simbolicamente, assieme a Eno, il testimone nel tentativo di andare verso una musica che sia aperta, condividendone l'idea della morte dell'autore, della liberazione del suono, e gli esperimenti aleatori. Sarà sulla base di queste premesse che Eno creerà il suo personale mazzo di carte “Strategie Oblique” con cui produrrà, oltre ai lavori di Byrne e dei Talking Heads, dischi dei Devo, dei Coldplay e il memorabile *Heroes* del Duca Bianco David Bowie, i cui 24 brani furono organizzati aleatoriamente secondo i suggerimenti di questi tarocchi personali.

Subito dopo la morte di Cage, avvenuta a New York nell'agosto del 1992, molti dei giovani che si erano formati al CGBG della Lower East Side vollero riunirsi per dedicare al loro obliquo maestro un ultimo omaggio musicale. IL disco *Caged/Uncaged - A Rock/Experimental Homage To John Cage* riunisce, oltre a numerose composizioni dello stesso Cage, brani scritti e interpretati in suo omaggio da personaggi quali Lou Reed, John Cale (insomma le menti dei Velvet), Joey Ramone, Eugene Chadbourne e altri. Nel suo brano, intitolato “Cage and the Long Island Expressway / Enlightened Whistler”, Byrne gioca con le sperimentazioni rumoristiche di Cage e legge estratti di *Indeterminacy*, forse il lascito letterario più interessante del maestro, una raccolta di 190 brevissime storie modellate sui koan dello zen, che possono e devono essere lette in maniera aleatoria (vi è un indice degli incipit, uno dei nomi, e uno delle frasi finali). Cage era solito leggere queste *one minute-stories* in pubblico, durante le *lectures* a cui era invitato, modulando la velocità della voce in maniera tale che ogni storia durasse esattamente un minuto. Sono una chiara testimonianza del suo apprendistato zen, e due delle storie più belle sono dedicate al Doctor Suzuki (la grafia ondeggiante, calligrafica è quella voluta da Cage):

---

<sup>22</sup>Trascrizione dalla puntata di “Lascia o Raddoppia” del 26 febbraio 1959. Cit. in J. Cage, *Dopo di me il silenzio*, a cura di Franco Moggi, Milano, Emme Edizioni, 1978, p. 51.

Before studying Zen,  
men are men and  
mountains are mountains.

While studying Zen,  
things become confused.

After studying Zen,  
men are men  
and mountains are mountains.

After telling  
this, Dr. Suzuki  
was asked,

“What is  
the difference between before and  
after?”

He  
said,

“No difference,

only the feet are a  
little bit off the ground.”<sup>23</sup>

La seconda è ambientata alle Hawaii dove, nel corso di un incontro con dei filosofi americani sulla Realtà, il maestro giapponese prova a recidere con una frase secca come un colpo di spada i dubbi della logica binaria:

here was an international  
conference of philosophers in  
Hawaii on the  
subject of Reality.

For  
three days Daisetz Teitaro  
Suzuki said nothing.

---

<sup>23</sup> Vd. <https://www.lcdf.org/indeterminacy/s/34>

Finally the chairman turned  
to him and asked,  
“Dr. Suzuki,  
would  
you say this table  
around which we are  
sitting is real?”  
Suzuki raised his  
head and said Yes.  
The chairman asked in  
what sense Suzuki thought  
the table was real.  
Suzuki said,  
“In every sense.<sup>24</sup>”

Ritornando all’omaggio di Byrne, dopo un sapiente e giocoso dialogo con i rumori di Cage, la sua musica si ferma e la voce di David in tono basso e quasi ieratico, legge un’altra di queste “storie-haiku” in cui Cage riporta una frase del maestro Suzuki a proposito di un monaco giapponese che, dopo aver finalmente raggiunto il satori esclama: «Now that I’m enlightened, I am as miserable as ever»<sup>25</sup>.

La lettura di questo koan costituisce una delle poche testimonianze dirette che ho trovato del rapporto tra Byrne e la spiritualità zen, e di certo la più significativa. Fino alle pagine finali di *How Music Works* quando scrive:

Il filosofo zen Daisetsu Suzuki disse: “Chi negherebbe che quando sorseggio il tè nella mia stanza sto bevendo l’intero universo insieme a esso e che quando porto la tazza alle labbra sia l’eternità stessa, che trascende lo spazio e il tempo?” È una bella responsabilità per una tazza di tè, ma in Oriente non è difficile scorgere l’elevazione del prosaico in molte aree e attività quotidiane<sup>26</sup>.

Un accadimento strano, quasi paradossale e di sicuro dal sapore zen, è che, nonostante Byrne non sia un dichiarato amante della meditazione, non sono pochi i riferimenti di maestri zen americani contemporanei

<sup>24</sup> Vd. <https://www.lcdf.org/indeterminacy/s/116>

<sup>25</sup> Per chi volesse ascoltare, allego qui il link al brano di Byrne: <https://www.youtube.com/watch?v=94-y0aJaVyo>

<sup>26</sup> D. BYRNE, *Come funziona la musica*, cit., p. 312.

che usano sue frasi come piccoli koan: nei *The Zen Commandments* di Dean Sluyter<sup>27</sup>, forse il più popolare autore di best-seller sulla meditazione negli USA, viene citato subito prima delle istruzioni di meditazione un verso di *Wild wild life* contenuto nell'album *True stories*: «Peace of mind? It's a peace of cake». E con questo credo possiamo chiudere il cerchio – quell'Enso che nello zen rappresenta l'universo, il vuoto e il pieno, ed è simbolo di illuminazione.

GIORGIO SICA

---

<sup>27</sup> D. SLUYTER, *The Zen Commandments: Ten Suggestions for a Life of Inner Freedom*, London, Tarcherperigee, 2001.

### **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

## Note e Rassegne

### SULLA EDIZIONE DEL *DE RE UXORIA* DI FRANCESCO BARBARO

Nei mesi scorsi il CUN (Consiglio Universitario Nazionale) ha richiamato l'attenzione sui rischi dell'attuale sistema di valutazione della ricerca in area umanistica, fondato su mediane, algoritmi e altri indicatori formali e quantitativi; non era certo necessario attendere oltre un decennio per verificare che questo sistema avrebbe provocato conseguenze molto negative. Del resto, già all'inizio della elaborazione delle nuove linee della valutazione era circolata una prima bozza in cui l'edizione critica non era considerata una monografia, episodio mi pare molto significativo! Se questa aberrazione è poi scomparsa non sono invece venuti meno altri requisiti come quello concernente i contributi negli atti di convegno che non hanno lo stesso valore di quelli pubblicati in volumi collettanei nonostante i primi implicino un riscontro in più momenti: accettazione, presentazione pubblica, verifica *peer review* nell'allestimento finale per la stampa.

Questo sistema di valutazione, perno dell'ASN e della classificazione delle riviste – sulla ASN andrebbe oltretutto fatta una più complessiva seria riflessione –, ha portato a conseguenze che sono sotto gli occhi di tutti, con ricadute negative sulla formazione delle nuove generazioni di studiosi e in genere sulla ricerca dell'area umanistica, in particolare per l'italianistica: una folle corsa a pubblicare articoli di 10-15 pagine su riviste di fascia A; spaccettamenti di tesi di dottorato; energie e tempi distribuiti su diversi secoli, autori e temi per coprire più ambiti, perché evidentemente è considerata una *deminutio* lavorare seriamente per un certo tempo su un solo secolo e fare dei propri studi un punto di riferimento; di conseguenza si rivela una scelta strategica sbagliata, autoleisionistica lavorare a un'edizione critica o a una monografia di spessore che richiedono alcuni anni di serio impegno scientifico. Risultato finale: un'orda di articoli confezionati in tempi brevi – anche grazie al supporto di internet, biblioteche online, siti, banche dati – che spesso riciclano la bibliografia precedente senza apportare alcuna novità. Ovviamente, il discorso non può essere generalizzato ma riguarda il sistema che ha già

provocato guasti e ricadute disastrosi nel complessivo quadro della ricerca umanistica. Un sistema che non incentiva certo i giovani a impegnarsi in progetti di ricerca di lunga lena e di qualità.

Questa premessa per discutere qui di un libro che può essere considerato il risultato di un progetto di ricerca oggettivamente agli antipodi del sistema appena accennato, anzi ne costituisce una esemplare negazione, mi riferisco al volume: Francesco Barbaro, *De re uxoria*, a cura di Claudio Griggio e Chiara Kravina<sup>1</sup>. Dietro questa importante edizione del testo di Barbaro c'è una storia molto significativa: un trentennio di ricerche e di studi, via via pubblicati, a partire dal 1992, da Claudio Griggio, studioso noto e docente di Letteratura italiana nell'Università di Udine, con la collaborazione, nell'ultima fase, dell'allieva Chiara Kravina, coinvolta già durante la laurea magistrale a Udine e che successivamente ha continuato il lavoro sullo stesso testo durante il dottorato alla Normale di Pisa. Un progetto che, grazie soprattutto all'impegno di Griggio, è il frutto di una densa e fruttuosa stagione di studi che ha visto sinergicamente coinvolti docenti e ricercatori di materie classiche e italianisti dell'Università di Udine e di altri centri di ricerca, in particolare la Scuola Normale di Pisa e l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Claudio Griggio negli anni ha saputo coinvolgere studiosi italiani e stranieri in convegni, seminari, occasioni di confronto con risultati verificabili negli atti e in altra produzione scientifica. Ma è soprattutto questo volume a evidenziare l'impegno pluridecennale, la qualità scientifica e il metodo di lavoro messi in campo da Griggio per un testo, questo di Barbaro, che, grazie al lavoro filologico ed ermeneutico compiuto, si rivela qualcosa di molto diverso da un "centone" come tradizionalmente era considerato.

L'autore, Francesco Barbaro (1390-1454), zio di Ermolao il Vecchio e nonno di Ermolao il Giovane, nobile patrizio veneziano, membro del senato della Serenissima, scrive il *De re uxoria* tra il 1415 e il 1416 dopo un soggiorno fiorentino presso i Medici tanto che il trattato è dedicato all'amico Lorenzo di Giovanni di Bicci de' Medici, fratello di Cosimo il Vecchio, per le nozze con Ginevra Cavalcanti.

L'opera rientra nel genere della trattatistica umanistico-rinascimentale sul valore del matrimonio e sullo status sociale e giuridico della donna, in cui il proemio sulla definizione del *coniugio* sembra collocarlo in una dimensione ideologica e letteraria senza grandi novità: il matrimonio

<sup>1</sup> F. BARBARO, *De re uxoria*, a cura di C. Griggio e C. Kravina, Firenze, Olschki, 2021, pp. XIV-424.

come vincolo indissolubile, naturale e morale, finalizzato alla virtuosa procreazione e alla prevenzione della lussuria. Barbaro inevitabilmente paga il debito nei confronti delle convinzioni religiose, della tradizione patristica e della stratificazione di stereotipi misogini diffusi nell'opinione pubblica, anche nell'oligarchia veneziana.

Pur legato alla dimensione religiosa del matrimonio, Barbaro si discosta dalle posizioni radicali della Chiesa come quelle dei mendicanti, che palesavano un «forte tasso di misoginia»<sup>2</sup>, dai «pregiudizi» e dalla «rustica pedagogia» per avvicinarsi alle posizioni di Poggio, Brunì, Salutati e di qui agganciare una vasta filiera di fonti classiche a supporto di più equilibrate elaborazioni, non disgiunte dal contesto storico-sociale, politico ed economico-mercantile. Il trattato in tal modo lievita su un circuito di mediazioni culturali che costituisce la chiave di volta della sua fortuna non solo nella patria veneziana ma in uno spazio geopolitico e culturale italiano ed europeo.

Nella costruzione narrativa del testo la scansione di valori assegnati ai parametri della *bona uxor* fa emergere uno scarto che Kravina nel corposo saggio introduttivo e Griggio nel commento non mancano di evidenziare per la collocazione del testo nella cultura umanistico-rinascimentale e spiegare la sua fortuna europea fino al Settecento: i requisiti fisici e morali, il decoro coerente con l'onore etico e sociale della famiglia e del ceto aristocratico, i costumi, la condizione sociale e le ricchezze.

Quello che sembrava profilarsi come un esercizio retorico umanistico si rivela invece «un sofisticatissimo e studiatissimo piano politico e istituzionale adeguato alla realtà di allora»<sup>3</sup>. Nella parte dedicata alla vita coniugale, Barbaro indica le qualità indispensabili della donna per un riuscito *ménage* matrimoniale: l'amore per il marito, una condotta morigerata, una attiva cura della *res* domestica, l'educazione dei figli, in cui non possono mancare gli *studia humanitatis*, ma anche la gestione delle risorse economiche. Dunque, una donna che deve saper conciliare il ruolo di moglie, madre e attenta curatrice del patrimonio familiare. In tal modo si mostra all'altezza della stirpe di appartenenza, di cui potrà trasmettere alle nuove generazioni le qualità morali e intellettuali, finalizzate al consolidamento del potere familiare e alla sua trasmissione nella struttura oligarchica della società veneziana.

Dalla scansione e dalla valutazione di questi parametri costitutivi nella

<sup>2</sup> R. L. GUIDI, «Rivista storica italiana», fasc. I, aprile 2022, p. 278.

<sup>3</sup> C. KRAVINA, *Significato e ricezione del De re uxoria*, in F. BARBARO, *De re uxoria*, a cura di C. Griggio e C. Kravina, cit., p. 111.

scelta della *bona uxor* e del ruolo a lei assegnato emergono le indicazioni sul valore di questo trattato che rinviano al quadro storico-sociale veneziano e non solo: nel primo Quattrocento si tocca il momento apicale di una crisi demografica aperta con la Peste Nera che sollecita nei governanti la necessità di contrastare lo spopolamento delle città con iniziative di varia natura finalizzate a incrementare i matrimoni.

Tutti aspetti che Griggio e Kravina «pongono in dialogo con l'attualità politica e culturale. In particolare l'interesse per il tema controverso dei rapporti patrimoniali e personali tra i coniugi, con attenzione mirata allo *status* della donna e al dibattito che dal Rinascimento assumerà le etichette di *Querelle des femmes* e *Querelle du mariage*»<sup>4</sup>.

Per quanto riguarda il contesto storico-politico-sociale veneziano va aggiunto che Barbaro, appartenente al patriziato, è mosso anche da altre sollecitazioni: farsi portavoce dell'opinione di dover arginare l'ascesa delle famiglie borghesi e della piccola nobiltà; discorso che andava a toccare le strategie matrimoniali dell'aristocrazia a fronte della crisi demografica e dell'ascesa delle famiglie non nobili che attraverso la «vertiginosa inflazione degli importi dotali»<sup>5</sup> e l'acquisizione di nuove ricchezze consentivano a giovani di estrazione sociale inferiore di sposare donne dell'aristocrazia, gettando un ponte verso la nobiltà di rango e quindi la gestione del potere.

Attraverso il serrato riscontro filologico e critico emerge il fitto palinsesto delle fonti che incrociando le sollecitazioni provenienti dal contesto storico-politico determinano le peculiarità più significative del trattato. Kravina nel saggio introduttivo e Griggio nell'apparato filologico e nel commento ricostruiscono tutti i tasselli di questa filiera delle fonti: Aristotele, Plutarco, Senofonte, Omero, Platone, Cicerone, Esopo; una prevalenza degli *auctores* greci, grazie soprattutto alla influenza di Guarino Veronese, maestro di Barbaro che, tra l'altro, proprio a ridosso della scrittura del *De re uxoria*, traduceva tra il 1411 e il 1413 il *De liberis educandis* dello pseudo Plutarco, una fonte che Barbaro utilizza soprattutto per la elaborazione dell'ultimo capitolo della sua opera, *De educatione liberorum*.

Guarino insieme a Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini e Ambrogio Traversari ebbe un ruolo centrale nel recupero della lingua e della letteratura greca che si svolge sulla direttrice Venezia-Firenze, sulla quale si colloca lo stesso Barbaro, tanto che il *De re uxoria* e il suo autore risultano un significativo tassello per gettare luce sui rapporti politico-culturali tra

<sup>4</sup> R. RABBONI, «Studi e problemi di critica testuale», 106, giugno 2023, p. 271.

<sup>5</sup> C. KRAVINA, *Significato e ricezione del De re uxoria*, cit., p. 7.

Venezia e Firenze. Alle fonti greche e latine Barbaro affianca quelle della patristica cristiana, ma lasciando sullo sfondo le posizioni più radicali e conservatrici; non mancano i necessari e attualizzanti riferimenti ad *auctores* contemporanei del diritto e della *quaestio de matrimonio*. Puntuale e di straordinaria ricchezza è la ricostruzione che Kravina realizza nei capitoli del suo saggio introduttivo sulla ricezione, circolazione e fortuna del *De re uxoria*, prima manoscritta poi con le edizioni a stampa, a cominciare dalla *princeps*, che fu realizzata a Parigi nel mese di ottobre del 1513, in una veste di notevole qualità, grazie alla quale il *De re uxoria* «entra nei canali della cultura e si diffonde in maniera capillare in tutta Europa»<sup>6</sup>; seguirono i rifacimenti e le traduzioni in molti paesi europei. Dunque, il *De re uxoria* godette una «immediata fortuna e straordinaria popolarità», ebbe una «forte influenza ideologica», in particolare nel periodo in cui la trattatistica sulla donna, nella «temperie cinquecentesca», «riceveva, a livello di genere letterario, definitivo riconoscimento e attraversava una stagione di eccezionale fioritura»<sup>7</sup>.

Le modalità di circolazione e di trasmissione dell'opera di Barbaro sono molteplici, a cominciare dalle menzioni di illustri contemporanei già a ridosso della sua scrittura, come testimoniano le epistole di Bracciolini e Vergerio a Guarino e al medico veneziano Niccolò Leonardi inviate, tra l'inverno del 1416 e la primavera del 1417, da Costanza durante il Concilio.

Ma l'opera circola anche attraverso il canale della letteratura pedagogica, in un «nutrito gruppo di codici» insieme a due tra i più importanti trattati educativi del primo Quattrocento andando a costituire quella che Claudio Griggio ha definito una vera e propria «trilogia pedagogica», il *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* del Vergerio, e il *De liberis educandis* dello pseudo Plutarco nella traduzione di Guarino Veronese.

Il *De re uxoria* circola oltre che in combinazione con testi di pedagogia umanistica anche con trattati etico-civili, filosofici – come ad esempio gli *Oeconomica* pseudo aristotelici, tradotti e commentati dal Bruni – e in forma compendiativa.

Per quanto concerne la tradizione manoscritta, Griggio nel suo lungo corpo a corpo con il testo di Barbaro aveva censito 101 codici, ma nella fase di collaborazione con la Kravina il numero è lievitato a 129 testimoni, distribuiti in 68 biblioteche, italiane e straniere. Kravina e Griggio

<sup>6</sup> Ivi, p. 78.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 78, 100-101.

registrano anche la presenza «irrinunciabile» del trattato «sugli scaffali delle più celebri biblioteche umanistiche», e al di là delle Alpi «furono commissionati e confezionati, o emigrarono presto, molti codici del trattato»; insomma il *De re uxoria* «beneficiò dell'appassionato entusiasmo dei più diversi lettori europei»<sup>8</sup>.

Dopo l'*editio princeps* del 1513 il trattato venne ripubblicato l'anno successivo ancora a Parigi, quindi ad Hagenau (1533), Anversa (1535), Strasburgo (1612), Amsterdam (1639), dunque con preferenza nei paesi e in aree toccate dalla Riforma Protestante. Ed è proprio il luterano Erasmus Alber a realizzare nel 1536 un rifacimento dell'opera in lingua tedesca. Seguono traduzioni e volgarizzamenti a cominciare dalla traduzione francese del 1537 realizzata da Martin du Pin, ristampata nel 1538 e nel 1560; mentre il primo rifacimento in volgare italiano, realizzato da Alberto Lollio, è pubblicato a Venezia dall'editore Giolito nel 1548.

Nel 1667 apparve una nuova traduzione in lingua francese e nel 1677 una versione in lingua inglese, mentre il volgarizzamento di Lollio fu ristampato nuovamente a Vercelli (1778) e a Vicenza (1785); una terza ed ultima ristampa esce a Napoli nel 1806. Dunque, il trattato di Barbaro conosce una circolazione e una fortuna italiana ed europea che attraversa circa due secoli con una forte attenzione sia ideologica che culturale.

Nel capitolo *Il De re uxoria nel contesto della letteratura dell'Europa rinascimentale*, Chiara Kravina ricostruisce la fortuna dell'opera di Barbaro, partendo dalle testimonianze epistolari coeve di Ambrogio Traversari, Poggio Bracciolini, Pier Paolo Vergerio, epistole, queste ultime due, inviate entrambe da Costanza, dove gli autori si trovavano per il Concilio, che avevano «divorato» il *De re uxoria* inviato loro da Guarino; due epistole che confermano «l'immediata ricezione e la precocissima fortuna dell'opera nell'ambiente dei cultori degli *studia humanitatis*»<sup>9</sup>. Sono solo le prime di molte altre testimonianze epistolari che Kravina e Griggio ricostruiscono attraverso una serrata ricerca archivistica.

Segue poi il denso capitolo della fortuna dell'opera di Barbaro presso autori centrali dell'Umanesimo-Rinascimento, da Alberti (*De familia, Intercoenales*) a Ermolao Barbaro (*De coelibatu*), alla trattatistica femminile e matrimoniale cinquecentesca tra i vari nomi discussi: Della Casa, Pontano, Nevizzano, Tommasi, Guazzo, Niccolò Vito di Gozze, Vinciguerra. Ma il *De re uxoria* risulta essere anche una fonte del *Cortegiano* e dell'*Orlando*

<sup>8</sup> Ivi, pp. 132-133.

<sup>9</sup> Ivi, p. 61.

*furioso*, e modello per la trattatistica di Lodovico Vives; come pure si ritrovano riferimenti in opere sulla *scientia oeconomica* e nella trattatistica familiare. Infine, il *De re uxoria* è stato individuato tra le «fonti ispiratrici» del ciclo di affreschi eseguito da Paolo Veronese tra il 1560 e il 1561 nella villa dei figli di Barbaro a Maser in provincia di Treviso.

L'*excursus* sulla fortuna del *De re uxoria* dopo aver attraversato i due secoli, Quattro e Cinquecento in cui tocca «l'apice», si inoltra anche nel Seicento alla fine del quale l'opera di Barbaro «si accosta progressivamente all'eclisse e allo scacco della dimenticanza»<sup>10</sup>. Non manca il rinvio a due episodi settecenteschi in piena stagione illuminista, la ristampa del volgarizzamento di Alberto Lollio a Vercelli nel 1778 e a Vicenza nel 1785; ma ancora più significativa a me pare la presenza di tracce consistenti del *De re uxoria* recuperate e trasferite dalla Caminer – una intellettuale veneziana, aperta alle idee e alla sociabilità dell'Illuminismo – nella sua rivista «La donna galante ed erudita. Giornale dedicato al bel sesso» (1786–1788). Un recupero non estemporaneo da parte di quelle posizioni del riformismo illuminista veneziano, che cerca di porre un argine ai rischi dell'edonismo, della dissoluzione del matrimonio e dell'istituto familiare, non per un «nostalgico rimpianto per una concezione barbariana della famiglia ligia alla tradizione e ai principi morali»<sup>11</sup> ma perché l'affermazione di alcune «salde certezze etiche e filosofiche» era indispensabile per immaginare una società moderna in cui proprio la donna rappresentasse l'asse coesivo, come sottolinea il grande riformatore illuminista meridionale Giuseppe Maria Galanti nelle sue *Osservazioni intorno a' romanzi* (1780, 1786), in particolare nel capitolo dedicato alla «condizione delle donne e sulle leggi coniugali», in cui rivendica il superamento della marginalità della donna non solo sulla scena coniugale e nella famiglia ma anche nella società, all'insegna di una progettualità finalizzata alla “felicità” privata e pubblica<sup>12</sup>. Nell'ambito di questa progettualità Galanti, come editore aveva promosso nell'ultimo ventennio del Settecento la traduzione e la pubblicazione di romanzi europei, francesi e inglesi. Non credo sia azzardato affermare che la pubblicazione a Napoli della versione di Lollio del *De re uxoria* nello stesso anno della morte di Galanti (1806) non sia estranea alla progettualità, come autore e editore, da lui messa in campo.

<sup>10</sup> Ivi, p. 99.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Galanti e il canone del romanzo nel Settecento*, in 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, pp. LXI sgg.

Bisogna attendere gli inizi del Novecento, esattamente il 1915, per la prima edizione moderna del *De re uxoria*, licenziata da Attilio Gnesotto che Griggio, prima di questo approdo definitivo dell'edizione critica, aveva fatto oggetto di indagini approfondite in riferimento, tra l'altro, anche alla traduzione in tedesco moderno del trattato, pubblicata da Gothein nel 1933, e all'inclusione di alcuni *excerpta*, tratti dal volgarizzamento di Lollio, da parte di Garin nel volume sui *Prosatori latini del Quattrocento* (1952). Infine, da segnalare la traduzione integrale moderna in lingua inglese curata da Margaret King e pubblicata nel 2015.

Ovviamente, la ricostruzione storico-critica della Kravina nel saggio introduttivo poggia sulle solide fondamenta dell'edizione del testo del *De re uxoria* approntata da Griggio (22 pagine di "Nota sul testo", 115 di "testo critico" e traduzione a fronte, 50 di commento) e sul suo lavoro di alcuni decenni: una lunga fedeltà al Barbaro, iniziata già negli anni Ottanta con le prospezioni sull'epistolario, approdate alla edizione dei due volumi dell'*Epistolario* nel 1991 e nel 1999<sup>13</sup> e, a partire dagli anni Novanta, a un serrato confronto con il *De re uxoria*, distribuito in una ventina di saggi, apparsi in Italia e all'estero, in cui Griggio, con competenze ecdotiche e fondate metodologie ermeneutiche, filologiche e storico-critiche ha ricostruito la vicenda testuale del trattato – il censimento dei codici e delle fonti<sup>14</sup>, la biblioteca, la ricezione e circolazione dell'opera, – attraversato tutta la produzione dell'autore e recuperato una importante documentazione archivistica e testimonianze per definire il testo del *De re uxoria* e complessivamente il profilo biografico dell'autore; la rete dei rapporti con l'intellettualità veneziana, patavina e fiorentina; la centralità del circolo umanistico veneziano e di personaggi come Zaccaria Trevisan e Guarino Veronese. In un lavoro pubblicato nel 1992<sup>15</sup> Griggio, attraverso un'analisi filologica e paleografica, oltre che storico-critica, aveva dimostrato un diretto coinvolgimento del Guarino nella stesura e diffusione dell'opera dell'allievo.

Alla luce di questo complesso lavoro ecdotico, sono state condivise

<sup>13</sup> F. BARBARO, *Epistolario*, I, *La tradizione manoscritta e a stampa*, a cura di C. Griggio, Firenze, Olschki, 1991; Id., *Epistolario*, II, *La raccolta canonica delle «Epistole»*, a cura di C. Griggio, Firenze, Olschki, 1999.

<sup>14</sup> Nel volume emerge «un intarsio sterminato di fonti e citazioni, letterarie, classiche e moderne, cristiane, religiose, filosofiche, teologiche, giuridiche» (R. RABBONI, «Studi e problemi di critica testuale», cit., p. 270).

<sup>15</sup> C. GRIGGIO, *Copisti ed editori del «De re uxoria» di Francesco Barbaro*, Padova, Cleup, 1992.

dalla critica anche le scelte opzionate da Griggio nella costituzione del testo: «visto l'elevato numero di testimoni, non si è inteso produrre un'edizione critica conforme al metodo stemmatico, bensì fornire un testo frutto della riflessione sui problemi testuali posti dall'opera e dagli studi sui manoscritti»<sup>16</sup>.

Dietro la presente edizione del *De re uxoria* c'è dunque questo trentennale lavoro di Griggio svolto con straordinario impegno scientifico e dedizione. Non meraviglia allora che l'edizione critica del *De re uxoria* abbia avuto unanimi consensi da parte della critica: «imponente» l'ha definita Carlo Carena<sup>17</sup>; «esemplare»<sup>18</sup>; «un lavoro monumentale»<sup>19</sup>; una «rigorosa edizione critica» di un trattato che introduce a «una riconsiderazione della figura femminile e offre una efficace soluzione alla dibattuta *querelle du mariage*»<sup>20</sup>; una edizione «allestita con eccellente perizia e scrupolo filologico e con pregevole sensibilità storico-letteraria» di un'opera «di fondamentale importanza per la storia del costume e della cultura occidentale»<sup>21</sup>; «una scrupolosa edizione [che] rende giustizia [...] a una voce importante del nostro primo Umanesimo»<sup>22</sup>; un'edizione che con «un lavoro filologico ed esegetico [...] restituisce finalmente il trattato del Barbaro nella sua compiutezza critica e filologica»<sup>23</sup>; una «rigorosa edizione critica» che valorizza una voce importante del nostro primo Umanesimo che «presenta in realtà una pregnanza culturale che ne fa un interessante documento dell'«umanesimo civile», nella sua versione veneziana»<sup>24</sup>. Un «importante contributo alla conoscenza del Barbaro e, più in generale, della riflessione etico-politica del Rinascimento»<sup>25</sup>; la lettura di questo

<sup>16</sup> C. SAVINO, «Res publica litterarum», XLV, 2023, p. 229.

<sup>17</sup> C. CARENA, «*De re uxoria*: singolari consigli per giovani sposi», «Il Sole 24 Ore», 6 marzo 2022.

<sup>18</sup> R. RABBONI, «Studi e problemi di critica testuale», cit., p. 269.

<sup>19</sup> G. PINTO, «Archivio storico italiano», II, 2022, p. 416.

<sup>20</sup> G. PETRELLA, «Giornale di Brescia», 12 dicembre 2021; ID., «La Biblioteca di Via Senato», aprile 2022, p. 61.

<sup>21</sup> L. RUGGIO, «Lettere italiane», 2, 2022, p. 361.

<sup>22</sup> G. P. G. SCHARF, «Società e storia», 181, 2023, p. 642.

<sup>23</sup> A. ROMANO, *Il «De re uxoria» di Francesco Barbaro e la trattatistica sulle donne nella letteratura italiana del Quattrocento: panorama storico-critico essenziale*, «Bollettino di italianistica», 2, 2022, p. 55.

<sup>24</sup> G. PIAIA, «Rivista di storia della filosofia», 4, 2022, p. 764. «Preziosa edizione critica» di un testo che «si rivela un *unicum* della produzione quattrocentesca per originalità rispetto al tema trattato» (S. C., «Almanacco Bibliografico», marzo 2022, pp. 4-5).

<sup>25</sup> E. PIERGIACOMI, «Rassegna della letteratura italiana», 2, 2022, p. 377.

volume, «accuratissim[o]» in tutte le sue «parti», rivela un «appassionato impegno» nei due autori<sup>26</sup> e «un entusiasmo mai stanco nella ricerca e una competenza maturatasi nel corso di decenni, che offrono un testo colto in ogni sfumatura e in ogni aggancio con le fonti»<sup>27</sup>.

Altrettanto entusiasta la critica straniera: «This volume includes an erudite introduction and excellent apparatus to accompany a key humanist Latin text translated into a clear Italian. It is an impressive achievement that will become a reference point for studies of Venice and a full range of topics related to the Italian Renaissance»<sup>28</sup>. Ed ancora: «Undoubtedly, the amount of work put into the preparation of this publication should be appreciated. It is a good thing that finally, after a long wait, a new edition of *De re uxoria* has been published with such a comprehensive introduction, the original text and its translation into Italian making the treatise accessible to both researchers and history lovers. The information contained in the book allows a better understanding of the world of the time, and the text of the publication itself takes the reader into a reality so different from ours»<sup>29</sup>.

L'edizione «is meritorious for the rigorous accuracy with which the editors have assembled it»; Griggio con l'edizione critica, la traduzione e il commento offre «a true labor of love which crowns his indefatigable interest in Barbaro that started more than three decades ago». La moderna accessibile versione valorizza un'opera che «has been a constant and untarnished presence on the Italian and European cultural scene»<sup>30</sup>.

Scriva Margaret King, autrice della prima traduzione moderna in lingua inglese uscita nel 2015: «significantly, Claudio Griggio and Chiara Kravina have bestowed upon us a generous prize in their edition, translation, and analysis of Francesco Barbaro's *De re uxoria* – a gift as precious as was the jeweled necklace in the guise of a book that Francesco gave to his friend Lorenzo»<sup>31</sup>.

Identici consensi anche da parte di studiosi tedeschi: una «exzellente» edizione critica, con un apparato «überaus beeindruckend», frutto di una «vasta competenza filologica» («umfangreiche philologische Expertise unter

---

<sup>26</sup> M. POZZI, «Giornale storico della letteratura italiana», fasc. 669, 1° semestre 2023, p. 152.

<sup>27</sup> R. L. GUIDI, «Rivista storica italiana», cit., p. 275.

<sup>28</sup> B. J. MAXSON, «Renaissance and Reformation», 46, Summer-Fall 2023, p. 536.

<sup>29</sup> A. GLUSIUK, «Saeculum Christianum», 2023, p. 343.

<sup>30</sup> O. PELOSI, «Speculum», 4, October 2023, pp. 1205-1206.

<sup>31</sup> M. L. KING, «Archivio veneto», 25, 2023, p. 159.

Beweis»), cui si aggiunge una «elegant und lesbar» traduzione italiana del testo latino<sup>32</sup>.

Si può allora concludere che il volume non è solo importante per la rivalutazione del *De re uxoria* e del suo autore ma anche perché questa edizione rappresenta un «contributo [...] grandissimo alla filologia umanistica»<sup>33</sup>.

Resta da aggiungere, doverosamente, che l'edizione – sotto l'egida dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento – è proposta in una veste editoriale di grande qualità, nella migliore tradizione dell'editore Olschki<sup>34</sup>.

SEBASTIANO MARTELLI

---

<sup>32</sup> C. SCHAEFER, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 73, 3, 2023.

<sup>33</sup> C. SAVINO, «Res publica litterarum», cit., p. 231.

<sup>34</sup> Altre recensioni: G. Z., «Medioevo Latino», XLIV, 2023, p. 140; P. PANZA, «Corriere del Veneto», 2 marzo 2022; A. DULBECCO, «L'indiscreto», 7 febbraio 2022; M. CESCONE, «Messaggero Veneto», 20 marzo 2022; P. ZORZI, «Il Gazzettino», 6 gennaio 2022.

«ATTENTISSIMO ALLE QUESTIONI MUSICOLOGICHE»:  
ADDENDA MINIMA SUL FONDO CARETTI (BIBLIOTECA CIVICA ARIOSTEA)

Il 30 settembre 1994, in occasione dell'incontro presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze con una compagine di membri delle associazioni "Amici dei Musei e dei Monumenti Ferraresi" e "Amici della Biblioteca Ariostea", Lanfranco Caretti dichiarò ufficialmente di voler donare alla biblioteca ferrarese quanto di significativo egli aveva raccolto durante la propria vita, non solo accademica: un lascito, conosciuto oggi come Fondo Caretti, straordinariamente ricco e composito<sup>1</sup>. Esso consta fondamentalmente di tre nuclei: il primo è formato da oltre ventimila volumi, cui si aggiunge differente materiale cartaceo di varia natura (opuscoli, estratti, manoscritti) e diciassette faldoni in cui è stata raccolta documentazione, di variegata tipologia, precedentemente conservata all'interno dei libri, mentre il secondo corrisponde alla discoteca e nel terzo è confluito patrimonio testimoniale di altro genere (fotografie, biglietti di dedica e altro).

<sup>1</sup> Una prima panoramica sul Fondo Caretti è presente in E. SPINELLI, *Lanfranco Caretti: i suoi libri e le carte alla Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», IV, 2, 2005, pp. 19-27, articolo successivamente ampliato in *Id.*, *Lanfranco Caretti un filologo ... all'opera*, in *Musica tra le pagine. Sette note ferraresi da Palazzo Paradiso*, Prefazione di M. Bonazza, Battipaglia (SA), Lavegliacarlone, 2021, pp. 170-208. Per tutte le vicende inerenti il Fondo, con i dettagli relativi al trasporto dei materiali da Firenze a Ferrara, cfr. *Il Fondo Lanfranco Caretti*, a cura di A. Ammirati, inventario interamente consultabile on line grazie al sistema informativo degli archivi storici dell'Emilia Romagna (<http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it>). Presso la Sala Ariosto di Palazzo Paradiso, inoltre, fu allestita (7 novembre 2015-26 febbraio 2016), la mostra *Pagine, carte e carte tra le pagine, a cento anni dalla nascita di Lanfranco Caretti (1915-2015)*: Catalogo della mostra a cura di A. Ammirati, Servizio Biblioteche e Archivi del Comune di Ferrara, Imola, Baroncini, 2015. Nelle note che seguono, il Fondo sarà indicato nella seguente maniera: sigla della biblioteca (BCA), progressivo d'ingresso e numero d'inventario per quanto riguarda i volumi, numero della busta e del fascicolo in caso di lettere. Per quanto concerne gli interessi musicali di Caretti, cfr. infine A. DURANTI, *Quel "Trovatore" del Trentatrè*, in *Per Lanfranco Caretti. Gli allievi nel centenario della nascita, 1915-2015*, a cura di R. Bruscelli e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 97-115.

In questa sede, ci si vuole soffermare su alcuni documenti epistolari volti a indagare e confermare la profonda e conclamata predilezione verso la musica, specie operistica, che contraddistinse il filologo e critico, gettando una luce anche su specifici contatti epistolari con alcuni protagonisti della vita musicale italiana. Passione, d'altronde, che non nacque *ex nihilo*, se si esaminano due dati: il primo di carattere strettamente familiare, il secondo di natura socioculturale. Tanto il nonno materno, Pellegrino Neri, quando quello paterno, Guerino Caretti, ebbero, in varie modalità, a che fare non solo col mondo dell'arte dei suoni, ma anche con l'ambiente teatrale: il primo, infatti, direttore di banda prima a Correggio, dal 1883 al 1887, successivamente a Ferrara, firmò proprio per questo organico varie riduzioni strumentali, per Ricordi<sup>2</sup>, componendo anche le musiche per l'inno *Ferrara* di Mario Mazzolani, eseguito per le celebrazioni savonaroliane del 1898<sup>3</sup>, mentre del secondo, di professione chirurgo, si ha notizia di trascorsi come attore dilettante nella Compagnia Filodrammatica ferrarese<sup>4</sup>. Non solo: lo zio materno, Gino Neri<sup>5</sup> – fratello dunque della madre di Lanfranco – allievo a Bologna di Giuseppe Martucci e collaboratore di direttori del calibro di Serafin e Toscanini, fu egli stesso direttore d'orchestra<sup>6</sup>, mentre il padre Renato, direttore della testata giornalistica «Unione»<sup>7</sup>, fu cronista musicale della «Gazzetta ferrarese», oltre che membro della direzione del teatro comunale cittadino<sup>8</sup>. Al netto della nutrita discoteca degna dei più

<sup>2</sup> Cfr. M. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie di compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Prefazione di R. Leydi, Bergamo, Associazione Bergamasca delle Bande Musicali, 2004, volume II, p. 679.

<sup>3</sup> Cfr. M. BASTIAENSEN, *Un poeta ferrarese in Belgio: Mario Mazzolani (1877-1944)*, Roma-Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 2000, p. 37 nota 103.

<sup>4</sup> Cfr. N. BADOLATO, Introduzione a M. Beghelli, N. Badolato, *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014, p. 7 nota 3 e *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, a cura di P. Fabbri e M. C. Bertieri, Lucca, LIM, 2004, volume II, p. 267.

<sup>5</sup> Presso la biblioteca del conservatorio di Ferrara “Girolamo Frescobaldi” è custodito il Fondo Neri, cfr. *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani*, a cura di G. ROSTIROLLA, con la collaborazione di L. Luciani, Roma, Ibimus, 2004, p. 265 e A. BILOTTA, *La ricerca bibliografica*, in *Le biblioteche dell'Alta Formazione Musicale. Prove di monitoraggio e valutazione*, a cura di G. Di Domenico, con A. Bilotta e M. Senatore Poliseti, Milano, Ledipublishing, 2020, p. 21.

<sup>6</sup> Cfr. M. PAZZI, *L'orchestra a plettro Gino Neri. Una tradizione musicale ferrarese*, Ferrara, Circolo di Cultura Musicale Gino Neri, 1979.

<sup>7</sup> Cfr. O. GHESINI, *La «Gazzetta Ferrarese»: percorsi critico-letterari (1848-1899)*, Ferrara, Liberty House, 1999, p. 247.

<sup>8</sup> Cfr. *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, op. cit., volume I, pp. 169-171.

raffinati melomani, una testimonianza probante del profondo interesse nutrito per il mondo musicale che contraddistinse Lanfranco Caretti la si ricava inoltre da tutte quelle missive che, all'interno di un quanto mai nutrito *corpus* epistolare, hanno per mittenti o destinatari musicologi, critici musicali e musicisti. Ed è proprio su questo aspetto che è bene puntare l'attenzione al fine di sondare meglio un meno conosciuto tratto della personalità carettiana significativo tanto quanto la nota *facies* del grande filologo e storico della letteratura italiana<sup>9</sup>.

Posto che, nel primo periodo della propria carriera accademica, Caretti tenne per due anni, dal 1956 al 1958, il corso di «Storia della poesia per musica» presso la Scuola di Paleografia musicale (Università degli Studi di Parma)<sup>10</sup>, un interessante ritratto dell'autore di *Filologia e critica* si desume da una lettera di Leonardo Pinzauti, violinista del Maggio Fiorentino, docente di Storia della musica “Luigi Cherubini” e critico musicale<sup>11</sup> che, in una lettera scritta in data 8 dicembre 1981, osserva:

non ho ancora annotato l'ammirazione che ogni sabato provo per lei nel vederla dal mio palco alla Pergola, ad ascoltare in un modo che nulla potrebbe nascondere di Lei e della sua pienezza di impressioni. Mi scusi per questi miei sguardi indiscreti, che hanno accresciuto in me – mi creda – la simpatia e la gratitudine che ho nei suoi confronti<sup>12</sup>.

Ancora, nella recensione al libro di Ottavio Matteini dal titolo *Stendhal e la musica*, apparsa sul quotidiano «La Nazione» cinque giorni prima, Pinzauti, parlando del rapporto tra i letterati e musica, arriva a citare direttamente Luigi Baldacci e Lanfranco Caretti, «che al mondo musicale sono legati entusiasticamente e con una carica di intelligenza che li rende fra i più attendibili

---

<sup>9</sup> A dimostrazione della assiduità con cui Caretti seguì le stagioni sinfoniche e teatrali nel capoluogo toscano, preziosa testimonianza conservata nel Fondo è la nutrita raccolta di abbonamenti alle stagioni liriche (dal 1967 al 1992) e sinfoniche (dal 1969 al 1990), nonché alle attività concertistiche organizzate dal “Musicus concertus” (dal 1975 al 1981), dagli “Amici della musica” (dal 1982 al 1995) ed infine alle edizioni del “Maggio musicale fiorentino” (dal 1970 al 1992).

<sup>10</sup> Cfr. *Bibliografia degli scritti di Lanfranco Caretti*, a cura di R. Bruscalegli e G. Tellini, Bulzoni, Roma, 1999, p. 176.

<sup>11</sup> Allievo, per quanto riguarda lo strumento, di violinisti del calibro di Vincenzo Papini, si laureò sotto la guida di Fausto Torrefranca, alla cui cattedra per anni collaborò, cfr. L. PINZAUTI, *Memoria di Fausto Torrefranca*, «L'approdo musicale», 1966 / XXI, pp. 167-170.

<sup>12</sup> BCA Fondo Caretti busta 15 / fascicolo 7.

testimoni dei fenomeni del nostro tempo, e in modo quasi privilegiato della musica»<sup>13</sup>. Peraltro, proprio con Baldacci<sup>14</sup>, docente di letteratura italiana<sup>15</sup> il cui interesse per il melodramma si concretizzò, oltre alla curatela dei libretti verdiani, anche in due importanti volumi<sup>16</sup>, la corrispondenza epistolare copre un non trascurabile arco temporale, che va dal 1958 al 1993. Alcune lettere si limitano a semplici comunicazioni inerenti eventi concertistici e sintetiche impressioni su opere liriche, come dimostrano ad esempio le missive del 4 dicembre 1967 e del 3 novembre 1970 di Baldacci a Caretti, in cui si legge: «Alla *Norma* non l'ho veduta ancora; ma ci tornerò; nonostante si tratti di un'edizione abbastanza deludente, sul piano del palcoscenico»<sup>17</sup> o «Gran bastonatore di orchestre (come dice Gavazzeni) il grande Carlo Maria. Difficile in ogni modo trovare un direttore più discontinuo e pensare che lo *Stabat Mater* della primavera '68 e la *Jupiter* del '70 siano cose dello stesso autore»<sup>18</sup>,

<sup>13</sup> Un ritaglio dell'articolo del giornale («La Nazione», 3 dicembre 1981) contenente la recensione intitolata *Stendhal? Di musica non capiva nulla*, è conservato nel Fondo alla medesima collocazione citata nella nota precedente. Il volume in questione è O. MATTEINI, *Stendhal e la musica*, prefazione di C. Cordié, Torino, Eda, 1981. Nella biblioteca di Caretti (BCA, Fondo Caretti D 149 / inv. 165021) è peraltro presente anche il volume dello stesso Pinzauti, *Il maggio musicale fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.

<sup>14</sup> Per un primo prospetto critico-letterario su Baldacci, cfr. P. MENGALDO, *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 102-106.

<sup>15</sup> Per inquadrare il rapporto tra Baldacci e Caretti, particolarmente illuminante è la recensione del primo (originariamente concepita come prolusione letta in occasione della presentazione fiorentina presso l'Accademia Colombaria), intitolata *Il Tasso 'etero'* alla riedizione anastatica (Parma, Edizioni Zara, 1990) delle *Rime "eteroe"* di Tasso curata dal secondo, pubblicata su «Studi italiani» 1991/III, pp. 5-12.

<sup>16</sup> Cfr. L. BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, *Id.*, *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 1975 e *Id.*, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997: i primi due volumi sono presenti nel Fondo Caretti (BCA Fondo Caretti A 1648 / inv. 157567, esemplare con dedica dell'autore, e Caretti B 5755 / inv. 162300). Sul secondo libro in particolare, cfr. la recensione di Raffaele Mellace, «Studi italiani», X, 1, 1998, pp. 266-270.

<sup>17</sup> BCA Fondo Caretti busta 1 / fascicolo 45. Il riferimento è alla *performance* fiorentina dell'opera belliniana con la direzione di Gianandrea Gavazzeni e la regia di Carlo Maestrini, con Elena Suliotis interprete protagonista (Firenze, Teatro Comunale, 1° dicembre 1967), cfr. L. PINZAUTI, *Storia del Maggio: dalla nascita della "Stabile orchestrale fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Lucca, LIM, 1994, p. 187.

<sup>18</sup> BCA Fondo Caretti busta 1 / fascicolo 45. Il riferimento è al direttore d'orchestra Carlo Maria Giulini, e in particolare alla sua direzione dello *Stabat Mater* di Rossini e della Sinfonia *Jupiter* n° 41 K 551 di Mozart (Firenze, Teatro Comunale, rispettivamente in data 18 maggio 1968 e 31 ottobre - 1° novembre 1970).

in altre è però possibile cogliere un più significativo confronto di opinioni circa la genesi di testi che hanno rappresentato punti di snodo cruciali nella bibliografia della storia del melodramma italiano del secondo Novecento, come la monografia verdiana di Gabriele Baldini («Credo ci sia una prefazione di Lele [Fedele] d'Amico. Di lui ricordo, su «Palatina» una lettera sull'*Ernani* [...]. In Baldini c'era la preoccupazione di non scontentare Mila e questo era un bel guaio»<sup>19</sup>).

Il legame forse più significativo, Caretti lo sviluppò proprio col già menzionato Gianandrea Gavazzeni, col quale il rapporto epistolare si apre nel 1954 per arrivare fino al 1983: del filologo fu inoltre allievo, a Padova il figlio, Franco, poi docente di filologia presso il medesimo ateneo. Se anche in questo caso non mancano frammenti epistolari basati su semplici scambi di vedute e impressioni circa interpreti di opere viste («La Olivero ha trionfato nelle tre *Adriane* con le quali ho chiuso la stagione scaligera: ha scosso, la vecchiona, le nostalgie floreali che giacciono nel cuore di tanti [...]. La Jurinac fece due *Butterfly* superbe [...]»<sup>20</sup>), i pareri riguardano anche la ricezione in Italia del messaggio del filosofo e sociologo francofortese Theodor Wiesengrund Adorno, verso cui traspare, da parte del musicista, un indubbio scetticismo:

sto leggendo i saggi di Adorno. Il discorso sarebbe lungo e, per me, forse troppo complesso. In ogni modo, le sue tesi sulla vita musicale, sul costume, sui 'beni di consumo' musicali ecc. tutte confutabili e tutto sommato arbitrarie [sono] spesso non più che brillanti paradossi. Ecco: mi

<sup>19</sup> BCA Fondo Caretti busta 1 / fascicolo 45. Il volume in questione, postumo, è G. BALDINI, *Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. d'Amico, Milano, Garzanti, 1970, la cui seconda edizione, di tredici anni posteriore, fu posseduta dallo stesso Caretti (BCA, Fondo Caretti B 5283 / inv. 162265). Per inquadrare la portata dell'incidenza di questo volume (edito anche in inglese, con traduzione di Roger Parker, per Cambridge University Press dieci anni dopo l'uscita in Italia), ci si limita qui a rinviare a F. DELLA SETA, «*Abitare la battaglia*» *thirty years after*, «Studi verdiani», 2000-2001/XV, pp. 15-28, successivamente ripubblicato in italiano in *Id.*, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 227-238. Il riferimento di Caretti è all'articolo di Baldini, *I "verdi anni" di Verdi*, pubblicato sulla rivista parmense «Palatina. Rivista trimestrale di Lettere e Arti», VI (21-22), 1962, pp. 10-24, che sarebbe in seguito divenuto il capitolo dedicato all'*Ernani* nella citata monografia *Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi*.

<sup>20</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24 (lettera di Gavazzeni a Caretti, datata Baveno, 30 luglio 1958). I riferimenti ai due soprani sono rispettivamente a Magda Olivero e Sena Jurinac, mentre le opere citate sono *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea e *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini. Proprio della prima opera la Olivero fu straordinaria interprete, impersonando la protagonista sulle scene dal 1938 al 1973.

pare che egli sia un brillante osservatore e scrittore paradossale; ma non gli vedo la struttura del ‘maestro’, come i vari Rognoni pretenderebbero<sup>21</sup>.

Il confronto tra i due diventa particolarmente stretto allorché si discute della genesi del volume *La bacchetta spezzata*<sup>22</sup> di Gavazzeni, libro pubblicato, nel 1987 a Pisa dall’editore Nistri-Lischi ed inserito nella collana «Saggi di varia umanità» diretta proprio da Caretti. Un primo accenno al lavoro è contenuto nella lettera, inviata sempre da Bergamo e scritta in data 26 dicembre 1983, in cui il direttore, dopo aver fatto cenno all’impegno di commemorazione di Luigi Ronga presso i Lincei<sup>23</sup>, fornisce una prima idea a riguardo:

Ho qui pronta, da tempo, una raccolta di scritti mai riuniti e anche inediti. Ma presuppone un capitolo introduttivo (forse te l’ho già detto) che darebbe il titolo al volume: “La bacchetta spezzata”; un campione di esperienze tecnico-teoriche autobiografiche e di costume sul ‘dirigere’. Lo aspettava Alberto Mondadori; ora la Maria Boselli, ancora ieri me lo sollecitava, insieme agli auguri, per il Saggiatore. Ma forse non avrò mai lena e capacità di scriverlo. E allora il volume non uscirà. Sono stanco e nevrotizzato<sup>24</sup>.

Se poi dalla lettera da Baveno inviata ancora da Gavazzeni a Caretti il 14 settembre 1986 è possibile desumere una più compiuta idea circa l’articolazione e la struttura del testo, nella successiva missiva inviata da Bergamo

<sup>21</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24 (lettera di Gavazzeni a Caretti, datata Bergamo, 18 agosto 1959). Il riferimento è, con ogni probabilità, a T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1959 (libro presente nella stessa biblioteca di Caretti, cfr. BCA Fondo Caretti B 3222 / inv. 157461). Nel 1935, proprio Gavazzeni fu attivo, insieme ad altre personalità del calibro di Luigi Dallapiccola, Luciano Anceschi, Massimo Mila e Fausto Torrefranca, nel circuito del *Bollettino mensile di vita e cultura musicale*, diretto da un giovanissimo Rognoni e ben presto bloccato per chiara incompatibilità col regime fascista. Per una minimamente esaustiva panoramica circa l’apporto di Rognoni alla diffusione della musica dodecafonica in Italia, ci si limita qui a rinviare a P. MISURACA, *Schönberg e l’Italia*, «Musica/Realtà», XXXVII, 109, 2016, pp. 37–62 e a *Id.*, *Rognoni, Luigi*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 2017/LXXXVIII, pp. 140–142.

<sup>22</sup> Su cui cfr. G. A. MARCO, *Opera: a Research and Information Guide*, Foreword by E. O. D. Downes, NewYork–London, Garland Publishing, 2001, p. 74.

<sup>23</sup> Cfr. G. GAVAZZENI, *Per Luigi Ronga, in memoriam*, «Studi Piemontesi», 1985/XIV, pp. 172–183. Nel Fondo Caretti è presente sia il volume L. RONGA, *Arte e gusto nella musica: dall’Ars Nova a Debussy*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1956 sia il *Festschrift* in onore dello storico della musica torinese, *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1973 (BCA Fondo Caretti, rispettivamente B 2389 / inv. 155255 e C 313 / inv. 153844).

<sup>24</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24. Il riferimento è a Maria Laura Boselli, che dal 1981 aveva assunto la presidenza della casa editrice milanese.

e datata 8 novembre 1986, le esacerbate espressioni dell'autore sembrano denunciare le fatiche e le difficoltà legate al compimento dell'opera:

Circa il libro – sempre con tutta la gratitudine per la tua premura – ti scrivo una lettera domani o dopo: stamattina sono stanco, depresso, saturo di me stesso: provo a uscire e andare a piedi e ritorno in città bassa. È inutile: la vecchiaia è la vecchiaia. Inutile darla a bere con un po' di gesticolazioni 'direttoriali', con quella puttana di 'bacchetta', strumento di tutti gli equivoci, oggetto di esistenze sbrindellate e sciagurate<sup>25</sup>,

mentre nella lettera, inviata sempre da Baveno il 19 settembre 1987, si spiegano le ragioni del titolo:

ti unisco una foto che, qualora tu e l'editore siate sempre del parere di una sovracopertina, forse potrebbe essere in tono con il titolo e con il primo scritto della raccolta. È una foto dello studio fotografico della Scala (Lelli Masotti), presa alle prove dei Lombardi, tre anni fa. Adatta, dicevo – forse – in quanto vi appaio incazzatissimo e con quella 'bacchetta' alzata che pare proprio stia per essere 'spezzata'<sup>26</sup>,

titolo su cui, nel proprio testo, il medesimo direttore si esprime nei seguenti termini:

Una propria storia resta affondata nel pozzo del passato, in reticoli non più districabili. Rimane un titolo a galleggiare sui relitti, senza più sèguiti [*sic*] dimostrativi; indicatore di qualche cosa che avrebbe dovuto accadere e non accade. Ingombro inquietante, occorre sbarazzarsene senza indugi<sup>27</sup>.

Gli sforzi sembrano aver ricevuto, finalmente, degno coronamento, come si evince dalla entusiastica frase contenuta nella lettera del 16 aprile 1988:

Carissimo [...] ti invio l'articolo di Mila sul nostro libro. Veramente bellissimo! Grazie ancora per la presenza alla presentazione della Fiamma che è stata pure bellissima e molto impegnata. Insomma chesta [*sic*] 'bacchetta' piace. Sono lieto che non ti ho fatto fare cattiva figura e mi fa piacere anche per il bravo e simpatico Lischi<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24.

<sup>26</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24. Il riferimento è ai fotografi ravennati Silvia Lelli e Roberto Masotti.

<sup>27</sup> G. GAVAZZENI, *La bacchetta spezzata*, Pisa, Nistri Lischi, 1987, p. 12. Il volume è ovviamente presente nel lascito caretiano (BCA Fondo Caretti B 0830 / inv. 150949).

<sup>28</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24. Il riferimento è alla recensione del volume pubblicata da Massimo Mila su «La Stampa» (8 settembre 1985), mentre di Fiamma Nicolodi sono presenti nel Fondo i titoli *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio-14 giugno 1980) a cura di F. Nicolodi, Firenze, Coppini, 1980 (BCA Fondo Caretti C 970 / inv. 158114), *Ead.*, *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80*, Atti del convegno (Firenze, 9-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981

Il carteggio tra Caretti e Gavazzeni risulta, infine, utile perché talvolta rivela squarci – nonché differenti posizioni intellettuali – sulla situazione musicale fiorentina coeva, con particolare riferimento all'ambiente del festival del *Maggio*. Illuminante è, a tal proposito, la lettera datata 3 maggio 1986 inviata da musicista al letterato:

Quanto alla politica 'interna' ed 'esterna', ciò che leggo sui giornali, conferma, per i temi, le persone, gli intrighi, quanto ho intuito e osservato nel disgraziato periodo del novembre scorso. La realtà è, infine, che il Sindaco non gradiva né Bartoletti, né Vidusso; voleva Zavoli e il suo vice parigino Fabius, fratello dell'ex ministro. Inoltre, sotto e a latere, il gioco è sempre ispirato da Berio<sup>29</sup>.

Proprio quest'ultimo – anche sulla scorta, probabilmente, di divergenti visioni politiche – sembra essere il bersaglio di Gavazzeni, come dimostrano altri passaggi di due lettere indirizzate a Caretti. Nella prima, datata 25 gennaio 1986, si legge infatti: «per me il demone di tutto, oramai, è Berio. Gli diano il 'Comunale' in mano e non se ne parli più. Ora che vive anche lì, intrigherà sempre. Basti sapere, causa sua, la grama figura che hanno dovuto fare con Sawallisch per *Le stagioni* di Haydn già stipulate per il Maggio '86. Se conosci il bravo Sablich, chiedilo a lui ...»<sup>30</sup>, mentre, con analogo tono, nella missiva del 15 aprile dello stesso anno, lo stesso musicista si sfoga col filologo nei seguenti termini: «ti incarico di relazionarmi (bel vocabolo!) sulle cose del Maggio: quella *Tosca*. E ancora Berio ... certo è lui dietro a tutto il Comunale ...»<sup>31</sup>.

RENATO RICCO

(BCA Fondo Caretti C 213 / inv. 152235) e *Ead.*, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Firenze, Discanto, 1984 (BCA Fondo Caretti B 5756 / inv. 162343).

<sup>29</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24. Relativamente all'ambito del festival, riferimenti sono a Bruno Bartoletti, direttore artistico del *Maggio* dal 1985 al 1991 e a Giorgio Vidusso, sovrintendente del *Maggio* dal 1986 al 1990.

<sup>30</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24. Le persone menzionate sono il direttore e pianista Wolfgang Sawallisch e il musicologo Sergio Sablich.

<sup>31</sup> BCA Fondo Caretti busta 9 / fascicolo 24. La *Tosca* è l'opera di Puccini, in questa occasione diretta da Zubin Metha. Nel Catalogo del 49° Festival del Maggio musicale fiorentino (Firenze, Ente Autonomo del Teatro comunale di Firenze, 1986) l'attività di Berio è celebrata da vari contributi, tra i quali spiccano quelli di Massimo Mila (*"Nella festa tutto"*: *Luciano Berio e la vera storia*, pp. 27-36) e Edoardo Sanguineti (*La messa in scena della parola*, pp. 43-50, poi riproposto in *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 74-78).

«I POETI O SARANNO NATURA O, PERDUTALA, LA CERCHERANNO»  
(SCHILLER): LA NARRATIVA DI ALESSANDRA SARCHI

I cambiamenti climatici, l'antropocene – parola che negli ultimi anni si è imposta sempre di più per definire l'epoca che stiamo vivendo – e altri nuovi fenomeni potenzialmente devastanti, se non addirittura apocalittici, hanno impattato anche sulla letteratura. È da Leopardi in poi che le forme dell'arte e della poesia si sono arricchite di una presenza più drammatica, angosciata e scientificamente motivata delle varie manifestazioni delle discipline naturalistiche. Un flusso di interessi, fatto anche di amore e di paura, ha finito progressivamente per attivare in molti letterati ed artisti il sentimento della responsabilità dell'uomo alla salvaguardia del mondo naturale, per secoli spesso oggetto soltanto di contemplazione e di godimento. Nel corso del Novecento il fenomeno ha conosciuto una più matura e consapevole diffusione, generando la produzione di testi narrativi che puntano ad una sorta di alfabetizzazione ambientale, ispirati dalla necessità di influire ad arricchire la educazione ad una più accurata sensibilità verso l'ambiente, con manifeste preoccupazioni di ordine pratico e politico. L'approccio ai problemi ambientali in questo clima è di tipo transdisciplinare, con le scienze umanistiche e letterarie non più isolate dagli studi scientifici, tecnologici, sociologici ma anzi in costante dialogo: «il testo letterario non è concepito in “un vuoto”, ma è invece interconnesso con il mondo che lo circonda»<sup>1</sup>. In tale prospettiva la narrazione letteraria è chiamata a svolgere un ruolo importante superando la dicotomia esistente tra cultura umanistica e scientifica, allo scopo di sensibilizzare le coscienze e arginare le dinamiche umane di autodistruzione in atto e da ogni parte denunciate. L'ecocritica, la corrente di analisi

---

<sup>1</sup> E. GUARALDO, *L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi. A proposito dei volumi di Serenella Iovino, Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation (Bloomsbury Academic, 2016, pp. 192) e di Nicola Turi (a cura di), Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca (Firenze UP, 2016, pp. 394)*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 5, 2016, pp.701-712.

letteraria che si interessa al rapporto fra il mondo naturale e la letteratura contemporanea, nasce, dunque, con una missione pragmatica parallela a quella dell'analisi letteraria e con connotati di una missione etica e pedagogica, spesso debordante nella politica. Negli anni 2000, anche alimentati da alcuni disastri naturali, sono aumentati gli scritti sulla crisi ambientale, romanzi, convegni, dibattiti pubblici cui i moniti degli scienziati hanno dato supporto e vigore generando movimenti di semplici cittadini come Fridays for Future<sup>2</sup>. Questo generale sommovimento riceve impulso dalla sensibilità naturalistica anglo-americana ed ha una gestazione che corre lungo tutta la seconda metà del Novecento. Non a caso anzi gli Stati Uniti hanno per taluni studiosi le caratteristiche di «un paese dove, più che altrove, l'incontro tra la natura selvaggia e lo sviluppo industriale costituisce un fattore determinante nella formazione dell'identità nazionale»<sup>3</sup>. Dopo le crisi petrolifere degli anni Settanta (la prima “Giornata mondiale della Terra” si celebra il 22 aprile 1970), nel decennio successivo si fa concreta la consapevolezza del rischio ambientale e si fa strada l'idea che «la crescita economica e l'utilizzo della razionalità scientifica non possono coesistere senza un'etica precisa riguardo alle conseguenze ambientali e sociali, senza adeguate visioni politiche economiche e culturali nuove e a lungo raggio»<sup>4</sup>. Queste esigenze determinano la necessità di un approfondimento teoretico. È così che fa la sua comparsa l'ecocritica alla fine degli anni Ottanta, dopo che una idea di critica letteraria ecologica si era già affacciata negli anni Settanta, soprattutto con un articolo di William

<sup>2</sup> Alle origini del movimento uno sciopero svoltosi per iniziativa di gruppi studenteschi di oltre 100 Paesi, in occasione della Conferenza mondiale sul clima di Parigi del 2015. Il successo di questa prima mobilitazione sapientemente utilizzata da una giovanissima studentessa svedese, Greta Thunberg, portò poi, a partire dal 2018, alla organizzazione di una giornata di protesta, da ripetersi solitamente con cadenza annuale nel giorno del venerdì, cui gli studenti partecipano volontariamente. L'iniziativa ha finito per attirare altresì i gruppi antagonisti di singoli Paesi, in molti dei quali la giornata di protesta viene normalmente utilizzata come strumento di contrasto al governo del luogo. Sul tema si vedano G. MASCIA, *Come osate*, Milano, Vallardi, 2020 e G. THUNBERG, *Nessuno è troppo piccolo per fare la differenza*, tradotto da S. Crimi e L. Tasso, Milano, Mondadori, 2019.

<sup>3</sup> E. VISCO, *Serenella Iovino: «Ecologia e letteratura un binomio inscindibile»*, «Daily Green. Quotidiano di Green Economy», [www.greenious.it/serenella-iovino-ecologia-letteratura-un-binomio-inscindibile](http://www.greenious.it/serenella-iovino-ecologia-letteratura-un-binomio-inscindibile).

<sup>4</sup> V. VALENTINO, *Appunti di ecologia e di ecocritica. Elementi di difesa contro la crisi ambientale*, «Dialoghi Mediterranei», luglio 2020, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/appunti-di-ecologia-e-di-ecocritica-elementi-di-difesa-contro-la-crisi-ambientale>.

Rueckert<sup>5</sup> che coniò il termine *ecocriticism*. Gli studiosi angloamericani si chiedevano come fronteggiare la crisi ambientale attraverso le armi della cultura e come veicolare una educazione ambientale attraverso le discipline umanistiche. Non intendevano chiudere l'ecocritica nel recinto di esercizi ermeneutici o ricostruzioni storiche, loro obiettivo era quello di organizzare una forma di attivismo culturale: un movimento, e cioè una vera e propria critica militante, in senso anti-ideologico, che cerca nella cultura uno strumento per affinare la consapevolezza della vita dell'uomo e della natura e dei cambiamenti intervenuti nella società contemporanea. Gli studiosi di ecologia letteraria, cioè, non solo analizzano i testi per definire in che modo la natura e la sua relazione con l'umano rientrano nella rappresentazione letteraria e si consolidano come categorie culturali, ma indirizzano i testi a sollecitare una maggiore consapevolezza, perché da essa derivi l'impegno all'azione rivolta ad affrontare e risolvere le questioni ecologiche che mano a mano si pongono. È per questa via che nuovi valori emergono ad esaltare obblighi e responsabilità che l'uomo ha verso la natura, contrastando l'abusato modello di vita socio-politico-economica per il quale dalla natura è possibile esigere ogni genere di risorsa.

Il dibattito ecocritico in Italia arriva in maniera lenta e travagliata: i motivi sono da rintracciarsi nella scarsa educazione ai problemi ambientali, in un certo scetticismo per il nuovo, dovuto forse all'attaccamento verso visioni consolidate delle discipline, specialmente quelle umanistiche. L'ecocritica, infatti, sfida non solo le categorie consolidate della critica letteraria, ma anche le partizioni disciplinari, il nostro sistema accademico non è così aperto agli approcci trasversali<sup>6</sup>.

Su queste problematiche non mancano contributi con chiara finalità formativa, in particolare ricordo quello di Serenella Iovino, la quale affronta lo studio dell'ecocritica promuovendo un'idea di letteratura funzionale a un preciso intento educativo: se letti e interpretati in maniera ecologicamente consapevoli, i testi letterari sono, infatti, un potenziale strumento di educazione etica ambientale, in grado di orientare le interazioni tra esseri umani e ambiente. A partire da *Filosofie dell'ambiente*<sup>7</sup>, edito nel 2004, e attraverso altre opere<sup>8</sup>, la studiosa indaga il delicato rapporto

<sup>5</sup> W. RUECKERT, *Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism*, «Iowa Review», IX, 1, pp.71-86.

<sup>6</sup> E. VISCO, *op.cit.*

<sup>7</sup> S. IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004.

<sup>8</sup> S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente, 2006; S. IOVINO, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury, 2016; S. IOVINO, *Paesaggio civile, storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

tra «ambiente e cultura», soprattutto quella umanistica, proponendo di utilizzare l'opera letteraria come mezzo di diffusione della coscienza ambientale, di «alfabetizzazione all'ambiente», come la stessa sostiene in studi pionieristici che hanno influenzato anche il dibattito italiano<sup>9</sup>. L'ecologia veicolata dai testi letterari diventa così materia d'impegno, ponendo interrogativi fondamentali e sollecitando il concetto di corresponsabilità. I testi letterari vengono utilizzati come strumento utile per fronteggiare la crisi ambientale cercando l'interazione sensibile tra gli elementi naturali nella scrittura e chi legge, allo scopo di creare uno scambio educativo ed empatico, che si riversi positivamente nel comportamento quotidiano del soggetto<sup>10</sup>. La letteratura rientra, per questa via, tra le strategie di sopravvivenza e può incrementare la percezione delle importanti sfide ambientali che coinvolgono tutti gli esseri viventi in ogni angolo del pianeta sollecitandoli non solo ad informarsi ma anche ad agire. È infatti evidente che sapere non basta: da decenni conosciamo le cause antropogeniche degli eventi che stanno interessando la Terra e possiamo prevedere almeno in parte le drammatiche conseguenze. Esiste un'ampia letteratura scientifica e divulgativa che tratta dei rischi ambientali e di una possibile estinzione dell'umanità, eppure le conoscenze acquisite non hanno generato un senso di emergenza o una seria capacità di agire. È ancora possibile una soluzione? E quale ruolo può assumersi la letteratura? Secondo Carla Benedetti, occorre muovere qualcos'altro,

probabilmente qualcosa di sopito, di dimenticato, di fossilizzato da quelle stesse strutture di pensiero che hanno favorito il tipo di sviluppo di società che ora ci sta portando alla catastrofe. Forse, per superare il sopore indotto da quegli schemi concettuali calcificati occorrerà attingere ad altre energie, che esistono nell'uomo ma che sono state disattivate: bisognerà accendere anche l'immaginazione, farla andare liberamente in terreni aperti, non ancora esplorati<sup>11</sup>.

Oggi più che mai «c'è bisogno di una metamorfosi», scrive Benedetti in un aperto elogio alle virtù e alle potenzialità della letteratura: possiamo aspettarci che a salvarci dall'estinzione sia

quella pratica antica ancora viva, che noi oggi chiamiamo letteratura, avendola separata dalla filosofia, ma che i Greci chiamarono *poiesis*, quando ancora non si concepiva una scissione tra arte della parola e arte del pensiero, e le due pra-

<sup>9</sup> S. IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, cit., pp.140-141.

<sup>10</sup> V. VALENTINO, *op.cit.*

<sup>11</sup> C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p.17.

tiche, inestricabilmente intrecciate, davano vita a una parola potente, capace di incantare, di nutrire la conoscenza e di ridisegnare il mondo<sup>12</sup>.

Nel panorama letterario italiano, a dire il vero, non si è dovuto attendere lo sviluppo di questo dibattito partito dalle Americhe se, come scrive Niccolò Scaffai, l'urgenza della questione ecologica tiene banco soprattutto dagli anni '50 in poi,

nella pubblicistica e nella narrativa (Volponi, Autieri, Ceronetti), dove l'ecologia fa la sua comparsa sia come proiezione simbolica del disagio esistenziale del protagonista nella società, sia in relazione al tema dell'industria, affine e contiguo a quello dell'ambiente e dei suoi mutamenti. Premessa per la scoperta dell'ambiente da parte di narratori del secondo Novecento è anche l'attenzione neorealista verso la dimensione locale, tesa a rivalutare anche gli aspetti minuti della natura e del paesaggio in aperta polemica e opposizione rispetto al magniloquente centralismo fascista<sup>13</sup>.

Su questo terreno, oltre gli autori citati, un ruolo eccezionale lo svolse Pasolini. Egli intuì che nella realtà di quegli anni, in Italia il vero nemico dell'ambiente e della natura era l'industrialismo sfrenato e forzato, fondato sulla identificazione della categoria sviluppo con la categoria progresso, con la quale il neocapitalismo aveva sedotto e illuso anche il mondo operaio e contadino. La battaglia costante di Pier Paolo per la difesa della "bellezza antica" e la sua disperazione per la "scomparsa delle lucciole" sembrano a taluni l'impegno romantico di un poeta ottocentesco, ed erano invece la più rivoluzionaria e radicale difesa dell'ambiente naturale, attraverso una idea altra del progresso. Evito (ma solo per non accostar giganti) di richiamare il complessivo testamento letterario di Italo Calvino. Per lui la letteratura continuerà ad avere una funzione «solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare»<sup>14</sup>. Erano quelli di Pasolini<sup>15</sup> e di Calvino<sup>16</sup> gli anni Sessanta e Settanta! E il messaggio

<sup>12</sup> Ivi, p.19.

<sup>13</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p.174.

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2023, p.111.

<sup>15</sup> Un elenco degli scritti di Pasolini a tema ecologico supera lo spazio che può avere una nota. Rimando a P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 2016 e A. Granese, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*, Salerno, Edisud, 2022.

<sup>16</sup> Per gli scritti di Calvino a tema ecologico rimando a I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2005, e S. IOVINO, *Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene*, Roma, Treccani, 2023.

tarda ancora a trasformarsi in operatività concreta, anche se con grande fatica si fa strada nel mondo culturale una fecondità e vastità di interessi che toccano la narrativa, la poesia, le arti in genere e da questo aspirano a pervadere il mondo dell'educazione e della formazione. Certo negli anni 2000 gioca l'impatto di una più complicata sensibilità, come testimoniano i più recenti autori impegnati sul tema, fra i quali Alessandra Sarchi, fecondissima narratrice dell'ultimo ventennio. La difficoltà, o l'impossibilità, di trovare una composizione tra l'anima e le cose, tra uomo e mondo, è motivo unificante e ispiratore della sua produzione letteraria. Il tema ha una sua permanente presenza nella storia dell'umanità e con punte di più profonda riflessione fra gli antichi, che avevano poi riassunto il loro dibattito nella *fictio* suggestiva del *genius loci*, come dato e luogo di appagamento nel travagliato rapporto dell'uomo con la natura. Nella realtà contemporanea del terzo millennio, ricca e complicata più che quella passata, la dimensione del problema si sta misurando con le complicazioni della contemporaneità, tra le quali l'ultima suggestiva articolazione – come ho sinteticamente esposto – della disciplina letteraria nella letteratura ecologica e cioè l'ecologia che tenta di farsi *epos* letterario. In questo ambito, che cinquanta e più anni fa costituiva “nicchia” nella quale si collocarono nomi consacrati come quelli di Pasolini, di Calvino e pochi altri, si muove esplicitamente l'impegno letterario di questa scrittrice, in particolare con il suo romanzo di esordio, *Violazione*<sup>17</sup>. Una premessa, questa, che non intende tracciare confini intorno al romanzo, ma contribuire a diradare il rischio che col lavoro si sia inteso cavalcar la moda tematica del rischio ecologico a fini di gloria letteraria. Il richiamo formulato ai successivi lavori della Sarchi esalta proprio l'interesse al dramma eterno dell'uomo a comprendere il mistero dell'universo mondo nella salvaguardia della sua singolare libertà. È in siffatta tensione che la trasformazione del paesaggio diventa nucleo tematico generativo della narrazione e delle riflessioni di Alessandra Sarchi in *Violazione*. Non è fuor di luogo una riflessione sulla peculiare struttura di questo romanzo. Esso è diviso in tre sezioni: la prima, intitolata *Il mondo*, è «l'esterno, l'intreccio fra le forze che incombono, estranee e minacciose, sulla realtà domestica»<sup>18</sup>, *La casa* – seconda sezione – è «l'Altrove fittizio cui affidare le proprie speranze di pace e benessere, abbandonandosi completamente

<sup>17</sup> A. SARCHI, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>18</sup> R. DONATI, *La grande astrazione. Su «Violazione» di Alessandra Sarchi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, University Press, 2016, p.170.

alle risorse di un fantasticare che quanto più è intimo, quanto più alligna negli strati profondi della psiche individuale, tanto più si rivela comune, standardizzato, omologante»<sup>19</sup>. L'ultima sezione è intitolata, con terminologia apocalittica, *La frana*. Si tratta di una frana materiale e simbolica<sup>20</sup> che fa precipitare la vicenda annullando le speranze di Alberto e Linda Donelli, due dei protagonisti della storia, «borghesotti in fuga»<sup>21</sup>, di vivere in un luogo idilliaco, a contatto con la natura: «Una casa nel verde, fuori città, con tanto spazio dentro e fuori, con tanta natura»<sup>22</sup>. La suddivisione del romanzo in tre sezioni ne scandisce i tempi e i ritmi narrativi in un crescendo di tensione che drammatizza gli eventi e sembra preludere e preparare all'apocalisse finale. I Donelli avvertono un desiderio di natura e di evasione molto comune che cercano di appagare comprando una casa in campagna, a pochi chilometri da Bologna, luogo ideale per far crescere i propri figli e purificarsi dalle tensioni quotidiane: «un luogo fiabesco in cui le torrette medievali si accompagnano ad altre parti della struttura nuovissime»<sup>23</sup>. La città è diventata un luogo di assenza della natura e generatore di disagio e confusione:

- Dove vai tu con il passeggino? - chiedeva Linda alle amiche con figli piccoli. La risposta sfociava inevitabilmente in una lunga lamentela. I luoghi deputati al verde erano giardinetti invasi da cani semirandagi, inondati di spazzatura che debordava dai bidoni sempre insufficienti, erba che non era erba ma una specie di moquette spelacchiata dove si poteva trovare di tutto: siringhe, cicche di sigarette, scatole di gelati, confezioni da asporto di pizza, calze bucate e guanti, preservativi usati<sup>24</sup>.

Il parco, trasformato in una discarica, in un cumulo di rifiuti, è metafora efficace della società contemporanea in quanto i rifiuti sembrano essere il fine ultimo del processo di produzione e di consumo. Il 'ritorno' alla natura, sviluppato ossessivamente dai protagonisti, deve tuttavia fare i conti con le violazioni e i gravi danni inferti al territorio da parte del costruttore della casa che essi vogliono acquistare. Primo Draghi - questo il nome

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

<sup>20</sup> R. DONATI, *La grande astrazione. Su «Violazione» di Alessandra Sarchi*, cit., p.173.

<sup>21</sup> A. SARCHI, *Violazione*, cit., p.246.

<sup>22</sup> *Ivi*, p.54.

<sup>23</sup> G. VASTA, *La dimensione etica dello spazio in cui abitiamo*, «Repubblica», 17 febbraio 2012, [www.minimaetmoralia.it/wp/libri/la-dimensione-etica-dello-spazio-in-cui-abitiamo](http://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/la-dimensione-etica-dello-spazio-in-cui-abitiamo).

<sup>24</sup> A. SARCHI, *Violazione*, cit., p.63.

dell'imprenditore - solo apparentemente gestisce una fattoria ecologica, ma in realtà egli si dedica ad un'impresa edile responsabile di mille abusi e di gravi danni al territorio. Metafora della sua personalità è una ruspa che vuole solo abbattere e spianare, urbanizzare e vendere<sup>25</sup>. Non si fa scrupoli ad edificare su terreni franosi, non curante dell'incolumità di chi ci andrà a vivere. Alberto - un funzionario del settore ambiente della Regione Emilia Romagna - si rende conto che su quei terreni sono stati commessi degli abusi, tuttavia, il desiderio di avere una casa nel verde è così forte da inibire l'attivazione di ogni preoccupazione morale e da indurlo a ritenere che, tutto sommato, si possa soprassedere dall'assumere ogni iniziativa di denuncia. Meglio non vedere, anzi non pensare, anzi far finta che tutto vada bene; insomma, meglio l'ignavia, meglio declinare ogni carico di responsabilità, crogiolarsi nella propria indolente pigrizia, diffusa peraltro ad ogni livello della scala sociale. L'atteggiamento di noncurante menefreghismo finisce per collocare Alberto in una posizione di inattività sia burocratica sia morale, che di fatto coincide con l'ignavia. Il dilagante perbenismo, che separa l'amore per la natura dall'esigenza di rispettare e difendere il territorio, diventa nel romanzo tematica civile, nella dimostrazione che la speculazione edilizia non è appannaggio soltanto dei grandi speculatori, dei costruttori delle grandi opere, ma anche dei piccoli impiegatucci che inseguono il sogno della casa in campagna, allietata dal canto degli uccellini (secondo l'Istat, in Italia 15 abitazioni su 100 sono abusive<sup>26</sup>). Insomma, la narrazione si sviluppa in una trama nella quale convivono la mitizzazione del verde e, dalla stessa parte, un susseguirsi di violazioni che stravolge il paesaggio per decenni, una commistione indecorosa di valori e di svalori sostenuta insieme da irragionevolezza e insensibilità morale. La scrittrice articola la propria idea di natura e paesaggio collocandola in una singolare visione della società e una prospettiva storica, segnata dall'abbandono di massa delle campagne, dopo la Seconda guerra mondiale. La vita contadina veniva associata alla fatica, alla fame, alla miseria, alla subalternità e non all'idea dell'eden o di un luogo bucolico di virgiliana memoria. Anzi il fenomeno si è alimentato nella diffusa illusione che l'abbandono della terra e il trasferimento nella città coincidessero col mito della modernità, che potessero riscattare dalla miseria e dalla fame, fossero insomma un processo di liberazione. Un mito

<sup>25</sup> G. VASTA, *La dimensione etica dello spazio in cui abitiamo*, «Repubblica», 17 febbraio 2012, [www.minimaetmoralia.it/wp/libri/la-dimensione-etica-dello-spazio-in-cui-abitiamo](http://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/la-dimensione-etica-dello-spazio-in-cui-abitiamo).

<sup>26</sup> P. BARONI, *Abusivismo edilizio, in Italia "fuorilegge" 15 immobili su 100: la mappa*, «La Stampa», 6 aprile 2024.

generatosi da principi acriticamente condivisi che non ha tardato a rivelare la propria natura di finzione in una realtà ben più complessa e complicata, socialmente, economicamente e culturalmente, come quella urbana, finendo per coincidere con la borghesissima speranza di una casa più bella, il sogno della villetta. Prodotto esemplare di quella generazione nata nei primi decenni del Novecento è il personaggio di Berenice Draghi, madre di Primo, contadina molisana trasferitasi in Emilia perché voleva il progresso: «Non aveva di certo intenzione di rimettersi carponi, come nell'orto di suo padre a intrecciare le dita con carughe e parassiti»<sup>27</sup>. Ne era convinto anche il marito, Salvatore Draghi, diventato, dopo esser stato buona parte della sua vita agricoltore, un imprenditore edile, che costruiva e urbanizzava:

Cemento su cemento. Fianchi, pancia, braccia di interi fiumi scavati e spolpati di sabbia per diventare edilizia privata, popolare, media, di lusso. Non più la terra gonfia di vita e di germogli, ma il gesso, la calce, la pietra che uniti al ferro sarebbero durati per un tempo ben più lungo delle esistenze umane, specie di quelle dei contadini<sup>28</sup>.

Ai due poli ideali della storia narrata in questo romanzo si leggono in controluce l'opera dell'uomo e quella della natura, per nulla convergenti, ma alternative l'una all'altra, non semplicisticamente opposte, anzi con evidenti complicazioni. Se la violazione degli equilibri naturali provoca nei protagonisti un malessere di tipo esistenziale, questo non si traduce mai in denuncia e protesta morale. Al contrario, il desiderio di natura che i personaggi avvertono nasconde i limiti di una scienza ecologica ideologicamente predicata, insomma una sorta di ecologia da salotto. Il romanzo diviene così la rappresentazione di un continuo inevitabile conflitto tra la terra e la storia, tra la casa e l'ambiente modificato per costruirla, cioè storia della malintesa volontà di averla vinta sulla Natura. Non a caso in epigrafe troviamo le prime battute del leopardiano *Dialogo della Natura e di un Islandese*<sup>29</sup>:

*Natura* - Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi.

*Islandese* - La Natura?

*Natura* - Non altri.

Un'epigrafe che — a me pare — conferma una disperante valutazione

---

<sup>27</sup> A. SARCHI, *Violazione*, cit., p.43.

<sup>28</sup> Ivi, p.145.

<sup>29</sup> G. LEOPARDI, *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 2023, p.118.

del rapporto uomo-natura, oltre che una non certamente edenica idea di quest'ultima, il cui compito, come è noto, è in Leopardi qualcosa di più complesso e non solo l'atto di perpetuare il meccanismo di produzione e di distruzione della vita. Ed è, forse, un malcelato intento da romanzo "impegnato", a determinare la scarsa presenza in *Violazione* di aspetti romanzeschi. La marcatura della invenzione è quella di evitare contenuti astrattamente romanzeschi, cioè fantasticamente inventati: è un'opera invece molto realistica, che affronta un tema molto realistico, l'eterna lotta tra bene e male, l'opposizione tra sapere e non sapere, che nei comportamenti della modernità burocratica equivale a vedere e non voler vedere: Primo Draghi rappresenta indubbiamente il male, ma in fondo anche Alberto, limitandosi a non commettere il male, non opera per il bene, anzi è un alleato del male. Tutti i protagonisti di questa storia, come fa notare Laura Pugno nella sua recensione, sono contaminati dalla corruzione o dall'acquiescenza, e quindi segretamente o apertamente colpevoli: anche quelli che sono apparentemente buoni sono «carsicamente inquinati dal vizio tutto italiano della accondiscendenza davanti al potere»<sup>30</sup>. Anche Linda, che pure dice di amare la natura e vuole tornare a godere le gioie della vita agreste, quando Alberto avanza dubbi sulle attività illegali di Primo, chiede:

Ma questo cosa comporta per noi? La casa ci è piaciuta, l'abbiamo inseguita per tanto tempo e ora che ci sembra di aver trovato quella giusta non vedo cosa possa cambiare scoprire che ci sono qua e là degli abusi. Certo sarebbe diverso se l'abuso fosse proprio sul *nostro* fabbricato. In questo paese, d'altronde, tutti fanno abusi. Scusa, non mi hai appena detto che il Comune sta chiudendo un occhio su un abuso altrettanto macroscopico che interrare un fiume? Non vedo di che ti stupisci<sup>31</sup>.

L'unico personaggio non moralmente corrotto è un ragazzino moldavo, Jon, clandestino, invisibile allo Stato, che per raggiungere la madre Natasha - domestica dei Draghi - finisce a lavorare nella tenuta di Primo: Jon vede, e non può non vedere, le brutture che in quella campagna si compiono e inorridisce di fronte all'arsenale di pesticidi, ormai vietati a livello europeo, che lì continuano ad essere impiegati. Il ragazzo guarda il mondo con occhi diversi. È l'unico che si oppone al male e, infatti,

<sup>30</sup> L. PUGNO, *Storie di personaggi contaminati dalla corruzione o dall'acquiescenza*, «Il manifesto», 27 giugno 2012.

<sup>31</sup> A. SARCHI, *Violazione*, cit., p.169.

il romanzo si apre con il risveglio di Primo Draghi – descritto nel primo capitolo – e quello, speculare, del suo antagonista Jon, che occupa il secondo capitolo. I loro due risvegli, le loro due ‘nascite al mondo’, preludono all’intreccio dei loro destini e costituiscono l’unico momento in cui le loro esistenze, così diverse, vengono accomunate nella dimensione intima della paura e della perdita di sé, come ha spiegato l’autrice stessa<sup>32</sup>. *Violazione* si rivela un romanzo ricco di personaggi che entrano in scena risvegliandosi,

riemergendo da un sonno abitato dall’indistinto della coscienza e delle forme (le prime pagine del libro sono tra le più belle della narrativa contemporanea); a vari livelli – tematico, narrativo, temporale, etico – il romanzo riflette e fa riflettere continuamente sugli stati di soglia e sul senso del limite. Il concetto di disponibilità illimitata richiesta dagli esseri umani alla natura si è trasformato, degenerando, in un tutto che adesso è giunto al termine, e si rivela come una feroce bugia<sup>33</sup>.

Jon – l’Altro, il diverso, il solo che riesce a rispettare la Natura e il cui sguardo stagna nell’impossibilità della denuncia – alla fine pagherà il prezzo più alto. Primo vuole dare una bella sfoltita al bosco e ordina a Jon di abbattere gli alberi sul fiume. Con incredulità, si sente chiedere dal ragazzo se l’operazione sia lecita:

–Perché dobbiamo tagliare un albero? –

Primo lo guardò come si guardano gli sciocchi, il neo scuro gli pulsava ritmicamente sulla parte destra del mento.

– Mica solo uno, ne tagliamo. Da qui fino al fiume voglio fare piazza pulita. Aria, aria ci vuole! Muoviti! E spostati non appena vedi il fusto oscillare.

Jon invece che prendere in mano la sega elettrica indietreggiò di qualche passo, scosse la testa dicendo: – Ma è permesso tagliare gli alberi sul fiume? [...] Lo Stato lascia tagliare tutti questi alberi?<sup>34</sup>

Il ragazzo, dunque, si rifiuta di violare la Natura e il rifiuto del servo esaspera il padrone: Primo lo insulta, lo intimidisce, gli sferra un pugno in faccia e il ragazzo scappa via, saltando tra i cespugli, come «una bestia

<sup>32</sup> *Ambiente: oggi e(‘) domani. Incontro con la scrittrice Alessandra Sarchi*, [www.alessandra-sarchi.it/extra/materiali\\_extra\\_su\\_violazione/](http://www.alessandra-sarchi.it/extra/materiali_extra_su_violazione/).

<sup>33</sup> D. BROGI, *Alessandra Sarchi, Violazione*, «L’Indice dei libri del mese», [www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Brogi\\_Indice\\_Libri\\_del\\_Mese.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Brogi_Indice_Libri_del_Mese.pdf).

<sup>34</sup> A. SARCHI, *Violazione*, cit., pp.249-250.

stanata»<sup>35</sup>. Mentre lo insegue, Primo, furioso, passa davanti alla casa dei Donelli e chiede se abbiano visto «quel delinquente di un rumeno»<sup>36</sup> ed esclama che lo vuole ammazzare. Alberto e Linda non lo prendono alla lettera e in seguito si sentiranno responsabili perché, quando Primo trova Jon e lo minaccia con una pistola, partono degli spari e il ragazzo resta ucciso. Alessandra Sarchi ha dichiarato di aver scelto Jon, un ragazzino, come personaggio positivo perché già nel 2012 – prima dell’esplosione del movimento Fridays for Future di Greta Thunberg – aveva capito che sarebbero state le nuove generazioni a farsi carico di una visione più attenta, di una coscienza ambientale più matura che avrebbe consentito di percepire la gravità eccezionale della situazione che si stava venendo a creare, cioè la minaccia esistenziale concreta per tutto il mondo e tutta l’umanità. Proprio le giovani generazioni cercano e attendono risposte per il loro futuro, sentono l’urgente necessità di un rinnovato approccio critico che possa attraversare tutte le culture della modernità, quella laica e di sinistra e quella che viene dagli appelli partecipati della cultura cattolica, nella voce della sua più autorevole espressione<sup>37</sup>. Un rinnovato pensiero forte potrebbe aiutare oggi in Italia e nel mondo a concepire nuove idee. Un pensiero che ha antecedenti, come ho detto, nell’insegnamento di Pasolini, letterato davvero ecologico *ante litteram*, il quale nel 1974 aveva scritto che il primo dovere di un intellettuale è quello di esercitare prima di tutto e senza cedimenti di nessun genere un esame critico dei fatti<sup>38</sup>. Già prima, nelle opere scritte da Italo Calvino tra gli anni ‘50 e l’inizio dei ‘60, era emersa con intensità la crisi della relazione tra individuo e ambiente. Un cambiamento che anche Calvino, come molti intellettuali del dopoguerra, aveva colto; forse non ancora una mutazione antropologica, ma una alterazione complessiva dell’ambiente sociale nella varietà delle sue componenti, naturali e storiche, rappresentata attraverso immagini ispirate al rapporto tra uomo e natura: la natura – scrive Calvino nel 1959 – sta per morire: «gli uomini (gli italiani) la amano, non l’hanno mai amata tanto come oggi, e così amandola la uccidono»<sup>39</sup>. Le parole del grande narratore hanno una vena umoristica, se non sarcastica, che sembra mancare al romanzo della Sarchi, sia rispetto all’affermazio-

<sup>35</sup> Ivi, p.251.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> C. SALABÈ, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013, p. XV.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> I. CALVINO, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p.2683.

ne di una società tanto più incline a consumare la natura quanto più la desidera sia rispetto alle velleità del soggetto –di se stesso –che, come più tardi farà il signor Palomar<sup>40</sup>, produce e vanifica le proprie riflessioni in un continuo equilibrio di pro e contro, perdendosi nella contemplazione degli spazi siderali<sup>41</sup>.

L'intellettuale, a qualunque categoria o cultura appartenga, ha il dovere di confrontarsi con i cambiamenti ecologici globali e Sarchi, inducendo a meditare sulla relazione tra uomo e natura, colloca la sua opera letteraria tra i doveri della diffusione di una rinnovata coscienza ambientale, «costringe con serietà a non eludere l'etica, che è individuale, collettiva e politica»<sup>42</sup>, e questo colloca l'impegno letterario della Sarchi sul terreno della grande letteratura civile. Soprattutto, *Violazione* è un contributo illuminante a chiarire in che modo una comunità che sceglie di sradicare e nascondere tutti i segnali di stop, dunque ciò che serve da argine all'arbitrio, non è vittima di niente: è ininterrottamente responsabile di ciò che (non) sta scegliendo, della rinuncia a partecipare alla salvaguardia della natura con la consapevolezza di contribuire alla salvezza del genere umano impegnandovi coscienza e memoria storica senza compromessi al ribasso. Dopo il crollo rappresentato dalla conclusione, «i personaggi rimangono soli con le scelte che hanno compiuto; il paesaggio si è forato, ma a loro non ha svelato niente dietro la sua cortina se non il vuoto cavo su cui essi hanno creduto di edificare il proprio sentimento geografico, impastato soprattutto di ambiguità e violenza»<sup>43</sup>. A prima vista sembrerebbe che nessuna ironia sostenga la narrazione di questa storia di violenza e di violenze, eppure proprio il desiderio e lo sbandierato amore per la natura, che inducono i due protagonisti alla sua ricerca, e la sua violazione, rispetto alla quale restano inerti, realizzano il paradosso tragico nel quale vive l'umanità contemporanea e modulano in andamento antifrastico l'intera narrazione scoprendone infine il tono profondamente sarcastico: un vero grido di dolore di fronte ad una *Violazione*. Il sacrificio di Jon è in qualche modo anticipato visivamente dalla copertina di *Violazione*, sulla quale troviamo un San Sebastiano trafitto dalle frecce con il corpo di uomo e la testa di cervo. Il celebre dipinto di Antonello da Messina, icona del martirio

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2022.

<sup>41</sup> N. SCAFFAI, *op.cit.*, pp.193-194.

<sup>42</sup> C. BELLO MINCIACCHI, *Alessandra Sarchi, progressione sinistra contro il verde*, «Alias», supplemento de «Il manifesto», 25 marzo 2012.

<sup>43</sup> V. VENERUSO, *Dietro il paesaggio (violato). Riflessioni intorno a Violazione di Alessandra Sarchi*, «Aura», I 2021, [www.aurarivista.it/dietro-il-paesaggio-violato-riflessioni-intorno-a-violazione-di-alessandra-sarchi/](http://www.aurarivista.it/dietro-il-paesaggio-violato-riflessioni-intorno-a-violazione-di-alessandra-sarchi/).

ingiusto, è stato rielaborato dall'illustratore Marco Cazzato che ha scelto un'immagine antropomorfa: la testa del santo è, infatti, quella di un cervo. Lo sfondo non è più quello di una città ideale, come nel dipinto di Antonello, bensì un bosco con gli alberi blu elettrico e lo sfondo rosso fuoco.

Va detto che la Sarchi ha affrontato anche in altri scritti temi di impegno civile, sempre con una particolare inclinazione alla analisi del disagio sociale in chiave esistenziale e dramma personale. Il tema dell'abitare, ad esempio, con tutte le sue problematiche implicazioni, occupa un ruolo rilevante anche nella raccolta di racconti *Via da qui*<sup>44</sup>, pubblicata nel 2022. Il titolo del libro è una sorta di sintesi che riassume, come in un urlo drammatico, tutti i valori negativi che rischiano di condurre l'umanità alla autodistruzione, cui si tenta di sfuggire inventandosi una necessità di una fuga, alla ricerca di un altrove. E qui la tematica della Sarchi svapora su prospettive, già peraltro presenti nella letteratura italiana, da Leopardi in poi, che approdano alla precarietà del vivere, considerato che l'altrove non è così ideale come si spera e all'individuo non resta che la disperante visione di un mondo in frantumi, rispetto al quale anche i personali comportamenti rischiano la inconsapevolezza. L'autrice stessa ci dà una chiave di lettura del libro citando Orazio: *caelum mutant sed non animum*, inutile sfuggire alle proprie sofferenze, cambiando posto, se ci si trascina appresso l'animo e i suoi ricordi nefasti come una peste logora. L'elemento che unisce i cinque racconti che compongono la raccolta (*La tana, L'argine, Il palazzo della principessa, Cherry Street e Fondamenta della Misericordia*) sono proprio spazi e luoghi: non solo luoghi dai quali fuggire, ma anche luoghi da trovare «come rifugi per arginare la propria inquietudine in un mondo sempre più incerto, precario»<sup>45</sup>. Ecco che l'altrove di cui scrive Sarchi è ben diverso da quello della tradizione: «I miei personaggi devono fare i conti con una società contemporanea in cui l'altrove si è... ristretto. Leopardi, certo, ma almeno le pecore del suo pastore errante alla fine si acquietano, mentre lui no. Oggi scienza e tecnologia hanno creato un mondo dove tutto è molto più vicino rispetto anche solo a pochi decenni fa»<sup>46</sup>. Segnalo, in conclusione, che c'è una preponderanza di donne nei racconti di *Via da qui*, donne che vivono in una condizione di passaggio o un evento traumatico, una morte improvvisa, una separazione, la fine di un amore,

<sup>44</sup> A. SARCHI, *Via da qui*, Roma, Minimum fax, 2022.

<sup>45</sup> M. MARINO, *Fuggire in cinque atti. "Via da qui", le storie di Alessandra Sarchi*, «Corriere di Bologna», 1 marzo 2022.

<sup>46</sup> R. PRANDO, *Il vuoto dentro e l'ironia. La precarietà d'esistere*, «La Prealpina», 11 ottobre 2022.

assumendo in loro i tratti tipici dell'inquietudine di questo tempo storico e il rimpianto per quanto non si è realizzato rispetto alle speranze giovanili<sup>47</sup>. Sarchi fotografa lo smarrimento di queste donne, le loro fughe e il loro tentativo di ripartire da capo, da qualche parte, conferendo alla propria narrativa una significativa novità. Dopo secoli in cui l'anima femminile è stata indagata quasi esclusivamente dal punto di vista maschile, Sarchi rivela che nessuna di quelle donne passando da una condizione all'altra, da un luogo all'altro, ha trovato l'altrove, il suo *ubi consistam* dove acquetare l'inquietudine interiore, recuperando la gioia di vivere nell'unità con gli altri e con le cose. Torna l'esigenza di individuare nella contemporaneità non un impossibile "altrove" definitivo ma un punto di approdo dinamico che eviti la disperazione. A me pare che una spia per proseguire il discorso possa offrirla Emma Giammattei quando ricorda i passi di Friedrich Schiller segnalati da Benedetto Croce per l'intensità del rapporto che in essi viene posto fra poesia e natura<sup>48</sup>. Croce nell'*Estetica* cita in particolare il trattato sulla *Poesia ingenua e sentimentale*, in cui il filosofo tedesco conferma: «I poeti sono dappertutto i conservatori della natura, e dove non possono essere compiutamente tali e hanno sperimentato su loro stessi l'efficacia distruggitrice delle forme arbitrarie e artificiali o vi hanno lottato contro, si presentano come testimoni e vindici della natura. I poeti, dunque, o saranno natura, o, perdutala, la cercheranno», confermando nella poesia la sola salvifica esperienza dell'uomo. L'altrove può esser dunque soltanto un vagabondaggio poetico?

NUNZIA SOGLIA

<sup>47</sup> A. CASADEI, *Fuggire per restare. E vivere*, «Corriere della Sera», 22 febbraio 2022.

<sup>48</sup> *Paesaggi. Una storia contemporanea*, a cura di E. Giammattei, Roma, Treccani, 2019.

## Recensioni

DONATO PIROVANO, *La nudità di Beatrice. Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della Carità*, Roma, Donzelli Editore, 2023, 230 p.

*La nudità di Beatrice* esce nella collana "Saggi. Arti e lettere" per conto dell'editore Donzelli, «con il contributo dei fondi Prin 2020-23 Hypermedia Dante Network: fonti e materiali per commentare Dante» (cit. dalla quarta di copertina). E in effetti il volume argomenta un'interpretazione organica del paragrafo III della *Vita nuova*, avvalendosi di una prospettiva interdisciplinare chiaramente annunciata nel sottotitolo: *Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti e l'iconografia della carità*.

Il titolo ricorda quello del libro di Robert Harrison *The body of Beatrice* (Johns Hopkins University Press, 1988), la cui lettura dell'episodio vitanoviano è stata poi ripubblicata nel miscelaneo *La gloriosa donna della mente. A commentary on the 'Vita nuova'* (Firenze, Olschki, 1994); ma l'affinità non va oltre la ripresa terminologica, che a ben guardare è soltanto apparente: «the body» non è «la nudità». Se Harrison pone al centro della sua analisi la nudità celata di Beatrice («involta [...] in un drappo sanguigno leggermente»), e ne indaga i possibili significati in chiave primariamente psicoanalitica, Pirovano la valorizza in quanto tale, simbolo del principio carnale dell'unione spirituale fra i due amanti.

La tesi principale dell'A., lucidamente espressa nell'*Introduzione* (pp. VII-XV), è che il progetto della *Vita nuova*, ossia la scoperta della sacralità dell'amore nel nome di Beatrice, sia già prefigurato, per

Dante, dal sogno raccontato nel sonetto *A ciascun'alma*, di cui la prosa accentua il senso "figurale" precisandone dettagli decisivi per la sua interpretazione: *in primis* l'identificazione della donna in "colei che dà beatitudine", quindi il marcato cromatismo con accento sulle tonalità del rosso, allusivo all'*ignis caritatis*, infine il particolare dell'ascesa al cielo di Amore piangente; dietro ai quali si cela non tanto il presagio della morte di Beatrice (pure ovviamente centrale), quanto l'intenzione di sublimare l'*eros* carnale proiettandolo nella dimensione spirituale della *caritas*. Sarebbe questo «lo verace giudizio del detto sogno» che «non fue veduto allora per alcuno», ma che «ora è manifestissimo a li più sempici» (*V.n.*, III 15): *ora* che tutti conoscono la funzione epifanica di Beatrice nella storia della poesia di Dante (al tempo cioè della stesura del prosimetro). Tale ipotesi, che rappresenta un acquisto non da poco nel panorama dell'esegesi vitanoviana, dal momento che sposta l'attenzione sul ruolo sostanzialmente programmatico del testo proemiale (fra i primi anche della carriera poetica dell'Alighieri, com'egli stesso tiene a rimarcare), riprende ed estremizza un'intuizione di Furio Brugnolo, il quale ha per primo approfondito il nesso rilevato da Barbara Newman tra l'immagine dantesca di Amore che mostra a Dante il suo cuore infiammato e l'iconografia della carità che ostende un cuore, attestata con una certa regolarità a partire da inizio Trecento (vd. Id., «... *Amor tenendo / meo core in mano...*». *Tre note sul primo sonetto della 'Vita nuova'*, in «*que ben devetz conoisser la plus fina*». Per Margherita Spampinato, a

cura di M. Pagano, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 139-56, sulla scia di Ead., *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, University of Philadelphia Press, 2003, pp. 188-89).

La prima parte del libro presenta allora il sogno di Dante (Cap. I), commentando le opinioni dei risponditori (Cap. II), e spiegandone l'importanza strutturale nel disegno del libello (Cap. III). Segue poi una digressione sulla corona guittoniana "del carnale amore" (Cap. IV), che è forse tra gli ipotesti letterari della ben più articolata meditazione dantesca, che si dimostra al contempo radicata sia nella tradizione medica coeva, sia nella speculazione teologica legata all'esegesi del testo biblico (Cap. V). La seconda parte costituisce invece un "catalogo ragionato" di varie rappresentazioni artistiche della carità, di cui l'A. analizza le fonti, i contenuti, i contesti di produzione e le eventuali specifiche somiglianze con quella vitanoviana: dalla *caritas* giottesca della Cappella degli Scrovegni, della Madonna delle Virtù (ora in collezione privata) o della Madonna con bambino del Bargello, raffigurata come una donna che con una mano regge un cesto o un mazzo di fiori e con l'altra offre a Cristo un cuore rosso, a quella di Taddeo Gaddi, allievo di Giotto, affrescata nella Cappella Baroncelli del Duomo di Firenze, che stringe invece un cuore avvolto in una fiamma (Cap. VI); motivo che ricorre – quello del cuore ardente – prima che nella *caritas* dell'Orcaïna nell'attuale tabernacolo della Chiesa di Orsanmichele, anche nel pannello dedicato alla virtù, ora conservato alla National Gallery di Londra, che era parte del precedente tabernacolo del pisano Balduccio di Giovanni, declinato però secondo il tema del nutrimento igneo, per cui dal cuore della donna sgorgano appunto due lingue di fuoco che alimentano due bambini, più o meno come,

con qualche variazione e attenuazione nella resa dell'elemento incandescente, nelle altre due carità attribuite alla sua bottega, rispettivamente nel sepolcro per San Pietro Martire della chiesa di Sant'Eustorgio a Milano e nel cenotafio di sant'Agostino della chiesa di San Pietro a Pavia (Cap. VII); fino ad arrivare ad Ambrogio Lorenzetti (Cap. VIII), prima con la donna-carità che di nuovo tiene in mano un cuore rosso, nelle due Maestà di San Galgano a Montesiepi e di San Pietro a Massa Marittima (in quest'ultima ritratta seminuda, coperta da una veste leggerissima e con un cuore ardente), quindi finalmente con l'allegoria del buon governo.

Un *excursus* dunque ampio e dettagliato, che non serve tanto a tracciare il filo rosso che va dalla *Vita nuova* all'affresco senese, giusta la cautela più volte ribadita sull'opportunità di instaurare nessi sicuri fra creazioni artistiche e letterarie; quanto piuttosto a illustrare lo sfondo su cui si staglia il prodotto della straordinaria fantasia dantesca, che trapianta il tema cristiano della carità nel dominio profano della lirica amorosa, dove è appunto Amore il protagonista della vicenda. È allora senz'altro apprezzabile il modo in cui la sensibilità filologica dell'A., che non rinuncia a notevoli digressioni sulla tradizione manoscritta di vari testi presi in esame, si fonde quando possibile con l'attenzione al dato figurativo. Così ad esempio per la citata corona guittoniana del ms. escorialense e.III.23 (vd. pp. 59-62), che fin dalla didascalia del primo sonetto («De la nuda figura de l'amore») sembra fare esplicito riferimento a una miniatura non eseguita ma prevista, credibilmente affine a quella abbozzata e quasi compiuta rispettivamente nei mss. Barb. Lat. 4077 e 4076, in parte autografi (o idiografi) di Francesco da Barberino (vd. pp. 6-7 e 64-65), la cui "descrizione" dell'amore *Io non descrivo*

*in altra guisa amore* (inserita nel *Tractatus amoris*, all'interno dei *Documenta*), fu presto soggetta a una diffusione estravagante, trādita sia dall'antichissimo Barb. Lat. 3953 (1327-1333), come ultimo componimento di un libro forse incentrato proprio sul rapporto tra Amore e Virtù, subito seguita da una miniatura non completa, che presenta evidenti tangenze con le due esaminate da Pirovano; sia dal cinquecentesco Marc. It. IX 191 (=6754), tratta da un «antiquo libbro nulla mutando» e ugualmente corredata di un'immagine non realizzata, introdotta dalla dicitura «Figura amoris debet hic esse» (vd. Brugnolo, *Ancora sui canzonieri di Nicolò de' Rossi (e sul destinatario del Barberiniano)*, con Appendice di Roberto Debenedetti, in Id., *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del due-trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2010, pp. 422-56).

Uno dei punti più delicati che attraversano la bibliografia specialistica dedicata al sonetto *A ciascun'alma* riguarda poi la sua ispirazione originaria e il rapporto che intrattiene con la prosa della *Vita nuova*, su cui a lungo si sofferma anche Pirovano (vd. almeno pp. 40, 55-57, ecc.), constatando una netta discrepanza fra i due momenti (della stesura del componimento e della sua inclusione nel libro), e addirittura invocando lo scetticismo già di Barbi sull'eventualità che la donna della poesia non fosse in origine Beatrice (p. 4). È indubbio che specialmente nel par. III la "ragione" assume un ruolo determinante per la corretta interpretazione del sonetto. Ma pur ammesso che Dante avesse margine di finzione persino sull'identità della donna desiderata, a detrimento potenziale della veridicità del suo "vangelo" per chi avesse presenti quei fatti (almeno, forse, i vari risponditori), certo non deve sorprendere che la prosa sia molto più accurata nel tratteggiare lo scenario della

visione consegnata ai quattordici endecasillabi. Al di là delle reali intenzioni che soggiacciono alla dichiarazione dantesca di aver "già detto cose per rima" prima del sonetto *A ciascun'alma*, che può anche voler dire genuinamente la verità più che prevenire possibili obiezioni da parte di un pubblico che lo sapeva rimatore (come scrive l'A. a p. 40), è infatti condivisibile l'incertezza di Pirovano sull'ipotesi che «atterzate l'ore», al v. 5 di *A ciascun'alma* – cioè 'giunte a un terzo (le ore della notte)' – sia interpretabile in relazione all'episodio evangelico di Gesù che cammina sull'acqua, che avviene nella terza vigilia della notte, ossia verso l'alba (vd. *Marco* 6 48, *Matteo* 14 25): ipotesi riferita alle pp. 10-12, ma in effetti non più considerata alle pp. 54-55, pur nella ferma convinzione che la cronologia della visione espressa in versi sia poi «reinterpretata nel segno del nove» (p. 56), piuttosto che chiosata liberamente a partire da una formula ellittica e coniata dallo stesso Dante, dunque passibile di fraintendimenti (davvero 'ridotte di un terzo' oppure, in principio, 'a un terzo?'). Ma più che assolutizzare tale scarto, assumendo il punto di vista della riscrittura e accentuando la tendenza della prosa a mistificare la verità di quel sonetto, si può forse provare ad auscultarlo con l'ausilio della lente dei risponditori, che più di qualsiasi altro filtro consente un ingrandimento sul suo senso indipendente dalla trama concettuale della *Vita nuova*. Se il «libello» è una sorta di «esposizione figurale» del «libro de la memoria», che rivela a posteriori il valore già insito negli eventi realmente accaduti (cfr. specif. le osservazioni dell'A. alle pp. 101-102), e se d'altra parte la spiritualizzazione dell'amore per Beatrice doveva necessariamente passare attraverso la glorificazione (e la morte) di lei, non c'è dubbio che il sogno giovanile potesse dar agio a una

lettura premonitrice di tale evento fatale. Pirovano, commentando la risposta di Cavalcanti *Vedeste al mio parere onne valore* (si osservi per inciso che «onne», detta forma «propria dell'Italia mediana e meridionale» a p. 10, occorre in vari autori toscani e fiorentini del Chig. L.VIII.305, incluso Dante), accoglie in sostanza la proposta di lettura del v. 10 avanzata da Furio Brugnolo («che vostra donna alla morte cadea», vd. specif. Id., *Cavalcanti interprete di Dante. Note sul sonetto 'Vedeste, al mio parere, onne salute'*, in «Medioevo europeo. Rivista di Filologia e altra medievalistica», III, 2019, 2, pp. 109-22), e parafrasa «che la vostra donna veniva meno come se stesse per morire»; il quale Brugnolo a sua volta intende tale «svenimento» come l'esito figurato di una passione distruttiva a cui Amore porrebbe rimedio offrendo a Beatrice il cuore di Dante in segno di consentimento, senza presagi di morte nemmeno sottesi: sulla scorta di una lunga e consolidata tradizione critica risalente, ancora una volta, all'edizione Barbi-Maggini delle *Rime della 'Vita Nuova' e della giovinezza* (Firenze, Le Monnier, 1956, p. 18): «Non si può accettare l'interpretazione di chi [...] vede nella minaccia di morte il segno che la donna era per morir presto: se Guido avesse inteso così, avrebbe fin da allora veduto “lo verace giudizio” di quel sogno, che invece – afferma Dante – non fu capito da nessuno». Ma tralasciando la *crux* testuale relativa al v. 10 (riducibile all'opposizione «alla morte cadea» / «la morte chede»), se il «verace giudizio del detto sogno», più che il semplice trapasso di Beatrice, riguarda il destino straordinario di lei e soprattutto del suo evangelista, rimane senz'altro possibile che Cavalcanti, pur interpretando il sogno di Dante nel segno del lutto, in linea con un gusto figurativo non estraneo alla sua poesia, non ne abbia effettivamente

“veduto il verace giudizio”. E allora sorge spontaneo il quesito seguente: come poté esser recepito da un Dante ancora giovane ma già interessato a farsi un nome nella schiera dei «fedeli d'amore» un simile invito inatteso a considerare l'evenienza della morte dell'amata? Nel quadro tracciato da Pirovano, quindi, ripartendo da un'idea di De Robertis poi da lui stesso abbandonata (cfr. D. Alighieri, *Vita nuova*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 44, quindi G. Cavalcanti, *Rime*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 146-47, che non fa cenno a questa possibilità), e a prescindere dalle implicazioni cronologiche e dai risvolti ideologici suggeriti da Raffaele Pinto (vd. Id., *Naturalmente chere ogni amadore' e il dialogo fra Cino, Dante e Guido*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, Firenze, Cesati, pp. 61-74), anzi rinunciando preventivamente a paradigmi critici troppo rigidi, si può forse tornare a interrogarsi: 1) sul ruolo positivo di Cavalcanti nella stessa concezione della *Vita nuova*; 2) sulla dedica contestuale dell'operetta all'autore di *Vedeste al mio parere*, che probabilmente non si poteva non menzionare nella rievocazione di quel lontano evento biografico poi scoperto così denso di significati da giustificare la collocazione in apertura.

Un altro aspetto interessante che emerge dalle pagine di Pirovano è il possibile ascendente agostiniano di vari motivi danteschi: oltre che nel gesto dell'ostensione del cuore da parte di un Amore connotato – si è detto – nel senso della *caritas*, per il quale risulta pregnante la citazione della chiosa di Agostino a *Proverbi*, 23 26: «Audi quid tibi dicat ex ore Sapientiae Caritas: *Da mihi, fili, cor tuum*» (a p. 111), è infatti centrale, nel riadattamento in chiave cristiana della rappresentazione del dio d'amore, che è il perno della “riscrittura” vitanoviana, il dettaglio del fuoco che arde ma

non consuma e non ferisce, né mentre avvolge lo stesso Amore (in una «nebula di colore di fuoco» di biblica memoria [vd. *Esodo*, 3 2-3], di cui il sonetto non fa cenno), né mentre infiamma il cuore di Dante. Pur trattandosi infatti di un elemento ricorrente nella trattazione sulla carità, è comunque notevole la menzione concomitante (a p. 178) di *Conf.*, ix 2 3 «Sagittaveras tu cor nostrum caritate tua et gestabamus verba tua transfixa visceribus», e di *Conf.*, x 29 40: «Amor, qui semper ardes et numquam extingueris, caritas, Deus meus, accende me!» (sempre rivolto a Dio); sia rispetto alla già vista figura di Amore arciere che scaglia i suoi dardi, sia in relazione alla fortuna, nella lirica delle origini, del tema del cuore ardente che è invece consumato dalla passione (vd. pp. 69-72 e 154-55, senza trascurare, in questa ottica, il possibile legame tra la cardiofagia dantesca e i vv. 73-80 della canzone del Notaro *Madonna dir vi voglio*, ben messo in luce da Pinto, *Il sogno del cuore mangiato* ('*Vita Nuova*', III) e *i due tempi di Beatrice*, «Quaderns d'Italià» 13, 2008, pp. 29-52, alle pp. 43-44). Se a ciò si aggiunge la centralità, nella *Vita nuova*, della metafora delle parole "imprese" nella mente del poeta, da un certo momento affidate alla voce dei sospiri (oltre al proemio, cfr. esplicitamente *V.n.*, xxxix 10 *Lasso per forza*, 12-14: «però ch'elli hanno in lor, li dolorosi, / quel dolce nome di madonna scritto, / e de la morte sua molte parole»), e in generale l'importanza di Agostino – o della tradizione che a esso rimonta – nell'elaborazione dantesca della nozioni di "mente" e di "memoria" (vd. le rispettive voci di Alfonso Maierù in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, 6 voll.), vanno forse rimesse a sistema anche altre suggestioni secondarie, se è vero, ad esempio, che l'episodio del presagio farneticante, in *V.n.*, xxiii, sembrereb-

be echeggiare da vicino Agostino, *De Genesi ad litteram*, xii 17 36: «Novimus [. . .] phreneticum futuram mortem cuiusdam feminae praedixisse; non sane specie divinandi, sed tamquam factum ac praeteritum recolens. Nam cum eius apud eum commemoratio fieret: "Mortua est – inquit – ego eam vidi efferri, hac cum eius corpore transierunt"; cum illa incolumis viveret: post paucos autem dies repente defuncta est, et per eum locum elata est, qua ille praedixerat» (testo comunque fondamentale nella classificazione medievale delle visioni).

Nell'insieme, dunque, il volume offre un'ottima sintesi critica di uno snodo cruciale nella storia della poesia di Dante, di cui esplora con grande competenza il contesto letterario, dottrinale e iconografico, fornendo spunti importanti per ulteriori approfondimenti. Senza rinunciare a uno stile divulgativo che molto raramente inclina verso il didascalico, suscitando l'impressione di una certa ripetitività (e in virtù del quale è anzi lodevole la scelta di tradurre in italiano le citazioni da testi in altre lingue, più che quella di parafrasare i passi in volgare, con il rischio di impigrire qualche lettore meno esigente), Pirovano mostra infatti una magistrale padronanza della bibliografia sia primaria che secondaria (pp. 197-217), che si rivela agilmente messa a frutto anche grazie all'*Indice dei nomi* (pp. 223-29): quanto alle «opere citate» (pp. 197-202), colpisce l'attenzione generale per le iniziative editoriali più aggiornate (persino in corso d'opera), anche se, ad esempio, per le *Rime* di Lapo Gianni si poteva forse adottare l'edizione di Roberto Rea (Roma, Salerno, 2019), comunque esplicitando il riferimento bibliografico per tutti i testi consultati solo in rete, evitando così il rischio di scoprirli irreperibili. Sapiente è anche la selezione dei contributi critici nel *mare magnum* della bibliografia dantesca (pp. 202-17),

che pur tenendo conto degli studi ormai classici di Michele Barbi, Bruno Nardi, D'Arco Silvio Avalle e Domenico De Robertis, concede giustamente maggior spazio alle voci più recenti, con una ben documentata apertura alla storia della filosofia medievale e alla storia dell'arte.

LORENZO GIGLIO

GASPARO GOZZI, *Sermoni*, Introduzione e commento di Eleonora Rimolo, Salerno, Edisud, 2023, 234 p.

Fra i tanti autori del nostro Settecento che godono di una immeritata sfortuna editoriale Gasparo Gozzi occupa sicuramente un posto di spicco. A fronte della sua ampia produzione, sorprende l'esiguo numero di opere oggi disponibili in edizioni sorvegliate, critiche e non; giunge pertanto provvida la pubblicazione dei *Sermoni* gozziani a cura di Eleonora Rimolo, per i tipi salernitani di Edisud, forniti di un ricco saggio introduttivo e di un puntuale ma al contempo agile commento.

La scelta di tornare a quest'opera in particolare si rivela fertile per varie ragioni, perché si tratta di un testo sintomatico della collocazione ideologico-letteraria del loro autore, ancora discussa e meritevole di aggiornamenti, ma soprattutto esemplare della fortuna di un genere che nel XVIII secolo ha una notevole importanza e che incrocia questioni di peso per la cultura dell'epoca dei Lumi, non ultima la presenza dell'antico.

Ciò emerge bene dalla perlustrazione critica affidata all'Introduzione, in cui la curatrice muove da un ritratto bibliografico dell'intellettuale veneziano (nell'ambito del quale si segnala il rilievo della figura di Luisa Bergalli, moglie di Gozzi e poetessa a sua volta) per affrontare lo spinoso problema dei rapporti con

la temperie illuministica. Riconosciuto l'essenziale ruolo di mediazione rivestito dal «tradizionale empirismo lagunare» (p. 27), Rimolo delinea una sensibilità che oscilla tra prudenza e malinconia, tra ottimismo e pessimismo, entro una tensione che coinvolge lo statuto stesso della scrittura, contraddittoriamente chiamata a educare ma «senza illusioni». Qui si incardina dunque la vocazione alla satira, che pur nutrendosi di moventi relativistici non estranei a certi ambienti *philosophiques*, resta sospesa fra antilluminismo e progressismo.

La studiosa arriva così a tracciare un identikit dell'approccio satirico dei *Sermoni*, nell'alveo delle concezioni risalenti a Muratori e Bettinelli e nel confronto con la coeva esperienza pariniana. Nel 1763, anno di pubblicazione del *Mattino*, appare proprio la prima edizione dell'opera di Gozzi; una coincidenza dietro cui si nascondono «contiguità tematiche» e «differenze di tono» (p. 37), le seconde ancor più palesi delle prime, da qualcuno (Vannetti e Malmignati, ricorda la curatrice) intese come debiti del poeta lombardo verso quello veneto. Lo scarto tra i due viene invece individuato nella maggiore aderenza dei *Sermoni* alla misura oraziana, nell'assenza di una critica dei costumi «organica» (p. 38), coerente peraltro con il «frammentismo» che Fubini assumeva quale cifra del mestiere di scrivere gozziano.

Ad allargare il compasso contribuiscono i riferimenti alle altre opere, dalle *Lettere diverse* alle *Rime piacevoli* e al *Mondo morale*, in cui è possibile verificare la vena comico-satirica dell'autore, sempre più affine al modello di Orazio che a quello di Giovenale; mentre un tratto costante è costituito dagli agganci alla realtà sociale della Repubblica di Venezia, oltre che da una divaricazione tra le riflessioni di argomento letterario – dove si raggiungono inedite punte di aggressività – e quelle di natura autobiografica.

Appartengono alla prima categoria i sermoni *Del passeggiare la sera in piazza* (IV), *Del villeggiare* (VI), *Degli innamorati moderni* (VIII), nei quali il poeta anatomizza – il verbo è paradigmatico – rispettivamente il traffico cittadino notturno, la moda della villeggiatura e il fenomeno del cicisbeismo; alla seconda i sermoni I, II e XIV, dedicati ai ritratti della buona e cattiva poesia, della critica ignorante e della utile dottrina; alla terza i sermoni *Di sé medesimo* (X), *Per la cattedra di eloquenza* (XI), *Del suo stato* (XV), che fanno della richiesta di protezione l'occasione per dare sfogo a una vocazione all'autoritratto letterario e moralistico. Ma queste componenti si possono anche mescolare, convivendo nello stesso scritto come nel sermone VII, in cui l'io si mette in scena mentre si difende dai censori delle proprie maniere liriche, o nel XII dove la visione dell'arte si declina come sguardo sulla contemporaneità.

Opportunamente nel saggio introduttivo uno spazio speciale viene riservato alla centralità della *descriptio*, intesa quale tendenza a una «fisiognomica sociale» (p. 51) che intercetta i codici delle arti figurative, giusta la consolidata comparazione con la pittura di Pietro Longhi. Un «impatto visivo» (p. 54) che si accerta facilmente scorrendo il libro e raccogliendo le molte immagini vivide di cui è intessuto il *sermo* gozziano, dalla lavorazione del corallo in chiusura del componimento indirizzato a Foscarini alle varie rappresentazioni delle abitudini dei suoi «giovin signori» (stile di camminata, muscolatura, ecc.).

Quanto alla messa a testo, Rimolo, che ricostruisce con attenzione la storia editoriale dei *Sermoni*, elegge le edizioni procurate da Spagni nel 1895 e da Pompeati nel 1914, su cui esempla la propria; prediligendo un criterio cronologico nella disposizione dei testi, diciannove e non venti – come nella raccolta di

Spagni – dal momento che di *Spirto gentil di poesia languente* è confutata la paternità gozziana.

Le note di commento permettono di entrare nell'officina versificatoria dello scrittore, portando alla luce i continui rimandi alle fonti classiche (non si contano le occorrenze oraziane, ma nel novero rientrano anche Ovidio, Plutarco, Cicerone, Virgilio e Giovenale), sapientemente identificati e inseriti nel circuito interpretativo. Lo stesso vale per i confronti con gli autori moderni, dallo spesso richiamato La Fontaine a Goldoni e Parini appunto, senza naturalmente trascurare il repertorio dantesco e i dialoghi interni alla produzione di Gozzi, a cominciare dai frequenti e illuminanti riferimenti alle prose dell'«Osservatore».

Anche il commento, infine, pur con le sue molteplici stratificazioni, conferma la validità della linea esegetica approfondita in sede introduttiva e che il seguente saggio sintetizza con efficacia: Gozzi «non è che espressione piena di un tempo di crisi in cui i venti del cambiamento causavano incertezze e mancanza di equilibrio e a cui lo scrittore risponde con strenuo e costante tentativo di armonizzare le vertigini del pensiero, di aggrapparsi al grande passato per costruire un'ipotesi di futuro meno incerto, ancorato alla tradizione ma consapevole dell'inevitabilità del mutamento» (p. 46). Una diagnosi con la quale si auspica che altri recuperi si sintonizzeranno, gozziani e non solo.

ALESSIO BOTTONE

GEORGE SAND, *Leone Leoni*, cura e traduzione di Agnese Silvestri, Leonforte, Siké, 2022, 192 p.

Autrice di straordinario successo in un mondo letterario spiccatamente patriarcale, George Sand è uno dei più

grandi nomi della letteratura francese dell'Ottocento. Eppure, la romanziera e drammaturga è ancora vittima di stereotipi delegittimanti nati proprio dalla penna dei suoi contemporanei, restii ad accettare che una donna possa fare concorrenza ai colleghi uomini e, diversamente da molti di loro, affermarsi nell'ambito e spietato universo letterario. Ingenua, idealista, portavoce di un romanticismo stucchevole e sorpassato: l'immagine, per il lettore contemporaneo, non è delle più allettanti. Ma basta gettare uno sguardo a *Leone Leoni* (1835) per rendersi conto che si tratta, appunto, soltanto di un'immagine clamorosamente sfalsata. Fino a questo momento, l'unica traduzione italiana del romanzo risaliva al 1839; Siké propone oggi una nuova edizione, per la cura di Agnese Silvestri, che firma anche la traduzione.

*Leone Leoni* si presenta come una riscrittura della celeberrima *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) dell'abbé Prévost. L'impresa ha dell'esperimento scientifico: che cosa succederebbe, si domanda Sand, se la storia raccontata da Prévost si svolgesse ai nostri giorni, e se il genere sessuale dei protagonisti fosse invertito? Il risultato è che la magnetica e sfuggente Manon si reincarna nel libertino Leoni; al fedele Des Grieux, disposto a tutto per la sua amata, rimanda la devota Juliette. Va da sé che tale inversione, in un secolo che sancisce la minorità giuridica della donna, accentua la disparità tra i protagonisti, e mette in luce la drammatica situazione di inferiorità a cui la società relega l'eroina. Tutto ciò non può che infondere nella storia una tonalità tragica assente nel romanzo del secolo precedente. Tonalità dettata da una scelta narrativa, ma anche da una temperie culturale: scandagliare il tormento della passione e gli abissi della disperazione, come fa Sand in quest'opera, è tipico del romanticismo al suo apice;

inoltre, buona parte dell'azione di *Leone Leoni* si svolge in una Venezia immersa in un'atmosfera lugubre e allucinata che ben si accorda con la sensibilità del periodo. Siamo lontani dal tono leggero e scherzoso, caratteristico della Reggenza, che pervade il romanzo di Prévost.

Tuttavia, come mostra A. Silvestri, l'opera di Sand è molto più di una semplice riscrittura, a ruoli e generi invertiti, di *Manon Lescaut*: il rapporto di Sand con Prévost è ben più complesso. Innanzitutto, i due protagonisti mantengono un legame con il personaggio prévoistiano dello stesso sesso: Leoni, infatti, condivide alcuni tratti dell'aristocratico Des Grieux, mentre la borghese Juliette sperimenta, come Manon, un'inferiorità legata anche alla sua appartenenza sociale. Sand instaura con la sua fonte principale un dialogo a più livelli, che spazia dalla ripresa puntuale di singole scene all'approdo ad una medesima indeterminata assiologica, seppur raggiunta con mezzi diversi. Juliette, che una lettura superficiale potrebbe ridurre a semplice vittima di Leoni, è in realtà un personaggio profondamente trasgressivo. La fanciulla, infatti, *sceglie* di abbandonare la sua ricca famiglia altoborghese; *sceglie* di seguire ovunque il suo amato, di affrontare per lui le peggiori umiliazioni, di offrirgli una devozione incrollabile; *sceglie*, infine, di tornare da lui, anche se questo significa rinunciare alla possibilità irripetibile di concludere un matrimonio vantaggioso che le permetterebbe di liberarsi dallo stigma sociale. È nella scelta di Juliette che risiede la sua libertà. Rifiutando Bustamente per Leoni, la protagonista non è guidata (non soltanto, almeno) da un masochismo che la porta a propendere per il suo persecutore: indossando le catene della passione amorosa, Juliette rifiuta quelle che le tende la società. Il potenziale trasgressivo di una tale conclusione è evidente.

Il romanzo, scritto durante il viaggio a Venezia in compagnia del poeta Alfred de Musset, legato a Sand da una relazione tormentata, è perciò un inno al “fuoco sacro” (p. 20) della passione amorosa, “esperienza fondamentale e totalizzante” (Introduzione, p. XVIII) che, sebbene condanni alla sofferenza, è sola in grado di appagare quella sete di senso che tortura la generazione inquieta degli *enfants du siècle* (per riprendere il titolo del capolavoro di Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, pubblicato un anno più tardi, nel 1836). Leone Leoni, dunque, propone sia un'analisi, che possiamo definire proto-sociologica, delle relazioni tra generi e tra classi sociali, sia un'analisi psicologica sulle origini e la natura della passione amorosa che non glissa nemmeno sui suoi risvolti più inquietanti (pulsioni sadiche e masochiste, rapporti di potere tra gli amanti).

Uno dei caratteri più interessanti dell'opera di Sand è inoltre la sua capacità di giocare con le aspettative dei lettori, restituendo una rilettura inedita di *topoi* consacrati dalla tradizione letteraria. In questo romanzo, Juliette è vittima degli stessi *topoi* che popolano l'immaginario del pubblico del tempo. Ecco allora che Leone incarna agli occhi della ragazza il tipo del criminale romantico, la cui presunta grandezza giustifica le scelleratezze. In realtà, mostrandoci la mediocrità del personaggio, spogliandolo di quell'aura sublime di cui lo riveste lo sguardo idealizzante della gente (e, in particolare, della sua innamorata), il romanzo decostruisce questo tipo letterario. Siamo di fronte ad uno dei numerosi esempi di una critica estremamente lucida che Sand muove ad alcuni aspetti dell'estetica romantica.

Leone Leoni mette altresì in discussione la concezione ottocentesca della donna, che si traduce in una molteplicità di personaggi femminili sottomessi, rassegnati e devoti; martire della passione

amorosa, la donna è nobilitata dalle sue sofferenze, in particolare quando il suo amore è mal riposto e si situa al di fuori dei limiti imposti dalla morale corrente. All'inizio della storia, Juliette è una giovane donna ignorante, frivola, priva di senso critico e assolutamente impreparata al mondo: l'autrice, tuttavia, non fa di questa inadeguatezza un dato naturale, bensì un dato sociale ascrivibile ad un'educazione del tutto insufficiente, finalizzata a relegare la donna ad una posizione di inferiorità. La madre e la zia della protagonista incarnano le due sole prospettive che si offrono al genere femminile: moglie e madre, oppure zitella. Ma, come abbiamo accennato, le aspirazioni di Juliette non coincidono con quanto la società considera accettabile. L'orgoglio e la curiosità non sono estranei alla passione della fanciulla, per cui l'avventuriero italiano, socialmente e culturalmente superiore, rappresenta una promessa di accesso a tanti mondi che le sono preclusi.

Il pubblico italiano ha oggi di nuovo la possibilità di apprezzare questo testo così denso e ricco di suggestioni. La pregevole introduzione di Agnese Silvestri (pp. IX-LVIII), corredata da una bibliografia selettiva commentata e da numerose note esplicative del testo, inserisce Leone Leoni nel solco della tradizione letteraria e rende conto della sua ricezione da parte dei contemporanei; fornisce inoltre numerosi strumenti critici atti alla comprensione del romanzo, ma anche delle chiavi di lettura utili per approcciare ed apprezzare il resto della produzione sandiana.

ELISA PUNTARELLO

EPIFANIO AJELLO, *L'Abbecedario di Pinocchio. Un quaderno di esercizi (dalla A alla Z)*, Napoli, Liguori, 2022, 240 p.

«Questo libro è come un quaderno

di esercizi, prove pratiche di una teoria che non c'è; appunti scritti di fianco al *Pinocchio* nella speranza che qualche nuova eco inesplorata giunga ancora dal libro» (p. XI). Con queste parole si apre la prefazione del libro di Epifanio Ajello, *L'abbeccedario di Pinocchio*, in cui lo studioso, attraverso la forma dell'abbeccedario, 'gioca' a smontare e rimontare il testo di Collodi, selezionando brevi brani ritenuti importanti ed essenziali, e da cui preleva un lemma, affiancato a una voce che non è enciclopedica, poiché non spiega nulla, ma ha tutt'altro compito: interrogare il *Pinocchio*, per restituire al lettore deduzioni, riflessioni vagamente narrative, suggestioni ma anche «rinvii, paragoni, piccoli pettegolezzi», dati come digressioni e dunque autonomi rispetto al testo: un gioco di smontaggio e rimontaggio che apre spazi inusuali alla narrazione, costituendo quasi un complemento rispetto al testo di partenza. L'operazione che Ajello tenta di attuare con questo inconsueto riuso del racconto, è quella di suggerire una sorta di inattesa *continuazione* del libro di Collodi, lasciando emergere «il plausibile indimostrabile, l'immaginabile», fino a dilatare il romanzo in una molteplicità di voci che smontano il testo fino a consegnarlo ad altre, svariate possibilità narrative, o aprendo a nuove ipotesi su quello che sarebbe potuto accadere dopo. Insomma, una sorta di *ampliamento* narrativo del testo.

Entrando nel dettaglio, si potrebbe citare l'esempio della voce «cadavere», in cui ci si interroga proprio sulla fine del *Pinocchio*. Nella scena ultima del romanzo, Geppetto e il «ragazzo per bene» si trovano di fronte il cadavere di Pinocchio; ciò pone un problema che l'autore non affronta giacché il romanzo si conclude proprio con questa scena. Ajello – attraverso la voce «cadavere» – va a scovare un possibile “dopo” e cerca

di suggerire delle ipotesi sul probabile destino del defunto burattino, che, essendo fatto di legno, non andrà mai in decomposizione; quindi, correrebbe il rischio di restare come una sorta di *souvenir* nella casa del falegname, da qui nasce il problema: Geppetto e il ragazzo perbene cosa ne faranno del corpo del burattino? Ajello ipotizza che padre e figlio cercheranno di tenere nascosto l'accaduto ai vicini, per poi disfarsi del corpo, e ritiene che infine il burattino – come aveva sempre temuto nel corso della sua storia – sarà bruciato.

Attraverso una analoga quanto singolare operazione di smontaggio e rimontaggio, Ajello restituisce al lettore, grazie anche alle suggestive ipotesi avanzate, una nuova prospettiva sul rapporto del burattino con uno dei personaggi chiave del romanzo: la Fata dai capelli turchini. E lo fa attraverso una voce che sta ben nascosta nella prosa e nei dialoghi di Pinocchio: «ginocchia». Siamo nella parte finale del romanzo, quando la Fata ha deciso di concedere a Pinocchio la tanto agognata metamorfosi in «ragazzo per bene». Proprio in questo brano, che Ajello prende acutamente in esame, accade qualcosa di inconsueto: Pinocchio si inginocchia e stringe a sé le ginocchia della Fata. Secondo Ajello, questo apparente banale gesto innesca un problema sul rapporto tra i due personaggi. All'interno della storia la Fata ha assunto vari ruoli, quello di sorella – nella parte iniziale del romanzo – e poi quello di madre e di donna, ma anche con atteggiamenti differenti che vanno dall'amicizia all'amore fraterno, alla gelosia e al dispetto, o addirittura alla punizione, anche sadica, se pensiamo alla lunga notte di pianto cui costringe Pinocchio sulla tomba vuota della Bambina dai capelli turchini. Attraverso la voce *ginocchia*, Ajello, insomma, ipotizza che tra la Fata e Pinocchio nasca un

rapporto diverso: quello tra la pubertà di un adolescente e una donna, anzi, scrive Collodi, una «bella donna». Il burattino, dunque, si comporta con la Fata come se fosse un innamorato: si getta ai suoi piedi, soffre mentre supplica il perdono per le sue malefatte. La Fata, però, non assume sempre un atteggiamento amorevole nei confronti del burattino: anzi, Ajello, alla voce «giocare», suppone che, per la Fata, Pinocchio altro non sia che una sorta di giocattolo con cui si diverte, sperimentando vari ruoli familiari di sorella prima, di madre poi, e anche infine di estranea donna (per la Fata infatti Pinocchio non è altro che un bambino nemmeno adottato). E resta emblematico il dato che una volta che il burattino ha esaurito ogni sua funzione o ruolo, essa se ne sbarazza, “duplicandolo” (non trasformandolo) in «ragazzo per bene». E non solo. Ajello, sempre interrogando il testo di Collodi, guarda da una prospettiva nuova anche Geppetto, uno dei personaggi più importanti nella storia, insieme con la Fata. Alla voce «Geppetto», lo studioso pone l'attenzione al fatto che l'intento iniziale del falegname, quando costruisce l'intreccio, sia quello di usare il burattino come fenomeno da circo, quindi di sfruttarlo. Solo dopo cambierà idea, decidendo di dare un'istruzione al burattino, considerandolo a tutti gli effetti un 'bambino'. Quindi, di fatto, il falegname non è, fin da subito, che un padre amorevole nei confronti di Pinocchio (che va detto è adottato pienamente).

Ajello non si limita soltanto a suggerire ipotesi e ad avanzare deduzioni: all'interno del suo gesto di smontaggio e rimontaggio da cui trapelano chiare suggestioni proppiane, istituisce, attraverso le voci selezionate, e con una ben evidente prospettiva comparatista, interessanti raffronti con altri romanzi della tradizione letteraria, italiana ed

europea. Un esempio è la voce «Odradek» in cui paragona il personaggio di Kafka a Pinocchio, entrambi di materiale ligneo. Si sa che il *Pinocchio* è tradotto in tedesco nel 1905, mentre *Il racconto del crucchio del padre di famiglia* è del 1917; e questo potrebbe giustificare l'illazione sulle similitudini che intercorrono tra Odradek e Pinocchio. Il personaggio kafkiano, fatto di legno con due gambette, agisce difatti come Pinocchio: anche lui, come il burattino, abita in una casa da cui si allontana e poi ritorna; senza trascurare il dato che anche Odradek, come Pinocchio, parla. L'unica differenza sta nel fatto che il “burattino di Kafka” non può morire in quanto non ha una meta, mentre Pinocchio invece ce l'ha ed è quella di diventare «ragazzo per bene», operazione che lo condanna a morte. D'altra parte, non mancano confronti interessanti con la nostra tradizione letteraria, un esempio è quello tra *Pinocchio* e *I Malavoglia* di Verga. All'interno de *L'abecedario* è contemplata proprio la voce «*I Malavoglia*», in cui l'autore confronta i due romanzi. L'opera di Verga vede la luce nel 1881, lo stesso anno in cui cominciano a comparire nel *Giornale per bambini* le prime puntate del *Pinocchio*. Ajello ipotizza che Collodi abbia letto il romanzo di Verga: un'ipotesi suffragata da alcune coincidenze, «influssi, echi di lessemi, sinestesie subliminali, trasmigrazioni di figure, letture...» ch'egli individua tra alcuni luoghi dell'opera verghiana e il romanzo di Collodi: il riferimento è all'immagine del 'cane alla catena', o dell' 'asino di compare Alfio', contenuta nella disperata implorazione che – nel finale del romanzo – il giovane 'Ntoni rivolge a padron 'Ntoni, nel momento in cui è sul punto di abbandonare Acitrezza; punti salienti e riassuntivi delle vicende di Pinocchio; o, ancora, a quel «brontolare sottovoce una preghiera» dei marinai sulla spiaggia

che tornano a casa dopo aver assistito al naufragio di Geppetto e alla sparizione di Pinocchio. In realtà Ajello prende in esame una scena precisa, che richiama proprio l'opera di Verga, nel momento in cui Pinocchio, una volta sulla spiaggia, si tuffa in mare per salvare il suo babbo. Sulla riva ci sono alcuni marinai che bisbigliano «sottovoce una preghiera» mentre si allontanano per tornare nelle loro case e che evocano proprio i pescatori de *I Malavoglia* quando assistono al naufragio della "Provvidenza".

Un altro esempio in questa direzione all'interno dell'*Abbecedario* si riscontra nell'ultima parte del libro, alla lettera "z": alla voce *zig-zag*. Ajello paragona il personaggio di Pinocchio a quello di Marcovaldo dell'omonima opera calviniana. Lo studioso mette in evidenza la sorprendente somiglianza tra i due, poiché entrambi condividono, tra l'altro, l'ostinazione, la stramberia, la pratica del trasversale e il non accettare le sconfitte. Ma, soprattutto hanno in comune il «gusto per lo zig zag», non soltanto nel modo di andare, ma soprattutto nel modo di non percepire il «pensare in coro» che arriva dal rapporto con gli altri.

In questa singolare proposta di lettura dell'opera collodiana, Ajello, pur aperto alle sollecitazioni metodologiche più avanzate, va ben oltre il capillare lavoro svolto da un certo strutturalismo che ha rinchiuso Pinocchio in una rete di modelli, macro-testi e micro-sequenze, in un «parapiglia di attori negativi e positivi», con «aiutanti, antagonisti e attanti» (p. 150), ordinati in un esercizio di combinazioni e morfologie che esulano dalla possibilità di mappare le pulsioni profonde che danno vita e respiro al personaggio collodiano. L'intento di Epifanio Ajello va in una ben altra direzione lodevole che è quella di 'spezzettare', senza alcun intento di analisi strutturale, il romanzo per condurlo

al di là del testo collodiano, e restituire al lettore la possibilità di leggere nuove prospettive e nuove "continuazioni" di questo straordinario 'classico' della nostra tradizione letteraria.

ELETTRA CORTIMIGLIA

MARIA ROSARIA PELIZZARI, *Giocchi proibiti, il mondo dei giocatori e delle giocatrici d'azzardo a Napoli tra Settecento e Belle Époque*, Milano, FrancoAngeli, 2022, 180 p.

La lettura e la comprensione di *Giocchi proibiti, il mondo dei giocatori e delle giocatrici d'azzardo a Napoli tra Settecento e Belle Époque* parte, oltre che dal titolo, dall'immagine scelta dall'autrice per la copertina del volume. Al centro della scena c'è un tavolo da gioco e, sul tavolo, la scommessa di due dei giocatori, che sono in totale tre, più un quarto personaggio: l'inserviente che porta da bere all'adolescente ricco (a destra), il quale, accanto alla donna di raffinata abbigliatura, e inconsapevole della complicità di quest'ultima con l'uomo che ha davanti (il terzo giocatore alla sinistra del quadro), attende un colpo di fortuna. Alla destra dell'inserviente, questo terzo giocatore esibisce allo spettatore le carte che sostiene con la mano destra, quelle del suo gioco d'azzardo, mentre, con la sinistra, esibisce quelle del controllo che lui ha – in realtà – sull'azzardo: la mano sinistra è pronta con l'asso di quadri. Aggiudicarsi la vittoria significa in questo caso vincere contro gli avversari, ma soprattutto vincere contro il caso. C'è un gioco di sguardi e di gesti che fa entrare e uscire lo spettatore dal quadro e che lo rende partecipe di quanto sta per accadere.

L'affascinante signora guarda la serva, con la mano sinistra occulta le sue carte da gioco e con la destra indica attraverso

un tipico e antico gesto iconologico il baro. Questo gioco di sguardi è una chiara dimostrazione della loro complicità. Spetta quindi allo spettatore l'ultima parola. Se prendere le parti del baro – diventando il quarto complice – o se diventare l'avvocato del caso, in primis, e poi dell'ingenuo e ricco giocatore. Dobbiamo tenere presente che senza le tattiche del baro, forse il caso avrebbe preso le parti di quest'ultimo. Anche se il quadro è stato realizzato, come tanti altri del suo genere, a fini moraleggianti (poiché risulta chiaro che i giovani devono proteggere l'anima dalla lussuria, rappresentata dalla *femme fatale* seicentesca, dalle bevande alcoliche e dal gioco d'azzardo), lo spettatore di un momento storico come il nostro – negli interessi delle culture di classe e di massa – si troverebbe anche davanti a un altro tipo di scelta. Dovrebbe decidere se la cosa più giusta sia rispettare le regole del gioco, la cui premessa principale consiste nell'accettare il ruolo centrale dell'azzardo o se la cosa più giusta sia che coloro che hanno di meno, perché nati – anche per puro azzardo – in strati sociali più bassi (come si vede chiaramente dalle abbigliature del baro), possano togliere un po' della ricchezza a quelli che – sempre per azzardo – sono nati in strati sociali più agiati. In effetti, dopo l'invenzione della cultura di massa, tra la fine Settecento e lungo l'età contemporanea, il pubblico tenderebbe a declinare la propria scelta più sull'eroe che sfida gli alti estratti sociali, che sulla scelta morale *a priori*.

Il quadro appena descritto è *Le Tricheur à l'as de carreau* (Musée du Louvre), capolavoro realizzato da Georges de La Tour negli anni Trenta del Seicento, il quale, come la sua ispirazione caravaggesca (*I bari*, 1594, Kimbell Art Museum) sintetizza perfettamente il nodo storiografico individuato dall'autrice. A cavallo fra il Settecento e la Belle Époque

l'analisi delle pratiche intorno al gioco d'azzardo possono risultare un potente cantiere di analisi per una comprensione sempre più profonda delle società atlantiche sviluppatesi tra la fine dell'ançien regime e l'età contemporanea. Se dal punto di vista storiografico lo studio si può collegare al tema ludico nel campo della storia della cultura, in termini generali, si tratta di uno studio di confine, nella misura in cui coinvolge diverse discipline umanistiche, dalla letteratura alla sociologia, e dall'antropologia agli studi di genere (da quest'ultimi in cui l'autrice è specialista emerge, infatti, oltre la provocazione del titolo, la fortunata scelta del dipinto di de La Tour, nonché un'importante serie di studi di caso riguardanti le giocatrici; p. 76). Tutti ambiti del sapere che in diversi modi si sono interrogati sul ruolo del gioco d'azzardo, da distinguere tra l'altro dal gioco di non azzardo.

La differenza fra il primo e il secondo, come indicato nel diritto positivo, si fonda «sull'alea e sul fine di lucro, che costituiscono, quindi due elementi indissolubili per il concetto d'azzardo» (p. 14). Nel gioco d'azzardo ci vuole abilità nella conoscenza delle regole, sì, ma queste ultime vengono in secondo piano a causa del ruolo centrale della fortuna. Grazie a queste caratteristiche, a differenza del gioco di non azzardo, il gioco d'azzardo mette alla prova il comportamento e i valori degli esseri umani nel tempo. Poiché al centro del gioco d'azzardo può esserci il divertimento, ma anche la malvagità. Il gioco d'azzardo, come nel dipinto, può velare e mostrare diverse forme di corruzione morale; può, come in molti dei casi analizzati all'interno del testo, diventare un vero e proprio problema sociale e giuridico. Da quest'ultimo punto di vista emerge infatti la questione dell'ordine pubblico e diventa un vero e proprio

laboratorio politico del comportamento sociale all'interno dei rapporti fra i momenti di crisi economica e quella – per niente casuale – crescita della tendenza degli individui a giocare nell'azzardo la propria fortuna (deve intendersi nella doppia accezione di quella materiale e di quella metaforica).

Per portare avanti una tale analisi le fonti sono anche esse di confine disciplinare: fra opere letterarie e teatrali, trattati moralistici e atti di processi giudiziari. All'interno di questo lavoro con le fonti, ha un ruolo privilegiato il rapporto bidirezionale fra storia e letteratura. Si tratta di un'ulteriore sfida che affronta il testo data la natura narrativa di entrambe le discipline: la scrittura di finzione, da una parte, e quella che ambisce a raccontare gli avvenimenti nel loro svolgersi e divenire, dall'altra. Ma anche la storia che non può fare a meno, come ben ha spiegato Hayden White (*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, London, Johns Hopkins University Press, 1987; *The fiction of narrative: essays on history, literature, and theory, 1957-2007*, ivi, 2010), del suo carattere narrativo, e una letteratura che non può estraniarsi di raccontare contesti, soggetti, ambienti, dettagli, del mondo del quale emerge. Nello specifico, il dialogo costante fra lo studio delle fonti archivistiche e le fonti letterarie diventa un invito costante a rivolgere lo sguardo a quella letteratura che forgia l'immaginario e a quelle fonti che offrono numerosi e preziosi indizi per la ricerca storiografica.

È così che, come in un gioco di specchi, attraverso il gioco d'azzardo si rivelano i sistemi di valori e di anti-valori, le tensioni provocate dalle emozioni contrastanti, la capacità umana di interrogarsi su quel che è giusto e su quello che invece non lo è, così come, persino a livello metafisico, la questione sul ruolo dell'azzardo

nella vita. Quindi, se nell'ampia prospettiva temporale l'argomento riguarda «una vera e propria autobiografia sociale» (p. 25), in quella spaziale invece questo ricco studio si concentra, nello specifico, su Napoli e sul Mezzogiorno d'Italia, per estendersi poi ad altre realtà mediterranee e atlantiche – richiamando quindi anche i più recenti studi storiografici della *Global* e dell'*Atlantic History* – quali la Francia, la Spagna, l'Inghilterra e gli Stati Uniti (B. Bailyn, *Atlantic History. Concept and Contours*, London, Harvard University Press, 2005; *The Age of Revolutions in Global Context, c. 1760-1840*, New York, Palgrave, 2010; W. Klooster, *Revolutions in the Atlantic World. A Comparative History*, New York, New York University Press, 2010; *Republics at War. Revolutions, Conflicts and Geopolitics in Europe and the Atlantic World*, London, Palgrave, 2013), dimostrando il modo in cui la presenza continua della pratica del gioco d'azzardo si deve interfacciare costantemente con quella dei divieti introdotti dallo Stato. È da notare come, in questa cornice storica, l'idea del controllo che si può avere o meno sull'azzardo diventa anche una questione giuridica e finanziaria e, di conseguenza, un'importante spia d'analisi del ruolo dello Stato e della natura della sovranità che detiene.

Difatti, fra pratiche di gioco d'azzardo a cielo aperto e quelle clandestine, e fra i divieti e controlli da parte dello Stato si svolge il primo capitolo; il secondo invece, attraverso una serie di rivelatori individuati nelle biografie di personaggi quali Francesco Bernardino Cicala, Ange Goudar, Ferdinando Galiani, Nicola Sebastiano Gachet e Tullio Martello, cerca di mettere a fuoco la questione del gioco d'azzardo in quella sottile linea di confine che separa il passatempo dal vizio, per poi, nel terzo e ultimo capitolo, riportare il lettore alla Napoli a cavallo tra Sette e Novecento, esaminando i

diversi spazi del gioco d'azzardo, fra censura, proibizioni, processi giuridici e le grandi contraddizioni interne, prima fra tutte quella che ebbe come grandi protagonisti il re Ferdinando e la regina Carolina, poiché «mentre le leggi ribadivano i divieti, a corte si continuava a giocare persino nelle stanze private del sovrano» (p. 122).

È in questo senso che il libro al contempo, mentre delinea sia a Napoli, sia in altre città europee, i comportamenti dei giocatori e l'incidenza del gioco sulla vita di società, «tra gusto delle apparenze, linguaggio delle mode e interesse per le “conversazioni”» (p. 153), pone nuove domande e apre nuove prospettive di ricerca storiografica. La prima riguarda il rapporto fra l'amore per il rischio e lo sviluppo delle società capitalistiche, poiché la pratica del gioco d'azzardo si è mantenuta ed è arrivata fino ai nostri giorni nelle sue due modalità predilette: quella concessa dalle autorità e quelle clandestine. La seconda riguarda il gioco d'azzardo come metafora della società e come elemento di comprensione della natura umana. A livello storiografico, oltre le pratiche in esso analizzate, un tale studio riguarda la materialità stessa degli strumenti del gioco: carte, dadi, roulette, attraverso le quali, in non pochi casi, passa anche il racconto e la capacità comunicativa degli avvenimenti politici, si pensi ad esempio alle numerose “*barajas políticas*” prodotte in Spagna di carattere politico e politicizzante (*Political Objects in the Ages of Revolutions, Material Culture, National Identities, Political Practices*, a cura di E. Francia, C. Sorba, Roma, Viella, 2021); ma anche all'utilizzo metaforico del gioco d'azzardo nella caricatura politica per raffigurare sovrani, imperatori e ministri che si sorteggiano in diversi momenti le sorti dei territori atlantici (C. Bibolotti, A. Bocchi e F. Calotti, *La Satira al Tempo*

*di Mazzini. Caricature italiane tra il 1805 e il 1872*, Pisa, Museo della satira e della caricatura, 2005). A livello filosofico, invece, riguarda alcune delle domande più difficili poiché davanti al vero azzardo – quello che in nessun modo si può barare –, come davanti alla morte, tutti gli esseri umani sono uguali. Quest'ultima domanda aperta ha interessato in termini metafisici e morali filosofi e intellettuali, dal mondo antico fino ai nostri giorni.

Un ulteriore elemento, infine, riguarda la questione del rapporto dell'azzardo non come metafora della società, ma come componente di determinate scelte umane. L'esempio più emblematico è quello della guerra (ma è sempre valido per questioni politiche o economiche), quando l'analisi storica stessa oscilla fra la dimostrazione dell'accurata preparazione delle battaglie – come nel gioco degli scacchi, che ha delle regole ben precise – e i momenti in cui condottieri e combattenti si affidano o finiscono per affidare la propria vita e l'esito della battaglia all'azzardo. *Giochi proibiti* ci concede di esaminare, per quanto difficile, il concetto d'azzardo nell'ambito più o meno controllabile – anche se sempre sfuggente – delle pratiche legate al gioco, ma rimane aperta la sfida per gli storici di concettualizzare il termine in altri scenari e di vedere anche come «caso», «fortuna», «sorte» e «azzardo», non solo fanno parte dei processi storici – in quanto termini continuamente presenti nelle narrazioni storiografiche – ma sono anche variabili che determinano il comportamento umano e che molte volte rimangono all'ombra – forse – dell'eccessiva razionalità che concediamo alle nostre azioni e alla stessa ratio della storia.

HERNÁN RODRÍGUEZ-VARGAS

*Il fiore che ti mando l'ho baciato*, Quaderno dell'Associazione Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed

Europeo, Napoli, Dante & Descartes, 2024, 136 p.

«Questi individui non vivono isolati, sono oggetto di amore per i loro prossimi, la cui vita sarà sconvolta per sempre: uomini e donne, padri e madri, figli e figlie, destinati a ripensare fino alla propria morte a quella di un essere che avevano caro più di tutto al mondo e che non ritornerà» (Tzvetan Todorov, *Il nuovo disordine mondiale. Le riflessioni di un cittadino europeo*, Milano, Garzanti, 2003, p. 34). Tzvetan Todorov ha scritto che la condivisione della memoria non si può imporre, né programmare, ma che tuttavia la si può raggiungere, in tempi molto lunghi, come accade per le grandi opere. Queste, quando lo sono davvero, prima o poi mettono tutti d'accordo e finiscono per aggregare un consenso intorno alla loro verità poetica, alla capacità di cogliere il senso di un evento, di descriverlo in maniera efficace, di restituirne la dimensione. Todorov accosta proprio memoria e letteratura, sostenendo che entrambe possono trasmetterci verità, non nel senso di enunciati che corrispondono alla realtà, ma piuttosto di descrizioni veritiere, significative, di quel che accade nel mondo. Non è nei loro additarci i fatti che risiede la loro verità, ma nel modo in cui ce li additano, nel sentiero che intraprendono per arrivare al riferimento, e che alla lunga può diventare un sentiero comune, che tutti percorrono e mantengono. Segno, magari, che è tempo di cambiare traccia, di cercarne un'altra, di dire la verità con nuove parole.

*Il fiore che ti mando l'ho baciato* ha questa caratteristica.

È il 2015, è tempo di memoria, sono trascorsi cento anni dalla Prima Guerra Mondiale. All'Università degli Studi di Salerno il corso di Letteratura italiana tenuto dalla professoressa Antonia Lezza

per l'anno accademico 2014-2015 si intitola "Storia, storie e testi. La Grande Guerra degli scrittori". I testi scelti sono tutti inerenti alla Grande Guerra e quindi il corso prevede lo studio di autori come Gabriele D'Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti, Giuseppe Ungaretti, Carlo Emilio Gadda, insomma i grandi caposaldi del Novecento; ma l'intenzione è soprattutto quella di analizzare autori poco studiati – come Raffaele Viviani e Curzio Malaparte – che possano restituire attraverso le proprie opere, visioni inedite della Grande Guerra. Da una parte queste proposte sono senz'altro occasione preziosa per gli studenti perché contribuiscono a gettare nuova luce su un evento di una complessità immensa com'è quello bellico; dall'altra però si tratta di narrazione e la narrazione, qualunque essa sia – letteraria, poetica, visiva – manca di precisione. Manca una fonte di documentazione che sia più precisa e puntuale non solo per la ricostruzione degli eventi della Grande Guerra ma anche come testimonianza di una storia di vita comune. Si guarda allora alle lettere dal fronte!

Su queste basi e congiuntamente all'interesse per gli Archivi di persona, Antonia Lezza mette le mani su un interessantissimo carteggio amoroso, e si lascia così travolgere dalla vicenda travagliata del legame tra Stamura Segarioli e Francesco Fusco, tenente medico al fronte ai tempi della Prima Guerra Mondiale. Ne apprezza particolarmente sia lo stile che il contenuto e pensa che da quelle testimonianze scritte così originali e significative si possa ricavare un testo drammaturgico. Nasce così *Il fiore che ti mando l'ho baciato*, una raffinata drammaturgia in forma di monologo. Il copione, che dopo un po' di messe in scena diventa testo teatrale, vive quasi dieci anni di orfananza durante i quali tuttavia viene accolto da diversi teatri,

prima di essere pubblicato nel Quaderno dell'Associazione Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo nel febbraio del 2024.

Il volume, oltre a contenere la scrittura scenica, è arricchito dagli interventi della drammaturga Elvira Buonocore, dell'attrice Anna Rita Vitolo, del regista Antonio Grimaldi e dal dolce ricordo della nipote di Francesco Fusco e Stamura Segarioli, Rosa Fusco. Ognuno di questi interventi contribuisce in maniera decisiva ad accrescere la qualità primariamente romantica del volumetto. La prefazione al testo è a cura dell'ideatrice del progetto Antonia Lezza, la quale attraverso una dettagliata presentazione e uno stile decisamente più analitico chiarisce la genesi del progetto.

Particolarmente gradita è la scelta di inserire – di seguito al copione – il carteggio originale che ha ispirato la drammaturgia, suddiviso in “Lettere non datate”, “Lettere 1913-194” e “Lettere 1915” a conclusione delle quali si legge la lettera di condoglianze che Stamura Segarioli riceve il 19 agosto 1915: «Le sia di conforto che Egli è morto gloriosamente in quel terreno nemico da lui tante volte coraggiosamente sfidato. Noi terremo di lui lungo e grato ricordo, per le eccelse sue doti di mente e di cuore. / Con distinti ossequi / Cap. [G. Mosano] comandante 1° gruppo».

Emerge dalle 136 pagine che compongono questo delizioso volumetto che si è trattato di un lavoro corale eseguito con grande sintonia e comunione di intenti. Questo è un aspetto non banale che trova massima manifestazione nella trasposizione scenica. A determinare questo aspetto è forse la genesi spontanea di questo progetto, che nasce da un interesse culturale unito a una forte curiosità, nondimeno accompagnati dall'intelligenza di una studiosa, quale è Antonia Lezza, che coraggiosamente

intercetta e coinvolge artisti giovani e di talento. Il valore del lavoro, tanto drammaturgico quanto editoriale, è possibile scorgerlo in quella verità poetica di cui si accennava all'inizio, ovvero nella capacità di cogliere il senso di un evento, di descriverlo in maniera efficace, di restituirne la dimensione. In sintesi nel coefficiente di precisione!

È già qualche tempo che viviamo un mondo in cui prevalgono le narrazioni sulla realtà, conta quello che si racconta non tanto quello che effettivamente risulta reale. Sembriamo esserci abituati a usare le narrazioni più sintetiche e funzionanti e usarle come un dato reale. Non sto a discutere questa nostra tendenza oggi ma la voglio usare per spiegare il mio entusiasmo di fronte a un testo/spettacolo che – assolutamente in controtendenza – celebra l'assenza di narrazione. Questo non è un dato pre-costituito, ma accade per una ragione molto specifica: perché la drammaturgia è discreta. Laddove si inseriscono gli interventi di scrittura da parte della drammaturga Elvira Buonocore, questi risultano perfettamente amalgamati al grande impasto di lettere e carteggi. Non interviene narrazione in sostituzione di altri resoconti del vero tale da far perdere precisione.

Il lavoro di approccio a un archivio non deve essere cosa semplice, la selezione e il riordino del materiale – che in questo caso sono gran parte del lavoro di drammaturgia – richiedono un rispetto che risulta evidente in questo testo. Nonostante appaia chiaro si sia lavorato per sottrazione, l'egregio lavoro di selezione delle lettere e il conseguente collage, costruisce una narrazione che rispetta le classiche regole che prevedono un climax e una catarsi. A questo proposito propongo di seguito uno stralcio della lettera che precede la notizia della morte sopraggiunta in trincea di Francesco, che

chiarisce anche la qualità propria della sua scrittura, intrinsecamente lirica: «20 luglio 1915. Mia cara Stamura, hai fatto i primi bagni? Ti fanno bene? Io sono contento mentre penso che invano ho sempre sperato che ti fossi potuto essere vicino e guidarti la prima volta che ti saresti bagnata nel mare. Quanto sarei stato più contento allora. Così mi pare sia rimasto privo di un ricordo che pure mi appartiene: quello della tua espressione nell'entrare in mare. Che cos'è? È niente. Ma la tua indecisione prima di scendere gli scalini, il timore, l'atteggiamento del tuo viso e della tua persona, la sensazione di freddo da te provata al primo istante, son tutte cosettine che io avrei desiderato vedere e udire e ricordare sempre [...] Scrivimi a lungo. Scrivimi che mi vuoi bene, che saprai soffrire tutta la mia lontananza fino al giorno che volerò a te. Verrà un giorno e tu non sentirai fischiare invano la locomotiva nella vicina stazione di Sessa Aurunca».

Ma al di là del godibilissimo prodotto drammaturgico venuto fuori, che ha la caratteristica di aver conservato gelosamente la complessità del reale, si tratta di un testo prezioso nella sua complessità, laddove rende il lettore testimone della verità.

ROSSELLA PETROSINO

CARLO SANTOLI, *L'incanto dell'Oltre. Da "Il Frontespizio" alla nuova poesia di Carlo Betocchi*, Salerno, Officine Pindariche-DipSumlibri, 2022, 156 p.; MICHELE BIANCO, *L'incanto dell'Oltre, Dalla Sacra Scrittura alla poesia religiosa di Carlo Betocchi*, ivi, 2022, 727 p.

In una ricognizione sulla poesia religiosa del Novecento è quasi inevitabile andare con la mente a Ungaretti, Montale, Pascoli, Rebora, Caproni, per citare solo alcuni dei poeti più rappresentativi

del tempo, mentre ancora poco indagata e poco nota al grande pubblico è la poesia, tutta permeata di religiosità, di Carlo Betocchi. A colmare questa lacuna intervengono i due volumi di Carlo Santoli e di Michele Bianco, *L'incanto dell'Oltre*, due contributi costruiti intorno al tema dell'*Oltre*, che è poi la cifra della profondità spiritualità del poeta. L'indagine dei due studiosi si snoda lungo binari diversi ma convergenti, esplicitati nei rispettivi sottotitoli: *Da "Il Frontespizio" alla nuova poesia di Carlo Betocchi*, nel volume di Santoli; e *Dalla Sacra Scrittura alla poesia religiosa di Carlo Betocchi* nell'altro. Santoli parte dalla rivista "Il Frontespizio" per arrivare al ruolo che Betocchi, attraverso mediazioni diverse, ebbe nella elaborazione di una 'poetica dell'incanto' che alimentò quell'umanesimo teocentrico teso a superare il transeunte per attingere al divino. L'indagine di Michele Bianco parte dal senso del tempo nella sua tridimensionalità (cronologica, cairotica e aionica) per arrivare alla definizione della poesia di Betocchi come forma e vita dello Spirito, una poesia che si fa preghiera, alla ricerca di un "Fondamento Altro, tra il tempo della Storia e il desiderio dell'Eterno". Si tratta dunque di un pregevole dittico, tutto incentrato su una proposta di lettura multiprospettica della poesia di Betocchi, nell'intento, felicemente perseguito, di restituire lustro e visibilità a questo poeta del Novecento, originale nelle scelte espressive, sostanzialmente estraneo alle linee poetiche correnti, al quale non si è prestata ancora tutta l'attenzione che merita.

Carlo Santoli rilegge la poesia di Betocchi secondo un ordine prettamente diacronico, assumendo come punto di partenza l'esperienza maturata dal poeta sulle pagine del *Frontespizio*, rivista letteraria di ispirazione cattolica, fondata da Papini nel 1929, che sotto la spinta del sacerdote Giuseppe De Luca,

si propose di ritrovare e recuperare tutti quei valori religiosi, sia nell'arte e sia nella letteratura, andati perduti. Betocchi vi collaborò a partire dal 1932, dopo la pubblicazione del suo primo libro, *La realtà vince il sogno*. L'indagine di Santoli si estende a gran parte della poesia religiosa di quegli anni con particolare attenzione all'aspetto intertestuale, alle intermediazioni che incisero in maniera decisiva sul farsi della poesia di Betocchi. Fondamentale, direi, è il capitolo dedicato al rapporto con Rebora la cui eredità, come sottolinea Santoli, è ampiamente presente nella poetica betocchiana. Altrettanto interessante è il confronto che l'Autore istituisce tra Pascoli e Betocchi, osservando come alcuni elementi pascoliani siano presenti, ricontestualizzati, nel poeta novecentesco. Un esempio si può cogliere nella tematica del "nido" che Betocchi riprende dal Pascoli, ma rielabora attraverso il concetto di "tetto", che non assume una connotazione negativa, né limitativa, ma diviene espressione di corralità e condivisione con tutto il creato: "Il tetto simboleggia il discrimine tra sensibile e sovransensibile, tra corporeità e metafisicità", ma costante è sempre la ricerca di un'adesione alla realtà contingente che alimenta una "poesia del vero", espressione della presenza di Dio. Si chiarisce in questi termini il carattere della poesia di Betocchi "teologica, tesa alla carità, alla fede, al perdono, alla spiritualità, a difesa e custodia dell'umanità". Ne deriva la sua visione dell'altrove "che non risulta un mero contenitore di corpi celesti", ma racchiude una propria sacralità, e testimonia la presenza di Dio creatore: "del Dio partecipe e non solo spettatore della condizione umana" (pp. 89). Santoli evidenzia come la tematica dominante in Betocchi sia la povertà, espressa con un linguaggio all'apparenza semplice, che rifugge da ogni complessità poiché il suo scopo è

quello di rispecchiare la verità delle cose. Dall'analisi, densa e puntuale, condotta emerge il ritratto di un poeta del tutto estraneo all'infusso delle avanguardie e all'idea di una poesia ermetica, tutta giocata sul predominio della parola. Betocchi focalizza l'attenzione sul tema della 'fraternità' e della 'spiritualità', recuperando ancora una volta la lezione di Rebora, fino a contrapporre il tema della povertà e dell'umiltà a quel senso di esibizione individualistica che caratterizza molti autori del tempo. L'Autore lavora soprattutto sul linguaggio, sulla parola semplice e diretta che diventa la cifra propria della poesia di Betocchi, lo strumento attraverso cui leggere il trascendente. L'indagine approfondita e accurata di Santoli, tutta condotta nel contesto della poesia religiosa di quegli anni, ci riconsegna un poeta cantore della fede, con un'aderenza al reale che lo avvicina ai migliori esponenti del realismo cristiano. La poesia betocchiana si configura così come una sorta di 'francescanesimo', poiché "la semplicità, la pazienza, il paesaggio, una 'francescana' ricerca di fratellanza con tutti e con tutto, una 'fraterna adesione alle cose', una 'terrestre fraternità', ne costituiscono il fondamento", e tutta la realtà è cantata come se fosse una preghiera. Questa fede che caratterizza la poetica di Betocchi subisce, però, una maturazione drammatica, poiché c'è un momento drammatico della sua vita, quello della malattia della moglie, che mette a dura prova la sua fede. Nelle raccolte successive a questa dolorosa esperienza si può notare come la sua visione del mondo diventi più dura e amara. Pur tuttavia egli è sempre coerentemente radicato nella sua fede, resa più salda dalla consapevolezza che c'è un tempo escatologico, cioè quello dell'*Oltre*, illimitato e non soggetto al transeunte. In realtà tutta la sua poesia è incentrata su una ricerca continua del

trascendente, che prende il suo abbrivio proprio dal presente, attraverso cui il poeta riesce a percepire l'incanto dell'*Oltre*.

La tematica del tempo è il ponte che collega il libro di Carlo Santoli a quello di Michele Bianco, tutto improntato su una lettura multiprospettica che parte dalla Sacra Scrittura per giungere, nella parte finale del libro, a una densa trattazione sul farsi della poesia religiosa del Novecento. Ma è lo stesso Autore che, nell'introduzione al volume, sottolinea l'estensione multidisciplinare e multiprospettica della sua indagine, richiamando proprio la complessità del suo approccio alla poesia di Betocchi che è insieme "poliottico" e "interdisciplinare". Bianco coniuga la visione cosmocentrica nella "teologia della creazione" di Carlo Betocchi col senso della vita nel mistero del tempo. Alla base della sua riflessione, dunque, la consapevolezza del 'mistero del tempo' ch'egli indaga nella sua tridimensionalità: dal tempo inteso come *Kronos* (il tempo che procede), a quello cairologico (*Kairòs*), che è il tempo concentrato sull'istante, al tempo aionico dell'*Aion*, che si proietta oltre il divenire. Attraverso un'analisi densa e articolata l'Autore ricomponne così la grande lezione dei filosofi greci, passando in rassegna tutti quegli autori (filosofi, teologi, biblisti, letterati e scienziati) che si sono misurati col *Mistero del Tempo*, "ne hanno subito il fascino o, pur tra dubbi e incertezza, lo hanno saputo interiorizzare e narrare". E proprio in virtù della sua esperta e approfondita analisi il lettore scopre che il tempo cronologico si pone su una linea orizzontale in cui c'è un prima e un dopo, mentre quello cairologico si configura come il tempo qualitativo, cioè quello esistenziale che interroga ognuno di noi; infine quello aionico indica il tempo eterno legato alla durata nel divenire della vita. Seguendo il concetto del tempo nella sua tridimen-

sionalità, Michele Bianco ne analizza il diverso modo di porsi dai testi biblici alla poesia religiosa del Novecento, passando attraverso la filosofia, la letteratura, la scienza e muovendosi all'interno di una trama fittissima di citazioni ed esempi, che confermano la robusta cultura filosofica, teologica, biblica e letteraria dell'Autore. L'indagine si estende anche ad altri autori rappresentativi di quegli anni, da Ungaretti a Quasimodo a Montale a Fortini a Govoni a Luzi, per aprirsi a riflessioni più specifiche sul "mistero dell'uomo nel tempo" tra filosofia, scrittura, mistica e poesia: temi che aprono a un dialogo fruttuoso con le maggiori correnti filosofiche di quegli anni, e non escludono sottili notazioni sul rapporto tra Poesia e linguaggio, e ancora sul rapporto, alquanto problematico, tra scienza e filosofia nella seconda metà del Novecento, conseguenza di una svolta epocale dal pensiero totalizzante e universale alla pluralità delle filosofie "in un tempo non più lineare e misurabile, ma fluido, sfuggente e soggettivo". La disamina sul senso del tempo nella sua tridimensionalità è sicuramente centrale nella prospettiva dell'Autore che si inoltra in una lettura originale e suggestiva della poesia di Betocchi, osservando quanto sia determinante, specie nell'ultima stagione, appunto l'*Aion*, il tempo proiettato oltre il divenire. Michele Bianco lascia emergere la capacità del poeta di cogliere la consolazione di una creazione che viene incontro all'uomo e lo sostiene.

Particolarmente interessanti, come si diceva, i capitoli in cui Bianco riflette sul concetto del tempo in filosofia, una disciplina che a più riprese si è interrogata su questo tema, soffermandosi in particolare su quella kantiana – cui sono dedicati più capitoli del libro –, e ragionando sul problema della storicità della storia e sul recupero di essa in Kant,

fino a collegare magistralmente la storia del tempo con la cultura prussiana dell'epoca. E ancora, nel capitolo dedicato alla poesia religiosa del Novecento, Bianco parte proprio dal senso del tempo nella sua tridimensionalità, distinguendo tra tempo dinamico, continuato e statico, per differenziare i vari aspetti della poesia betocchiana nell'ambito della sua opera. Sulla base di un'attenta analisi giunge ad osservare come nelle poesie di Betocchi a prevalere sia quasi sempre il tempo continuato, a differenza di quello statico che si dilata solo negli anni più maturi. Emblematica l'analisi che Bianco conduce su quarantaquattro poesie scelte dalla vasta produzione betocchiana, ch'egli mette a confronto con gli eventi che fungono da innesto alle sue riflessioni. Bianco seleziona quelle liriche in cui il poeta sembra indugiare sul *kairòs*, il tempo dell'anima, provando a gettare sul testo poetico una luce narrativa, in sostanza leggendo la sua poesia quasi fosse un racconto. Un esperimento singolare che consente a Bianco di osservare, sulla falsariga dei tempi della narrazione, che "il tempo preferito da Betocchi non è quello sintetico, ma quello analitico, perché scandisce una vicenda, una veduta, una situazione del mondo esterno, in tante unità introspettive interne" (p. 601). Ecco che la sua "narrazione poetica" si correda di precisazioni, di delucidazioni, di puntualizzazioni, tutte espressioni del suo "effervescente dinamismo interiore [...]. Ogni pretesto è buono per transitare dall'oggettività alla soggettività" (p. 601). Attraverso questa singolare proposta di lettura Michele Bianco studia e esamina le diverse dimensioni dei "due tempi narrativi" (il tempo concentrato e il tempo dilatato), quale si configurano nelle poesie prese in esame, per concludere che i tempi narrativi di Betocchi sono quelli lenti, sono cioè "quelli che si riferiscono ad

una situazione effettuale "minima", per spaziare, poi, nel testo poetico, che alla fine risulta ampliato rispetto alla situazione di riferimento" (p. 603).

L'indagine, ampia e decisamente multiprospettica di Michele Bianco, consegna al lettore un quadro complesso e articolato su Betocchi e sulla sua poesia, e non può che essere complementare al libro di Carlo Santoli, interamente dedicato alla figura di questo poeta, riletto nel contesto della poesia religiosa di quegli anni, e al carattere innovativo della sua poesia. Questi due contributi, legati indissolubilmente in un pregevole dittico, conservano tuttavia una loro autonomia; essi hanno il merito di restituire ai lettori, da prospettive diverse ma convergenti, una figura ancora poco nota al grande pubblico, ma sicuramente centrale nella storia della poesia religiosa del Novecento.

ELETTRA CORTIMIGLIA

ANGELO FÀVARO (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, 6 domande a giovani poeti*, Prefazione di G. Ferroni, Nota editoriale di E. Rimolo, Grottaminarda, Delta3 edizioni, 2022, 102 p.

Il volume, curato da Angelo Fàvaro e da Eleonora Rimolo, raccoglie i risultati di una singolare iniziativa, intesa verificare la persistenza del fascino di Pasolini, la capacità di penetrazione della sua poesia presso la generazione dei giovani poeti di oggi. I risultati dell'inchiesta, realizzata da Angelo Fàvaro, sulla scia della lezione moraviana delle 'indagini' di "Nuovi argomenti", sono ora raccolti in questo volume, impreziosito da una densa Prefazione di Giulio Ferroni, Presidente delle Celebrazioni per il Centenario, da una *Bibliografia essenziale*, curata da Angelo Fàvaro, e da una *Nota editoriale* di Eleonora Rimolo, studiosa molto attiva e apprezzata per la sua ricca produzione

poetica. Il volume così concepito offre, per tanti versi, una lettura di Pasolini del tutto inedita nel panorama delle iniziative a lui dedicate in occasione del centenario. Ben articolate le sei domande che Angelo Favaro ha posto ai diciotto giovani poeti (del nord, del centro e del sud, tutti nati tra il 1983 e il 2001), che hanno prestato con acume e intelligenza critica la loro 'testimonianza'. Eleonora Rimolo ha illustrato da un punto di vista privilegiato, quello del critico e del poeta, la genesi dell'inchiesta, sollecitata dalla consapevolezza, condivisa col curatore, del valore indiscutibile del Pasolini poeta, dalla necessità di cogliere l'eredità della sua poesia, «che ancora affascina e «che tanto può e deve insegnare ai giovani adulti che si affacciano alla scrittura poetica». In sostanza la Rimolo enuclea i punti nodali e i motivi ispiratori del progetto che si è tradotto via via in una proposta di confronto e di mappatura del messaggio poetico pasoliniano presso le nuove generazioni, ma che si è aperto a una coraggiosa presa d'atto sulla difficoltà del fare poetico oggi, in una società ostile alla diversità di pensiero, e in cui, come ella stessa sostiene, «mancano progetti collettivi forti e dai chiari intenti comuni», e mancano «le scuole, i grandi gruppi, le ideologie, le direttrici. Tutto è lasciato alla libera interpretazione del singolo: i poeti sono monadi che percorrono strade diverse e a volte si incontrano per caso ad un incrocio, per scambiare un breve cenno d'intesa e poi proseguire ciascuno verso la propria indefinita meta». Giulio Ferroni ha osservato come proprio l'occasione del centenario abbia reso evidente la lunga durata del fascino di Pasolini: «la sua poliedrica creatività, l'assillo espressivo che lo ha dominato in tutto il corso della sua esistenza, quell'inesausto esaltarsi, indignarsi, dare scandalo, tutto ciò che egli è stato», hanno contribuito a

perpetuarne «un'immagine sfaccettata e polivalente, un'icona contraddittoria, un modello di intellettuale totale». E non è un caso che la Rimolo abbia sottolineato il legame strettissimo tra questo singolare «dialogo critico a più voci» e la celebre osservazione di Pasolini «Penso che sia necessario educare le nuove generazioni al valore della sconfitta». Ebbene proprio questa riflessione ha spinto i curatori a lavorare insieme, chiedendosi se sia legittima, in una realtà dominata, «oggi, come negli anni '70, dalla prevaricazione e dalla nevrosi del successo a tutti i costi», una riflessione seria e complessiva sulla militanza poetica di Pasolini, un intellettuale certamente complesso e «contraddittorio», «per certi versi un profeta, per altri una voce incastonata nel suo tempo», riconoscendo che questa «antropologia del vincente» in fondo «ci appartiene adesso più che mai», essa permea «non soltanto la vita quotidiana ma anche la cultura, svenduta e spesso vilipesa in nome del Potere». Di qui l'idea di verificare quanto i giovani poeti italiani, coloro che scrivono poesia oggi, conoscano e leggano gli scritti in versi di Pasolini. Il riscontro è offerto proprio dalle riflessioni espresse dalle voci poetiche intervistate che hanno risposto alle sei domande, elaborate da Favaro, ben convinto che pochi conoscono o hanno letto veramente il Pasolini poeta, più noto, invece, il Pasolini regista e romanziere, polemista, corsaro. Le domande formulate spaziano dall'accertamento del livello di conoscenza del Pasolini, *Poeta delle Ceneri* all'invito 'provocatorio' a riflettere sull'agire poetico di Pasolini, chiedendosi, in particolare, se sia possibile accogliere a piene mani o, altrimenti, ritenere riduttivo l'affermazione del carattere essenzialmente poetico di tutta la sua produzione, sia sul cinema e sul teatro, sia negli scritti saggistici e giornalistici, o nella pro-

duzione romanzesca. Nell'articolato impianto argomentativo delle sei domande, Fàvaro costruisce la 'sua' lettura di Pasolini, ma senza perdere l'obiettivo primario che è quello dell'accertamento del livello di conoscenza e di ricezione del messaggio poetico pasoliniano, sollecitando i giovani poeti ad esprimersi in merito a quanto residui oggi della sua lezione, in riferimento soprattutto ai *topoi* («auto-esposizione, scandalo, tradizione, sacro, eros, conformismo, neofascismo») stigmatizzati dalla critica, che hanno fatto di Pasolini il testimone 'scomodo' di «un tempo della letteratura fra sperimentalismo, neoavanguardia, e recupero di un passato irrimediabilmente perduto» (Fàvaro). Le successive domande hanno chiamato direttamente in causa i giovani poeti, sollecitandone il giudizio, o invitandoli ad esprimere la loro opinione sull'immagine ormai consolidata, a centenario compiuto, del Pasolini poeta-profeta, antesignano, e cioè precorritore di temi e problemi della contemporaneità, ma che proprio il nostro presente, pronto a schiacciare ogni cosa in un «tritarifiuti mediatico» renderebbe «illeggibile, incomprensibile, i suoi film inguardabili» (Fàvaro). Interessante anche l'invito rivolto ai giovani poeti, e cioè di scegliere e analizzare criticamente, secondo la propria sensibilità critica, uno tra i tanti testi della ricchissima produzione poetica pasoliniana, ma avendo ben presente, sulla scia di un giudizio espresso da Giovanni Giudici, che è Pasolini stesso il suo testo «e non soltanto per ossessione narcisistica, ma anche per quella fame di "realtà" che forse non sopporta l'idea di uno "scritto" scisso dall'"atto" e dall'"attore" dello scrivere» (Fàvaro). L'inchiesta si è chiusa con una richiesta, insolita e originale, rivolta a ciascuno dei giovani poeti, cioè con l'invito a dedicare una loro poesia a Pasolini 'poeta corsaro e

luterano', in occasione del centenario.

Il lungo, accattivante saggio che introduce l'inchiesta, è per tanti aspetti nodale. Fàvaro, muovendosi all'interno di un reticolo di rimandi e di rilievi intertestuali, in una sorta di dialogo a distanza con alcuni punti fermi della critica (da Franco Fortini a Walter Siti a Gian Mario Anselmi, a Gino Tellini a Giulio Ferroni a Maura Locantore ad Alberto Granese, e ai tanti contributi proliferati nell'anno centenario ormai trascorso) ci consegna pagine decisive, che entrano nel merito del lavoro compiuto, e soprattutto del suo metodo di scelta degli argomenti proposti, per concludere con una disamina, complessa e articolata, sulle condizioni della "poesia" oggi, soggetta a uno stato di dominante omologazione, alla ricerca dell'attuale a tutti i costi, perennemente in bilico «fra sperimentalismo coatto e ricerca di un rassicurante classicismo [...], continuamente assediata dalla cibernetica, dalla sincronizzazione dell'eterno presente»: una poesia dell'instabilità e della frantumazione che procede dagli anni Settanta ad oggi, rendendo illusorio qualsiasi tentativo di periodizzazione, e temerario qualsiasi criterio di inclusione o esclusione, disponendoci a interrogativi destinati a rimanere irrisolti («aggiornare o riformare il canone o i canoni? Che fine hanno fatto il Postmoderno, il Neomoderno, l'Ipermoderno?»).

Lo studioso ci prospetta uno scenario davvero inquietante sulla poesia e sul fare 'poetico', oggi, nel passaggio dal Novecento al nuovo Millennio, con una passerella di poeti divi e di poeti smarriti e angosciati «che preferiscono rimanere ignoti, magari scoperti solo *post mortem*», e osservando come proprio Pasolini, «lettore di Gramsci e seguace della lezione continiana, sia riuscito ad affrontare, con il suo 'agire' poetico, la transizione dalla civiltà del primo Nove-

cento alla moderna società dei consumi, precorrendo «miti, riti, perversioni» del terzo millennio. Fino a riconoscere a Pasolini il merito di aver mantenuto aperto, tra la fine degli anni Cinquanta (con *Le ceneri di Gramsci*), e gli anni Settanta (con *Trasumanar e organizzar*) il dibattito sulla poesia. In questo saggio, che non va letto solo come introduzione all'inchiesta sui giovani poeti, Favaro costruisce la 'sua' lettura di Pasolini, assumendo in positivo quanto, circa dieci anni fa, aveva sostenuto il filosofo e sociologo sloveno Slavoj Žižek, e cioè che il 'centenario Pasolini' si racconta innanzitutto come poeta.

Si spiega, a parere dello studioso, la sostanza 'poetica' delle sue scelte espressive, perché, in qualunque modo lo scrittore si esprima, tutto «è forgiato con gli strumenti della poesia ed è connaturato a questa materia incandescente». Pasolini procede tra seduzione e resistenza al mondo «per uno stemma tutto individuale», che risiede nella «colpa d'origine della diversità», da qui la contrapposizione, il dissenso; Favaro accoglie qui una bella riflessione di Gian Mario Anselmi che vede nel *Poeta delle ceneri* «il dantesco *viator* tra i gironi di una nuova umanità dolente». Nella moderna società dei consumi l'unica via d'uscita e l'unica possibilità di salvezza è dunque data dalla poesia, proprio perchè merce «inconsumabile, e in quanto tale sfuggente ad ogni forma di controllo e di irregimentazione», una consapevolezza che lo vincola alla scrittura in versi «fin quasi alla fine». La poesia di Pasolini origina, dunque, dal dissenso, dal suo 'essere contro', contro tutto, e addirittura contro sé stesso.

Ci troviamo di fronte a un' affascinante disamina, nella quale Favaro procede lungo due binari paralleli ma convergenti, da un lato la necessità di introdurre l'inchiesta, indicando più o

meno scopertamente le strade percorse nella scelta e nella formulazione delle domande, e dall'altra l'urgenza di 'costruire', attraverso i quesiti posti alle voci poetiche intervistate, un ritratto di Pasolini, davvero unico e originale, come unica e originale si rivela l'idea di adattare al 'Poeta delle Ceneri' la lezione moraviana dell'inchiesta.

MILENA MONTANILE

CLARA ALLASIA, «*Giardini della zoologia verbale*». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, 324 p.; ERMINIO RISSO, *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, 288 p.

Nella primavera del 2020 presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino è stato fondato, con la partecipazione delle Università di Genova, Milano Statale e Salerno, il Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*: al centro degli studi dell'attivo gruppo di lavoro, guidato dalla Direttrice del Centro Clara Allasia, sono due fondi documentari, conservati presso i locali del Dipartimento. Il primo, denominato *Wunderkammer*, è costituito dai materiali raccolti dal poeta genovese nel corso delle sue ricerche lessicografiche, testimonianza di un interesse decennale coronato con la codirezione del *Grande dizionario dell'uso* fondato da De Mauro e la direzione dei due *Supplementi* (2004 e 2009) al *Grande dizionario della lingua italiana* fondato nel 1961 da Salvatore Battaglia.

Con la nascita del Centro venne affiancarsi al fondo lessicografico quello concesso in comodato d'uso dagli Eredi Sanguineti (dai quali prende il nome):

migliaia di pagine, tra dattiloscritti, cartoline, ritagli di giornale, provenienti dallo studio del poeta, attraverso i quali è possibile ricostruire il lavoro ad alcuni dei testi più celebri, da *Laborintus* fino alle opere teatrali scritte negli anni della maturità, come il travestimento dall'*A-more delle tre melarance* di Gozzi.

Nei primi tre anni di vita il Centro ha organizzato diverse attività per far conoscere il suo lavoro. In questo breve periodo di tempo a un nutrito numero di pubblicazioni e seminari (tutti documentati nel sito del Centro: <https://www.centrosanguineti.unito.it/it>) si sono affiancate due importanti mostre: mentre *Edoardo Sanguineti. Il volto del poeta*, tenutasi presso la Galleria civica d'Arte Moderna e contemporanea di Torino tra il 7 dicembre 2022 e il 19 febbraio 2023, aveva il compito di far conoscere al grande pubblico l'opera ecfraistica del poeta genovese (oggetto di importanti studi nel corso degli ultimi anni, tra i quali val la pena di ricordare almeno «Una specie di biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti* di Chiara Portesine, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2021), la seconda, *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, svoltasi presso l'Archivio di Stato di Torino – Sezioni riunite tra il 13 dicembre 2023 e il 30 aprile 2024, ha permesso al pubblico di muoversi proprio tra i più importanti documenti dei due fondi. Una terza mostra dal titolo *Da BAY a ZIVERI. Gli artisti della Collezione Sanguineti*, di nuovo destinata ad accogliere alcune opere nate dalla collaborazione di Sanguineti con diversi artisti, si terrà tra giugno e dicembre 2024 a Biella, presso il Palazzone, Spazio espositivo di Banca Patrimoni Sella & C.

L'importanza di tale materiale documentario per lo studio filologico e critico dell'opera del poeta – è evidente – richiede anche uno strumento

che permetta di approfondire i risultati delle ricerche. Per questo il Centro ha contribuito a fondare negli ultimi anni una rubrica fissa quadrimestrale sulla rivista «Sinestesiaonline» (consultabile a partire dal n. 41, gennaio 2024) e una collana ufficiale per i tipi delle Edizioni dell'Orso di Alessandria che al momento conta due numeri.

A inaugurare la collana è stata la stessa direttrice del Centro con i sanguinetiani «*Giardini della zoologia verbale*»: la citazione scelta proviene dalla voce *Hâpax* dei *Prolegomena* firmati dal poeta per il *Supplemento 2004* al Battaglia, a conferma della centralità della ricerca lessicografica nella sua opera (più volte ribadita dall'autrice nelle sue pubblicazioni sull'argomento, tra le quali si ricorda almeno «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017). Scrive infatti Allasia nel primo numero della collana del Centro: «la riflessione sulla lingua e sul lessico è stata, ben prima di diventare un impegno professionale, costantemente utilizzata per offrire solidità al continuo e fluido passaggio intermediale praticato da Sanguineti, dalla psicanalisi alla letteratura, dalla politica alla pittura e alla musica» (p. 9). L'autrice sceglie insomma di estendere il percorso di indagine ai numerosi interessi del poeta, richiamandosi in particolare ad alcune dichiarazioni in una intervista di Francesco Antonioni per Radio 3 (trascritte a p. 8): «la parola deve tendere a esplorare tutte le possibilità della lingua e far tesoro di tutte le esperienze del passato, [...] esprimendo il senso di una sorta di collaborazione a una vicenda linguistica che diventa come un discorso unitario».

La vicenda personale di Sanguineti, nelle pagine di Allasia, diviene quindi un percorso linguistico che irradia dal centro verso altri luoghi di interesse, testimoniati da numerosi documenti

d'archivio. Il cuore, lo si diceva, è la passione per la lessicografia, che portò l'autore di *Laborintus* ad autodefinirsi «lessicomane» (cfr. «Unità», 8 aprile 2004). Il primo capitolo, infatti, muove proprio da Torino con il ritorno del poeta (dopo il suo allontanamento nel 1968, per cui cfr. Paola Novaria, «*Con la dignità che si richiede*»: Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio storico dell'Università di Torino (1949-1970), in *Ritratto/i di Sanguineti. 1930-2010/20*, a cura di C. Allasia, L. Resio, E. Risso, C. Tavella, numero speciale di «Sinestesia», XXI, 2021, pp. 217-235) nel capoluogo piemontese per collaborare con la casa editrice Utet. L'autrice decide così di partire da uno dei numerosi documenti rari o inediti pubblicati nel volume, la relazione dal titolo *Società* letta il 24 settembre 1998 al teatro Carignano durante la presentazione del diciannovesimo volume del Battaglia. Si tratta di una delle tante passeggiate tra le parole proposte dall'autore nel corso della carriera; Allasia ne dà un'interpretazione più profonda, insistendo sulla «doppia valenza», che affianca alla «recensione a uno dei lemmi importanti del volume», la «riflessione sociologica e culturale sull'evoluzione del concetto di *società* e sull'approdo, da questo, al lemma *socialismo* e, più ancora, sulla funzione che l'intellettuale riveste nel suo rapporto con il linguaggio» (p. 26).

Il vantaggio di avere a disposizione l'archivio d'autore è quello di poter ricostruire il lavoro all'intervento, confrontando il risultato con i progetti iniziali, affiancandoli magari con carteggi che ne rivelano aspetti inediti; infatti l'autrice trascrive uno scambio epistolare con il coordinatore editoriale di Utet, Luca Terzolo, figura chiave per la collaborazione successiva del poeta con la redazione del *Grande Dizionario*. Il secondo documento presente nel volume è

a tal proposito una lunga intervista dello stesso Terzolo a Sanguineti in occasione della presentazione del *Supplemento 2004* al Battaglia da lui diretto al Teatro Carlo Felice di Genova, nel corso di un evento per i rappresentanti della casa editrice. Merito di Allasia è quello di trovare anche in questo caso le connessioni tra i diversi momenti nella vasta produzione sanguinetiana, tracciando un percorso che passa da alcune dichiarazioni contenute nell'intervista al parallelo lavoro con Angelo Guglielmi per il *Ritratto del Novecento*, che nelle intenzioni di Sanguineti e Terzolo avrebbe dovuto essere pubblicato per Utet (uscirà invece solo cinque anni dopo per Manni a cura di Niva Lorenzini).

A tal proposito, Allasia nota un altro parallelismo tra la ricerca lessicografica e la narrazione del «secolo interminabile»: «solo muovendosi all'interno del Fondo è possibile constatare come le sue analisi avvengano per blocchi semantici, nuclei forti: le grandi periodizzazioni letterarie rilette alla luce dell'interminabile Novecento, le questioni politiche che si intrecciano alla letteratura nazionale» (p. 55). È quanto conferma il nucleo di schede lessicografiche da fonti letterarie scelte e commentate dall'autrice nelle pagine successive, e in particolare su alcuni autori chiave del dibattito critico e sociale del XIX secolo, come De Sanctis e Settembrini, oppure su alcune delle firme principali della letteratura cinquecentesca, tra cui Campanella e Bruno.

A proposito della ricerca lessicografica, sono motivo di interesse anche le recensioni di Sanguineti ad alcuni tomi del Battaglia, che proseguono il discorso sul parallelismo tra la storia d'Italia con la storia della sua lingua, giungendo in alcuni casi alla contemporaneità. Lo ha dimostrato l'agile volumetto curato da Giuliano Galletta *Le parole volano* (con un saggio di Enrico Testa, Genova, il

canneto, 2015), che raccoglie gli ultimi articoli su lingua e costume firmati dal poeta per il «Secolo XIX»; e, in attesa di una raccolta che includa organicamente tutti gli scritti giornalistici sanguinetiani, lo dimostrano i tre articoli mai raccolti in volume trascritti nel libro di Allasia. Si tratta di *Dall'orada al pereazare*, 2 febbraio 1985, recensione al volume XII del Battaglia, «*Ragazzi, io vi esorto alle storie ammesso che vi piacciono sul serio*», 9 settembre 1988, riflessione sullo studio delle scienze umane, e *Sfrizzola la parola*, 7 dicembre 1988, su neoconiazioni e giochi linguistici. Tre testi diversi tra loro che testimoniano comunque l'interesse del poeta per la ricerca nel campo della lingua, e che hanno (come dimostra il sistema di note preparato dall'autrice) una connessione importante con l'archivio lessicografico conservato a Torino.

Un altro scritto giornalistico, una recensione della *Vita di Casanova* di Baccolo per «l'Unità» del 23 aprile 1979, è l'occasione per aprire la terza sezione del volume, con un brano di *Stracciafoglio*, il numero 16, in cui Sanguineti riflette sull'«idea dell'intasamento verbale [...] perfettamente resa nei *Mémoires*», cioè nell'*Histoire de ma vie*. Diciannove schede dattiloscritte conservate nel Fondo Eredi e trascritte da Allasia nei *Giardini* rappresentano l'anello mancante tra la ricerca tra le pagine di Casanova, da cui scaturiscono gli appunti del poeta, e *Stracciafoglio*. In particolare è la scheda sull'*abitudine alla poesia* trascritta a p. 124 a rappresentare una riflessione sulla interpretazione sanguinetiana del racconto dell'io in versi, per cui, riprendendo un passo dall'autobiografia del libertino, «il est impossible que celui qui est habitué à faire des vers s'en abstienne dès qu'une idée heureuse vient sourire à son imagination charmée».

La sezione inaugurata da Casanova è dedicata proprio al livello ulteriore alla

ricerca lessicografica, al riuso di lacerti e passi dalle opere degli autori studiati da Sanguineti. È anche il caso, ad esempio, di Arrigo Boito, che viene affrontato come oggetto di critica letteraria (in *Il realismo di Verdi*) e come fonte lessicografica. La stessa cosa accade per altri librettisti di Verdi, come Francesco Maria Piave e Cammarano, le cui parole vengono anche macinate e riutilizzate nei *Tre sonetti verdi*. Allasia citando *Laborintus* li definisce «una sorta di esperimento *in vitro*, per verificare la possibilità di costruire una nuova “officina del melodramma”» (p. 143) e ne ricostruisce la redazione grazie ai preziosi documenti ritrovati nel Fondo, fornendo un interessante esempio del funzionamento del laboratorio poetico di Sanguineti.

Non è l'unico caso all'interno del volume: la stessa cosa avviene infatti anche con l'acrostico di “dizionario” intitolato *decima rima*, in esergo al *Supplemento 2009* del Battaglia, quindi pubblicato in *Varie ed eventuali*. Oltre a diversi tentativi compiuti dall'autore, la documentazione comprende anche uno scambio epistolare con Terzolo che fornisce importanti informazioni sulla genesi (in questo caso infatti è evidente che lo spunto per la poesia sia stato suggerito proprio dall'editor).

Inedito invece è il travestimento preparato da Sanguineti nell'estate del 1986, tra *Faust* e *Commedia dell'Inferno*, che avrebbe dovuto coinvolgere Giorgio Albertazzi. *Pir meu cori alligrari*, questo il titolo dell'opera, si presenta come uno spettacolo teatrale in due tempi che omaggia la poesia della Scuola siciliana a partire da Stefano Protonotaro. Le pagine in cui prendo la parola Federico, Re Enzo, Giacomo da Lentini e Guido delle Colonne aggiungono così un nuovo elemento di confronto all'interno della produzione teatrale (e in particolare a quella dei travestimenti) di Sanguineti.

Come la recente mostra all'Archivio di Stato di Torino ha dimostrato, per tut-

ta la carriera l'opera teatrale di Sanguineti è stata accompagnata da un particolare interesse per i *media*, in particolare quelli tradizionali come giornali, tv e radio. È quanto conferma anche il «testo disperso» (p. 259) trascritto in conclusione del volume, preceduto da una opportuna introduzione in cui si ricostruisce «come il cinema e il linguaggio si intersechino in un dibattito a cui Sanguineti allude in più occasioni» (*ibid.*; a tal proposito, è bene recuperare anche le pagine dedicate da Allasia all'argomento ne «*La testa in tempesta*», cit.). In particolare nel dibattito assume grande significato il ruolo di autore di sceneggiati radiofonici, perché – come viene dichiarato in un'intervista di cui vengono riportati alcuni frammenti – «la voce è una realtà corporea, forse per eccellenza il modo con cui il corpo nella sua dimensione di parola può comunicare» (p. 277).

L'inedito in questo caso è intitolato *La prima dell'Edipo Re*, scritto per la serie di Radio Rai *C'ero anch'io*, costituita da una ricostruzione di importanti eventi del passato attraverso il mezzo anacronistico della radiocronaca. In questo caso, Felice Andreasi interpreta un Sofocle intento a presentare la prima del suo dramma più famoso; durante la pausa tra gli episodi, sfilano – intervistati dallo *speaker* Federico Sanguineti – gli attori e gli spettatori dello spettacolo, tra i quali appaiono anche Aristotele intento a illustrare ai suoi scolari le caratteristiche della tragedia e, in anticipo sui tempi, Sigmund Freud, arrivato da Vienna «con l'autostop» (p. 295).

La medesima attenzione per il materiale inedito appartenente al Centro (nella forma delle tessere lessicografiche e di alcuni ritagli di giornale riprodotti in appendice) o ad altri archivi (è il caso di *Made in Holland*, per cui cfr. *infra*) caratterizza il secondo volume della collana, *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il*

*mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, di Erminio Riso. È un progetto che l'autore, curatore delle opere di Sanguineti per l'Universale Economica Feltrinelli, coltiva dagli anni Ottanta: racconta infatti che «a quel tempo mi interrogavo sulla struttura e sulla vita nel sistema sovietico, e ancor di più nei paesi satellite del Patto di Varsavia, con particolare attenzione alla DDR e a Berlino Est, una sorta di luogo della sospensione del tempo» (p. 11). Appassionato dell'opera di Sanguineti sin dall'adolescenza, Riso si rivolge, per rispondere a questo interrogativo, proprio all'opera dell'autore di *Laborintus*, attraverso «un'idea di studio disinteressato, lontano da ogni necessità di pubblicazione o di scadenza, ma con la convinzione che dai versi potesse emergere e prendere forma un affresco dell'umana società con la forza della quotidianità» (*ibidem*).

Il percorso scelto da Riso molto deve all'idea di cittadinanza: la scelta di concentrarsi su Berlino (e non sulla DDR o sulla BRD) è dovuta al fatto che la capitale tedesca negli anni Settanta era effettivamente un punto d'incontro tra due sistemi governati da una politica e da una filosofia differenti (come, del resto, fu anche l'Italia), oltre che alla particolare attenzione che Sanguineti ha dato alla tematica urbana (si pensi, per citare solo un titolo, a *Genova per me*, Napoli, Guida, 2005). Sostiene infatti Riso che «per Sanguineti, parlare o scrivere di una città non vuol dire mettere in gioco solamente vie e muri, che pure già sarebbero significativi di per sé, ma anche forme discorsive e complesse in continua mutazione» (p. 16): è proprio un approccio testuale e letterario quello da tenere presente nel corso della passeggiata berlinese proposta, che ha come meta la raccolta dedicata alla città, *Reisebilder*.

Apprendiamo nelle prime pagine del volume che il poeta trascorse, da aprile 1971 fino all'ottobre successivo, sei mesi

presso Berlino Ovest, invitato con tutta la famiglia dal Senato della città: in quel periodo Sanguineti «ne diventa molto rapidamente cittadino, svestendo altrettanto rapidamente i panni del turista, che [...] non vestirà mai e in nessun luogo, ma anche quelli del viaggiatore o del visitatore» (pp. 16-17). Di conseguenza, Sanguineti detiene il punto di vista di abitante d'eccellenza del contesto su cui Riso si interroga; rimarrebbe tuttavia il problema della «voce straniera» a rappresentare le migliaia di cittadini del capoluogo tedesco. Per questo, Riso si rifà al *Ritorno del flâneur* di Benjamin, per cui «lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco agisce soltanto sul forestiero» (*Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1993, p. 468); in una città che non ha mai avuto, a differenza di Dublino, Londra o Parigi, il suo narratore, «lo sguardo labirintico e storicistico di Sanguineti sa cogliere una serie di indizi, o meglio di sintomi, che gli permetteranno una diagnosi alquanto particolare e per certi versi precoce della situazione europea e mondiale» (p. 21). La proposta di Riso è quindi di usare le lenti di un testimone che sfruttava intelligentemente gli strumenti dei francofortesi (e in particolare di Horkheimer e Adorno) e quelli di Benjamin per raccontare e talvolta interpretare il reale.

Tale testimonianza è fornita dai cinquantuno testi che compongono *Reisebilder*, una raccolta piana e discorsiva, leggibile quasi come una prosa. Riprendendo una suggestione di Lorenzini (*Lo stile «corporale» di 'Reisebilder'* 45, in Ead., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, Franco Angeli, 2011), Riso parla di «resoconto» in cui «ogni singolo testo si condensa o prende avvio da una serie di piccoli fatti veri, come se essi fossero un pretesto o un'occasione» (p.

31): il rimando palese è al «"piccolo fatto vero (possibilmente / fresco di giornata) della ricetta di Stendhal per ottenere «una pietanza gustosamente commestibile, una specialità / verificabile» citata in *Postkarten* 49. È proprio con questa idea che l'autore prende per mano i lettori e li porta in giro per *Reisebilder*, analizzando i riferimenti sanguinetiani e ricostruendo, nell'alternare diversi piani temporali, i retroscena dei testi poetici.

Conclusa la lettura dei testi quali cronaca di un viaggio e di una città, «bisogna però interrogarsi sul significato profondo di ciò e se eventualmente l'opera parli dall'interno di un mutamento di atteggiamento operativo in termini gramsciani» (p. 78): in questo Riso ravvisa l'assenza di un «io compatto» (*ibidem*) a raccontare la vicenda; come in tutta la poesia di Sanguineti, anche *Reisebilder* racconta di «un continuo gioco di trasformazioni e metamorfosi» (p. 79) in un'opera aperta in cui «la percezione della discontinuità della storia fa emergere il procedere per salti e balzi delle trasformazioni del reale, al di fuori di ogni idea lineare del processo del progresso (sempre che esista), mettendo in gioco anche le possibilità di regredire» (p. 81). Riso riassume le mille sfaccettature che prende la voce di *Reisebilder* nel corso della narrazione, in un «abuso del linguaggio per andare oltre il codice della comunicazione e del sapere, borghesemente declinati, il cui esito è un impasto linguistico sempre profondo, a strati, capace di rendere conto di una realtà piena di conflitti irrisolti e di violenza, a est come a ovest» (p. 84).

In questa «sintesi tra un mimetismo quasi cronachistico e un attento montaggio citazionale e non solo» (p. 90), Riso mette ordine dove sembra impossibile: il Sanguineti *flâneur* si muove infatti per Berlino usando la non-strategia del «vagabondaggio nel labirinto, un errare

senza meta» in cui «lo sguardo sulla realtà berlinese si rivela uno sguardo straniato, al punto da rendere lo straniamento lo statuto di realtà di questa operazione in versi» (*ibidem*). L'apporto francofortese (e in particolare di Adorno) usato dall'autore di *Reisebilder* si palesa nel paragrafo dall'eloquente titolo di 'Minima e moralia' della *guerra fredda: nuove meditazioni della vita offesa*, in cui la *flânerie* sanguinetiana assume carattere politico, «che non concede più nulla alla condizione dell'esteta e ai diversi estetismi, va oltre anche la figura, già settecentesca, dell'uomo di mondo, per fondare il cittadino del mondo, il cui statuto essenziale è quello di essere un cittadino straniato e proprio per questo straniero, in quanto capace di uno sguardo dislocato che svela, anche all'interno del proprio ambiente urbano e umano, e, al contempo, di essere un uomo estremamente consapevole della propria condizione proletaria o proletarizzata e della propria posizione nel mondo» (p. 92). Il capitolo che contiene questa intuizione, *Leben und Spazieren in Berlin*, al centro del saggio, cerca di seguire questa traccia anche nella produzione successiva, e in particolare in *Postkarten*, *Corollario* e *Cose*, estendendo quindi l'analisi fino all'inizio del nuovo millennio.

A conclusione della riflessione, Risso propone la categoria di «poesia-riflessione» per descrivere la produzione sanguinetiana: «situazione indica proprio la presenza dell'evento, dell'accadere, dell'uomo gettato nella realtà, un qualcosa che tiene insieme i meccanismi della Storia con la S maiuscola e quelli invece del vivere quotidiano, fatto di banali ripetitività, apparentemente» (p. 137). A tal proposito, per una definizione della poetica di Sanguineti, vale quanto Risso riporta qualche pagina più avanti: «la ricerca della rappresentazione complessa della totalità è anche nel rapporto dialet-

tico del flusso di pensiero come forma di montaggio, come struttura del flusso» (p. 145); la complessità del reale è resa proprio dalla ricorsività di tale forma, dall'apparente *non-sense* che costituisce la costruzione di alcuni testi del poeta, in particolare quelli degli ultimi trent'anni del Novecento.

Tale linea di lettura culmina quindi nel capitolo *La comune dei cittadini del mondo*, dedicato alla scrittura collettiva di *Made in Holland*, il documento inedito racchiuso dal volume di Risso, che lo definisce «uno snodo forse fondamentale per Sanguineti nel cammino per uscire fuori con decisione dai fraintendimenti dell'io della tradizione» (p. 163) con un effetto «da spaesamento da surrealismo come da surrealtà, poiché ogni voce sembra portare avanti un proprio discorso, nutrendosi dei versi delle altre voci, in una sorta di circolarità del linguaggio-cibo» (p. 164). *Made in Holland* è infatti un esperimento di scrittura collettiva tenutosi nel giugno 1971 sull'onda del *Renga* scritto nel 1969 da Paz, Roubaud, Tomlison e Sanguineti riprendendo la tradizione della poesia giapponese. Il lavoro olandese vede invece la collaborazione di Sanguineti con Yehuda Amichai (che ha conservato il manoscritto originale trascritto da Risso, ora nel suo Fondo presso la Beinecke Rare Book & Manuscript dell'Università di Yale), Breyten Breytenbach (per il quale Sanguineti scriverà alcune pagine dopo l'arresto durante il ritorno in Sudafrica nel 1975; Risso ne parla proprio nel capitolo conclusivo del volume) e Vasko Popa.

Il documento, di grande interesse, serve a Risso per affrontare le strategie scelte da Sanguineti nel prestarsi a una scrittura collettiva: «l'io che diventa realmente un noi, si scioglie nell'opera collettiva, esce completamente fuori dell'idea stessa di io lirico. E in questo modo mette in crisi

lo statuto stesso di autore. Non potendo sempre scrivere con gli altri si inventa così una scrittura volutamente polifonica, a più voci» (p. 40).

Con questa prova si compie la *flânerie* sanguinetiana raccontata da Risso, in cui l'esperienza dello straniero in terra letterariamente (quasi) inedita permette un viaggio nell'esplorazione di sé, delle cose marxianamente intese e del proprio rapporto con gli altri. Il pregio di questa guida, affiancata da quella di Allasia e a cui seguiranno, si spera, numerosi altri volumi, è quello di fornire al lettore pagine inedite, integrative della bibliografia di Sanguineti.

Al di là delle valide pagine di critica che accompagnano gli scritti, pagine che spesso acquisiscono un taglio narrativo pregevole (entrambi i volumi infatti ricostruiscono anche reti di relazioni e di scambi con intellettuali contemporanei, alcuni dei quali ancora in vita), il lettore ne ricava materiale su cui effettuare ulteriore lavoro di critica, completando il mosaico del poeta a cui ad oggi mancavano ancora alcune, preziose, caselle.

LORENZO RESIO

MANLIO SANTANELLI, *A Tangeri, una sera*, Catania, Le Farfalle, 2018, 96 p.

In questa splendida, elegante raccolta, nell'atmosfera intima e serotina richiamata dal titolo, il poeta invita il lettore a sfumare lo sguardo su quanto è vicino e apparentemente semplice e ad accedere ad un senso segreto e nascosto delle cose.

La lingua di Manlio Santanelli sembra non tacere nulla, procede sobria e piana, lasciando, tuttavia, la sensazione di essere sfiorati da un'altra verità. Sensazione impalpabile, disagio prezioso, che il lettore accorto dovrà seguire con cura.

Il poeta nasconde il proprio pensiero in un gioco sfumato e continuo, le sue

parole temono lo svelamento, rifuggono apertamente la luce del giorno ed il chiaro sole, tanto da rendere necessario e frequente – piuttosto freudiano – il richiamo al momento del crepuscolo, alla sera, ad albe sfumate.

E così, tastando ancora con dita curiose, scartato il palese, scatta il meccanismo che rivela il doppio fondo.

Ed ecco apparire un canto disteso di vero amore per la Vita. Vita che scorre nelle piccole cose, e fuggendo inarrestabile attimo dopo attimo le rende preziose, comunque, anche quando – come spesso capita – non sono proprio quali desideravamo.

Manlio Santanelli rappresenta con passione gli incontri tra amici, i viaggi, le serate a teatro, gli incontri con le donne amate, sempre affascinanti, eternamente incomprensibili. Momenti colti nella loro unicità e raccontati con accorata malinconia che ne celebra l'unicità e la bellezza.

Né poteva mancare l'esperienza della vita teatrale, affidata al gusto sensoso di una meta rappresentazione seppur poetica: atmosfere da dietro le quinte in cui si descrive il momento della fine dello spettacolo in una malinconia tanto più invincibile, quanto più l'autore ci fa intuire la bellezza, la grazia del momento ormai trascorso. La vita teatrale lascia nel poeta un suo sapore densissimo ed inconfondibile, che fa desiderare al lettore di catapultarsi in un ridotto in una sera di pioggia, di mischiarsi alla folla che sciamata dalla sala. Anche su tanta gioia il sipario cala, gli attori si struccano, i costumi giacciono ormai abbandonati e flosci. È la fine dello spettacolo, somiglia tragicamente alla fine totale (*Ultima recita*).

Dalla sapienza della scrittura teatrale l'autore trae la capacità innata di costruire delle scene minime ma chiarissime, propone così infinitesimali canovacci, tratteggia nitidamente personaggi, spesso assurdi, caricaturali ma vivissimi anche

nei pochi tratti del verso: «Le vecchie gemelle sottobraccio / vanno reggendosi l'una all'altra...» (*Le gemelle*).

Lo sberleffo, l'ironia che si tramuta persino in un sarcasmo amarissimo, restano cifra stilistica dell'autore e toccano anche l'idea ridicola di una vita perennemente sceneggiata. Quali ridicoli attributi affibbierebbero un "autore impegnato" o un "regista impegnato" ad una coppia intenta a conversare al tavolino di un bar? (*Dramatis personae*)

Il lettore è avvertito: si prepari ad essere ripetutamente sferzato da questa indomabile ironia: «Quanto a me, seguirò ad insultare le ore / che fuggono come ladri di galline, / e ad esprimere tutto il mio rancore, / per un destino che ti tira via / da questa deprecata valle di lacrime / dove non c'è chi non si tratterebbe, / sia pure per versarne ancora un litro» (*Divergenze*). L'autore rifugge dalla grandiosità della tragedia; tristezza e miserie vengono affrontati con sarcasmo amaro, ironia sorniona e terribile. Non esiste lacrima, sfogo, catarsi.

D'altronde non si può ignorare, nell'approcciarsi a questo volume, che l'autore, drammaturgo di valore ed esperienza celebrate, è lo stesso che, in quella crudelissima e splendida opera teatrale che è *Il Baciavano*, fa esclamare al povero gentiluomo in procinto di essere cannibalizzato che per rispetto alla sua eleganza non lo si cucini all'acquapazza o alla scapece ma almeno in salsa francese!

Il sarcasmo torna a gelare il cuore del lettore quando il tema toccato è la morte di un manovale, ai cui bambini quel giorno stesso la maestra ha assegnato lo svolgimento di un tema sulle morti bianche (*Gatti che annusano*).

D'altronde se la vita è celebrata finanche nel rimpianto e nella malinconia, alla morte non è concesso spazio alcuno. Sembra avverarsi il noto adagio popolare: "Chi muore giace, e chi vive si dà pace".

I morti impicciano, sono andati, persi al consesso dei vivi. Non c'è nessuna concessione alla consolazione e alla retorica. La morte è una separazione spietata e senza senso, sulla quale pure l'autore indugia, stregato e respinto ad un tempo (*Il soldato morto, Lettera a un morto*).

L'ironia salvifica, la volontà di amare la vita attimo per attimo per come viene, si fanno ancora nel naufragio dell'esistenza. Esistenza che coincide con la capacità di coltivare la propria visione di artista: «...pure vorrei pregarvi / di non avere troppo a cuore la mia solitudine, / dal momento che la sera posso ancora / disegnare barche sui muri della mia casa / e immaginare che un giorno prenderanno il largo / portandosi via l'ultimo poema, quello che si ha appena il tempo di pensare» (*Sebbene*).

La vita e la visione artistica coincidono e si danno valore reciprocamente. Non è certo un caso che riferendosi alla propria ispirazione il poeta utilizzi la metafora delle barche che salpano. È lo stesso Santanelli ad affrontare il tema della poetica e della creazione affidandolo alle parole di Alfredo, personaggio dell'opera teatrale *Regina Madre*:

«ALFREDO: ...E allora mi sono gettato nel lavoro. Peggio che mai!... Perché quella mancanza di chiarezza che mi portavo nel fondo me la sono trovata pari pari in quello che facevo... in quello che scrivevo... Ma che ti sto a raccontare... È un problema mio, troppo mio!... Lo so io il disgusto, il malessere che può arrivare fino al rigetto, al vomito mentale per quello che un attimo prima mi pareva vero, sincero, degno di essere espresso, e in grado di resistere a quel temporale che si scatena sulle parole nel tragitto dal mondo delle cose dette a quello delle cose scritte. La so io la miseria, la dannazione... Sì, tutti questi anni io ho vissuto traghettando parole da una riva all'altra, parole che alla partenza prendo sempre

per buone, e all'arrivo mi accorgo che sono marce, e che devo buttarle... Hai presente un fiume?... Ecco, ecco la mia vita. E allora diciamo che la dannazione è questa: da una parte del fiume c'è il pensiero, con le sue fantasie, belle o brutte che siano... con i suoi voli, alti o bassi non importa. E dall'altra una pagina, bianca, schifosamente bianca, che devo riempire per forza, perché tutto quel bianco non lo sopporto, mi manda in bestia, o meglio mi risucchia, mi attira come un abisso insondabile! E allora vado su e giù da una riva all'altra... badando di tenere alte quelle parole, ben alte sul capo per evitare che durante la traghetta si inzuppino di significati che non ho voluto... Ma forse è questo il mio errore, forse il rischio dovrei accettarlo tutto... quel bagno dovrei persino procurarlo... E perché non lo faccio? Perché ho paura. Sì, sì, ho paura! Perché alcune parole, altro che renderti miope, quelle sì che possono accecarti! E allora... Ma io faccio solo chiacchiere... mi perdo... Ecco, mi sono perduto. Dove eravamo rimasti?».

Quello descritto da Alfredo è un autentico supplizio di Tantalo, il salvataggio periglioso di pochi relitti scampati a un naufragio.

Di aver voluto compiere questa fatica ancora una volta, dando alle stampe questo volume ricco di grazia e autenticità, si deve infine essere solo molto grati a Manlio Santanelli, che con la sua vitalità indomabile e la sapienza di uno stile contenuto ed elegante, regala al lettore questa interessante scatola cinese, tesoro di preziose suggestioni.

GABRIELLA NOTO

PATTI SMITH, *A Book Of Days*, Milano, Bompiani, 2023, 440 p.

Può essere strano immaginarsi su Instagram una delle poche icone sopravvissute a quegli anni irripetibili e eccessivi

in cui il Lower East Side di Manhattan era diventato il centro del mondo. Eppure poche settimane fa Patti Smith ha deciso di raccontare attraverso un delizioso album fotografico la sua esperienza sui social, iniziata nel 2018 su suggerimento della figlia Jesse che le aveva consigliato di aprire un suo profilo vero, per distinguere dai tanti falsi che circolavano in rete. Nel breve testo che introduce la raccolta, Patti racconta che, nonostante la ritrosia iniziale, si sia presto sentita a suo agio su Instagram, potendo coniugare due delle sue maggiori passioni: la scrittura e la fotografia. E aggiunge che “sta a noi saper distinguere” nell'utilizzo dei social, ricordandoci che la mano che digita è “La mano compone un messaggio, carezza i capelli di un bambino, tira indietro la freccia e la fa volare”.

Le trecentosessantasei frecce di Patti “che puntano al cuore comune delle cose” sono omaggi alle varie forme in cui si manifesta la bellezza; spesso sono vere e proprie elegie in cui rende omaggio con vecchie Polaroid d'epoca, il più delle volte scattate da lei, ai luoghi che ha amato e ai tanti amici e maestri scomparsi. Il suo “Libro dei giorni” diventa così un lunario in cui Patti celebra artisti più o meno maledetti, leader spirituali e santi laici, caffè e cimiteri parigini, e mitici luoghi della sua giovinezza, dalla libreria Shakespeare & Co. sulla *rive gauche* ai club del Lower East Side, tra cui il Wo Hop di Chinatown e il CBGB, sul cui palco si è fatta la storia dell'art rock.

In queste vene di memoria scorrono le immagini dei suoi amici e sodali William Burroughs, Bob Dylan, Allen Ginsberg, Lou Reed, Joan Baez, Tom Verlaine e Michael Stipe; che si affiancano, senza soluzione di continuità, con i visi, le stanze, a volte le tombe, dei suoi maestri e delle sue fonti di ispirazione. E così, attraverso un delicato gioco di corrispondenze, Virginia Woolf figura

accanto a Gerard de Nerval, Antonin Artaud a Werzer Herzog, Jackson Pollock a Gustave Doré e all'amatissimo Arthur Rimbaud, a cui Patti ritorna più volte, ricordando anche che il suo album *Horses* doveva essere pubblicato nel giorno del compleanno del poeta e che, per una coincidenza fortuita, verrà pubblicato invece nel giorno della sua morte.

E in più giorni torna il ricordo, corredato da didascalie commoventi, di Robert Mapplethorpe, l'amore della sua vita, di cui Patti conserva come amuleti i preziosi doni, tra cui *Ariel*, la raccolta di poesie dell'adorata Sylvia Plath.

Ma alla memoria la Smith alterna, con delicatezza e, spesso, con pudore, tenere, divertenti immagini di sé stessa, dei figli Jesse e Jackson, dei suoi gatti

tra i suoi mille libri, e di minimi oggetti – penne, taccuini, occhiali, le onnipresenti tazze di caffè – che si susseguono come “preziosi talismani” che l'hanno accompagnata e che la proteggono ogni girone, e che Patti offre generosamente al lettore in un tentativo forse utopistico, probabilmente necessario, di mostrare che i social possano anche trasformarsi in un luogo di cura e di celebrazione.

“Where there were deserts/ I saw fountains”, cantava Patti in *People Have the Power* e, anche in questo caso, la rivoluzione gentile che ha sognato e predicato con i suoi versi e la sua musica sembra aver trovato un nuovo mezzo di espressione.

GIORGIO SICA

## LIBRI RICEVUTI

- ALFANO GIANCARLO, CAPUTO VINCENZO (a cura di), «Scrivere la vita altrui». Le forme della biografia nella letteratura italiana tra Medioevo ed età moderna, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- ALFANO GIANCARLO, DE LISO DANIELA, GIGLIO RAFFAELE (a cura di), *I maestri di «critica letteraria italiana» (1973-2022)*, Atti del Ciclo di Seminari (Napoli, maggio 2022), Napoli, Paolo Loffredo, 2023.
- ALLASIA CLARA, «Giardini della zoologia verbale». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.
- ARTEMISIO FRANCESCA, FRAVVENTURA VERA (a cura di), *Anonimato e pseudoepigrafia nella tradizione latina tardoantica e medievale. Studi in onore di Ileana Pagani*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2023.
- BARRA FRANCESCO, *Una pandemia medievale. Regno di Napoli e Principato Ultra tra Peste Nera e Crisi del Trecento*, Avellino, il Terebinto Edizioni, 2023.
- BIANCO MICHELE, *L'incanto dell'oltre. Dalla sacra scrittura alla poesia religiosa di Carlo Betocchi*, Salerno, Officine Pindariche, 2022.
- BIGNARDI MASSIMO, *Mario Carotenuto. Collages 1964-1966*, Baronissi, Gutenberg edizioni, 2022.
- BONANNI VITTORIA, *Paolo Grisignano. Priore della Scuola Medica Salernitana. Uno dei protagonisti del fermento culturale della Salerno rinascimentale 1529-1547*, Salerno, Print Art di massimo Boccia, 2022.
- BOTTIGLIERI NICOLA, *Assalto alla collina* (romanzo), Ellera (Perugia), Bertoni Editore, 2023.
- CACCIATORE GIUSEPPE, *Bibliografia degli scritti (1969-2020)*, a cura di Armando Mascolo, Sant'Egidio del Monte Albino (SA), D'Amato editore, 2020.
- CAPUTO VINCENZO (a cura di), *Domenico Rea e il Novecento italiano*, Napoli, Federico II University Press-Fedoa Press, 2023.
- CASADEI ALBERTO, MORACE ALDO, RUOZZI GINO (a cura di), *Se tu segui la tua stella, non puoi fallire. I grandi narratori raccontano il loro Dante*, Milano, Rizzoli BUR, 2021.
- CASTORI LOREDANA, *Giacomo Leopardi: il centro e il margine. Percorsi poetici da Petrarca a Zanzotto*, Salerno, Edisud, 2022.
- CERLONE FRANCESCO, *Pamela nubile Pamela maritata*, Edizione critica e commento a cura di Giovanni Maddaloni, Napoli, Paolo Loffredo, 2020.
- CRESCENZI SALVATORE, SALERNO VINCENZO (a cura di), *Caro Peppino. Arco teso a colpire l'eterno... Giuseppe Crescenzi, poeta e saggista*, Sarno, Editore Buonaiuto, 2023.
- CRIVELLARI DANIELE, NUZZO GIULIA, RIPA VALENTINA (a cura di), «*El trabajo me pone alas*». *Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo*, Dipartimento di Studi umanistici, Università di Salerno, 2 voll., 2023.
- CROTTI ILARIA, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021.
- «CULTURA LATINOAMERICANA», 37, 1, 2023.

- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Sogno d'un mattino di primavera*, a cura di Cecilia Gibellini, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli italiani, 2023.
- DAINOTTI FABIO, *L'albergo dei morti* (poesie), Lecce, Manni, 2023.
- DAINOTTI FABIO (a cura di), *Il pensiero poetante. L'immaginario*, Torino, Genesis Editrice, 2023.
- DE BIASE OTTAVIANO, *Lontananze. Poesie 2021-2022*, Firenze, Leonardo Libri, 2023.
- DE BIASE OTTAVIANO, *Memorie di un soldato bambino. Le battaglie che hanno segnato la storia: dalle centurie alla Grande Guerra*, Grottaminarda (AV), Delta3 Edizioni, 2023.
- DE COLACI ONOFRIO, *Dialoghi intorno a' tremuoti*, a cura di Alessio Bottone, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2023.
- DE LISO DANIELA (a cura di), *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, Napoli, Paolo Loffredo, 2023.
- DI BONITO CHIARA, GIGLIO RAFFAELE, MATURI PIETRO, MONTUORI FRANCESCO (a cura di), «Parole corte, lunga amistate». Saggi di lingua e letteratura per Patricia Bianchi, Napoli, Paolo Loffredo, 2022.
- DI GIACOMO SALVATORE, *L'orologio*, Postfazione di Patricia Bianchi, Napoli, Langella Edizioni, 2022.
- Dietro la maschera: Carnevale dall'antichità alla contemporaneità*, vol. I, Atti del XVIII Incontro di "Tra Arno e Tevere" (Ronciglione, 20-21-22 settembre 2019), a cura del Gruppo Interdisciplinare, Montefiascone (VT), Editrice Silvio Pellico, 2020; vol. II, Atti del XIX Incontro di "Tra Arno e Tevere" (Ronciglione, 18-19-20 marzo 2022), a cura di Sara Fabrizi, Montefiascone (VT), Editrice Silvio Pellico, 2023.
- «EPISTOLOGRAPHIA», 1, 2023.
- FALARDO DOMENICA, *Dal tardo Rinascimento al Settecento illuminista. Figure, questioni, permanenze e discontinuità*, Isernia-Stony Brook (N. Y.), Cosmo Iannone Editore-Forum Italicum Publishing, 2023.
- FERRONI GIOVANNI, *Voci metastasiane*, Firenze, Le Lettere, 2022.
- «FORUM ITALICUM», vol. 57, 3, november 2023.
- FRATTOLILLO DI ZINNO RITA, *Con gli occhi di Agnese. Il sogno di Bernardino Musenga: Campobasso città giardino*, Morcone (Sannio Pentro), Scripta Manent, 2023.
- GENTILE SEBASTIANO, IERMANO TONI (a cura di), *Il "tornare" di Giovanni Gentile al De Sanctis. Ragioni di una riflessione critica*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2022.
- GIBELLINI PIETRO, *Un'idea di D'Annunzio. Trent'anni di studi*, Lanciano, Carabba, 2023.
- GIGLIO RAFFAELE, VISONE MARIO (a cura di), *Qui in America si soffre di più d'altri punti. Lettere degli emigrati di Casalnuovo di Napoli (1933-1942)*, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2023.
- GIULIO ROSA (a cura di), «Sei personaggi» di Pirandello dalla scena allo schermo, «Sinestesi», XXIII, 2022.
- Giuseppe Cacciatore. Una vita di studi, di impegno di passione*, Società Salernitana di Storia Patria-D'Amato editore, 2023.
- GRILLO ROSA MARIA, DUQUE AMUSCO ALEJANDRO (a cura di), *Poemas para la rosa blanca. Poesie per la rosa bianca*, Salerno, Fondazione Culturale Alfonso Gatto, Dipartimento di Studi Umanistici, 2023.
- «L'IMMAGINAZIONE», 335, maggio-giugno 2023.
- «L'IMMAGINAZIONE», 336, luglio-agosto 2023.
- «L'IMMAGINAZIONE», 337, settembre-ottobre 2023.

- «L'IMMAGINAZIONE», 338, novembre-dicembre 2023.
- «LA BEIDANA», novembre 2023.
- La rivoluzione deve cominciare da ben più lontano, deve cominciare in interiore homine.*  
Luciano Bianciardi. *I Romanzi, i giornali, le traduzioni, «Sinestesie»*, 2023.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol. XVII, 2, Fall 2022.
- JOVINE FRANCESCO, *Scritti africani*, a cura di Alberto Sana, Prefazione di Sebastiano Martelli, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2023.
- LEWIS SINCLAIR, *Il gatto delle stelle. Il viale dei salici. La rosa fantasma*, Introduzione di Piergiorgio Pulixi, versione di Debora A. Sarnelli, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2023.
- LOMONACO FRANCESCO, *Opere*, IV, *Vite de' famosi capitani d'Italia. Discorso inaugurale*, a cura di Nicola D'Antuono, Lanciano, Carabba, 2023.
- LUCARELLI LUCIO, PRINCIPE ELEONORA, *Saluti da Bojano. La cartolina illustrata attraverso l'arte di editori e tipografi*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2023.
- MAGHERINI SIMONE, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Per Franco Contorbia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2 voll., 2019.
- MAROZZI GIOELE, *Percorsi dell'«Epistolario» di Giacomo Leopardi. La storia e le carte riemerse*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2023.
- MENICCHETTI MAURO, *Augusto e la teologia della vittoria*, Roma, Edizioni Quasar, 2021.
- NAY LAURA, *Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti*, Novara, Interlinea, 2022.
- NICOLETTI GIUSEPPE, *Ugo Foscolo. Scrittura, critica, fortuna*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2023.
- OCCHIATO GIUSEPPE, *L'ultima erranza*, Prefazione di Emilio Giordano, con una nota dell'Autore, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023.
- PAGLIUCA CONCETTA MARIA, PENNECCHIO FILIPPO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Milano, Biblion Edizioni, 2021.
- PELIZZARI MARIA ROSARIA, *Giochi proibiti. Il mondo dei giocatori e delle giocatrici di azzardo a Napoli tra Settecento e Belle Époque*, Milano, FrancoAngeli, 2022.
- RICORDA RICCIARDA, ZAVA ALBERTO (a cura di), *La «detection» della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.
- «RIFORMA E MOVIMENTI RELIGIOSI», 13, giugno 2023.
- «RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA», XLI, 1, 2023.
- ROSSI-DORIA MARCO, *La strada delle annurche. Poesie (1973-2020)*, con dieci inchiostri di Salvatore Puglia, a cura e con prefazione di Franco Vitelli, Roma, Edizioni Studium, 2023.
- RUCCELLO ANNIBALE, *Teatro*, III, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2022.
- SALERNO VINCENZO (a cura di), *Napolis. Quarantadue poeti cantano la città di Partenope*, Cava de' Tirreni, Marlin editore, 2023.
- SALERNO VINCENZO, BELLISSIMO ORIANA, RIMOLO ELEONORA, *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, Napoli, Federico II University Press, 2022.
- SAND GEORGE, *Leone Leoni*, cura e traduzione di Agnese Silvestri, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2022.
- SANTOLI CARLO, *L'umanità dell'oltre. Da «Il Frontespizio» alla nuova poesia di Carlo Betocchi*, Salerno, Officine Pindariche, 2022.
- SAVINIO ALBERTO, *Vite di Mercurio*, Introduzione di Silvio Perrella, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2023.

- SCAFOGLIO DOMENICO, TROIANO ROSA (a cura di), «Lo vernacchio». La Risposta di Luigi Serio al «Dialecto Napoletano» di Ferdinando Galiani, Nocera Superiore, D'Amico Editore, 2023.
- SCARSI GIOVANNA, *Schegge di lontani silenzi. Saggi sulla rivista «Studium» (1983-2015)*, Roma, Edizioni Studium, 2023.
- SGARBI VITTORIO, *Sgarbi sinisgalliani*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2023.
- SINISGALLI VINCENZO, *Il giro di Antonietta* (romanzo), a cura di Luigi Beneduci, testimonianza di Antonio Sanchirico, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2023.
- TATASCIORE GIULIO (a cura di), *Lo spettacolo del brigantaggio. Cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*, Roma, Viella, 2022.
- «TESTO», 85, gennaio-giugno 2023.
- TORTORA ALFONSO, AZZARA CLAUDIO (a cura di), «Non conformismo religioso» nel Mezzogiorno d'Italia dal Medioevo all'età contemporanea. *Per ricordare i cinquecento anni dalla Riforma proetstante*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2018.
- TORTORA MASSIMILIANO, *La rivolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Moravia*, Palermo, Palumbo, 2023.
- Una disperata vitalità. Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022*, Saggio introduttivo di Alberto Granese e Luigi Montella, Avellino, «Sinestesie», XXV, 2023.
- VALENTE ISABELLA (a cura di), *Vincenzo Marinelli (1819-2019). Celebrazioni per il centenario*, Lagonegro, Zaccara Editore, 2022.
- VIOLA CORRADO, *Un'antifona per Paradiso XXV 112-14*, estr. da «Rivista internazionale di ricerche dantesche», III, 2022.
- VIOLA CORRADO, *Decameron II 3. Un matrimonio che s'ha da fare*, estr. da *La II giornata del «Decameron»: nel dominio della fortuna*, Introduzione di Giuseppe Chiecchi e conclusione di Marco Veglia, a cura di Flavia Palma, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2022.
- VIOLA CORRADO, *Il melomane all'opera. Sul primissimo Montale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2023.
- WAIDIA LAILA (a cura di), *Trieste. Uno sguardo intimverso*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2023.

**Collana Le Civiltà letterarie**

**Diretta da Rosa Giulio, Alberto Granese, Luigi Montella**

LXIII - Rosa Giulio-Alberto Granese, *Render Dante "voce a voce". Studi sulla «Commedia» a confronto*

LXXII - Eleonora Rimolo (a cura di), Gasparo Gozzi, *Sermoni*

LXXI - Loredana Castori, *Giacomo Leopardi il centro e il margine. Percorsi poetici da Petrarca a Zanzotto*

LXX - Enza Lamberti, *"Dove se infiora eterna primavera". L'ordito ovidiano nelle rime di Matteo Maria Boiardo*

LXIX - Alberto Granese, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*

**Edisud Salerno**

**Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno**

\*\*\*

**Collana Nuovi paradigmi**

Francesco Tateo, *Moderntià dell'Umanesimo*

*Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone*

Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico

Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*

Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*

*Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

**Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing**

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

**Collana Nuovi paradigmi**  
**Seconda serie**

Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Beni 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

\*\*\*

NUOVI PARADIGMI

Collezione di Studi e Testi oltre i confini  
*Terza Serie*

Domenica Falardo

**Dal tardo Rinascimento  
al Settecento illuminista**

**Figure, questioni, permanenze e  
discontinuità letterarie**

COSMO IANNONE EDITORE  
FORUM ITALICUM PUBLISHING

Cosmo Iannone Editore  
Via Occidentale, 9 – 86170 Isernia  
Tel./fax 0865.290164 – 335 688 7394  
<http://www.cosmoiannone.it>  
e-mail: [info@cosmoiannone.it](mailto:info@cosmoiannone.it)

Forum Italicum Publishing  
State University of New York at Stony Brook  
Stony Brook, NY 11794-3358 – USA

Finito di stampare nel mese di luglio 2024  
presso la Tipografia Buonaiuto sas  
84087 Sarno (Sa)

