

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie

ANNO XIV

numero 2

2015



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

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

Redazione

NUNZIA ACANFORA – DOMENICA FALARDO – ROSA GIULIO

Direzione, Redazione, Amministrazione

“La Fenice” Casa Editrice

Via Porta Elina, 23

Tel. 089 226486

84121 Salerno

Responsabile

POMPEO ONESTI

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

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

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

Autorizzazione del tribunale di Salerno

n. 366 del 28 – 12 – 1971

Publicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova serie

Anno XIV, n. 2

Luglio-Dicembre 2015

SAGGI

- ENRICO DI LORENZO, *Aspetti della prosa artistica del De re rustica di Columella* pag. 5
- QUIRINO GALLI, *Dalla tradizione alla rivolta protoromantica* » 26
- ALBERTO BENISCELLI, *Teatro e allegoria: un percorso settecentesco* » 46
- VINCENZO PASCALE, *Mario Puzo. The Fortunate Pilgrim: sogni incondizionati* » 64
- CARLANGELO MAURO, *Sulla poesia di Antonio Spagnuolo (con una lettera inedita di Umberto Saba)* » 85
- LUIGI REINA, *Carta Straccia. Sulle tracce dell'AntiPoesia* » 107

INTERVENTI

- SEBASTIANO MARTELLI, «*Per civile conversazione*». *Sugli studi per Amedeo Quondam* » 123
- GIOVANNI SAPIA, *Un gratuito tormentone dantesco "E 'l modo ancor m'offende"* (Inf. V, 102) » 134

NOTE E RASSEGNE

- ROBERTO SALSANO, *Una poetica di ombra e luce: Asfalto di Valerio Mello* » 141
- ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA, *Footsophie. Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs di Gius Gargiulo: tra tragedia moderna e terminologia di confronto con il mondo* » 150
- CARMELO MEZZASALMA, *La finzione il nulla di Luigi Martellini* » 161

RECENSIONI

- R. Cesaro, M. Di Brigida, M. Farina, T. Salvatore, R. Terracciano » 169

LIBRI RICEVUTI

- » 187

ASPETTI DELLA PROSA ARTISTICA DEL
DE RE RUSTICA DI COLUMELLA

Il *De re rustica* di Columella, il trattato latino di agronomia del I secolo d. C., è stato soprattutto un testo di grande rilievo per la storia dell'agricoltura e dell'economia del mondo antico.¹ Ma, credo, anche il problema della prosa artistica del *De re rustica*, a torto trascurato dagli studiosi, non deve essere ritenuto marginale o secondario.

Certamente non sono mancati alcuni studiosi che hanno accennato alla chiarezza e alla precisione dello stile,² altri, ancora, in maniera più marcata, come il von Albrecht³ e il Goodyear,⁴ ne hanno sottolineato l'eleganza e la piacevolezza formale del testo. Ma, a nostro giudizio, spetta soprattutto al Marchesi il merito di aver rilevato che «nell'opera di Columella si osservano due stili: uno tradizionale, l'altro personale; il primo apparisce nella forma stecchita e categorica del precetto, l'altro nel periodo disciolto e ben connesso della esposizione. Là dentro c'è la rigidità dogmatica di Catone e la facilità espositiva dello scrittore imperiale».⁵

¹ Cfr., tra gli altri, in particolare, R. MARTIN, *Recherches sur les agronomes latins et leur conceptions économiques et sociales*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, ma anche ad esempio I. LANA, *Letteratura latina*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, p. 318; B. RIPOSATI, *Storia della letteratura latina*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1967 (4ª ediz. riveduta), p. 592; F. DE MARTINO, *Storia economica di Roma antica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

² Cfr., tra gli altri, N. TERZAGHI, *Storia della letteratura latina da Tiberio a Giustiniano*, Milano, Vallardi, 1949 (3ª rist. corretta) p. 203; A. ROSTAGNI, *Storia della letteratura latina*, II, Torino, UTET, 1964 (3ª ed. rived. e ampliata a cura di I. Lana) p. 464; G. B. CONTE, *Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 1998, p. 327.

³ M. VON ALBRECHT, *Storia della letteratura latina*, tr. it. di A. Setaioli, Torino, Einaudi, 1994 (München 1994, 2ª ediz. migliorata e accresciuta), Vol. I, p. 563 e Vol. II, p. 1240.

⁴ R. D. GOODYEAR, *La letteratura latina della Cambridge University*, tr. it. di L. Simonini, Milano, Mondadori, 1992 (Cambridge 1982), Vol. II, p. 410.

⁵ C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, Milano-Messina, Principato, 1958 (8ª ediz. riveduta), Vol. II, p. 328.

Certamente il giudizio dello studioso padovano è puntuale e preciso, ma, credo, va meglio precisato ed integrato, perché è impossibile intravedere, in una trattazione tecnica così complessa e organica dello scrittore spagnolo, due stili, uno di tradizione catoniana, l'altro di Columella. Al contrario, lo scrittore, che si muove entro la tradizione agronomica greca e latina e ne registra i momenti del progresso e dello sviluppo dell'agricoltura, riesce con raffinata e mirabile arte a dare una forma organica e unitaria al suo trattato.⁶

Credo che sia interessante tentare un assaggio della prosa di Columella per rilevarne i caratteri attraverso un confronto con gli altri scrittori e soprattutto con gli agronomi precedenti, Catone, Varrone, ma anche con Virgilio,⁷ che è e rimane per lo scrittore spagnolo un modello da imitare ed emulare.

In primo luogo, infatti, conviene tenere presente che il *De re rustica* non può essere compreso, in sé e per sé, senza un necessario collegamento con le costanti del genere didascalico,⁸ ossia con il linguaggio, il programma, la precettistica, lo stile, prima di cercare di individuarne il carattere di novità del testo, nella continuità della tradizione dell'economia rurale romana.

D'altra parte, è innegabile che lo scrittore spagnolo, che si distingue per la sua spiccata personalità artistica, in quanto è uno dei pochi dei prosatori scientifici del mondo classico a comporre anche un poemetto didascalico,⁹ dimostra di possedere cultura e sensibilità artistica, capacità argomentativa, entusiasmo e precisione nei diversi argomenti di agronomia, economia e zoologia ed è consapevole di mirare ad una prosa d'arte, *summum columen adfectare*, anche se, per modestia, si considera inferiore a Virgilio, ad Accio o a Cicerone.¹⁰

Il *De re rustica* di Columella deve essere considerato anche sotto l'aspetto formale come un testo letterario, in cui, come appare nelle *praefationes*, lo scrittore si mostra consapevole di offrire ai destinatari, i dotti *agricolae*, un'opera, che superi i precedenti modelli di agricoltura, e si impegna ad ordinare una materia complessa e difficile, senza rinnegare la tradizione,

⁶ Cfr. *De re rustica* I praef. 29-31; AA.VV., *Una storia della lingua latina. Formazione, usi, comunicazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 350-368, in partic. p. 365.

⁷ Cfr. E. DE SAINT-DENIS, *Columelle, miroir de Virgile*, «Vergiliana», Roma Aeterna 3, 1971, pp. 328 ss.; A. COSSARINI, *Aspetti di Virgilio in Columella*, «Prometheus», 3, 1977, pp. 225-240; G. MAGGIULLI, s.v. *Columella* in «Enc. Virgil.», I, 1984, pp. 848-850.

⁸ P. PARRONI, *Scienza e produzione letteraria*, in *Lo Spazio letterario di Roma antica*, Vol. I *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 495.

⁹ Il libro X, il *De hortis*, di Columella, di 436 esametri, troverà nel V sec. in Palladio, un altro imitatore, che compone in distici elegiaci il *De insitione*, un poemetto sugli innesti.

¹⁰ Cfr. *Rer. rust. lib. I, praef.* 28-31.

ma l'integra, l'innova, l'amplia e l'arricchisce con i *colores* e le forme di una prosa artistica.¹¹

Columella, infatti, ha il merito di riuscire ad appassionare i *discipuli*, i lettori del suo tempo, la futura classe di imprenditori agricoli, con la rivendicazione del primato della *agricolatio* (I *praef.* 4) e di intervenire con continuità nel discorso tecnico, con osservazioni, discussioni, approvazioni, dimostrazioni e confutazioni, per cui tutti i temi ed i problemi del mondo animale e vegetale, affrontati con calore ed entusiasmo, e l'ordine e la struttura dati alla trattazione dei diversi argomenti della *res rustica*, ai lavori dei campi, alla vita della fattoria, sono espressi in una lingua codificata e selezionata, corretta e precisa, ordinata e chiara, adornata dei *flores rethorici* certamente non inferiore a quella degli storici o degli oratori.

Lo scrittore spagnolo, infatti, per trattare tanti argomenti, in una *copia rerum*, dell'*ars ruris*, utilizza talvolta una *copia verborum*, in cui, tra i numerosi tecnicismi, appare quella *facilis electio* di una lingua chiara, precisa e scelta, come poi sarà codificata da Quintiliano (X, 1,6): *debet esse non solum nota omnia sed in promptu atque, ut ita dicam, in conspectu, ut, cum se iudicio dicentis ostenderint, facilis ex his optimorum sit electio*. Insomma, in una *institutio* agraria, quale è il *De re rustica* di Columella, prevale spesso un linguaggio didascalico nei diversi libri, come appare a tutti, poiché l'intento dell'autore è la formazione del perfetto *agricola*.

Ed infatti lo scrittore analizza con ordine e precisione gli argomenti secondo un'*elocutio* afferente allo stesso campo lessicale e semantico del linguaggio pedagogico della scuola, come attestano i lessemi *praecipere, praeceptum, praeceptor, docere, discipulus, magister, magisterium, doctrina, doctor* e simili, e secondo i principi della tradizione oratoria, come l'*argumentatio, institutio, exordium*, e la *conformatio*.¹²

Del resto credo che non sfugga a nessuno il fatto che Columella con-

¹¹ G. B. Conte (*L'amore senza elegia: I «remedia amoris» e la logica di un genere*, in OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Venezia, Marsilio, 1986, p. 10) osserva che il genere letterario «si definisce il segno di questa intenzione. Mezzo di significazione incorporato nel testo perché dia forma e costruito al discorso e insieme istruzione a chi legge, il genere è di fatto l'orizzonte che profila gli estremi del senso e delimita le possibilità reali della parola entro il sistema della codificazione letteraria».

¹² G. B. CONTE, *Virgilio e il genere didascalico*, in VIRGILIO, *Georgiche*, introduzione di G. B. Conte, testo, trad. e note a cura di A. Barchiesi, Milano, Mondadori, 1980, p. X: «Inerisce allo statuto di questo genere il manifestarsi di un'intenzione: che il sistema dell'istruire si realizzi come un'iniziazione in atto: il testo mentre descrive e mostra le cose, insegna verità di cui il lettore diventa neofita».

osca ed utilizzi il linguaggio,¹³ lo statuto, le leggi del genere oratorio,¹⁴ che erano presenti e codificati nella tradizione retorica greca e latina¹⁵ ed ampiamente trattati nella *Rhetorica ad Herennium*,¹⁶ nell'*Orator*¹⁷ e nel *De oratore* di Cicerone.¹⁸ Ma ad un esame del problema della prosa artistica di Columella risulta che non solo nei manuali di lingua latina¹⁹ e nei trattati di stilistica,²⁰ ma anche in saggi e monografia di *auctores* agrari non è accordato uno spazio specifico al suddetto problema.²¹ Il problema letterario di Columella, a nostro giudizio, è molto importante, ma trascurato dalla critica che pure in questi ultimi anni ha approfondito tanti altri problemi e ampliato e precisato altre indagini di carattere storico ed economico.

Pertanto, se da una parte bisogna rilevare che mancano nei manuali di

¹³ *La prosa d'arte antica dal VI secolo a. C. all'età della rinascenza*, edizione italiana a cura di B. Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di G. Calboli e una premessa di S. Mariotti, t. I, Roma, Salerno ed., 1986 (Stuttgart 1915, rist. 2ª ediz.), p. 177.

¹⁴ R. GOUJARD, *Caton, De l'agriculture*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, pp. XLIII-XLV.

¹⁵ *La prosa d'arte antica dal VI secolo a. C. all'età della rinascenza*, I, cit. p. 207.

¹⁶ *Ivi*, p. 312.

¹⁷ *Ivi*, p. 325 ss.

¹⁸ *Ivi*, p. 212 ss. A. D. LEEMAN, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, ed. italiana a cura di E. Pasoli, Bologna, Il Mulino, 1974 (Amsterdam 1963), pp. 113 ss.

¹⁹ Nei manuali di storia della lingua, come quello di Devoto, di Palmer, di Stolz-Debrunner-Schmidt, non vi è alcun cenno alla prosa di Columella. Sulla lingua di Columella, vi sono i lavori piuttosto antichi di F. PRUX, *Sprachliche Untersuchungen zu Columella*, Baden i. Ost. 1883, pp. 3 ss. e di P. KOTTMANN, *De elocutione L. Junii Moderati Columellae*, Rottweil 1903.

²⁰ Anche nei trattati di stilistica, come quello di Marouzeau e di Leumann-Szantyr non vi sono accenni allo stile del *De re rustica* di Columella. Solo Kottmann (*op. cit.*, p. III ss.) sottolinea nell'opera agronomica dello scrittore spagnolo i modelli ciceroniani, l'*Orator* e il *De oratore*; Weinold (*Die dichterischen Quellen des L. Iunius Moderatus Columella in seinem Werke De re rustica*, Muenchen 1959, pp. 82 ss.), prende in esame le fonti poetiche del *De re rustica*; Boldrer (*L. Iuni Moderati Columellae, rei rusticae liber decimus carmen de cultu hortarum*, Pisa, Edizioni ETS, 1996, pp. 9-32), analizza in modo esaustivo le fonti poetiche e tecniche del *lib. X*.

²¹ A. SALVATORE, *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio*, Napoli, Guida, 1978, pp. 13-14, ben inquadra dal punto di vista storico la personalità e la prosa di Varrone: «Il problema della prosa di Varrone va posto sul piano storico, chiarendo cosa egli ha significato nei confronti di chi lo ha preceduto (es. Plauto, Catone), di chi è stato a lui contemporaneo (prosatori e poeti, es. Cicerone stesso, Lucrezio, Virgilio, Orazio, ecc.) e di chi ha scritto dopo di lui (es. Columella, Celso, Seneca, Petronio, Plinio il V., Svetonio, Apuleio, Agostino, ecc.). Questa visione non è, in genere, presente negli studiosi che con diligenza e impegno si sono occupati della prosa di Varrone, analizzandone i vari aspetti grammaticali e sintattici, e non si ritrova neanche nei critici che con maggiore penetrazione e modernità di intenti han cercato di delineare le caratteristiche dello stile varroniano».

storia della lingua e in quelli di stilistica analisi ed approfondimenti della prosa columelliana²² – ad eccezione di uno studio di L. Dallinges,²³ che ha avvicinato la prosa di Columella a quella di Livio –, dall'altra crediamo che un'indagine in tal senso possa meglio lumeggiare alcuni aspetti della prosa artistica di Columella e concorrere a dare un giusto rilievo ad uno scrittore e nello stesso tempo delineare meglio i tratti della prosa tecnica e scientifica del I secolo d. C.²⁴

Ora, se dalla lettura dell'opera agraria di Columella appare chiaro il carattere di letterarietà della prosa del *De re rustica*, è innegabile che Columella ha costruito la cifra stilistica della sua prosa, da una parte tenendo a modello le opere retoriche di Cicerone, in particolare l'*Orator* e il *De oratore*, dall'altra parte subendo in particolare modo l'influsso delle scuole retoriche del I sec. dell'Impero, perché diversamente non si possono spiegare alcune descrizioni sottili e raffinate, il gusto di un asianesimo che colpisce l'orecchio, l'uso di frasi talvolta ricercate e ridondanti o di espressioni ampollose e affettate, di antitesi e di parallelismi, di giochi di parole, che qua e là si notano nell'opera dello scrittore spagnolo.²⁵ Ma credo che il carattere precipuo della prosa di Columella sia soprattutto la ricerca di un linguaggio chiaro e perspicace,²⁶ ma nello stesso tempo elegante e adorno.²⁷

²² C. DE MEO, *Lingue tecniche del latino*, Bologna, Patron, 1983, pp. 54-56 e R. MARTIN, *Etat présent des études sur Columelle*, in *ANRW*, II, 32, 3, pp. 1960-1979, esaminano alcuni aspetti della prosa di Columella. Sul lessico agricolo latino, vd. in particolare M. G. Bruno, *Il lessico agricolo latino*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1969 (2ª ed.) e S. ANDREI, *Aspects du vocabulaire agricole latin*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1981.

²³ *Science et poésie chez Columelle*, in *Etudes de Lettres*, «Bull. Fac. Lettr. Lausanne», 7, 1964, pp. 137-154; P. PARRONI, *Scienza e produzione letteraria*, in *AA.Vv., Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma, Salerno ed., 1989, pp. 469-505; *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche, come prosa d'arte*, a cura di C. Santini e N. Scivoletto, Vol. I, Roma, Herder, 1990, pp. V-IX. Ora E. NOÈ, *Columella artifex agricola*, in «Rendiconti», serie IX, XI fasc.3, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», Roma 2000, pp. 399-441, accenna al piano pedagogico svolto da Columella con rigore e *autoritas* nel *De re rustica*.

²⁴ Cfr. *Le prefazioni nei rei rusticae libri di Columella*, in *Prefazioni, prologhi, proemi*, cit., Vol. II, pp. 769-817.

²⁵ Il Santini e lo Scivoletto, in *Prefazioni prologhi, proemi*, cit. vol. I, *Presentazione* (p. VIII), ben notano «la propensione di quasi tutti gli autori a dare alle premesse giustificative del loro lavoro uno 'statuto retorico'» e rilevano (p. IX) «la consapevolezza di tutti gli autori di manuali, più o meno espressa, di essere portatori di un sapere finalizzato al perfezionamento della vita umana e, quindi, a ben considerare, di un sapere unitario e unificato dal criterio della centralità dell'uomo».

²⁶ Cfr. *Le prefazioni nei rei rusticae libri*, cit., Vol. I, pp. 788-789.

²⁷ *Ivi*, Vol. II, pp. 790 ss.

Lo scrittore è convinto, quale *praeceptor*, di insegnare al futuro *agricola* tutte le tematiche utili del mondo agrario e per entusiasmarlo, appassionarlo e convincerlo si serve di una prosa nitida e piacevole, in cui gli argomenti sono disposti in una scrittura strutturata attraverso esempi, precetti, proverbi, esperienze personali, tali da procurare al lettore una gradita lettura; un continuo colloquio tra maestro e discepolo, un calore umano, uno scambio di esperienze vissute, sembrano emergere nell'illustrazione della materia, e quindi non compaiono né elementi di erudizione eccessiva ed astratta, né teorie vuote, né generiche discussioni, ma tutti quei precetti asciutti e rigorosi di memoria catoniana, sono riscritti in una prosa letteraria, che sembra quasi riprodurre la prosa di Cicerone oratore²⁸ e privilegiare il linguaggio poetico di Virgilio:²⁹ dal primo, infatti, Columella ha appreso non solo l'arte di presentare gli argomenti secondo la tecnica oratoria dell'*exordium*, della *narratio*, dell'*argumentatio*, della *demonstratio* e della *confutatio*, ma anche di imitare ed apprezzare l'equilibrio fra atticismo e asianesimo dell'oratoria ciceroniana,³⁰ un temperamento di una forma intermedia tra uno stile elevato e solenne³¹ e uno stile più semplice e dimesso;³² del secondo ha assimilato il lessico poetico della terra, delle piante e degli animali specialmente nella ricerca di immagini, nella musicalità e melodia verbale, nella bellezza della natura.³³

Certamente conviene evidenziare subito che nell'opera di Columella sono presenti stilemi e moduli tipici del genere didascalico, che mettono al centro la figura del *praeceptor* che col suo insegnamento stimoli ed esorti il futuro agricoltore ad essere accorto e previdente, come le forme del gerundivo, ad esempio *cura agenda est* (IV, 14, 1), *non erit omittenda cura* (VII, 8, 1) o strutture sintattiche affini, come *maxime convenit providere* (VI, 27, 1), *constitutio vinearum esse debet* (IV, 19, 1) o (*arb.* 1) *seminaria prius facere debebit* (VI, 2, 1) *vitulos oportet... consuescere manu tractari* (XII, 52), *neesse est eam sublegere*; il futuro (V, 3, 1) *duas ... formulas... adiciam* (VI, 33, 1) *muscas submovebimus*; il congiuntivo esortativo (I, 6, 1) *numerus aptetur*, (XI,

²⁸ Sui caratteri generali delle declamazioni, vedi E. NORDEN, *La prosa d'arte*, I, cit., p. 284 ss.; A. D. LEEMAN, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, cit., p. 113 ss.

²⁹ E. NORDEN, *La prosa d'arte*, I, cit., p. 284 ss.

³⁰ Ivi, p. 298 ss. e p. 300 ss.

³¹ A. D. LEEMAN, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, cit., p. 253 ss.

³² Ivi, pp. 230-234.

³³ Ivi, p. 305 ss.

3, 15) *sed iam potius... per menses digeramus*; o l'imperativo futuro, come ad esempio (V, 11, 9) *eligo, quaerito, circumsignato, delibrato*. Ma Columella mostra tutta la sua perizia di letterato sia nelle introduzioni, sia nel corso della trattazione, sia nella chiusa degli argomenti a dare forza e valore ai suoi giudizi e questo è un segno non secondario di una presenza costante dello scrittore impegnato in una funzione così difficile, quella di istruire, ammonire e convincere i nuovi adepti al mondo dell'agricoltura, in un momento di crisi e abbandono delle campagne da parte dei proprietari terrieri. E non sono da trascurare le scuole di retorica nel I sec. d. C. a Roma.³⁴

In realtà, se lo scrittore nella realizzazione di una enciclopedia agraria raccoglie tutto il materiale degli scrittori tecnici antecedenti greci e latini, come afferma nella *praefatio* generale (I, 1, ss), lo sottopone al suo vaglio e lo integra con osservazioni ed esperienze, con un linguaggio tecnico e scientifico, in parte riscontrabile nella tradizione catoniana e varroniana, si avvale di un bagaglio culturale e retorico della *lingue* letteraria e costruisce una struttura frasale adorna di tutti quei *flores rethorici*, che le scuole di retorica gli avevano insegnato.³⁵

Pertanto la scelta di uno stile, dominato dai canoni dell'*elegantia*, della *perspicuitas*, e dell'*urbanitas*, serve a dare dignità e prestigio alla *agricolatio*, tra le altre *artes*, e a creare anche entusiasmo e passione tra i *discipuli* per la nuova professione.

Come è stato egregiamente dimostrato dallo Scivoletto, le prefazioni di Columella sono rigorosamente rispettose dello statuto retorico³⁶ e la *dignitas*, che lo scrittore conferisce alla sua opera, nasce dal programma mai tentato nel campo dell'agronomia di dare al mondo romano la più completa ed aggiornata enciclopedia agricola, cioè realizzare un duplice

³⁴ Su Seneca il retore, Cfr. F. CASACELI, *La formazione dell'oratore ideale nell'opera di Seneca padre*, in «Vichiana» 7, 1978, pp. 52-65; L. A. SUSSMAN, *The Elder Seneca*, in «Mnemosyne» Suppl. LI, Lugduni Batavorum 1978, pp. 1-17; pp. 94-136; J. FAIRWEATHER, *Seneca the Elder*, Cambridge, University Press, 1981, pp. 77-148 e pp. 243-325; Id., *The Elder Seneca and Declamation*, in «ANRW» II, 32/1, 1984, pp. 514-556; E. PIANEZZOLA, *Spunti per un'analisi del racconto nel thema delle 'Controversiae' di Seneca il Vecchio*, in «MCSN» III, 1981, pp. 253-267; E. MIGLIARIO, *Luoghi retorici e realtà sociale nell'opera di Seneca il Vecchio*, in «Athenaeum» n.s. LXVII, 1989, pp. 525-547; L. A. SENECA, *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, rec. L. Hakanson, Leipzig 1989, pp. VI-XXXIII; A. FRANZOI, *Note al testo di Seneca il retore (Suas. 7, 14); contr. 1, 6, 10*, in «Sileno» 18, 1992, pp. 225-230; E. NARDUCCI, *Oratoria e retorica*, in AA.VV., *La prosa latina*, Roma, 1991, pp. 126-128, spec. 126 ss.

³⁵ Cfr. G. DEVOTO, *Storia della lingua latina*, Bologna, Cappelli, 1983 (rist. anast. 1944).

³⁶ Cfr. N. SCIVOLETTO, *Le prefazioni nei 'rei rusticae libri' di Columella*, cit., II, pp. 769 ss.

fine, un'operazione letteraria e una *institutio* dell'agricoltura, organizzando una materia complessa e varia in una lingua nitida e precisa.

Inoltre ritengo che l'esame della prosa tecnica e scientifica di Columella, come quella di Vitruvio, di Plinio il Vecchio e di altri, diversa per contenuto da quella storica o letteraria di Livio, Tacito o Plinio il Giovane, trova poi la sua unità e organicità non solo nella considerazione di un sapere unitario, nella centralità dell'uomo, ma anche nella scelta della forma migliore di presentare la materia al pubblico, sul modello della migliore tradizione ciceroniana secondo i canoni della retorica.³⁷

Perciò non deve sfuggire allo studioso moderno che gli scrittori di argomenti scientifici e tecnici si comportano come gli altri prosatori, storici, filosofi, letterati, perché considerano le loro opere *opus oratorium maxime*, cioè opere letterarie nel pieno rispetto del lessico, sintassi, stile e regole dei generi letterari. In altri termini la prosa dell'agricoltura è scritta secondo i canoni retorici, per cui *l'elocutio*, la *dispositio verborum* sono elementi primari di una cifra stilistica elevata e dignitosa e le stesse prefazioni del *De re rustica* di Columella sono costruite secondo un *ordo*, che dà rilievo e valore alla figura del perfetto *agricola*.

Columella sembra essere molto vicino a Cicerone, che modella la sua arte, tra un continuo equilibrio di prosa esuberante asiatica e atticismo, con una moderazione della tendenza alla grandiosità e all'eleganza, dall'altra parte, come era consuetudine delle scuole di declamazioni, ricerca una *elocutio* priva di *vocabula sordida et communia*, privilegia talvolta le antitesi, il parallelismo, le descrizioni, si preoccupa del ritmo nella chiusa del periodo.

Potrebbe essere d'obbligo a questo punto la domanda a quale degli scrittori latini la prosa dello scrittore spagnolo si accosti o sembri assomigliare e per un esperto lettore del *De re rustica* di Columella, dopo un esame di alcuni brani dell'opera, il riferimento è a Livio, la cui prosa è caratterizzata da *iucunditas* e *candor*, a Cicerone o a Cesare, che prediligono un atticismo rigoroso, mezzi retorici semplici, una prosa pura, senza ridondanze. Ma queste somiglianze e questi accostamenti non significano identità o imi-

³⁷ Sulle scuole dei declamatori, oltre al Norden e al Leeman, vd. anche W. KROLL, *RE* VII, 1940, coll. 1039 ss. s.v. *Rhetorik*; S. D'ELIA, *Storia della retorica* in «Guida allo studio della civiltà romana antica», II, Napoli 1961, pp. 479-498; G. P. GOOLD, *A Greek professoral circle at Rome*, in «T.A.Ph.A.» 2, 1961, pp. 168-192; E. CIZEK, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, Brill, 1972, pp. 264-283; J. MARTIN, *Antike Rhetorik: Technik und Methode*, Muenchen, Beck, 1974; G. KENNEDY, *The Art of Rhetorik*, Vol. I-II; *Ars rhetorica* a cura di L. Calboli Montefusco, Bologna, Patron, 1979, pp. 148 ss.; M. L. CLARKE, *Rhetoric at Rome. A historical survey*, London, Cohen & West, 1984 (4^a ediz.), pp. 158 ss.

tazione, perché Columella che nelle scuole di retorica aveva appreso certamente l'arte di comporre, attraverso frequenti esercizi, come ci dimostra Seneca il retore, varia e modella la sua prosa secondo particolari contesti.

Lo scrittore spagnolo, infatti, confessa la sua esperienza di *auditor* nel noviziato scolastico alle scuole dei retori (I *Praefat.* 5 *adhuc enim scholas rhetorum... non solum audivi sed et ipse vidi*).

Ma i rapporti di un sodalizio amicale e culturale del Nostro con i Seneca a Roma sono un segno dei comuni interessi, non solo economici, ma anche ideologici e spirituali. Di Seneca il filosofo loda il suo *excellens ingenium* e la sua *doctrina* (III, 3, 3) e ricorda il possesso di un cospicuo vigneto nella regione di Nomento, nella parte settentrionale del Lazio, una terra famosa per un *uberrimus reditus vinearum*. Di Lucio Giunio Gallione, il fratello maggiore di Seneca, proconsole in Acaia sotto Claudio nel 51-52 d. C., suicida nel 65, come lo stesso filosofo, Columella, non senza soddisfazione, mostra l'approvazione e il compiacimento dell'amico, insieme a Silvino, il destinatario del *De re rustica*, per la composizione del *De cultu hortorum* (IX, 16, 2).

In realtà lo scrittore spagnolo accenna al fervore culturale e letterario a Roma (I *Praefat.* 5 ss.), nel I secolo dell'Impero, con una fioritura di scuole di retori, che già con Tiberio e soprattutto con Nerone e la *gens Flavia* si erano moltiplicate ad opera di maestri greci.³⁸ E, pertanto, conviene accennare alla cultura retorica e al dibattito culturale delle scuole che indubbiamente influenzano lo scrittore spagnolo.

La retorica ormai non si accontenta più di ordinare (*compositio*), esporre (*expositio*) e ornare (*ornatus*) la prosa, ma mira soprattutto alla ricerca del nuovo, ad uno stile ad effetto, con l'esaltazione dell'*ingenium*, «come forza dinamica e di rottura. Ricerca del nuovo anche nel campo della sperimentazione linguistica».³⁹

Il dibattito culturale e le dispute di critica letteraria, infatti, si erano acuiti con Dionigi d'Alicarnasso con il trattato *Sulla disposizione delle parole*

³⁸ Cfr. F. CUPAIUOLO, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Napoli, Libreria Scientifica, 1973, pp. 17 ss.; D. GAGLIARDI, *Cultura e critica letteraria a Roma nel I secolo d. C.*, Palermo, Palumbo, 1978, pp. 35 ss.

³⁹ Rostagni nella sua edizione del *Sublime* (Torino, 1947) a p. XVI, a proposito della *retorikè phantasia*, osserva: «prende come spunto di riscontro la *poietikè phantasia*, cioè la fantasia dei poeti, che avendo maggior campo di sviluppo, era più facilmente riconoscibile: ossia intende che come i poeti, anche i retori, agitati dalla passione, abbandonino le vie del ragionamento e all'esposizione astratta sostituiscano la immaginosa rappresentazione di cose e persone che paiono vive».

e con Cecilio di Calatte, i quali propugnavano un atticismo moderato non solo nella poesia ma anche nella prosa,⁴⁰ che si identificava nella ricerca di un linguaggio chiaro e ordinato, con la scelta delle parole che rispecchiassero la musicalità e il ritmo, derivanti dall'*ordo* e dalla *selectio verborum*. L'autore del trattato *Sul sublime* e Seneca sono molto critici verso l'asianesimo per l'enfasi e la sovrabbondanza dello stile di Mecenate (*Epist.* 114, 4). Lo scrittore tende a ridurre la forza espressiva nella *sententia*, nella frase, concentrando nella parola le diverse sfumature semantiche. Lo stesso Seneca il Vecchio (*Controv.* 4, *praefat.* 7) ricorda Aterio per la *copia verborum et rerum*, per il ritmo concitato e veloce dello stile. Lo stoicismo, con la sua fiducia illimitata nell'ideale della *natura* e dell'*ingenium*, ha avuto senza dubbio la sua influenza sull'asianesimo, ma anche e soprattutto la scuola di Teodoro di Gadara e del suo discepolo Ermagora, secondo Quintiliano (III, 1, 17) come anche nel trattato *Sul Sublime*, manifestano chiaramente influssi stoici, con una tendenza per lo stile ridondante e grandioso. Infatti la scuola dei Teodorei, a differenza degli Apollodorei, i discepoli di Apollodoro di Pergamo, che consideravano la retorica una scienza basata su leggi precise che servivano a convincere l'uditorio con la forza della *ratio*, si affidano ad uno stile patetico e immaginifico, e sembra essere di Posidonio la teoria sul *pathos* (Quint., VIII, 1-2). E lo stesso Apollodoro di Pergamo,⁴¹ seguace della scuola peripatetica alessandrina, il maestro di Ottaviano, promuove a Roma un ideale artistico, sintesi e conciliazione di *ingenium* e *ars*, come Cicerone aveva realizzato nel campo dell'oratoria. Ora, con il diffondersi delle scuole di declamazione, con Teodoro di Gadara, prende il sopravvento l'indirizzo teorico dell'asianesimo, e all'ideale del classicismo augusteo, all'atticismo formale subentra, nella poesia, nella prosa e nell'arte in generale, un nuovo indirizzo, uno stile 'nuovo', fatto di sottigliezze e di artifici, strutturato con espressioni ricercate, manierate e 'barocche',⁴² con un gusto tendente al colorito, con il carattere di enfasi e di turgore, carico di metafore e di immagini che colpiscono l'uditore.

⁴⁰ Cfr. D. GAGLIARDI, *Cultura e critica letteraria a Roma nel I secolo d. C.*, cit., pp. 35 ss.

⁴¹ Cfr. H. BARDON, *Ovide et le baroque*, in «Ovidiana. Recherches surt Ovide» publiées par N.I. Herescu, 1958, p. 75; L. ALFONSI, *Il barocco letterario latino*, in «Synteleia V. Arangio Ruiz», 1964, pp. 155 ss.; L. ANCESCHI, *Le poetiche del barocco letterario in Italia*, in «Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica» I, 1959, p. 438 ss.

⁴² Sulle scuole di retorica imperiale, vd. tra gli altri G. CALBOLI, *Tra corte e scuola: la retorica imperiale a Roma*, in «Vichiana» III, 1, 1990, pp. 17-39; R. TABACCO, *Le declamazioni maggiori pseudoquintiliane, Rassegna critica e gli studi dal 1915 al 1979*, in «BStudLat», X, 1980, pp. 82-112; M. LENTANO, *La declamazione latina. Rassegna di studi e stato della questione (1980-1998)*, in «BStudLat», XXIX, pp. 571-621.

È naturale che con questo nuovo indirizzo nelle scuole delle *Suasoriae*⁴³ e *Controversiae*, nel campo linguistico, per il carattere dell'esaltazione dell'*ingenium*, della fantasia e del pathos, dei *colores dicendi*, lo scrittore ricercava e si proponeva di creare neologismi, termini astratti, tecnicismi, poetismi, una frequente interferenza della lingua poetica con la lingua prosaica, la presenza di *sermo vulgaris* e *familiaris*.⁴⁴

E non solo la prosa di Seneca filosofo,⁴⁵ ma anche quella di Curzio Rufo, di Valerio Massimo, di Velleio Patercolo si caratterizzano e si definiscono per la cura particolare della frase, con l'interesse precipuo della parola nella sua ambivalenza semantica e nel suo *color poeticus*.

Lo stile 'nuovo' si presenta quindi ora con un suo *tumor*, ora privilegia la *brevitas* e la *varietas*, e lo scrittore secondo la sua formazione culturale sceglie criteri e mezzi artistici, adatti ai diversi contesti. Siamo lontani dal periodo ciceroniano, organico e selettivo, ordinato e preciso nei suoi membri, strutturato secondo un rigore logico, con frequenti e ripetute clausole. Così la retorica offre all'artista la possibilità di un uso abbondante di antitesi, di interrogazioni, di parallelismi, di ripetizioni, di espressioni intense, con l'impiego di *climax*, con il cumulo di aggettivi e sostantivi, con gli *exempla*, le digressioni, le amplificazioni e le *sententiae*. A questo proposito Seneca il Vecchio (*Controv.* II, 2, 8-12) ricorda Arellio Fusco, maestro di Ovidio e Porcio Latrone, amanti di un gusto asiatico esasperato.

È chiaro che Columella, mentre non trascura Cicerone come modello di prosa (*Prefat.* 30) per l'architettura della frase, si avvale di tutti quei mezzi ed espedienti retorici nuovi per la costruzione della sua prosa. E allora non

⁴³ Gagliardi (*op. cit.* p. 40) puntualizza il problema della lingua nei declamatori: «Tra eloquenza e *litterae* si instaura un complesso imponente di azioni e di reazioni, perché la retorica da teoria dello scrivere, quale era stata in passato, è divenuta tesoro delle forme letterarie, ed insieme con la poetica finisce per costituire quasi un sistema di 'metalinguaggio' normativo». Merita particolare menzione per un'analisi piuttosto precisa della presenza di oscurità e sottigliezze nella tradizione retorica degli Stoici, il lavoro di Gabriella Moretti: *Acutum dicendi genus, Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli Stoici*, Università di Trento, Dipartimento Scienze Filolog. e Stor., 1990, pp. 141-162.

⁴⁴ Su Seneca filosofo è d'obbligo citare almeno il lavoro di A. TRAINA, *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1974, per le fini osservazioni sullo stile della predicazione e della riflessione psicologica.

⁴⁵ Secondo Seneca il retore il perfetto oratore deve avere una predisposizione naturale accompagnata da una frequenza assidua alle scuole di declamazione, ma deve anche saper usare un linguaggio che non sia sciatto né ricercato, ed emulare scrittori latini più che greci. Cfr. F. CASACELI, *art. cit.*, pp. 65; L. A. SUSSMAN, *The Elder Seneca*, cit., p. 135-166; J. FAIRWEATHER, *Seneca the Elder*, cit., pp. 325.

è difficile rinvenire in alcuni contesti proprio quel gusto asianeggiante ed un uso di clausole più ampio rispetto a quelle di Cicerone.⁴⁶ D'altra parte, però, non si può negare che la tradizione retorica, nei suoi schemi e nei suoi precetti codificati nella *Rhetorica ad Herennium*⁴⁷ e nel *De inventione*⁴⁸ di Cicerone non si era attenuata o eclissata del tutto, anzi continuava ad essere un esercizio utile per i giovani che si preparavano alla professione oratoria, come ci attesta Quintiliano (III, 2, 4; IX, 3, 31).⁴⁹

Perciò solo una campionatura del *De re rustica* di Columella, come anche di altri scrittori, cioè solo l'esame della sua opera ci può permettere di rilevare i caratteri peculiari della sua prosa per concludere se e fino a qual punto lo scrittore spagnolo sia più vicino a Cicerone.

In realtà, la prima impressione, che si nota subito leggendo il *De re rustica* di Columella, è quella di una prosa elegante e ben architettata, che a noi sembra ricordare soprattutto quella di Vitruvio.⁵⁰

⁴⁶ Su Lucio Giunio Gallione – il fratello maggiore di Seneca, fu proconsole in Acaia sotto Claudio nel 51–52 d. C., console in un anno imprecisato, suicida nel 65, adottato da Giunio Gallione (Plin. *Nat. Hist.* XXXI, 62) – cfr., tra gli altri, L. CANTARELLI in «Rend. Lincei», XXXII, 1923, p. 158 ss., in part. A. MOMIGLIANO, *Storia del mondo antico*, VIII, *L'impero romano da Augusto agli Antonini*, Milano, 1975, pp. 392–400 e spec. p. 396; M.P. CHARLESWORTH, *Storia del mondo antico*, cit. VIII, pp. 342–363, in part. p. 350. Sull'epoca di Nerone e sui suoi complessi aspetti, spec. per il quinquennio fortunato con Seneca, precettore dell'imperatore (54–59), vd., in particolare, M. A. LEVI, *Nerone e i suoi tempi*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973 (rist. Milano-Roma 1946–1949), pp. 90–95. Cfr. L. ALFONSI, *Caratteristiche della letteratura giulio-claudia*, in «ANRW», II, 32, 1, pp. 3 ss.

⁴⁷ Per la *Rhet. ad Herennium*, una buona introduzione e un ampio commento ad opera di Calboli (Bologna, 1969), spec. le pp. 19–32 sull'ambiente retorico e sui rapporti con il *De inventione* di Cicerone.

⁴⁸ Per l'*inventio*, ancora utile è il lavoro di C. BIONE, *I più antichi trattati di arte retorica in lingua latina*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1965 (rist. anast. del 1910). Cfr., tra gli altri, A. MICHEL, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 30 ss.; G. CALBOLI, *La formazione oratoria di Cicerone*, in «Vichiana», 2, 1965, pp. 17 ss., il quale studia Cicerone artefice di lingua, la sua *urbanitas*, i diversi livelli stilistici e il suo conservatorismo. Cfr. anche L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Exordium, Narratio, Epilogus, Studi sulla teoria retorica greca e romana, delle parti del discorso*, Bologna, CLUEB, 1988; B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 57–286.

⁴⁹ Cfr. in part. M. WINTERBOTTOM, *Introduzione* a M. F. QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, Vol. I, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 5–26, secondo il quale «nel riassumere le virtù del miglior stile, afferma che esso ha la caratteristica di dare un tipo di piacere che si accompagna alla *laus* e alla *dignitas* (pr. 8, pr. 33)».

⁵⁰ Cfr. E. ROMANO, *Fra astratto e concreto: La lingua di Vitruvio*, in VITRUVIO, *De architectura*, a cura di P. Gros, trad. e commento di A. Corso e E. Romano, vol. I, Torino, Einaudi, 1997, pp. LXXIX–XCIV.

La cultura scientifica che Columella aveva saputo procurarsi con letture frequenti di autori greci gli aveva fornito il materiale, che poi lo scrittore riesce con grande equilibrio a disporre e ordinare nei suoi diversi libri.⁵¹ Ma la sua prosa, che non è monotona, non è estranea ad un ritmo, vario, che serve a dare risalto all'espressione e rendere facile e gradevole la lettura della materia affrontata.

Lo scrittore, quindi, adopera un linguaggio scientifico preciso, ma l'artista interviene con gusto a realizzare un'espressività anche con l'uso di metafore, che, non hanno la funzione di denotare un fenomeno, descrivere una tecnica, analizzare un problema agricolo, ma di connotare l'espressione.⁵²

Non credo inutile, pertanto, accennare ai traslati, frequenti in Columella, come si rileva, ad esempio, da un breve esame del passo della potatura della vite (IV, 9, 1-2): *quae putatio non debet secundum articulum fieri, ne reformidet oculus, sed medio fere internodio ea plaga obliqua falce fit, ne, si transversa furit cicatrix, caelestem supercidentem aquam contineat. Sed nec ad eam partem, qua est gemma, verum ad posteriorem declinatur, ut in terram potius devexa quam in germen delacrimet; namque depluens umor caecat oculum nec patitur crescere.*

In un contesto ricercato, lo scrittore fornisce elementi utili alla potatura della vite. Nella duplice struttura sintattica sono da osservare il traslato nominale *oculus*, l'occhio della vite, accanto ai termini poetici *gemma* e *germen*, e le altre metafore dei verbi *delacrimo* e *caeco*, che creano un ritmo espressivo in clausola (spondeo + trocheo) *declinatur* e il sintagma *germen delacrimet* (spondeo + peone primo), con il neologismo *delacrimet*, con il finale *nec patitur crescere* (coriambo + dattilo), in una disposizione simmetrica ordinata, con la preferenza per i composti verbali nei due periodi. Anche i sinonimi *plaga* e *cicatrix*, *depluo* e *delacrimo*, insieme all'aggettivazione e ai lessemi verbali, disposti, alla fine del periodo o dei membri, con le assonanze e le allitterazioni creano una forma artistica con immagini animate e quasi umanizzate della vite nell'operazione della *putatio*.

Anche a proposito del canneto, ricorre il termine tecnico *castratio*, che denota il taglio e la diradazione delle canne (IV, 32, 4 *hoc potest intercidi et dirarari, quod opus rustici castrationem vocant*). Lo scrittore, in una struttura ipotattica ordinata con i sintagmi verbali alla fine di ogni membro,

⁵¹ Cfr. E. DI LORENZO, *Il catalogo degli autori greci in Columella*, in *Miscellanea Filologica*, Salerno, Università degli Studi di Salerno, Quaderno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 1986, pp. 161-175.

⁵² B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 115-119; J. B. HOFMANN, A. SZANTYR, *Lateinische Grammatik*, München, Beck, 1965, pp. 740 ss.; H. LAUSBERG, *Manuale di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 97 ss.

riprende il traslato verbale *castro*, in un contesto ben elaborato: *tolerabilius tamen harundo castratur, antequam caeditur quod aliquatenus velut indices calami demonstrant, quid eruendum sit*. Del resto, per non dilungarci, ricordiamo, tra gli altri traslati, i lessemi verbali *vetustesco* detto dei vini che invecchiano (I, 6, 20), *veteresco* dell'urina umana, che matura (II, 14, 2), *senesco* delle talee che inaridiscono, (III, 18, 5), *progenero*, *nascor*, *marito*, *procreo*, *convalesco* delle viti, *sileo* delle piante a riposo prima di germogliare (IV, 30, 1).

L'ideale artistico di Columella è l'*urbanitas*, come poi sarà codificata da Quintiliano (VI, 3, 17): *urbanitas, qua significari video praeferentem in verbis et sono et usu proprium quendam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas*; e l'*urbanitas*, il contrario di *rusticitas*, che Cicerone consiglia di fuggire, in cui certamente vi sono i *verba peregrina*, le parole delle lingue barbare, spagnola e gallica (*De orat.* 44): *quare cum sit quaedam certa vox Romani generis urbisque propria, in qua nihil offendi, nihil displicere, nihil animadverti possit, nihil sonare aut olere peregrinum, hanc sequamur, neque solum rusticam asperitatem sed etiam peregrinam insolentiam fugere discamus*). Pertanto l'*urbanitas* è il primo carattere della prosa di Columella.

Mi limito solo ad illustrare qualche passo, come ad esempio quello che si riferisce al vivaio delle viti (III, 5, 1): *vitiarium neque ieiuna terra neque uliginosa faciendum est, succosa tamen ac mediocri potius quam pingui, tametsi fere omnes auctores huic rei latissimum locum destinaverunt, quod ego minime reor esse pro agricola*.

Questo passo è un tipico esempio di periodo, costruito con la scelta e selezione degli aggettivi, che connotano la terra, con una disposizione simmetrica delle parole, *neque ieiuna neque uliginosa*, con il lessema centrale, *vitiarium*, al primo posto, ed il verbo *destinaverunt* in posizione finale; all'*urbanitas* si affiancano anche l'*elegantia* e la *perspicuitas*, cioè una lingua scelta, elegante, selezionata sul modello ciceroniano.

A questo proposito riporto il testo che si riferisce, ad esempio, alla *pastinatio*, lo scasso per la vite (III, 4, 1): *Post hoc deinde meminerit accurate locum vineis eligere, de quo cum iudicaverit, maximam diligentiam sciat adhibendam pastinationi, quam cum peregerit, non minore cura vitem conserat, et cum posuerit, summa sedulitate serviat*.

Anche questo passo è un altro periodo, più complesso e ben architettato del precedente, con la successione di una triplice dipendente, introdotta da *cum* e le simmetriche coppie *cum peregerit... et cum posuerit* a cui seguono *non minore cura vitem conserat*; anche la litote *non minore*, variazione di *summa* o *maxima*, adoperata nello stesso passo, già in precedenza preannunciata dall'avverbio *accurate*, e il sintagma *summa sedulitate serviat*, una struttura allitterante trimembre, in una *gradatio* ascendente dominata dagli astratti

diligentia, *cura* e *sedulitas*, che connotano le qualità del perfetto *agricola*, sono mezzi artistici che elevano la prosa.

Columella spesso adopera i grecismi, perché sono gli unici termini tecnici che la lingua offriva, traslitterazione di voci greche, e spesso lo scrittore ne sottolinea la provenienza, con l'espressione *quam Graeci dicunt o vocant o appellant*. Ma, quando è possibile, accoppia al termine greco quello latino: ad esempio VI, 15, 1: *Item si vomere crus sauciarit, marina lactuca, quam Graeci tithymallum vocant, admixto sale inponitur*; o anche VI, 17, 7: *Facit idem trita seipiae testa et per fistulam ter die oculo inspirata, facit et radix, quam Graeci silphion vocant, vulgus autem nostra consuetudine laserpitium appellat*.

Le *definitiones*, i sinonimi, la disposizione delle parole, l'uso della *climax*, la *variatio* e la *concinnitas*, che sono alcuni dei tratti caratteristici della prosa di Columella, sembrano vedere realizzati nell'opera di Columella quasi i canoni dell'eloquenza ciceroniana, che Tacito (*dial.* 18) nel profilo dell'oratoria repubblicana colloca al primo posto: *Catoni seni comparatus C. Gracchus plenior et uberior; sic Graccho politior et ornatio Crassus; sic utroque distinctior et urbanior et altior Cicero*.

Ad esempio prendiamo in esame il passo (IV 27, 1-4), in cui l'autore tratta della *pampinatio* e della *putatio*, la potatura verde e la potatura invernale della vite: *Igitur antequam germinent, per divertium veris atque hiemis, quam altissime fodienda vineae sunt, quo laetius et hilarius pullent; eaeque ubi se frondibus vestierint, teneris caulibus necdum adultis modus adhibendus est. Idemque vinitor, qui ante ferro, nunc manu deputet umbrasque compescat ac supervacuus pampinos deturbet; nam id plurimum refert non inscite facere, siquidem vel venam illa quamvis multum iuvat, sauciat tamen et resecat; haec clementius sine vulnere medetur et anni sequentis expeditiorem putationem facit, tum etiam vitem minus cicatricosam reddit, quoniam id, ex quo viride et tenerum decerptum est, celeriter consanescit; super haec materiae, quae fructum habent, melius convalescunt et uvae commodius insolatae percoquuntur. Quare prudentis est ac maxime callentis vinitoris aestimare ac despiciere, quibus locis in annum debeat materias summittere, nec orbos tantum detrahare palmites, verum etiam frugiferos, si supra modum se numerus eorum profuderit; siquidem evenit, ut quidam oculi trigeminis palmis egerminent, quibus binos detrahare oportet, quo commodius singulos alumnos educant*.

Tutto il brano è costruito con sapiente dosaggio di paratassi e ipotassi, che si alternano in una struttura frasale, ben congegnata; vi è la preferenza per l'astratto, con l'impiego di termini nuovi, come *insolo*, *egermino*, con traslati ricercati, come *vestio*, *consanesco*, *convalesco*, *oculi*, con i sinonimi *germino*, *pullo*, *egermino*, con coppie parallele di avverbi *laetius et hilarius* o di aggettivi come *teneris necdum adultis*, o *viride et tenerum* o *prudentis ac*

maxime callentis oppure di verbi *aestimare ac despicere*, che danno intensità e forza alla prosa: la *vitis* è *cicatricosa*, un aggettivo plautino, che anticipa il nesso allitterante *celeriter consanescit*. Talvolta lo scrittore per sottolineare il suo insegnamento si serve della litote, in un contesto particolare, come *plurimum interest non inscite facere*.

Columella spesso per dare dignità e valore alla sua prosa utilizza anche termini rari, che, come notava già Cicerone, *grandior atque antiquior oratio saepe videri solet* (*De orat.* III, 38, 154): ad esempio *tempestatas*, sinonimo di *tempus* nel lib. XI, è adoperato ben 65 volte rispetto a *tempus* 60 volte, come anche i termini *suboles* (32 occorrenze) e *proles* (15 occorrenze) ed i verbi *reor* (11 volte) e *opinor* (solo 2 volte).

Lo stesso Seneca (*epist.* 84, 5) ben individua il metodo di costruire e dare forma allo stile, nell'intreccio più ampio dell'argomento, nell'uso del materiale della tradizione latina, nella combinazione di elementi dei modelli più efficaci e vivi: *Nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congessimus, separare – melius enim distincta servantur – deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum sapore varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat*.

Questo criterio sembra ben applicato anche da Columella: distinzione delle diverse letture, poi la fusione e la combinazione in una organica sintesi di tutto il materiale, in cui le fonti che appaiono diverse sono rielaborate dalla capacità dell'artista.

Spesso lo scrittore aggiunge alle conoscenze scritte anche l'esempio e l'esperienza per convincere l'amico Silvino dell'ottimo rendimento di una vigna ben piantata (IV, 3, 5-6): *Experto mihi crede, Silvine, bene positam vineam bonique generis et bono cultore numquam non cum magno fenore gratiam reddidisse. Idque non solum ratione sed etiam exemplo nobis idem Graecinus declarat eo libro, quem de vineis scripsit, cum refert ex patre suo saepe se audire solitum Papirium quendam Veternensem, vicinum sibi, duas filias et vineis constitum habuisse fundum; cuius partem tertiam nubenti maiori filiae dedisse in dotem ac nihilominus aequae magnos fructus ex duabus partibus eiusdem fundi percipere solitum; minorem deinde filiam nuptum collocasse in dimidia parte reliqui agri nec sic ex pristino reditu detraxisse; quod quid vincit? Melius postea cultam esse tertiam illam fundi partem quam ante universam*.

Ratio ed *exemplum* dominano in questo brano costruito con ordine e chiarezza: da osservare nell'*incipit* l'intenzione dello scrittore di scandire il valore dell'esperienza dell'autore, evidenziato dal poliptoto *boni generis et bono cultore*, preceduto dall'avverbio *bene positam vineam* nel primo periodo e dal verbo *reddidisse*, che costituisce il doppio trocheo nella clausola finale.

Nel secondo periodo, più complesso, Columella riferisce, in particolare, l'esempio desunto dall'opera di Grecino, che allude a un tale Papirio, che dopo aver diviso due parti della sua vigna come dote alle due figlie, riusciva a ricavarne un reddito sicuro anche con la sola quota rimastagli. L'autore per dare forza al suo discorso introduce l'interrogativa *quod quid convincit?*, con il ciceroniano *convinco*, lessema del linguaggio retorico, che richiama l'attenzione del lettore a riflettere e, attraverso l'esempio, persuaderlo sulla scelta della vigna. Lo scrittore predilige le clausole finali del doppio trocheo o dicoreo *habuisse fundum; detraxisse; universam* in questo secondo periodo.

Columella, però, come figlio del suo tempo, talvolta, va alla ricerca dell'effetto, con una prosa barocca, con un gusto descrittivo per particolari visivi, con la preferenza e l'uso un po' esagerato di qualità fisiche degli animali, secondo un'abitudine ed un esercizio tipici delle scuole retoriche.

Rispetto a Tacito (*Germ.* 30), che mira a conseguire effetti di sorpresa abbinando in una successione quadrimembre di coppie binarie di qualità fisiche termini astratti della sfera psicologica (*duriora corpora, stricti artus, minax vultus et maior animi vigor*), lo scrittore spagnolo amplia e prolunga talvolta la descrizione dei caratteri somatici degli animali, come il bue, il cavallo, il maiale, l'ariete o gli aspetti morfologici delle piante, come la vite, l'olmo, l'ulivo, oppure si sofferma sulla *facies* della casa rustica con i diversi ambienti per la conservazione del raccolto. Quintiliano (IX, 3, 100-102) consigliava di abbellire la prosa con figure retoriche senza abusarne,⁵³ perché allora diventavano inefficaci e vuote.⁵⁴ E Columella altrove non eccede nei tratti descrittivi di altri animali, come i tordi (VIII, 1-6), i cani (VII, 12, 1-12), i suini (VII, 9, 1-14), le pecore (VII, 3, 1-26) o il puledro (VI, 29, 1-4).

Mi limito a qualche riflessione del testo che riguarda il puledro (VI, 29, 1-4): *Cum vero natus est pullus, confestim licet indolem aestimare; si hilaris, si intrepidus, si neque conspectu novae rei neque auditu terretur, si ante gregem procurrit, si lascivia et alacritate, interdum et cursu certaminis aequalis exsuperat, si fossam sine cunctatione transilit, pontem flumenque transcendit, haec erunt honesti animi documenta. Corporis vero forma constabit exiguo capite, nigris oculis, naribus apertis, brevibus auriculis et adrectis, cervice molli lataque nec longa, densa iuba et per dextram partem profusa, latoque et musculorum toris numero pectore, grandibus armis et rectis, lateribus inflexis, spina duplici, ventre testibus paribus et exiguis, latis lumbis et subsidentibus, cauda longa et setosa crispaque, mollibus atque altis rectisque cruribus, tereti genu parvoque neque introrsus spectanti, rotundis clunibus, feminibus torosis*

⁵³ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 135-139.

⁵⁴ J. B. HOFMANN, A. SZANTYR, *Lateinische Grammatik*, cit., pp. 715-721.

ac numerosis, duris unguis et altis et concavis rotundisque, quibus coronae mediocres superpositae sunt, sitque sic univsum corpus compositum, ut sit grande, sublime, erectum, ab aspectu quoque agile et ex longo, quantum figura permittit, rotundum. Mores autem laudantur, qui sunt ex placido concitati et ex concitato mitissimi; nam hi et ad obsequia repperiuntur habiles et ad certamina laboremque promptissimi. Bimus equus ad usum domesticum recte domatur, certaminibus autem expleto triennio, sic ut tamen post quartum demum annum labori committatur.

Lo scrittore nel primo periodo mira alla presentazione del puledro, allo studio del carattere, secondo il criterio psicologico ed etologico, dell'ilarità, della vivacità, del movimento; la disposizione delle parole, la collocazione dei verbi, nella chiusa dei membri del periodo, gli epiteti scelti con gusto, le clausole, con la frequenza del dicoreo, preceduto da dattilo (*indolem aestimare*) o da anapesto (*animi documenta*) sono un segno di una ricerca di eleganza, senza ridondanze e inutili abbellimenti. Segue poi la minuziosa descrizione anatomica del corpo, dalla testa alle zampe, con un'aggettivazione precisa e minuziosa, con omofonie finali, con la disposizione degli aggettivi prima o dopo i sostantivi, uniti, ora da polisindeti, ora da asindeti, nella lunga catena di parole, in cui la clausola è consciamente determinata dall'epiteto *rotundum*. Anche nei due brevi periodi successivi, rilievo particolare nella chiusa finale è dato agli epiteti *mitissimi* e *promptissimi*. Il secondo periodo è una lunga successione paratattica, con una selezione di parole, con strutture allitteranti trimembri e bimembri, con un'aggettivazione adatta, talvolta disposta in una *gradatio* ascendente, ora a coppia, ora triplice, prima o dopo il loro referente: spesso la triplice o quadruplice aggettivazione è disposta variamente, come se lo scrittore si fosse divertito in un gioco verbale. Una simmetria si coglie anche in alcuni nessi ricercati ad effetto come ad esempio *ex placido concitati et ex concitato mitissimi*.

Un riferimento immediato della descrizione del puledro va a Virgilio (*Georg.* III, 79-87) o a Varrone (*Rer. Rust.* II, 7, 1 ss), ma rispetto all'affresco virgiliano, ricco di immagini, di suoni e riferimenti umani, in una sintesi mirabile⁵⁵ o alle notazioni del Reatino,⁵⁶ Columella non sfigura, anzi riesce

⁵⁵ Sembra molto puntuale il giudizio di L. CASTIGLIONI, *Lezioni intorno alle Georgiche di Virgilio e altri studi*, Brescia, Paideia, 1983, p. 306: «La vivificazione delle cose; la voce del poeta data alla natura; erbe ed animali, che assurgono dalla loro inanime o brutta materialità ad essere parti essenziali di universo animato, sono pregi evidenti dell'opera di Virgilio georgico, ma considerati a sé rimangono frammentari e meno significativi, poiché non sono se non la concreta espressione di un più vasto elemento, che tutto comprende, cioè la concezione idealistica e sentimentale di tutta la vita rustica».

⁵⁶ Cfr. A. SALVATORE, *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio*, cit., pp. 83 ss.

a connotare elementi biologici ed artistici con un sua impronta personale, in un organica unità senza per questo stancare il lettore.

Questa elegante descrizione dei caratteri esteriori del puledro ricorda quella dei buoi in VI, 1, 3: *Parandi sunt boves novelli, quadrati, grandibus membris, cornibus proceris ac nigrantibus et robustis, fronte lata et crispa, hirtis auribus, oculis et labris nigris, naribus resimis patulisque, cervice longa et torosa, palearibus amplis et paene ad genua promissis, pectore magno, armis vastis, capaci et tamquam implente utero, lateribus porrectis, lumbis latis, dorso recto planoque vel etiam subsidente, clunibus rotundis, cruribus compactis ac rectis, sed brevioribus potius quam longis nec genibus improbis, unguibus magnis, caudis longissimis et setosis, pilo totius corporis denso brevisque, colore rubii vel fusci, tactu corporis mollissimo.*

Columella sceglie e varia gli epiteti: ne adopera quasi una quarantina, sempre diversi; anche la disposizione dei termini, ora in asindeto, ora in polisindeto, l'uso di particolari strutture verbali, mirano a creare lo stile ornato.⁵⁷ Ma lo scrittore non ama ripetersi e sa variare gli aggettivi e i sostantivi, in una diversa collocazione,⁵⁸ ora in simmetria ora in antitesi, ora in una successione doppia o tripla; così, dopo i due nominativi iniziali *boves novelli* e *quadrati*, vi è una lunga successione di forme ablativali di sintagmi, in cui l'epiteto è quasi sempre posposto al nome con effetti di una elaborata arte, ricca di allitterazioni e omeoteleuti.

Lo scrittore spagnolo, nel *lib.* I, 2, dopo i consigli dati al padrone di visitare spesso il lavoro del *vilicus* nei suoi campi, esalta il terreno fertile e costruisce il suo idioletto con riflessioni personali scegliendo efficaci e adeguate strutture sintattiche, realizzando così un *ordo* e un *modus* di forme con una attenzione per le clausole, come anche nei precedenti brani.

Del resto alla domanda: per chi scriveva Columella? è possibile rispondere affermando che lo scrittore spagnolo scriveva per gli *agricolae*, che non erano i contadini ignari di cultura, ma i proprietari terrieri, che avevano abbandonato la terra per preferire la città; erano intellettuali, senatori o alti magistrati (*I praef.*), che conoscevano l'arte oratoria e quindi erano in grado di gustare la materia ed apprezzarne i mezzi artistici. Perciò appare chiaro il duplice fine dello scrittore, invogliare i giovani a ritornare al lavoro agricolo, all'investimento nell'economia agraria e fornire loro precetti agricoli in una prosa letteraria, raffinata per conquistare nuovi adepti e convincere gli incerti all'*ars ruris*. Quindi l'*utilitas* della disciplina

⁵⁷ Å. JOSEPHSON, *Die Columella-Handschriften*, Uppsala, 1955, pp. 13 ss. Sull'argomento vedi anche G. NYSTROM, *Variatio sermonis hos Columella*, Goteborg, Elanders Boktryckeri, 1926, p. 37 e N. DAHLOFF, *Tempora och modi hos Columella*, Goteborg, 1931, p. 21.

⁵⁸ Cfr. G. DEVOTO, *Storia della lingua latina*, cit., p. 161.

agricola e la *delectatio* della prosa artistica ai fruitori dell'opera. Un tentativo analogo Seneca persegue per entusiasmare i giovani ed educarli alla *sapientia*, Columella vuole invitarli a seguire l'*agricolatio*.

Plinio il Vecchio criticava la prosa artistica di Columella, perché incomprendibile agli agricoltori (*Nat. Hist.* XVIII, 24 *quandoquidem qui adhuc diligentius et tractavere, quibusvis potius quam agricolis scripsisse possunt videri*). E lo stesso Palladio, scrittore di agricoltura del tardo antico (I *prae*f. I), rimproverava Columella per l'eccessiva letterarietà della sua prosa, ma quel che criticava sul piano programmatico, non lo mette poi in pratica, perché anch'egli poi nel suo trattato si attiene ad una scrittura che accoglie i principi retorici (I, 1: *pars est prima prudentiae, ipsam, cui praecepturus es, aestimare personam. Neque enim formator agricolae debet artibus et eloquentia rhetores aemulari, quod a plerisque factum est: qui dum diserte loquuntur rusticis, adsecuti sunt, ut eorum doctrina nec a disertissimis possit intellegi*).

Ma quel che lo scrittore Palladio criticava sul piano programmatico, in realtà, come ben osservava Cassiodoro,⁵⁹ non si sottraeva alle regole ed ai principi di retorica. Innanzi tutto, come è stato dimostrato, Columella non eccede nei mezzi dell'arte oratoria ma usa con equilibrio un linguaggio chiaro ed elegante. E se talvolta la sua prosa può apparire a noi moderni un po' fastosa e manierata, è perché lo scrittore, come esperto e profondo conoscitore degli argomenti agricoli o zoologici, tende con l'abilità dell'artista a suscitare interesse nei lettori⁶⁰ per trovare nuovi proseliti nell'attività di *agricola*. Ora quel che a noi può sembrare prosa asianeggiante, in alcune parti dell'opera, è solo frutto di oculata ed approfondita esperienza e conoscenza della materia da parte dell'autore, che affina, perfeziona e plasma il suo stile, non solo nelle *prae*fationes, ma anche nelle altre parti del suo trattato.

La personalità artistica di Columella si caratterizza per una sua originalità nella storia della prosa tecnica latina, perché lo scrittore, come Cicerone, che prefigura il perfetto oratore non senza una preparazione filosofica e

⁵⁹ *Inst. div. litt. c. 28: Aemilianus etiam facundissimus explanator duodecim libris de hortis vel pecoribus aliisque planissima lucidatione disseruit.*

⁶⁰ Un aspetto del lessico di Columella è ricondurre in gran parte al linguaggio retorico, come si può rilevare da alcuni lessemi, come ad esempio *excitatio* (VI, 37, 2) ed *excito* (V, 6, 21), per cui la mozione degli affetti (*excitare, movere, concitare*), accanto al momento informativo (*docere*) e a quello di intrattenimento (*delectare*), la centralità del messaggio dello scrittore sono la sollecitazione emotiva dell'uditorio e la vivacizzazione del discorso. Sull'argomento vd. R. VALENTI, *Lessico retorico tra stile, etica e argomentazioni*, in «BStudLat», XXIII, 1993, pp. 51-58.

Vitruvio, che plasma l'architetto non senza una formazione generale, riesce a trasmettere, a costruire e organizzare, in una prosa letteraria, cultura e tecnica del mondo agricolo.

Pertanto, ha ben ragione il Marchesi⁶¹ quando osserva che Columella «chiuso nei termini di una limitata invenzione, costretto negli schemi tradizionali delle espressioni e dei motivi, scrisse e limò con uno scrupolo e una sensibilità non comune di prosa didascalica latina». Ma a questa precisa puntualizzazione si deve aggiungere l'apporto personale dello scrittore spagnolo nella distribuzione e nella scelta della materia, nell'espressione autonoma di un lessico tecnico adorno e preciso, di una sintassi varia e adeguata, secondo un ordinato rigore logico, tipica cioè di quella *insignis eloquentia* o *facundia*, ben caratterizzata già da Cassiodoro⁶² e da Isidoro.⁶³

E proprio di quella *insignis eloquentia*, lo scrittore si serve non solo per informare (*docere*) e dilettere (*delectare*), ma anche per suscitare interesse, emozioni e entusiasmo (*excitare*) per una materia tecnica a torto trascurata.⁶⁴

⁶¹ *Storia della letteratura latina*, II, cit., p. 328.

⁶² *Inst. div. litt.* XXVIII, 6: *Sed Columella sedecim libris per diversas agriculturae species eloquens ac facundus illabitur, disertis potius quam imperitis accomodatus, ut operis eius studiosi non solum communi fructu, sed etiam gratissimis epulis expleantur.*

⁶³ *Etym.* XVII, 1: *Columella insignis orator, qui totum disciplinae eiusdem complexus est.*

⁶⁴ Cfr. ad esempio Cic. *De orat.* I, 53: *Quis enim nescit maximam vim exsistere oratoris in hominum mentibus vel ad iram aut ad odium aut dolorem incitandis vel ab hisce eisdem permotionibus ad lenitatem misericordiamque revocandis?; Ibid.* I, 17: *mentibus aut sedandis aut excitandis.* Sull'argomento, vd. R. VALENTI, *Lessico retorico*, cit.

DALLA TRADIZIONE
ALLA RIVOLTA PROTOROMANTICA

La rappresentazione teatrale è la narrazione di una storia. Lo sviluppo della vicenda, tuttavia, non si fonda soltanto sulla parola; al suo divenire realtà percepibile, infatti, concorrono altri elementi, come la figura dell'attore, con il suo gestire, la sua mimica, il suo costume e la stessa scenografia, con i suoi effetti pittorici. Ciò che accade sulla scena è, dunque, una realtà vivente che fonde nell'immediatezza la verità della scena e la percezione di un racconto che si sta attuando. A distinguere ulteriormente la rappresentazione teatrale da altre manifestazioni dell'intelligenza creativa, è il vincolo al luogo scenico, palco o piazza che sia. Questo, pur variando da un contesto culturale all'altro, è in ogni caso uno spazio che il Teatro si ritaglia all'interno della struttura culturale di una determinata società. Ciò vuol dire che all'interno di questo spazio si ripropongono aspetti dell'organizzazione sociale e funzioni della struttura culturale.

La rappresentazione teatrale, o vivificazione del racconto, sorretta dalla parola e da tutto ciò che appartiene alla comunicazione visiva, al pari di una fabula, si svolge attraverso la sua linea narrativa, attraverso la successione di tempi e di spazi, per dare senso e significato a una idea di base che è all'origine stessa della storia.¹ Se il carattere della narrazione può essere tragico, comico, farsesco, pantomimico, religioso, epico, senza che questa distinzione sia limitata a singole epoche, la relazione tra linea narrativa e funzioni del tempo e dello spazio opera su un piano che è comune a tutte le forme in cui la vicenda appare. Questa relazione, infatti, appartiene ad una sfera cognitiva più generale ed è una chiara manifestazione della sostanziale diversità tra due o più strutture culturali.

¹ Cfr. C. SEGRE, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-77.

Nella nostra civiltà occidentale il passaggio da un'epoca all'altra è stato segnato da profonde trasformazioni culturali: dalla civiltà classica alla civiltà cristiana, dal medioevo alla civiltà moderna, passaggi complessi che hanno portato con sé forti resistenze all'innovazione e che si sono variamente distribuiti tra i popoli, poiché ogni passaggio, essendo questo la rifondazione di un sistema culturale, trascina nel suo processo riorganizzativo tutte le attività umane. Il XVIII secolo è stato nella storia europea il periodo in cui da un lato venivano a coesistere paesaggi politici, economici e culturali vecchi e nuovi, dall'altro è stato quello durante il quale cominciava a mettere le proprie fondamenta la civiltà industriale con tutte le sue rivoluzioni politiche e scientifiche. Nell'ambito della produzione artistica in quel secolo coesistevano e si confrontavano il Barocco, il neoclassicismo e il Romanticismo; e nell'ambito specifico della produzione teatrale si veniva delineando una distinzione tra le finalità dello spettacolo all'interno della società, una distinzione che ha avuto la consistenza di una rivoluzione culturale. I termini di quella rivoluzione sono l'assunzione di un teatro così come lo configurava la tradizione e l'ideazione di un teatro che assimilava gli effetti di una nuova concezione della realtà, che di fatto nei suoi assunti generali era comune tanto alla tradizione, quanto alle innovazioni, tanto al teatro, quanto a tutte le espressioni dell'intelletto, come le stesse arti figurative.²

Nel 1636 Corneille pubblicava *L'illusione teatrale*, che fu rappresentata più volte e che gli procurò una certa notorietà, dovuta, come scrisse l'autore in una ristampa posteriore di tre decenni, alla stravaganza dello spettacolo.³

Il racconto scenico ha inizio con Pridamante che è da dieci anni alla ricerca del figlio, Clindoro, il quale, per sottrarsi a un padre troppo autoritario, ha abbandonato la casa paterna e si è posto a cercar fortuna in giro per il mondo. Ora il vecchio genitore si rivolge al mago Alcandro, affinché questi, con i suoi poteri, diradi la nebbia che avvolge la sorte del giovane. Qui, Pridamante e gli spettatori, per un gesto del mago Alcandro, vedono aprirsi un sipario sul fondo della prospettiva e apparire un guardaroba di costumi teatrali: un segnale dal significato ambiguo, tanto che Pridamante lo intende come il guardaroba di Clindoro. Poi, ancora nel secondo e terzo atto, sempre per opera del mago, spettatori e Pridamante vedono episodi che a questo appaiono come appartenenti alla vita di Clindoro, ma che, di fatto, non sono che scene teatrali; infatti, non sono che una ripropo-

² Cfr. F. ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale. Dallo «spazio romantico» al primo novecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-22.

³ P. CORNEILLE, *L'illusione teatrale* (titolo originale *L'illusione comique*), a cura di V. Sereni, W. Pagliaro, Milano, Guanda, 1979.

sizione delle tante storie che il teatro del tempo offriva agli spettatori: gli intrighi d'amore, un soldato spaccamontagne, un genitore che vuole imporre un marito alla propria figlia. E a confermare la natura teatrale di quanto il vecchio e gli spettatori vedono sul palcoscenico è la conclusione del terzo atto: il classico finale degli spettacoli dei Comici dell'Arte con una gran baldoria. E mentre tutti fuggono chi qua, chi là, Alcandro e Pridamante riguadagnano il centro della scena; anche qui, Pridamante, confondendo la vita vissuta con la realtà teatrale, esterna le sue preoccupazioni, temendo che il figlio, in quei convulsi frangenti, abbia perso la vita; ma l'altro lo rassicura, perché è in suo potere evocare altre immagini. Infatti, nell'intero atto quarto prosegue la narrazione: Clindoro è finito in carcere per la baruffa provocata, ma dal carcere riesce a fuggire con la sua innamorata. Anche qui, a chiudere l'atto, appaiono nuovamente Alcandro e Pridamante e la realtà scenica continua a dividersi in due dimensioni: quella di un presunto realismo e quella di un artificio voluto. Durante il quinto atto accade che Pridamante assiste all'omicidio del proprio figlio ed è preso dalla disperazione; ma quel siparietto che è sceso a celare i corpi del giovane e della sua amata, per un ultimo sortilegio del mago si rialza ed appare un gruppo di attori, e tra questi il figlio di Pridamante, che si divide l'incasso della serata, perché ciò che si è veduto sulla scena in quest'atto è l'epilogo di una pièce teatrale. Dunque, quello che sembrava la conclusione tragica di una storia di vita si risolve in quella illusione che soprattutto il teatro sa creare.

Corneille, per realizzare la sua idea di realtà teatrale, pone in gioco tre dimensioni dello spettacolo. La prima è quella che si concretizza per mezzo delle figure del mago e del padre e che ha il senso di una apertura al quotidiano; la seconda è quella della rievocazione di frammenti di vita, che si colloca all'interno della prima; la terza è quella della rappresentazione vera e propria, che si colloca all'interno della seconda, dove illusoriamente si può anche morire. Si tratta di cerchi concentrici che dimostrano come il teatro venga assunto come una forma chiusa e vitale in sé stessa.

Per la relativa semplicità della sua dinamica spettacolare, questo testo è una tra le più eloquenti schematizzazioni dell'essenza del teatro in età barocca, ma soprattutto dell'idea di teatro radicata nella tradizione. Sul piano narrativo la vicenda scenica si sviluppa su due linee: una è quella che ha quali protagonisti il mago, autore delle immagini sceniche, e il padre, personaggio e spettatore nello stesso tempo; l'altra è quella che interessa il giovane Clindoro e la sua Isabella che, ripartita in pochi episodi lascia intendere lo svolgersi della storia in un tempo indeterminato.

Con quest'opera Corneille, ponendo il Teatro nel teatro, scomponeva lo spettacolo nelle sue parti costruttive e ne individuava la funzione. La sua ideazione era un procedere che apparteneva alla cultura barocca, che aveva il merito di definire le varie componenti dello spettacolo come linguaggi, ma che, soprattutto, affermava la tesi di un teatro concluso in se stesso, rispetto al quale la società era un deposito di immagini e di suggerimenti.

A sorreggere lo Spettacolo concorrevano due fattori: uno è il valore dell'immaginazione, come prerogativa del potere egemonico delle classi signorili, l'altro è l'impiego della dinamica dei corpi nello spazio, in virtù dei principi meccanicistici che governano il mondo. Dunque, per tutto il XVII secolo e per la prima parte del successivo, la scena teatrale europea, faceva eccezione quella inglese, pur nelle varianti delle culture nazionali e regionali, esplicitava, fondendo immaginazione e movimento degli elementi scenici, l'idea di un teatro vincolato a una struttura culturale alquanto definita, che per questo, soprattutto quando si poneva al recupero dei temi classici, lasciava trasparire il suo essere un fatto culturale quasi indifferente alla società, o forse soltanto un'immagine allegorica di questa.

Un'analogia attenzione all'essenza dello spettacolo teatrale venne da parte di Molière qualche decennio dopo. Nell'ottobre del 1663 questi scrisse e mise in scena *L'improvvisazione di Versaglia* che fu data alle stampe tra le opere postume nel 1680.⁴

L'opera consta di un atto unico con il quale il commediografo intese confutare le affermazioni dei critici intorno alla sua *Scuola delle mogli*. La scena è una camera all'interno della regia di Versailles, dove gli attori, forse abitualmente, si incontrano per le prove, proposta come spazio scenico, che è realtà nella finzione e finzione nella realtà. L'azione è la vita quotidiana di una Compagnia teatrale, con il capocomico, lo stesso Molière, che sollecita gli attori a iniziare le prove, e con questi che protestano di non conoscere la parte per avere avuto poco tempo a loro disposizione. Le soluzioni sono due: o si procede recitando a soggetto, o si rinvia l'esibizione davanti al re ad altra data; e per questa seconda ipotesi gli attori ricordano a Molière un testo teatrale di cui egli aveva già parlato e che meglio di ogni altro potrebbe confutare le critiche dei vari suoi detrattori.

In una dimensione nella quale la finzione scenica accoglie in sé la finzione teatrale, Molière evoca alcuni passi di quel suo testo, recitandone alcuni frammenti; dunque, passando da una figura all'altra, da una voce all'altra, da un temperamento all'altro, egli propone un confronto tra l'identità del reale e la variabilità della dimensione teatrale.

⁴ MOLIÈRE, *L'improvvisazione di Versaglia*, in Id., *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1956, Vol. I.

Vinte le perplessità degli attori e delle attrici, Molière passa alla distribuzione delle parti, presentando a ogni singolo interprete il suo personaggio, indicando quelle caratteristiche che ne fanno un “tipo”. La rappresentazione inizia con l’incontro di due marchesi, uno dei quali è interpretato dallo stesso Molière, in un’anticamera del Palazzo reale. Appena qualche battuta e subito prende vita una divertita disputa su chi sia stato il marchese oggetto della satira nella *Scuola delle mogli*. E qui cala sulla vicenda un ritorno, tanto improvviso, quanto rapido, alla finta realtà della prova, la cui funzione era quella di affermare, attraverso la distinzione, l’astrattezza dell’invenzione scenica.

Molière, allora, abbandona la figura del suo personaggio e torna ad essere il capocomico; e riguadagnando una collocazione tra la finta realtà dello spazio scenico e la finta realtà della vicenda teatrale, propone ai suoi attori di considerare quanta materia l’umanità può offrire al commediografo e agli stessi attori: dall’ipocrita, al pedante, all’ambizioso, al meschino, secondo un innumerevole elenco di difetti.

La narrazione della vicenda prosegue con due attrici che, invitate da Molière a usare una cassapanca come sedia, si incontrano in una presunta piazza e conversano. Interrompe il loro dialogo l’ingresso nell’azione di altre due attrici che, assumendo il ruolo di due passanti, annunciano di aver saputo che era stata scritta una commedia il cui argomento era una caustica dipintura del commediografo Molière; e qui i vari personaggi, tra i quali lo stesso Molière, ripresi i panni di un marchese, esprimono la loro adesione allo spirito della commedia. Ma, repentinamente, la narrazione della pretestuosa e improvvisata storia, si arresta e Molière non è più il marchese, forse neanche il capocomico: è Molière il commediografo, che difende se stesso e la sua libertà di fustigare i comportamenti dei suoi concittadini. Ma a interrompere quella ambiguità, propria della dimensione teatrale, facendo riguadagnare all’ambiente la sua essenza di camera del Palazzo, intervengono prima le sollecitazioni di messi del re a prepararsi alla rappresentazione, e poi la soluzione delle angustie dei teatranti con l’annuncio da parte di un ultimo messo, il quale comunica che Sua Maestà dispensa Molière e i suoi attori dall’esibirsi di lì a poche ore.

Anche in quest’opera, dove tempo, spazio e narrazione coincidono, il Teatro si piega su se stesso e consente all’autore di lasciare affiorare in tutta la sua vitalità il tessuto nervoso della realtà teatrale, pur se il pretesto è uno specifico motivo di dibattito letterario.

Il passaggio da una comune camera per le prove a un’anticamera del Palazzo reale, a una piazza, per tornare alla comune camera, a parte l’uso

di una cassapanca a mo' di sedile identifica nominalmente luoghi che sono tutti contenuti nell'unico volume della camera; pertanto, come il tempo è continuo e coincide con l'azione, così lo spazio è un tutto pieno, che, modificando l'ordine degli elementi costitutivi, costruisce immagini fittizie la cui funzione è determinata dal senso della narrazione. Il concetto di uno spazio privo di vuoto ancora dominante nell'ambito degli studi filosofici e matematici, proveniva, con gli opportuni aggiornamenti prodotti dalle scoperte astronomiche, dalla tradizione aristotelica.⁵

In entrambe le due opere la narrazione della vicenda teatrale poggia su una meccanica interna allo spazio scenico correlato alla successione di episodi che non sono a sé stanti, ma che implicano il parallelismo delle sue vicende. Sembra che una tale costruzione possa accostarsi a quella combinazione di figure geometriche rappresentata dalla cosiddetta "stella di David" (v. grafico 1).

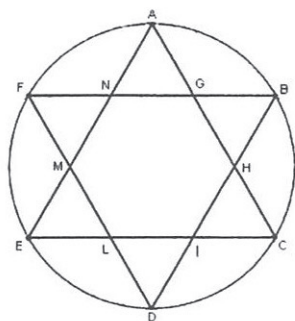


Grafico 1

Se posta all'interno di un cerchio, una tale figura già a un primo sguardo suggerisce un moto dinamico, ruotando sul proprio centro, mentre è evidente che può essere scomposta in altre figure, tutte regolari. Innanzitutto: tre diametri: A-D, B-E, C-F hanno la funzione di connettere i due triangoli equilateri; la sovrapposizione di questi genera: un esagono, G H

⁵ Scriveva Descartes, nel 1641: «Per corpo intendo tutto ciò che può essere conchiuso in una figura, compreso in qualche luogo e riempire uno spazio in tale maniera che ogni altro corpo ne sia escluso; che può essere percepito o col tatto o con la vista o con l'udito o con l'odorato, che può essere mosso in diversi modi, non per causa spontanea ma da qualcosa di estraneo da cui sia toccato e di cui raccolga l'impulso. Non ritenevo assolutamente infatti che la capacità di muoversi da se stesso, di sentire e di pensare potessero essere attribuite alla natura del corpo, ma al contrario mi stupivo piuttosto di vedere che simili facoltà si trovassero in qualcuno di essi».

R. CARTESIO, *Meditazioni*, in *Discorso sul metodo, Meditazioni, Le passioni dell'anima*, a cura di G. M. Bonazzi, G. Cairola, Torino, UTET, 1959, p. 131.

I L M N, e sei triangoli, anche questi equilateri. Da osservare, che i sei lati dei due triangoli maggiori determinano tre coppie di parallele: AC-FD, FB-EC, EA-DB. Inoltre si possono individuare tre ronbi: AHDM, BIEN, CLFG. Questo gioco di linee diversamente combinate al fine di creare più realtà visive è, in fondo, un gioco creativo al quale si è attenuta molta architettura barocca.⁶ Ma ciò che merita di essere sottolineato, è l'assenza del vuoto, perché il reale non è che, in termini cartesiani, una estensione nello spazio, da cui la contiguità delle immagini sceniche e la coerenza della successione delle frazioni del tempo.

A metà del Settecento, anche Carlo Goldoni trovava un pretesto per illustrare le sue tesi sul rinnovamento della drammaturgia teatrale, e per fare questo sceglieva la dimensione teatrale stessa. Nel 1750, infatti, egli scriveva e pubblicava *Il teatro comico*, commedia in tre atti.⁷ “La scena è il teatro medesimo”, sul cui palcoscenico è la scenografia della commedia in prova. Il Capocomico non vorrebbe far sollevare il sipario, perché la presenza di quattro nuovi personaggi e la stessa scenografia dovranno essere una novità per il pubblico. Sopraggiunge la Prima donna che chiede chiarimenti sul nuovo lavoro da mettere in scena, sollecitando il Capocomico ad accantonare i testi della Commedia dell'arte. La contrapposizione tra Commedia dell'arte e Commedia di carattere si ripropone con un attore, interprete di Pantalone, che tra l'altro espone le sue difficoltà nello studio e nella resa di un testo le cui parti devono essere mandate a memoria e niente può essere affidato all'improvvisazione. Sopraggiunge l'interprete di Brighella, che informa il Capocomico della presenza in teatro di un autore, venuto per proporre i suoi testi; questo offre il pretesto per delineare altri aspetti del mondo teatrale; una realtà che dovrebbe cambiare con l'avvento della Commedia di carattere. Il perdurare del ritardo degli attori a giungere in palcoscenico, induce il Capocomico a raggiungere gli ambienti circostanti, ma è questa sua uscita anche una soluzione narrativa per affrontare lo stesso tema con altri argomenti. Tornato sul palcoscenico, il Capocomico annuncia l'arrivo di un autore e fa portare delle sedie: la

⁶ Il riferimento alla stella di Davide non è affatto pretestuoso. Tra i secoli XVII e XVIII le città europee, dove risiedeva il potere politico centrale, fin dove si estese la cultura barocca, ebbero la loro piazza a forma stellare, cfr. L. MUMFORD, *La città nella storia*, Milano, Etas Kompass, 1967, pp. 483-493. Nello specifico a pianta di stella di Davide è a Roma la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, opera di Francesco Borromini, edificata tra il 1642 e il 1650; cfr. R. WITTOWER, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 174-178.

⁷ C. GOLDONI, *Il teatro comico*, a cura di E. Ajello, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992.

scena teatrale si trasforma in un banale luogo di riunione. Ora, anche l'autore è sul palcoscenico, ma il titolo della commedia che egli propone alla Compagnia suscita perplessità: come afferma il Capocomico, le commedie si caratterizzano per "l'unità dell'azione", per cui, l'argomento e lo stesso titolo devono essere semplici.

Nel secondo atto, che lascia intuire un intervallo di tempo, il tema della Commedia di carattere torna e si impone come la ragione della rappresentazione, tanto nel dialogo tra il Poeta e il vecchio interprete di Brighella, favorevole alla modernità, quanto tra lo stesso Poeta e la Prima donna, che in ogni caso rifiuta ogni forma di stile ampolloso e che preferisce per la scena il parlare quotidiano. Ma è soprattutto nella scena tra il Capocomico e il Poeta che Goldoni espone i termini di quella "riforma" del genere, innovatrice rispetto alla Commedia dell'arte e divergente dallo scrivere e interpretare commedie da parte dei francesi. La sua Commedia di carattere è qualcosa di più complesso, che accosta personalità diverse e non rifiuta l'intreccio come fattore della narrazione, ponendo in sottordine il vincolo alle unità aristoteliche, soprattutto a quella dello spazio, per effetto di quella possibilità di mutare scena, cosa che gli antichi ignoravano. Ma la commedia di carattere ha anche un'altro fine: oltre a quello di divertire, ha quello di castigare i vizi dell'uomo.

Seguono due scene che sono le prove della rappresentazione e, quindi, il confronto tra due vecchie maschere: Brighella e Arlecchino, che si contendono l'amore di Colombina, una contesa che richiama i timbri della scena improvvisa e dei suoi repertori. E qui la rappresentazione si ripiega su se stessa, perché interviene il Capocomico che ferma la prova di Brighella che stava cedendo alle invenzioni dell'Improvisa: l'ampolloso e l'inverosimile. Il capocomico traccia le linee del nuovo Teatro riformato che, tuttavia, trattengono tutto il senso dell'innovazione nell'opera del drammaturgo.

Il terzo atto è una rapida verifica delle tesi esposte, il cui senso interessa il testo scritto, ovvero l'opera dell'autore; e solo per questo, ribadendo l'esclusiva validità del verosimile, come realtà autonoma e piena di propria vita, come espressione naturale delle passioni, lascia anche intendere la funzione del tempo e dello spazio nell'unità della narrazione. Questa, infatti, si sviluppa in tre segmenti posti su una sola linea narrativa e all'interno di un unico spazio che muta essenza: luogo reale di incontro e presunto luogo di azione scenica; per cui la finzione è all'interno della finzione.

Con la sua drammaturgia Carlo Goldoni si collocava ai margini temporali della cultura barocca; la sua costruzione di un personaggio che poteva essere tanto più vero, quanto poteva essere naturale, portava le sue scene

lontano da qualunque artificiosità. La sua ricerca di naturalezza, era quella stessa che Lessing introduceva nel suo giudizio estetico e che suffragava l'incontro di vero e di bello nella tragedia.⁸ Così pensato il teatro aveva in se stesso le risorse per cogliere le sue finalità, che nel caso della commedia erano quelle di fustigare i cattivi costumi dell'uomo del tempo.

In effetti, la distanza tra ciò che la scena teatrale proponeva e quello che stava accadendo fuori dello spazio teatrale si andava progressivamente accentuando;⁹ rispetto a una scena che sapeva produrre e immaginare innumerevoli varianti di un soggetto pressoché identico, nella realtà sociale il signore doveva cominciare a tener conto del ricco borghese, la proprietà fondiaria non era più una certezza rispetto all'accumulo di capitali utili alla produzione industriale e al commercio, le classi popolari, dopo i fermenti del XVII secolo, sembravano rassegnate alla loro condizione,¹⁰ al movimento dei corpi come fondamento del meccanicismo, si stava sostituendo il concetto di forza. Insomma, la ragione che per due secoli era stata la condizione necessaria a disvelare le verità, ora si proponeva come lo strumento utile a spiegare il mondo; un mondo che è l'insieme delle incidenze delle cose sull'uomo e delle relazioni che l'uomo stabilisce con le cose. Dunque, non una semplice esaltazione della ragione in senso illuministico, ma l'invenzione di nuove strade da percorrere con nuovo spirito indagatore. La realtà dei sistemi culturali presso le società europee stava mutando e prefigurava nuovi e inquietanti scenari. La ricerca scientifica, il pensiero filosofico, l'ingresso di nuovi processi economici svislavano le vecchie certezze, rompevano i vecchi equilibri; e il teatro, in alcune aree dell'Europa, cominciò a volgere il suo sguardo al di là del reticolo delle sue essenze per trovare altre fonti d'ispirazione.¹¹

⁸ G. E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*. Introduzione versione e note di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975.

⁹ Su queste tematiche molto interessante J. DUVIGNAUD, *Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique*, in «Cahiers internationaux de sociologie», XVIII, 1950, pp. 138-159.

¹⁰ Cfr. H. KAMEN, *L'Europa dal 1500 al 1700*, Bari, Laterza, 1996, pp. 282-319.

¹¹ Una riflessione sul teatro e sul suo ruolo nella società contemporanea aveva preso le mosse già in Francia e a promuoverla erano stati Voltaire, Diderot e Le Ronde, per i quali, il teatro non solo doveva abbandonare la sua dipendenza formale e contenutista dal classicismo, ma doveva assumere una sostanziale funzione educatrice verso le classi popolari. Ma fu soprattutto Rousseau, che nella *Lettera a D'Alembert* sugli spettacoli del 1758, analizzava il fallimento dello spettacolo teatrale di quei tempi rispetto a quelle finalità che la tragedia e la commedia volevano conseguire, sia con la purificazione delle passioni, sia con la ripetizione di una vita sociale dominata dal malessere morale;

L'origine di questo rinnovamento intellettuale, in Germania, fu il pensiero di Herder. Questi veniva affermando che la lingua è lo strumento non soltanto della letteratura, ma anche delle scienze ed è con essa che l'uomo ha raggiunto la sublimità del pensiero nella poesia, nella prosa, nella scienza e nella filosofia; ma si tratta di quella lingua che trasforma in pensiero una sua propria energia e che dai grammatici e dalle regole può essere soltanto avvilita. La lingua, egli affermava, è un serbatoio nel quale attingono tanto i letterati, quanto i filosofi, un serbatoio nel quale secoli di storia e di generazioni umane hanno riversato concetti, veri o falsi che fossero; in questa relazione con la storia la lingua identifica una Nazione, perché essa è il patrimonio di un intero popolo.¹² Intorno a Herder si raccolse un gruppo di giovani per i quali il prodotto letterario doveva essere un mezzo per rinnovare profondamente una società nella quale la borghesia non aveva un ruolo innovatore come in Francia e in Inghilterra. La borghesia tedesca non accolse con favore l'Illuminismo, e non espresse un ceto compatto d'intellettuali progressisti. Eppure, l'Illuminismo rappresentava la prima educazione politica della moderna borghesia, la sua scuola primaria, senza la quale sarebbe inconcepibile la parte da essa avuta nella storia intellettuale europea. In Germania, in effetti, fu la vecchia nobiltà terriera e cavalleresca a trasformarsi in casta burocratica, e nel Settecento la borghesia venne respinta a ranghi subalterni assai più radicalmente di quanto avveniva altrove. Il potere politico era uno solo: quello del principe, che compensava la nobiltà e lasciava a mani vuote la borghesia, mentre la società era dominata da due gruppi: uno formato dagli alti funzionari del governo e della corte, l'altro dai burocrati subalterni. Nell'ambito della vita culturale l'alta borghesia restava fedele alla moda francese e alle forme della poesia aulica. Solo nella seconda metà del Settecento, la Germania cominciava a liberarsi dalla poesia aulica; si affermava una letteratura che accostava illuminismo e sentimentalismo, progressismo e conservatorismo, aspetti che si manifesteranno anche all'interno del gruppo di coloro che, stimolati dal pensiero di Herder, dettero vita allo *Sturm und drang*.¹³

soltanto quella festa, a suo avviso, che avesse visto come protagonista il popolo, aveva in sé i presupposti di uno spettacolo edificante. Cfr. F. DOGLIO, *Teatro in Europa. Storia e documenti*, Milano, Garzanti, 1989, Vol. III, pp. 243-267: *Filosofi e drammaturghi sociali nella Francia del secondo settecento*.

¹² Cfr. J. G. HERDER, *Frammenti sulla letteratura tedesca più recente*, in *Herder - Monbodo. Linguaggio e società*, a cura di N. Merker, L. Formigari, Bari, Laterza, 1973, pp. 69-127.

¹³ Scrive Hauser: «Con lo *Sturm und Drang* la letteratura tedesca diventa interamente borghese, sebbene i giovani ribelli siano tutt'altro che riguardosi verso la borghesia. Ma

Nella storia della letteratura tedesca il periodo fra gli anni 1770 e 1778 è quello nel quale alcuni giovani, «rispondendo all'appello del grande animatore e suscitatore di fermenti spirituali, Johann Gottfried Herder, insorsero contro tutte le vecchie istituzioni della società, della scienza, dell'arte, contro tutte le autorità convenzionali, contro tutte le leggi e le regole della tradizione, e in nome dell'assoluta libertà del genio si lanciarono con l'impeto della loro giovinezza contro ogni barriera, volendo abbattere e distruggere tutto quanto ostacolasse l'irrompere delle forze vergini e spontanee della natura e dell'umanità». ¹⁴ Essi dettero origine allo *Sturm und drang*, che fu un fenomeno culturale la cui fisionomia può essere documentata più efficacemente dai geni minori del gruppo, che non da Goethe, i quali, «non avendo doti individuali di eccezionale potenza, meglio valgono a rispecchiare fedelmente il fenomeno sociale e letterario, nei suoi aspetti positivi e negativi e nei limiti entro cui si manifestò e si esaurì». ¹⁵ Tra le opere prodotte dal gruppo, dunque, in questa sede se ne propongono tre come le più indicative rispetto alle prospettive di queste pagine, che sono, come nel caso di Corneille, Molière e Goldoni, l'analisi delle funzioni del tempo e dello spazio nella costruzione dell'opera drammaturgica.

Friedrich Maximilian Klingler, ¹⁶ *I gemelli*, 1776

Il racconto all'interno dell'Atto primo è continuo; le scene sono segmenti posti su una linea: il motivo generatore della vicenda è la primogenitura fra i due gemelli e i favori della giovane destinata all'erede del titolo di duca.

Fra il primo e il secondo Atto è passato un intervallo di tempo. In questo Atto l'azione non è continua, passando da un ambiente all'altro. Nella prima scena ritornano gli stessi motivi esposti in quella del primo Atto. Poi, con un taglio nella linea del tempo, ma nello stesso ambiente, la narrazione introduce altri personaggi e il clima è l'opposto della scena precedente: serenità e volontà di riconciliazione. Ancora un taglio nel

in loro la protesta contro i soprusi dei despoti e l'entusiasmo per la libertà sono genuini e sinceri, come è sincera la loro ostilità all'Illuminismo. E sebbene essi costituiscano soltanto un gruppo non molto coerente di esaltati ignari del mondo e di stravaganti, tuttavia le loro radici borghesi sono profonde ed essi non possono rinnegare la propria origine».

A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, Vol. II, pp. 122-123.

¹⁴ C. BASEGGIO, *Introduzione*, in *Sturm und drang*, Torino, UTET, 1959, pp. 5-6.

¹⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶ Quest'opera è contenuta, come le altre due che seguono, in C. BASEGGIO, cit.

tempo e nello spazio, e l'ambiente per le altre due scene di questo Atto, torna ad essere quello della prima scena del Primo Atto; nel gemello diseredato riaffiorano quelle passioni d'amore che gli sono state soffocate, provocando in lui risentimento e spirito di vendetta. In queste due ultime scene il motivo generatore della vicenda può provocare una soluzione tragica che è, ovviamente, rinviata.

All'inizio del terzo Atto la narrazione riprende le stesse tematiche del primo Atto, aggravate da quanto è accaduto il giorno precedente: un violento contrasto tra il genitore e il gemello che si ritiene privato di ogni beneficio, ma si tratta di un "accaduto" affidato al racconto che ne fanno i personaggi stessi. Si potrebbe dire che si tratta di un episodio accaduto nell'intervallo tra il secondo e il terzo Atto. Un accaduto che, con un rapido taglio nella linea del tempo, si prolunga anche nella scena successiva e che avvicina la conclusione tragica.

Anche tra il terzo Atto e il quarto passa un breve lasso di tempo; si ripropongono nel dialogo il ricordo del violento contrasto tra genitore e figlio, ma il clima è quello della preparazione di una festa, che, di per sé, sembra allontanare qualunque atmosfera tragica. Tuttavia, quegli effetti portano in sé l'angoscia di quello che potrebbe accadere. La narrazione si dipana attraverso le scene secondo una linea continua, a parte un breve taglio nella linea del tempo, tra la quarta e la quinta scena, corrispondente a un "poco dopo", durante la quale il gemello diseredato rivela a un fedele amico il suo fratricidio.

Nel quinto Atto, che interpone tra la fine del precedente e quello presente il tempo necessario al ritrovamento del cadavere dell'ucciso, per portarlo all'interno e per deporlo su un letto, la tragedia giunge al suo compimento, perché la storia narra, dopo le lamentazioni, della vendetta del padre, che uccide il fratricida.¹⁷

¹⁷ Ivi, p. 16:

«È un frutto veramente genuino della procellosa atmosfera dello *Sturm und Drang*, non solo, ma è anche - nella sua stringatezza senza divagazioni, nel serrato procedere dell'azione, nella sua tensione dinamica, sorretta senza rilassamenti dal cupo ed ossessivo incombere di un destino tragico - d'una potenza drammatica che ci sembra tuttora artisticamente valida ed efficace. Frutto genuino dello *Sturm und Drang*, abbiamo detto, in quanto il suo eroe, Guelfo, incarna l'impulso individualistico, che non ammette freni e si ribella all'ordine sociale - in questo caso i tradizionali diritti della primogenitura -; e con totale abbandono alla propria passione esplosiva, che senza ritegni razionali e morali si trasforma in odio contro tutto e tutti, giunge fatalmente al delitto fratricida, perchè si realizzi il proprio destino demoniaco, che è quello d'imporre la volontà soggettiva, senza rinunce, ad un mondo ritenuto colpevole d'ingiustizia».

Schematizzando,¹⁸ si ha:

Atto primo Scena I, II, III, IV, ambiente a.

Atto secondo Scena I / II, III, IV, ambiente b; // V, VI, ambiente a.

Atto terzo Scena I, / II, III, ambiente a (forse).

Atto quarto Scena I, II, III, IV, / V, ambiente b.

Atto quinto Scena I, II, ambiente c.

Gli atti e le scene in cui è ripartita la rappresentazione si succedono come episodi di una storia, la quale, vivificata all'interno della dimensione scenica, acquista una concretezza che potrebbe derivare dalla pura narrazione; per cui, la volontà di affermazione del singolo e la necessità di una morale comune non possono che giungere a una tragica conclusione. La scena teatrale non può apparire come voluta finzione, ma come immagine del reale, perché il fine della rappresentazione travalica i riferimenti allo stesso "naturale".¹⁹

All'interno della vicenda, fin dalle prime battute, si svolge il filo di una tensione emotiva che pone i personaggi in uno stato di costante confronto, perché il dissidio tra la volontà del singolo e la legge che governa la collettività, è implacabile. Ed è l'esigenza di argomentare il tema che prevarica quella di contenere la rappresentazione entro i canoni di un bello a priori.

Johann Anton Leisewitz, *Giulio di Taranto*, 1776

Nell'Atto primo è immediatamente proposto l'argomento della storia: come nella precedente opera, l'amore che due fratelli nutrono per una stessa

¹⁸ In questo riassunto schematico dello svolgersi della vicenda, con le lettere si indicano i luoghi indicati per le scene, con la barra si indica un taglio nella continuità di una linea del tempo, mentre con la doppia barra l'aggiungersi della variazione del contesto spaziale.

¹⁹ Nelle ultime pagine della sua *Critica del giudizio* (prima edizione 1790), Immanuel Kant scriveva:

«Se dunque la prova fisico-teleologica convince come se fosse nel tempo stesso una prova teologica, non è per il fatto che le idee dei fini naturali facciano l'ufficio di tante prove empiriche di un'intelligenza suprema, ma perché la prova morale, che è in ogni uomo e lo muove così intimamente, si mescola inavvertitamente alla conclusione con la quale egli attribuisce uno scopo finale, e quindi la saggezza, a quell'essere che si manifesta con un'arte così impenetrabile nei fini della natura (sebbene a ciò non sia autorizzato dalla percezione di essi), e così riempie arbitrariamente le lacune, che ancora restano in quella prova. Effettivamente solo la prova morale produce la convinzione, e soltanto dal punto di vista morale, al quale ognuno intimamente aderisce; la prova fisico-teleologica non ha che il merito d'indirizzare l'animo, nella contemplazione del mondo, sulla via dei fini, e perciò verso un creatore intelligente del mondo; perché allora il rapporto morale ai fini e l'idea di un tale legislatore e creatore del mondo, in quanto concetto teologico, pur essendo una pura addizione, sembrano sorgere spontaneamente da quella prova».

I. KANT, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1970, pp. 362-363.

giovane; soltanto che uno dei due, in quanto primogenito, è destinato a succedere al padre nel governo della città e a prendere in moglie la giovane. La disputa, che ha all'origine un diverso temperamento dei due, attraversa tutte le scene in una continuità temporale e in una identità dell'ambiente. L'Atto si chiude con l'attesa del genetriaco del vecchio Principe.

Nel secondo Atto, passato un giorno, l'antagonismo tra i due fratelli irrompe sulla scena, perché uno dei due, colui che da giovane aveva amoreggiato con la ragazza, si reca presso il Convento dove ella è stata rinchiusa, e rinnova il suo giovanile amore. Un taglio netto nella continuità narrativa e un luogo diverso: quello del primo atto. Per suggerimento del padre, un'altra ragazza dovrebbe porsi al fianco del giovane cadetto. Ancora un taglio nella linea narrativa e, poco dopo il predestinato al governo della città informa un ministro del proprio padre di avere progettato la fuga con la giovane destinata all'abito monacale, con l'intento di abbandonare la propria terra.

Il terzo Atto si apre con la festa di compleanno del Principe, il quale, usciti gli invitati, sollecita i suoi figli a ritrovare la pace tra loro. E così sembra che avvenga; ma rimasti soli, essi danno nuovamente vita ai reciproci rancori. Un monologo del fratello cadetto, e, dopo un breve taglio nella linea del tempo, torna il ministro del Principe, seguito dal fratello primogenito, il quale rivela di voler rapire, senza più oltre indugiare, la giovane rinchiusa in Convento. L'azione si sposta nella cella dove è la giovane, che esterna alla badessa il riaffiorare del suo primo amore.

Ricordi e intime inquietudini agitano, all'inizio del quarto Atto, chi sta abbandonando la sua terra, nel momento in cui sta per mettere in atto il rapimento; sono questi sentimenti che diventano più dolorosi dinanzi al padre, ancora felice per aver visto i suoi figli apparentemente riconciliarsi. Ma la narrazione ritorna ad altro luogo: al Convento, nei cui pressi, tuttavia, non è colui che vuole rapire la giovane, ma l'altro fratello, che vuole impedire il rapimento tendendo un agguato nel quale l'agredito cade pugnalato, mentre tutti si danno alla fuga.

Il cadavere del primogenito su un letto, il dolore del padre prima e quello della giovane poi aprono il quinto Atto la cui ambientazione è la stessa dell'inizio della rappresentazione; sopraggiunge l'altra giovane, quella che avrebbe dovuto prendere il posto della rinchiusa in Convento, e a lei tocca constatare che l'altra, dinanzi al cadavere del suo amato, sta perdendo la ragione; sopraggiungono anche delle suore, alla cui custodia la giovane è riuscita a sottrarsi, e saranno queste a ricondurla nel Convento. Un taglio nella linea del tempo, forse un diverso ambiente, il padre medita di fare giustizia. Pertanto, induce il fratricida, frattanto giunto, a confessarsi, essendo

presente un sacerdote in una stanza accanto, e dopodiché lo trafigge con lo stesso pugnale che aveva ucciso il fratello.²⁰

Schematizzando, si ha:

Atto primo Scena I, II, III, IV, V, VI, VII, ambiente a.

Atto secondo Scena I, II, III, ambiente b; // IV, V, VI, VII, ambiente a.

Atto terzo Scena I, II, III, IV, V, ambiente c; // VI, VII, ambiente d.

Atto quarto Scena I, II, III, IV, ambiente c; // V, VI, ambiente d.

Atto quinto Scena I, II, III, IV, ambiente a; // V, VI, VII, VIII, IX, ambiente C.

I due testi sono tra loro molto simili, tanto nei temi, quanto nella costruzione della storia; se differiscono in qualcosa, differiscono nell'intensità delle passioni che travolgono l'animo dei protagonisti: più interiorizzate nell'opera di Klingner, più dialettizzate in quella di Leisewitz. In questa lo svolgimento della vicenda coinvolge più figure e, di conseguenza, più ambiti spaziali e più frammentazioni della linea temporale. Ciò che si delinea attraverso questi due testi è l'affermarsi della soggettività come un dato della modernità, un dato che appare più tangibile in virtù della modestia della loro originalità creativa, ma che nello stesso tempo è l'effetto di quella riduzione dell'egemonia del potere pubblico nei confronti del privato.²¹

Jacob Michael Reinhold Lenz, *Il precettore, o vantaggi dell'istruzione privata*, 1774

Commedia in cinque atti.

La vicenda ha inizio con il porre il tema della professione di precettore, tema che continua ad essere discusso, in altro ambiente, con altri personaggi,

²⁰ C. BASEGGIO, *Introduzione*, cit., pp. 14-15:

«Il suo eroe proclama il diritto della libertà individuale contro le leggi e le convenienze politiche, il diritto di vivere la propria vita, di amare la propria donna, indipendentemente da ogni ragion di Stato. È un'affermazione polemica, che si riallaccia a quella di Rousseau, della supremazia della natura sulla civiltà, e allarga il concetto di patria a quello di mondo, di universo, esprimendo in tal modo uno dei motivi fondamentali dello *Sturm und Drang*. Così, come uno dei motivi cari a quel movimento letterario è quello dei fratelli nemici e del fratricidio, su cui s'impenna il dramma».

²¹ In fondo la volontà di confrontare il proprio privato, il proprio intimo, in quegli anni, aveva la sua più significativa manifestazione ne *Le Confessioni* di Rousseau (1781-1788) e un'ironica argomentazione ne *I gioielli indiscreti* di Diderot (1748); in questa seconda opera è l'intimo stesso, sempre costretto a velarsi, che conquista la sua soggettività. Su queste tematiche cfr. J. M. GOULEMOT, *Le pratiche letterarie o la pubblicità del privato*, in P. ARIÈS, G. DUBY, *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Bari, Laterza, 1988, Vol. III, pp. 288-319.

anche nelle scene successive. Soltanto nella terza parte dell'Atto, mutato l'ambiente, si introduce una diversa linea narrativa: l'amore tra due giovani, uno dei quali sta per andare lontano, per motivi di studio.

Lo stesso tema si ripresenta all'inizio dell'Atto secondo, assumendo il carattere di una disputa attorno alla figura del precettore, alla sua libertà, alla validità della scuola pubblica rispetto alla privata. Nella seconda scena, che è ambientata in campagna, infatti, il precettore dà segni di insofferenza verso la ragazza apparsa sul finire del precedente Atto.

Affiora una terza linea narrativa: la vita degli studenti, lontani dalla loro casa, che si riveste di ridicolo agli occhi della gioventù locale. Ma ora la narrazione ritorna alla ragazza della fine del primo Atto, che soffre le ansie d'amore per il precettore. Di nuovo la linea narrativa degli studenti lontani dalla loro casa, uno dei quali è finito in prigione.

All'inizio dell'Atto terzo irrompe nella scena la madre della ragazza travolta da un dramma del quale non rivela la ragione, che resta ignota anche nella scena successiva, pur se si intuisce che si tratta di qualcosa che coinvolge il precettore della ragazza. Frattanto, uno dei genitori apprende l'esito delle bravate del proprio figlio finito in prigione. Ma ritorna l'ambiente precedente e pur giungendo la chiusura dell'Atto, non è rivelata la ragione del dramma incombente; si sa solo che la giovane è fuggita di casa.

È passato un anno dalla fuga della ragazza, quando, all'inizio del quarto Atto, qualche novità induce suo padre a riprendere le ricerche. La giovane vive in una capanna all'interno di un bosco con il proprio neonato, aiutata da una vecchia mendicante cieca. Il giovane precettore, invece, è stato ospitato dal vecchio Pastore del villaggio, nella cui casa irrompe il padre della fuggitiva, il quale ferisce con un colpo di pistola il giovane, ignaro anch'egli di dove si trovi la ragazza. Questa nel tentativo di raggiungere il più vicino villaggio, cade, priva di forze, in uno stagno, mentre sta per sopraggiungere il padre, il quale, gettatosi nell'acqua, senza sapere di chi si tratti, la trae in salvo e, riconoscendola, la perdona. Torna la linea narrativa degli studenti che vivono lontano da casa e anche per essi è proposto qualcosa di analogo a quanto è accaduto tra il giovane precettore e la ragazza.

Il quinto Atto si apre con una mendicante, che porta con sé un bambino in braccio, e che entra là dove vive il giovane precettore; costui, ascoltata la storia di quel piccolo e intuito che si tratta di suo figlio, prima si commuove e poi cade svenuto. Ritornando alla linea narrativa degli studenti, si ha un duello tra il padre della ragazza e uno studente, che si risolve con un abbraccio e una promessa di matrimonio. E ancora la vicenda del giovane precettore, che è a letto per una autocastrazione. Ritornando agli

studenti: si intrecciano altre relazioni con ragazze, mentre si interpone un rapido sguardo su una situazione analoga, ma che vede come osservatrice la generazione matura. Se questa situazione resta in sospeso, quella successiva degli studenti comincia a dare qualche chiarimento, soprattutto agli stessi personaggi; per esempio, il giovane innamorato del primo Atto apprende che la sua amata sarebbe stata violentata dal giovane precettore e che, avendo avuto un figlio, si sarebbe suicidata. Anche la storia della scena sospesa procede, infatti gli esponenti delle generazioni più mature si adoperano per dare una soluzione ai problemi dei giovani. E a questi la fortuna sembra sorridere. Alla sua conclusione si avvia la vicenda del giovane precettore che, dopo essersi evirato, ha scelto di rimanere a collaborare con il vecchio Pastore; ma ciò non gli impedisce di innamorarsi di una giovane, che egli vuole sposare. E tutte le singole storie finiranno nel migliore dei modi: i figli si riconcilieranno con i genitori, i giovani convoleranno a giuste nozze, anche se v'è un piccolo di mezzo, la vecchia mendicante si scoprirà, risolvendo la vicenda sospesa, essere una madre ingiustamente abbandonata. E, a chiudere la complessa vicenda, si riafferma che l'educazione deve essere pubblica, tanto per i ragazzi, quanto per le ragazze.²²

Schematizzando, si ha:

Atto primo

Intersturg (in Prussia), Scena I, II, ambiente a; // III, ambiente b; // IV, ambiente c; // V, VI, ambiente d.

Atto secondo

Insterburg, Scena I, ambiente a;

Heidelbrunn - castello Scena II, ambiente e;

Halle (in Sassonia), Scena III, ambiente f; // IV, ambiente g;

Heidelbrunn - castello Scena V, ambiente h; // VI, ambiente i;

Halle, Scena VII, ambiente l.

Atto terzo

²² C. BASEGGIO, *Introduzione*, cit., p. 17:

«Il Lenz porta sulla scena problemi della vita del suo tempo, che interessavano la società borghese proprio all'epoca dello *Sturm und Drang*: piccoli ambienti della borghesia e del popolo, osservati e ritratti dalla realtà contemporanea; e questo è un altro aspetto caratteristico della letteratura di quel periodo, l'aspetto realistico-borghese. "Il precettore" infatti presenta una molteplicità e varietà di scene casalinghe, dove i personaggi acquistano verità dall'ambiente vivo in cui operano: la villa dei padroni, la casa del precettore, la cameretta a pigione dello studente universitario, la scuola del villaggio, la casupola della mendicante; e i problemi che agitano la borghesia: i vantaggi dell'istruzione collettiva contrapposti ai danni di quella privata, l'avvilimento della dignità umana dell'educatore a servizio della famiglia nobile, il dissidio fra le esigenze del sesso e quelle del sentimento».

Heidelbrunn – castello Scena I, ambiente m;
– scuola Scena II, ambiente n;
– castello Scena III, ambiente m;
– scuola Scena IV, ambiente n.

Atto quarto

Insterburg, Scena I, ambiente a;
– bosco Scena II, ambiente o;
Heidelbrunn – scuola Scena III, ambiente n;
– bosco Scena IV, V, ambiente o;
Lipsia, Scena VI, ambiente p.

Atto quinto

Heidelbrunn – scuola Scena I, ambiente n;
Lipsia – bosco Scena I, ambiente q;
Heidelbrunn – scuola Scena III, ambiente n;
Lipsia, Scena IV, ambiente r;
Königsberg (in Prussia), Scena V, ambiente s;
Lipsia, Scena VI, ambiente p;
Könisberg, Scena VII, ambiente s;
Lipsia, Scena VIII, ambiente p;
Heidelbrunn, scuola Scena IX, X, ambiente n;
Insterburg, Scena XI / XII, ambiente a.

L'opera degli appartenenti allo *Sturm und drang* non ebbe una particolare rilevanza culturale, diversamente dallo spirito rivoluzionario che li animava; essi, in fondo, furono succubi della personalità di Goethe. Gli sturmer erano nati tutti intorno al 1750 e avevano letto J. J. Rousseau e la Costituzione americana. La maggior notorietà presso il pubblico il gruppo la ebbe nel 1776 quando più di uno tra loro (F. M. Klingler e J. A. Leisewitz) partecipò ad un concorso letterario per la composizione di una tragedia. La vittoria di uno di loro incrinò la compattezza del gruppo, per altro già ridimensionato dopo la partenza di Goethe per Waimar nel '75. A parte Goethe e la sua opera, il successo del gruppo degli sturmer fu, dunque, momentaneo ed esteriore; ciò non toglie che le loro produzioni furono una ferma reazione tanto al razionalismo, quanto al sentimentalismo dominanti, fu una affermazione della libertà creatrice, dell'azione e la riabilitazione dell'istinto naturale, temi questi che sarebbero riaffiorati qualche decennio più tardi, nel pieno Romanticismo, ma con una più consolidata organicità sul piano teorico.²³

Rimanendo nell'ambito della costruzione della "storia", i tre testi

²³ Cfr. S. MITTLER, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 403-438.

proposti, in virtù della frammentazione della rappresentazione scenica, si attestano nella successione di episodi; ed è questo un procedere che ricorda la Sacra rappresentazione e che prefigura talune soluzioni della drammaturgia moderna.²⁴ In questo senso tanto i corpi, sia degli attori che dei materiali scenografici, quanto lo spazio e il tempo si configurano come realtà autonome. È una linea narrativa che si impone nei confronti di quella che vuole l'affermazione del "bello naturale", caro alla tradizione classica.

Se è lecito delineare un'accostamento tra questa dislocazione degli spazi nel fluire della vicenda scenica, secondo la linea del tempo, di questi tre testi, e il concetto dello spazio e del tempo elaborati da Isaac Newton, si possono intravedere delle analogie. Tale concetto, strettamente connesso alle sue convinzioni fisiche, implica quelli di forza e di massa. La forza è un'entità assolutamente data, un essere fisico reale; e la massa è l'attributo più essenziale della materia, diversamente da quanto affermato da Descartes che l'aveva identificata con l'estensione. Spazio e tempo, comunemente concepiti in relazione a cose sensibili, devono, dunque, essere acquisiti come assoluti e relativi, veri e apparenti, matematici e comuni. Lo spazio assoluto, rimane sempre omogeneo e immobile, mentre lo spazio relativo è una dimensione o misura mobile dello spazio assoluto, che si rivela ai nostri occhi mediante la sua relazione con i corpi, ed è comunemente confusa con lo spazio immobile.

«Ma poiché le parti dello spazio assoluto non possono essere viste né distinte l'una dall'altra mediante i sensi, usiamo in loro vece misure sensibili. Perciò definiamo tutti i luoghi dalle distanze e dalle posizioni delle cose da un qualche corpo, che assumiamo come immobile; misuriamo il moto con riferimento ai luoghi così definiti, considerando i corpi come trasferiti da alcuni di quei luoghi in altri».²⁵

L'immagine del sistema solare, i cui pianeti sono mossi nel vuoto da proprie sollecitazioni, ma che provengono da leggi fisiche comuni a tutti, potrebbe per analogia essere accostata alla successione delle immagini sceniche attraverso le quali, in questi tre testi, muove la vicenda teatrale (v. grafico 2).

²⁴ Più in generale, questi testi, come effetto delle teorie di Herder, hanno il carattere della ballata. Da questo punto di vista, l'opera che più di ogni altra mostra la volontà dell'autore di attingere alla tradizione popolare è *Golo e Genoveffa* di Müller, la cui origine verrebbe collocata nell'VIII secolo, la cui analisi, tuttavia, impegnerebbe uno spazio che da solo si estenderebbe ben oltre i limiti di questo saggio. Cfr. *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, a cura di A. Cipolla, Torino, SEB 27, 2004.

²⁵ Cfr. M. JAMMER, *Storia del concetto di spazio*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 87-88.

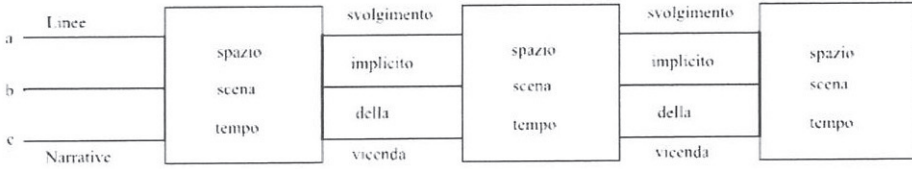


Grafico 2

Le immagini, infatti, si collocano sul fluire della narrazione, fondendo tempo e spazio, fattori che restano presenti-assenti nel vuoto che si crea tra una scena e l'altra. Ma quel passare attraverso spazi e tempi proietta la vicenda verso il futuro, lasciando affiorare l'assunto ideale degli sturmer: costruire una società nuova. A fondamento del loro impegno c'è il sentimento di uno slancio vitale che si distende più sul concetto di avvenire, che su quello di divenire; è l'avvenire, infatti, che può essere coronato dall'affermazione del proprio io. A fronte di un divenire, che richiama idee di meccanicità e necessità, l'avvenire scaturisce dall'azione e prefigura una realtà nuova nella quale tempo e spazio sono fattori necessari.²⁶ Ma sono anche fattori che assumono un valore diverso a seconda della prospettiva: oggettivo in quella scientifica, soggettivo in quella psicologica, culturale in quella antropologica.

È, dunque, funzionale ad una tale prospettiva il teatro, con il quale lo svolgimento della teoria si realizza attraverso immagini e azioni. Il teatro, con gli *sturmer*, non è una produzione intellettuale in sé conclusa, come può essere per Corneille, Molière e Goldoni, ma uno strumento, forse il più efficace, per portare a buon fine il progetto di un rinnovamento culturale e, in termini kantiani, morale della società.

²⁶ E. MINKOWSKI, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 80-133.

TEATRO E ALLEGORIA:
UN PERCORSO SETTECENTESCO

1 - Fondamentale *accessus* alla poesia del sopravveniente Settecento è il graviniano *Discorso sopra l'Endimione*, per quanto riguarda la ricerca di una forma in grado di sostenere i nuovi contenuti che la proposta arcadica intendeva affermare. L'esordio del *Discorso* muove un duro attacco alla concezione di stampo grammaticale e precettistico dei dati poetici, che vanno viceversa rivitalizzati nell'alta direzione dottrinale. Abuso della prassi retorica, nei fatti, e necessità invece di un vigore filosofico che sostanzi in unità gli oggetti poetabili e i mezzi espressivi idonei a rappresentarli. L'auspicato procedimento d'elevazione della scienza poetica è suggerito da una serie di immagini che arricchiscono le prime pagine: incentrate sulla visione di un rinnovato «spirito» che «con alto volo a pura e sublime luce s'innalzi» e più tecnicamente sull'operazione intellettuale che attraversando «l'intricato labirinto delle idee confuse» selezioni, ordini e disponga in gerarchia il «puro delle dottrine e delle arti», la cui sede resta cartesianamente inscritta nella «mente» umana. E' possibile individuare nell'apertura del *Discorso* un invito a costruire e pensare il testo in chiave allegorica, per quanto né di allegoria né di allegoresi Gravina parli esplicitamente, in questa sua capitale operetta? Per alcune ragioni penso di sì.

Alcuni passaggi del *Discorso* riconducono al livello teorico-concettuale dell'allegoria, quello che avverte come la materia di cui si sta parlando celi significati sottesi, di carattere astratto, generale. La poesia stessa è atto di velatura, ed in ciò consiste il primato della sua natura filosofica. In origine, le «favole», e poi Dante, «ispirato dal medesimo genio di Orfeo, di Lino, di Dafne, di Omero, d'Esiodo e d'altri antichi saggi che distesero sopra la luce della loro dottrina il velame della poesia, quasi nebbia che copriva agli occhi de' profani la sublimità e lo splendore della sapienza; di modo che la poesia era una sopravveste della filosofia».¹ Per Gravina è

¹ G.V. GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, p. 59.

necessario riappropriarsi della capacità di leggere dentro quelle «favole» – *intus legere* appunto, *intelligere*² – per cogliere «il vero essere delle cose». La riproposizione da parte di Alessandro Guidi del mito di Endimione e Diana va esattamente nel senso indicato.³

Se Gravina rilancia così il concetto classico-umanistico di allegoria e dei suoi procedimenti interpretativi, fondati sull'individuazione di ciò che soggiace alla lettera del testo, su spinta della pastorale guidiana affronta anche l'aspetto legato alla rappresentazione della «favola», alla costruzione visiva dei segni verbali, all'impaginazione delle immagini, *ut pictura*, e come teatro. Sul racconto dell'amore tra la divinità lunare e il pastore cario incide la lunga tradizione poetica, figurativa e scenica che attraversando su ampio spettro il Seicento – dalle *ecfrasis* della mariniana *Galleria* alle rivisitazioni melodrammatiche di Ascanio Pio, Giovanni Faustini, Andrea Perrucci: al centro gli affreschi dei Carracci di Palazzo Farnese – aveva raggiunto gli ambienti romani di Cristina di Svezia prima e della neonata Arcadia poi.⁴ Ma, lavorando sulla seconda redazione dell'*Endimione* di Guidi, a base della *princeps* del 1692, quella corredata dal suo *Discorso*, Gravina rivendica l'assoluta libertà di chi rielabora il mito rispetto all'«invenzione altrui». Da un lato questa affermazione qualifica come *unicum* il testo guidiano, staccandolo dalla *filière* secentesca e attribuendogli nuove responsabilità. Dall'altro introduce all'esame della «tessitura» della favola liberamente reinterpretata. «Ella al certo non è gagliardamente annodata, ma né una azione di tre persone poteasi condurre più curiosamente, né il poeta è obbligato solamente a' fatti involuppati e doppi».⁵ L'ostilità graviniana nei confronti delle trame a viluppo, di cui il *Pastor fido* era l'esempio negativo, è ben nota. Ma il punto che interessa risulta un altro, estraneo alle oziose dispute sui generi che anche il Gravina del *Discorso* contesta, attribuendo alla tragicommedia guariniana e ai suoi esegeti buona parte della colpa. Il nodo semplice è l'elemento che struttura la «favola» tanto

² Cfr. G. P. CAPRETTINI, *Strutture dei testi e modelli della cultura. Su allegoria e simbolo*, Torino, Giappichelli, 1977, p. 17.

³ Sulle due redazioni del testo, quella «cristiniana» e quella «arcadica», si veda l'introduzione di Valentina Gallo all'edizione di A. GUIDI, *Endimione*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 5 e sgg.

⁴ Per ciò che riguarda la pittura carracciana a Palazzo Farnese si controlli S. GINSBURG, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, 2008; mentre sul mito di Endimione tra Cinque e Seicento ha scritto N. AGAPIOU, *Endymion au carrefour. La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann, 2005 (ma in proposito si rinvia all'introduzione ad A. GUIDI, *Endimione*, cit., p. 11).

⁵ G.V. GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione*, cit., p. 63.

da renderla leggibile come allegoria. Cade ogni velleità contaminatoria, che pure il Seicento aveva sperimentato: solo a pensare all'accostamento in una medesima ottava dell'*Adone* della duplice pratica amorosa di una Diana tutt'altro che casta con Pan e Endimione, inevitabilmente geloso; o al *pastiche* comico-boschereggio dell'*Endimione* per musica di Francesco De Lemene, coevo alla proposta guidiana. Cade soprattutto ogni possibile declinazione sentimentale del mito, agevolata altrove, anche nel giovane Metastasio "napoletano", dalla moltiplicazione dei soggetti pronti ad amare. I personaggi sono invece disposti secondo quella «composizione di tre figure» – Endimione, Diana, Amore – che corrisponde bene a molte impaginazioni pittoriche di carattere simbolico-allegorico, la cui tensione drammatica è appunto bloccata nello schema triadico, trattenuta cioè all'interno di un'espressione che si affida al rilievo figurativo prima che al libero manifestarsi della passione. A tale proposito è particolarmente significativa l'attenzione alla prossemica, quale veicolo di una comunicazione che passa attraverso gesti dotati di una loro esibita allusività. L'esemplificazione di Gravina si incentra sull'atto quarto. «Dopo essere stato dalla forza d'Amore armato d'insolito spirito e fatto maggior di se stesso [. . .]», Endimione «comincia a *scoprire* il suo amore in modo che possa in un tratto *adombrare*, quando Diana si accendesse di sdegno». ⁶ Da parte sua la dea «*celando* le sue proprie voglie, lo rifiuta in modo che maggiormente lo inanima, e con le stesse minacce lo conforta all'impresa». ⁷ Più considerevole ancora è però la descrizione riguardante il momento topico, di chiara memoria amintea, in cui Amore sommuove l'animo della donna riluttante per mezzo della pietà, causata dalla presunta morte dell'amato:

Asconde Diana troppo sagacemente l'amor suo, lo *vela* con simulazione femminile, mostrando dispregio e poca stima di quel che più brama, e allontanandosi con gli atti esterni da quel segno ove il pensiero *di nascosto* s'invia, di modo che l'animo fa viaggio contrario al volto. ⁸

L'appuntamento scenico, che nell'*Aminta* implicava un'attenta analitica delle passioni, a partire proprio da quel dato "simulatorio" qui rievocato come parte integrante dell'animo femminile, è risolto dal commentatore con il puntuale esame dei sensi intrinseci alle strategie di occultamento e svelamento proprie della «favola» del Guidi.

Anni dopo Giambattista Vico premetterà all'edizione 1730 della *Scienza*

⁶ Ivi, p. 67.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 68 [qui e nelle citazioni seguenti i corsivi sono aggiunti].

Nuova un rame allegorico. Il commento «filosofico» dell'*Endimione* non è certo paragonabile a quella che sarà la complessa chiave storico-civile dell'allegoria vichiana, per cui i miti antichi corrispondevano alle forme di pensiero e linguaggio dei nostri progenitori.⁹ Il momentaneo accostamento consente tuttavia di notare alcune consonanze, che circolano ad apertura del nascente secolo dei «lumi». L'ausilio iconografico della matrice incisa indicherà per Vico la necessità che l'opera sia «vista» «avanti di leggerla».¹⁰ Figura, immagine, schema, come strumento che agevola l'operazione di decodifica testuale. Non è forse troppo azzardato richiamare l'esempio prossimo venturo della *Dipintura allegorica della Scienza Nuova* a riguardo della decifrazione del testo dell'*Endimione*, così attentamente ricostruito nel commento, per scene, per raffigurazioni. Più opportunamente, si potrebbe avanzare l'ipotesi che esso assomigli – uso apposta una formula pariniana, su cui torneremo – ad un *Soggetto per pitture decorative*.

Il centro tematico e interpretativo della «composizione» resta pur sempre quel che si è appena indicato, della canonica trasformazione della pietà in amore. Spiega Gravina:

Con questo tratto si consegue un effetto molto profittevole alla condotta delle cose seguenti, poiché traendosi Diana dai moti improvvisi a quel punto, ove non sarebbe sì da leggieri trascorsa se avesse avuto spazio da pensare, ed inducendosi per forza del dolore a professare apertamente la sua voglia, *si lascia cadere a terra quel velo*, del quale ella non si era in tutto discinta, e perde la speranza di potersi più coprire agli occhi altrui con l'arti femminili.¹¹

La lettura dell'episodio-chiave della dea che si denuda perché vinta improvvisamente dalla forza d'amore non è declinata nella direzione del voyeurismo di fattura barocca, con le tante complicazioni erotiche che il testo guidiano non avrebbe d'altronde consentito. Ma appunto in quella figurale, a lieto fine – diversamente dagli amori infausti di tradizione ovidiana, amati da molto Seicento e ricordati in accezione negativa da Guidi –, in cui i personaggi acquistano consistenza in quanto visualizzazioni di un *paysage moralisé*. Questo è insomma il diagramma allegorico della pastorale.

⁹ Per un approfondimento in proposito rinvio allo studio di D. PIETROPAOLO, *La teoria dell'allegoria in Vico*, in «Allegoria», 54, 2006, pp. 7-22.

¹⁰ Cfr. il saggio introduttivo di Vincenzo Vitiello a G. VICO, *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Milano, Bompiani, 2012-2013, p. CLVIII e sgg.

¹¹ G. V. GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione*, cit., p. 69.

Si strani e meravigliosi accadimenti sono stati con molta vivezza espressi dal poeta in questa favola, ove fa che solo Amore sia conduttore e duce della grande impresa di piegar l'altezza di Diana ed innalzar la bassezza d'Endimione, con volgere a tal opera l'estremo della sua possanza, la quale quando è tutta unita, appena si truova durezza che le resista o fortezza che la sostenga.¹²

Alla potenza trasformatrice del dio corrisponde il supremo attributo della dea, che agisce nella duplice direzione del giovane e di sé stessa: «La luce divina, che Diana vibra nel cuore del pastore, solleva e non disperde l'animo umano; poi l'istessa luce riflettendo in Diana medesima, onde era uscita, ritorna a lei velata dell'impression corporea, ma non reca oltraggio all'essere divino e non adombra il puro, né la parte caduca è possente a portarsene l'eterno di costei».¹³ Come la divinità lunare non rinuncia alla sua essenza – «scolpita e delineata» però nell'effigie «mortale» –, così Endimione, senza violazione alcuna delle «leggi del costume umano», è innalzato «sopra lo stato di sua propria natura», e «incitato e scorto dal vivo lume dalla bellezza vola rapidamente alla contemplazione del bello eterno e del perfetto».¹⁴

A cosa effettivamente corrispondessero i molti piani allusivi della «favola» e del commento è possibile almeno in parte rispondere, con l'aiuto della critica più recente. A carico di Diana stava certamente, nella prima stesura del testo, quella appoggiata agli anni della stretta collaborazione a quattro mani tra Guidi e Cristina di Svezia, la responsabilità di rappresentare l'ingombrante ruolo della regina committente delle arti – «casta» come Cinzia –, e forse, una volta sfuocato il suo ricordo nel trapasso dalla fase «cristiniana» a quella propriamente arcadica, l'immagine stessa della poesia ispiratrice, che inclina verso l'uomo e l'attrae.¹⁵ Endimione esprime la figura del «sapiente», colui che attraversa l'esperienza del concupiscibile per raggiungere il sommo grado della conoscenza umana, riuscendo infine a scorgere «questa grande armonia che il mondo regge», come Guidi fa dire conclusivamente ad Amore e Gravina attribuirà al «lucreziano» ed autobiografico Elpino delle *Egloghe*, a cui si «svelò la densa scorza / in cui coverto si nasconde il vero».¹⁶ Sullo sfondo resta però la più generale

¹² Ivi, p. 65.

¹³ Ivi, p. 66.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. V. Gallo, introduzione ad A. GUIDI, *Endimione*, cit., p. 10 e sgg., dove si dice delle diverse interpretazioni di Diana «protesa verso l'umano».

¹⁶ Su questi aspetti si veda A. NACINOVICH, «Nel laberinto delle idee confuse». *La riforma*

interpretazione dell'innalzamento di Endimione come «figura del volo cui i nuovi arcadi sono chiamati»,¹⁷ e dell'intero racconto come delinea-zione degli obiettivi culturali dell'Accademia d'Arcadia, almeno fino alla scissione del 1711.

2 - Nel maggio del 1721, a Napoli, va in scena un altro e ben diverso *Endimione*, scritto da Metastasio per le nozze di Antonio Pignatelli di Belmonte e Anna Francesca Pinelli di Sangro. Nel breve tempo scenico dell'azione teatrale, di cui si ebbero molte intonazioni ed altrettante rap-presentazioni nel corso del secolo XVIII, il giovane allievo di Gravina opera in tutt'altra direzione rispetto a quella indicata dal maestro, critico di suo nei confronti della pervasività melodrammatica. Il mito viene movimentato da un doppio intreccio, favorito dal travestimento di Amore nelle vesti del cacciatore Alceste e dall'inserimento di Nice, compagna di Diana ed amante di Endimione. Tutto va di conseguenza: la passione generatrice di equivoci, i potenziamenti “amintei” sulla liceità naturale del sentimento, i ragionamenti sull'inviolabile obbligo della reciprocità amorosa. Decolla dai palcoscenici e dalla tradizione musicale partenopei quella linea patetica che inciderà nei grandi testi metastasiani del periodo viennese. Nel riuso mitologico del primo Metastasio, fanno però la loro comparsa le allusività che dalla misura epitalamica delle grandi famiglie dell'*entourage* asburgico-napoletano si allargano per riflesso agli elogi della coppia regnante e della Casa d'Austria. Perché il registro encomiastico si strutturi in uno spazio definitivamente allegorico bisogna comunque attendere l'arrivo del novello poeta cesareo a Vienna, e l'ideazione per le messinscene «festevoli» ordinate da Carlo VI, nel 1730.

Quando ciò accade, si vedono architetture, piante in cui dimorano i Sogni, rami dalle «forme mostruose» che simboleggiano le guaste proiezioni del Sonno, strade «caliginose e funeste», o «luminose e allegre», incroci e bivii. Il virgiliano *Tempio dell'Eternità*, che parla del viaggio eliso di Enea, è essenzialmente costruito sull'esempio claudiano del *De consulatione Stilichonis*. Nella parte finale del secondo libro, Claudiano descriveva

letteraria di Gianvincenzo Gravina, Pisa, Edizioni ETS, 2012, in particolare il paragrafo I «novi raggi» della poesia arcadica: le «Egloghe» di Gravina e la lezione di Lucrezio, pp. 70-76. Per il tema del “lucrezianesimo” graviniano, anche in rapporto alle accuse di ateismo epicureo mosse al letterato-filosofo da Lodovico Sergardi nelle sue *Satire*, si rinvia a p. 74 del volume citato; ma cfr. anche G.V. GRAVINA, *Delle antiche favole*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, a p. LXVI e sgg. del ampio saggio introduttivo.

¹⁷ Cfr. A. NACINOVICH, «Nel laberinto delle idee confuse», cit., p. 63.

l'itinerario del vittorioso console dell'epoca tardoromana: circondato dalle personificazioni di Virtù e Vizi proprie di chi deve esercitare il comando, questi raggiungeva il punto dove i misteri su cicli e destini vengono in luce. Nel riuso metastasiano, spettava invece ad Enea osservare la scena in silenzio – come spettacolo nello spettacolo, aveva notato Jacques Joly, o come affresco decorativo, aggiungo¹⁸ – che si animava nel luogo oltremondano:

si vede il Tempio dell'Eternità sostenuto da colonne trasparenti, fra le quali saranno ordinatamente disposte le immagini delle eroine e degli eroi dell'antichità più celebrati. Sederà nel mezzo l'Eternità; ai lati di lei la Virtù e la Gloria; più basso il Tempo e nelle due estremità, l'una a fronte dell'altra, l'ombre di Lino e d'Orfeo coronate d'edera e di lauro, con la cetra accanto.¹⁹

Sarà compito della preveggenza Deifobe decrittare l'allegoria. L'architettura adamantina è sede dell'immutabile sorella del Fato, madre e dominatrice del flusso temporale, accompagnata dalle sue intrinseche «qualità», della Virtù che eguaglia gli uomini agli dei e della Gloria, nutrice delle Muse, omaggiata dai poeti di Tracia e Tebe. Il senso ultimo dell'intera edificazione coincide con la premonizione dell'«ordine nuovo» – l'antico nel moderno, infatti – su cui si reggeranno stabilmente le sorti del mondo, a garanzia del quale, con discendenza diretta dalla progenie iulia, verrà posta quella asburgica, in figura di Elisa-Elisabetta, sposa di Carlo VI. Ma appunto. Prima di assistere agli «eventi» arcani Enea ha dovuto scegliere: «in due diviso / vedi il sentier? Quinci si passa a Dite; / quindi agli Elisi».²⁰

La decisione da prendere al cospetto di vie divaricanti è un motivo strutturalmente importante per le rappresentazioni allegoriche. Anche Metastasio lo rielabora più volte, sfruttandone la tenuta scenica e la memoria iconografica per collocarvi all'interno l'altro *topos* ricorrente nelle sue azioni teatrali, quello della «contesa». Nel *Sogno di Scipione*, ad esempio, con una sottile modifica rispetto alla fonte ciceroniana, il condottiero romano è messo davanti al dubbio se seguire il percorso indicatogli da Costanza o l'altro, segnato da Fortuna. Ma certo l'eroe che per antonomasia si trova davanti al *carrefour* è Ercole. Anche per questo mi sento autorizzato a spostarmi in avanti di una trentina d'anni e nominare subito l'*Alcide al bivio*, messo in scena il 7 ottobre 1760 per le nozze dell'arciduca Giusep-

¹⁸ J. JOLY, *Les fêtes théâtrales de Metastase à la Cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1978, p. 90.

¹⁹ P. METASTASIO, *Il tempio dell'Eternità*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1951-1954, 5 voll., II, p. 178.

²⁰ Ivi, p. 175.

pe, allora diciannovenne, e di Maria Isabella di Borbone Parma. Come la tradizione figurativa di Endimione ha un suo rilancio nella composizione carracciana di Palazzo Farnese, così succede per il tema eracleo. Nella sua celebre monografia Erwin Panofsky individua nella formulazione canonica di Annibale Carracci la fortuna del dilemma tra *Virtus* e *Voluptas* che si sviluppa dal tardo barocco al neoclassicismo, riscattato per merito degli umanisti dall'antico racconto del sofista Prodicò di Ceo e tramandato da Senofonte attraverso Socrate.²¹ Numerose erano state le riprese musicali e pittoriche del soggetto, di cui vanno almeno ricordati l'«interludio» händeliano e il «drama» bachiano o, per ciò che riguarda l'arte sorella, la tela di Pompeo Girolamo Batoni, composta intorno al 1748, della cui conoscenza Metastasio era sicuramente informato perché di proprietà di un suo privilegiato corrispondente ed amico, il Conte Luigi Malabaila di Canale, allora ambasciatore della Corte sabauda a Vienna.²² Nella versione metastasiana, la chiave allegorica che sovrintende all'intera composizione si incentra fondamentalmente su tre passaggi decisivi, le apparizioni ad Alcide degli altrettanti Palazzi in cui regnano il Piacere, la Virtù, ed infine la Gloria: tre diverse stazioni che l'eroe «vede» – si notino le ripetute raccomandazioni perché egli «osservi e goda», od «osservi e impari» – non molto diversamente dall'Enea «claudiano», e che, per tre volte, lo riportano davanti a quel bivio.

In un recente intervento a proposito delle feste teatrali di Metastasio, Andrea Chegai ha notato quanto siano profondamente dissimili le organizzazioni drammaturgiche tra quest'ultime e i drammi per musica.²³ Il teatro metastasiano, nei suoi sottogeneri, è certamente da leggersi come un sistema al cui interno circolano e si dispongono nelle varie forme temi, sviluppi, proposte che si riflettono reciprocamente. Si prenda ad esempio lo stretto nodo che lega l'apoteosi del sovrano nell'antifrastica licenza del *Demofonte* – gli attributi «luminosi» di Carlo VI sono l'opposto delle cupe prerogative del personaggio eponimo – allo «splendore» sacrale che

²¹ E. PANOFSKY, *Ercole al bivio*, Macerata, Quodlibet, 2010 [1930], pp. 175-190. Al Senofonte dei *Detti memorabili di Socrate*, secondo libro, terzo capitolo, si rifa Metastasio nell'«argomento».

²² L'utile informazione è in E. SALA DI FELICE, *La florida e canora famiglia di Maria Teresa*, e in R. MELLACE, *Musica e politica. Hasse e la festa teatrale tra Napoli, Dresda e Vienna*: ambedue i saggi sono pubblicati in *La festa teatrale nel Settecento*, a cura di A. Colturato e A. Merlotti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 53-76 e 105-128: 63n. e 126.

²³ A. CHEGAI, *Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio*, in *La festa teatrale nel Settecento*, cit., pp. 3-30.

squarcia il buio della *Betulia liberata* e all'illuminazione dell'icona regale, nel grande finale della *Clemenza di Tito*, partecipe di quell'«armonia soave» in cui sarà immerso Scipione sognante. Ma ha certo ragione Chegai. Rispetto al dramma per musica, alla festa mancano «l'estensione» e sono altri i «dispositivi drammaturgici». ²⁴ Da un lato, sta una struttura drammatica: quella che lavorando sul registro patetico si inarcava, dagli esordi napoletani e attraverso la rielaborazione delle fonti di Pausania o di Iginio, verso i capolavori viennesi degli trenta e oltre. Dall'altro appunto una struttura allegorica: quella che alla sequenza di scene animate da personaggi liberi di muoversi nella trama, a vantaggio della analitica mobilità dei punti di vista e dell'intreccio, sostituisce una giustapposizione di «quadri», secondo una sintassi di tipo paratattico, che si avvicendano nel medesimo spazio scenico e bloccano le figure, portatrici di una tesi o modelli di apprendimento. Come già accadeva nell'*Endimione* guidiano e come accade ora, nell'*Alcide al bivio*. Si vuol dire, insomma, che per una definizione più affinata di allegoria teatrale, il dato strutturale della scena risulta un elemento pressoché dirimente.

Da questo punto di vista, più ancora del *Tempio dell'eternità*, l'*Alcide al bivio* è esemplare per il montaggio delle lunghe didascalie e per la loro decisiva funzione nella scansione seriale dei tempi scenici e dei rispettivi significati. Accostiamole. La prima quadratura che Ercole contempla, in compagnia di Edonide, ritrae la «reggia del Piacere». La seconda, indicata da Aretea, quella «più maestosa della Virtù». La terza, verso la quale l'eroe è spinto dall'intervento di Fronimo e dagli stimoli ecfrastrici, ed in cui può entrare avendo superato gli ostacoli che impedivano l'accesso al sentiero del bene, è rappresentata dal Tempio della Gloria:

*La compongono capricciosi edifizii d'intrecciate verdure, di pellegrine frutta e di rari e distinti fiori. Ne variano artificiosamente la vista l'ombre interrotte di nascenti boschetti, e la ravvivano per tutto le diverse acque, le quali o scherzano ristrette ne' fonti, o serpeggiano cadendo fra i sassi delle muscose grotte liberamente sul prato. È popolato il sito da numerose schiere di Geni e di Ninfe [...].*²⁵

La solida struttura, la materia e gli ornamenti dell'edifizio corrispondono alla fermezza, alla decenza, alla semplicità ed agl'impieghi del nume che vi soggiorna. Vari gruppi di statue fra le colonne e i pilastri simboleggiano nel basso la Superbia, la Vendetta, l'Invidia e gli altri vizi soggiogati dalle opposte virtù. Il prospetto ed i lati della scena sono occupati nella parte più elevata da

²⁴ Ivi, p. 6.

²⁵ P. METASTASIO, *Alcide al bivio*, scena III, ed. cit., p. 397.

bassi rilievi trasparenti che rappresentano le future imprese di Alcide [...].²⁶
 Vi si ascende per varie magnifiche scale ripartite in diversi piani. Il nume, in
 attitudine di consegnare all'Eternità i nomi degli Eroi, si vede nell'interno
 mezzo del medesimo; a' lati esteriori la Storia e la Poesia; e nell'ultima som-
 mità la Fama col Tempo incatenato al suo piede [...].²⁷

Disposta al modo di un ciclo figurativo, la narrazione eraclea serve a Metastasio per convocare in un'unica *pièce*-galleria gli stili allusivi ai diversi contenuti, già singolarmente sperimentati nelle sue feste teatrali: da quello "tiepolesco", a dominante giardinesca, con gli evidenti rimandi alle linee serpeggianti dell'artificioso eden tassiano, alle simmetrie e alla statuaria di fattura neoclassica. Ma oltre questa sorta di eclettismo seriale, un altro elemento viene a movimentare la messinscena metastasiana. La presenza dell'accompagnatore, Fronimo, esplicita un motivo pedagogico che non compare nella tradizione iconografica del mito, almeno fino a Metastasio, ma è sotteso all'intero impianto allegorico.

Nell'*Endimione* guidiano il ruolo del precettore è affidato ad Amore: «io solo t'insegnai». Nella pariniana *Educazione* il centauro Chirone è ritratto mentre ricorda ad Achille l'esempio di Ercole, l'allievo che ha dato ascolto ai suoi ammaestramenti. Nell'incisione di Anton Tischler a corredo della stampa viennese del libretto 1760, Fronimo è ritratto come un vecchio con la barba che sospinge Alcide verso la salita.²⁸ La vocazione educativa di Metastasio è una costante del suo teatro, interviene spesso all'interno dei meccanismi scenici, quando al pedagogo-*metteur en scène* si affida il compito di guidare e tessere le fila del racconto. Capiterà ad esempio nel *Re pastore*, l'opera che, come più tardo "rovescio" terapeutico-pedagogico della *Clemenza di Tito*, origina sotto velame pastorale una vera e propria *institutio principis*, esattamente come l'*Eroe cinese*, con facili rinvii alla stessa immagine del poeta cesareo quando, provvisoriamente lontano dagli obblighi celebrativi del teatro di corte, parlerà ai giovani principi di

²⁶ Ivi, scena VI, ed. cit., p. 403.

²⁷ Ivi, scena X, ed. cit., p. 409.

²⁸ P. METASTASIO, *Alcide al bivio. Festa teatrale da rappresentarsi in musica per le felicissime nozze delle LL. AA. RR. l'arciduca Giuseppe d'Austria e la principessa Isabella di Borbone. Per comando degli augustissimi regnanti*, Vienna, Stamperia di Ghelen, 1760 (ma cfr. E. PANOFISKY, *Ercole al bivio*, cit., p. 185). Un disegno di *Ercole al bivio*, poi inciso da Tischler, fu opera di Gregorio Guglielmi: cfr. M. A. PAVONE, *Riflessi del teatro metastasiano sulla pittura napoletana della prima metà del Settecento*, in *Legge Poesia e Mito. Giannone Metastasio e Vico fra «tradizione» e «trasgressione» nella Napoli degli anni venti del Settecento*, a cura di M. Valente, Roma, Aracne, 2001, pp. 455-477, p. 462.

Casa Asburgo, chiamati anche a recitare. Qui però, con l'*Alcide al bivio*, si è ancora al centro della grande scena cortigiana. Né la funzione maieutica può esercitarsi attraverso le peripezie dei melodrammi. Fronimo è il Senno, che da molto istruisce l'eroe e l'ha guidato all'ultimo passo, da compiersi in solitudine. Egli potrà assistere all'atto dell'incoronazione, nel Tempio della Gloria, ma come coreuta, comprimario. Il passaggio decisivo si sta infatti per compiere. La rappresentazione delle virtù morali lascia lo spazio a quella del potere regnante. Da questo punto di vista risulta degna di nota la scelta grafica di commento all'*Alcide al bivio* inserita nell'edizione Hérissant, del 1780-1782. Caduta la più eccentrica *gravure* di Tischler, essa viene sostituita da un rame che privilegia la cruciale scena quinta, quella in cui, alla presenza di Edonide, Aretea si impone all'attenzione dell'eroe. Si torna insomma al canonico gruppo formato da tre figure, prediletto anche da Batoni. Con alcune modifiche sostanziali, però. Invece di apparire, con ritratto frontale, ancora immerso nel dubbio, Ercole è in piedi, e l'asse della propria figura inclina verso quella di Aretea. A sua volta girata verso l'eroe, la dea è in attitudine maestosa e con la mano destra solleva una corona. I putti, che nella *Decisione di Ercole* di Batoni giocavano, distratti, con la clava e gli oggetti-simbolo dei piaceri e delle virtù disposti alla base della composizione, sono attratti anch'essi dall'evento e facendo convergere gli sguardi verso Ercole gli porgono i doni. Ciò che più importa però è il cartiglio – «*Alcide - Edonide, ah che miro, / son fuor di me. La Madre mia*» – posto a pie' di pagina; e quanto l'editore annota: «per aggiugner pregio all'allegoria, ed esprimere al tempo stesso più al vivo le ideali sembianze della Virtù, e il volto spirante magnanimo ardire ed auguri felici del maggior eroe dell'antichità, si è tentato di imitar fedelmente due bellissimi ritratti; quello della gran principessa di cui l'Europa piange tuttavia la perdita dolorosa; e quello dell'augusto figlio, erede del trono e delle virtù, sì gloriosamente inteso a ristorarla».²⁹ Dal libretto stampato in occasione della prima messinscena viennese all'edizione parigina sono trascorsi vent'anni. L'imperatrice Maria Teresa è morta da poco, e Giuseppe II, associato al trono nel 1765, è ora l'unico sovrano. Diversamente da quanto accadeva nella trasmissione figurativa del mito, tela di Batoni inclusa, Aretea-Maria Teresa è priva di corazza e di elmo, che l'avrebbero assomigliata a Minerva. Ha invece in mano la corona di quercia. Se è vero che l'incisione allude *ex post* ai fatti auspicati, essa però

²⁹ P. METASTASIO, *Alcide al bivio*, in Id., *Opere*, Parigi, Veuve Hérissant, 1780-1782, 12 voll., VIII, p. 209; a proposito della *gravure* e della nota editoriale cfr. J. JOLY, *Les fêtes théâtrales de Metastase à la Cour de Vienne*, cit., pp. 334-335.

rinforza, con l'autorizzazione d'autore, il tema politico-celebrativo della pacifica glorificazione. L'appuntamento con la Gloria è infatti il motivo-guida nella parte seconda della festa metastasiana.

Un episodio che conferma l'importanza di questo tema nella seconda metà del Settecento è offerta dal «soggetto» pariniano per lo scenario del Teatro Nuovo di Novara, ideato nel 1776, l'*Ercole, che apprende la musica dal poeta Lino*. Si controlli l'*Esposizione* – non prima di aver ricordato il lavoro di Metastasio quale ideatore di tematiche allegoriche grazie all'intermediazione di Luigi di Canale e alla pittura di Gregorio Guglielmi.³⁰

In un luogo silvestre insieme ed ameno, e sopra un sasso elevato fra i cespugli e fra l'erbe sederà Ercole, quasi riposandosi alquanto delle sue gloriose fatiche. Terrà egli fra le mani la lira accennando di sonarla; e stando coll'occhio e coll'orecchio intento al poeta Lino, in atto di imparare. Lino starà in piedi alla sinistra di Ercole, ma un poco più innanzi di lui. Sonerà egli parimenti la lira, guardando piacevolmente ad Ercole, in atto di ammaestrarlo. Alla destra di Ercole, ma un poco più indietro, si vedrà una Donna rappresentante la Gloria, la quale stando in piedi, solleverà coll'una mano una corona di quercia, in atto di imporla sul capo d'Ercole medesimo [...]. Davanti ad Ercole giacerà sul suolo la clava, la quale alcuni Puttini, scherzando, tenteranno di sollevare chi colle mani, chi col dorso: e un altro di loro farà loro cenno col dito che stiano cheti, mostrando coll'altra mano Ercole e Lino, che sonano.³¹

Parini sceneggia un episodio della vita di Ercole precedente al cruciale momento della scelta – anche se una reminiscenza della *Decisione di Ercole* di Batoni va forse riconosciuta nell'indicazione al *divertissement* rappresentato dal gioco dei putti con la «clava». Resta il fatto che il poeta lombardo, già cantore dell'eracleo Chirone, introduce come culmine della catarsi l'imposizione per mano della Gloria, vista infatti nell'atto “metastasio” di incoronare l'eroe. A ciò si aggiunga un'osservazione ancora: se nella visione del Tempio

³⁰ Cfr. M. A. PAVONE, *Riflessi del teatro metastasiano sulla pittura napoletana della prima metà del Settecento*, cit., pp. 262-264, con la ricostruzione bibliografica sull'argomento e il rinvio, in particolare, allo studio di W. VITZTHUM, *Guglielmi e Metastasio*, in «Paragone», 165, 1963, pp. 66-70. Sull'ideazione da parte del poeta cesareo di programmi iconografici resta fondamentale la lettera del marzo 1755 a Johann Joseph von Trautson per la decorazione della sala dell'Accademia delle Scienze di Vienna (cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., III, pp. 1000-1003).

³¹ Cfr. *Parini e le arti nella Milano neoclassica*, a cura di G. Barbarisi e S. Morgana, Milano, Università degli Studi di Milano, 2000, p. 25.

della Gloria dell'*Alcide al bivio* è posto in rilievo l'apporto costruttivo degli studi – «a' lati esteriori la Storia e la Poesia» –, nel *Tempio dell'Eternità* erano stati introdotti Lino ed Orfeo a scorta di quella deità. Che essa fosse poi rappresentata quale dominatrice del Tempo, esattamente come accade nella grande scena decima dell'*Alcide* – «nell'ultima sommità la Fama col Tempo incatenato al suo piede» – è ulteriore prova del nesso che lega le due feste viennesi, ponendole al centro di un sistema allegorico ben collaudato da Metastasio ed autorevolmente ricollocato da Parini nel contesto celebrativo degli Asburgo a Milano: nell'impaginazione di un altro *soggetto* pariniano di evidente ascendenza metastasiana, *Il Ritorno di Astrea*, risultava decifrabile il rapporto tra la figura della Buona Dea e del «giovinetto e imberbe» che «guardava teneramente in viso alla Madre», Giuseppe II verso Maria Teresa.³²

Su un altro nodo tematico anche il Parini dei *Soggetti per pitture decorative* si sarebbe espresso, quello della Voluttà, apparentemente sconfitta nella disputa eraclea. In un'*ecfrasis* ideata per «la stanza da letto per state» del Palazzo di Corte milanese, il poeta descrive *Le nozze di Ercole divinizzato*: «vedrassi Ercole seduto sovra un gruppo di nuvole, in atto di abbracciare affettuosamente Ebe». Anche nell'apoteosi dell'*Alcide al bivio*, di natura epitalamica, si era alluso alla figura della bella sposa dell'eroe, con gli attributi venerei che si coniugavano ai tratti virtuosi. Del resto Edonide non era stata esclusa, ma trasformata, nei quadri conclusivi della festa teatrale – «Virtù mi regga, / mi raffreni Ragion, purché dal fianco / d'Alcide io non mi scosti» –, a riprova della componente dell'intellettualismo edonistico che permea le convenzioni settecentesche. Quanto poi, nel porre ancor più in evidenza l'allegoria metastasiana del 1760, abbiano contato la ricca strumentazione offerta dall'intonazione di Hasse e l'intero apparato spettacolare della recita, a breve giro di tempo dall'esordio dell'*Orfeo* di Gluck, è fatto ben studiato.³³

Oggetto teatrale dalle molte valenze, l'*Alcide al bivio* contiene al suo interno altri elementi che riguardano l'ambito dell'allegoria. Da un lato, traducendosi nelle forme tripartite di una struttura testuale e musicale che rinvia all'architettura del Tempio – di «piramide» aveva parlato Gravina a proposito delle geometrie culminanti nell'apice sapienziale – può indicare i percorsi iniziatici di stampo massonico.³⁴ Dall'altro, va però registrato il

³² Ivi, p. 70.

³³ Cfr. R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 198-300.

³⁴ È l'interpretazione del testo metastasiano su cui insiste A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 95-101.

meccanismo ludico-parodico volto ad ammiccare e destrutturare, per dir così, la stessa impalcatura allegorica. Si è fatto cenno agli «scherzi» introdotti da Batoni per mezzo degli amorini indocili. Panofsky ebbe modo di valutare come parodia la *gravure* di Tischler appoggiandosi ad un'altra incisione presente a sua firma nella stampa 1760 dell'*Alcide*, in cui si caricaturava *La decisione di Ercole di Pompeo Batoni* per mezzo di irridenti puttini che maneggiavano «gli arnesi scientifici e militari» e «i vari stromenti della mollezza e del lusso», simboli di Edonide e Aretea, peraltro citati, descritti e animati, nel libretto metastasiano. Questo significativo segnale eroicomico, che la regale e postrema incisione dell'edizione Hérissant potrebbe aver fatto dimenticare, non va trascurato. Certo è che, ad *Ancien Régime* tramontato, di ben altri ribaltamenti allegorici si dovrà dire.

3 - Come Giambattista Vico aveva corredato l'edizione 1730 della *Dipintura* allegorica, a cui aveva accostato una *Spiegazione* utile quale «introduzione dell'opera», così Vittorio Alfieri affida al *Rame allegorico*, impresso nell'antiporta del *Misogallo*, e alla sua illustrazione – «Rappresenterà questo Rame un vasto Pollaio, nel massimo scompiglio [...]» –, la cifra interpretativa dell'intera «operuccia». Nell'un caso, *Tavola delle cose Civili*, sulla falsariga del modello «morale» di Cebete Tebano, lo scopo mirava ad offrire una iconografia a prevalente funzione mnemotecnica che permettesse al «Leggitore» la decifrazione dell'intero impianto fisico e metafisico del testo. Nell'altro si tratta invece di un palese rovesciamento di prospettiva, dall'alto al basso. Se l'accostamento tra i due *Rami* ha una sua validità, è per evidenziare l'intenzione parodica dell'operazione alfieriana, il passaggio da una concezione storico-sapienziale dei tempi, dei miti, dei fini degli umani percorsi, ad una considerazione politica, evenemenziale, di taglio radicalmente polemico-satirico. Alla base della rappresentazione di fine Settecento sta infatti un «pollaio» di galli e galline che si azzuffano, su cui è proiettato un fascio-cartiglio – in sostituzione, per dir così, del raggio di luce che unisce i piani compositivi dell'allegoria vichiana – gettato non già dal «triangolo luminoso con ivi dentro un grand'occhio veggente» ma da un Gufo Trombettiere, appollaiato in cima a un albero che occupa lo spazio tradizionalmente assegnato alla personificazione della Donna-Dea: Sapienza, Gloria, Giustizia, o Metafisica, in Vico. Agevolate dallo stesso autore, le decifrazioni sono note.³⁵ I galli baruffanti e

³⁵ Cfr. C. MAZZOTTA, *L'Europa imbestialita: il «Rame» misogallico*, in Id., *Scritti alfieriani*, a cura di M. G. Tavoni, Bologna, Patron Editore, 2007, pp. 105-122.

«sangue-beventi» raffigurano i rivoluzionari francesi; il Gufo che fa uscire dal suo strumento il motto *Ils s'organisent* è probabilmente un poeta «vate», annunciatore incauto e infausto dei fatti; l'albero della Libertà è in realtà «l'arbusto detto Savina»; e «questo – diceva Alfieri – riuscirà anche molto simbolico, essendo le di lui foglie disperditrici dei mal concepiti parti», quelli nati dalla Rivoluzione. L'allegoria del *Rame* alfieriano allude alle stragi del 1792. Ma qui si vuole solo notare come essa sia rappresentativa dell'intera scrittura «misogallica», tetralogia comica compresa, e come lo scrittore adotti, nell'ultima fase della sua produzione, un desublimato codice allegorico che demistifica il nuovo sistema d'immagini della «festa iconoclasta», d'impronta giacobina.

Secondo il racconto di Hébert in *Père Duchesne*, nella Basilica di Notre Dame fu collocato al posto dell'altare il trono della Libertà, sul quale sedeva una donna incantevole, bella come la Dea che rappresentava, con un berretto rosso in testa ed una picca in mano. Era il 20 brumaio dell'anno II.³⁶ In un nuovo contesto rivoluzionario l'immagine tornerà nel dipinto di Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple*. Così aveva scritto Alfieri, parodizzando lo «stemma della Nuova Repubblica»: «Qual emblema è codesto? Una Donnaccia, / sfacciatamente in man tiensi una picca; / di rosso un non so che, su vi conficca, / (par d'un Priapo la testa), e il Ciel minaccia?».³⁷ Ben rodato nel *Misogallo* – ne è prova la personificazione della Licenza nell'ode *Diva feroce e torbida* –, il meccanismo funziona anche all'interno delle commedie. Nei *Troppi*, ad esempio, si rappresenta una scena in cui, al posto dell'effigie di Pallade, appare un Gufo che «volge la coda» all'uditorio «democratico»: già presente nel contesto irridente del *Rame allegorico*, variazione goffa e malaugurante della sapiente civetta, l'animale simboleggia l'ultimo sberleffo.³⁸ La satira alfieriana si aggira dunque tra i detriti di simboli ed emblemi ricostruiti sull'antico dalla cultura rivoluzionaria. A far da cornice sta un paesaggio sempre più astratto, indistinto, atemporale, privo dell'icasticità propria delle allegorie dell'*Ancien Régime* ma sterilizzato anche rispetto alle ambientazioni canoniche della tragedia, che pure, lungo il Settecento, su spinta graviniana e con particolare vigore

³⁶ Il passo viene ripreso e commentato da J. STAROBINSKI, *La scoperta della libertà. 1700-1789*, Ginevra, Skira, 1964, p. 102, all'interno del paragrafo *La festa iconoclasta*.

³⁷ V. ALFIERI, *Il Misogallo*, in Id., *Scritti politici e morali*, Vol. III, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984, p. 273 (sonetto XXI, del 30 dicembre 1792); l'ode citata è del 14 dicembre dello stesso anno (ed. cit., p. 270).

³⁸ V. ALFIERI, *I Troppi*, III, 4, in Id., *Commedie*, si cita dall'edizione a cura di S. Costa, Milano, Mursia, 1990, 2 voll., II, pp. 76-79.

negli anni giacobini, prima e dopo lo *choc* della Repubblica Partenopea, aveva rinforzato la sua tenuta allegorica, a chiave.³⁹ Luoghi neutri, piuttosto, assenza dei personaggi eponimi. La Persia, la Roma, la Babilonia non connotate, a grado zero, dell' *Uno*, dei *Pochi*, dei *Troppi*. Ma che ne è della portata visiva tradizionalmente intrinseca alle *pièces* allegoriche, in quali forme teatrali si deposita e si esprime, a fine secolo?

Una prima risposta proviene dall'interno della stessa produzione giacobina. Francesco Saverio Salfi licenzia per il pubblico milanese un ballo pantomimo di carattere storico-allegorico – «questo pantomimo annunzia il Regno della Ragione» –, a forte impatto emozionale.⁴⁰ Elementi mimico-gestuali erano del resto presenti in altri soggetti salfiani, di matrice mitografica, affidati in particolare allo schema delle «scene liriche», all' *Idomeneo*, o a *Medea*, con inserti danzati, sempre dovuti all'«ingegno» di Dominique Le Fèvre. Storia e miti dunque, all'interno di un meccanismo di copertura e svelamento dell'attualità politica: ad esempio, nell' *Idomeneo*, del nodo tra religione e potere.⁴¹ Per quanto riguarda l'allegoresi propria del mito, restava però aperto un problema individuato anni prima da Ranieri Calzabigi, nella *Dissertation* sui balli pantomimi:

[...] Je ne puis m'empêcher de dire que tout sujet où l'on emploiera des personnages allégoriques ne réussira presque jamais au théâtre. Dans cette danse il est question de remuer l'âme et non pas de plaire aux yeux. Si on n'y réussit pas, on manque son but; et quant à moi, il me semble fondé de croire qu'il est impossible d'émouvoir les passions avec des êtres fantastiques personifiés.⁴²

Muovere l'anima. Si tratta di un'impresa assai ardua per l'arte pantomima allorché dà corpo alle personificazioni allegoriche. Problematica di per sé,

³⁹ Sull'allusività politica della tragedia di ultimo Settecento si vedano gli studi di B. ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, in particolare il paragrafo *Teatro e allegoria*, pp. 89-93, dove si riprende la definizione di Gravina sulla tragedia quale «poema allegorico», e *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794)*, Milano, Franco Angeli, 2013 [1994].

⁴⁰ Cfr. D. DAOLMI, *Salfi alla Scala*, in *Salfi librettista*, a cura di F. P. Russo, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 133-177: alle pp. 142-148.

⁴¹ B. ALFONZETTI, *Teatro e tremuoto*, cit., p. 143.

⁴² R. CALZABIGI, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragiques de «Sémiramis»*, in Id., *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll., I, pp. 154-176: 169; per l'attribuzione della *Dissertation*, uscita in occasione della messinscena viennese della *Semiramide* di Gasparo Angiolini, 1765, cfr. I, p. 20, e II, p. 628.

l'osservazione di Calzabigi appare rilevante se la si spinge avanti nel tempo, quando gli scopi celebrativi delle messinscene perdono senso e si ripropone centralmente il tema del nesso tra lo stimolo visivo-gestuale e il diagramma delle passioni, a forte impatto sul pubblico. In realtà, nel momento in cui individua la questione il librettista sta già organizzando la risposta, che, in partenza dalla *Dissertation*, egli affida in buona parte alla *Lettera ad Alfieri*. Essa è contenuta nell'idea stessa di drammaturgia che Calzabigi prospetta al tragediografo. Secondo la concezione della poesia-pittura, di una teatralità che conserva nelle sue proprie modalità le tecniche efrastiche, i pantomimi «co' gesti, co' movimenti, colle attitudini animano le figure, i personaggi che imitano, li caratterizzano, e gradatamente di scena in scena li conducono a collocarsi in que' quadri o gruppi co' quali immaginano più far colpo sugli animi degli spettatori». ⁴³ Fanno parte, insomma, di un insieme di sequenze, i *tableaux vivants*, che rimandano alla serialità delle grandi didascalie, dentro alle quali le figure mute possono interpretare lo scontro tra passioni e allegorizzarlo. Meno imprevedibile appare perciò la messinscena veneziana del 1774 di un metastasiano *Alcide al bivio*, realizzato ora, nelle forme del ballo pantomimo, dal coreografo Domenico Andriani, con un ricco *cast* di quindici danzatori: a Edonide e Aretea il compito di manifestare i conflitti interiori, le tentazioni, gli stupori, i trasporti dell'eroe – «questi personaggi formano diversi *tableaux* analoghi alle loro diverse situazioni» –, privo ormai del superfluo sostegno di Fronimo-Senno.

Superata dalle nuove istanze drammaturgiche, l'eredità di Metastasio in realtà persiste. E sulla durata del suo repertorio vale forse interrogarsi anche a proposito del flusso dei codici allegorici verso l'Ottocento. Da un lato, esempi residuali della metastasiana macchina dell'allegoria si trovano anche all'interno della produzione politica: il punto semmai, come si diceva, consiste nel verificarne il cambio di segno ideologico. La «favola» salfiana per musica del 1794, *Ero e Leandro*, offre una struttura scenica in cui, davanti al Tempio, con «statue allusive» e danze pantomime, si festeggiano nuovi riti nuziali tra Pace e Piacere. Altri *Trionfi d'Amore*, dunque, ed altri *Palladii conservati* o *Ritorni di Astrea*, i cui profili allegorico-architettonici si stagliano persino nel non-luogo conspirativo-misteriosofico dei *Pittagorici* del Monti, quando, con l'intonazione di Paisiello, ci si volge all'elogio non già del cesarismo asburgico ma del bonapartismo milanese. D'altro canto però si registra una fitta riscrittura di soggetti metastasiani destinati al ballo pantomimo, scorciati nell'intreccio e

⁴³ R. CALZABIGI, *Lettera al Signor Conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, in Id., *Scritti teatrali e letterari*, cit., I, p. 208.

stilizzati visivamente per fare emergere le espressioni conflittuali del *pathos*.⁴⁴ Tra questi, l'*Alcide al bivio*.

Interessato spettatore della *pièce* è Carlo Gozzi, in verità perplesso davanti ad eroi del mito costretti a «piroettare» sulla scena.⁴⁵ La sua reazione risente dell'impressione da *badinage* che la forma espressiva della danza portava con sé – il Calzabigi della *Dissertation* aveva preavvertito del possibile effetto gli spettatori meno esperti⁴⁶ –, coniugata con un conservatorismo di fondo nei confronti della pantomima drammatica. Da quegli anni in poi, tuttavia, le cose cambiano, specie per un profondo sperimentatore dei meccanismi teatrali qual è Gozzi, che negli ultimi decenni del secolo scrive testi per musica e danza e libretti pantomimi di plurima tipologia: «serio-faceta», «eroica», «favoloso-allegorica». Avendo scelto da molto tempo di scartare dalla mimesi realistica del teatro settecentesco a tutto vantaggio di un schermo alternativo che potenziasse la carica drammatico-espressiva della rappresentazione, Carlo si era dimostrato attento allo strumento dell'allegoria. Ne dà testimonianza ancora nel tardo testo programmatico del 1801, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*: «un genere scenico poetico allegorico, qualunque sia l'argomento, e anche frivolo, ben apparecchiato nelle sue circostanze, ingrandito dal significato di un arcano misterioso [...] sarà sempre un genere scenico fortunato nel teatro aperto all'universale e non indegno ai dotti».⁴⁷ Viene dunque la tentazione di accostare alla linea maestra delle prosopopee mitologiche, di varia natura, celebrativa o iconoclasta che fosse, quella ad ampia udienza delle apparizioni fiabesche. Tanto più che la palinodica immagine su cui Alfieri costruisce, tra utopia e disinganno, l'allegoria conclusiva dell'*Antidoto* – con l'attesa Libertà messa al mondo da un benefico «mostro» triforme – ricorda molto da vicino la nascita della bella Fata dal parto magico delle gozziane *Tre melarance*.

⁴⁴ Cfr. T. M. GIALDRONI, *Soggetti metastasiani nel ballo pantomimo*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, a cura di E. Sale Di Felice e R. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 569-607; dà notizia dell'*Alcide al bivio* pantomimo a p. 574. Sull'intento di dare «una funzionalità nuova alla drammaturgia metastasiana, e con particolare riferimento al testo di Ch.N. COCHIN, *Pantomime dramatique, ou Essai sur un nouveau genre de spectacle*, edito nel 1779, scrive Andrea Fabiano, *I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura dello stesso, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006, pp. 171-186: p. 184.

⁴⁵ Il resoconto è in C. GOZZI, *Opere*, Venezia, Colombani, 1772-1774, t.V (1774), pp. 395-396; ma si veda A. FABIANO, *I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, cit., p. 181.

⁴⁶ R. CALZABIGI, *Dissertation*, cit., p. 156.

⁴⁷ C. GOZZI, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, in Id., *Opere edite ed inedite*, Venezia, Zanardi, 1801-1802, t. XIV, p. 151.

MARIO PUZO. *THE FORTUNATE PILGRIM*:
SOGNI INCONDIZIONATI

La maggior parte degli studi sull'emigrazione italiana si è concentrata sulle dinamiche socio-economiche del processo migratorio, non prestando pari attenzione alle dinamiche staticità-mobilità né all'esplorazione dei sentimenti collegati con il momento migratorio e all'insediamento nella nuova realtà sociale, sia essa transoceanica o europea. Delle emozioni, della vita vissuta degli emigranti si sono occupate soprattutto le canzoni e la memorialistica.

Uno studio sull'emigrazione italiana negli Stati Uniti complementare al fattore economico comporta un approccio metodologico che punti a individuare comportamenti, reazioni, frasi dalle quali trapelino sentimenti sia verso il vecchio sia verso il nuovo mondo, inteso come Paese ospitante. Le emozioni strutturano il desiderio di partecipazione sociale, se vogliamo di integrazione, alla vita del Paese di accoglienza. Il presente studio verte principalmente sull'emigrazione italiana negli Stati Uniti d'America e in parte minore nel Sudamerica.

La prima parte di questo saggio si concentrerà sull'aspetto storico dell'emigrazione italiana tra fine Ottocento e primo Novecento, analizzando le posizioni di studiosi ed uomini di Stato italiani. La seconda parte, avvalendosi degli studi di Max Scheler sul tema del *Risentimento* e di Michael Walzer sull'emigrazione e sulla costruzione della società civile, si concentrerà sul testo di Mario Puzo *The Fortunate Pilgrim*, studiandone le dinamiche emotive e i momenti del processo di integrazione dei protagonisti – nello specifico una famiglia italiana emigrata a New York – nella società americana. La terza parte proporrà alcune conclusioni che – sebbene parziali – permetteranno una valutazione non solo letteraria, ma anche storica ed emotiva del processo migratorio italiano in America e della complessa interrelazione tra Nuovo e Vecchio mondo.

L'emigrazione italiana nel periodo 1880-1920 è alimentata non solo dalle difficoltà economiche post-unitarie, ma anche da altri fattori, come la rivoluzione dei trasporti, che accrescendo enormemente la mobilità via terra e via mare,¹ contribuisce ad alimentare il mito delle terre lontane. Tra gli altri fattori non va trascurata la capillare propaganda dei cosiddetti agenti dell'emigrazione che operavano in vaste aree del Paese, al fine di reclutare manodopera da destinare oltreoceano. All'interno di questa retorica della mobilità, che sottintende la possibilità di un arricchimento da parte degli armatori o di quanti sono in grado di spostare capitoli o di procurare forza lavoro alle industrie italiane che si insediavano nel continente americano (soprattutto in Sud America, specificamente in Argentina), è necessario considerare anche il ruolo delle esposizioni universali che a partire dalla prima, tenutasi a Londra dal 1851, avranno cadenza quinquennale. Nel 1892 (quattrocentesimo anniversario della scoperta dell'America) l'esposizione si tiene a Genova. La rassegna si protrae dal luglio al dicembre del 1892. In vista delle celebrazioni del quarto centenario della scoperta dell'America vengono ultimati gli ammodernamenti del porto. Il completamento del porto dà impulso al varo di diversi piroscafi, adoperati per il trasporto di lavoratori tra Genova e le rotte sudamericane, in particolar modo il Brasile. Genova per tutto il 1892 sarà la capitale della cultura marinara. L'attivismo mercantile è sostenuto anche da costruzioni di infrastrutture regionali interne, soprattutto strade, anche ferrate, che rendono l'accesso all'imbarco meno difficoltoso. I quotidiani e i periodici genovesi non mancano di costruire una retorica del ligure emigrato in Sud America che, attraverso la propria laboriosità e il proprio ingegno, riesce a fare fortuna riscattandosi dall'atavica miseria che attanaglia gran parte della regione. Questo fervore sociale di mobilità trovava nell'espressione *fare l'America* un suo correlativo oggettivo. Un fervore sociale che attraversa il Paese nella logica del doversi spostare, dell'andare altrove, al di là dell'Oceano o al di là delle Alpi. I collegamenti ferroviari interno-costa, l'apertura di nuove strade, l'accresciuta possibilità della navigazione marittima, unita a una diffusa pratica locale di racconto orale delle vicende migratorie di intere comunità trasferitesi all'estero, contribuiscono a rendere la partenza da una remota area del Paese meno affidata all'ignoto. Le dinamiche familiari e geolocali svolgono un ruolo molto importante nell'emigrazione italiana. Esse si strutturano in vere e proprie catene parentali che decidono di prendere la via dell'emigrazione.

¹ La grande stagione del fiorire delle compagnie di navigazione storicamente può essere inclusa nel periodo 1861-1930, anche se il varo di piroscafi di grossa stazza avvenne a partire dal 1880.

All'esposizione di Genova fa seguito quella di Torino del 1898 con una sezione dal titolo: *Emigrazione e Colonie*, con Luigi Einaudi autore di una relazione dal titolo: *Italiani all'estero*. Einaudi, elaborando il motto *the trade follows the flag* [il commercio segue la bandiera], propone di coniugare due importanti aspetti dell'emigrazione: il commercio legato al mantenimento di una identità italiana:

[...] il commercio segue le orme dell'emigrante; ma non di tutti gli emigranti, bensì di quelli soli che anche dopo parecchie generazioni conservano relazioni di affetto e di interessi e di consuetudini sociali colla terra che vide nascere essi od i loro genitori... e conserverà i caratteri fondamentali del popolo italiano e proverà al mondo che l'ideale imperialista non è destinato a rimanere anglo-sassone.

Einaudi traccia le linee guida tra emigrazione, commercio e imperialismo, inserendosi in un dibattito politico che in quegli anni riceve una considerevole attenzione giornalistica e parlamentare alla luce della massiccia emigrazione che il Paese sta vivendo. Non tutti i giudizi sull'emigrazione sono positivi o improntati a una visione commerciale del fenomeno. Ecco come «Il Giornale di Napoli», del 20-25 gennaio 1873, si esprime sul tema dell'emigrazione:

L'inclinazione all'emigrazione non si può giustificare che come conseguenza dell'inganno e delle insinuazioni degli ingaggiatori. La prosperità delle colonie che si hanno all'estero non riceverà al certo forza maggiore e nuovo incremento da coteste emigrazioni disordinate, condotte ed iniziate da una speculazione ingannatrice, anziché da principi economici disinteressati... Gli ingaggiatori erano mezzi secondari di questa tratta di bianchi, la cui origine pare sia stata creata dalla necessità di supplire in modo meno dispendioso alla mano d'opera resa più scarsa e costosa negli Stati Uniti d'America in seguito alla abolizione della schiavitù.

Le riflessioni riportate da «Il Giornale di Napoli» anni dopo trovano un'eco istituzionale nel dibattito alla Camera dei Deputati. Un deputato della XVI legislatura, seconda sessione (6 dicembre 1888), presenta il problema:

[...] una delle cause principali dei disastri della emigrazione è stata la irresponsabilità, la malafede degli agenti dell'emigrazione, di tutti quegli arruolatori, i quali nelle nostre campagne esercitano il mestiere di agente con un sentimento non differente da quello, con cui i mercanti arabi esercitano la tratta dei negri sulle coste dello Zanzibar.

Segue l'intervento dell'onorevole Florenzano: «Le province meridionali più flagellate dall'emigrazione [sono]: Salerno, Potenza, Campobasso, Cosenza... Che cosa spinge questi contadini ad emigrare? Fu detto che li sospinge il desiderio di avventura. No. Li sospinge il disagio e la miseria... Io chiamerei l'emigrazione la rivolta rassegnata, poiché se non fosse rassegnazione sarebbe certamente rivoluzione». Sarà poi un altro deputato, Sidney Sonnino, futuro presidente del Consiglio dei Ministri, ad affermare in maniera esplicita la funzione sociale salvifica dell'emigrazione: «E poi l'emigrazione è un modo di assicurare una graduale soluzione... la libertà di emigrazione è un modo di guadagnar tempo per poter sciogliere pacificamente la questione sociale». Dalle posizioni di Einaudi, del «Giornale di Napoli» di Florenzano e di Sonnino emergono distintamente le tre posizioni che si confrontano nel dibattito italiano sull'emigrazione di fine secolo: una positiva, quella di Einaudi, vista soprattutto in funzione di apertura di nuovi mercati commerciali nei territori ove fosse consistente una presenza migratoria italiana [*the trade follows the flag*]; una critica, quella del «Giornale di Napoli» e di Florenzano, fatta di vago umanitarismo verso gli emigranti, e quella di Sonnino, che ritiene l'emigrazione politicamente risolutiva per l'assetto socio-politico del Paese.

Ci si chiede, ora, quanto fosse consolidato, in questi emigranti, il sentimento di italianità e su quali valori poteva fondarsi? Einaudi soprassedette sull'aspetto identitario concentrandosi sulla capacità imprenditoriale dell'emigrazione italiana, principalmente in Argentina. L'esposizione universale di Torino del 1898 fornirà allo stesso l'occasione per un'estesa riflessione sull'interrelazione tra emigrazione e imprenditorialità italiana. Tesi convenute nel volume *Un principe mercante* (1900):

[...] al di là dell'Atlantico, sulle rive del Plata, sta sorgendo una nuova Italia, sta formandosi un popolo, che pur essendo argentino, conserverà i caratteri fondamentali del popolo italiano e proverà al mondo che l'ideale imperialista non è destinato a rimanere soltanto un ideale anglo-sassone. Anzi noi stiamo dimostrando al mondo che l'Italia è capace di creare un tipo di colonizzazione più perfetto ed evoluto del tipo anglo-sassone. Poiché, mentre alla conquista pacifica del colono inglese, si è sempre accompagnata, sebbene tenue e quasi evanescente talvolta, la dominazione militare, mentre ora si cercano di rinsaldare i vincoli politici tra la vecchia Inghilterra e le colonie, la colonizzazione italiana è stata sempre libera ed indipendente. Malgrado la incuria ed indifferenza del governo italiano, malgrado il malvolere di taluni suoi rappresentanti diplomatici, si è a poco a poco costituita nell'Argentina

una forte e vigorosa collettività italiana. Il colono italiano, in terra di stranieri ha saputo prima domare e coltivare la terra ed ora sta trasformando il popolo che su quella terra abita.²

Einaudi vede nell'intraprendenza imprenditoriale italiana in Argentina un fattore di crescita commerciale per il Paese attraverso l'intensificazione internazionale del commercio. Lo studio di Einaudi sull'impatto positivo dell'emigrazione italiana in Argentina e nel Rio della Plata, non manca di polemizzare con un assetto economico e sociale italiano che spinge braccianti del Settentrione e contadini del Mezzogiorno a lasciare i loro paesi:

È bastato che i braccianti del Settentrione ed i contadini del Mezzogiorno, fuggendo dall'inclemente suolo d'Italia e dai salari della fame, si riversino sui deserti dell'America meridionale, perché fossero svelati i tesori di energia e di ostinata laboriosità posseduti dalla razza italice. Quella gente, che in Italia avrebbe trascinato una miserabile esistenza di salariati dei grandi proprietari o delle pubbliche amministrazioni messi alle prese con la natura deserta, diventarono dei coloni ardimentosi, pieni di coraggio di fronte alle tristi avversità del presente e fidanti nella vittoria futura, che ai forti non può mancare.

Il problema dell'emigrazione ha anche un riscontro demografico, di aperture di nuovi spazi commerciali e urbani per il Paese. Attilio Brumalti,³ deputato liberale, in un articolo del 1873, apparso nel «Giornale delle Colonie» scrive: «[bisogna] raccogliere il grosso della nostra emigrazione nella regione platense: prendere un buon posto in Africa alla prima occasione, tutelare, sviluppare nuovi commerci, con fondaci, con stazioni». Queste affermazioni precedono di qualche anno, la relazione del Senatore Caracciolo di Bella, ex diplomatico borbonico, poi ambasciatore del Regno Unitario che nel 1879 denuncia alla Camera alta la condizione miserrima di trentaseimila emigrati in alcune zone del Brasile in cui si registra un tasso di mortalità cinque volte superiore a quello italiano. E con enfasi afferma: «La disattenzione della classe dirigente [italiana] non è dovuta a distrazione o pigrizia bensì alla paura di affrontare il problema dell'emigrazione nel suo insieme». Insomma siamo più sulla linea di non intervento di Sonnino che sull'azione diplomatico-culturale di Einaudi e Brumalti. Nel dibattito politico-sociale entrano anche gli intellettuali, sospesi tra un nazionalismo con forti venature umanitarie ed un socialismo riformista, attento soprattutto alle condizioni operaie nelle città industriali

² L. EINAUDI, *Un principe mercante*, Torino, Fratelli Bocca, 1900, p. 16.

³ Attilio Brumalti, deputato liberale (Vicenza 1849 – Roma 1920).

del Nord, meno alle condizioni delle masse contadine del Sud. Problema demografico e questione sociale vengono posti da Giovanni Pascoli al centro del suo intervento nazionalista che tenne a Barga il 21 novembre del 1911 e pubblicato su «La Tribuna» del 27 novembre 1911, dal titolo *La grande proletaria si è mossa*. Ecco l'avvio del discorso di Pascoli:

La grande proletaria si è mossa. Prima ella mandava altrove i suoi lavoratori che in patria erano troppi e dovevano lavorare per troppo poco. Li mandava oltre alpi e oltre mare a tagliare istmi, a forare monti, ad alzar terrapieni, a gettar moli, a scavar carbone, a scentar selve, a dissodare campi, a iniziare culture, a erigere edificî, ad animare officine, a raccogliere sale, a scalpellar pietre; a fare tutto ciò che è più difficile e faticoso, e tutto ciò che è più umile e perciò più difficile ancora: ad aprire vie nell'inaccessibile, a costruire città, dove era la selva vergine, a piantar pometi, agrumeti, vigneti, dove era il deserto; e a pulire scarpe al canto della strada. Il mondo li aveva presi a opra, i lavoratori d'Italia; e più ne aveva bisogno, meno mostrava di averne, e li pagava poco e li trattava male e li stranomava. Diceva Carcamanos! Gringos! Cincali! Degos!...

Insomma bisognava individuare nuovi territori oltremare non solo per risolvere la questione sociale ma anche per creare, attraverso l'emigrazione, nuova ricchezza per il Paese. Il progetto si realizza non solo mediante l'emigrazione individuale, familiare, ma anche attraverso una politica coloniale che trova il suo primo momento nella conquista della Libia. Tenere questa grande massa di emigrati italiani legati all'Italia significa generare un notevole indotto economico per il Paese. Si intuisce, seppure a differenti livelli, che l'emigrante è produttore di reddito e beneficia sia il Paese che lo ospita che quello che ha lasciato.

Il giudizio di Einaudi è in linea con quello del sociologo Simmel che nei primi anni del Novecento aveva individuato nella figura dello straniero una vitalità superiore alla media, mentre Mario Puzo in *The Fortunate Pilgrim* aveva individuato nell'audacia la qualità degli emigranti italiani capaci di liberarsi dall'oppressione economica e sociale. Tuttavia, quel desiderio di migliori opportunità lavorative perseguito dagli emigranti andava sostenuto da una politica culturale da parte del governo italiano: «Spetta alla vecchia Italia di far sì che i nostri nipoti conservino insieme con la conoscenza della lingua, l'affetto alla madre patria». Tesi sostenuta anche da Francesco Saverio Nitti: «Sulla nostra nazionalità grava la minaccia terribile della scomparsa e dell'assorbimento» (in «Riforma sociale», 1896). Anche se altrove Nitti sosterrà la necessità dell'integrazione italiana nel nuovo Paese:

«Occorre d'altro lato che i nostri emigranti rinunzino alla cittadinanza italiana, per diventare cittadini del Paese in cui si recano ed ivi acquisire quella forza e quella prevalenza che l'esperienza insegna essere in ragion diretta dell'influenza elettorale». [«Riforma sociale», III, Vol. I, p.248] Senza una politica culturale e linguistica di sostegno all'emigrazione italiana il processo di assorbimento [assimilazione] diviene inevitabile. È necessario anche interrogarsi sulle modalità di ritenzione di tratti identitari italiani: lingua, abitudini alimentari, religione quali fattori di ritenzione di una identità nazionale più frequentemente locale, paesana.

I fattori elencati contribuirono in maniera differente a creare un discorso pubblico sull'emigrazione che permeò il Paese fino agli albori del primo conflitto mondiale. In molti casi l'emigrazione italiana oltreoceano veniva considerata temporanea, anche a causa delle possibilità lavorative che spesso offrivano contratti temporanei, in modo da accumulare una certa somma e ritornare in Patria.

Il Novecento e la retorica della mobilità

L'arco di tempo che va dal 1880 alla prima decade del Novecento è stato il periodo del grande flusso commerciale ed umano tra l'Europa e il continente americano. È il periodo del consolidamento del colonialismo mondiale che contribuisce ad accrescere una estesa rete di scambi commerciali, attuati attraverso collegamenti navali. A seguito di essi si costruisce un immaginario letterario e sociale sul viaggio, sulla mobilità e sull'esplorazione di terre lontane spesso descritte da viaggiatori e giornali con un notevole elemento di esoticità. Nel caso italiano, la costruzione di una massiccia flotta navale commerciale e civile, implicava la mobilità non solo delle merci, ma anche della manovalanza con i conseguenti ricavi che avrebbe portato sia alle compagnie di navigazione sia al governo italiano attraverso le rimesse degli emigranti. La flotta commerciale⁴ italiana cre-

⁴ Con l'avvento del secolo XX il traffico marittimo internazionale raggiunse uno sviluppo sempre maggiore. I Paesi protagonisti di questa nuova epopea dei trasporti marittimi, sviluppatasi in un clima di forte concorrenza, di rischi colossali e del gigantismo più avanzato, furono dapprima la Gran Bretagna e la Germania, poi fu la volta degli Stati Uniti, del Canada, dell'Italia, della Francia, dell'Olanda e dei Paesi Scandinavi. Per difendere l'autonomia italiana sui mari, era necessario *pensare in grande* per uscire dalla cerchia ristretta delle competizioni locali. Occorreva entrare con coraggio nel già prospero mercato internazionale, la cui natura era caratterizzata da un forte "sentimento nazionalistico".

La N.G.I. intendeva soprattutto assicurarsi il traffico degli emigranti italiani che era

sce considerevolmente. L'idea di trasferirsi o di emigrare per lavoro o per disponibilità di terra da coltivare è da tempo nell'immaginario italiano. L'accelerazione della diffusione dei mezzi di trasporto (soprattutto per via marittima) intensifica gli spostamenti transcontinentali, interessando sia una grande massa di lavoratori agricoli sia un ceto borghese, tentato anch'esso dall'avventura in terra straniera.

L'apertura all'esterno di comunità rurali chiuse, spesso risultò devastante, soprattutto nel caso del passaggio comunità rurali – città. È questo uno dei tratti del Modernismo italiano. In principio era il focolare, l'orizzonte delimitato da montagne oltre le quali pochi avevano osato o sentito il bisogno di spingersi. La staticità comunitaria e sociale era la condizione umana di tanti uomini e donne italiane. Staticità nei rapporti umani e nelle gerarchie sociali. Questo universo chiuso e immobile non poteva durare a lungo, conteneva al proprio interno la possibilità e il desiderio di essere trasformato. Trasformazione significava percorrere o esplorare nuove realtà sociali, ovvero dare forma a un desiderio recondito di miglioramento sociale, che se non era sentito dall'intera comunità, lo era certamente dai più audaci e dinamici. Trasformare una determinata realtà significava, principalmente, uscire da essa, e adoperarsi per realizzare al meglio il desiderio di miglioramento sociale che è proprio dell'emigrazione. In tal modo l'emigrazione diventa la strategia sociale che permette a tanti individui *dispossessed* di riappropriarsi di una capacità di autoprogettazione seppure spesso segnata da difficili condizioni di vita nella nuova realtà sociale. Il nucleo del processo decisionale dell'emigrazione è la speranza, il cambiamento, che spesso si traduce in riscatto economico. A fronte di tanti *dispossessed* solo pochi decidono di emigrare. Nell'esperienza migratoria, come provato da Simmel e da altri studiosi, la struttura della personalità rimane un fattore discriminante nel designare, in positivo,

gestito dalle altre bandiere europee, in condizioni di privilegio, non essendo gravata da tutti quegli oneri che invece incidevano sui bilanci delle nostre società di navigazione. Nel 1900 sul totale di 97.927 emigranti partiti dall'Italia per il Nord America, 79.787 (83%) era stato trasportato dalla bandiera estera e 18.140 (17%) da quella italiana. «I nostri piroscafi partivano stracarichi e in condizioni pietose dal lato delle comodità e dell'igiene. Gli emigranti erano trattati a bordo nel peggiore dei modi ed erano sistemati fino al terzo e al quarto corridoio delle stive e in ciascuno a tre ordini di cuccette sovrapposte. Costretti a trascorrere le ore diurne in coperta erano esposti alle piogge, al sole, alle temperature più calde o più fredde a seconda delle latitudini in cui viaggiavano. L'alimentazione era ridotta al minimo indispensabile e su alcune navi la distribuzione dell'acqua potabile erano veri agenti trasmettitori di malattie». (E. RADOGNA, F. OGLIARI, A. RASTELLI, G. SPAZZAPAN, *Storia dei Trasporti Marittimi*, Milano, Cavallotti, 1975-1985, Vol. III).

coloro che decidono di emigrare e coloro che decidono di rimanere. Tale vitalità diviene un fattore importante nello sviluppo di uno spirito imprenditoriale e di incremento della creatività a seguito di una trasformazione nel rapporto tra l'io individuale dell'emigrante e la struttura della società che finisce per esaltare qualità economiche, commerciali e di autorealizzazione presenti nella struttura della sua personalità. La città è il luogo fisico ove tali qualità hanno la possibilità di essere messe in pratica. Nella storia dell'emigrazione italiana diviene il luogo di arrivo e spesso di permanenza definitiva di migliaia di italiani. Nella città si realizza il successo o il fallimento dell'esperienza migratoria. In essa si ridefinisce l'esistenza dell'emigrante sia dal punto di vista dello shock culturale sia da un punto di vista cognitivo: la lingua, le nuove abitudini alimentari, le relazioni sociali e quelle lavorative, il passaggio da un ambiente rurale ad un ambiente fortemente urbanizzato con notevoli sacche di disagio sociale, dalla delinquenza alla bassa scolarizzazione dei figli degli emigranti, allo sfruttamento da parte del sistema padronale, attraverso la subdola strategia di usare manovalanza italiana a basso costo giocando sul gap culturale e linguistico degli emigranti. Queste esperienze di vita, spesso non previste, lasciano profondi turbamenti emotivi che si strutturano nell'esperienza dell'emigrante dando luogo a una scala valoriale ove il risentimento verso la madrepatria o verso altri connazionali gioca un fattore importante nella rappresentazione sociale e narrativa dell'emigrazione.

The Fortunate Pilgrim, pubblicato nel 1964, da Mario Puzo (1920-1999) – noto per l'ideazione della saga narrativa della famiglia mafiosa Corleone – è interamente costruito sull'esperienza dell'emigrazione urbana, newyorkese, della famiglia Angelucci-Corbo. Essa tra difficoltà materiali ed esistenziali riesce, grazie alla sua unità familiare, a trovare una collocazione nell'assetto sociale americano. Romanzo urbano, anzi newyorkese, nonostante la città rimanga poco esplorata e vissuta principalmente nella dimensione lavorativa. Il racconto delle vicissitudini interiori della protagonista, Lucia Santa, diviene il motivo principale della narrazione. Il tema che attraversa la narrazione è il suo difficile affrancamento da una condizione di subalternità spirituale, di valori, più che economica, di cui ha fatto esperienza nella sua giovinezza italiana ed entrata nel suo universo relazionale. Il romanzo è costruito sulla metafora del pellegrinaggio, più propriamente di un esodo da una situazione di cattività e rabbia verso l'esperienza della libertà. Il pellegrinaggio dei protagonisti del romanzo di Mario Puzo è una metafora della ricerca di una religione civile che dia energia e speranza per affrontare l'esistenza nella nuova realtà geografica ed

urbana. Una *religione civile* che ha l'effetto di mobilitare la persona investita spingendola verso un "fervore operoso" che permette di vivere in uno stato di trascendenza. Un mistico fervore del guadagno. Questa condizione esistenziale è provata dai componenti della famiglia Corbo-Angelucci. Un misticismo dell'accesso al guadagno, generato dall'esperienza migratoria che prende la forma di una religione civile. È intorno a questo fervore civile e religioso che si struttura l'esperienza migratoria di *The Fortunate Pilgrim*. Romanzo che non rifugge dal presentare i motivi economici e psicologici che hanno alimentato la decisione di emigrare. L'emigrazione comporta un lento affrancamento da una condizione economica di svantaggio e colloca la protagonista, Lucia Santa, ancora nell'universo valoriale ed emotivo del Vecchio Mondo, del suo ambiente sociale e culturale. Nel nuovo mondo emergono alla coscienza momenti di risentimento e rancore verso la vecchia patria, uniti ad una volontà di superare il passato. Dalla storia di Lucia emerge il risentimento. Soprattutto durante le relazioni sociali con altri italiani. Saranno i figli di Lucia Santa, ad affrancarsi dalla *mentalità* dei padri non senza un doloroso confronto valoriale. Nell'universo letterario di Mario Puzo *the Old Country* rappresenta una gabbia esistenziale e sociale nella quale gli uomini avevano limitata, se non nessuna, possibilità di mutare la propria condizione esistenziale a meno che una forza misteriosa, per alcuni versi oscura, non li spingesse a guardare altrove per realizzare il proprio futuro:

So, courage. America was not Italy. In America you could escape your destiny. Sons grew tall and worked in an office with collars and ties, away from the wind and earth. Daughters learned to read and write, and wore shoes and silk stockings, instead of slaughtering the bloody pig and carrying wood on their backs to save the strength of valuable donkeys.⁵

Un passaggio importante per comprendere l'affrancamento di questi emigranti dall'Italia. L'Italia del tempo per i personaggi di *The Fortunate Pilgrim* è un Paese che li ha tenuti in cattività. Un Paese che li ha portati al dolore ed all'afflizione. Gli stessi motivi che troviamo nel libro dell'*Esodo*. Inoltre, la memoria dell'Italia è una costituente importante per la nuova coscienza nazionale americana di Lucia e della sua famiglia. Si va oltre l'Italia, cercando la giustizia, il riscatto sociale. Un passaggio permette una riflessione sulla psicologia degli emigranti e probabilmente permette di tracciare alcune ipotesi nuove nel considerare gli studi sull'emigrazione all'interno della produzione letteraria, narratologica:

⁵ M. PUZO, *The Fortunate Pilgrim*, New York, Ballantine Book Edition, 2004, p. 260.

Audacity had liberated them. They were pioneers, though they never walked an American plain and never felt real soil beneath their feet. They moved in a sadder wilderness, where the language was strange, where their children became members of a different race. It was a price that must be paid.⁶

– *Audacity* – audacia. Un individuo fornito di una qualità morale o intellettuale superiore (se vogliamo, differente) rispetto agli altri individui della sua comunità. Egli si contrappone alle molteplici forze sociali che lo vorrebbero ancorato a un luogo e a una condizione. Chi decide di lasciare un luogo sia per emigrazione o perché espulso finisce spesso per non riconoscersi nelle dinamiche sociali, economiche e psicologiche del luogo originario. Dal punto di vista dell'analisi letteraria, riprendendo la distinzione che Aristotele fa nella *Poetica* sulla collocazione del personaggio rispetto al suo ambiente sociale, l'emigrante potrebbe essere accostato a una figura tragica, isolato dalla sua comunità. Isolato perché potrebbe minacciare gli equilibri di una comunità, mettendola a confronto con le proprie idiosincrasie. L'emigrante, al pari dello straniero, è portatore, agli occhi delle due comunità, quella d'origine e quella ricevente, di un messaggio di differenza esistenziale e sociale che spesso intacca i precari equilibri conviviali di entrambe le società. I risvolti di tale *alterazione* sociale vanno dal meccanismo di autodifesa, sia comunitario sia individuale, al cambiamento operato a livello sociale dal legislatore. Tralasciando il caso in cui l'emigrazione provoca un congelamento esistenziale ed emotivo generatore di sofferenza psichica.

Il fenomeno migratorio, anche quando reso nell'esperienza letteraria, tende sempre a porre i protagonisti a ridosso di due universi valoriali ed esistenziali: il vecchio reso sempre più cosciente dalla nuova condizione esistenziale ed il nuovo ancora difficile da assimilare se non attraverso un processo di profonda autoconoscenza che in ultima analisi porta a un'elaborazione di valori spesso in dissonanza con quelli elaborati nel Paese di emigrazione. Il paese d'emigrazione, *the Old Country*, l'Italia nel caso del romanzo di Mario Puzo, finisce per diventare non più un luogo fisico verso cui poter ritornare bensì un luogo mentale nel quale riversare i momenti di profonda incomunicabilità, disincanto e risentimento:

Ah, Italia, Italia; how the world changed and for the worse. What madness was it that made them leave such a land? Where fathers commanded and mothers were treated with respect by their children.⁷

⁶ Ivi, p. 7.

⁷ *Ibidem*.

È l'amaro sfogo, successivamente rivisto, di Lucia Santa che di fronte a una certa intemperanza (ai suoi occhi) dei propri figli invoca l'universo valoriale e relazionale del Paese che hanno lasciato. Questo momentaneo rifugio psicologico permette a Lucia Santa un ritorno in un territorio psicologico a lei più familiare, per poi ritornare alla quotidianità americana.

La produzione letteraria di Mario Puzo pur avendo una considerevole componente etnica, migratoria, non contempla la dimensione del viaggio di ritorno. In *The Fortunate Pilgrim*, Mario Puzo focalizza il racconto sull'esperienza nel paese d'emigrazione, New York, gli Stati Uniti d'America, ripercorrendone aspetti memorialistici, sociali e stili di vita, contribuendo come pochi altri autori alla letteratura italo-americana negli Stati Uniti.⁸ *The Fortunate Pilgrim* è un romanzo che esprime a fasi alterne, esplicite ed implicite, gratitudine all'America, ai suoi valori per avere accolto coloro che in altri Paesi erano stati costretti a vivere tra profonde costrizioni economiche e morali e biasimo per la incomunicabilità culturale nel quale l'emigrante è immerso. È un romanzo che non contempla il ritorno, neppure nella forma sperata da tanti emigranti; quella di risparmiare abbastanza per acquistare una proprietà da coltivare in Italia. Gli emigranti di *The Fortunate Pilgrim* risentono della difficoltà di vivere nel nuovo mondo, ma non anelano di certo a percorrere la strada del ritorno. La caratteristica della prosa di Puzo consiste nella perfetta consapevolezza dei protagonisti di essere parte (seppure marginale) della società americana. Puzo mette bene a fuoco l'importanza della *legacy* culturale attraverso la quale si compie il transito nel *Nuovo Mondo*, puntualizzando le difficoltà esistenziali che la permanenza nel *Nuovo Mondo* richiede. In *The Fortunate Pilgrim* la *legacy* culturale emerge attraverso la rivisitazione dei sentimenti vissuti e introiettati. In tale luce l'esperienza migratoria in America diviene un viaggio purificatorio, rigeneratore. Lasciarsi alle spalle il *Vecchio Mondo*, l'Italia, significa elaborare i sentimenti negativi (rancore, rabbia, impotenza) in un insieme di valori positivi, allineati con quella che risulta essere la costruzione della realtà nel *New World*. Questo nuovo sistema valoriale costituirà il nucleo emotivo per l'accesso e l'ascesa nella società americana, la condivisione di una religione civile, un collante laico che strutturerà la presenza all'interno della nuova società. Nella dinamica migratoria elaborata da Mario Puzo, la trasformazione dell'universo emozionale e

⁸ Per un'ampia panoramica sulla cosiddetta letteratura coloniale italiana in USA, si rimanda al volume: F. DURANTE, *Italoamericana*. Vol. I: *Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1776-1880*, Milano, Mondadori, 2001; Id., *Italoamericana*. Vol. II: *Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005.

valoriale nella nuova terra diviene la sintesi del viaggio migratorio. Esso per avere successo e reale compimento si deve risolvere nella deposizione di una concezione del mondo che riproduceva: la chiusura e un senso di cattività; in altre parole, il superamento di un sistema sociale avverso a determinati individui oppure a determinati assetti sociali che possono essere politici, religiosi o anche artistici.

L'esperienza migratoria mette in moto un processo di desiderio di ritorno, che spesso non si compie. Questa incompiutezza trova forma esplicativa nell'arte e nella scrittura (ed ovviamente nella componente umana primaria dell'esperienza migratoria: il lavoro). In questa ottica compensativa del ritorno, più propriamente della riflessione sull'esperienza migratoria, la scrittura, sia essa in forma memorialistica, narrativa o poetica, trova dei motivi esistenziali e letterari sui quali concentrare le proprie riflessioni. Il romanzo di Puzo *The Fortunate Pilgrim* apre interessanti riflessioni sul processo migratorio e sulla figura dell'emigrante.

Nell'immaginario dell'emigrante è contemplata la possibilità di redimersi da una condizione subita: la povertà, lo sfruttamento. L'emigrante in questa nuova visione è una figura che sfida lo *status quo*, ponendosi al di fuori di esso e contestandone attraverso la sua esclusione la sua legittimità. In un'ottica di autorappresentazione l'emigrante assume le vesti di un personaggio che intende essere altro. Portatore di un'identità che si disvelerà appieno al contatto con il nuovo ambiente sociale. L'emigrante è mosso, principalmente, dal principio di speranza. Parafrasando Ernst Bloch, diremo: "Dove c'è speranza c'è religione" per poi immediatamente aggiungere "dove c'è religione non sempre c'è speranza". Audacia e speranza sono parte strutturante della personalità dell'emigrante che lo aprono alla storia, ovvero alla capacità di autodeterminarsi e costruirsi la sua essenza. Emigrare, allora, significa aprire la condizione umana alla speranza, indotta da una condizione ambientale e culturale favorevole. L'emigrazione contiene in sé sia il principio di speranza sia la volontà di trasformazione individuale che può avvenire solo altrove, ma contiene anche quell'implicita ricerca di libertà che è elemento fondante dell'emigrazione. Mario Puzo, figlio di emigranti campani, conosce bene le speranze e le aspettative verso le quali l'esistenza degli emigranti si apre, ma non la risolve, come potrebbe sembrare, in una pratica religiosa; la cala, appieno e con consapevolezza, nella realtà americana, pragmatica, sostituendola con una religione laica, naturale sviluppo e autorealizzazione del principio di speranza innescato nella Old Country.

confronto da un lato l'aspetto e il significato archetipico del pellegrinaggio e del suo collegamento con la parte spirituale dell'essere umano, dall'altro l'aspetto della causalità, la sorte. Essa può risolversi in una buona o in una cattiva sorte. Dunque un recarsi in un luogo spinti da una esigenza spirituale ma il cui esito positivo non è garantito dal solo viaggio. Intanto, quale potrebbe essere la motivazione recondita del pellegrinaggio nell'opera di Puzo?⁹ La ricerca della speranza per mutare una condizione umana e sociale si risolve in una terra straniera mediante l'acquisizione di un nuovo *status* sociale che redime una precedente condizione. «So courage. America was not Italy. In America you could escape your destiny».¹⁰ Dunque l'America diviene il luogo simbolico e al contempo reale della salvezza, nazione ove è possibile mutare il proprio destino sociale attraverso l'attuazione di un cambiamento interiore, valoriale. *The Fortunate Pilgrim* pone l'accento su questa lenta trasformazione interiore messa in forte luce nel rapporto tra Lucia Santa, i suoi figli e la città nella quale si stabiliscono: New York. La trasformazione dell'universo valoriale ed esistenziale del *Pellegrino*, necessaria e conseguente al viaggio salvifico e purificatore non è indolore, né scevro di recriminazioni. Il pellegrinaggio nella nuova terra non si esaurisce con l'arrivo. Per concretizzarsi si deve materializzare nell'edificazione non solo di un nuovo universo valoriale ove il senso dell'uguaglianza diventa fondante la costruzione della cittadinanza nella nuova nazione, ma soprattutto di quel possesso spesso negato nella precedente nazione: la proprietà. Essa diventa condizione rilevante, ma non primaria, per l'appartenza a una comunità. L'acquisto della casa, del tetto che sancisce riparo, protezione, ancoraggio, modifica lo statuto sociale e comunitario della famiglia Corbo Angelucci. Essa viene acquistata a Long Island attraverso i risparmi di Larry accumulati con un'attività non ben specificata. In questa prospettiva il reale elemento che permette l'accesso all'appartenenza ad una comunità è il dovere oppure un debito.¹¹ Nell'esperienza migratoria della famiglia Corbo Angelucci troviamo entrambi questi elementi. *Il debito* è contratto con il *Nuovo Mondo* nel momento in cui esso accetta i nuovi arrivati e non si estingue con l'arrivo ma viene reiterato e consolidato attraverso

⁹ Il pellegrinaggio nella tipologia della psicologia junghiana acquisisce diversi significati: richiesta di perdono, speranza e richiesta di un miracolo, ringraziamento, esprimere amore a Dio, rispondere ad un senso di chiamata interiore, reclamare parte del proprio Io perso, trascurato o abbandonato, prepararsi alla morte.

¹⁰ M. PUZO, *The Fortunate Pilgrim*, cit., p. 260.

¹¹ Su tale argomento si rimanda al testo di R. ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998, pp. XIV-XV.

l'avanzamento sociale, espressamente nella possibilità di accedere a un crescente benessere sociale. Diventa dunque un obbligo di lealtà e fedeltà al suo sistema valoriale, incluso quello economico, della nuova nazione. Una religione civile!

Il dovere nel *The Fortunate Pilgrim* è quello di tutelare il benessere familiare, ovverosia assistere e proteggere coloro che sono in una condizione di difficoltà economica o sociale. Il nucleo familiare diviene l'istituzione attraverso cui gli emigranti (la famiglia Corbo Angelucci) diventano parte della società americana. Scrive Michael Walzer: «The model immigrant is not the capitalist overachiever but the family who cares for his own and builds community institutions».¹² Nell'universo valoriale di Puzo, la famiglia rimane l'istituzione-perno nell'integrazione sociale dell'emigrante in terra d'America. Se dunque l'universo valoriale dell'emigrante deve necessariamente mutare, seppur lentamente e non senza confronti con le nuove generazioni, il cardine della vita sociale nella nuova Patria rimane la famiglia.

The Fortunate Pilgrim è ambientato a Manhattan, luogo d'arrivo della grande emigrazione italiana di inizio Novecento, lungo la decima Avenue, nella zona tuttora denominata Hell's Kitchen: lo spaccato di un'enclave italiana focalizzato sulla storia della famiglia Corbo Angelucci. Siamo all'incirca nell'anno 1929, New York accoglie emigrati da ogni angolo del pianeta e la percentuale di italiani in città è considerevole. Lucia Santa è arrivata circa venti anni prima dalle regioni montuose dell'Italia, per prendere marito, un amico d'infanzia emigrato anni prima in America, attraverso accordi presi dal padre. L'incapacità di poter offrire un futuro alla figlia, attraverso la dote matrimoniale, minimizza la considerazione sociale della figlia, Lucia Santa, consegnandola, anche in vista di una prospettiva di riscatto sociale, al futuro marito, che l'avrebbe attesa a New York. Un matrimonio combinato, accettato non senza risentimento da Lucia Santa: «In that moment, she had lost all respect for her father, for her home, for her country».¹³ Lucia Santa si sente abbandonata a se stessa, e di lì a poco l'uomo che aveva accettato di sposare è vittima di un incidente sul lavoro.

«Carelessly let himself be killed in one of those accident that were part of the building of the new continent. She accepted all this without self-pity. She lamented, true, but that was not the same thing; she only begged fate for mercy».¹⁴

¹² M. WALZER, *Exodus and Revolution*, New York, Basic Books, 1985, p. 82.

¹³ M. PUZO, *The Fortunate Pilgrim*, cit., p. 8.

¹⁴ Ivi, p. 9.

Lucia Santa capisce che indietro non può tornare, per poi essere di nuovo data in dote a qualche altro compaesano oltre oceano. Deve contare su se stessa ed attraverso un processo di autoapprendimento capisce che le mancanze, i tradimenti, possono essere elaborati in valori familiari da trasmettere ai propri figli. Il risentimento, per un'esistenza tradita, viene elaborato in forma valoriale. Il dolore trasformato in valore. L'universo valoriale in Lucia Santa prende corpo proprio a partire dalle mancanze subite in famiglia. La famiglia: la necessità di tenerla unita e di garantirle quella libertà a lei preclusa. L'universo valoriale di Lucia Santa, malgrado gli attriti continui con i suoi figli, finisce per strutturare l'esistenza dell'intera famiglia Corbo Angelucci, composta da sei figli, Larry, Octavia e Vincenzo avuti dal primo marito Anthony Angeluzzi, Gino, Salvatore ed Aileen avuti dall'attuale marito Frank Corbo. La determinazione di Lucia Santa, la sua volontà a fronteggiare lo shock culturale e valoriale americano la porterà a una forma di resistenza all'integrazione, dovuta certamente anche a una forma di schermo psicologico, necessario per fronteggiare la nuova realtà. La resistenza alla nuova realtà, lungi dal trasformarsi in un'esaltazione nostalgica e patologica della Old Country, costituirà il perno intorno alla quale la famiglia Corbo-Angeluzzi costruirà il suo ingresso nella società americana, ovverosia l'integrazione. Lucia Santa funge da fulcro intorno al quale i suoi sei figli si ritroveranno, non sempre in maniera solidale o in piena opinione, per costruirsi l'accesso nella società americana, realizzando il sogno di affrancamento dal bisogno portato con sé da Lucia Santa nella sua traversata oceanica. La narrazione di *The Fortunate Pilgrim* è una parabola di questo processo individuale e sociale che diviene anche un processo autoconoscitivo senza mai cadere nella autocommiserazione. Al contrario le avversità patite, le inaspettate difficoltà sembrano consolidare le convinzioni maturate di voler perseguire il sogno di far parte di questa terra. Le avversità sociali ed umane non fiaccano la volontà delle persone a perseguire il loro sogno. Al contrario, rafforzano le loro profonde convinzioni di riuscire nella loro missione. È in questi momenti che viene fuori la resilienza degli emigranti. L'esempio della tragica situazione esistenziale ci viene da Viktor Frankl¹⁵ che nei suoi studi sulla resilienza fisica e mentale di persone sopravvissute ai campi di concentramento o ad esperienze umane di grande dolore approda a tre principali direttive lungo le quali i soggetti in causa arrivano al significato della vita. In altre parole, a una individuazione di uno scopo, un progetto,

¹⁵ V. FRANKL, *Man's Search for Meaning*, New York, A Touchstone Book, 1984, pp. 146-147.

sul quale devono concentrare l'intera loro esistenza. Frankl individua tre maggiori direttive: la prima nella creazione di un lavoro o di un impegno; la seconda nell'amare una persona; la terza che riguarda da vicino la situazione vissuta da Lucia Santa, la quale, vittima di una situazione che non può assolutamente cambiare, è capace di elevarsi al di sopra di se stessa e crescere e cambiare. Non poteva essere altrimenti. La resa avrebbe significato la morte e la dispersione della famiglia. In effetti, il tema della narrativa di *The Fortunate Pilgrim* è proprio la solidità di Lucia Santa che funge da collante familiare. È la sofferenza anche degli altri personaggi e la difficoltà a vivere la quotidianità elaborando un sistema di valori e significati che li ponga in sintonia con la società americana. La loro è un'esistenza marginale, silenziosa, capace di pervenire ad un'elaborazione della propria condizione esistenziale che li proietta a resistere e perseverare con tenacia il loro sogno americano. La sofferenza di Lucia Santa e il suo superamento non rimangono isolati ma si espandono, divenendo parte dell'esistenza di tanti altri emigrati, figure marginali, ma resilienti. E qui risiede la forte resa narrativa di Mario Puzo. È il caso dell'episodio che descrive il dissesto finanziario di cui è vittima Zi' Pasquale. Gino cerca di assisterlo moralmente dopo che ha perso cinquemila dollari nel crollo della borsa valori. L'uomo, in preda alla disperazione, si lascia andare a una riflessione che rispecchia la sua esperienza in America:

“Do you know what I lost, does my son know what I lost? Five thousands dollars. Twenty years of rising in the dark, working in the bitter cold and this terrible American heat. Insulted by the boss, my very name changed, a name existing a thousand years in Italy, the name of Baccalona” – his voice thundered the name – “from the town of Salerno, Italy. I gave it all up. And my son is crying in the street”....
 “Five thousand dollars, twenty years of my life. My bones hurt with that money sweated out of their marrow. Damn heaven and Jesus Christ! They stole it from me without a gun, without a knife, in broad daylight. How is it possible?”.¹⁶

A questa dolorosa riflessione di Zi' Pasquale (familiarmente denominato in gergo dialettale quasi ad intenderne il ruolo di vicinanza sociale nella comunità italiana di New York) fa subito seguito la sua determinazione a riprendere il suo lavoro, a vincere la paura indotta dall'inatteso e imprevisto rovescio economico: «I'll go to work, never fear»,¹⁷ non senza

¹⁶ M. PUZO, *The Fortunate Pilgrim*, cit., p. 151.

¹⁷ *Ibidem*.

però bere un altro bicchiere di vino e cadere privo di conoscenza per poi essere messo a letto, dalla moglie, che si ferma a parlare in cucina con Gino. Riflettendo sulla loro condizione e sull'importanza di preservare la salute mentale del marito «their salvation, he must not bend to the Furies. The money was lost—terrible, but not death».¹⁸ E qui il narratore, calatosi nella mimesi del discorso indiretto libero reso da Gino Angelucci-Corbo, offre il suo punto di vista sulla tenacia di questi uomini e sulla capacità di quella terra (l'America) di renderli capaci di superare considerevoli difficoltà di vita, ripiegando solo sulla loro determinazione a riuscire nella nuova terra, a guadagnare quello *status* sociale negatogli nella terra che si erano lasciati alle spalle. È il Nuovo Mondo ad alimentare il loro coraggio, la loro determinazione a non arrendersi o soccombere alle traversie sociali ed umane alle quali sono sottoposti. Recarsi in America ha significato per costoro entrare in un sogno coltivato altrove. Essi sanno che porta alla loro libertà, al riscatto. È nella traversata, nel pellegrinaggio, che gli emigranti trovano la speranza, altrove negata.

America, America, what dreams are dreamed in your name? What sacrilegious thoughts of happiness do you give birth to? There is a price to be paid, yet one dreams that happiness can come without the terrible payments. Here there was hope, in Italy none. They would start again, he was only a man of forty-eight. He still had twenty years of work in his body. For each human body is a gold mine. The ore of labor yields mountains of food, shelter from the cold, wedding feasts, and funeral wreaths to hang on the tenement door (Puzo, 151).

La speranza acquisita nel nuovo mondo alimenta la capacità di affrontare le traversie e reintegra il corpo nella sfera valoriale individuale quale elemento primario per la produzione di ricchezza (*For each human body is a gold mine*). In tale prospettiva il futuro dell'uomo finisce per essere relegato su se stesso, valorizzandone la componente umana, umanizzandolo. Se il sogno si sostanzializza nel nuovo mondo, attraverso la pratica del lavoro che permette l'affrancamento dal bisogno, esso trova piena realizzazione attraverso la pratica educativa, ovvero attraverso l'istruzione che permetterà non solo l'ascesa sociale nella nuova realtà, ma anche l'elaborazione di una condizione esistenziale nella quale l'uguaglianza acquisirà un ruolo primario. Sarà Octavia, la figlia maggiorenne di Lucia Santa che avrà la temerarietà di opporsi al Dr. La Fortezza, persona losca che raggira le famiglie povere italiane giocando sia sulla conoscenza del

¹⁸ *Ibidem*.

sistema di assistenza pubblica americano che sulla conoscenza della lingua inglese. Octavia si ribella alle sue turpi richieste, prima dicendogli che lei ha letto Zola, conosce la letteratura sulle classi povere francesi, è stata a teatro con le sue amiche, e poi, con un tono e lessico insolito per il turpe La Fortezza gli dice:

Octavia's voice in a high, strong, soprano note berated him. "You take eight dollars a month from my poor mother, who has four little kids to feed and a sick daughter. You bleed a family with all our trouble and you have the nerve to ask me out? You are a lousy son-of-a-bitch, a lousy creepy sneak. My kid brothers and sister do without candy and movies so my mother can pay you off, and I', supposed to go out with you?" Her voice was shrill and incredulous. "You are old-fashioned, all right. Only a real guinea bastard from Italy with that respectful Signora horseshit would pull something like that. But I finished high school, I read Zola, and I have gone to the theater, so find some greenhorn girl off the boat you can impress and try to screw her. Because I know you for what are: a four-flusher full of shit".¹⁹

La consapevolezza delle azioni di La Fortezza nei confronti della madre e della sua famiglia è palese ad Ottavia, che non si rassegna a subirle ma reagisce inveendo contro La Fortezza in una maniera inaspettata per il soggetto. Puzo in *The Fortunate Pilgrim* riesce ad entrare appieno nelle dinamiche psicologiche che vivono gli emigrati, certamente memore dell'esperienza migratoria della sua famiglia. Da un lato prova sentimenti ambivalenti verso la *Old Country*, dall'altro lato elabora la difficoltà a vivere il sogno americano, fatto non solo di successo economico ma di valori che permettano di entrare nel nuovo spazio sociale, vivendone la dimensione di *religione civile* propria della nazione americana. Vale a dire l'adesione ad un sentimento, un credo, più alto. Fatto di dedizione all'accrescimento della propria collocazione sociale attraverso la solidità economica. E qui Puzo sposa le tesi di Simmel sulla filosofia del denaro che permette l'acquisizione della libertà, certamente l'affrancamento dal bisogno. Puzo investe i suoi personaggi di audacia e determinazione propria di chi intende creare una nuova realtà. Un nuovo spazio. Uno spazio sociale che diviene una condizione umana alimentata dalla speranza. I protagonisti trovano nel denaro e nella proprietà la materializzazione di quel riscatto raggiunto attraverso una considerevole sofferenza morale e psicologica, che ha rafforzato il senso di appartenenza al Nuovo Mondo

raggiunto mediante l'unità familiare. Nella descrizione del processo di integrazione nella società americana, Mario Puzo anticipa alcune posizioni sul sistema socio-politico americano espresse, anni dopo, dal politologo Michael Walzer:

Given the success of the capitalist economy and America's liberal ideology individuating, uprooting, and alienating most of the regime's members, only newcomers can be counted upon to have and to foster the social, civic and families ties that social democracy presupposes.²⁰

Mario Puzo costruisce la narrazione di *The Fortunate Pilgrim* sulle emozioni dei componenti della famiglia Corbo Angelucci, le quali favoriscono una adesione comunitaria. In altre parole, è l'unità familiare il valore sul quale insiste Mario Puzo per l'integrazione della famiglia Corbo Angelucci nella società americana. È un processo lungo e doloroso che restituisce a Lucia Santa la dignità che sentiva aver perso abbandonando il paese natìo. La dignità conquistata da Lucia Santa e dalla sua famiglia è l'accesso nella società americana. Tutto questo è avvenuto senza un intervento esterno dello Stato italiano o di associazioni caritatevoli. L'ingresso nella società americana avviene lasciandosi alle spalle la vecchia identità (locale), deponendo i sentimenti di ostilità verso l'Italia e il passato trascorso ed abbracciando la religione laica del denaro e della proprietà.

Puzo confuta le tesi di Einaudi e di Nitti che miravano a costituire delle colonie culturali e commerciali al di fuori dell'Italia. Troppo grande era la distanza emotiva, valoriale e culturale tra le idee di Einaudi, Nitti e la realtà vissuta da Lucia Santa e dalla sua famiglia. Questo mancato incontro tra l'emigrazione di massa italiana e lo Stato italiano è perfettamente illustrato, in una riflessione, da un diplomatico e studioso dell'emigrazione Ludovico Incisa di Camerana:

L'emigrazione di massa, in prevalenza rurale, coglie di sorpresa una diplomazia che pretende un ruolo di grande potenza per l'Italia basandosi sull'immagine storica e culturale del paese e su una civiltà urbana riconosciuta unanimemente sul piano internazionale, ma deformata dall'esportazione dell'Italia povera delle campagne, l'Italia dei villani e dei cafoni, talvolta esaltata come una arcadia incontaminata, in realtà ignorata ed emarginata per secoli dai ceti urbani... un corpo diplomatico, con una forte presenza di elementi legati ai ceti altri internazionali e con una storia gloriosa nei patriziati co-

²⁰ B. HONIG, *Democracy and the Foreigner*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 82.

munali di stampo cosmopolita, è inevitabilmente portato a svalutare l'impatto che il contadino migrante subisce con l'abbandono del proprio paese.²¹

La riflessione di Ludovico Incisa di Camerana rispecchia appieno l'esperienza, seppur romanzata, della famiglia Corbo Angelucci a New York. La distanza che li separa dalle istituzioni italiane è grande. Ed incombente è la loro presenza per la diplomazia italiana. L'assimilazione nella società americana, lasciandosi dietro ogni legame con l'Italia, è tanto inevitabile quanto desiderata.

²¹ L. INCISA DI CAMERANA, *Il grande esodo. Storia delle migrazioni italiane nel mondo*, Milano, Corbaccio Editore, 2003, p. 473.

SULLA POESIA DI ANTONIO SPAGNUOLO
(CON UNA LETTERA INEDITA DI UMBERTO SABA)

L'esordio di Antonio Spagnuolo come poeta risale a più di sessant'anni fa. La prima raccolta, *Ore del tempo perduto*, pubblicata nel 1953,¹ ebbe un giudizio positivo da parte di Umberto Saba, in una missiva diretta al poeta napoletano rimasta inedita, per quanto è a mia conoscenza; documento toccante perché scritto nel giorno immediatamente precedente al ricovero del poeta a Villa Electra a Roma, dove nascerà il romanzo *Ernesto*. Il triestino individua in *Ore del tempo perduto* «una vena sottile di poesia», un «abbandono» lirico, che da «tenue» diventa «raziocinante»: sono caratteristiche della successiva produzione poetica di Spagnuolo, intorno a cui hanno insistito, ufficialmente, altri giudizi critici:

Trieste, 28 marzo 1953

Caro Spagnuolo, sebbene nulla mi dispiaccia tanto come dover esprimere pareri sulle opere altrui, le dirò che c'è davvero nei suoi versi una vena sottile di poesia ed una attenta e collaudata ipotesi di ricognizione che si fa sentire in quasi tutti i componimenti di "Ore del tempo perduto".

Un tenue abbandono, a volte lucido e *raziocinante*, acquista la capacità di svelare anche la memoria del simbolo.

E mi perdoni se le scrivo breve; sto molto male e parto domani per una clinica, sebbene sappia, nel mio caso, che ogni cura è vana.

Le auguro buon lavoro e la saluto affettuosamente, suo
Saba.²

Anche Raboni nella prefazione alla ottava raccolta di Spagnuolo, *Graffito controluce*, quasi tre decenni dopo, parlerà di «rigorosa affabilità *raziocinan-*

¹ Stampata da Intelisano, Milano.

² La lettera proviene dall'archivio privato di Antonio Spagnuolo - Napoli (corsivo mio).

te», mettendola in conflitto con l'eredità ermetica, evocata attraverso il riferimento alla celebre formula della «poetica della parola» del Macri; elemento, quello dell'«affabilità raziocinante», presente nella tendenza dell'«altro Novecento»³ (l'antinovecentismo, come è noto, trova in Saba il capostipite). Ma a partire dall'83, con la raccolta *Ingresso bianco*,⁴ entrano nei «due estremi della tensione», individuati da Raboni, ermetismo (o novecentismo) *vs.* antinovecentismo, altri elementi a complicare il quadro, come il registro scientifico e la notomizzazione clinica del corpo. Queste premesse generali, se non generiche, andranno specificate alla luce del dibattito critico sulla produzione di Spagnuolo, sulle sue fasi evolutive, fasi che pure ricercano naturalmente dei punti fermi, delle costanti cui, evidentemente, il poeta non può né sa rinunciare.

1. Nella prima poesia di Spagnuolo predomina un lirismo di stampo tradizionale, non immune «da radici vagamente postermetiche».⁵ Gaetano Salveti nella prefazione a *Erba sul muro* (1965)⁶ parla di poeta intimista mentre in *Gioventù*, testo tratto da questa raccolta, Luigi Fontanella ritrova «una diffusa sensualità» di stampo dannunziano.⁷ Lo stesso Spagnuolo in una intervista alla domanda su «chi sono i suoi maestri» e il «filo conduttore [...] fin dai primi versi», ha dichiarato il suo debito verso d'Annunzio:

Ho letto tanti libri che non riesco a distinguere più quale potrebbe essere stato un autore preciso ad incidere sulla mia “formazione” di scrittore. Chi mi affascinò, più di cinquanta anni orsono, fu Gabriele D'Annunzio, con la sua meravigliosa esplosione di “parole”, con la sua stimolante “eleganza”, con la sua singolare “cultura”.⁸

³ G. RABONI, *Prefazione a Graffito controluce*, Napoli, Società Editrice napoletana, 1980, p. 5.

⁴ Stampata da Glauk, Napoli.

⁵ M. GRILLANDI, *Prefazione a I diritti senza nome*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978, p. 5.

⁶ Pubblicato da Iride, Napoli.

⁷ L. FONTANELLA, *Poesia a Napoli negli anni sessanta. Una campionatura*, in *La poesia a Napoli 1940-1987* (Atti del Convegno di studi presso L'Istituto Italiano di Studi Filosofici, Napoli 26-28 Novembre 1987), introduzione, antologia e bibliografia a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Nuove Edizioni Tempi Moderni, 1992, p. 166. Fontanella individua nella poesia *Gioventù*, non concordando fra l'altro con l'interpretazione di Salveti nella prefazione a *Erba sul muro*, una sorta di anticipazione della produzione posteriore che sarà espressa, però, in altro linguaggio dopo una riflessione e un «silenzio» di «oltre un decennio»: «sono versi» che «lasciano prevedere l'avventura successiva», per le note di «diffusa sensualità» come «fonte di energia e di conoscenza».

⁸ Intervista a cura di R. Maggiani riportata su «La Recherche» (www.larecherche.it).

E se certo dagli «echi dannunziani»⁹ Spagnuolo si libererà andando verso una poesia apertamente sperimentale – ma il fascino di d’Annunzio scrittore è destinato a durare a lungo se in un racconto pubblicato nel 2008, *Quadrivio per fantasmi*,¹⁰ lo scontro tra i due gruppi in processione di «allucinati fedeli» sembra richiamare quello della novella di d’Annunzio *Gli idolatri*¹¹ – è su queste premesse, negli anni intorno al ’70, che si avvia la fase più significativa della sua prima stagione. Anni importanti per la vocazione poetica di Spagnuolo, dopo un periodo di silenzio, stando almeno alla produzione in volume, dopo il 1965, data della pubblicazione della terza raccolta *Erba sul muro*. Il rapporto con la tradizione lirica si avvia a maturazione quasi un decennio dopo, nella raccolta intitolata *Poesie 1974*.¹² Ad apertura di libro si possono rinvenire versi apertamente lirici, come il dittico: «un palpito che ti chiude / nel mio pugno e ti fa mia». Domenico Rea, nella prefazione alla raccolta, individua una prima scansione qualitativa rispetto allo «stile ricercato» della prima produzione, nella quale, anche per lo scrittore napoletano, è visibile «qua e là [...] il richiamo alla ricchezza di fraseggio dannunziano» misto ad una «certa forzatura barocca», tutte cose da cui con *Poesie 1974* Spagnuolo si sarebbe liberato, evidenziando la tensione «verso una poesia ultimativa cadenzata e battuta da domande a volte cariche di dubbiose speranze, altre volte, inesorabile».¹³

Lo scritto di Rea è in pratica il punto di partenza della bibliografia critica reperibile sull’autore. Nel consultare quella riportata in appendice alla monografia di Massimo Pamio su Spagnuolo, *Ritmi del lontano presente*,¹⁴ si

⁹ R. PELLECCIA, *Poesia e poetica di Antonio Spagnuolo*, in «Prospettive culturali», 2-3, aprile-settembre 1978, p. 106.

¹⁰ Cfr. A. SPAGNUOLO, *La mia amica Morel e altri racconti*, Napoli, Kairós, 2008.

¹¹ Si tratta in Spagnuolo (ivi, p. 27) dei due cortei di seguaci di San Domenico e Sant’Antonio: «eccoli i due cortei fronteggiarsi improvvisamente al quadrivio. Sembravano due eserciti malamente armati, ma ben determinati a combattere una guerra senza pari» corrispondenti in d’Annunzio ai fanatici fedeli, rispettivamente, di San Pantaleone e di San Gonselvo. Ma diverso, incruento il finale della «guerra» di *Quadrivio per fantasmi* rispetto alla novella dannunziana con la battaglia sanguinosa tra i due gruppi: «Il nome del santo rompeva da tutte le gole, come un grido di guerra» [...] «La processione di battaglia così attraversava il confine»; cfr. G. D’ANNUNZIO, *Gli idolatri* [*Novelle della pescara*], in *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori - “I meridiani”, 1992, p. 183 e p. 186.

¹² A. SPAGNUOLO, *Poesie 1974*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1974.

¹³ D. REA, *Prefazione a Poesie 1974*, cit., pp. 5-6.

¹⁴ M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, Napoli, De Dominicis Editore, 1991.

può notare che, organizzata cronologicamente, essa trova cominciamento proprio dallo scritto di Rea. Parimenti nella bibliografia posta da Plinio Perilli a conclusione di un suo saggio su Spagnuolo, organizzata alfabeticamente per autore,¹⁵ l'intervento più antico risulta essere quello di Rea, mentre Salveti e altri autori di interventi critici sulla prima fase, quella fino al '65 per intenderci, non vengono citati. La critica, contrariamente all'autorevole (ma inedito) parere di Saba, è concorde nel considerare le prime tre raccolte quasi un antefatto, assegnando a *Poesie 1974*, per così dire, l'atto di nascita di una produzione che troverà nei volumi degli anni '80 il punto di svolta e di innovazione linguistica. Pamio ad esempio si riferisce alla «prima poesia di Spagnuolo»¹⁶ citando in nota *Poesie 1974* («in questo capitolo affronteremo l'analisi di *Poesie 74*»), sebbene subito dopo segua la precisazione che l'esordio è avvenuta con *Ore del tempo perduto*. Ma la notazione ha solo valore informativo né in un volume che reca il sottotitolo «introduzione alla lettura dell'opera di Antonio Spagnuolo» si trovano riferimenti successivi. Si comprende, certo, la prospettiva del taglio critico e l'impianto cronologico da cui si sceglie di far partire l'indagine, nondimeno sarebbe auspicabile, e non può rientrare nei compiti che si prefigge questo breve scritto, mettere a fuoco i rapporti tra quella prima produzione e le più mature opere dell'autore. Ciò anche perché nel lavoro sulla lingua e sui contenuti compiuto da Spagnuolo, lirismo e sensualismo, tradizione e sperimentalismo subiranno evoluzioni e contraddizioni, saranno i punti fondamentali di una ricerca, di una «ricognizione», per usare ancora un termine di Saba, che ingloba anche spinte verso la trasgressione linguistica al di fuori del perimetro della neoavanguardia; ma un fondo lirico, pur nella ricerca di una difficile melodia, di efficaci dissonanze,¹⁷ carsicamente riemerge e persiste tutt'oggi al fondo di una operazione lunga sessant'anni, in cui la fase più marcatamente sperimentale, di grande interesse, cominciata negli anni '80, sembra porsi come una zona intermedia, ben individuabile. Dominanti sembrano, infatti, i ritorni alla tradizione lirica nella produzione più recente. Nel 2007, Plinio Perilli, critico militante, poeta a sua volta vicino alla tradizione lirica, ha potuto intitolare il suo citato lavoro con 'un verso' che sembra epigrafico:

¹⁵ P. PERILLI, *Come l'ombra di una nuvola sull'acqua*, Napoli, Kairós, 2007, pp. 37-62.

¹⁶ M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., p. 7 e cfr. nota 1, p. 16.

¹⁷ Cfr. *Dietro il restauro*, Salerno, Edizioni Ripostes, 1993, p. 27: «Trascino artigli per le dissonanze»; già a proposito di *Affinità imperfette* (Prefazione di M. Stefanile, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976), Domenico Rea, nel risvolto di copertina, pone l'attenzione sul «canto dissonante» (vedi *infra* nota 55).

«Come l'ombra di una nuvola sull'acqua», quasi ad indicare, fin dal titolo del suo intervento, l'alveo, il bacino stilistico di partenza e ritorno di questa poesia: «Tensione e melodia, spaziosità e clausura – insomma gli eterni, consacrati ossimori di ogni sano lirismo, presiedono da sempre alla poesia tutta di Antonio Spagnuolo». ¹⁸

Nella *Introduzione dell'Autore a Come un solfeggio*, ¹⁹ l'ultima raccolta ispirata alla scomparsa dell'amata Elena, compagna di una vita, Spagnuolo scrive note di poetica che con evidenza si ricollegano ad un ambito lirico. Sembra ancora possibile, in questo «gioco testamentario» – come l'autore stesso definisce questa ultimativa, sicuramente non ultima esperienza poetica, ora che i «cristalli», vale a dire la ricerca di perfette analogie nel gioco delle associazioni, si sono mutati in «schegge di vetro», «puntute e laceranti» metafore incarnate nel dolore reale per la scomparsa della persona amata – sembra ancora possibile intravedere per il personaggio 'che dice io' un orizzonte lirico fondato sul «canto» («c'è ancora un canto a fine d'orizzonte» ²⁰). A conclusione cioè della propria parabola «ecco che nel fondo mitopoietico della memoria si abbozza quello che sarà il “verso”, musicale e ritmico, per un divenire sul destino soccombente della solitudine». ²¹

Il tema della solitudine, già presente in *Poesie 1974* («Tu non raccogliesti / parole di pensieri profondi / e il golfo trema nella solitudine»), o in *Affinità imperfette*, in cui sembrano richiamate le lontane origini dell'ermetismo meridionale di un Gatto o di un Quasimodo («non c'è isola che possa ascoltare / la mia solitudine»), si colloca in un campo più ampio di rievocazione e presentificazione dell'Assenza, come individuato da Pamio, ²² cui l'autore si riconnette, decenni dopo, in *Come un solfeggio* («Ecco ritorno solo»), evocando nell'*Introduzione* citata il termine chiave della cultura ermetica: «L'assenza con il suo vortice negativo imprime indelebili incisioni nel subconscio, tali da annullare ogni *res-extensa*, in un naturale sottofondo di angoscia» [...]. «Assenza» che, in *Come un solfeggio*, si lega all'«attesa» (p. 18), entrando in dialettica, come è nell'ermetismo, con l'Eterno, con «l'abolizione dei vincoli del tempo e dello spazio», con

¹⁸ Il titolo del volume di Perilli è parziale citazione di due versi di una composizione di *Fugacità del tempo* (Prefazione di G. Finzi, Falloppio, Lietocolle, 2007, p. 36). La citazione è a p. 5.

¹⁹ A. SPAGNUOLO, *Come un solfeggio*, Napoli, Kairòs edizioni, 2012, p. 7 e ss.

²⁰ Ivi, p. 15

²¹ Ivi, p. 7.

²² Cfr. M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., p. 13

il «desiderio di trascendenza». Carlo di Lieto a proposito de *Il senso della possibilità*, penultima raccolta di Spagnuolo, parla di una fase in cui compare «l'infinita trascendenza dell'esperienza interiore». ²³ E in fin dei conti se tali temi e concetti di eredità ermetica, pur rifunzionalizzati, sembrano nelle ultime raccolte naturali, per così dire, nelle suddette circostanze biografiche che l'hanno alimentati (o meglio segnati), si potrà parimenti notare come essi si affacciano già nella precedente produzione a mo' di presagio: il racconto dell'io, in *Poesie 1974* ad esempio, è per Pamio quello di «un Io della perdita, del Lutto». ²⁴

Se si cercasse però di incasellare il poeta in una corrente (parlare ad esempio di neoermetismo) si incorrerebbe in un errore palese. ²⁵ Si possono tutt'al più individuare, in una ricchissima produzione, alcune fasi, così come si è già accennato, evoluzioni, spinte in avanti e ritorni all'indietro, che si organizzano intorno ad un nucleo centrale che sempre riemerge, la costante del tema erotico, del conflitto tra *eros* e *thanatos*. Mario Pomilio ha evidenziato una «esplicita professione di fede psicoanalitica» dell'autore che non si limita ad astratte note di poetica ma riguarda soprattutto l'«assunzione di contenuti e mitemi anch'essi di origine psicoanalitica» nel corpo stesso della poesia, la cui «radice» sprofonda nella sfera dell'inconscio. Non può quindi non essere sottolineato per Pomilio

²³ Val la pena di citare più estesamente: nella nuova raccolta «il *milieu* d'incontro non è più quel disaggregante mondo delle immagini, che trova nel *topos* della malattia o nell'esperienza del discorso amoroso le sotterranee latebre dell'inconscio, ma, sulla scorta di una indagine incrociata, vengono alla luce i residui diurni di una ragionevolezza emulsionante, quando l'amore si ritrae dall'essere e fa capolino l'infinita trascendenza dell'esperienza interiore disseminata nei versi» (C. DI LIETO, *Nota introduttiva a Il senso della possibilità*, Napoli, Kairós, 2013, p. 5). Il «non è più» e quel che segue sembra riferirsi, evidentemente, alla fase sperimentale del poeta napoletano. Il «disaggregante mondo delle immagini» richiama le affermazioni di Pomilio nella prefazione a *Candida* (vedi *infra*) a proposito del linguaggio che «rimane al polo opposto dai processi aggreganti». Di C. DI LIETO cfr. anche l'ampio saggio (comprendente anche una selezione di testi e di giudizi critici): *L'Eros, il tempo e l'inconscio nei versi di Antonio Spagnuolo*, in Id., *La bella afasia. Cinquant'anni di poesia e scrittura in Campania (1960-2010), un'indagine psicoanalitica*, Torino, Genesi Editrice, 2011, pp. 497-538.

²⁴ M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., p. 8.

²⁵ Cfr. quanto afferma Altamura già decenni addietro (in «Prospettive culturali», 2-3, aprile-settembre 1978, p. 123): «A volerla cristallizzare in una formula storica, nel panorama spesso contraddittorio ed ambiguo della lirica contemporanea, quella di Spagnuolo, più che una poesia post-ermetica, appare una poesia di continua ricerca [...], specchio di una stagione poetica incerta e nella quale si incontra l'esigenza del superamento immediato di ogni risultato raggiunto».

il valore prelogico della poesia di Spagnuolo, la natura d'un linguaggio che non mira in alcun modo alla "sintassi", ovvero, se si preferisce, rimane al polo opposto dai processi aggreganti che sono tipici della comune espressività, e invece è come se perseguisse la scommessa di misurarsi con quanto c'è di albicante, di preconsciouso, di disaggregato, di informale nella nostra esperienza mentale. [...] entrano massicciamente nei suoi versi, fino a diventarne radice e sostanza, il ben noto binomio di *eros* e *thanatos*, l'endiadi-opposizione di libido e morte, assunti per via di una estrema semplificazione con un'intensità quasi aggressiva e sofferti per converso fino allo spasimo e allo sgomento: lo spasimo che si aggrappa all'*eros* in nome della vita, lo sgomento di chi da esso regredisce, per stanchezza magari e sazietà, verso immagini funeste e talora macabre vertigini.²⁶

Tali affermazioni vanno confrontate con le successive osservazioni critiche di Gian Battista Nazzaro, che ritiene «fuorviante» attribuire l'atto di nascita della «produzione poetica di Spagnuolo», all'«adesione a un'idea psicanalitica della poesia» dietro l'*input* della scheda del *Dizionario* einaudiano su Spagnuolo (cfr. nota 27); anzi egli giunge a mettere in dubbio l'effettiva «professione di fede psicoanalitica» dell'autore, individuata da Pomilio,²⁷ da cui è derivata la non meno fortunata formula del *Dizionario*. In effetti negli interventi sul Nostro appare oramai un po' un luogo comune accogliere l'una o l'altra variante con il riferimento connesso dell'asintattismo, generalizzando il discorso, mentre il contesto relativo d'origine è la prefazione ad una raccolta specifica, *Candida*, e non un

²⁶ M. POMILIO, *Prefazione a Candida*, Napoli, Guida, 1985, p. 5 e 7. Le affermazioni di Pomilio, fatte proprie dall'autore (vedi *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, p. 335), sono condivise da Pignatti nella scheda da lui scritta per il *Dizionario della letteratura italiana del Novecento* curato da A. Asor Rosa (Torino, Einaudi, 1992) poi ripubblicata, con qualche aggiornamento, nella *Letteratura italiana-Dizionario degli autori*, curato dallo stesso A. Asor Rosa, da cui si cita (ivi, 2008, p. 457): «L'adesione a un'idea psicanalitica della poesia, intesa come affiorare di un elemento prelogico nell'esperienza mentale, comporta in S. il rifiuto di una sintassi vincolante, sul piano del linguaggio come su quello del senso. È costante nella poesia di S. la rappresentazione di nuclei tematici come la centralità dell'*eros*, la relazione *eros* / *thanatos* e libido / morte [...]». Da segnalare che negli interventi critici posteriori, con qualche isolata eccezione, la scheda è stata attribuita al curatore del volume.

²⁷ «È nata [l'affermazione] da un equivoco di Mario Pomilio che, nel prefare *Candida* (1985), aveva voluto sottolineare "il valore prelogico" della poesia di Spagnuolo, scambiando tuttavia una dichiarazione di quest'ultimo – "la poesia è legata all'inconscio e l'inconscio è il luogo della poesia" – per una "esplicita professione di fede psicoanalitica"», G. B. NAZZARO, *Dibattito col poeta (La poesia a Napoli)*, Quarto, Ilitia Edizioni, 1997, p. 39.

bilancio dell'intera produzione. Al di là comunque dell'esistenza o no di questa «fede psicanalitica» e della sua ortodossia – d'altra parte Wilhelm Jensen scrisse *Gradiva*,²⁸ resa celebre dal saggio di Freud, non avendo letto, per quanto se ne sa, nulla di Freud e della psicanalisi – a me sembra che la sostanza del problema, sospendendo il giudizio sui conflitti interpretativi relativi alla psicanalisi, rimanga in un saldo alveo tematico-linguistico:

In realtà, la poesia di Spagnuolo è poesia erotica, resa più cruda e avvincente dall'uso di un linguaggio tecnico-scientifico che deriva all'autore dalla sua professione di medico – una poesia erotica che talvolta è veramente di sicura resa drammaturgica, poiché mette in scena non solo una conflagrazione di linguaggi oppositivi e – di fatto – inconciliabili tra loro, ma anche perché esibisce un conflitto di sentimenti e/o di frustrazioni sentimentali che spesso travalicano pari pari nell'angoscia del vivere con annessa paura della morte.²⁹

Il discorso del Nazzaro – siamo nel 1997 – sembra rimettere in gioco gli archetipi di *eros* e *thanatos*, ritraducendoli nell'opposizione che agisce concretamente nel testo: la rappresentazione del drammatico «conflitto di sentimenti», che ha comunque origine nella *psyché* del medico-poeta e che comporta il conflitto di linguaggi.

Per quanto l'oppositiva implementazione linguistica agisce più in certe zone della produzione di Spagnuolo, val bene richiamarlo, meno in altre, ossia nei libri post-sperimentali fino a *Il senso della possibilità* e a *Come un solfeggio* – e arriviamo al 2014 – *poesia erotica / paura della morte*, rimangono poli fondamentali. Non si dirà una banalità, nel caso di Spagnuolo, se si afferma che l'uno serve ad esorcizzare l'altro. Negli ultimi libri la scomparsa dell'amata Elena, che come personaggio femminile è entrato fin dagli inizi nella poesia di Spagnuolo, saldando vita e letteratura,³⁰ ha tramutato quella *paura della morte* in compianto della perdita: «ed il mio canto piange un corpo eroso» si legge in *Il senso della possibilità*; perdita dell'*origo* che minaccia l'esistenza stessa della poesia: «Si lacera oramai ogni poesia / perché parole corrodono le ombre».

Data per acquisita, alla luce del dibattito critico, la premessa sui poli

²⁸ Per inciso il nome fatale compare in Spagnuolo in un verso de *Il senso della possibilità*, p. 66: «Gradiva adorni nuovamente colori».

²⁹ G. B. NAZZARO, *Dibattito col poeta*, cit., p. 40.

³⁰ Basti qui citare *Per Elena*, in *Poesie 1974* (p. 16); più recentemente, oltre a *Come un solfeggio*, alla scomparsa della compagna è dedicata *In memoria*, la seconda parte di *Il senso della possibilità*, cit., pp. 85-99.

fondamentali di questa poesia sopra delineata, occorre correre il rischio di risorgenti, pericolose generalizzazioni, aggravate dal fatto che in un breve saggio come questo è impossibile dare conto di altri motivi che ritornano frequentemente, come l'evocazione, spesso angosciosa e contraddistinta da sensi di colpa nel personaggio 'che dice io', del fantasma del padre,³¹ o il dialogo con un altro Padre, con il Tu del Dio cristiano:

Scivolo fuori dalle arterie
per non accecarmi nel sole,
per condurre i miei sogni
esattamente in quel punto del cielo
ove la Tua presenza è bagliore,
ove si confonde lo sguardo,
ove mi sazierò del mio dubbio.³²

Dialogo problematico, che non è solo presente nel volume *Io ti inseguirò. Venticinque poesie intorno alla Croce*³³ e che alterna, pur nel dubbio sempre presente,³⁴ una possibile vicinanza:³⁵ quasi «una porzione di fede»³⁶ o una irredimibile lontananza³⁷ che non perita di tramutarsi in bestemmia,³⁸ in

³¹ Cfr. *Rapinando alfabeti* (prefazione di P. Perilli, Napoli, L'Assedio della poesia, 2001, p. 46) «Che fine ha fatto mio padre [...] / Ed io ricordo che l'avrei cercato / in ogni verso / purché fosse tornato»; *Fratture da comporre* (Napoli, Kairós, 2009): «Vedo l'ombra di mio padre ritornare / dopo lunghi silenzi (p.74); «Abbandonai mio padre / – ossa sbriciolate senza alcun rispetto – / alterne ai miei capelli grigi» (p. 18); «Prezioso spolverio delle stelle / l'avello di mio padre, paura di un incontro» (p. 26). La morte del padre è evocata in *Candida*, cit., p. 36: «In ultimo mio padre / mezza fiala di Noan / ed entra in coma: / glomèruli reagiscono / di volta in volta / gracida giaculatorie. // Non mi riconosce, narici rivolte / all'infinito / del mio sussurro».

³² Cfr. *Fugacità del tempo*, cit., p. 32.

³³ A. SPAGNUOLO, *Io ti inseguirò. Venticinque poesie intorno alla Croce*, Prefazione di G. Martino, Napoli, Luciano editore, 1999.

³⁴ «Il dubbio / che mi costringe a tentare / prostrato / le bende della mia follia», ivi, p. 57.

³⁵ «Il mio rifugio, nel ringraziamento / giustizia del giudizio, / Te ascolterò», ivi, p. 19.

³⁶ Cfr. *Fogli di calendario*, prefazione di G. B. Nazzaro, Reggio Emilia, TAM-TAM, 1984, p. 59.

³⁷ Cfr. *Rapinando alfabeti*, p. 20: «È la terra al tramonto. / È l'enorme fardello che la fede / abbandona / alle spalle della nostra vicenda»

³⁸ Cfr. *Io ti inseguirò*, p. 37: «E se un giorno ingannerai nelle pieghe / della mia stessa carne, / o mortificherai le attese del dolore [...] / io ti inseguirò adirato sino a quando / la mia coscienza non schiaccerà / con diffidenza il simbolo della tua Croce...»; cfr. *Fratture da comporre*, p. 74: «Se io potessi riservare una promessa, / nella indecisa emozione, / lascerei la Croce senza più bestemmie»; *Il senso della possibilità*, p. 87: «Ora ho depresso anche Dio nella bocca / per non bestemmiare».

negazione e rifiuto come «vincolo di ossessi»: «Rimane a confondere la saggezza il mio dialogo / con Dio, una catena / di dubbi, agganciata alla roccia / ove ogni giorno si spaccano parole, / mentre il diniego è vincolo di ossessi».³⁹

Pur tenendo conto di questi elementi, cui qui si è solo potuto accennare, non sembra lontana dal vero, l'affermazione di Gilberto Finzi secondo cui Spagnuolo fa parte degli autori *unius libri*,⁴⁰ il che non può non avere ricadute sullo stile:

Antonio Spagnuolo fa parte, io credo, di quella specie di scrittori che scrivono per tutta la vita un solo libro (l'altra categoria, per dire, è quella degli scrittori per i quali "ogni libro un'avventura"): Dino Campana è il loro Dio, Vittorio Sereni l'esempio più prossimo, Sbarbaro, Saba e Lucio Piccolo altri aulici esempi. Trovata una propria cifra lo scrittore la segue, la circonda; la ama. [...] Qual è, allora, la cifra, ossia la linea stilistica prevalente, in Spagnuolo?

La sua poesia sembra nascere sempre dall'esorbitanza, dall'eccesso [...].⁴¹

Una poesia quindi *unius libri* che nasce dall'eccesso. Il termine è da ricondurre all'ambito della formula del 'neobarocco' elaborata in altra sede da Finzi.⁴² Su tale tendenza, riscontrabile, secondo il critico, in alcune zone della poesia di Spagnuolo, si concentrano le note negative: «Il groppo della pulsione medico-linguistica, a volte, meno sorretta dall'utilizzo dell'autocritica, sfiora quella degenerazione iperbolica che altrove ho chiamato "neobarocco"». ⁴³ Il «raptus» dell'eccessivo analogismo, caratteristica principale del neobarocco in Spagnuolo, secondo Finzi, è però, bilanciato e superato da altre componenti e luoghi poetici: «gli esempi negativi potrebbero moltiplicarsi, ma altrettanto, anzi ancor più si moltiplicherebbero quelli positivi», tendenti a costituire positivamente una «tonalità lirico-surreale»

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ Cfr. E. REGA, cit., p. 351: «Per usare un'espressione di Marina Cvetaeva, Antonio Spagnuolo è "poeta di lago" che pur con variazioni e interni sviluppi [...] ruota sempre intorno agli stessi temi di fondo». D'altra parte l'autore stesso in *Fratture da comporre* (p. 7) scrive: «troppe volte ho giocato variazioni» e in *Fugacità del tempo* (p. 10): «Di me non resta altro che l'accadere delle forme / sempre eguali, / in un percorso che trattiene l'unica parafrasi / di congetture, / accattivante e violenta».

⁴¹ G. FINZI, *Antonio Spagnuolo*, in Id., *Il decennio è un'idea di poesia*, Napoli, Alfredo Guida editore, 2003, pp. 117-118.

⁴² G. FINZI, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo: il Neobarocco*, in «Testuale», 5, giugno 1986.

⁴³ G. FINZI, *Il decennio è un'idea di poesia*, cit., p. 118.

per l'intersezione con altri linguaggi: pittura e musica, «altri importanti muse della poesia di Spagnuolo».⁴⁴ Queste notazioni sono riprese da Finzi nella sua prefazione a *Fugacità del tempo*, nella quale il giudizio sul 'neobarocco' del poeta partenopeo sembra mutare di segno. Così la serie di aggettivi, anch'essa 'eccessiva' che apre la prefazione e che sembrerebbe riproporre, specificandone le coordinate, la formula di 'neobarocco' come elemento negativo: «Esuberante. Eccessivo. Complicato e complesso. Luminoso e persino rutilante», è da inquadrare invece in un complessivo giudizio positivo⁴⁵ di Finzi su una poesia in cui ora «tutto torna».

In questi versi Spagnuolo abbatte il suo gioco, mostra le sue carte segrete, quelle che ci ha sempre negato, che ha tentato di metaforizzare e di rendere impredicabili: a capirlo a fondo, è un pittore che maschera, con i suoi colori, un suo disegno, lo ingrandisce, lo abbellisce, lo lavora. Allora le allusioni più esclusive, il ritmo che cresce e accelera, qualche svolazzo dodecafonico nella musica del verso, tutto torna [...].⁴⁶

Le osservazioni di Finzi, precedentemente riportate, sull'iperanalogismo e la «pulsione medico-linguistica» ci riportano alla fase sperimentale di Spagnuolo, costituita innanzitutto, secondo Mario Lunetta, da cinque, fondamentali volumi degli anni '80: *Graffito controluce* (1980), *Ingresso bianco* (1983), *Le stanze* (1983), *Fogli dal calendario* (1984), *Candida* (1985), volumi con i quali, e l'affermazione risale ad un importante convegno napoletano del 1987, si disegna «con nitidezza» la figura di Antonio Spagnuolo come autore. Fermo restando il lontano termine cronologico *ad quem* preso in esame dal convegno (1940-1985), cui hanno fatto seguito diverse raccolte di Spagnuolo, le affermazioni di Lunetta sono da condividere soprattutto laddove sostiene che l'autore non aspira ad organizzare «uno scintidioletto privato» ma «insinua le sue sonde di linguaggio tecnico in un terreno semantico assai più generale e sconfinato».⁴⁷ È in questa fase – anche se occorre precisare che il linguaggio tecnico e il lessico medico-scientifico, come detto, a me sembra emergano a partire solo da *Ingresso bianco*, apparso nel 1983 – che si viene a costituire una lingua originale in

⁴⁴ Ivi, p. 120 (corsivo mio).

⁴⁵ Sul neobarocco in Spagnuolo è positivo anche il giudizio di Giò Ferri che parla della «sua meraviglia nella vibrazione ombrosa del sogno», di «valenza onirica», di «luminismo psichico» e di «indicazioni chiaroscurali», in *Sei poeti neobarocchi* (G. Toti, L. Voce, G. Delli Santi, R. Sanesi, A. Spagnuolo, G. Galzio), in *Forme barocche nella poesia contemporanea*, Napoli, L'Assedio della poesia, s.d. [ma 1996], p. 33 e p. 35.

⁴⁶ G. FINZI, *Prefazione a Fugacità del tempo*, cit., p. 8 (corsivo mio).

⁴⁷ M. LUNETTA, *La sfida al caos*, in *La poesia a Napoli*, cit., pp. 268-269, *passim*.

un amalgama dissonante, teso ad un equilibrio precario, volutamente conflittuale, che, come afferma Lunetta, «non nasconde le proprie ascendenze ermetico-simboliste, ma le esorcizza piuttosto con iniezioni di parlato e di espressioni specialistiche». ⁴⁸ Alla luce dei libri successivi, potrebbe essere opportuno – se cambiamo il punto di vista e ci poniamo nell’ottica di ciò che l’autore fa, senza dare giudizi a priori sui suoi percorsi – parlare anche di rivitalizzazione delle ascendenze ermetiche attraverso la dialettica con altre componenti. ⁴⁹ Il patrimonio delle analogie consegnate dal decadentismo, dalla poesia simbolista all’ermetismo, infatti, nonostante la fase fervida e notevole degli anni ’80, costruita in opposizione – che costituisce un capitolo notevole dello sperimentalismo napoletano risalente, come è noto, a più antica data – risorgerebbe, inevitabilmente in Spagnuolo, dalle proprie ceneri, a leggere ad apertura di pagina *Come un solfeggio*: «il tuo abbandono è gioco dell’eterno»; «lenta nel molo azzurro lascia l’ormeggio / la tua vela smarrita [...]».

Ciò era già iscritto nella struttura fondamentale, relazionale e sintattico-concettuale, della poesia di Spagnuolo, poesia erotico-amorosa nel fondo, che sembra ossessivamente aver bisogno di un «tu» cui l’«io» debba rivolgersi (del «Tu» con cui si rivolge alla divinità si è già accennato): «in Spagnuolo [...] il pronome e l’aggettivo della prima persona sono continuamente espressi e rafforzati dalla presenza della seconda persona». ⁵⁰ Si potrebbero confrontare negli anni, quasi a mo’ di lavoro correttivo, versi di *Poesie 1974* e di *Come un solfeggio*: «un palpito che ti chiude / nel mio pugno e ti fa mia» – «Stringo nel pugno ormai vuoto / gli abbagli sorprendenti / del tuo antico pudore». Ancora: «Mi sospinge il tuo sguardo / dove cercammo il volto dei cipressi» – «Cercammo cipressi / nel perpetuo gorgoglio di una fonte».

Giuseppe Panella ha parlato, confrontando *Candida* e *Dietro il restauro* (1993), di un «“secondo tempo”» nella produzione del poeta, ⁵¹ aperto

⁴⁸ Ivi, 269.

⁴⁹ Le eredità ermetiche cacciate dalla porta rientrano dalla finestra in diversi poeti contemporanei. Tra gli esempi più noti ci si può riferire alla parabola di Milo de Angelis, in cui pure tali ascendenze ed eredità confliggono con componenti altre, spinti dialettiche se non antitetich: mi permetto al riguardo di rimandare al mio *L’«orfismo metropolitano» di De Angelis: l’originalità di un ritorno*, in *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei*, Avellino, Sinestesie, 2013, pp. 147 e ss.

⁵⁰ G. MANACORDA, *Introduzione a Disordinate convivenze. Sei poeti confrontanei* (testi di Bettarini, De Angelis, Di Biasio, Fontanella, Riviello, Spagnuolo), Napoli, L’Assedio della poesia-Glaux, 1996, p. 10.

⁵¹ G. PANELLA, *Due tempi della poesia di Antonio Spagnuolo: Candida e Dietro il restauro*, in «Retroguardia» (quaderno elettronico di critica letteraria, 21, 2010), p. 12.

con *Il gesto / Le camelie* del 1992,⁵² consolidatosi con la raccolta del '93. È intorno a questi anni che «Spagnuolo sembra imboccare altre strade fino a configurare il proprio movimento poetico come un “secondo tempo”» rispetto alla fase dello sperimentalismo. «Nel segno restaurato», secondo le parole del poeta, de *Il gesto / Le camelie* si avverte «una sorta di nostalgia per l'armonia segnica abbandonata» che proseguirebbe nelle raccolte successive, con l'importante precisazione che non si tratta di «restaurazione», che sarebbe «operazione impossibile nell'ottica di uno Spagnuolo la cui scrittura è da sempre tutta protesa a far riemergere le proprie contraddizioni e non a volerle seppellire di nuovo...».⁵³ Ad integrare queste utili indicazioni di Panella, tenendo conto dell'intera produzione dell'autore, con quanto affermato da Domenico Rea (vedi *supra*) a proposito della maturazione avutasi con *Poesie 1974*⁵⁴ rispetto alla fase, per così dire, di apprendistato, si potrebbe parlare anche di un 'terzo tempo' nella poesia di Spagnuolo.

Come che sia, in questo schema che in modo rapido ho cercato di delineare, digressioni e ritorni, con variazioni significative, rispetto al nucleo centrale della produzione di Spagnuolo, si possono notare, sia nello stile che nei contenuti; mi riferisco ad alcune composizioni realistiche di *Affinità imperfette* (1976) – come, ad esempio, *Vagabondo nel credere* – raccolta suc-

⁵² Dante Maffia anticipa alla raccolta precedente, del 1989, tale cambiamento: «l'impressione è [...] che Spagnuolo sia uscito, con *Il tempo scalzato*, dalla strettoia delle stanze (quale che fosse la valenza di queste ultime, positiva o negativa) e sia arrivato a una sorta di *canto* che si serve ormai della musica a cui viene affidato il compito di far rivivere gli echi perduti, di ritrovare il candore della bellezza sopita o abbandonata». Ma è concorde nel connettere questa fase alla raccolta del 1992: «Le stesse affermazioni si possono fare per *Il gesto / Le camelie* [...]» in cui «La musica ha trovato note alte, la sintassi reclama un suo ruolo» (D. MAFFIA, *Gli approdi di Antonio Spagnuolo*, in Id., *La poesia italiana verso il nuovo millennio*, Napoli, L'Assedio della poesia, 1992, pp. 241-242).

⁵³ G. PANELLA, *Due tempi della poesia di Antonio Spagnuolo*, cit., p. 12.

⁵⁴ Per Munaro, tra *Gioventù*, la già citata poesia di *Erba sul muro* (1965), fino a *Graffito Controluce* (1980) si individuerrebbe una fase caratterizzata dalla «musica dell'assenza e dei sensi: “Hai l'acre odore del ginepro”» interrotta poi dalla «dilazione» dell'esplosiva sperimentazione, il cui capitolo centrale è costituito da *Candida*, «insieme Stige e Babele», cui segue un «recupero» della «pienezza della sintassi tradizionale» e, per così dire, del «figurativo», nella consapevolezza «dell'operazione a rischio e dei limiti insiti in ogni ipotesi di “restauro” (*Dietro il restauro*, 1993)»; cfr. M. MUNARO, *Antonio Spagnuolo o “il sapere senza oggetto”*, nel volume collettaneo *In atto di poesia*, a cura di A. Cappi, Napoli, L'Assedio della poesia, 1997, pp. 57-58. Le affermazioni di Maffia e di Munaro sul ritorno ad una sintassi organizzata vanno rapportate contrastivamente a quelle di Pomilio nella prefazione a *Candida* (vedi *supra*) sulla «natura d'un linguaggio che non mira in alcun modo alla “sintassi”».

cessiva a *Poesie 1974*, in cui si trovano riferimenti al sociale organizzati in un discorso «allocutorio, lucido e *raziocinante*» – ritorna anche in Pamio⁵⁵ questo aggettivo caratterizzante, su cui mi sono soffermato in precedenza. Basti qui riportare alcuni versi della poesia citata:

La strada ferrata al chilometro trentadue
non evita lo scontro.
Continua l'occupazione dell'aula consiliare
ministri, esiti, bilanci,
si prevede positivo;
per martedì nomi di compratori,
cedole; maggiori responsabili:
la sua assenza è un elenco di accuse.

Interessante, in questo approccio più spinto al reale,⁵⁶ è la parodia del registro lirico nel testo *Non per tutti* costruita sul celebre invito di Catullo all'amore («E viviamo ed amiamo, mia Lesbia») il cui eco risuona negli «angoli poco illuminati», tra i corpi di coppie che si amano «tra muro e muro» mentre un cane gironzola fastidiosamente intorno. Ma è il contesto metropolitano che tarpa le ali al canto e all'amore, mentre «tutto si blocca» in un'afa di traffico, «senza più il sapore dell'erba». Compare il tema anti-modernista della città come luogo infernale che ricorre già nel «correre affannato» di *Vanità* in *Poesie 1974*: «Questo correre affannato / ad un vuoto moderno senza scopi, / ove ogni giorno è plagio». In connessione, e più ampiamente, il tema compare in *I diritti senza nome* in una composizione, *In questa città*, che reca lo stesso titolo di una poesia, sull'inferno metropolitano, del Quasimodo della *Terra impareggiabile* (sezione *Ancora dell'inferno*): «la nostra ritmica sezione di fumo / il cilindro / il motore, il ritorno, la stretta fermata / all'incrocio, la folla che accalca le uscite».

In *Non per tutti*, in *Affinità imperfette*, la musica di sottofondo che accompagna le comparse disperse nello spazio cittadino rivela la sua natura tragica: i cori greci («tradizione agli dei [...] / scritti già prima di Cristo») sembrano fondersi in una forte dissonanza con «spirituals» e «blues», il cui eco è risuonato nel 1945 nelle aule del processo di «Norimberga» contro i criminali nazisti: «congresso, leggi, pace, processo...». Ma la tragicità del vivere in una organizzazione sociale ingiusta, l'insufficienza dei proclami

⁵⁵ M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., p. 22, corsivo mio.

⁵⁶ Cfr. il risvolto di copertina di *Affinità imperfette*, cit., firmato da Rea: «E se contro la realtà non ha da opporre che il suo *canto dissonante* umanamente carico di contraddizioni, non per questo tenta di aggirarla».

borghesi si rivelano ancora dopo la guerra e dopo Norimberga, all'insegna di una società, quella occidentale, ricostruita in un affannoso, frenetico movimento cittadino ma eticamente ferma nella sua ideologia di rapina, di accaparramento delle risorse: «tutto si blocca mentre nel mondo / non per tutti è mezzogiorno».

2. Forma di 'complicazione' che investe più profondamente temi e linguaggi, con la piena investitura in poesia del lessico medico-scientifico, è la fase di sperimentazione che può datarsi, come detto, a partire da *Ingresso bianco* (1983). È vero che rimangono residui di stile ermetico come il ricorrere di sostantivi privi di articolo («chiedi curve di cipressi / recitano passi / incubo sottocoltre»)⁵⁷ e l'uso *passépartout* della preposizione *a*:⁵⁸ «disarmiamo incantamenti *alla* Bastiglia»; «le paure *a* resistenze»; «scivoli un istante *a* microciti»;⁵⁹ ma la parola come un bisturi⁶⁰ affonda sapientemente nel corpo per aprirsi ad una necessità tassonomica, come è stato notato da diversi interpreti, che squaderni, nella figura dell'ipotiposi⁶¹ la «Sim/patologia ossessiva».⁶² Viene rappresentata la realtà della malattia, della degenerazione del corpo cui si associa il motivo dell'incalzare inesorabile del tempo, quindi della vecchiaia. Allontanandoci dall'oggetto del nostro discorso, la fase sperimentale degli anni '80, si nota che il *topos* del *tempus fugit* è presente anche in *Fogli dal calendario*, 1984,⁶³ e sviluppato nei più

⁵⁷ Cfr. *Le stanze* (Introduzione di C. Ruggiero), Napoli, GlauX, 1983, p. 11.

⁵⁸ P. V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1989, poi in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 138.

⁵⁹ Traggo gli esempi da *Candida*, p. 13 e p. 15.

⁶⁰ S. MONTALTO, *Le modulazioni del corpo nella poesia di Antonio Spagnuolo*, in Id., *Compendio di eresia*, Novi Ligure, Joker, 2004, p. 222.

⁶¹ Cfr. il quinto capitolo della monografia di M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., pp. 59-71: *L'escissione visiva dell'ipotiposi*.

⁶² Cfr. *Dieci poesie d'amore e una prova d'autore*, Napoli, Altri Termini, 1987, p. 29

⁶³ Partendo da questo libro Ciro Vitiello sviluppa 'a caldo' delle interessanti notazioni al riguardo nel suo *La logica letteraria* (Napoli, GlauX, 1984, p. 87): «l'io dell'essere (dolore) è lacerato e disperso nella irrazionalità connettiva della scrittura, tanto erratica e tanto spigolosa, a disporsi come carne di un corpo che è il divenire medesimo (tempo)». Di Vitiello cfr. anche il cappello introduttivo ad «Antonio Spagnuolo» nell'*Antologia della poesia contemporanea* da lui curata per Pironti editore, Napoli 2003 (presentazione di G. Ferroni), pp. 198-201: «Simboli e metafore celano un pathos e una ferita sanguinante, l'anima del poeta appare lesa davanti alla materia che deperisce, alla vita che procede verso le tenebre, all'amore della donna, la cui carne, un tempo godimento e perversione,

tardi *Corruption*, del 2004:⁶⁴ «Nel fervore di sguardi ritorno senza voce / spine all'ingresso del cammino. / Così come il tempo al mio corpo dissocia carezze / di sogno / così come le imprevedute corrosioni del seme»; *Fugacità del tempo*, del 2007: «Il cimitero è qui, è qui a due passi, / ed il tempo approda alla vecchiaia / nella forsennata poesia del mio terrore». Il motivo, per meglio dire, attraversa tutta l'opera di Spagnuolo – e anche a proposito del *tempus fugit*, dell'«orologio» che «ha massacrato ogni mio sogno»⁶⁵ non sembra inopportuno parlare di neobarocco – da *Ore del tempo perduto* (1953), passando per *Candida*, dell'85 («[...] miocardio invecchiato innanzitempo»), fino a raccolte più recenti come la già citata *Rapinando alfabeti*, del 2001: «Il luogo che fuggivo da tempo / era il tempo, / che abbattava minuzie / che devastava il mio volto / ormai lontano dalla primavera». In *Fratture da comporre*, del 2009, la nostalgia della «primavera» nel tempo della vecchiaia («quasi tramortito al silenzio della primavera») è messa in rapporto con la capacità predatoria di un eros, quello dell'«aguzza giovinezza», capace di arpionare la carne⁶⁶ di saccheggiarla⁶⁷ con la furia delle «unghie», che anche foneticamente, nella consonanza, si contrappongono alle «rughe»: «Vagamente le unghie hanno il ruolo / del furore / per tutto il tempo fallito, / conteso alle mie rughe nello specchio». L'angoscia del tempo perduto invano e del suo scorrere che segna la carne⁶⁸ potrà essere soffocata «nel cocente ricordo dei nostri saccheggi». Si inserisce naturalmente in questo ordito il motivo della memoria, la necessità di «Ripercorrere il tempo dissipato» (in *Il tempo scalzato*⁶⁹), di riprendere «l'impossibile udienza / con lo scempio delle occasioni / le confuse crepe del passato a doppia fronte» (in *Fratture da comporre*), di ascoltare il 'borbottio' di epoche lontanissime: «Nella memoria è un'ambra che borbotta» (in *Corruption*). «Nel nostro ricordo non rimane dunque che un fossile che, flebilmente, con il suo borbottio, cerca di farsi risentire», commenta Enzo Rega, che nella «tensione tra tempo e memoria», discutendo del volume riassuntivo *Misure*

si è deformata onde egli, “avvolto al suo seno, alla sua pelle”, ha contezza di trovarsi sul limite della storia, “quasi nudo per l'ultimo peccato”» (la cit. a p. 199).

⁶⁴ Edizione bilingue per Gradiva Publications, Stony Brook, New York, 2004 (con trad. e nota iniziale di L. Bonaffini).

⁶⁵ Cfr. *Rapinando alfabeti*, cit., p. 34.

⁶⁶ Il motivo compare anche in *Candida*, cfr. *Verde pelvi* (p. 43) «Strofino labbra / da carnivoro. // Aguzzi / della sera il segno / nelle curve incoscienti».

⁶⁷ Cfr. S. MONTALTO, *Le modulazioni del corpo nella poesia di Antonio Spagnuolo*, cit., p. 236.

⁶⁸ Cfr. *Corruption*, p. 58: «I gradini, il guanciaie, le rughe indispettite alle / tempie / profundono la carne / là martella il cuore».

⁶⁹ A. SPAGNUOLO, *Il tempo scalzato*, Treviso, All'antico mercato saraceno, 1989, p. 27.

del timore. *Antologia poetica dai volumi 1985-2010*,⁷⁰ individua nell'opera di Spagnuolo la costante della «senescenza» cui si oppone l'eroticismo che come in David Herbert Lawrence «è riscoperta della vitalità primordiale»:

A scorrere questo volume si scopre come termini quali *vecchiaia*, *rughe* ecc., e la tematica connessa, compaiano già in testi degli anni Ottanta per assumere sempre maggiore frequenza. Come se la vecchiaia non si incontrasse solo a un certo punto della propria vita, ma si portasse sempre dentro, pronta a esplodere: così come la vita che ha in sé la morte. Quindi, al centro della poesia di Spagnuolo non è tanto la *senilità* come condizione attuale del poeta, ma, da sempre, la senescenza come processo ineludibile.⁷¹

Ma, come detto, è nei testi sperimentali il luogo in cui il poeta scruta i minimi anfratti anatomici del corpo e i colpi infertigli dalla malattia e dalla degenerazione inesorabile, facendo del conflitto tra *eros* e *thanatos* materia di inedite associazioni, pur utilizzando il vetusto strumento dell'analogia. La parola si concretizza nella carne, è detto in *Ingresso bianco*: «ma non ritrovi uscita dalla carne», mentre l'«ingresso bianco» può essere quello di un ospedale, di una camera operatoria. Il corpo è quindi osservato dall'uomo di scienza quasi steso sulla *tabula* e in questa dimensione Spagnuolo dimostra tutte le sua capacità di poeta visivo⁷² e di medico esperto di patologie: «io sincope (tratteggio) / a stringergli la gola / metastasi!». Le pupille si allargano, i particolari minuti vengono in primo piano allo sguardo che osserva il corpo e lo restituisce ad una «lingua / fatta sevizia / atròpica finzione», come è detto in *Le stanze*, raccolta successiva a *Ingresso bianco*, pubblicata pure nell'83.⁷³ In questi versi c'è quasi una dichiarazione di

⁷⁰ La recensione è apparsa in «Italian Poetry Review», VII, 2012, pp. 249-251.

⁷¹ Di «fantasma della senescenza» l'autore parla in *Il senso della possibilità* (p. 36), rivolgendosi ad una figura femminile: «Ti ho offerto tutto ciò che manca / alla vaga pronuncia, che troppo spesso / contrasta l'indiscreto fantasma della senescenza».

⁷² Finzi, a proposito del poeta-pittore di *Fugacità del tempo* (p. 7), di cui si è già accennato, scrive: «Una luce [...] illumina ogni poesia, ogni verso, che ne fa spesso scaturire un'immagine figurativa che, in veste moderna, ricorda molto più Rubens che El Greco (ossia molto più l'eccesso della vita, che la sua deformazione visionaria)». L'osservazione è ripresa da P. PERILLI, cit., (p. 14) che afferma: «Trionfano le immagini, [...] Spagnuolo addirittura potrebbe nascere come pittore nonché poeta "visivo" [...]» per il «suo procedere per scaglie di barlumi, profilature umbratili o assolate: in un impavido, imperterrito voler risalire il linguaggio, la poesia prelogica, la compresenza sorgiva d'emozione e segno, immagine e parola». Anche Montalto a proposito di *Ingresso bianco*, parla di «fitto interscambio fra senso scritto e senso visivo» (p. 222).

⁷³ A. SPAGNUOLO, *Ingresso bianco*, Napoli, GlauX, pref. di C. Ruggiero.

poetica: la «sevizia» sembra arrecata dal poeta alla lingua della tradizione come al corpo l'arrecata l'inevitabile corruzione, ma rilevanti appaiono soprattutto le molteplici risonanze, la polisemia dell'aggettivo *atròpica*, individuate da Corrado Ruggiero. Il neologismo è coniato su *atropina*, un alcaloide che serve alla dilatazione delle pupille nell'esame ottico, ma può richiamare *Atropo*, quella delle tre parche che recide il filo della vita, come anche l'*Acherontia atropos*, la gozzaniana farfalla notturna, infine *atròpica* «richiama pure, per evidente omologia fonica, *apotropaica* per cui [...] nel corpo di una stessa parola passano immagini angoscianti che salgono dal profondo, dalle stanze oscure dell'inconscio e – insieme – una estrema tensione a rimuoverle».⁷⁴ Del resto anche un titolo come *Candida* evoca il candore, la purezza, della donna come anche il fungo della nota malattia venerea. Le poesie scientifiche e materiche di Spagnuolo intorno agli anni '80 risultano segnate dalla polisemia, dall'inventività linguistica, intessute, oltre che di termini medici e di vocaboli inesistenti, di neologismi come *glustomè*, «contaminazione di glucosio e stomia», *linfesia*, «unione di linfa e ardesia», come rilevato a proposito di *Le stanze* da Pamio,⁷⁵ con effetti anche di irrisione del linguaggio codificato e soprattutto di straniamento. È questo, nella produzione di Spagnuolo, il più deciso tentativo di allontanamento dal codice lirico nella nuova stagione inaugurata da *Ingresso bianco*. In tale direzione, si può richiamare l'uso di termini come il verbo *bruscare*, estraneo alla tradizione lirica, nel secondo verso di un tritico della poesia n. 35 di questa raccolta:

Spacca cielo
bruscando
l'ischemia

Ad interpretare metalinguisticamente i tre versi, si può notare il senso 'incendiario', tipico della poesia d'avanguardia, connesso alla disposizione visiva, dei versi: l'«“ischemia” avvenuta nel tessuto delle parole» significa «il mancato arrivo di informazioni-ossigeno, di sangue che “inchiostro verbi”», come ha scritto Sandro Montalto,⁷⁶ ma può anche denotare, restando nello stesso ambito, lo spaccare il «cielo», simbolo della tradizione⁷⁷ con i

⁷⁴ C. RUGGIERO, *Prefazione* a A. SPAGNUOLO, *Le stanze*, cit., pp. 8-9 e cfr. M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., p. 76.

⁷⁵ M. PAMIO, *Ritmi del lontano presente*, cit., p. 78.

⁷⁶ S. MONTALTO, *Le modulazioni del corpo nella poesia di Antonio Spagnuolo*, cit., p. 224; «inchiostro verbi» è citazione dalla poesia 39 di *Ingresso bianco*, p. 41.

⁷⁷ Oltre al valore intuitivamente simbolico connesso ad un termine ordinario del

colpi assestati alle vene di essa, secondo il punto di vista del poeta-medico impegnato in quegli anni particolari nella sperimentazione, vene ritenute evidentemente intasate, ingolfate di lirismo.

In *Fogli dal calendario* il rivolgersi al «tu», procedimento quanto mai istituzionalizzato nel codice lirico (valga il massimo esempio del «tu» femminile di Montale), è strumento piegato al drammatico 'dialogo' tra il padre e il figlio che lotta tra la vita e la morte in una stanza d'ospedale, 'dialogo' in cui i termini clinici neutralizzano il registro lirico: «Condensi / prima dell'alba / analettici», oppure: «Spargi aminoacidi / per capricci». I fatti biografici che ispirano la raccolta, l'operazione subita dal figlio, ancora bambino, per la sostituzione delle valvole mitralica e aortica nel 1984 al Sick Children Hospital di Londra, sono richiamati in una poesia compresa nel volume *Infibul/azione*.⁷⁸

Un abbandono placare improvviso,
rammemorarsi
quando ho ripreso i suoi primi passi
nelle sconosciute strade di Londra,
Sick children hospital
Donald Ross incide fra le costole:
ho sempre negato quando sbalza il tono
dai cento battiti...
(p. 17)

Fogli dal calendario è il diario dell'angoscia di un padre («Al tuo ultimo giro / sfoglio incubi / giù per la pelle») che si trasfonde nel corpo del figlio minacciato dalla morte, in una parabola che sembra segnare la fine del mito dell'infanzia, sofferta in un precoce autoinvecchiamento; ma i «fogli dal calendario» sono strappati per tutti e la forza del linguaggio dà alla vicenda «più vaste e profonde significazioni».⁷⁹ È presente nella

registro lirico si ricordi l'importante esperienza della rivista «Niebo» (1977-1980), che in polacco significa appunto «cielo»; in opposizione allo sperimentalismo dell'avanguardia essa cercava di riscoprire l'assolutezza e la sacralità della tradizione lirica.

⁷⁸ A. SPAGNUOLO, *Infibul/azione*, Alatri, Hetea edizioni, 1988.

⁷⁹ Cfr. F. PIEMONTESE, «Il Mattino» (Supplemento di Cultura spettacolo e attualità, «Il Mattino del sabato», 1 dicembre 1984): «Per raccontare questa vicenda Spagnuolo usa un linguaggio rotto, frantumato, fitto di termini medico-scientifici e nel quale gli scoscendimenti verbali sono il preciso corrispettivo degli stati psichici fra depressione ed euforia vissuti dal poeta. Ed è proprio il linguaggio, *questo* linguaggio, l'unica via attraverso cui può avvenire il passaggio da quella che è pur sempre un'esperienza privata a più vaste e profonde significazioni».

raccolta il tema dell'insufficienza della scienza e della provvisorietà della cura, della fragilità e della precarietà dell'essere umano. Come ha messo in evidenza Giambattista Nazzaro nella prefazione al volume: «Egli lotta per non morire [...] ma, in fondo, il problema della sopravvivenza rimane sostanzialmente irrisolto, drammaticamente aperto, appeso ai tracciati e al bisturi, agli aminoacidi e agli eritroblasti, alla incertezza delle suture molteplici e provvisorie, che lo definiscono come un essere prescelto per il "prossimo crollo"». ⁸⁰ Il poeta affida alla scrittura una speranza, quasi l'apotropaica funzione di tener lontano il male: «ritrovo cinesie / come allo specchio / pagine di diario», nel tentativo impossibile di scandire «il tempo tra due battiti», come scrive Ruggiero, che «dura un'eternità [...]», ⁸¹ che è anche quello dell'unisono padre-figlio.

Nell'atmosfera di morte e di sofferenza («su e giù per il letto / in agonia») è da registrare la rabbiosa, maligna esplosione, per giunta unica in questa raccolta, di Eros. L'atto sessuale in questo caso non assume nessuna funzione salvifica, ma è un gesto distruttivo di chi entra nella «dissoluzione» senza risposte, nonostante la scienza, al drammatico mutamento del corpo bambino:

Entro nella dissoluzione
sguinzaglio il pene bestia
a bestia
puntato in terra
per spiegarmi il passaggio
dei tuoi brandelli a picco.

Diversamente, secondo la testimonianza stessa dell'autore, in *Candida* (1985) la sezione *Verde pelvi*, in cui si manifesta la vitalità di Eros, si oppone come un antidoto alla sezione *Melania*⁸² incentrata sui temi della corrosione del corpo, sulla funzione di Thanatos.⁸³ Il colloquio con il tu

⁸⁰ G. B. NAZZARO, *Prefazione a Fogli dal calendario*, cit., p. 9.

⁸¹ C. RUGGIERO, *Tempi e voci*, in *Fogli dal calendario*, in Id., *Verso dove*, Napoli, Glauk, 1984, p. 45.

⁸² Vedi l'*Intervista ad Antonio Spagnuolo*, a cura di chi scrive, in «*Gradiva*», 31-32, 2007, p. 132 e cfr. la *Prefazione* di Pomilio a *Candida*, cit., p. 7.

⁸³ Nel citato intervento sui *Due tempi della poesia di Antonio Spagnuolo: Candida e Dietro il restauro*, ricco di spunti sul tema del «bianco», Panella individua una opposizione tra la poesia eponima *Candida*, contenuta nella sezione *Verde pelvi*, e il poemetto *Melania*. Nei «due testi archetipi» agisce una «differenza specifica»: se *Melania* è il luogo del piacere ma anche della morte, *Candida* è il momento del ritorno all'indistinto delle origini e della non-operatività del male fisico e morale superati e assorbiti in una sorta di biancore

(«scandisci incanti») si apre all'intrusione della terza persona, dissezionando oggettivamente il corpo minacciato dalla malattia: «Melania sfida l'epatite / – ironia dell'addome – / rimuove il segreto dei mitili / predatore invisibile / sconnette il *parènchima*».

Nella prima sezione di *Candida*, intitolata *Montmartre*, una salvifica figura femminile, prende vita nella surreale 'descrizione' di un viaggio a Parigi. La concretizzazione metafisica dell'eros rappresenta il tentativo dell'autore partenopeo di uno stilnovismo cambiato di segno («Così le tue carezze hanno il potere di spaccare / le tenebre, / di sospingermi a riprendere il volo oltre il tuo ventre»),⁸⁴ che si contrapponga, in qualche modo, a *thanatos*. Se il volo è oltre il ventre è a partire da esso che ha origine e in esso si è destinati a ricadere: «Il ventre è un calendario, simbolo della nostalgia / che i frammenti disperano, / perché il vento porta via a suo piacimento / anche la mia memoria»,⁸⁵ «È la memoria del tuo amplesso / un tizzone del risveglio che abbevera l'angoscia». ⁸⁶ D'altra parte, l'alto e il basso, tensione ideale e caduta, sono complementari, circolari nella poesia di Spagnuolo. E se la donna non ha «d'angel sembianza», come nella celebre canzone di Guinizelli *Al cor gentil*, non c'è «fallo» se in lei viene posta «amanza» poiché, ancor di più, con le sue carezze ha il potere di rompere le tenebre che è facoltà della luce divina, come è detto nei versi sopra citati di *Corruption*.

In tale direzione si può notare in Spagnuolo la rifunzionalizzazione di sintagmi stilnovistici, come in *Fugacità del tempo*: «è il tuo ciglio di tristezza che contorce / *nuove rime*», con rimando, ovviamente, isolato nel verso, al sintagma del celebre canto del *Purgatorio* in cui Bonaggiunta Orbicciani si rivolge a Dante come all'iniziatore del «dolce stil novo»: «“Ma di s'i' veggio qui colui che fore / trasse le *nove rime* [...]». Dalla canzone del Guinizelli *Al cor gentil* deriva forse il paragone con il fango in *Rapinando alfabeti*, trasferito in altro contesto, poiché riferito non all'uomo superbo, nobile di sangue (dis'omo alter: «Gentil per sclatta torno»; / *lui sembro al fango*, [...]), ma alla poesia stessa: «la poesia somiglia al fango / nell'impasto emorragico / di un'arteria in dissezione».

primordiale che attutisce e soffoca la differenza sessuale e la funzione specificante del significato. L'origine si configura come significante; nel bianco indistinto del primordiale il nero della scrittura (come quello della malattia e dell'istinto sessuale) non incidono e il poeta sprofonda in esso come nel sonno amniotico del non-nato» (p. 8).

⁸⁴ Cfr. *Corruption*, p. 44.

⁸⁵ *Fratture da comporre*, p. 16.

⁸⁶ *Fugacità del tempo*, p. 57.

La donna e l'eros, siano o no attivi questi rimandi intertestuali, costituiscono per Spagnuolo il centro della poesia, della vita, ricerca di un antidoto contro la malattia, contro il tempo che assediano con sicura vittoria, come si è ripetuto più volte. Ma è in *Candida* uno snodo fondamentale, di particolare effetto: la figura femminile si staglia contrastivamente di fronte alla Bastiglia («disarmiamo incantamenti / alla Bastiglia»), e all'Arco di trionfo, simbolo della storia patriarcale fatta di sanguinose conquiste («Napoleone espugna aquiloni / da giganti»), cui viene contrapposto «il nudo / il goduto delle insonnie erotiche». Con il sintagma che segue, «l'ultimo shunt», l'autore si riferisce ancora, per analogia, all'Arco di trionfo, come «foro» che permette il passaggio (di uomini, soldati, di messaggi celebrativi della guerra), da una parte all'altra così come «shunt» in cardiologia indica il passaggio aberrante del sangue da destra a sinistra o viceversa in un 'foro' arterioso o ventricolare.⁸⁷

Rimane al fondo, in Spagnuolo, uno spazio onirico,⁸⁸ dove ha origine l'aspirazione all'innocenza contro ogni inganno della storia, dove l'energia vitale si pone come compensazione della esperienza clinica vissuta quotidianamente, a contatto con la morte: «Ogni mattina schedo soluzioni / per citroderivati / sogno monologhi innocenti».⁸⁹ D'altra parte una delle più incisive immagini che Spagnuolo ci ha consegnato nei suoi sessant'anni di attività e più di trenta libri prodotti, che testimoniano la fede mai spenta nella parola poetica, è quella del bambino di *Fogli dal calendario*, che, pur soffrendo, non ha coscienza della morte che sovrasta minacciosa e nella sua innocente vitalità spende indomitamente, come ogni altro bambino, tutte le sue energie possibili («Spargi aminoacidi / per capricci»).

⁸⁷ La connotazione richiama anche, probabilmente, l'intervento cardochirurgico e la sofferenza del personaggio bambino di *Fogli dal calendario*.

⁸⁸ Giò Ferri, nel citato volume *Forme barocche*, comprendente un'agile scelta antologica da *Candida*, (il testo eponimo, *Verde pelvi*, *Stoccata*, *Endorfine*, *La mia mano a Ganesha*), scrive: «L'affascinante e conturbante immaginismo onirico di queste poesie è paradossalmente esasperato pur in un'aura di luminosa innocenza» (p. 62 e cfr. p. 33).

⁸⁹ Cfr. *Candida*, cit., p. 28.

CARTASTRACCIA.
SULLE TRACCE DELL'ANTIPOESIA

Sarà perché meno preso dal clima diffuso di quella che si presentava, a partire dai pieni anni Sessanta e in coincidenza con le euforie del boom economico, come sindrome di una profonda mutazione generazionale aspirante a caratterizzarsi quale punta più avanzata della cultura letteraria (e non solo), o sarà perché mi era già capitato di operare scelte di altro genere che mi portavano a guardare con sospensione le iniziative tese allo sconvolgimento del blocco letterario, certo è che mi ritrovai ad assumere una posizione di osservatore non coinvolto, magari nelle more di una registrazione di giudizio che consentisse una valutazione storicizzante del suggestivo fenomeno della neoavanguardia che catturava chi si trovava a sfiorarlo e al quale pure sentivo dover prestare adeguata attenzione. Me ne rendo conto ritrovando una nota vergata (1983) per la presentazione di una plaquette di poesie di Renato Aymone, *Anamorfosi (1975-1982)*,¹ il primo allievo di Edoardo Sanguineti, a Salerno, avviatosi presto sulla strada della poesia, come lettore e critico raffinato, e subito catturato dal nuovo. Perché in quella nota registravo, in sintesi, le modalità di un progetto compositivo d'opposizione alla *mimesis* e volto a registrare in deformazione prospettica gli esiti di autoreferenzialità del processo creativo esercitato sulla ricodifica dell'esperienza lungo isotopie (come direbbe Greimas) comprendenti scarti, aggiunzioni, alterazioni, trasformazioni, permutazioni, il cui utilizzo serve a realizzare l'unità di significazione («ciò che fingo d'essere e non sono») presupposta dalla manipolazione della base semantica e dal groviglio esistenziale sorpreso in uno stato regressivo non compatibile con il pruriginume della liricità galeotta subito sconfitta dall'ironia che scarnifica anche le tentazioni auliche e professorali in agguato.

¹ Salerno, Demetrio Cuzzola Editore, 1983 (in precedenza Aymone aveva pubblicato una raccolta di epigrammi, *Il bene migliore*, Salerno, Palladio, 1981).

Nel 1983 Antonio Pietropaoli pubblicava una prima plaquette di poesie, *Catantistrofette*² contenente due testi programmatici, avvolgenti gli altri, in cui quasi registrava la traccia del suo credo come applicazione personale a un programma sperimentale elaborato per favorire la ricerca del nuovo sul modello di quanto indicato dalle ultime elaborazioni teoriche e dalle esemplificazioni di fatto seguite all'esplosione della neoavanguardia, dopo la presa d'atto della impraticabilità poetica del realismo: *Ricetta* e *Una (prosa) poetica*. E ancora a questi due testi è opportuno riferirsi anche nel contesto di una riproposizione di più complessa articolazione come questa di *Cartastraccia* che ci offre, in sequenze successive, come parti di una stessa opera, le tre raccolte poetiche già pubblicate³ più una inedita, *Schegge*, conservandone, dunque, l'autonomia di progetto e di significato. È da notare che le tre raccolte già edite sono riproposte integralmente e senza varianti di sorta, tranne qualche insignificante intervento in pochi componimenti della prima sezione che registra già nel titolo un evidente, se pur provvisorio programma. Il credo che vi si esprime sottintende una malattia, che in *Anamorfosi* è reale e qui è solo analogica, vale a dire quasi del tutto autoreferenziale per Aymone, che lega al fattore biologico la pratica compositiva e la propria antiorfica ribellione al sistema poetico normalizzato, ma, al contrario, freddamente strumentale, per uso argomentativo, in Pietropaoli che invece fa esplodere in laboratorio il canone novecentesco del sistema poetico privilegiato per celebrare, sulla crisi della poesia dei significati, paludata e parruccona, l'antipoesia dei significanti, a base fonica. Entrambi propongono un rimedio fortemente contrastivo, da posologia clinica: la disarticolazione programmatica delle componenti retoriche e prosodiche e la riconduzione del linguaggio ad una sorta di suo grado zero, per abbassamento al compromesso verso la desublimazione del tragico, nel primo, per ribaltamento ironico, fino a episodici sconfinamenti nelle sfere dell'insignificanza e del puramente ludico, nel secondo.

In *Ricetta* è dunque anticipato il personale credo poetico che non cambierà nel tempo, anche se si scioglierà in forme meno costrittive esponendosi a tematiche d'uso più comune (quelle familiari esposte a recuperi di esperimenti di autobiografia, o quelle socio-ambientali, ad esempio, apiece della quarta sezione del volume). L'autore, nell'esporsi a una definizione di poetica che possa fare da traccia interpretativa, e magari anche un po' censoria, si consegna a una tipologia letteraria che s'è fatta subito ten-

² A. PIETROPAOLI, *Catantistrofette*, Salerno, Demetrio Cuzzola Editore, 1983.

³ Oltre *Catantistrofette* sopra ricordata, *La ragnatela di Pirro*, Salerno, Edisud, 1991 e *Dissezioni*, Salerno, Oèdipus Edizioni, 2011.

denza, sollecitando la germinazione di un contesto cui contribuire come chi, potendo giovare della speciale condizione di consapevolezza quasi assoluta del possesso di strumenti già definitivamente acquisiti, s'inoltra, con la sicurezza del saltimbanco provetto, lungo un percorso accidentato ma duttile. E non ha remore o resistenze poiché possono incontrarsi, nella sperimentazione, tutti i derivati di quel processo indiziario dal quale vengono introdotti i materiali disomogenei (d'inciampo e non) trattati nel laboratorio dal poeta che sa di doversene servire non dimenticando di essere ludicamente disposto ad esercitarsi nella loro ricomposizione aggregandoli variamente in contesti di altri sensi oppure disaggregandoli ulteriormente fino al limite del *nonsense*.

La posologia clinica che questa ricetta prescrive è del tutto particolare perché, della poesia, suppone una sorta di degustazione per singoli ingredienti metaforicamente trattati come se fossero ridicibili a cose cui una più o meno accorta manipolazione può rendere un servizio d'utilità sospingendole sulla strada di quel sublime estetico costretto a cambiare dimora, insieme con la poesia blasonata ormai ricoverata in zone non frequentabili né utili, non dovendo ulteriormente pagare oboli alla sua ascendenza umanistica. Non più Elicona o Parnaso, dunque, ma altiforni o microreattori nucleari per servire alla combustione delle parole destinate a moltiplicarsi funzionalmente onde rispondere alle nuove esigenze di senso poste dalle mutate condizioni della società sempre più governata da altri saperi. C'è la scienza che avanza; ci sono nuovi fondamenti disciplinari e nuovi modelli. E c'è una differente quotidianità. Ci sono nuovi linguaggi e soprattutto nuove domande che richiedono edificazioni integrative secondo adeguate procedure e utilizzi di proiezioni di segno algebrico sul mondo. Nuove anamnesi, insomma, con nuovi strumenti prima di proporre nuove ricette.

È in tali prospettive che ne *La tela di Pirro* può sciogliersi fino a privilegiare soluzioni d'impianto quasi al limite del narrativo dando sfogo a quanto gli martella nella testa, quasi per «depietropaolizzarsi» (*Schermi 1*) mentre recita il suo personaggio alle prese con una pseudo-cronaca familiare o redige il rendiconto di un formalissimo cianciare, anche per bubbole, tra artisti in occasione di un premio letterario (*Genesis*) o traghettata ragioni e reazioni di un mediato incontro tra Sanguieti e Montale (*A Teano*) e mette in gioco ritornelli di canzonette non abilitate a favorire fioriture di vertici («son tornate a fiorire le spine», *Enzimi 1*) accanto a versi memorabili trapiantati fuori contesto e manipolati («vaste orme marine stampar», *Enzimi 8*; o «in sul verone del paterno ostello», *A Rosacchiella*, in

Dissezioni), calembour, forme dialettali, oggetti da natura morta cubista, orditure foniche tenute insieme con effetto di spiazzamento e non già di approfondimento, come può dettare una scrittura sempre tenuta su un piano di orizzontalità,⁴ che vuole produrre un discorso per via associazionistica ma non attestarsi quale campione assoluto di stile.

Il soggettivismo lirico da cui deve difendersi, tendendo all'abbassamento, l'autoreferenzialità di Aymone (assente dalla scena editoriale dalla pubblicazione del 1986, *Coincidenze*),⁵ detta a Pietropaoli distacco autoironico praticato con freddezza intellettuale e capacità di distanziamento teorico unito ad abilità argomentativa. Ma entrambi conoscono la vera ragione di una scelta vocativa mai tradita nella pratica quotidiana, che non si fa fatica a riconoscere e che ha fornito loro le chiavi d'accesso al necessitato laboratorio di letteratura aperto dalla post modernità, accademico ed extra, imposto dal tempo, nella persona di Edoardo Sanguineti, la cui operatività fornisce loro occasioni e strumenti di verifica delle proprie azioni, con connesse garanzie. *Ricetta*, dunque, o parsimonioso manuale d'uso. Eccone il testo:

Si prenda uno schema, e via a stuzzicarlo, a scardarlo e;
 poi si sollevi un problema, un tema del tipo: perché mai
 inventare le metafore, come coltivarsi una muraglia comune?
 intanto far finta di niente, e dicendo giocondo poltiglie
 bollire ad altissimo fuoco, indi infilare in bottiglia
 determizzata (o così demitizzata) la problematica meraviglia,
 lascia che l'intruglio si freddi fino all'ultimo senza utile,
 duttile (stilema):
 e infine un po' di contorno (spillando
 torno torno), foglie di scialo demente; insalata di *p* di *a*
 di *r* di *o* di *l* di *e*, scars fonem giuochi niente
 (che un pizzico di sugo non manchi mai alla tua mensa)...

Scoperto interlocutore fittizio è Montale, da ultimo diventato quasi compagno di viaggio degli sperimentali: non quello della «muraglia», del «Non chiedermi la parola...» o di *Arsenio*, bensì quello “postumo” de «l'angosciante questione...», della poesia al *sorbetto* o al *girarrosto*, di «Avevamo studiato per l'aldilà» e dei diari, qui assunto quasi in traccia per un prontuario di creatività poetica, con quelle parole che «han fretta d'uscire», ma quando sono libere si dicono «che ci sto a fare?», come le lettere

⁴ La definizione è di Paolo Giovannetti, *Postfazione a Cartastraccia*, cit., p. 153.

⁵ Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 1986.

disgiunte dell'insalata troppo povera di fonemi, per ricavarne un gioco, di *Ricetta* che ricerca senso attraverso una artificiosa posologia culinaria fatta di riferimenti a cibarie elementari (*poltiglie*) e desublimite (lotta figurata al poetese) affidate, per la significazione contestuale, a manipolazioni che producono effetti di utilità come le invenzioni strumentali per finalità fonetiche, le allusività metaforiche di significazione di secondo grado (*de-mitizzata*) o altro *sema* gratuitamente assunto nell'*intruglio* per *scialo demente*. Menù, probabilmente a prezzo fisso, e da esporre in *tatzebau*, organizzato in verso e prosodicamente quasi in regola, come solo chi della metrica ha grande esperienza può governare nel camuffamento dell'approssimato martelliano, quanto ricettivo di una tecnica di lata lezione d'ascendenza petrarchesca nell'organizzazione per dualità del discorso. Il tutto come puro gioco e traccia indiziaria a futura memoria per chi volesse frequentare il laboratorio del poeta che non ha più le certezze del trovarobe di un tempo e si limita a cercare nel caos fra cose non graduate.

L'intero volume può leggersi come una scorribanda attraverso strutture e lessico con la segreta aspirazione a ricavarne un senso e col dubbio di non trovarne di univoci. L'ironia e lo sberleffo garbato sono quasi una difesa, come lo stile che arricchisce il viaggio intellettuale e testuale intorno alla parola/oggetto ma rimane in sospensione tra registrazioni di smarrimenti progressivi e fermezza nella ricerca del salvabile, con gli scivolamenti che riguardano il «privato» già decomposto o ridotto a fisicità ma sempre a rischio e fissato in orizzontalità e il «comune» esposto a sua volta a rischio di decomposizione.

Cos'è, dunque, la poesia? è suono, ritmo preso a volo, una capriola di testo, un assolo, una ferita di corpo, una pianta o un fiore che s'impicca, *divertissement*, o è come appare da *Cartastraccia* in cui compaiono componimenti a essa dedicati insieme ad altri per la rima, il verso, il suono? Domanda senza risposta chiara. Veramente essa può essere quel «lungo interrogatorio sulle occasioni mancate» di cui *Sulla poesia*?⁶ E il poeta? Il poeta è uno che si studia, s'indaga, si sta imparando (*Postscriptum*, da *Catantistrofette*). E per impararsi occorre misurarsi e distinguersi dagli altri. In che modo?

Pietropaoli si presta a una precisazione a distanza, ricorrendo non più allo strumento della posologia clinica o alimentare bensì alla personale esperienza, naturalmente assumendo l'interlocutore d'uso. Una volta (*Sulla*

⁶ Dalla sezione *Schegge*, in *Cartastraccia*, cit., p. 280.

poesia)⁷ a farne le spese è un Machiavelli colto nei suoi colloqui con gli antichi nella propria biblioteca, di cui in una nota lettera al Vettori. Questa la prosastica traccia: al poetare ci si può accostare secondo regole e costume di formale idoneità, dignitosamente vestiti e con le attrezzature del caso in ambiente rifugio di parole che sanno di passato dissotterrabile sotto vecchie scartoffie incapaci di soddisfare le ansie del presente oppure si infuturino in conii paronomastici. Tutte stigmatizzano lo *sprofondo* del quotidiano e alimentano il rovello (non già esistenziale ma compositivo) circa la struttura da conferire al testo risultante, se ingabbiarlo o meno col filo spinato della metrica, una volta evitato il fallimento in agguato. E mentre da altre parti dell'avanguardia si lamenta lo scacco senza resa di conti essendo scaduto il tempo («Chi ha dato ha dato, ma chi ha avuto ha avuto»),⁸ Pietropaoli torna a far eco ad Aymone nella ricerca di un verso che sia esito assoluto, espressione d'emozione, ovvero frutto del coraggio persino delle proprie citazioni. Una poesia che sia testimone delle occasioni mancate da compensare, senza fissa dimora, poesia randagia vale a dire mutevole nella sua sregolatezza e molteplice nella sua valenza fonemica, non assiomatica e costrittiva ma capace di dissipazione se ricondotta strumentalmente a scrivere l'irraggiungibile «verso della vita» (indiretto rinvio a Giovanni Giudici), sia pure con l'ambiguità che rende a sua volta letterario il testo.

Cartastraccia non è un libro di poesia *tout court*, ma un crogiuolo di generi amalgamati dall'intelligenza ordinatrice che ne fa un'opera di teoria (ricerca estetica), di linguistica applicata (fenomenologia dell'espressione verbale), di critica delle poetiche sacralizzate (abbattimento del sublime per contaminazione di contatti), di messa alla berlina del vieto poetese (con opposto impegno selettivo entro il magma dei nuovi linguaggi), del saccheggio della sapienza antropologica (proverbi e modi di dire) e di quella umanistica (poetica) corteggiata ma spesso stravolta (*cogito ergo non sum*). Ed è anche luogo di godimento critico *in absentia* (critico quindi non imito) o di straniamento per difetto di immedesimazione. Ed è, alla fine, un breviario di applicazioni sull'irrealtà quotidiana redatto secondo criteri che appartengono alla poetica del sospetto e configurano il giallo del testo come potenziale matrice confortevole di fondo con tanti interlocutori, non solo poeti⁹.

⁷ *Ibidem*.

⁸ E. SANGUINETI, *Novissimum Testamentum*, Lecce, Manni, 1986.

⁹ Tra i poeti è opportuno ricordare anche alla rinfusa tra quanti sono richiesti a fornire prestiti o allusioni: Baudelaire, Foscolo, Frixione, Vitiello, Gatto, Manzoni, Dante, Petrarca, Leopardi, Mercantini, Eliot, Corazzini...

Il tutto passa, in principio, attraverso aule universitarie e un Dipartimento di nuova formazione in una città periferica, Salerno, tra rivoluzione giovanile e forme di rifondazione della cultura sulle ceneri del pensiero forte e del realismo novecentesco e connessi canoni ormai desueti, come le grammatiche poetiche e le sintassi rappresentative. Una evocazione di quegli anni (i Settanta e dintorni) alla ricerca di genetiche stratificazioni, attraverso una riconsiderazione delle esperienze realizzate, può concorrere a una definizione di percorsi che vanno oltre il soggettivo. E non sarà casuale che dal patrocinio del Dipartimento allora nato, ma con immediata qualificazione, sia potuta venire, oggi, questa indiretta sollecitazione a una riflessione sui processi della cultura vissuti fuori dai grandi centri ma con la fecondità delle grandi aspirazioni, per scelta simboleggiate, appunto, in un volume di poesie (evento già di per sé eccezionale quanto audace o addirittura improbabile secondo i dettati delle consuetudini accademiche).

Sufficientemente ambizioso, a dispetto apparente del titolo, *Cartastraccia*, è rappresentativo di un alveo culturale segnato da una direttrice tutta già tracciata, fin dall'origine: documentario e sperimentale a un tempo, calibrato nel suo tessuto connettivo, coltivato nelle scelte linguistiche, fecondo di neologismi, invenzioni, saccheggi e tematicamente articolato quanto basta a farne il prodotto di una progettazione pronta a confrontarsi anche con i modelli all'apparenza irraggiungibili, canonici o anticanonici che siano, e a giocare il proprio quarto di nobiltà nello sforzo di distinzione da quelli novecenteschi a statica dominanza comunicativa, neo-orfica, realistica o simbolista che sia, e di assimilazione del suo opposto mobile e sperimentale (fino al limite dell'insignificanza), politeista e quasi materico, i cui apporti sono ancora sotto verifica e presuppongono una misurazione comparata con i prodotti di vertice già promossi a modelli (come in genere per *I novissimi*, 1961).

L'autore quasi a chiarire un fattore costitutivo di evidente carica anti-decadente e antiromantica, e di dominanza intellettuale, si presenta così in quarta di copertina:

ha affiancato a lungo la sperimentazione poetica alla ricerca critica... non avrebbe nulla in contrario a considerare la sua produzione poetica come il risvolto creativo della appassionata (perché no) concezione estetica che ha fatto da sfondo e alimento, per decenni, al suo lavoro saggistico.

Non lo dice, ma si deve aggiungere un'indicazione di natura ambientale, relativa a quel Dipartimento sopra evocato, nella fase migliore dalla

sua fondazione, dove Maestri d'eccellenza sollecitavano impegno non episodico, analitico o creativo che fosse, come da esempi analoghi assomabili da altri luoghi, Bologna su tutti (qualcuno ricorderà uno stimolante piego, a firma Luciano Anceschi, diffuso da tutte le librerie, con titolo emblematico: *Nuova letteratura e vecchia critica?*). Ci si ritrovava a spendere quotidianamente le ore in solitarie letture, con saccheggio di biblioteche e verifiche comuni in seminari finalizzati o in incontri privati, sempre attenti alle novità editoriali, tutti sensibili al dibattito generale e variamente aperti alla sperimentazione del nuovo o alla ridefinizione della tradizione, tra riviste di parte promosse da singoli gruppi, per lo più periferici che si affiancavano anche contrastivamente («Il Verri», «Il caffè», «Malebolge», «Marcatrè», «Quindici»...) e quelle tradizionali più rappresentative («La rassegna della letteratura italiana», «Lettere italiane», «Problemi», «La fiera letteraria», «Strumenti Critici» e, non ultima, la nostra «Misure Critiche»).

Antonio Pietropaoli era, con il suo sodale Aymone, il più convinto degustatore della poesia del Novecento considerata soprattutto nelle sue forme di rappresentazione dinamica (Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Govoni, Palazzeschi, Montale, Quasimodo, Gatto, Soffici, Corazzini, Pavese, Giudici, Sinisgalli...) con finalità di strumentale utilizzo dei modelli strutturali nel processo di elaborazione di un personale percorso creativo, trasformazionale e innovativo quanto basta a salvare, del canone novecentesco riprovato in laboratorio, la parte utile al rimodellamento in quel diverso ora chiaramente registrato nell'ultimo volume saggistico, *Le strutture dell'antipoesia*. Edoardo Sanguineti, Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Alberto Arbasino, Emilio Villa,¹⁰ vale a dire, rispettivamente: poesia come pratica di lotta al poetese attraverso l'uso di un lessico stranito; poesia ad accumulo, tesa verso il poema informale narrativo-diaristico; poesia incivile, poesia da emorragia nel quotidiano, ossessiva, da disfatta ideologica, stilistica e prosodica, poesia dai rigurgiti d'archetipi; poesia senza poetica, «rappando rappando»; poesia da deregolamento, ai margini del niente, a fisionomia plurima con affastellamento alogico di parole/oggetto. Naturalmente con rivalutazione delle soglie del testo, come in produzione industriale, a cominciare dai titoli (evitando di scomodare quelli dei componimenti, e solo per minima esemplificazione: Sanguineti, *Laborintus*, *Wirwar*, *Postkarten*, *Erotopegna*, *Stracciafoglio*, *Scartabello*, *Bisbidis*...; Pietropaoli, *Catantistrofette*, *La ragnatela di Pirro*, *Dissezioni*, *Schegge*, *Cartastraccia*, per limitarci ai più

¹⁰ A. PIETROPAOLI, *Le strutture dell'antipoesia, Saggi su Pasolini Montale Arbasino Villa*, Napoli, Guida Editori, 2013.

compromessi), fino ai giochi verbali, all'uso di lessico stranito, di parole fuori corso, di neologismi, in versi lunghi o brevissimi, tra conii personali, allitterazioni fluviali, eccentricità ad oltranza e saccheggi con pari disposizione al distanziamento ironico, per mantenere il tono medio, da modi proverbiali o da versi altissimi (come «sparse le virgole, sull'affannoso testo, poiché / vuolsi così colà dove si puote tutto, e, / più non dimandare» (*Le fate del testo*)).

Nel processo Pietropaoli introduce un procedimento peculiare, contemporaneamente sperimentato in studi sul giallo,¹¹ che si fa metodo e conforta l'indagine durante tutto il percorso, sia investigativo che creativo, giocato su fattori indiziari dettati dalla pratica del sospetto, che investono soprattutto il linguaggio e le strutture, non risparmiando il senso e conaturando il discorso.

Naturalmente il tutto non avviene innocentemente. Come l'investigatore che, alle prese con l'istruttoria, avendo formulato una propria ipotesi, seleziona e riaggrega i dati ritenuti rilevanti per la ricostruzione della scena del delitto su fattori di probabilità tecnicamente rappresentativi ma sempre in debito di verità, così il critico/analista/poeta si applica alla poesia cercando di rilevarne accensioni o cadute in base a una personale concezione che Pietropaoli non esita a definire, come sappiamo, «appassionata visione estetica». Ed è questa la vera responsabile della edificazione di un anticanonico modello che possa suggestivamente guidare lungo sentieri appena tracciati fra selve inesplorate e vecchie e nuove cose, sempre con l'ansia di chi deve conoscere o definire sapendo che tutto è già scoperto e quindi ogni risultato è solo una tappa il cui aspetto non è da prendere sul serio ma da trattare quasi furtivamente, come nel caso di questo *sogno erotico*, una profanazione amorosa, uno scherzo di imitazione letteraria, e anche di berlina al realismo, posto a chiusura della sezione *Schegge occhieggianti* nel titolo a parole di canzonetta (*Che bambola* ★★):

Sì, lo ammetto
 l'ho penetrata ripetutamente
 violentemente
 ho tentato da tutte le parti
 di sotto in su di sopra in giù
 di sguincio di lato ho spinto come
 un forsennato uno stantuffo

¹¹ A. PIETROPAOLI, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, E.S.I., 1986.

cercandole quella famigerata settima costola
 ma non l'ho trovata:
 uffa,
 tutto spompato mi sono svegliato.

Cartastraccia, come summa poetica, testimonia di una linea il cui progetto risulta tutto preordinato a significarsi come esito di un processo di artigianato laboratoriale, avviato dal principio e perfezionato nel tempo, che in realtà camuffa, nella pratica confortevole della versificazione, un forte impegno di ricerca espressiva calibrata operativamente su modelli ideali sconfinanti verso alture di difficile praticabilità, frutto di culture di apice che definiscono la poesia, e la normalizzano, nel momento stesso in cui apparentemente essa viene desacralizzata.

Tutto questo ha una genetica motivazione e quasi tende a rappresentarsi quale prodotto di un ambiente di gestazione (che si tratti di un involontario adeguamento (!) allo strutturalismo genetico di Goldmann con sottrazione della parte «civile»?) entro cui i germi si sono aperti naturalmente con gli automatismi suggeriti dall'anti-modello eletto a interlocutore fittizio entro un sistema definito nel clima di cambiamento alimentato dai contatti interpersonali e dalle individuali capacità di ascolto.

Una facoltà universitaria, a Salerno, dove s'era sperimentata positivamente la possibilità di coniugazione di tre modelli di cultura letteraria allora inventariabili: quello di tradizione umanistica (spiccatamente napoletano, filologico e post-crociano), quello più carico di corrosivi fremiti storici del realismo novecentesco (mimetico e progettualmente indirizzato), e quello, recentissimo della più agguerrita avanguardia (fortemente sperimentale). Vi si ritrovavano affiancati, con Gioacchino Paparelli che ne favorì la contiguità, Carlo Salinari (di ritorno da Cagliari) ed Edoardo Sanguineti (cacciato da Torino), tre personalità di differente tempra ma di altrettanta fermezza.¹² Di fatto si resero responsabili dei destini di quelli di noi che, sopravvivendo alle vicissitudini accademiche, erano chiamati a testimoniare il passaggio continuandone l'opera a proprio modo.

Personalmente non ebbi da scegliere, ma fui cooptato, secondo il costume accademico del tempo, da Carlo Salinari. Fu lui a indirizzarmi verso la cultura decadente. Mi consigliò subito, come letture fondanti, testi di storiografia generale, a supporto (Chabod e Garin, Goldmann), e specifi-

¹² Contemporaneamente vi esercitavano il proprio magistero: Gabriele De Rosa, Roberto Mazzetti, Renzo De Felice, Giuseppe Galasso, Filiberto Menna, Gioacchino Lanza Tomasi, Tullio De Mauro, Fulvio Tessitore, Aldo Masullo, Valentino Gerratana...

ca (De Sanctis e Thibaudet, con Tiraboschi e Barthes, Beguin e Praz, ma anche un po' di Croce!). Altri ne aggiunsi io, selezionando tra i suoi autori (Lukàcs, Banfi, e Galvano Della Volpe, e anche Sainte-Beuve), o pescando a caso (Merleau-Ponty, Pareyson e Anceschi, con Fortini). Quando fu chiamato a Milano c'era già da tempo, in sede, Edoardo Sanguineti. Chi scelse questi come maestro si trovò subito in contatto con un mondo diverso: Jakobson, Kristeva, Starobinski, Mauron, il circolo di Praga, Adorno, Eliot, Pound, Lucini, Dossi, Boccaccio, Gozzano... Sanguineti era l'altro: il diverso che avanzava nelle sembianze del nuovo; aveva fascino d'artista in sospetto di genialità. Molti ne furono fulminati.

Ne nacque una sorta di scuola cui Antonio Pietropaoli aderì per propria scelta. Non fu cooptato ma accolto. A Sanguineti ha, poi, dedicato un convegno¹³ e la sua unica monografia critica, tra una ricca messe di saggi,¹⁴ e lo ha elevato di fatto a anti-modello per la definizione di quel canone alternativo di antipoesia che la sua concezione estetica prefigura. Quella ricerca di modelli ideali, di cui in *Ricetta*, erano soddisfatti e ulteriormente stimolati dall'esemplare produzione poetica del Maestro che continuava a rimanere distante (anche nello spazio, dopo il trasferimento a Genova) e tuttavia non cessava di tentare, come confessato a Renato Aymone nella ricordata poesia di chiusura di *Catantistrofette, Una (prosa) poetica*, in cui, con una certa apprensione, l'autore manifesta un dubbio di inadeguatezza propria all'impresa del poetare, secondo programma adottato che richiede forza e coraggio, soprattutto per la parte riguardante il modo tutto anti-realistico di assunzione di quel quotidiano che sente premere oltre misura:

... Renato io sono perplesso, ti confesso, che una volta perso
il quotidiano in ripresa diretta, si corra il rischio di auto
citarci incanagliati; e ora mi viene pure
il sospetto che potesse avere ragione il poeta Ciro, vivissimo
a declamare (polemico?) che lui scrive con le viscere, così
come gli spira (provocava?), lui lo tempesta e se lo scheggia;

La perplessità nasceva dalla difficoltà d'adesione a un anti-modello imposto (quasi fosse scolastico), sia pure dal proprio nume («di fare così e fare così e di agire in laboratorio con forza e con gusto se c'è»), proprio mentre si accingeva ad accettare un parametro per la lotta al poetese e

¹³ Per Edoardo Sanguineti. «Good luck (and Look)», a cura di A. Pietropaoli, Napoli, E.S.I., 2002.

¹⁴ *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, ivi, 1991.

per la definizione dello spartiacque tra i due secoli: le paroline di Saba o di Corazzini, i modi di Eliot (o magari direttamente la sua segretaria?), le rime, il verso lungo. Insomma, come poetare sentendosi l'Achille in seno? Per Aymone si trattava di una questione di assimilazione compensativa: attraversare d'accapo Sanguineti. Pietropaoli non ne è sicuro. E proprio mentre dice di averlo stradigerito, dopo essersene infilzato in ogni dove, e persino incintato, è preso dal dubbio se non sia poi ragionevole la provocazione polemica di Vitiello di «scrivere con le viscere, così come gli spira», e intuisce la sua vera potenzialità nello scioglimento delle resistenze e nell'offerta spontanea al territorio esclamativo della non poesia, ma con ludica disposizione (non prendiamoci sul serio!) e magari Lorenzo nell'orecchio.

L'autore, che del rapporto dialogico con interlocutore d'elezione fa largo uso, qui si rivolge al sodale che definisce *medium* di poesia. Il testo, da collegare eventualmente alle quattro parti di *Ab initio*, strutturalmente organizzato secondo una sintassi di ordine argomentativo (la «prosa»), si sviluppa su un filo logico nelle forme di una risposta in versi a trascorsi comuni lungo incidenze interrogative. Queste chiamano in causa questioni relative alla definizione del fare poetico in rapporto ai tre fattori di caratterizzazione anche storiografica che, essendo pertinenze secolari, andrebbero rifiutati perché in sospetto di vieta tradizione: sistema regole e modelli, insieme visitati e commentati ma non esauriti. Le differenti posizioni emergono con evidenza, soprattutto se di Aymone si assume un testo equipollente, *Congedo*, magari integrato da *Coincidenze 4*, dedicato a Pietropaoli. Aymone sembra aver rinunciato alla vocazione tragica dettata dal dover registrare le occasioni di disfacimento organico della materia anche come spinta a redigere finalmente – fuori da ogni credo scaramantico – un proprio testamento originale (l'unico) da consegnare alla propria donna, “chiquita”, attraverso la registrazione verbale di un inventario di cianfrusaglie (*Novissimum* è invece l'ultimo di Sanguineti, e quindi per ciò stesso sospettabile di non essere definitivo). Ne deriva un inventario di sublimità capovolte: il quotidiano alternativo (non alieno del tutto dal basso mimetico) di Aymone che sente fluire solo fuori di sé la gioia di vivere:

ti lascio i marabù, le penne a fera,
 il pesce cane, il gatto col Bagatto,
 gli hot dog, il due di spade, gli alambicchi,
 le rose, le corride, la spirale,
 gli onischi, gli ammoniti, gli specilli,

i dumi, i duomi, il domino, il domani,
... la nèpeta e la menta sui balconi,
le gare, e un mandolino
che piange nascosto nella notte:

Nun ghi vicino...

... le gelse more, vongole e forcine
con questo mare verde senza fine.
... e la mia mano, la mia mano morta.

Questo il bazar residuale del trovarobe Aymone che sembra disponibile ad adottare un registro comico, almeno per il vissuto familiare divenuto inventario di cianfrusaglie anche quando deve testimoniare un dato personale, affettivo e sentimentale. C'è dietro il bisogno di darsi almeno uno spicchio di canone poetico, corrispondente alla propria visione di ordinato disordine, che si rappresenti attraverso l'enumerazione di parole-oggetti da crepuscolo di questo «mondo fatto a scale»? A Pietropaoli ormai interessa di più indagare su come agisce Sanguineti. Lo dimostra ampiamente l'impianto della monografia a lui dedicata e il particolareggiamento critico che lo connota, il modo di seguirne l'evoluzione tematica stilistico-lessicale e tecnico-formale, fino alla più recente acquisizione all'antipoesia. Aymone sembra tirarsi fuori dalla competizione arrestandosi a *Coincidenze* (1986) e intensificando la sua battaglia in favore di un ermetismo meridionale assai valorizzato, alternata alle appassionate quanto ricche incursioni in territori pascoliani, con analisi e postille minuziose. Sono cresciuti gli interrogativi, è cresciuta la distanza dalle cose; e anche quel pizzico di orgoglio generazionale (sesta, settima, quale?) che aveva concorso con giovanile baldanza alla progettazione creativa sembra essersi volatilizzato di fronte ai mali della carne che impongono altri endecasillabi:

smettere
di fumare e niente caffè sudate carte
e coiti più di due settimanali.
... E mettici,
amico, dentiere cotonate, e coronate
parrucche come quel nostro spavaldo
cavalcare il significante (o medusa
delle siepi) finché tra queste vacue
veliere non ci infebbrì un animoso
volere di volare sui cornicioni a pan
/ di zucchero
Di quale

O di qualche valore noi campioni?
 Noi di generazione quale?
 ... E
 Noi per concludere quale?¹⁵

È il tempo della crudeltà e dello straniamento, e anche dell'apparente estraneità alle cose. Pietropaoli ne sposa, invece, principi e tecnica con fare apparentemente divertito, secondo una lezione che rimanda a certo Palazzeschi con qualche episodica incursione entro l'alogico affastellamento di parole/oggetti tipico di Emilio Villa, e con una certa sufficienza nel trattamento del verso avendo maturato l'idea che ormai l'antipoesia, cui lui aveva sempre guardato pensando di poterla ritrovare egemone, ha anch'essa, per crisi epocale, possibilità di parziale salvaguardia unicamente ad opera di un poeta che sia "postumo", vale a dire un sopravvissuto di cui la società non sa più cosa farsene. Nel procedere su tale strada, essendo stata scartata l'ipotesi di riconduzione all'ideologia delle ragioni della crisi (per la valenza che possono assumere altri agenti dentro il tessuto testuale), Pietropaoli avvalorava definitivamente la struttura (da non intendere in senso goldmanniano) rimanendo all'interno di una tradizione di cultura poetica e interpretativa che in qualche modo potrebbe rischiare di evocare il concetto desanctisiano di "forma", anche per chiudere definitivamente i conti con quello crociano di "poesia" (ma non di letteratura!). E lo fa, come scrive presentandosi, da ricercatore, vale a dire da persona che sperimenta per trovare risposte agli interrogativi volta e volta emergenti, piuttosto che a quelli eterni. E le risposte hanno sempre una coloritura a fondamento letterario. Tutta qui la sua avventura di poeta postumo, che parte dal rifiuto delle grammatiche e delle poetiche tradizionali e giunge alla formulazione di nuove ragioni di accredito della poesia fingendo di trascurare la storia e non curando le esigenze della diacronia.

Un sicuro dato, a riassunto, da assegnare al positivo di *Cartastraccia* è, dunque, la sua capacità di rappresentare, dietro la patina divertita in cui scorrazza l'autore, una sostanza precisa di giudizio circa la natura di inutilità della poesia, tradizionalmente intesa, nella contemporaneità; il che non ne impedisce la pratica speciale fuori dalla comune concezione sacralizzante di prodotto teso verso sublimi ormai vietati, anzi incoraggia scatti d'invenzione non gravati di altra responsabilità fuori dalla sua definizione di specifica ricerca del nuovo nello strutturarsi secondo cicli sincronici, che non escludono l'eventualità di ritrovarsi aggregati in un sistema, avendo individuato

un modello di riferimento isolando anche delle regole. Questione di ciclicità. Ma anche di storiografia, come naturale, e come verificabile in questo volume, nel rispetto delle tre condizioni per il suo riconoscimento: potersi riferire a un sistema, avere dei modelli di riferimento, attenersi a delle regole, che è quanto il classicista Molossi chiedeva ai romantici dalle pagine della «Biblioteca Italiana», magari col suggerimento aggiunto del curato di Monte Atino: fatevi coevi ai tempi vostri.¹⁶ Che il modello di riferimento possa essere il nuovo canone è difficile dire, né, credo, interessa definire più di tanto a Pietropaoli. Ma che sia un ottimo sostegno, anche normativo, nella pratica di poesia, non c'è dubbio. Diventa, anzi, oggetto di scommessa nella ricerca dell'oltre in cui si può cogliere tratti di esperta manipolazione di "soggetti vaganti" (e qualche volta viventi) praticata attraverso lo strumento linguistico che diventa soggetto privilegiato e, di conseguenza, sui sensi intuibili quali significati possibili al di là dell'apparente ricercato *nonsense* della sconclusione. Quel soggetto può essere solo un suono utilizzato per divertimento o per strumentare uno scioglilingua, come in casi a dominanza di variazioni su liquide e gutturali congiunte (oppure saranno le dentali e sibilanti, *Ti con zeta*, o altre ancora) che dettano le innervature fonico-linguistiche di *La coda di paglia*, nella sezione *Scherzi e allegorie di Dissezioni* (p. 212):

La canaglia sospinge allo sbaraglio
 il ventaglio nasconde l'intruglio
 il giglio sfavilla di taglio ...
 sopra lo scoglio la poltiglia si sparpaglia
 sotto lo scoglio la triglia non quaglia
 se la fanchiglia sommerge le guglie.

Oppure può essere frutto di un saccheggio di proverbi utilizzati di frequente a bersaglio della cultura antropologica mostrando come la loro saggezza «sta tutta nel contraddirsi», come registrato nel quasi contiguo *Il piffero* (p. 215):

ricorda che l'inferno è lastricato
 di buone intenzioni, e l'acqua (che non è classe)
 la si pesta nel mortaio...
 altrimenti farai la fine del piffero, il
 quale, andato per suonare, suonato fu.

L'impegno del letterato è più forte nel primo caso, monodico e comun-

¹⁶ Cfr. G. BERTHET, *Lettera semiseria*, a cura di L. Reina, Milano, Mursia, 1977², p. 79.

que costruttivo; nel secondo, si fa dialogico e in qualche modo didascalico, in presenza di pensiero motivante l'invito al giudizio che sollecita. È come se l'avvertimento di un possibile limite in una pratica compositiva che stenta a uscire fuori dal laboratorio rendesse necessaria una riflessione di altro tipo circa il bistrattato realismo letterario, da recuperare almeno nei sensi se non nella forma, in un momento di pausa di riflessioni a differenti connotazioni. Di qui la sezione *Poesie politiche* (uno specifico di *Dissonanze*) e quella *Per Napoli* (di *Scheggie*) che però non modificano regole e strutture ormai solidificate né aprono verso altri orizzonti sistemici, forse anche per una sorte di accasamento toccata alle avanguardie storiche resistenti anche alla prospettiva di una possibile affiliazione con una linea di poesia agente in sordina nella tradizione italiana. Su di essa, forse, varrebbe la pena proiettare una «funzione» disvelatrice (Che so? Rustico, Angiolieri, Sacchetti, Panormita, Aretino, Baffo, Betteloni...) a comporre, magari, quel sistema non totalmente garantito dall'arruolamento di Lucini e dintorni. E forse con una diversa disposizione anche nel dialetto che ha generato il fenomeno più rilevante, dopo l'avanguardia, nella sperimentazione del nuovo al tramonto del millennio, assumendolo come linguaggio autonomo e proponendolo senza traduzione (nonostante il rischio di doverlo riconoscere come lingua di quella realtà che rimane ai margini dell'officina personale, «si sgrana e si sfigura, ti adombra/ ed esilia, sfuma... finendo invischiata in folle fragranza di morte»).

Pietropaoli ha in mente altro: deturpare il paesaggio per divertimento, con la carica d'ironia necessaria a consentire il gioco senza rischio di apparire blasfemi. Perché un conto è apostrofare Bassani e Cassola con Liale 63, e altro scomodare Dante, Manzoni, Montale ed altri tirandoli giù dal piedistallo diacronicamente sistemico. Non potendo assumerli neanche come parentela, ne riprende spunti ed emistichi anche stravolti, come se potessero riportarsi a misura di calchi e... lasciateci divertire:

Non c'è ombra di midollo di betulla
 Nel rizoma, ma Tabelle e bussole deboli
 Esploratori nictàlopi e algoritmi miopi.

Ma con un rammarico: non essere ancora riuscito a soddisfare il proprio senso estetico con il nuovo verbo per difficoltà intrinseche alla stessa antipoesia non del tutto normalizzata al punto da rendere onore a se stessa certificandosi, dopo la fine della sperimentazione.

Interventi

«PER CIVILE CONVERSAZIONE». SUGLI STUDI PER AMEDEO QUONDAM*

Negli ultimi tempi, in occasioni come queste, è capitato anche a me – come a Giulio Ferroni nello scritto che apre i due volumi dedicati ad Amedeo Quondam – di esprimere perplessità sul rito degli “Studi in onore”, sul genere accademico della *Festschrift*, una illustre tradizione che mostra ormai i segni di una operazione “fuori tempo” per ragioni legate alle trasformazioni dell’università, della comunità accademica, del circuito editoriale.

Eppure non possiamo negare che essa ha ragioni e motivazioni ancora valide, e non soltanto perché nella nostra vita di carta di studiosi e anche in quella di plastica del vissuto accademico è l’occasione per reintrodurre elementi di *humanitas*, ritrovandoci ad elaborare insieme la malinconia per il “passo d’addio” universitario di un collega e di un amico. Nel caso di Quondam ciò è anche coerente con quel paradigma della “civile conversazione” che attraversa gran parte della sua produzione scientifica, segnandone l’originalità, l’innovatività, la forza propulsiva nel campo dell’italianistica e nei rapporti con le altre aree disciplinari. Appare pertanto assai efficace la scelta dei curatori di riproporre il sintagma nel titolo dato ai due volumi.

La necessità e la validità di una iniziativa come questa è anche oltre: è l’occasione per un bilancio del percorso scientifico del festeggiato, che cosa ha rappresentato, quali giusti riconoscimenti tributargli; ma è l’occasione anche per un bilancio della nostra disciplina nel tempo della grande mutazione non solo culturale che stiamo vivendo e della crisi dei saperi umanistici.

La biografia scientifica e accademica di Amedeo Quondam, come poche altre, costituisce un banco di prova straordinario per le innovazio-

* *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, Roma, Bulzoni, 2014, 2 voll. pagg. 1364. È il testo letto alla presentazione dei due volumi presso l’Università “La Sapienza” di Roma il 20 marzo 2015.

ni introdotte in campi di studi centrali della tradizione accademica – il Rinascimento, Petrarca e il Petrarchismo, il Manierismo, il Classicismo – per la precoce forte attenzione ai cambiamenti tecnologici a cominciare dall’informatica e alle loro ricadute nei nostri studi; basti ricordare le iniziative legate alla costituzione della Biblioteca Digitale Italiana in varie fasi e sempre con un suo ruolo decisivo. O il suo vitale e coraggioso tuffarsi in avventure di notevole spessore interdisciplinare nazionale ed internazionale, come il Centro Studi “Europa delle Corti” e l’Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara.

Una capacità di lavoro e di impegno straordinaria, a tutto campo, che è anche il segno generazionale che Amedeo ha saputo rappresentare ad un livello alto: una generazione che si è formata negli anni della ricostruzione del nostro paese, che nella cultura, nei libri, nella letteratura, con convinzione illuministica, ha visto la chiave di volta per il cambiamento e il progresso, per far entrare nella modernità un paese che nel suo corpo grande ne era ancora fuori. L’Università degli anni Sessanta, che Giulio Ferroni ricorda, era frequentata da giovani della loro generazione, nata negli anni della guerra, e da quella del decennio successivo, entrambe avevano appunto quel *dna* sociale, antropologico, culturale proiettato nella costruzione di un mondo nuovo, di una università aperta ai ceti sociali che prima non avevano potuto approdarvi, giovani convinti che i saperi umanistici potessero costituire in qualche modo l’avanguardia del cambiamento.

Per conseguire questi obiettivi occorre anche rompere le incrostazioni accademiche, scientifiche, metodologiche; ci fu chi ritenne di farlo privilegiando il discorso politico-ideologico con i suoi schematismi e le sue derive, e chi invece, come Quondam, ha scelto di farlo attraverso la forza d’urto di un rinnovamento degli studi nel proprio ambito disciplinare ma anche mettendosi in gioco nella creazione e gestione di istituzioni culturali, in coerenza con quel tratto generazionale di sguardo alla società, alla modernità, ai giovani perché potessero avere strumenti e possibilità che le generazioni degli anni Quaranta-Cinquanta non avevano.

In questi due volumi, tra l’altro ottimamente curati, sono raccolti 110 contributi, con una distribuzione abbastanza equilibrata tra i vari secoli e periodi della letteratura italiana e spesso con un sotteso dialogo con la vasta produzione di Quondam e con le linee guida delle sue ricerche e dei suoi studi; a volte con una interlocuzione diretta ed esclusiva: si vedano i contributi di Mario Domenichelli, che discute il volume *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani* (2010) e di Biancamaria Frabotta e di Novella Bellucci che si confrontano con *Risorgimento a memoria* (2011),

l'antologia che Quondam allestisce in occasione dei 150 anni dell'Unità, con una «spavalda determinazione, sottolinea la Frabotta, necessaria a trasgredire quella che gli pare una nobile ma invecchiata tradizione storiografica e letteraria», e adottando invece il revisionismo storiografico di Alberto Banti sul Risorgimento italiano.

Si può inserire a questo punto un altro tratto importante del percorso di Quondam: la sua apertura nei confronti degli storici dal tempo dell'Europa delle Corti fino appunto a Banti, un "entusiasmo" eccessivo, dice Ferroni. Ma qui credo abbia ragione Quondam, poiché se è vero che spesso gli storici assumono atteggiamenti di sufficienza nei confronti dei letterati, di rimando, occorre riconoscere che molti letterati praticano separatezze di lunga durata, insensibili a doverose pratiche interdisciplinari come pure alle innovazioni metodologiche e critiche nell'altro campo, ad esempio quelle maturate nell'ultimo quindicennio tra gli storici con l'avvento di modelli storiografici che perseguono un forte privilegiamento delle fonti letterarie, come dimostra il modello storiografico culturalista anglo-italiano, quello appunto di Banti, Lucy Riall, Ginsborg sul Risorgimento, in cui confluiscono indicazioni multiculturali e metodologiche da Vovelle a Duby, da Febre e Mosse e anche esperienze italiane come quelle di Isnenghi. Percorsi storiografici che ora si stanno dirigendo sulla Grande Guerra: si vedano gli studi di Cibelli e il recente libro di Marco Mondini. Una traccia di applicazione di questo modello storiografico la si ritrova anche in questi due volumi per Quondam, mi riferisco al contributo di Stefano Jossa sull'Italia «espressione geografica» di Metternich come veicolo delle passioni patriottiche risorgimentali.

Del resto l'attenzione di Quondam alla dimensione storico-culturale è evidente già nei suoi lavori della prima stagione: dai capitoli per la *Storia di Napoli (Dal Barocco all'Arcadia, 1970; Dal Manierismo al Barocco, 1972)* a *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo* (con Ferroni, 1973) fino a *La parola nel labirinto. Società e cultura del Manierismo a Napoli* (1975) – forse uno dei suoi libri più importanti – in cui con una metodologia fortemente innovativa, declinata alla confluenza del paradigma dionisottiano di «geografia e storia» e delle coeve riletture europee del Manierismo, ripercorre un tratto significativo della storia culturale e letteraria del Regno di Napoli con recuperi di autori e testi collocati in un disegno e in una periodizzazione sicuramente originali.

Tornando a *Risorgimento a memoria*, Novella Bellucci dialoga con Quondam, dissentendo con garbo circa il suo canone ristretto della poesia patriottica risorgimentale in cui le donne non ci sono; col supporto di

alcuni studi di genere guarda invece alla poesia risorgimentale delle donne come a «un fenomeno di grande rilevanza culturale» non per modi e stili validi, né tanto meno superiori, «ma perché veicolano altri significati accanto a quelli patriottici», in primo luogo il «tema della forte assunzione, da parte del soggetto lirico femminile, della legittimità del proprio prendere parola e conseguentemente della rivendicazione del proprio statuto di scrittrice/poetessa e della importanza della propria funzione intellettuale»; la rivendicazione di un «proprio ruolo e un proprio spazio civile, politico, patriottico»; è da escludere una “nobilitazione estetica”, ma da una prospettiva storico-culturale il discorso sulla poesia patriottica va necessariamente ad incrociare identità nazionale e identità di genere, poiché se alla poesia e alla letteratura non si può negare un «collante civile» altrettanto bisogna prendere atto che esse «siano state tramite della rivendicazione e dell’affermazione della presa di parola delle donne e che il tema patriottico sia stato veicolo per tale affermazione».

Ma questa incursione di Quondam nel Risorgimento e l’aggancio al revisionismo storiografico culturalista non vanno enfatizzati, come dimostra il lavoro coevo su *Le nazioni e gli Italiani prima della nazione*, apparso nel 2013, che riporta il discorso all’interno del disegno quondamiano di lunga durata sulla identità e gli sviluppi della tradizione culturale e letteraria italiana; un’occasione per ribadire una forte opposizione alla ideologia romantica e desantisiana, e in genere ottocentesca, sulla lingua e sulla letteratura che «hanno forgiato [...] una straordinaria identità ‘nazionale’, funzionalmente vicaria»; una letteratura, tra l’altro, circoscritta a «forme e generi della scrittura letteraria d’autore» e calata in una filosofia della storia che «riguarda lo spirito della Nazione, del suo popolo che volle farsi Stato», con le correlate «manipolazioni e falsificazioni che la costruzione identitaria della Nazione ottocentesca deve produrre per l’invenzione del nuovo racconto, epico e mitico, della “Storia d’Italia”».

Ed invece, secondo Quondam, nell’Italia e nell’Europa di Antico Regime hanno circolato idee di patria e di nazione, costruite e affermate identità come «connotatori [...] relativi e modulari, integrati e integrabili in una rete di altre appartenenze», inclusive e non oppostive. Una cultura, quella di Antico Regime e fino alla cesura ottocentesca, a forte connotazione interculturale, plurilinguistica, senza confini rigidi tra i saperi e tra i generi letterari; la stessa semantica di *italiano* e di *nazione* prospetta un significato «largo» – una sorta di identità plurale – «del tutto omologo a quello di altre appartenenze ‘nazionali’ e inclusivo di altre appartenenze più circoscritte, regionali o cittadine o d’altro tipo».

Italia e italiano «hanno sempre connotato gradi diversi di appartenenza, sia anagrafica e territoriale sia culturale (per tradizioni e costumi, nonché per caratteri e *ingenia*). *Italia* come macro-patria e *italiano* come appartenenza macro-nazionale: l'una e l'altra sempre compatibili con le tante macro-nazioni e micro-patrie che articolavano e connotavano le strutture profonde e i costumi di quelle società». Insomma, l'Italia «è sempre stata la “nazione” [...] delle tante “nazioni” della penisola [...] nella comune percezione e nella lingua dell'uso, nelle consuetudini e nelle tradizioni»: ben prima e diversamente dalla Nazione dello stato unitario, ben prima dell'“unità” linguistica e letteraria nazionale».

In questi due volumi molto più spesso il dialogo con il destinatario festeggiato passa attraverso una diversificata filiera di rinvii espliciti e impliciti, per questo scelgo di attraversarli privilegiando chiaramente quei contributi che più direttamente interloquiscono con gli studi di Quondam. Italo Pantani, con il suo saggio *La poesia italiana in tipografia*, sviluppa le indagini avviate da Quondam (*La letteratura in tipografia*, 1983; *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, con Marco Santagata, 1989; «*Mercanzia d'onore*» «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, 1977; *La rivoluzione tipografica*, 1999) circa gli effetti della rivoluzione tipografica sulle dinamiche della cultura rinascimentale, attraverso lo studio delle «strategie» di produzione e di commercio librario; il contributo della «nuova tecnica» alla costituzione di una norma linguistica nazionale, la «elaborazione in ambiente tipografico» di nuovi generi letterari. Lorenzo Geri (*Il ritorno delle Muse e la via al Parnaso. Metafora della Rinascita tra Dante, Petrarca e Boccaccio*), partendo dall'immagine del Petrarca «fondatore e difensore [...] di una lingua e di una letteratura che tornano a fiorire dopo la barbarie», «nucleo originario del sistema simbolico» intorno al quale si costruisce il concetto di Rinascimento, si confronta con gli studi di Quondam, dai saggi degli anni Novanta al volume *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità* (2013), privilegiando il sistema metaforico tra Dante, Petrarca e Boccaccio e accompagnandolo alla fine del Quattrocento per cui «le metafore dantesche relative al Parnaso e all'incoronazione poetica, risemantizzate da Petrarca [...] tramite la mediazione di Boccaccio sono utilizzate per descrivere una genealogia della Rinascita che si estende al volgare e si incentra su una artificiale concordia tra i due grandi poeti fiorentini».

Con gli studi di Quondam sulle «Accademie» (*Istituzione Arcadia*, 1973; *La scienza e l'Accademia*, 1981; *La forma Accademia*, 1982) si confrontano Roberto Gigliucci (*Accademie e novità di genere fra Rinascimento e Barocco*)

sulle novità di alcuni generi letterari in rapporto al contributo delle accademie tra Cinquecento e Seicento; e Florinda Nardi (*Modernità accademiche*) su alcuni segni della modernità che definiscono il profilo dell'istituzione accademica. E ancora Guido Arbizzoni sull'«impresa» come contrassegno fondamentale dell'accademia (cinquecentesca).

Maria Luisa Doglio (*Lacrime e donna. Su un'orazione di Stefano Guazzo e un libro di «Lagrime» da lui curato*) inevitabilmente rinvia a *La civil conversazione* di Guazzo, introdotta e curata da Quondam (in due volumi apparsi nel 1993), opera che con il *Cortegiano* e il *Galateo* è tra gli archetipi, su scala europea, di quella «forma del vivere» che, scrive la Doglio, Amedeo Quondam «ci ha insegnato a conoscere e capire in tutti i suoi aspetti». E a Stefano Guazzo è dedicato anche il contributo di Franco Tomasi: *Una antologia di rime in forma di civil conversazione: La "Ghirlanda" (1595)*.

E a proposito del *Cortegiano*, Carlo Vecce (*Tra Leonardo e Castiglione*), per quanto affronti un segmento specifico, non può non rinviare ai due robusti lavori di Quondam sul Castiglione: «Questo povero Cortegiano»: *Castiglione, il Libro, la Storia* (2000) e la curatela del *Cortegiano* in due volumi negli Oscar Classici Mondadori (2002). A *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani* (2010) rinvia Stefano Carrai nel suo contributo (*Della Casa, Antonio de Guevara e l'etica del comportamento*) sulle «norme che regolavano la convivenza a corte», sui codici comportamentali del gentiluomo, sull'etica del vivere in società.

Floriana Calitti (*Spigolature di dedica sul ritmo della narrazione*) interloquisce con Quondam a proposito dei suoi studi sulla «novella nel sistema del classicismo» (*Limatura di rame. Qualche riflessione sulla novella nel sistema del Classicismo*, 2000) e sul sistema narrativo boccacciano come «modello di comportamento» o sulla presenza del cavallo nel Rinascimento, nei libri di *institutio* del classicismo (*Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, 2003). Mentre Silvia Tatti (*Classico/antico. Note sull'uso di "classico" prima del Classicismo*) privilegia un attraversamento diacronico delle attestazioni del termine con i canoni sottesi, andando ad incrociare anche qui un saggio del 2004 di Quondam, *Il metronomo classicista*, riferito a *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, ma più in generale, con sotteso inevitabile riferimento ai suoi numerosi interventi sul canone del classicismo, in particolare nel Rinascimento, fino ai più recenti *Il canone dei classici italiani* (2012) e *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità* (2013).

Un Classicismo – ed è questo uno dei punti forti e più innovativi di questo suo robusto settore di studi – da Quondam letto da storico della cultura; un Classicismo – che possiamo collocare sotto il segno dell'«Eu-

ropa delle Corti» e che rappresenta uno dei punti forti e più innovativi di questo suo robusto settore di studi attraversato da «storico della cultura e della letteratura» – come egli stesso si definisce – e inteso come «tipologia culturale delle società europee di Antico regime», cui si deve, tra l'altro, «l'invenzione e la manutenzione del canone etico ed estetico delle culture di Antico regime».

Dunque uno sguardo anche comparatistico in direzione delle altre culture e letterature europee: mi limito a ricordare il volume *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento* (2006), dove egli investiga sulla circolazione di un modello ideale rinascimentale nella cultura inglese sette-ottocentesca, tra letterati inglesi che testimoniano la penetrazione dei modelli e dei miti rinascimentali nella cultura anglosassone. A questo studio fa riferimento Giorgio Patrizi nel suo contributo (*Vasari e i suoi Rinascimenti*) per rileggere il mito storiografico-artistico del ruolo di Firenze. Mentre Antonio Corsaro (*Corrispondenti "spirituali" di Michelangelo*) va a collegarsi ai lavori di Quondam sulla poesia religiosa del secondo Cinquecento e alla elaborazione di un suo «statuto separato e alternativo alla cultura del classicismo volgare pagano in epoca tridentina e post-tridentina»

Tobia Toscano (*L'edizione possibile delle "Rime" di Angelo Di Costanzo*) riferendosi ad uno dei primi studi da Quondam dedicati al petrarchismo (*Petrarchismo mediato*, 1974) ricorda che pionieristicamente egli ha dato prova di come «la libidine macrometrica», proficuamente governata, consenta di dare «spessore storico alla percezione della varia fenomenologia letteraria a fronte del mutare del gusto e delle attese dei lettori». All'altro volume sul petrarchismo (*Il naso di Laura*, 1991) si collega Maria Teresa Girardi (*Per la poesia femminile di area settentrionale del Cinquecento: Isotta Brembati*). Ma anche il progetto di Tiziano Zanato *Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* sicuramente trova nell'attraversamento del petrarchismo fatto da Quondam utili indicazioni critiche e metodologiche. E altrettanto fondativi, sottolinea Paola Vecchi Galli nel suo saggio *Sugli indici dei libri di lettere del Cinquecento*, sono gli studi di Quondam e del gruppo da lui coordinato, di cui tra gli altri facevano parte Guido Baldassarri e Nicola Longo, confluiti nel volume *Le "carte messaggere"* (1981), che viravano decisamente l'attenzione verso le epistole volgari del Rinascimento; Quondam ne delimita il campo e descrive la «funzione modellizzante» che incardina la «stessa praticabilità dello scrivere lettere». E allo stesso ambito degli studi di Quondam sui modelli della comunicazione epistolare nel Cinquecento si riferisce il contributo di Piotr Salwa su Ortensio Lando.

Sappiamo tutti che vi sono fattori contingenti e di casualità a deter-

minare la scelta di inviare un proprio contributo per una operazione come questa. Sta di fatto però che qui mancano quasi del tutto contributi sul Settecento illuminista, su quella cultura laica, militante, interdisciplinare, che sulla scia di quella europea, inglese e francese, apre alla modernità nel nostro paese e rispetto alla cui assenza e distanza dai paradigmi e vettori critici di Quondam, Giulio Ferroni esprime il suo dissenso nello scritto introduttivo dedicato all'amico. Ma evidentemente l'egemonia del classicismo e della tradizione italiana indagata da Amedeo, grazie anche ai suoi studi, conserva una tale forza che anche i soli tre studi sul Settecento presenti nella *Miscellanea* restano in gran parte sotto lo stesso segno.

È infatti sulla scia di Quondam e dei suoi giovanili lavori su Gravina del 1968 e 1970, fino all'edizione degli *Scritti teorici e critici* negli "Scrittori d'Italia" della Laterza (1973), che Aldo Morace accentua gli aspetti innovativi del «classicismo problematico» graviniano, sperimentato attraverso una drammaturgia agganciata alle «grandi linee di tensione del suo tempo», in cui si evidenziano direzioni e «nuclei tematici destinati ad improntare tutto un secolo e a culminare nell'Alfieri». Mentre il Gasparo Gozzi delle *Rime piacevoli* proposto da Gilberto Pizzamiglio è legato ancora alla sua formazione arcadica e ad una pratica poetica di sonetti, canzoni, ballate, egloghe rusticali, epitalami, poesia d'occasione o riferita al proprio vissuto e ai problemi economici e di salute che lo affliggono, da inserire in una «intensa conversazione poetica» nel segno di quella «civile conversazione» destinata a scontrarsi con la cultura illuministica militante. Una "modernità", questa di Gozzi, che ancora si identifica con il «piacevole intrattenimento» tra professionisti della penna, vivacizzata da spunti ironici e satirici a sfondo moralistico, etico e didattico che non rinnega il petrarchismo arcadico aggiungendovi il ricorso linguistico al toscano burlesco del Cinquecento e del Trecento. E non cambiano il quadro le cinque pagine, pulite e oneste come sempre, di Arnaldo Di Benedetto sulle lettere odepatiche di Pietro Verri, che ci informano sulle malefatte del suo servitore Giuseppe o ci intrattengono con qualche considerazione sulla triste e alienata vita militare, sulle donne di Vienna, in particolare le prostitute, e alcuni più significativi riferimenti all'assolutismo monarchico austriaco.

A colmare le lacune settecentesche arriva in soccorso il saggio di Simona Costa («*L'uom qual potria pur essere*»: percorsi ed esiti di un modello alfieriano), ma si tratta di un Alfieri proiettato nell'Otto-Novecento quale modello intellettuale con la sua etica della libertà ripresa da Foscolo, Leopardi fino a Gobetti, con slarghi di altra matrice nel segno del *dandy* e del sublime, da Manzoni a Jean Paul a D'Annunzio.

Insomma questi due volumi offrono un quadro significativo e coerente non solo in riferimento al *cursus* degli studi di Quondam, alle sue opzioni e alle sue linee di ricerca privilegiate, ma sono anche lo specchio di una più generale situazione dell'italianistica rispetto al Settecento illuminista, alla circolazione di idee e libri, alla mobilità intellettuale, all'incrocio dei saperi nel secolo della fondazione della modernità; un campo spesso lasciato all'esclusivo dominio di storici e filosofi. Del resto, basta scorrere gli Atti dei congressi dell'ADI per averne una conferma; ma il fatto che una italianista, Beatrice Alfonzetti, sia stata eletta Presidente della "Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII" è il segno di un cambiamento necessario e di quelle aperture degli storici auspiccate da Ferroni.

Rispetto alla egemonica lettura della tradizione italiana e del classicismo, dei suoi autori chiave nella costruzione sistemica realizzata da Quondam – che, ripeto, sembra confermata in questi due volumi, con le sue presenze e assenze, con le scelte volontarie e casuali che vi si rintracciano – si può esprimere dissenso su alcuni aspetti come ha fatto Ferroni; come fece a suo tempo Umberto Carpi nella forte polemica sul *Petrarca, l'italiano dimenticato* (2004), ma contestualmente riconoscendo alla fine che Quondam aveva saputo mettere in campo in forme del tutto nuove la questione del petrarchismo e delle sue «proporzioni filosofiche e scientifiche quale *ideologia* specifica dei "gruppi di popolo civile"». Dunque il riconoscimento che nello scavo e nei paradigmi critici di Quondam la dimensione civile è recuperata da altra postazione e con diversi percorsi.

E questo lo si può verificare in particolare nel volume del 2007 (*La conversazione. Un modello italiano*), esplicitato chiaramente nella *Premessa* e nel *Prologo*, lì dove «per rabbia e per orgoglio» – sono le sue parole – rivendica la dimensione civile di un modello culturale, quello della civile conversazione contro l'autolesionistica «favola triste e paranoica della decadenza». Una rivendicazione che Andrea Battistini, nel suo contributo su *Il Barocco «peccato estetico». Benedetto Croce e la letteratura italiana del Seicento* dichiara di condividere pienamente, anche nei toni della «passione sanamente polemica» con cui Quondam ha denunciato il mito della decadenza italiana con la sua «grave deformazione» della «condanna sommaria della tradizione classicistica di Antico regime»; il «paradigma della decadenza» con la sua persistenza da Gravina a Tiraboschi a De Sanctis prolungandosi fino «all'odierna manualistica»; tramite, da De Sanctis all'odierna manualistica, è stata l'opera di Benedetto Croce sul Barocco come «peccato estetico» e «peccato morale». Battistini condivide anche l'idea di Quondam sul Barocco come «variabile del classicismo, arricchito

o comunque modificato dalla rivendicazione del primato dei moderni sugli antichi e dall'accentuazione dell'autonomia delle ragioni stilistiche» (*L'identità (rin)negata, l'identità vicaria*, Congresso ADI, Lecce, 1999; *Il Barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti Convegno di Lecce, 2000); la rivendicazione di una organica e integrale forma del vivere in opposizione alla egemonia del modello culturale francese sei-settecentesco, che oscura e rimuove il modello italiano della conversazione, che è il primo dei modelli classicisti elaborato e sperimentato nelle società aristocratiche europee, cancellando tre secoli di cultura italiana. Un modello fondativo e peculiare che Quondam segue nel suo sviluppo, nelle sue metamorfosi, nella sua lunga durata dalla fine del Medioevo all'età delle Rivoluzioni; e rispetto a questo prolungamento mi sia consentito esprimere un certo dissenso: quel modello entra in crisi dopo un cinquantennio di circolazione delle idee illuministiche, che attraverso il loro confronto/scontro con le realtà sociali, economiche, culturali, in particolare di alcune aree regionali del nostro paese e della sua realtà profonda, mettono a nudo una condizione pietrificata di arretratezza, emarginando di conseguenza aggregazioni, statuti e pratiche della società letteraria, una "Repubblica delle lettere" che spesso si identificava con «accademie di sonettisti», per usare le parole di un illuminista militante, grande riformatore di statura europea come Giuseppe Maria Galanti. Per finire con Leopardi, che con la sua idea della «società stretta», propria dei paesi nord europei, indicava una sociabilità fondata su nuovi modelli e valori, su nuovi costumi, rapporti umani, idee di progresso. Mentre «la società che avvi in Italia è tutta di danno ai costumi e al carattere morale [...] Gli Italiani hanno piuttosto usanze e abitudini che costumi» (Leopardi).

Il modello culturale italiano e con esso le sue forme del vivere erano stati messi in crisi dal grande processo di trasformazione sociale, economica, politica, culturale che dalla metà del Settecento aveva attraversato l'Europa, culminato nella Rivoluzione francese e nelle rivoluzioni di fine secolo. Il mancato aggancio alla modernità di gran parte dell'Italia, non solo del Mezzogiorno, non ha significato solo scarso sviluppo economico, sociale, scientifico ma ha di fatto destrutturato e messo in crisi gran parte di quel patrimonio di cultura e di civiltà che nel classicismo aveva il punto di appoggio determinante e nella civile conversazione il suo *imprinting*.

La nuova civiltà è espressione della società stretta ed è fondata sulla ragione e sulla conoscenza e si realizza nei nuovi spazi borghesi segnati da principi di sociale convivenza e da un nuovo «tuono» colto, etico, civile.

Mentre la società italiana con i suoi costumi si era fermata sulla soglia della modernità senza varcarla e quella forma alta del vivere, quel modello rappresentato dalla civile conversazione si era svuotato dei suoi valori e comportamenti più significativi ed era rimasto una sorta di guscio vuoto.

Il mio dissenso è proprio rispetto a questo approdo, lì dove Quondam prolunga l'applicazione del suo paradigma critico alla cultura e letteratura del Sette-Ottocento e ritiene che la «civile conversazione» con la sua identità classicistica, «per più aspetti transnazionale», venga messa in crisi non dalla cultura illuministica ma dalle «nuove istanze, fortemente distintive, di 'nazione'» dell'Ottocento, quando si verifica una «distorsione (intenzionale) di cosa fosse la 'nazione italiana' in Antico regime», rompendo la «sincronia identitaria tra i Moderni e gli Antichi» (*Le nazioni e gli Italiani prima della Nazione*). Riesce difficile spiegare nel disegno di Quondam, tanto più alla luce di questo denso saggio e di altri più recenti lavori – in cui viene sottolineata la «formidabile discontinuità avviata e marcata dalla fine del classicismo di Antico regime», e rilevata una identità italiana ed europea sulla base di paradigmi storico-culturali, di idee, saperi, lingue, costumi, valori condivisi – come possa risultare marginale la cultura illuministica, proprio quella che segna la più decisa discontinuità, quella a più forte e consapevole *imprinting* europeo, una cultura che abbatte i confini tra i saperi, spinge la lingua e la circolazione di libri e di idee verso nuovi livelli di comunicazione, anche per raggiungere ceti sociali fino ad allora rimasti esclusi.

Ma al di là di vedute, mie o di altri, dialetticamente a confronto, ciò che conta è la sincera convinzione e il dovere di esprimere ammirazione per lo straordinario *cursus* scientifico di Amedeo Quondam, per la mole del suo lavoro e la sua indiscussa qualità, condividendo la chiusa dello scritto prima ricordato di Umberto Carpi, lì dove – dopo aver polemizzato con lui con quei toni alti suoi tipici – riconosceva all'antico «condiscepolo ed amico» di aver scritto libri che, sono le sue parole: «restano fra le cose migliori della storiografia letteraria degli ultimi decenni».

Se a questo giudizio di Carpi circa il profilo scientifico di Amedeo aggiungiamo anche un *flash* sulla sua personalità, sul suo carattere, dicendo che al burbero, al bizzoso e al cinico, che in alcuni momenti fa di tutto per apparire tale, corrisponde invece una persona di grande generosità, disponibilità, con intima convinzione e pratica di un'etica professionale e civile – non sempre presenti nell'accademia – forse ci siamo avvicinati al profilo di uomo, di docente, di studioso del nostro collega e amico.

UN GRATUITO TORMENTONE DANTESCO
“E ’L MODO ANCOR M’OFFENDE” (*INF.V*, 102)

La proposizione fa parte di una terzina dantesca famosa per il personaggio a cui viene posta in bocca e per le questioni che apre:

*Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta, e ’l modo ancor m’offende.*
(*Inf. V*, 100-102)

Il personaggio è quella Francesca da Rimini di cui son piene le cronache medioevali, trucidata dal marito tradito Gianciotto Malatesta insieme all’amante Paolo, fratello di lui.

Le questioni riguardano la natura dello stilnovo e la revisione che Dante ne opera, affacciandola nei termini fondamentali in questo canto e dispiegandola poi nei canti XV, XXII, XXIV del *Purgatorio* attraverso le parole, rispettivamente, di Marco Lombardo, di Virgilio e sue stesse.

La proposizione in esame, una delle tante croci dantesche, ha schierato gli esegeti su due preminenti posizioni diverse.

La prima, più lata, è di quelli che riferiscono il sostantivo *modo* alla voce passiva *mi fu tolta*, intendendo che Francesca si dichiara offesa, danneggiata dal modo repentino e violento della sua morte, perché – spiegano – le tolse la possibilità di pentirsi e la danneggia ancora con la pena alla quale è sottoposta.

L’interpretazione pecca doppiamente: sul piano della logica elementare, perché è come dire che un altro modo di pena non l’avrebbe offesa, danneggiata, o l’avrebbe offesa, danneggiata di meno, tant’è che chi la sostiene arzigogola sulla giustificazione, argomentando arbitrariamente che il *modo* tolse a Francesca il tempo di pentirsi; sul piano sintattico, perché impone al periodo una virata improvvisa e violenta, quasi anacolutica, al punto che qualche commentatore cerca di alleviare il disagio considerando la proposizione parentetica o adottando prima della congiunzione *e* un segno di punto e virgola.

L’altra interpretazione, difesa da veramente pochi sostenitori, anche se

autorevoli, come Natalino Sapegno,¹ Umberto Bosco e Giovanni Reggio,² Emilio Pasquini e Antonio Quaglio,³ rimonta a Francesco da Buti,⁴ ripresa un secolo dopo da Cristoforo Landino,⁵ è stata alcuni decenni fa riproposta da Antonino Pagliaro,⁶ il quale collega il sostantivo *modo* al soggetto principale *Amor*, intendendo che l'amore di Paolo la possedette in vita, facendole perdere l'onestà e la vita stessa, e continua a possederla in morte, costringendola alla pena infernale. Per tal via la proposizione in esame diventa direttamente coordinata alla principale.

Il Pagliaro conforta l'interpretazione col sussidio di una ricercata analisi stilistica, rilevando le corrispondenze tra la terzina in oggetto (vv. 100-102) e la seguente (vv. 103-105), nella quale si dichiara l'intensità dell'amore di Francesca per Paolo: «La proposizione relativa *Amor ch'a nullo amato amar perdona* risponde esattamente alla relativa della prima terzina *Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende*, e in ambedue i casi la nozione espressa appare in funzione di giustificazione dottrinarie del rapporto di amore. Ancora palese è la rispondenza, anch'essa sul piano dottrinario, tra le proposizioni principali *Amor... prese costui de la bella persona* e *Amor... mi prese del costui piacer*. Quest'ultima è da intendere: "Amore... mi prese così fortemente della leggiadria di costui che come vedi ancora non mi lascia". Il significato di *piacere* è, certo, quello di bellezza, il che risponde abbastanza fedelmente alla notazione di *bella persona* (in ambedue i casi la bellezza appare come generatrice d'amore, secondo i canoni dell'amore cortese stilnovistico). Infine si ha la rispondenza tra le due frasi e *'l modo ancor m'offende* e *Amor... ancor non m'abbandona*, nelle quali si dichiara che il reciproco amore di una volta vive ancora con la stessa intensità nell'Inferno: significativa è l'incisiva rispondenza stilistica tra i due *ancor*, che mette chiaramente in evidenza la rispondenza dei concetti».⁷

L'analisi, basata sulle corrispondenze, pecca per diversi motivi. È stata già messa in rilievo la sua incompletezza, mancando la corrispondenza tra le altre due espressioni del discorso di Francesca: *e 'l modo ancor m'offende*

¹ *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955-57.

² *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979.

³ *La Divina Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982-'86.

⁴ F. DA BUTI, *Commento sopra la Commedia*, 1375.

⁵ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, 1481.

⁶ I saggi danteschi di Antonino Pagliaro, presenti nei volumi *Saggi di critica semantica* (Messina-Firenze, D'Anna, 1953), *Nuovi saggi di critica semantica* (ivi, 1956) e *Altri saggi di critica semantica* (ivi, 1961), sono stati poi raccolti dall'autore in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, ivi, 1966, 2 voll.

⁷ A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia* cit., Vol. I, pp. 145-146.

e *ancor non m'abbandona*, sia perché in esse il soggetto è diverso (*modo*, *Amor*), sia perché nella prima si parla di amore reciproco e nella seconda solo di quello di lei. Il rilievo è esatto, perché deve valere anche in filologia la legge della completezza dei casi posta da Bacone a fondamento del metodo empirico. Ma altri e più solidi motivi debilitano l'argomentazione. E anzitutto le corrispondenze presenti servono a consolidare la forte anafora della giustificazione dottrinarica che riconduce ad Amore, *deus fortior*, il peso della colpa, concetto che sarà corretto nel *Purgatorio* da Marco Lombardo con la dottrina del libero arbitrio, ma non autorizzano affatto il collegamento del sostantivo *modo* col soggetto principale *Amor*. L'argomentazione pecca, poi, sul piano della logica, perché il verbo *offende*, come predicato di *Amor*, nel suo significato pregnante di possedere e danneggiare, suona accusa nei confronti di Paolo, il che contrasta con la gentile e insieme intensa natura del sentimento di Francesca. Sul piano sintattico, infine, non si può dire che la coordinazione della seconda proposizione alla prima diradi del tutto il senso dell'approssimativo, maniera nient'affatto consueta alla scrittura dantesca.

Tra gli studiosi che hanno tempestivamente contrastato la tesi del Pagliaro mi piace ricordare Giorgio Padoan, non per il frutto conclusivo delle sue undici pagine, legato, purtroppo, alla contraria interpretazione corrente, della quale pure ho dimostrato la fallacia, ma per il titolo che le apre: *Fine di una (troppo fine) interpretazione*,⁸ soffuso di sorridente ironia, ma anche di trionfale presunzione.

A me pare che la chiave della verità debba essere cercata in quattro termini del discorso: *persona*, *offende*, *modo*, *mi*, i quali richiedono un'attenta analisi.

Il termine *persona*, in bocca alle anime dannate o purganti, si riporta al suo significato originario di figura, involucro esterno, maschera, e perciò *parte corporea*, in cui l'anima è racchiusa. Dante sa, da credente, che l'anima non muore col corpo, ma lo recupererà nel giorno del giudizio; da poeta, attribuisce all'anima valore di sinolo, cioè consistenza, dopo la morte, col proprio corpo, misteriosamente voluta da Dio:

A sofferir tormenti e caldi e geli
simili corpi la Virtù dispone,
che come fa non vuol ch'a noi si sveli.
(*Purg.* III, 31-33)

⁸ *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, Vol. I, pp. 273-283.

Così è lecito alle anime parlare delle sofferenze del proprio corpo, a Francesca della *bella persona* che le fu violentemente sottratta, a Manfredi delle proprie ferite:

Poscia ch’io ebbi rotta la *persona*
da due punte mortali ...
(*Purg. III, 118-19*).

Queste considerazioni sono preliminari all’analisi della voce *offende*. Il verbo *offendere* ha, in Dante, il doppio significato di ingiuria, offesa morale:

... e come incontinenza
men Dio *offende* e men biasimo accatta?
(*Inf. XI, 83-84*),

e prevalentemente di tormento, punizione, danno materiale, distruzione:

... Oh creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che vi *offende!*
(*Inf. VII, 70-71*),

dove *offende* vale “danneggia”;

l’anima tua è da viltade *offesa*
(*Inf. II, 45*),

cioè oppressa e danneggiata;

e fuor n’uscian sì duri lamenti
che ben parean di miseri e d’*offesi*.
(*Inf. IX, 122-23*),

cioè sventurati e tormentati;

Rispondi a me, chè le memorie triste
in te non sono ancor da l’acqua *offense*.
(*Purg. XXXI, 11-12*),

cioè non ancora distrutte, cancellate.

In tal secondo senso va evidentemente intesa, al v. 109, immediatamente seguente alla terzina, l’espressione *anime offense*, cioè tormentate dalla pena, e nello stesso senso è da interpretare, per evidente corrispondenza, nella proposizione *’l modo ancor m’offende*, come più compiutamente evidenzia l’analisi che segue.

Il sostantivo *modo* occorre diciassette volte nel *Paradiso*, sempre nel comune significato di *maniera*, nel *Purgatorio* dodici volte con identico significato e una nel significato intensivo di *maniera, tipo di pena*:

E questo *modo* credo che lor basti
per tutto il tempo...
(*Purg.* XXV, 136-7).

Ha significato generico di *maniera* in dieci delle quindici occorrenze dell'*Inferno*, mentre nelle altre cinque significa precisamente *pena*, *genere di pena*, talora intensivamente solo, talora con la specificazione *della pena*:

ed elli a me: "Questo misero *modo*
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza infamia e senza lodo.
(*Inf.* III, 34-36).

Questi chi son c'hanno cotanta onranza
che dal *modo* de li altri li diparte?
(*Inf.* IV, 74-75).

così facevan quivi d'ogni parte,
salvo che 'l *modo* v'era più amaro.
(*Inf.* IX, 116-7).

Le sue parole e'l *modo de la pena*
m'avean di costui già letto il nome...
(*Inf.* X, 64-5).

... e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il *modo* de la nona bolgia sozzo.
(*Inf.* XXVIII, 18-21).

Tenuto conto dell'analisi condotta per i due termini precedenti e del significato a ciascuno di essi attribuito, ritengo che in questo secondo significato, cioè di *pena*, *maniera della pena*, sia da interpretare nella proposizione *'l modo ancor m'offende*, in corrispondenza, come si è detto, a *anime offese*, cioè tormentate, del v. 109.

Per quanto, infine, riguarda il pronome *mi*, l'una e l'altra delle due interpretazioni correnti danno per scontata la sua funzione di oggetto della voce verbale *offende*, senza tener conto della corrispondenza con l'espressione *mi fu tolta*, ove ha valore di termine, di svantaggio. Identico valore ha, a me pare chiaro, nella proposizione in esame, sicché l'oggetto di *offende* si sposta necessariamente su altro termine.

Posto così lo stato della questione, la proposizione in esame finisce di sonare distorta o parentetica o anacolutica e si rivela per una vera e propria coordinata relativa, ellittica del pronome *che* in funzione di complemento oggetto. In definitiva il periodo suona così:

L'amore, che rapidamente si afferra al cuore gentile, prese costui della bellezza del mio corpo che mi fu violentemente sottratto e che la pena infernale mi tormenta ancora;

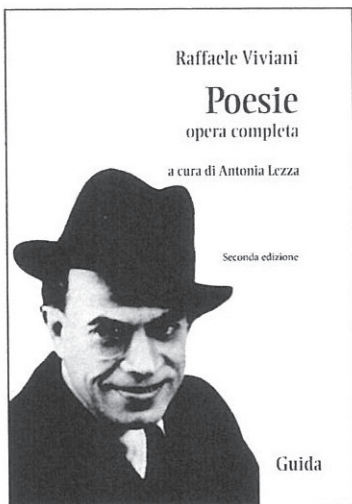
e al passivo, per maggiore evidenza del pronome-terminine *mi*:

... del mio corpo che mi fu violentemente sottratto e che ancora mi viene tormentato dalla pena infernale.

Inteso così il periodo, cade ogni preteso giudizio della protagonista su natura e conseguenze della sua morte, ogni funambolismo inteso a spiegare ragione e significato del preteso giudizio, ogni imbarazzo di fronte a una pretesa sofferenza del periodo, che è invece di una solare linearità.

A me pare quasi inverosimile che una sì chiara evidenza lessicale e sintattica sia stata compressa nei secoli da artate analisi e congetture, ma so che ogni raggiunta certezza deve, accanto al piacere della meraviglia, concedere uno spiraglio all'umiltà del dubbio e perciò alle risposte di quanti leggono le cose con mente illuminata e cuore puro.

GIOVANNI SAPIA



Una considerazione più adeguata di questi versi in dialetto napoletano si può avere analizzando l'intreccio strettissimo fra scrittura poetica, teatralità implicita che la sorregge, recitazione sulla scena. Alcuni studiosi l'hanno sostenuto; e ora, in base a puntuali riscontri, Antonia Lezza: a lei si devono introduzione, note-glossario, ulteriori apparati del volume [...]. Finalmente l'opera completa [...].

ENZO GOLINO, «Il Venerdì di Repubblica» 2 luglio 2010

La curatrice Antonia Lezza [...], autorevole studiosa di teatro, non solo napoletano, e di Viviani in particolare; oltre ad avergli dedicato diversi contributi critici e convegni è co-curatrice, insieme con Guido

Davico Bonino e Pasquale Scialò, di un'imponente edizione in sei volumi dei suoi testi teatrali (Raffaele Viviani, *Teatro*, Guida Editori, 1987 sgg.), pubblicati opportunamente con le relative musiche. Questa scelta di unire testi e partiture, va sottolineato, è fondamentale presupposto anche della presente edizione.

Per molti autori, infatti, teatro e poesia sono aspetti complementari di uno stesso talento creativo (lo stesso Eduardo De Filippo, ricorda Antonia Lezza, traeva vantaggio dall'alternare la stesura di drammi e componimenti poetici e recitava spesso questi ultimi a fine spettacolo).

MARTINA TREU, «Testo a fronte», n. 44, 2011

È quanto mai opportuna, dunque, la pubblicazione del volume *Poesie. Opera completa*, amorevolmente curato da Antonia Lezza, che comprende l'integrale in versi dell'artista partenopeo, che ebbe due sole raccolte di poesie pubblicate prima della sua scomparsa nel 1950 [...].

GIOVANNI VACCA, «Alias» 13 novembre 2010

Quello che contraddistingue la poesia di Viviani è la forte presenza del dialogo, elemento che fa assimilare le liriche alle "pièces" teatrali. È questa, senz'alcun dubbio, la riflessione decisiva proposta da Antonia Lezza nell'ampia e densa introduzione al volume, Poesie, appena pubblicato da Guida e comprendente l'intera opera in versi di Don Raffaele.

ENRICO FIORE, «Il Mattino» 16 dicembre 2010

Il lungo e ininterrotto lavoro di sistemazione critica e filologica della vasta produzione drammaturgica e poetica di Raffaele Viviani (1888-1950), iniziato e condotto da Antonia Lezza a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, si può dire che sia giunto ormai alla sua conclusione con l'edizione dell'intera opera poetica dello scrittore dialettale napoletano, che segue la pubblicazione in sei volumi (Napoli, Guida, 1987-1992) dei testi teatrali.

ROSA TROIANO, «Critica letteraria», n.3, 2011

Note e Rassegne

UNA POETICA DI OMBRA E LUCE:

ASFALTO DI VALERIO MELLO

Una prima osservazione sul volume di poesie *Asfalto*¹ di Valerio Mello riguarda la sintetica allusività del titolo. Il precedente libro,² intitolandosi alla «nobiltà dell'ombra», poteva suggerire quella zona del creare poetico in cui sembra preconcizzarsi, contro il visibile d'una verità trionfante, se non l'oscurità, nella implicabile logica oppositiva degli antonimi di luce e buio, l'ambiguo cenno di un vedere per enigma, tra l'opaco della parola e il fluttuare dell'esistenza, riscattato dalla dignità assiologica di ciò che sarebbe appannaggio d'un "oltre" anche se non rappresentato dal *fos* giovanneo, anzi aperto eventualmente al registro "infero", ed articolato nel pluralismo visionario delle «corrispondenze». Con *Asfalto* si offre ora, allo sguardo poetico, e alla disposizione immaginativa del lettore, una vastità inclusiva, analoga, se vogliamo, per indefinitezza di confine, alla pervasività dell'ombra, tuttavia come espansa, e quasi depositata, in un grigiore diffuso, uniforme quanto disponibile a particolarizzarsi nella cosalità degli oggetti, essendo smentita, d'altra parte, ogni univocità rappresentativa del tema da variegati riscontrabili collegamenti, entro il circuito della silloge, tra parola d'ordine e poesie, peritesto e testualità. Vi si racchiude, in questo nuovo titolo, ciò che di assai concreto, materialmente tangibile, incontriamo nelle città moderne dove viviamo, la materia prima, in una declinazione si direbbe metonimica, della loro percorribilità. La concretezza, la *secheresse*, anzi, del riferimento materiale, isolata com'è nella sua generalità, assolutamente indeterminata, prende connotati simbolici che però recuperano l'icasticità d'un emblema fino al riflesso pregnante del dato storico, sociale, culturale, poiché è Milano ad affacciarsi, a differenziare il segno indistinto del cemento e dell'asfalto. Abitandovi, e facendovi dell'abitazione un *topos* poetico esistenziale al punto che la prima sezione di *Nobiltà dell'ombra* si intitolava *Taccuino milanese*, Mello vive l'esperienza di una città che ha for-

¹ V. MELLO, *Asfalto*, Prefazione di A. Quasimodo, Milano, La Vita Felice, 2014.

² V. MELLO, *Nobiltà dell'ombra*, Prefazione di F. D'Episcopo, Introduzione di G. Baldassarri, Milano, La Vita Felice, 2013.

nito, nel tempo, spunti a una linea, storicamente, “lombarda” della poesia, suscitando una ispirazione realistica, confermata, in *Asfalto*, dai loci di una puntualizzata ambientazione urbana (il tram, la piazza, il Castello). Ma altrettanto significativa si intravede una componente siciliana che come in palinsesto sta sotto l’esperienza milanese e che può riemergere o come sprazzo d’una memoria involontaria affidata a un’immagine precisa di luogo e di tempo: «la domenica sperdute campane / di piccoli quartieri siciliani» (*Passante ferroviario*) o come evocazione dell’esperienza di un Quasimodo, riaffiorante in taluni snodi di una tensione alla poesia tra esemplarità e sperimentazione in proprio: «Imploro di ascoltare la cetra che fu scritta [...] Anelo a un dialogo con terre claustrofobiche [...] rivelami a voce bassa / cosa fanno di me le parole / che non possono manifestare» (*Salvatore Quasimodo quel giorno al Cimitero monumentale*). Ecco, allora, terre ed acque, nel mezzo di uno spazio di cemento, costellare una epifanizzata plaga di infanzia: «Fontane a sfioro/ assorbono infanzia e cielo» (*Piazza Gae Aulenti*); ecco intrecciarsi, nel cuore stesso dell’alienazione metropolitana, il ritorno alle origini: «[...] e ricordo alle viscere / il sangue che matura / nelle vene del tempio natio» (*Ibidem*).

D’altra parte l’asfalto può rievocare anche un’ambientazione che ritrova nello sfondo futurista un lontano ma puntuale e intrigante antecedente. Dura materia, immanentismo universale, ma anche tram, treno, cantieri, gru giranti tra gli edifici, e rumore connesso alla meccanica della macchina: «[...] nuvole a cascate,/ girevoli intorno all’asse,/ frastuono di macchine [...]» (*Gru*), dinamismo di congegni che introiettano la “struttura” nell’animo stesso del poeta «mi tingo di muta struttura» (*Piazza Gae Aulenti*) recuperando, se vogliamo, una tendenza “geometrizzante” che fu pur un aspetto della ricostruzione futuristica dell’universo, del suo «splendore geometrico e meccanico», ne ricordano alcune figure tipiche. In *Piazza Gae Aulenti* l’io stesso è immerso in una realtà dinamica di materiali fino al punto di rivestirsi di ferro e travi («Ho molti riflessi / vesti di ferro e travi»). È, d’altra parte, lo straniante inserimento del poetico nel non tradizionalmente poetico che permette certi accostamenti inediti, vedi il “fiorire” di «steli» e «soli» nell’esperienza dinamica del viaggio in treno con la sua punta futurista toccata dal verso «il torrente della terra è materiale rotabile», in *Fioritura*. I risvolti di tali accostamenti fra trauma modernistico e riflusso lirico (ove può occorrere, nell’ambito stesso di questo componimento così improntato alla velocità di spostamento: «scorrono sagome per il solco mozzate», un attimo come di sospensione nostalgica: «quando l’occhio della sera si posa sul disegno di via», sospensione che, interpretata

la poesia in chiave futuristica, testimoniarebbe una convergenza, del resto storicamente verificatasi, tra futurismo e crepuscolarismo), se assunti in direzione provocatoria potrebbero leggersi, sia pure alla lontana, come assonanti con un segno specifico, polemico, proprio dell'avanguardia storica. Senonché sia realismo che futurismo hanno a che fare, presso Mello, con una dimensione dell'anima e della immaginazione travalicante certe valenze ad essi tradizionalmente attribuibili. La realtà che fa da sfondo a questa poesia è da per tutto attraversata da una verticale simbolica ed allegorica connessa con un'avventura individuata di pensiero e di spirito non aliena da uno scontento a tratti manifesto che rovescia ogni ottimistica logica di futurismo e modernismo, e si tiene distinta da quel superomismo nietzscheano che Luciano De Maria ha visto schiudersi nell'euforia marinettiana del *wonderland*.³ È un'avventura che sembra, fra l'altro, non disdegnare di reinserirsi in quella particolare *vague* realistica resa possibile dal *côté* autobiografico fino ad approssimare certa allignante configurazione diaristica, ma si scorge quanto minoritari possano essere un crisma di stampo lirico romantico, o una modulazione in termini crepuscolari delle esitazioni dell'io, come, d'altra parte, l'autobiografismo di un impegno etico e ideale, di marca vociana. Piuttosto risulta dominante il tema dell'"esistenza" e del rapporto "io-mondo" insieme con quello, collaterale, "mondo-assoluto", tema che al suo interno contempla un ambito problematico dai caratteri schiettamente filosofici per nulla dissimulati dall'autore ma esperiti come una delle "forme del contenuto" ove si fissano i motivi di corrispondenze e contrasti nei quali si snoda la pluralità espressiva dei testi.

Il problema di questo io è di immergersi scomparendo in quello che Calvino definì il «mare dell'oggettività» o recuperare una dimensione alternativa che ne salvi certo rilievo autonomo, atto a suscitare un'autocoscienza di diversità e di capacità critica. Calvino, consapevole dei caratteri nuovi della modernità, auspicava una resistenza dell'io critico, pur senza ritorni alla separazione tra io lirico e realtà. Ebbene l'io in *Asfalto* si immerge nell'esteriorità cittadina ma nello stesso tempo non dimentica una propria condizione diversa, conflittuale. È propriamente sotto la pressione di una dialettica di oggettivazione e autonomia che si vengono a determinare particolari configurazioni di io e mondo che costituiscono l'orizzonte fenomenologicamente intenzionale della composizione poetica. Questa raggiunge un grado di massima concentrazione e validità

³ L. DE MARIA, *Introduzione a Teoria e invenzione futurista*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1968.

estetica là dove il “fuori” e il “dentro” della prospettiva visionaria riescono a unificarsi nell’apparenza dell’immagine rilasciando alla dicotomia nella quale si mostra il sottotitolo della collana: «Milano interna, città esterna» un ruolo di didascalia d’un discorso poetico mosso da istanze intrecciate e dialettiche ma che non distingue modelli ipostatici di realtà, non esige, in definitiva, una metafisica.

Mello senza rinnegare le potenzialità di un distacco dal realismo meramente cronachistico, sulla via di un poetico assoluto fino al punto di un’astrazione ideale, pur sanguinante (vedi la breve e concentrata *Lembo*: «La ferita ha le croste del giorno, / credimi, / è brutale rosso, / frammento di male, / nel cielo di lava fragile lembo»), si colloca prossimo a una sfera della realtà anche contingente, tra visibile e invisibile, non obliterando le *chances* di un analogismo che rompa con una rete troppo stretta di relazioni rappresentative e discorsive. D’altra parte qualche significativa virata espressionistica ci ricorda come i percorsi verso una trascendenza o verso una vista interna sono riorientati da un “umano”, molto umano sperimentare (il dramma, le incertezze, la pensosità di un dibattito interiore, che possono star dietro l’uso della parola, sono del resto ben presenti al poeta: «[...] incontrerò l’identica incertezza / con la quale ho disturbato le parole», *Lettera*), con un senso, in definitiva non annullato, dell’oggetto, sia pure talvolta in una sua avventata deformazione, onde la parola oscilla tra una essenziale accentuazione della propria autonoma evidenza e una sua ben indirizzata direzione semantica e immaginativa.

Si può osservare che l’io di Mello viaggia su vettori intercambiabili di trascendenza e immanenza, soggettività ed oggettività. Indubbiamente in alcuni suoi testi si raffigura certa riduzione dell’io, un suo sdoppiamento o una sua marginalità. In due poesie il finale, luogo di un effetto conclusivo, sbocca, rispettivamente, in un’immagine dell’io diviso dagli occhi («Al di fuori degli occhi esisto», *Retina*) che guardano un mondo, evidentemente, che non gli appartiene, e di un io distante da sé («[...] da me stesso sempre lontano», *Lavoro in corso*). Questa soggettività di poeta, tuttavia, tende anche a immergersi nell’oggetto recuperando un nuovo sé stesso, al punto di umanizzare in sé l’oggetto pur nella sua cruda scorza d’asfalto, o, viceversa, di trasferire la propria vitalità nell’oggetto, divenendo germoglio che da una crepa del materiale si espande come da un terreno fecondo e ricostituente («così da una crepa, [...] come germoglio oso crescere», *Lavori in corso*).

Né mancano certi tratti non lontani da un’eco crepuscolare, ma le eventuali approssimazioni in tal senso, certamente marginali ed episodiche

e non collegate con una visione preordinata, consustanziale (storicizzata o metafisica), dell'identità umana come "vita strozzata", vengono superate dall'empito, pur non eroico, ma smorzato nelle ambagi e nei tormenti del pensiero, di una ricerca costruttiva dove un io cemento, tutto da costruire comunque, fortifica ogni dolcezza di rifugio: «Agreste ventricolo conservo, / un io cemento / con cui costruisco / cuore rifugio / senza saperlo» (*Rifugio*). Versi questi che non certo sono propriamente sulla scia di quella «via del rifugio» in cui poteva adagiarsi, sperimentando una speciale tensione critica, la poesia di un Gozzano. L'io-cemento del resto, come si è notato, può far pensare al futurismo. Tuttavia un io che si immerge nel mondo della città tentacolare annullando la propria trascendenza lirica ne avrebbe più nette patenti di cittadinanza poetico-letteraria se un cedere interno della ipotesi meccanicistica, materialistica, tecnicistica, d'un eventuale sfondo poetico futurista, non si verificasse là dove il cemento e l'asfalto, o l'insieme dei fabbricati, emblema di un ambiente che ha perso ogni connotato naturalistico, non solo possono trasfondersi in *embodiment* senza residui delle strutture oggettuali («sono carne multiforme, / mobile architettura», *Piazza Gae Aulenti*) ma possono anche essere interiorizzati da un discorso intimo e psicologico che il soggetto intrattiene con essi. Cos'è, infatti, questo asfalto? È un «umano e vigoroso / sentimento di strada,» al quale, tuttavia, il poeta non trascura «precise confidenze», aprendosi l'adito a potenzialità intimistiche («Procedo nel suolo in dialogo / con materiali lapidei e legati») ed è «Inviolabile asfalto» ma non tanto che non si verifichi una crepa, come nel già citato: «così da una crepa, / per traversarti, / come germoglio oso crescere / dalle spente porzioni» (*Lavori in corso*).

A stornare una interpretazione di queste poesie nel segno di una mera poetica dell'oggetto, sta che non solo una nota esistenziale vibra in più luoghi di questa raccolta, ma l'esistenzialismo come orizzonte culturale e di *Weltanschauung* può annidarsi nell'orizzonte stesso della concezione ideale. Del resto, la fondamentale parola d'ordine dell'esistenzialismo, dell'essere come possibilità, riecheggia in «Tutti siamo / Nel vivere che possiamo» (*Eco*). E scorgiamo la vita stessa orientata verso un "essere per la morte" quando leggiamo: «approvo un profilo di lenta morte / che mai muore [...]» (*Non ho più rivestimenti*). In vari luoghi l'epifania dell'essere, se vogliamo parlare di questi testi riportandoli a un certo *cliché* filosofico, pretende delinearci come «non nascondimento», nel transito tra visualizzazione diretta e ciò che ne oltrepassa i confini, tra il detto e il non detto. Bene osserva Alessandro Quasimodo nella Prefazione ad *Asfalto* che Mello guarda, con perspicacia, nell'ombra. Diciamo che nell'ombra si può meglio

mostrare, per via laterale o contrastante, la luce, nel gioco antonimico a cui sopra abbiamo accennato riguardo al contrappunto latente nel titolo di *Nobiltà dell'ombra*, ma anche nella contiguità figurativa di una compresenza, che affiora, parcamente, in *Fioritura*: «seguo una linea di scrittura all'ombra della vita / e fiorisce di steli con soli la mia valle di rumore», e più impressionisticamente in *Giornata* («La luce che resta acquattata nel buio»).

Occorre ipotizzare, a questo punto, certa consonanza con radici ideali ed esistenziali d'una visione poetica imparentata con motivi generalmente postmodernistici ove il cognitivismo e l'impegno epistemologico della modernità cedono il passo, nello stesso ambito letterario, a una dominante ontologica. E addirittura il "postumo" potremmo richiamare se pensiamo soprattutto a certi barlumi nei quali è accennata una condizione esistenziale temporale di un vivere il tempo addirittura, appunto, come postumo, ove si illumina uno scarto dal presente trionfalistico dell'impegno attivo: «Sono anni questi vissuti, / percepiti come avanzi» (*Margini*). C'è un aspetto però, più virtualmente "tragico", là dove tempo e materia potremmo vederli in un'orbita aperta sui varchi catastrofici della modernità novecentesca.

C'è un lato di questa poesia, che si rivolge alla "fabbrica" cittadina e agli elementi che ne sono connessi, come ad una immagine di pietrificazione, scoprendo una dimensione etica e conoscitiva al di là anche di una specifica connotazione estetico-visionaria e lirico affettiva consegnata, ad esempio, al verso: «Ogni colore si fa pietra» (*Il tram*). Se questo tratto non marginale dell'immaginario e del suo valore simbolico fosse inteso come quello che Walter Benjamin intende per natura pietrificata, cioè "rovina", saremmo in una concezione di immagine dialettica per cui la rovina, appunto, in quanto tale, tempo inesorabilmente trascorso, postulerebbe un futuro che proiettandosi dal passato retroguardato, forte di un "negativo" da rovesciare, indicherebbe un'alternativa di valore. In questo sfondo pietrificante, che supera il livello veristico della rappresentazione pur insinuato, ma senza divenire motivo dominante, in un'immagine dell'umanità cittadina, là dove appaiono «sacchi maleodoranti» o «scarti di frutta e verdura» (*Umanità*), o dove, altrove, con puntualizzazione tra impressionistica ed ironizzante, si scrutano «...nella pancia rigonfia di sedili / i volti appannati per l'abitudine» (*Il tram*), anche il ricordo non è in grado di assumere quella funzione che nel "tempo ritrovato" proustiano recupera l'identità eternatrice della poesia con una conseguente vittoria sul tempo perduto, mentre, d'altra parte, un accenno di "memoria involontaria" è pur consentito al riaffacciarsi di un substrato esperienziale siciliano nei già citati versi di *Passante ferroviario*. Non solo si impone la

rovina, ma un'epifania rovesciata che raggiunge un massimo di crudezza in *Decomposizione* dove, escluso l'«usuale e lento accanimento della vita», nel contesto di un «maledettismo» coltivato nella sfera di un «rifiuto degradato» o di un «marcio frantumato», si apre un sentiero al macabro surreale: «desolato trasportarmi per una landa brulicante / di vermi versi». Il finale della lettera che fa da postfazione poetica alla raccolta è indicativo della rigidità del «rudere»: «Dolore non sentono i ruderi» (*Lettera*) mentre di un'epifania svuotata d'ogni carica propositiva dà testimonianza *Cella*, ove sopravviene il motivo di un passato fatto di ombre di fatti, fatti insignificanti e immagine, essi stessi, della morte («arriva per caso/ nel mondo un mondo stantio», *Cella*), a ribaltamento di una consolatoria, pur in qualche caso riapparente nei meandri di questa raccolta poetica (vedi i citati «piccoli quartieri siciliani»), «intermittenza del cuore». Proprio la memoria, lungi dalla possibilità, proustiana, di una riconquista di senso e di valore da essa operabile, si può ridurre a un «montaggio» che porta, quanto a evocazione del passato, a «sadici riassunti», mentre lo stesso potere memoriale è accostato alle mere casuali addizioni di cui sembra costituito il reale fenomenico, là dove la «piega», in un accostamento che possiamo fare con un termine nucleare del pensiero decostruttivo di un Deleuze, emblemizza un imprevedibile e digressivo carattere nel quale viene a trovarsi il mondo e la sua percezione: «Qualcosa comporta un'addizione, qualcosa come le pieghe rintracciabili su nel soffitto buio di ombre, di rami e nelle foglie della pianta di casa e nel velo lucente del rubinetto» (*Sinossi*), così come nella ricerca di un *primum* da cui far derivare la materia poetica si evocava, in *Nobiltà dell'ombra*, un «[...] istmo che riunisce / la traccia all'inizio» (*La particella maledetta*) e che «[...] separa dagli affetti / la radura d'un antico buio» (*Ibidem*) prospettandosi una fenomenologia di scrittura intesa come lo spazio nel quale intravedere l'incidenza di una traccia, non senza una significativa coincidenza con la parola chiave del concetto derridiano di scrittura.

Ma, ritornando a quanto sopra indiziato, l'oggetto non si presenta solo come rovina. Da una parte è qualcosa che è corpo, vita, sentimento, nonostante lo stesso io possa vedersi «carcassa di lamiera» o «scheletro di bicicletta» (*Le date*), dall'altra parte, al di là del corpo e della natura, cioè del vitalismo puro, può richiamare un essere a suo modo specificamente energetico nel tema della produzione rappresentato, in particolare, dalla tecnica. Ora, questo motivo dell'opera umana di produzione può allinearsi a certa caratteristica formale delle poesie di *Asfalto*, a un loro taglio costruttivo di organicità e coesione interna. Fra l'altro le poesie sono disposte nella

filigrana di un volume, quindi secondo una configurazione che modera il frammentismo, come attesta la postfazione e il riferimento stesso, in essa contenuto, alle esigenze, proprio, di un «libro».

Va poi notato che, se un immaginario gira intorno a un nucleo semantico e simbolico che si sintetizza nella figura dell'asfalto, questo stesso immaginario vuol essere, in varie occasioni, tutt'altro che intonato alla pesantezza inerte, alla gravità che la materia può suggerire, o funestato dall'inesorabilità funebre della "rovina". Lievita anzi una leggerezza che è pieno e vuoto, compatto e fluente. Si pensi ai «varchi dell'aria urbana» (*Retina*) o al «valico estremo» ove volteggia un «grembo di nuvola» (*Cantieri*). E l'espressione linguistica stessa coopera a un effetto che tende a sopprimere o moderare suggestioni di pesantezza. Un linguaggio "esatto" era desiderato dal Calvino delle *Lezioni americane* pur affascinato dalla leggerezza. Ebbene questa poesia di Mello ricerca una precisione semantica e stilistica che connoti la medesima incipiente tensione all'assoluto dove però un'approssimazione ermetica appare anche sostituibile, come sopra si è accennato, dalle effervescenze espressionistiche che punteggiano certi snodi decisivi della trama compositiva come punti distinti di una isotopia fra le altre che rendono tendenzialmente omogeneo il complessivo *corpus* poetico. Si pensi a uno scorporarsi che è un aspro scorticamento: «sradico la morta pelle, / scontorno il corpo, /mi sdoppio/ e ricordo...» (*Piazza Gae Aulenti*).

Certamente Mello pone una cura particolare verso il significante linguistico, studiando una parola che può evidenziare una certa sillabazione, compiacendosi a volte di avviamenti all'anagramma (sogno-sono, in *So(g)no*), a volte favorendo assonanze nella versificazione, a volte un particolare segno di rima e ritmo. Ed è vero che questa testualità sul piano della versificazione rispetta un qualche ordine metrico e ritmico connotante il verso libero secondo parametri non del tutto eslegi, evitando modi di certa tradizione avanguardistica, accogliendo qualche significativa tenuta logica del poetare, sì che la sequenzialità, appoggiata su marcature di regolata sintassi, può omologarsi a un tessuto argomentativo che talvolta si fa discorso oltre o più che intuizione anche se le occasionali spezzature di tale linea ne possono suggerire un ruolo di nota dialettica tra pensiero appunto e intuizione, su un piano più costante e regolare offrendosi adito a un taglio espressivo tendenzialmente epigrammatico, mentre l'elemento costruttivo dell'organismo poetico è, con qualche frequenza, piuttosto che adibito da una poesia scivolata nella prosa, assicurato tante volte dalla ripetizione di parola (parola che può diventare "tematica"), atta a significare

raccordi di discorso senza derogare a una funzionalità tipica della forma poetica, vedi, esemplarmente, la parola «luce» in *Giornata*. Mello del resto si mostra consapevole del carattere riflesso della costruzione poetica e significativi appaiono i risvolti metapoetici e metatestuali che la riguardano. La scrittura allora può apparire come immagine che si impone di per sé, immagine fra le immagini (pensiamo a certi riferimenti alla scrittura materiale così presenti, anche, in Calvino). E ciò nella convergenza con un lavoro letterario che trova la sua corrispondenza massima di attualità nella richiesta risposta del lettore a conclusione del libro: «In te, lettore, forse scorgerò la mappa...» (*Lettera*). Comunicazione, dunque, contro puro afflato poetico? Ma anche qui, nella lettera di chiusura, dove è ipotizzato un rapporto con la ricezione, si mostra quanto si voglia sfuggire alla futilità d'una mera produzione di consumo, al marchio, diremmo, con parole di Ferroni che ben dipingono la produttività di un'epoca mercantile, di "scritture a perdere". Non una facile apologia dell'esistente, dunque, vi ha sbocco. Se c'è alla fine il recupero di un valore della comunicazione ciò avviene nello scarto dall'ingiunzione imperativa d'un puro attivismo, del fare senza condizioni: «[...] adesso che tutto si è prostrato / davanti alla verità del fare, / come farò a camminare?» (*Ibidem*), difendendo lo spazio di un interrogativo problematico sul destino personale e sociale.

ROBERTO SALSANO

FOOTSOPHIE. LE FOOT COMME IDENTITÉ ET FICITIONNEMENT
MÉDIATIQUE EN ITALIE ET AILLEURS DI GIUS GARGIULO:
TRA TRAGEDIA MODERNA E TERMINOLOGIA DI CONFRONTO
CON IL MONDO

Il libro di Gius Gargiulo *Footsophie. Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs*,¹ ha avuto, a Parigi, due edizioni presso Michel Houdiard.

Dopo il grande successo dell'edizione francese, infatti, è stata pubblicata l'edizione italiana. Essa riproduce, grosso modo, la versione francese, ma presenta delle integrazioni destinate al pubblico italiano.² Anche i titoli sono differenti a *Footsophie, Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs* ha fatto seguito *Il calcio, ultimo spettacolo tragico*.

Il titolo *Footsophie, Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs* indica che il calcio, soggetto del libro è considerato come uno strumento, un pretesto per mettere in rilievo l'identità dello sport, di coloro che lo praticano, ma anche del pubblico che assiste alle partite e soprattutto di coloro che parlano, commentano o scrivono sul calcio, di coloro che danno colore allo spettacolo aggiungendo l'immagine e lo spessore di una storia.

Roger Caillois nella sua opera *Les Jeux et les Hommes*³ distingue quattro categorie di giochi: l'Âgon (gara, lotta) comprende i giochi che sviluppano una relazione di concorrenza, i giochi di competizione (football, tennis, etc.); l'Alea (pericolo, rischio) esamina invece i giochi in cui i partecipanti si affidano al destino (giochi di dadi o roulette); il Mimicry (simulacro) che si basa sul mimetismo, la volontà d'imitare (i giochi dei bambini, che osservano e riproducono i gesti dei loro genitori); l'Ilynx (dal greco ἰλινξ, vortice, contorcimento, turbine) che si interessa alla ricerca della vertigine, del desiderio di confondere momentaneamente la propria coscienza (la glissade, la velocità, il salto nel vuoto, etc.).

¹ G. GARGIULO, *Footsophie. Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs*, Paris, Michel Houdiard, 2014.

² I testi sono stati oggetto di parecchie presentazioni e tavole rotonde in Francia, a Parigi, e in Italia, a Sorrento, Napoli e Salerno.

³ R. CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1858.

Il calcio è un genere di sport che appartiene all'agon, uno sport che richiede una relazione tra i partecipanti e, potremmo aggiungere, una relazione armoniosa.

A proposito del gioco in generale Caillois si augura, in un altro suo libro, *Les Jeux et les Sports*, che oltre alla sociologia sul gioco si possa sviluppare una sociologia «a partir des jeux». ⁴

Gargiulo attualizza in un certo senso e in modo originale, quanto prospetta Caillois poiché il calcio è anche uno *storytelling*, una narrazione a partire dalla partita che si svolge sotto gli occhi dello spettatore. Il calcio è pure una *popsophie* o filosofia popolare atta a raccontare e comprendere la nostra società.

Se è vero che ogni sport può esistere senza i media come avvenimento è anche vero che lo sport, e quindi anche il calcio, è «la forme de spectacle la plus compatible avec la dimension narrative de la télévision». ⁵

La novità del testo consiste proprio nella valorizzazione di questa dimensione che Gargiulo chiama *fictionnement*.

Fictionnement è un neologismo tratto dalla parola inglese *fiction* e derivato dal latino *fingere* nel senso di 'dare una forma' di 'creare', cioè di fare una narrazione di fatti immaginari, differenti dai fatti reali ai quali viene aggiunta una carica emotiva attraverso la narrazione che diventa essa stessa, in seguito, una creazione del narratore stesso.

L'opera è divisa in cinque capitoli che si fondano sull'analisi di tre partite scelte dall'autore per mettere in risalto la ricerca della verità e dell'identità della nostra società in un momento preciso della sua storia.

La prima partita analizzata si svolge a Auschwitz tra prigionieri ebrei e nazisti nel 1944: in questa partita è assente ogni forma di *fictionnement*.

La seconda partita è stata giocata tra la Germania e l'Ungheria, a Berna, durante i Campionati del mondo del 1954. Durante questa partita la Repubblica Federale tedesca (Germania dell'Ovest) ha inventato il gioco alla tedesca che, fondato sulla disciplina, il rigore, la volontà unite ad una buona tecnica, ha permesso ai tedeschi di trionfare sugli Ungheresi con 3 a 2, mentre nelle eliminatorie la Germania era stata battuta 8 a 3. La partita è stata l'occasione per affermare, soprattutto, il valore culturale del calcio; infatti essa ha instaurato 'un rinascimento', ridando ai tedeschi la coscienza del sentimento nazionale ritrovato dopo il periodo nazista.

⁴ R. CAILLOIS (dir.), *Jeux et Sports*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, p. 16.

⁵ G. GARGIULO, *Footsophie. Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs*, cit., p. 31.

La terza partita è quella disputata nel 1970 tra Germania e Italia, per la semi-finale durante i Campionati del Messico con la vittoria 4 a 3 che per l'Italia ha significato recuperare attraverso il calcio lo spirito di patria.

A proposito della partita del 1944, tra prigionieri ebrei e nazisti, Gius Gargiulo sottolinea che per i regimi totalitari europei e non solo, soprattutto per il nazismo e il fascismo, il gioco del calcio aveva un valore importante nella costruzione dell'identità nazionale e rispondeva al principio di propaganda e di controllo della nazione: nessun campo della vita doveva restare fuori della portata e dell'influenza del partito nazista e più che il teatro, forma di spettacolo borghese, lo stadio permetteva il controllo delle masse.

La partita di Auschwitz, di cui non conosciamo il risultato, fu giocata tra nazisti e *Sonderkommando*, il gruppo speciale di prigionieri ebrei preposti alle camere a gas e ai forni crematori. Dopo qualche mese essi stessi sarebbero stati uccisi dalle SS e gettati nei forni.

Tuttavia essi erano nutriti meglio ed avevano alcuni privilegi come servirsi di alcuni servizi delle SS (l'uso del barbiere) o godere di qualche ora di svago, ad esempio, giocare a pallone, come vediamo da questo brano dello scrittore Tadeusz Borowski che faceva parte dei prigionieri infermieri:

Chaque jour, après la distribution des rations du soir, ceux qui en ont envie viennent taper du ballon. Les autres arpentent les barbelés et bavardent sur toute la longueur du quai. [...] Le ballon partit en touche et roula jusqu'aux barbelés. Je courus pour le ramasser. En me dressant je regardai le quai. Précisément un train venait de se ranger... Les gens [descendus du train] s'assirent et tournèrent leurs regards de notre côté. Je repartis avec le ballon. De joueur en joueur, il décrivit un arc de cercle et revint vers les buts. Je l'envoyai en corner. Il roula dans l'herbe. Je retournai le chercher. En me dressant encore, je fus saisi: le quai était désert. Il n'était pas resté une seule personne de toute cette foule colorée. Les wagons aussi étaient partis... Je rendis le ballon aux adversaires. Entre deux corners, on avait gazé dans mon dos trois mille personnes.⁶

Primo Levi nel libro *I sommersi e i salvati*⁷ indica questa categoria di prigionieri che confermano la sua visione del lager o del goulag in opposizione alla prigione. Infatti la prigione, talvolta, può migliorare l'uomo mentre il campo di concentramento o il goulag lo corrompe in quanto essi riproducono il mondo stesso che si trova al di là del filo spinato. Infatti

⁶ T. BOROWSKI, *Le monde de pierre*, Paris, Calmann Levy, 1964, pp. 173-174.

⁷ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

oltre ad annientare il corpo ne demoliscono anche l'anima, annullando la coscienza e il senso di identità.

Primo Levi, che è stato anche uno scrupoloso ricercatore per quanto riguarda la documentazione sulla realtà dei lager, racconta di questa partita giocata dai *Sonderkommando*, i cosiddetti corvi del crematorio.

Essa si svolge mentre le altre SS e gli altri prigionieri guardano la partita come se si giocasse su un tranquillo campetto di provincia invece che «alle porte dell'Inferno»:

Niente di simile è mai avvenuto, né sarebbe stato concepibile, con altre categorie di prigionieri; ma con loro, con i "corvi del crematorio", le SS potevano scendere in campo, alla pari o quasi. Dietro questo armistizio si legge un riso satanico: è consumato, ci siamo riusciti, non siete più l'altra razza, l'anti-razza, il nemico primo del Reich Millenario: non siete più il popolo che rifiuta gli idoli. Vi abbiamo abbracciati, corrotti, trascinati sul fondo con noi. Siete come noi, voi orgogliosi: sporchi del vostro sangue come noi. Anche voi, come noi e come Caino, avete ucciso il fratello. Venite, possiamo giocare insieme.⁸

I prigionieri del *Sonderkommando* sono dominati a volte da quella che Levi chiama la «zona grigia», quello spazio, cioè, in cui alla distruzione del corpo si accompagna, ed è ben peggio, la distruzione morale, la zona in cui essi diventano complici dei carnefici stessi.

Essi, ma anche altri prigionieri, sono incapaci di instaurare una solidarietà umana e durevole con i propri compagni perciò si aggrappano, per sopravvivere, a mille espedienti, fino a coltivare la triste e oscena speranza «mors tua vita mea».

Una volta terminata la guerra, coloro che si erano salvati soffrivano di ciò che Primo Levi chiama «la vergogna del sopravvissuto», il senso di colpa del «salvato», di colui che pensa di essere rimasto vivo al posto di un altro, più debole, più sventurato e più onesto di lui al quale forse ha sottratto qualcosa. Per questo, spesso, i sopravvissuti non sono in grado di godere pienamente della loro libertà e possono, persino, arrivare al suicidio come Levi stesso.

La partita, malgrado lo scontro delle due categorie, vittime e carnefici, si svolge nello spazio e nei tempi del gioco, rispettando le sue regole: naturalmente è assente qualsiasi tipo di commento, di *fictionnement*.

Il *fictionnement* è relativo e si applica soprattutto al tempo, alla 'misura' del tempo durante la partita.

Soffermiamoci ora in particolare sulla suddivisione del tempo come è

⁸ Ivi, p. 54.

proposta da Gius Gargiulo.⁹ Egli distingue il tempo come: *Kronos* per indicare lo scorrere del tempo, il tempo lineare, *Kairòs* che designa invece l'istante fuggevole e segna una svolta decisiva nel corso della vita, in latino *opportunitas*.

Bisogna aggiungere l'*Aiòn*, dimensione del tempo come eternità, durata, creazione, insieme di passato, presente, futuro.

Nel calcio il tempo come *Kairos* è il tempo dell'occasione offerta e colta dal giocatore, ma è anche il tempo dei Campionati del mondo (così come avveniva nell'antica Grecia per i Giochi Olimpici), il tempo che sottrae una parte, una fetta al tempo ciclico per designare, nominare un punto di riferimento temporale. Il *Kairòs* può essere punto di riferimento di avvenimenti importanti della vita: nascita, matrimoni, promozioni, ecc.

La televisione, il commento televisivo modifica la dimensione temporale e la portata degli eventi proprio come avviene nei poemi omerici: il commento televisivo ha lo stesso valore del coro delle tragedie greche, esso accompagna, infatti, e stimola le emozioni degli spettatori.

Notiamo come il legame tra il calcio e il teatro sia forte come ricorda Gius Gargiulo riassumendo a questo proposito quanto diceva Pasolini, giocatore e appassionato di calcio: «Le football est le spectacle qui a remplacé le théâtre, tandis que le cinéma en tant que forme artistique n'a pas réussi à le faire».¹⁰

Pasolini amava nel calcio i poeti, cioè coloro che sapevano improvvisare piuttosto che i prosatori che inseguivano una tecnica come ad esempio il 'catenaccio', una tecnica difensiva che non ha niente di creativo.

Il termine 'catenaccio' è stato modificato in Italia perché inventato negli anni Venti in Svizzera (le *verrou*).¹¹ Adottato in Italia negli anni Cinquanta designa un sistema difensivo molto rigoroso, coordinato dal "libero", un difensore centrale che ha l'incarico di coprire e dirigere l'insieme della difesa e che si trova proprio davanti al portiere.

Già Descartes nel 1645 in una lettera a Elisabetta di Boemia aveva notato una analogia tra lo sport (il gioco della pallacorda) e il teatro, in particolare la tragedia:

Ainsi on peut, même en pleurant et prenant beaucoup de peine, avoir plus de plaisir que lorsqu'on rit et se repose. Et il est aisé de prouver que le plaisir de l'âme auquel consiste la béatitude, n'est pas inséparable de

⁹ G. GARGIULO, *Footsophie. Le foot comme identité et fictionnement médiatique en Italie et ailleurs*, cit., pp 28-29.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ In Francia è chiamato *béton*.

la gaieté et de l'aise du corps, tant par l'exemple des tragédies qui nous plaisent d'autant plus qu'elles excitent en nous plus de tristesse, que par celui des exercices du corps, comme la chasse, le jeu de la paume et autres semblables, qui ne laissent pas d'être agréables, encore qu'ils soient fort pénibles; et même on voit que souvent c'est la fatigue et la peine qui en augmente le plaisir. Et la cause du contentement que l'âme reçoit en ces exercices, consiste en ce qu'ils lui font remarquer la force, ou l'adresse, ou quelque autre perfection du corps auquel elle est jointe; mais le contentement qu'elle a de pleurer, en voyant représenter quelque action pitoyable et funeste sur un théâtre, vient principalement de ce qu'il lui semble qu'elle fait une action vertueuse, ayant compassion des affligés; et généralement elle se plaît à sentir émouvoir en soi des passions, de quelque nature qu'elles soient, pourvu qu'elle en demeure maîtresse.¹²

Questa empatia calcio/spettacolo è molto evidente nei commenti delle trasmissioni televisive in cui ha un posto importante il telecronista che accompagna il movimento della telecamera, strumento essenziale nella riprese delle partite. La telecamera, durante una partita di calcio, ha una funzione completamente differente da quella delle riprese cinematografiche che fissano una sola scena e un solo momento.

La telecamera, o meglio le diverse telecamere, seguono lo svolgimento del gioco e devono essere anche in grado di sezionare la partita secondo piani diversi rispettando le esigenze del gioco e dello spettacolo. Bisogna essere capaci di seguire le azioni del giocatore e del pallone e nello stesso tempo di dare una visione d'insieme dell'evento. È necessario soprattutto dare l'impressione allo spettatore che non c'è cambiamento di telecamera. Il telecronista, a differenza dello spettatore, ha davanti a sé tutte le telecamere della ripresa, proprio perciò può raccontare l'evento in piena libertà.

Anche nella narrazione del cronista, secondo l'autore, possiamo distinguere tre dimensioni: quella cronologica che si concentra su quanto si svolge sul campo di gioco e rispetta il tempo lineare, quella mimetica che si interessa alle descrizioni e alle spiegazioni tecniche delle fasi del gioco. Famose, sotto questo profilo, in particolare, le trasmissioni di Nicolò Carosio.

E infine è molto importante il livello della narrazione o del *fictionnement* che danno un senso e una forma a degli avvenimenti, focalizzandosi sul perché e esprimendo il punto di vista soggettivo del cronista.

¹² R. DESCARTES, *Correspondance avec Élisabeth et autres lettres, Lettre du 6 octobre 1645*, introduction, bibliographie et chronologie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Paris, Flammarion, 1989, pp. 138-146.

Questo tipo di narrazione estremamente creativo lo possiamo trovare anche in articoli di stampa dove il racconto diventa, sotto la penna del giornalista, ancora una volta un *fictionnement* come nel celebre articolo sulla partita del 1970 tra Italia e Germania scritto da Gianni Brera, «*maître-à-penser*» del calcio italiano negli anni tra il 1955 e il 1990. Ecco un estratto del suo stile rapido e incisivo: «Tempi supplementari. Si fa male Rosato entra Poletti. A parte una lecca a Held che se la merita gioca di punta per i tedeschi, e segna al 5'...».

Come sappiamo questa famosa partita Italia-Germania, giocata al Messico, per la semifinale della Coppa del Mondo nel 1970 con risultato finale 4-3 ai tempi supplementari, ebbe un enorme successo nei media.

Infatti trent'anni dopo, nel 2000, ha avuto un nuovo commento nell'articolo di Alessandro Baricco dal titolo molto evocativo *La partita che dura trenta anni*.

La narrazione di Baricco è sul filo della memoria e mette in rilievo la visione di questo evento sportivo che risale a trent'anni prima. Egli ricorda che suo nonno lo svegliò durante la notte (a causa dello sfasamento orario in Italia era mezzanotte) per assistere alla partita. A questo ricordo d'infanzia si sovrappongono le numerose narrazioni e i resoconti della partita pieni di metafore che Baricco ha tratte dagli articoli letti successivamente nei giornali e soprattutto rivivono le metafore di Gianni Brera trasformate e rielaborate. Ciò dimostra come la materia della partita sia diventata un ipertesto sul quale si innesta un altro racconto che amplifica la narrazione e permette una lettura multilineare in cui la riscrittura si affranca dal testo base per diventare creazione nuova.

Il risveglio di Baricco durante la notte, per assistere a questa partita mostra come tutta la nazione italiana vi sia coinvolta e come l'avventura dei Campionati del Mondo del Messico abbia avuto grande risonanza e abbia preso lo spessore di una rivincita nazionale.

Notiamo come il Baricco bambino si confonda col Baricco giornalista soprattutto per quanto riguarda i tempi della narrazione che non sono lineari; infatti lo scrittore segue l'alternarsi, quasi l'errare del pensiero intorno all'avvenimento e rielabora le metafore più efficaci di Gianni Brera.

Ne diamo qualche esempio: «...la palla se ne rimase lì in mezzo, a due passi dalla porta come un bambino dimenticato al supermercato...»; «e Domenghini sciabolava dei cross talmente surreali che per ritrovare la palla dovevano ricorrere ai cani tartufo»; «(Il terzino italiano Burgnic) sparò il suo ferro da stiro su una palla ignobilmente pasticciata».

A proposito delle metafore ci sembra interessante soffermarci anche su

qualche metafora che tratta dal calcio ha alimentato il discorso politico, soprattutto in Italia. Il giornalista Gianni Valentini de «la Repubblica» sottolinea in Berlusconi e in altri uomini politici la predilezione nei loro discorsi per la lingua del calcio al punto che si può parlare di *calcese*.

L'autore ha selezionato infatti alcune metafore o espressioni tratte dalla terminologia calcistica, apparse sui nostri quotidiani, di cui vi proponiamo ancora qualche esempio:

«Ho stigmatizzato l'entrata a gamba tesa del senatore Fassina»; «la discesa in campo»; «fare spogliatoio»; «riaprire la partita»; «non sbagliare questa volta il rigore»; «Bersani ha fatto autogol».

Nell'ultimo capitolo *Telefoot tragédie pour tous/Il calcio tele tragedia per tutti* Gius Gargiulo osserva la dimensione socializzante che si crea intorno ad una partita di calcio: i tifosi diventano talmente importanti per lo spettacolo che possono essere considerati come «il dodicesimo membro della squadra» secondo le parole di Pél . Ed   proprio per questo che il successo dell'evento sportivo   strettamente legato all'armonia tra compagni di squadra e il pubblico.

Durante le riprese televisive, ricorda Gargiulo, esiste uno spazio di estetica televisiva che ricerca l'espressivit  dei giocatori. Un esempio di giocatori espressivi e del rovescio della medaglia di questa espressivit    stata la sequenza dello scontro tra Zinedine Zidane e Materazzi, durante la finale Francia-Italia del 2006, che ha avuto come risultato la testata di Zidane a Materazzi.

Questa reazione di Zidane, completamente irrazionale, trova una spiegazione nella lettura shakespeariana dell'accaduto. I fatti sono conosciuti: Materazzi rivolgendosi a Zidane pare abbia insultato la sorella Lila mettendone in dubbio la purezza sessuale.

Lila in quel periodo faceva l'indossatrice in Italia e frequentava l'ambiente dei calciatori milanesi. Nel momento in cui Materazzi ha insultato la sorella di Zidane   avvenuta una specie di identificazione Zidane-Otello e Materazzi-Iago che pu  spiegare la testata di Zidane come una difesa di Lila-Desdemona.

La reazione di Zidane e il suo gesto sportivamente scorretto possono essere assimilati piuttosto a un gesto cavalleresco per riabilitare l'onore della sorella.¹³ Essa trova la sua spiegazione nelle ragioni di un'altra cultura, la cultura algerina che ha molto sviluppato il culto dell'onore familiare ed

¹³ Lo scultore algerino Adel Abdessemed ha ripreso e immortalato in una grande statua, esposta all'esterno del Centre Pompidou, l'impresa di Zidane.

è il motivo per cui la cultura algerina si oppone alla razionalità del calcio di cui Zidane è stato un valido rappresentante.

Quest'episodio, degno di una tragedia shakespeariana, riprende perfettamente l'allusione di Pasolini al teatro come ultimo spettacolo tragico, da cui il titolo della versione italiana del testo di Gius Gargiulo.

Esso conferma lo stretto legame teatro/calcio e mette in luce la trasformazione del teatro in anti-teatro.

Questo rapporto tra il calcio e il teatro si estende anche alla danza. Proprio in omaggio alla creatività dei calciatori, alla loro poesia il coreografo norvegese Jo Strømgren ha rappresentato a Torino, al teatro Astra, nel 2014, l'anno degli ultimi Mondiali, *A Dance Tribute to the Art of Football*.

Spettacolo nello spettacolo i ballerini hanno ripreso le più importanti figure del gioco, ma hanno anche alluso ai 'vizi' più conosciuti del gioco. In una rappresentazione energica e ginnica hanno danzato mimando anche il fanatismo nazista, le atmosfere nebbiose della cocaina, i sogni bianchi di droga in cui talvolta si perdono i campioni decaduti.

Ricordiamo anche che nel calendario 2015 della squadra del Napoli i giocatori sono rappresentati come guerrieri e divinità antiche, seminudi con i corpi lucidi d'olio: una riattualizzazione del rapporto sport/spettacolo e, in particolare, tra lo sport del calcio e la dimensione epico-tragica del teatro.

Il testo di Gius Gargiulo si conclude con il *Dizionario dei termini calcistici in inglese francese, spagnolo, tedesco, italiano e portoghese* che chiude il suo libro. Esso comprende 200 termini tecnici del calcio nelle lingue delle nazioni che hanno vinto i mondiali dal 1930 al 2010. Grazie ad essi ricaviamo preziose informazioni sulla cultura calcistica di queste nazioni, ma soprattutto siamo invitati a riflettere sulla loro dimensione terminologica.

Il linguaggio del calcio, in effetti, è immaginifico, suggestivo, emozionale e «plonge ses racines dans l'extrême instabilité morphosyntaxique de son langage et dans la charmante richesse sémantique de ses tournures».¹⁴

Il gergo calcistico si nutre di prestiti da altre lingue, da altri sports, da

¹⁴ M. SELVAGGIO, *Glossaire Français-Italien du Football*, Fasano, Schena editore, 2007, p. 11. Cfr. anche: M. SELVAGGIO, *Pour une approche socio-culturelle de la langue du sport: de l'origine des surnoms dans la galaxie foot-ball*, in G. DOTOLI, P. LIGAS, M. SELVAGGIO, *Les langues du sport*, Fasano-Paris, Schena editore-Alain Baudry et C^{ie}, 2010, pp. 97-104 ; P. LIGAS, *Dictionnaire alphabétique et analogique du français des activités physiques et sportives, (A-K, L-Z)*, Verona, Qui Edit, 2008, 2 voll.; Id., *Parlez-vous le sportif? La langue des sports de trouvaile en clichés*, in *Les langues du sport*, cit., pp.41-49. Consultare anche il sito <http://www.univr-lls.net/>

altri campi culturali e scientifici, ricorre a scambi lessicali e a slittamenti semantici, utilizza spesso figure retoriche come la metafora, i sinonimi, l'ellissi, l'iperbole. Per i prestiti da altre lingue si affida più frequentemente all'inglese per esempio: *coach*, *corner*, *cross*, *fair-play*, *match*, *penalty*, *score*... In quanto ai campi lessicali, il più saccheggiato, ugualmente in italiano e in francese, è senz'altro quello della guerra, sia terrestre che navale ed aerea:¹⁵ *attaque* / attacco; *défense* / difesa; *offensive* / offensiva; *contre-attaque* / contrattacco; *capitaine* / capitano; *ajuster le tir* / aggiustare la mira; *armer le tir* / armare il tiro; *déclancher un tir* / sferrare un tiro.

Il pallone quindi diventa un *boulet de canon* / cannonata; una *fusée* / fucilata; un *missile* / missile.

Il giocatore può essere di volta volta un *cannonier* / cannoniere o un *artificier* oppure un *bombardier* / bombardiere. Sempre nel linguaggio guerresco il linguaggio calcistico si avvale di prestiti anche nei verbi: *atomiser* / atomizzare; *anéantir* / annientare; *effacer* / cancellare.

Come termini presi in prestito da altri sports e ricordiamo: *plongeon* / tuffo; *forcing* / forcing; *pilon* / pilone; *placage* / placaggio; *demi-volée* / mezza-rovesciata; *servir* / servire; *lob* / pallonetto...

Per i prestiti da altri campi scientifici e culturali notiamo dal teatro: *acteur* / attori; *lever*, *baisser le rideau* / alzare abbassare il sipario, *vedette* / vedetta; *saison* / stagione; *étoile* / stella; *faire du cinéma* / fare una sceneggiata; *débutant* / esordiente; *opéra* / duetto; dal circo: *funambule* / funambulo, *acrobate* / acrobata; *jonglerie* / gioco di prestigio; dalla geometria: *surface* / area, *jeu de triangle* / triangolazione; *rectangle de jeu* / rettangolo di gioco; *volume du jeu* / volume di gioco; *ligne* / linea; *cercle* / cerchio; dalla religione: *miracle* / miracolo; *miraculer* / miracolare, *crucifier* / crocifiggere...

Negli scambi dal francese in italiano si distinguono: *amateur*, *aplomb*, *barrage*, *combine*, *débaclé*, *forfait*, *manche*, *roulette*, *surplace*, *tourbillon*...

Viceversa dall'italiano in francese sottolineiamo: *tifosi*, *catenaccio*, *libero*, *numero*.

Tra le figure retoriche la più diffusa è la metafora di cui abbiamo già dato alcuni esempi.

I sinonimi sono numerosi, ma più frequenti in francese che non in italiano, ad esempio: *chandelle*, *cloche*, *lob*, *louche* / candela, *campanile*; *rififi*, *bagarre*, *rixé* / zuffa; *toile d'araignée*, *équerre*, *lucarne*, *lunette* / incrocio di pali.

Tra le figure retoriche più usate si distingue l'ellissi, molto usata per

¹⁵ Vedi L. C. LARROCCA, *Au sport comme à la guerre. L'arsenal belliqueux du langage sportif*, in *Les langues du sport*, cit., pp.139-149.

designare i nomi delle squadre: *la Juventus, la Roma, il Napoli*, così come i giocatori sono definiti i *neroazzurri* (Inter), i *bianconeri* (Juventus), i *rossoneri* (Milan).

L'iperbole è riservata soprattutto agli aggettivi: *irresistible/irresistibile, mémorable/memorabile, sensationnel/sensazionale, prodigieux/prodigioso, mitique/mitico, magique/magico, formidable, époustouflant/sbalorditivo*, fino all'inventivo italiano *sesquipedale*.¹⁶

Pascal nei *Pensées* (Section II-*Misère de l'homme sans Dieu*, n. 141)¹⁷ afferma «les hommes s'occupent à suivre une balle ou une lièvre. C'est le plaisir même des rois» per sottolineare il carattere istintivo di queste attività.

Seguendo quanto ha analizzato Gius Gargiulo possiamo aggiungere, per concludere, che se, da una parte, il gioco del calcio, con il suo agonismo, a volte anche portato all'eccesso, diventa una tragedia moderna, dall'altra la lingua con cui questo sport si esprime, assorbe la realtà circostante e la trasforma in una terminologia specialistica orientata a un confronto mirato e puntuale con il mondo.

ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA

¹⁶ In latino *sesquipedalis* indica la misura di un piede e mezzo anche in metrica e significa 'enorme, smisurato'.

¹⁷ B. PASCAL, *Pensées*, Paris, Brunschvig, 1897, p. 38.

LA FINZIONE IL NULLA DI LUIGI MARTELLINI

Di recente Alfonso Berardinelli, uno dei critici più originali e autentici della cultura contemporanea, ha pubblicato un piccolo saggio sulla situazione attuale della letteratura a partire dal fatto che il Novecento, secolo che ha visto una grande fioritura di scrittori e poeti, sia irrimediabilmente finito.¹ In effetti, già negli anni Novanta di quel secolo si parlò di “fine della storia” e, quindi, tra società dello spettacolo, declino della politica e avvento dell’informatica, sembra sia proprio mutata la figura del poeta o dello scrittore: hanno vinto consumo e mercato, mentre oggi siamo nella situazione paradossale che tutti scrivono e pubblicano. Il problema, semmai, è quello di sapere quando e come effettivamente il Novecento sia finito e perché. Problema, al momento, insolubile poiché sembra naturale che tutto cambi, in un modo o nell’altro, nella letteratura e nel suo esercizio. Aggiunge Berardinelli: «Qualcosa cambia, qualcosa si perde e si dimentica. Soprattutto se si tratta di un’intera letteratura, i cambiamenti sono molti e possono confondere le idee. Oggi c’è un clima generale diverso. Ma d’altra parte si ha o si vuole avere l’impressione che “tutto sommato” si vada avanti più o meno come prima. Gli autori hanno altri nomi, ma non cambia il nome di quello che fanno: si scrivono romanzi e poesie, si fanno recensioni, escono libri di saggistica e di critica. Ci sono, come prima, il premio Strega e il premio Campiello, che ogni giovane vuole. A Torino c’è la Fiera o il Salone del libro. Poi c’è la Milanese, c’è Massenzio, e poi “Libri come”² e “Più libri, più liberi”».³

E allora, quando è finito il Novecento? Non si tratta di una domanda di tipo cronologico, bensì di una domanda più sostanziale che potrebbe portarci al cuore di quanto sta avvenendo nei nostri anni in cui è mutato radicalmente lo statuto del fare letterario. Se, poi, guardiamo alla situazio-

¹ A. BERARDINELLI, *Il '900 si allontana: anche le Lettere sono finite?*, «Vita & Pensiero», aprile 2014, pp. 110-114.

² Ivi, p. 110.

³ Ivi, p. 111.

ne della poesia in particolare, non possiamo far altro che constatare che tutto è veramente cambiato, anche se rimane la questione di sapere cosa è cambiato. Non sarà certo un caso se, nel 2012, pubblicando un saggio su Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, Giulio Ferroni, storico della letteratura, lo abbia intitolato *Gli ultimi poeti* quasi a titolo di provocazione. Una provocazione che, soprattutto ai giovani, non è andata giù: ultimi? Ma come? E noi chi siamo? La poesia continua a vivere. Il presente esiste, ha preso il posto del passato e guarda al futuro. Lo si vede bene, tra l'altro, nelle pagine dell'inserto domenicale del «Sole 24 Ore» dove c'è sempre una pagina dedicata alla poesia e nella quale apprendiamo non solo i nomi di poeti che non conosciamo minimamente, ma anche che ci offrono delle poesie che sembrano sfoghi estemporanei, momentanei, e che dicono molto degli autori più che della poesia in questo momento storico-culturale.

Ha ragione, dunque, Berardinelli allorché afferma che il Novecento ha cominciato a finire ben prima del tratto 1999-2000, anzi è finito tre volte anche nel corso dello stesso secolo: «Si è trattato di un processo scandito in circa tre decenni, mentre per altri versi qualcosa di quel secolo vive ancora. In questo o quel punto di un sistema letterario la memoria della cultura novecentesca agisce ancora». ⁴ Ed è qui che l'intuito geniale di Berardinelli coglie bene nel segno. Non è tramontato, almeno nella letteratura italiana, il Novecento, bensì è lo "stile" del Novecento che sembra finito, anche se continua, in certi autori, a sussistere la sua memoria culturale. Certo si trattava di uno stile che, attraverso varianti, ramificazioni e divaricazioni, poggiava su presupposti ormai consolidati da una tradizione iniziata agli albori del secolo e poi venuti meno nel corso degli anni Novanta. Di fatto, aggiunge ancora Berardinelli: «Secondo alcuni pessimisti non si è perso uno "stile" o è sempre più raro "lo stile": almeno se si pensa che lo stile sia un valore e non un fatto che in arte si dà comunque, buono o cattivo che sia. Mi sembra che stia aumentando il numero di coloro secondo i quali tutto "a suo modo" è cultura ed è a suo modo arte anche l'intenzionale o inconsapevole negazione dell'arte, inteso come lavoro sulla forma, eccellenza tecnica, abilità e originalità artigianale». ⁵

È qui che volevo giungere, prima di affrontare direttamente la poesia di Luigi Martellini anche in *La finzione il nulla* (Lanciano, Rocco Carabba, 2013): la questione dello "stile" in poesia e sia pure nei cambiamenti che

⁴ Ivi, p. 111.

⁵ *Ibidem*.

hanno interessato anche il tramonto del Novecento. Quanti poeti, oggi, hanno veramente uno stile? E lo hanno nel senso indicato da Berardinelli quale lavoro sulla forma, sull'eccellenza tecnica del dire e dell'esprimersi nel verso, sull'abilità e originalità artigianale, dunque realmente *creativa*? Ben pochi, si direbbe, ma sta di fatto che Luigi Martellini appartiene a questa categoria di poeti attenti allo stile e senza il quale anche i contenuti della sua poesia si dissolverebbero in un battito di semplici parole. La poesia di Martellini, in questa prospettiva, appartiene ancora al migliore Novecento per la qualità del suo stile assai complesso, analitico, perfettamente scandito e visionario che è, in sostanza, l'eredità della nostra tradizione novecentesca. La forza di questa poesia, infatti, è l'uso della lingua: talvolta secca e assertiva, tal'altra invece più abbandonata ed elegiaca, spesso misteriosa per il segreto tormento che la anima e la sostiene in un continuo corpo e corpo con il mondo "là fuori". È un linguaggio che ci dà l'impressione di una lotta, a volte anche disperante, con qualcosa o qualcuno che gli si oppone con tenace resistenza (la storia? Il destino? Dio?). Ed è per questa ragione che la poesia di Martellini non si muove in una spazio irrelato, privo di limiti e quasi soffocato nella sua stessa libertà. Al contrario, questa poesia nasce da un attrito, da un contatto quasi elettrico tra la lingua e qualcosa che comunque sfugge al controllo dello stesso poeta. Si tratti della propria storia, della realtà circostante o dei fantasmi della propria interiorità.

D'altra parte, anche questa sua attività creativa, per così dire, non nasce dal niente o neanche da una velleità tipicamente postmoderna. Non si deve dimenticare, infatti, che Luigi Martellini è stato professore di Letteratura italiana all'Università di Urbino ed ora all'Università di Tuscia (Viterbo), mentre ha al suo attivo una impressionante produzione di studi e di monografie letterarie che spaziano, in lungo e in largo, su tutto il Novecento letterario. Una produzione certo scientifica, ma anche aperta ad una interpretazione personale – basterebbe ricordare il commento a *La coscienza di Zeno* di Svevo, la cura per i Meridiani del volume su *Malaparte*, uno splendido *Ritratto di Pasolini*, una suggestiva rivisitazione del "dimenticato" Bonaventura Tecchi (*Identità di una terra antica*). Solo per ricordare le fatiche maggiori, ma non si possono dimenticare i saggi dedicati a Petrarca, Monti, Leopardi, Ungaretti, Pavese, Calvino ed altri, raccolti nel volume *Modelli, strutture, simboli* (Roma, Bulzoni, 1986), o ancora *Nel labirinto delle scritture* (Roma, Salerno Editrice, 1996) e il bellissimo *Novecento segreto* (Roma, Studium, 2001) o il recente *Altri labirinti* (Viterbo, Sette città, 2015). Il fatto, dunque, che un prestigioso professore universitario si dedichi anche alla poesia non è un dato scontato, come si potrebbe pensare, a meno che esso

non diventi un pretesto o *divertissement* di “dopo lavoro”, come direbbe Hegel. Ma questo non il caso di Martellini. Non lo è affatto, ed anzi tutto il suo lavoro poetico parte da una necessità profonda che ha ben poco a che fare, si direbbe, con gli autori di letteratura amati e studiati. Il linguaggio creativo di Martellini, ancora una volta, è una spia inequivocabile di una sua visione della parola poetica, di gusto e di cultura poetica. Non un passatempo, quindi, o un esercizio di stile, ma, come avrebbe detto Giuseppe Pontiggia, un esercizio dell’anima dal momento che la poesia è un linguaggio assoluto in cui «si avvicina l’essere nella sua totalità». ⁶ È un’esperienza che finisce per convergere con l’esperienza religiosa e con l’orizzonte metafisico, come dimostra bene in *La finzione il nulla* quella poesia, ad esempio, che porta il titolo *Ignota figura* e i cui versi iniziali e finali dicono il tormento, il dolore, l’interrogazione continua e mai esaurita di questa esperienza che cammina sul filo del rasoio: «A te, che hai diffuso la Verità / delle opere di fede rendendo / grazia all’eterno dolore terreno, / mi accomuna l’analogo segno... // In te ora ripongo l’ultima speranza / d’una segreta infermità mortale» (p. 14). La parola come martirio alla ricerca di un senso per l’universale condizione umana.

Non sorprende, allora, che fin dalla sua prima raccolta poetica, *Quasar* (1977), Mario Petrucciani abbia evocato il viaggio di Odisseo nel suo approdo finale: «Odisseo è sbarcato per l’ultima volta: l’età breve è trascorsa, qui finiscono i viaggi. Ma invece della terra promessa, l’orizzonte che si apre davanti ai suoi occhi è quello di una ostile, enigmatica *waste land*. Muove da qui, sull’orma severa di Eliot, la poesia di Martellini. La immedesimazione strutturale dello stile con alcune *figure* emblematiche della nostra condizione di uomini dimostra che ha maturato una consapevolezza essenziale sulle possibilità mitopoietiche della scrittura: e cioè che il discorso sulla letteratura è sempre un discorso che *ci riguarda*». E non sorprende neppure che, sulle successive raccolte poetiche di Martellini, si sia esercitata tutta quella migliore critica novecentesca che di sicuro non aveva tempo da perdere (Elio Filippo Accrocca, Guglielmo Petroni, Alfredo Giuliani, Giacinto Spagnoletti, Ettore Mazzali, Giorgio Caproni, Marco Forti, Giorgio Bàrberi Squarotti, Emerico Giachery, Alberto Frattini, Carlo Bo, Mario Luzi, ecc.). Non c’è dubbio, allora, che l’itinerario poetico di Martellini sia stato, lungo il tempo e le situazioni, di una ferrea coerenza e giungendo, con quest’ultima raccolta che è *La finzione il nulla*, alla drammatica consapevolezza che l’esistenza è “finzione”, eco leopardiana

⁶ Cit. in «Kamen», Rivista di poesia e filosofia, 45, giugno 2014, p. 56.

del rapporto tra sapere e dolore per tessere quel destino proteso verso il nulla: «Oscuro tempo che stanco / di scorrere attendi che la luce / si spenga e cessi l'assillo» (p. 17).

Ecco, dunque, pronunciata dal poeta la parola fatidica: il tempo – tempo dei ricordi, tempo della solitudine, tempo che scorre e porta verso la morte, tempo che si nasconde nella nostalgia e si aggroviglia nella stessa nostalgia. Tempo del dolore, dell'«assillo» esistenziale e metafisico, quasi che anche il poeta sia fatto tempo, come diceva Borges: «Il tempo è la sostanza di cui son fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco».⁷ E tuttavia, con la consueta intelligenza critica, è Giancarlo Quiriconi che ci offre la chiave autentica della singolarità della poetica di Luigi Martellini anche in *La finzione il nulla*, e lo fa da par suo con espressioni che nulla lasciano al caso o alla parlata di maniera. Ogni lettore del libro di Martellini deve stamparsi bene in mente quanto ha scritto Giancarlo Quiriconi per una raccolta poetica davvero esemplare e, per così dire, “fuori dal coro” di tante pubblicazioni poetiche contemporanee: «L'inanità della tensione, la condanna decretata dal tempo, il viaggio a vuoto nel deserto dell'*ubi consistam*, l'apparente resa ci consegnano in questa agile *plaque* il senso tutto moderno e “novecentesco” di una resistenza, tanto più implicita e denegata quanto più attiva al fondo dell'istanza poetica: un urlo muto – per dirla con Ungaretti e con Montale – una smania di accertamento del sé che la disdetta del mondo e del destino possono sconfiggere ma non annullare né ridurre al silenzio».⁸ Così lo stesso Quiriconi cita i versi paradigmatici e simbolici di questa “resistenza” alla presa e alla distruzione del tempo: «Appartenevi all'enigma del tempo / al fascino di un'alchimia lontana / a me restava il vuoto dell'ostile / ferita del luogo per proseguire / l'iniziato viaggio nella nostalgia / della nostra storia e degli anni» (p. 64). Non a caso, Martellini, ad epigrafe del suo libro, mette il *Qoèlet*, e non è forse questo libro sapienziale della Bibbia quello che ci parla della “vanità del tempo”? Se la coscienza aumenta la sofferenza, è anche vero che “tutto ciò che accade è vanità” (*Qo* 11,8).

Vanità e insensatezza del divenire, infatti, non soltanto insidiano ogni fede religiosa, ma sono anche sempre necessariamente un suo contenuto. Così avviene che ogni volta restiamo sorpresi di trovare nella pagina biblica – ad esempio nei salmi o nei libri sapienziali – toni tanto disperati

⁷ J. L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 186.

⁸ G. QUIRICONI, Prefazione a *La finzione il nulla*, cit., p. 7.

e senza prospettive, quasi leopardiani. Di fatto, la grande letteratura ha conosciuto fino in fondo il disagio dell'uomo moderno, anche nei confronti del tempo, e non solo lo ha espresso, ma lo ha amplificato, arricchito e moltiplicato, fino quasi a farlo diventare più reale della stessa realtà. In questo senso, Leopardi, Canetti, Calvino – tanto per fare qualche nome –, pur con tutte le loro differenze, hanno arricchito il nostro tempo moderno e contemporaneo di splendide immagini sull'insensatezza della festa e del tempo. Ed è qui il tarlo originario dello spirito contemporaneo: dimenticanza della relazione che fonda il tempo e parallela improponibilità della dimensione festiva della vita. Al contrario, la poesia è una forma di resistenza alla dissoluzione del soggetto umano e, paradossalmente, la parola assoluta diventa la festa, il sottrarsi, in un modo o nell'altro, alla dissoluzione del tempo o dell'omologazione che è ormai la condizione dell'uomo contemporaneo. Sotto certi aspetti è una sorta di fuga dall'io, immobile e massificato, poiché, come argomenta Elias Canetti, se davvero l'uomo non tollera la propria singolarità, la propria unicità e sfugge da essa nell'indistinzione massificata, anche la sua festa non è altro che l'effimera traccia di una strutturale menzogna.⁹

Alla luce di queste considerazioni sul tempo e sul suo rapporto con la poesia "novecentesca", possiamo leggere e accogliere *La finzione il nulla* di Luigi Martellini come un mirabile esempio di quanto la parola poetica, nella sua essenzialità e cantabilità, tenti di resistere al disagio del tempo con l'opporvi un *soggetto* che, pur fragile e dolorante, instaura nella parola una relazione e, quindi, un uscire dalla condizione contemporanea che non ha altra risorsa, per l'individuo, che annegarsi nel narcisismo e che altro non è se non l'assoggettarsi alla legge dell'omologazione. Già denunciata a suo tempo da Pasolini. Certo, anche il bel poemetto *Esterni* di Luigi Martellini in *La finzione il nulla* traduce bene questa condizione contemporanea verso il tempo, ma con una forza di resistenza che si affida alla parola letteraria come vera risorsa per non annegare nell'indistinto e dunque nella perdita della memoria. Lo affermava già Elio Vittorini in una sua prefazione al *Garofano rosso*: «È in ogni uomo attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito».¹⁰

Luigi Martellini ha molto chiaro questo compito della parola e lo

⁹ Cfr. E. CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Bompiani, 1989.

¹⁰ E. VITTORINI, *Le opere narrative*, Milano, Mondadori - "Meridiani", 1982, Vol. I, p. 424.

esprime nei versi di *Esterni* con una capacità, concentrata e dilatata, di fare delle sue nostalgie un punto di forza per cantare sì il suo dolore, ma anche per resistere alla dissoluzione del tempo: «Pensavo al fuoco che bruciava / i miei anni dissolvendo / in cenere le fantasie e gli inganni / e un misterioso tormento / scandiva le ore del tramonto» (p. 26). E nella conclusione: «Ascoltavo il silenzio delle apparenze / osservavo il perfetto spettacolo / della nostra inutilità e una quiete / declinava sulla memoria vecchia / di tutti i miei anni» (p. 27). Nonostante il canto sia elegiaco e sconcolato, tuttavia rimane al fondo di tutto la consapevolezza del poeta, quel verbo all'imperfetto ("Pensavo", "ascoltavo"...), che mette in campo sensazioni del passato e del presente nella magia di parole essenziali e assolute: pensare, ascoltare sono le parole dell'individualità più irriducibile e nella poesia c'è la "cura" che si nasconde nel tempo. C'è, nella nostalgia dei ricordi, una grazia che regge la libertà. C'è un'esteriorità che sorregge una disarmata ma vivissima interiorità. Altro non può essere la vera, profonda poesia che ci ha consegnato, e speriamo di non disperderla, la tradizione del Novecento di cui anche Luigi Martellini fa parte per cultura e sensibilità letteraria e artistica.

CARMELO MEZZASALMA

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- FRANCESCO TATEO, *Modernità dell'Umanesimo*
- *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, N. Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone
- GIOVANNI PASCOLI, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico
- LAURA PESOLA, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*
- GIULIA DELL'AQUILA, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*
- *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

- GIULIA DELL'AQUILA, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*
- LORENZO DA PONTE, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, 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*

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

Recensioni

GRUPO TENZONE, *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, a cura di Rosario Scrimieri Martín, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, 2014 («La Biblioteca de Tenzzone», 7).

Il presente volume raccoglie le relazioni presentate dal Grupo Tenzzone, team di dantisti italiani e spagnoli promotori e collaboratori della rivista omonima, nell'ambito delle giornate di studi tenutesi a Palas de Rei, in Galizia, dal 17 al 19 luglio 2012. Il ciclo di convegni, o meglio, con la sorridente formula degli organizzatori, 'ludoconvegni' danteschi del Grupo, avviato nel 2006 e giunto con questo appuntamento alla settima tappa, è dedicato alla discussione e interpretazione delle quindici canzoni distese di Dante, secondo il *corpus* forse autoriale quale risulta dall'edizione critica delle *Rime* derobertisiana. Questo settimo incontro si concentra sulla canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, terza canzone del *Convivio*, commentata nel quarto trattato, e in quarta sede anche nella sequenza delle quindici canzoni.

Dopo una premessa riepilogativa da parte del curatore, e il testo del componimento oggetto d'analisi, apre la serie dei cinque interventi il contributo di Emilio Pasquini. Allo studioso bolognese spetta il compito preliminare di

spiegazione letterale del componimento, la quale risulta limpida e puntuale malgrado, come si spiega, il procedere logico e raziocinante del ragionamento renda difficile una scorrevole parafrasi. Le due precedenti canzoni del *Convivio* – continua infatti Pasquini – trattavano originariamente tematica amorosa, e solo la metamorfosi *a posteriori* di una donna reale in donna allegorica, «in virtù di un miracoloso gioco di prestigio», le travestiva da canzoni dottrinali. *Le dolci rime*, al contrario, in conformità con l'immagine di *cantor rectitudinis* che Dante avocherà a sé in *Dve* II II 9, nasce già come poesia morale, frutto nuovo della frequentazione «delle scuole de li religiosi e delle disputazioni de li filosofanti». Tale palinodia poetologica, nella quale la lirica amorosa è deposta a favore della filosofia morale, viene messa in audace rapporto con la svolta leopardiana del 1826, quando gli endecasillabi sciolti dell'epistola *A Carlo Pepoli* liquidano la stagione degli idilli e aprono la fase prosastica e più segnatamente speculativa delle *Operette morali*. L'intervento di Pasquini si sofferma dunque sull'individuazione, nei versi de *Le dolci rime* e nel relativo quarto trattato, di 'umbriferi prefazi' della *Commedia*. Il paragone del cielo e delle stelle di *Le dolci rime*, v. 103, è così accostato allo scenario celeste di *Par.* xxx, vv. 4-6: «quando 'l mezzo del cielo, a noi profondo, / comincia a farsi tal, ch'al-

cuna stella / perde il parere infino a questo fondo»; il neologismo “rimaritari a Dio” di *Le dolci rime*, v. 137, ricompare nel «buon dolor ch’a Dio ne rimarita» di *Purg.* xxiii, v. 81; la concezione dell’anima nobile come emanazione e dono divino enunciata nella canzone viene considerata alla radice dell’invenzione del nobile castello dei *megalopsykoi* di *Inf.* iv, non senza notare come in *Cv* IV xvii 5 la magnanimità, al centro della rassegna delle undici virtù aristoteliche, sia «moderatrice e acquistatrice de’ grandi onori e fama». Seguono numerosi riscontri lessicali e tematici fra il quarto libro del *Convivio* e la *Commedia*, tesi a dimostrare come il trattato fosse ormai decisamente proiettato verso le conquiste linguistiche e ideologiche del poema.

Il contributo di Carlos López Cortezo propone una lettura della canzone sulla base di un approccio intertestuale. A giudizio dello studioso, se teniamo conto del livello allegorico per il quale la donna gentile va identificata con la filosofia, il disdegno di questa con cui la canzone si apre sarebbe stato provocato dal tentativo di Dante di dedicarsi allo studio di problemi che superavano le sue capacità intellettuali, come quello della «prima materia» di *Cv* IV i 8, poiché riguardavano la sfera più alta della speculazione: la scienza divina. La decisione di affrontare la tematica della nobiltà e della virtù mirerebbe, in tal modo, a rendere la donna da ‘fera’ a ‘umile’: la filosofia morale diventa insomma tramite necessario per raggiungere la perfezione indispensabile ad attingere la conoscenza del divino, proprio come, nella *Commedia*, il rag-

giungimento della perfezione umana dato dall’ascesa al Paradiso terrestre, col disdegno beatriciano di *Purg.* xxx, è *condicio sine qua non* per la prosecuzione del viaggio. Se però prescindiamo dall’allegoria innescata dal commento in prosa, e ci limitiamo al solo livello letterale, la relazione in presenza della quale ci troviamo è quella di un amore non ricambiato fra una donna ‘gentile’ cioè nobile, sdegnosa perché innamorata di sé stessa e appunto della propria nobiltà, e un uomo che sceglie di trattare il tema della vera *gentilezza* per dimostrare a lei, ‘errante’, che la sua nobiltà, se priva della virtù, non ha alcun valore. Tale dinamica di ‘corteggiamento’ viene messa in relazione da Cortezo con il capitolo sesto del primo libro del *De amore* di Andrea Cappellano, in cui si illustrano gli *exempla* di come gli uomini non nobili debbano rivolgersi a donne di più alta condizione sociale per sollecitarne l’amore. Si ritrovano infatti, in questo luogo, lo stesso mutamento dell’atteggiamento della donna da umile a protervo, la stessa dialettica di rivendicazione della comune origine di tutti gli uomini contro la difesa della nobiltà di stirpe, la stessa opposizione fra *suavitas* e *asperitas* stilistica che si ravvisa nell’adozione della «rima aspr’e sottile» a discapito delle «dolci rime», e persino una possibile suggestione operante nella trovata dantesca della personificazione della filosofia in donna gentile. Ma se, nel *De amore*, la donna poteva sdegnosamente puntualizzare al suo pretendente che soltanto un principe ha la potestà di accordare il titolo nobiliare a un *plebeius*, la canzone contra-li-erranti controbatte a di-

stanza che a donare la nobiltà all'anima umana è Dio (vv. 116-120).

Segue il contributo di Paolo Borsa, che presenta i risultati di una vasta e informatissima ricognizione sull'evoluzione semantica del concetto di nobiltà dalla classicità fino a Dante. La nozione di nobiltà presenta originariamente, nel mondo greco e romano, significato di prestigio e privilegio familiare connesso con l'esercizio di cariche pubbliche; ma già in antico a controbilanciare questa accezione si sviluppa quella di nobiltà d'animo: lo stesso Aristotele, nella *Rhetorica*, distingue fra *eugenès*, "nobile per nascita", e *gennàios*, "nobile d'animo". Sul secondo di questi due aspetti insistono Orazio satiro e Giovenale, e da esso traggono significative implicazioni socio-politiche gli *homines novi* Cicerone, nella seconda *Verrina*, e Gaio Mario, come riportato da Sallustio. Fondamentale passaggio da una concezione incentrata sulla dimensione politica a una etica e filosofica si ha con Seneca, che identifica la vera nobiltà con la *bona mens*, capace di distinguere il bene dal male e di condurre alla felicità: la nobiltà diventa così prerogativa non del politico ma del filosofo. Mentre la nozione di nobiltà di stirpe permane negli etimologisti, da Isidoro a Uguccione da Pisa, gli autori cristiani insistono sull'irrelevanza di fronte a Dio delle differenze di casta, censo e razza, e sulla nuova nozione di *nobilitas secundum Deum*, data dal farsi discepoli di Cristo; si distinguono in particolare Boezio e Gregorio Magno, che precorrono il concetto di nobiltà metafisica, consistente nell'ontologica dignità dell'uomo, creato a immagine

e somiglianza di Dio. Proprio quest'ultima evoluzione semantica è essenziale per gli sviluppi in epoca successiva, da Alcuino di York e Rabano Mauro fino a Bernardo di Chiaravalle, che impiegano il termine *nobilitas* in relazione all'uomo in quanto dotato di anima intellettuale; è la razionalità, infatti, che lo distingue rispetto a tutte le altre creature terrene, e tale concezione verrà portata alle estreme e più coerenti conseguenze da Alberto Magno e Bonaventura da Bagnoregio, a giudizio dei quali l'anima razionale, complice della natura divina, è *forma nobilissima* fra quelle esistenti. Venendo così alla canzone 4, possiamo comprendere meglio l'originalità della proposta dantesca rispetto al dibattito pregresso. Dante condivide infatti l'origine metafisica della nobiltà, ma essa non è per lui una qualità egualmente presente in tutti gli uomini, identificata con l'*imago Dei* che informa l'anima razionale, bensì una grazia che Dio concede solo a individui eletti. Traducendo questa visione nella vita civile e politica, il catalogo finale di portamento e *habitus* confacenti alle diverse età dell'uomo è la base su cui rifondare l'identità di un nuovo ceto dirigente cittadino che ripristini gli antichi valori all'origine dell'ascesa del Comune.

L'intervento di Raffaele Pinto si apre con una lucida contestualizzazione della canzone nella storia della poetica dantesca: dall'esclusione della morale e della politica dai temi esperibili nella lirica, come enunciato nella *Vita nova* in funzione anti-guittoniana, in opposizione a un impegno civile municipalistico avvertito come triviale, si

approda progressivamente, con *Le dolci rime* e con *Poscia ch' amor*, al pieno assorbimento in poesia del discorso etico su valori e modelli del comportamento sociale. E a giudizio di Pinto non è casuale che tale mutamento di tematiche sia concomitante con un ribaltamento della stessa ideologia della lirica amorosa. La *Donna me prega* cavalcantiana aveva infatti demolito il tentativo vitanovistico di individuare una razionalità nel desiderio amoroso. La critica doveva aver centrato il bersaglio, se di Beatrice, fino alla *Commedia*, non si farà più menzione, ma Dante abbraccerà una visione dell'amore alternativa a quella negativa e distruttiva del *primo de li amici*, cioè quella di pura e positiva energia vitale sganciata dalla passionalità, quale risulta da *Amor che movi*. Il fallimento del mito beaticiano abbatte le restrizioni tematiche della poesia volgare circa l'esclusivismo della materia amorosa e apre così la strada alla riflessione di *Le dolci rime*. L'innovazione dell'elaborazione dantesca sta nel trasformare un problema di etica sociale in grande problema teologico, dando alla nobiltà un fondamento metafisico, perché è Dio che la infonde nell'anima; ed è proprio *Amor che movi* a traghettare il ragionamento dantesco a tale soluzione: come in quella canzone, infatti, l'amore veniva spogliato delle contingenze dell'anima, cioè le passioni, così ora la *gentilezza* viene liberata dalle contingenze della vita civile, cioè l'origine familiare e la ricchezza. È possibile così ridefinire la natura della nobiltà sulla base del merito personale, e da ciò discende, per il tramite dell'antropologia di Tommaso

d'Aquino, la 'semiotica della nobiltà' tratteggiata nella parte conclusiva della canzone, con l'individuazione dei segni che ne consentono il riconoscimento.

Chiude il volume la densissima relazione di impianto filosofico di Juan Varela-Portas de Orduña, che prende le mosse dalle motivazioni che, stando al commento d'autore, avrebbero dato l'abbrivo al concepimento della canzone. La questione «se la prima materia de li elementi era da Dio intesa» viene infatti solitamente considerata dagli esegeti generico esempio di assurda e insolubile disquisizione scolastica, che avrebbe indotto Dante a rinunciare agli studi metafisici; è stata del tutto ignorata, nota opportunamente Varela, la possibilità che Dante si riferisca a un non imprecisato, bensì specifico, rapporto di causa-effetto: se infatti consideriamo che la 'prima materia' è lo stato di massima imperfezione, mentre *Le dolci rime* tratta l'ontologia della nobiltà, ossia la «perfezione di propria natura in ciascuna cosa», comprendiamo che la canzone della gentilezza altro non è che conseguenza diretta di quel problema filosofico, a cui cerca di dare una risposta. La questione della materia è infatti sempre latente nella canzone, come sfondo necessario: la nascita della nobiltà nell'anima, affrontata in *Le dolci rime*, vv. 116-120, si configura così come problema di buona disposizione della materia all'infusione divina. Proprio questo aspetto, di azione diretta di Dio sull'anima nobile, è fondamentale per permettere a Dante di ribadire la 'sacralizzazione del mondo', cioè l'esistenza di un legame fra umano e divino, nel momento in cui, col declino

del mondo feudale, veniva meno l'elemento del 'sangue', del nobile lignaggio, che fino ad allora collegava le due dimensioni. Centrale è la nozione di materia anche nell'individuazione delle concrete operazioni dell'anima nobile nel mondo (su cui vv. 121-140), che assumono la forma di un superamento delle limitazioni materiali poste dal corpo; il valore individuale sulla cui base la nobiltà è stata ridefinita, per diventare virtù, deve proiettarsi in azioni civili, in sociabilità, e può segnare così il passaggio dall'ontologia all'etica.

In conclusione, questo volume ha il merito di discutere la canzone dantesca sottraendosi a una ordinaria reiterazione di *idées reçues* e sfuggendo all'ispirazione retorica e poco feconda caratteristica delle *lecturae Dantis*, segnalandosi per la ricchezza e densità di spunti originali e soluzioni innovative. L'apprezzabile risultato premia la scelta, filologicamente ardita, di discutere tutte e sole le quindici canzoni, adombrando implicitamente l'ipotesi di un libro autonomo, e rende attraente il percorso che le otto canzoni rimanenti tracciano dinanzi ai futuri ludoconvegni del Grupo Tenzone.

Tommaso Salvatore

SIMONE ALBONICO, MARCO LIMONGELLI, BARBARA PAGLIARI (a cura di), *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, Roma, Viella, 2014.

Valorosa vipera gentile, titolo sotto cui si raccolgono gli Atti di un Seminario svoltosi a Losanna (22-23 giugno

2012), che ha avuto come oggetto la poesia in volgare intorno ai Visconti tra la seconda metà del Trecento e l'inizio del Quattrocento, si propone l'obiettivo di fare luce su quella che fu l'esperienza poetica e letteraria nel contesto della più precoce tra le corti signorili italiane, quella viscontea, appunto, inquadrata non solo come centro di diffusione della tradizione culturale fiorentina. Non c'è dubbio che il Trecento letterario italiano costituisca oggi un campo di ricerca particolarmente attivo, eppure gli studi sulla produzione letteraria trecentesca in volgare sembrano tuttora ostacolati da un accesso incompleto alle fonti documentarie e da una ricognizione delle testimonianze manoscritte ancora distante dal potersi dire esaurita. Come segnala Teresa Nocita nel suo contributo (*I rimatori di ambito visconteo nel quadro della poesia trecentesca*), «a questa condizione di indeterminazione sembra, purtroppo, ci si sia parzialmente arresi, quando, addirittura, non si sia cercato di presentarla come un'ineluttabile peculiarità della tradizione trecentesca»: una tradizione testuale ingovernabile, dunque, che ha reso preferibile optare per la selezione antologica piuttosto che per lo studio integrale degli autori, che ha favorito l'impiego di nomenclature varie, spesso persino arbitrarie, piuttosto che l'introduzione di precise distinzioni formali sulla base di specifici riscontri testuali.

A questa difficoltà si aggiunge la consolidata tendenza a focalizzare l'attenzione sulla Toscana in quanto principale centro di produzione letteraria. Un simile orientamento è giustificato dall'ovvia cognizione del primato

toscano nell'ambito della cultura letteraria italiana delle origini, ma ha finora marginalizzato la possibilità di indagare su quelle tradizioni poetiche locali che, pur dipendenti dal modello toscano, presentano considerevoli elementi di valore, sia da un punto di vista linguistico-espressivo sia sotto il profilo tematico.

Tuttavia non si tratta di una prospettiva di studio del tutto inedita. Nei prolegomena metodologici, curati da Simone Albonico, non manca infatti il ricordo della consistente fioritura di studi dedicati alla cultura milanese sotto i Visconti, che ebbe luogo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo: dall'edizione critica delle rime di Fazio degli Uberti, a cura di Rodolfo Reiner (1883) alla monografia di Ezio Levi sul Vannozzo e la lirica delle corti lombarde (1908). Allo stesso tempo, non viene negata l'acribia con cui i rappresentanti della cosiddetta scuola storica hanno riportato alla luce documenti indispensabili per una approfondita comprensione di una stagione culturale tanto vivace quanto complessa. Ma l'insieme di questi testi critici non riesce a sottrarsi al limite della storiografia letteraria tardoromantica, in cui lo sforzo della ricerca si concretizza essenzialmente in una ricostruzione erudita di ambienti e personaggi sulla base di una interpretazione sbrigativa delle fonti, spesso piegate a esigenze quasi narrative, e quindi prive di convalide effettive. Significativo, sotto questo punto di vista, è il saggio di Roberta Manetti (*Vannozzo e il Conte di Virtù: una relazione virtuale?*), che smentisce la presenza di Francesco di

Vannozzo alla corte di Gian Galeazzo, Conte di Virtù, data per certa da Antonio Medin in una serie di studi dedicati alla poesia trecentesca in Lombardia e al Vannozzo stesso. Dopo aver agevolmente dimostrato che la biografia del poeta padovano elaborata dal Medin poggia su una serie di nessi logici verosimili ma ipotetici, anziché su un'analisi serrata delle fonti documentarie, l'autrice evidenzia la mancanza di testimonianze che provino il trasferimento del Vannozzo dalla corte scaligera a quella viscontea, e ricorda che, pur ammettendo la presenza del Vannozzo a Milano, resterebbe ancora da dimostrare «il gradimento, da parte di Gian Galeazzo, delle lodi e delle profferte al suo indirizzo», poste ad *incipit* ed *explicit* del manoscritto 59, conservato presso la Biblioteca del Seminario di Padova, un codice interamente occupato dalla produzione poetica del Vannozzo. Ma spostando l'attenzione verso i testi, inizia a farsi strada una realtà ben più complessa, che legherebbe il Vannozzo alla consorteria degli Angiò, alleati dei Visconti, piuttosto che direttamente ai Signori di Milano, con cui «le relazioni paiono rimaste puramente virtuali».

È dunque evidente che gli studi sulla letteratura alla corte dei Visconti debbano essere rilanciati mediante una lettura più attenta e acuta delle fonti e soprattutto attraverso un approccio metodologico memore della lezione di Dionisotti e in grado di combinare insieme le risorse delle testimonianze storiche con le nuove acquisizioni filologiche. Sempre in premessa, oltre agli aspetti metodologici, Albonico sottolinea opportunamente la mancan-

za di una silloge di “autori viscontei”, una raccolta manoscritta di poesia in volgare che presenti legami immediati con la famiglia signorile. Questa assenza potrebbe forse essere sufficiente per teorizzare la carenza di una politica culturale attenta e continua, nonostante l’accreditata presenza di poeti toscani e non presso la corte milanese, ma non è abbastanza per minimizzare la portata di una letteratura che si qualifica appartenente ad un preciso contesto politico, o per contenuto o per i rapporti tra tale ambiente e i suoi autori.

Se dunque è vero che la trasmissione dei testi dei poeti toscani e settentrionali che ebbero contatti con Milano non presenta alcuna differenza sostanziale rispetto a quella di altri autori che non ebbero rapporti con gli ambienti viscontei, è altrettanto vero che la presenza presso la corte lombarda di questi poeti non si esaurì nella diffusione del modello poetico toscano. Indicativo è il caso di Fazio degli Uberti, protagonista dei primi due contributi firmati rispettivamente da Cristiano Lorenzi (*Fazio degli Uberti a Milano*) e Nadia Belliato (*I Visconti nel Dittamondo di Fazio degli Uberti*). È noto che il poeta pisano si pose come continuatore di temi e modi danteschi contribuendo, in tal modo, alla circolazione della conoscenza della grande poesia toscana due-trecentesca entro i circuiti culturali lombardi ancor prima del soggiorno milanese di Petrarca. «Tuttavia – rileva Lorenzi – i testi dell’Uberti che possiamo con assoluta certezza ascrivere agli anni milanesi e che si mostrano legati, anche tematicamente, alla cerchia viscontea presentano caratteristiche pe-

culiari e risultano molto distanti dai *tòpoi* della lirica d’intonazione stilnovista proposta dal poeta pisano in molte delle sue canzoni». Queste rime, insieme ad alcuni passaggi del *Dittamondo* selezionati dalla Belliato, aiutano a chiarire la natura dei rapporti che legavano Fazio ai signori milanesi (ben più complesso del semplice vassallaggio, se nel sonetto *Non so ben chi sia, ma non fa ben colui* Fazio arriva a definirsi amico e sodale di Bruzio Visconti), e a individuare le strategie retorico-formali mediante cui si lessicalizza la centralità del potere visconteo e la ricchezza della corte milanese nell’immaginario poetico ubertino.

Ulteriore conferma del carattere originale della lirica viscontea è l’esistenza di una tradizione poetica non esclusivamente encomiastica, che è al centro dello studio di Marco Limongelli (*Poeti e istriani tra Bernabò e Gian Galeazzo*), dedicato, più di preciso, alla corte di Bernabò Visconti, già oggetto di particolare attenzione presso i suoi contemporanei. Personaggio controverso, di cui si conserva memoria dei numerosi atti di crudeltà, temuto dai suoi sudditi non meno che dai suoi familiari, dotato di un concetto tutto personale di giustizia («pur nelle sue crudeltà avea gran parte di iustizia», come lo descrive Franco Sacchetti nel suo *Trecentonovelle*), Bernabò venne privato del suo enorme potere dopo essere caduto prigioniero di suo nipote Gian Galeazzo, che legittimò un simile atto di violenza politica screditando l’immagine dello zio. La propaganda negativa di Gian Galeazzo, congiuntamente alle leggende che le stravagnaze

dello stesso Bernabò contribuirono a formare intorno alla sua persona, hanno lasciato non poche tracce nella cronaca e nella letteratura: particolarmente interessante ai fini del saggio di Limongelli è la notevole presenza alla corte di Bernabò di buffoni, giullari e istrioni: il favore concesso a queste personalità, piuttosto che ad artisti e poeti, sembra confermare quanto riferito su Bernabò dagli *Annales Mediolanenses*, per cui «scientificos, laicos, clericos, et praelatos, ac quoslibet virtuosos viros hodie habuerit, et idiotas, crudeles, abjectos viros, infames et homicidas semper sublimaverit». Al giubilo per la deposizione del temibile tiranno fece ben presto seguito una collettiva disillusione: Gian Galeazzo non tardò a rivelarsi un despota forse peggiore del suo predecessore, innescando un processo spontaneo di rivalutazione della figura e dell'operato di Bernabò, svoltosi tanto a livello cronachistico quanto letterario, il cui merito è almeno in parte attribuibile alla diffusione di una discreta produzione poetica, presa attentamente in analisi da Limongelli (e che include diversi autori, quali Marchionne Arrighi, Simone Serdini, Braccio Bracci), che denuncia una «viva dialettica cortigiana milanese», ben distante dall'immagine di una *curia Bernabovis* preda di scherzi e lazzi giullareschi trasmessa dai detrattori del Visconti.

Nel complesso, il volume non è, né intende essere, un'esposizione definitiva: come si accennava in precedenza, il recupero delle testimonianze manoscritte, con la conseguente possibilità di basare lo studio sui testi, è ancora in via di perfezionamento: una consta-

tazione che rappresenta uno dei tanti aspetti alla base dello studio di Simone Albonico (*Un testo pavese in prosa del primo Quattrocento*), e dei due contributi di Barbara Pagliari, il primo incentrato sugli aspetti ecdotici dei *Funerali di Gian Galeazzo Visconti (Per il testo dei Funerali di Pietro Canterino da Siena)*, il secondo sul canzoniere di Giovanni De Bonis, rimatore aretino approdato alla corte viscontea durante l'ultimo scorcio del XIV secolo (*Il perduto (?) Canzoniere di Giovanni de Bonis d'Arezzo*). Questa tipologia di ricerca certamente non porterà a sovvertire l'ormai tradizionale canone di testi fondativi della letteratura italiana, ma ha senz'altro il merito di riportare alla luce delle testimonianze di valore, anche da un punto di vista strettamente storico, e soprattutto di chiarire attraverso quali modalità entro precisi orizzonti signorili, o più in genere locali, ma comunque caratterizzati da una certa compattezza politico-culturale, gli autori hanno risposto alle novità della cultura fiorentina e alla diffusione dei suoi modelli, rendendo così giustizia alla molteplicità geografica e storica del panorama letterario italiano.

Raffaele Cesaro

LORENZO DA PONTE, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1836)*, a cura di Laura Paolino, Stony Brook, New York, Forum Italicum Publishing, 2013.

Se poco più di un secolo fa Giovanni Gentile (1875-1944) riteneva inopportuno pubblicare un'opera come lo

Zibaldone considerandola un'«indelicatezza, che nessun onesto avrebbe giustificato, vivo il Leopardi, e che non si permise infatti il Ranieri, intimo del Poeta e conscio delle sue intenzioni e del valore da lui attribuito al proprio diario» (*Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano, Carabba, 1920, pp. 308-309), oggi invece si scava sempre di più nelle carte private degli scrittori per recuperare il ritratto più intimo non solo dell'autore, ma anche, e soprattutto, dell'uomo, attraverso la pubblicazione di memorie, diari, biografie e missive rivolte a familiari ed amici. In questi anni, in particolare, molteplici sono state le edizioni dei carteggi di intellettuali ottocenteschi, volte a mettere in luce la fitta rete di rapporti intessuta da autori, spesso minori, ma che hanno dato con le loro opere un contributo fondamentale al dibattito critico, linguistico e letterario del primo Ottocento. Scrivere lettere è un'attività da cui nessun erudito del diciannovesimo secolo si è sottratto, tanto che Gino Tellini (*Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni, 2002) ha individuato e descritto diverse tipologie di epistolari prodotti dalla società intellettuale di quel secolo e oggi l'interesse per questi carteggi è alimentato soprattutto dalla mescolanza del carattere privato con quello ecdotico ed intellettuale; in tali carteggi, infatti, emerge costantemente la ricerca di libri e la formulazione di giudizi, più o meno pungenti, sulle coeve pubblicazioni letterarie e sulle numerose *querelles* linguistiche.

In questo panorama si inserisce l'interesse per le lettere dello scrittore ve-

neto Lorenzo Da Ponte (1749-1838), noto ai più per esser stato il librettista di alcune opere di Wolfgang Amadeus Mozart. L'eterogeneità che contraddistingue i suoi scritti segna anche la sua esperienza di vita, e tanto le *Memorie* quanto il suo epistolario offrono uno spaccato di più di ottant'anni di vita politica e culturale dell'Italia, ma anche di Vienna, Londra e New York. Come sottolinea Laura Paolino nell'*Introduzione* alla sua edizione, il librettista non conservò se non poche lettere, anzi, «non risulta abbia mai conservato trascrizioni di sue missive, fatte salve poche brevi lettere o biglietti (taluni dei quali, forse, fittizi) pubblicati all'interno delle *Memorie* a corredo del racconto autobiografico». Ciò mette in luce un primo problema che si trova ad affrontare un editore di lettere, e cioè la ricerca di missive, magari conservate da amici e corrispondenti, in diversi archivi e biblioteche, sia pubblici sia privati. L'edizione di carteggi, dunque, ci pone davanti al problema della *recensio* sempre aperta. Con la piccola raccolta di lettere ora pubblicate la curatrice ha di fatto provveduto a incrementare il *corpus* epistolare dapontiano finora edito, affidato in massima parte alla fondamentale raccolta, uscita nel 1995 presso l'editore De Bastiani di Vittorio Veneto, allestita da Giampaolo Zagonel. Le lettere che ora vedono la luce sono state rinvenute all'interno del fondo di autografi appartenuti al conte Pietro Bastogi (1808-1899), conservato presso la Biblioteca civica di Livorno, e furono scritte all'editore fiorentino Guglielmo Piatti (1771-1842) durante il soggiorno americano di Da Ponte.

L'edizione critica è costituita dalle sole missive del librettista, in quanto quelle dell'editore risultano al momento disperse; anche per le lettere di Da Ponte, però, si può certamente ipotizzare che alcune siano andate perdute. Le diciassette epistole pervenute, che coprono un arco di tempo che va dal 1826 al 1838, sono definite dalla curatrice «commerciali», in quanto contengono soprattutto ordinativi di libri che Da Ponte voleva gli fossero spediti in America. Tale definizione, tuttavia, non si addice all'ultima lettera della raccolta, che esula da questo carteggio d'affari in quanto è un'epistola in versi, costituita da una canzonetta in ottonari, che nell'impostazione riecheggia le arie scritte dal librettista per opere come il *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). Essa narra un'avventura piccante tra una giovane donna e un frate, e l'assoluta discrepanza con i temi delle altre epistole fa supporre che la corrispondenza col Piatti fosse più fitta e variegata di quel che risulta dalle diciassette lettere superstite pubblicate dalla Paolino.

L'edizione di queste missive è preceduta da un'*Introduzione* nella quale si indaga minuziosamente la vita di Da Ponte durante il soggiorno in terra d'America, dove egli riuscì, nonostante le condizioni economiche precarie, ad entrare nei salotti dell'aristocrazia intellettuale newyorkese, non come scrittore o librettista di Mozart, ma in qualità di studioso di letteratura ed esperto conoscitore delle lingue classiche e dell'ebraico. A New York aprì anche una piccola libreria al 336 di Broadway Road per promuovere la cultura italiana in America; la richiesta di libri al

Piatti, nasceva, dunque, al pari di quelle contenute nelle epistole inviate ad altri editori, proprio dalla necessità di reperire libri per questa nuova attività e l'eterogeneità delle edizioni ordinate dal libraio si può così giustificare con le diverse esigenze della clientela americana.

Le lettere sono pubblicate seguendo l'ordine del fondo in cui sono state rinvenute, vale a dire, sostanzialmente, andando dalle più recenti alle più antiche. Esse sono provviste di un commento articolato in più parti: un capello introduttivo in cui si analizzano le caratteristiche paleografiche del testo e un doppio apparato di note, uno a piè di pagina, che registra le correzioni apportate dallo scrittore, e l'altro posto a conclusione di ogni lettera, che dà ragguagli storico-biografici circa gli episodi e i personaggi citati. Un ultimo corredo esegetico è costituito da una specie di scheda, una per ogni lettera, in cui si identificano bibliograficamente le edizioni indicate da Da Ponte spesso in modo compendioso o approssimativo. Alle lettere, che costituiscono il testo vero e proprio dell'edizione, seguono poi due appendici contenenti due scritti a stampa di Da Ponte, un *Discorso* ed un'ode, composti per pubblicizzare la sua biblioteca: due esemplari di queste stampe furono utilizzati, nel *verso* rimasto bianco, come supporto scrittoria per due missive di questa raccolta.

L'edizione commentata di un carteggio è solo in apparenza un'operazione più semplice di quella di un testo a tradizione manoscritta plurima; essa presenta, in realtà, problemi specifici, dovuti non solo alla perfettibilità di un lavoro per sua natura suscettibile di

incrementi testuali a causa del sempre possibile reperimento di altre lettere, ma anche alla difficoltà di dover chiarire al lettore quel “non detto” tipico dello scambio epistolare, un compito questo che costituisce una sfida costante per l’esegeta, obbligato a decifrare, attraverso alcuni e spesso pochi dati, riferimenti a circostanze, fatti e persone. Laura Paolino in quest’edizione fa apparire tutto ciò come qualcosa di estremamente semplice: grazie a una scrupolosa indagine documentaria, la studiosa riesce infatti a ricostruire il dialogo tra i due corrispondenti nella maniera più esaustiva possibile, arrivando persino a ripercorrere, attraverso un’accurata analisi dei timbri postali impressi sulle lettere, il tragitto compiuto dalle missive dapontiane dall’America all’Italia, attraverso la Francia. Ma il pregio di quest’edizione sta anche nella semplicità e nell’efficacia delle scelte editoriali della curatrice: a fronte di una prassi editoriale caratterizzata, per il trattamento dei carteggi, da una grande discrepanza di metodi e di soluzioni, oscillanti dal più stretto conservatorismo alla più larga modernizzazione, la Paolino ha compiuto pochi, ma essenziali interventi, attuati soprattutto su alcune forme grafiche e sull’interpunzione, al fine di rendere più semplice e scorrevole la lettura. Ha emendato alcuni evidenti errori di copia e *lapsus calami* in cui è incorso lo scrivente, dandone però notizia nell’apparato critico, mentre, in accordo con Alfredo Stussi (*Discussione*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi: atti del Convegno internazionale di studi Roma 23-24-25 ottobre 1980*, a cura di E. D’Auria, Fi-

renze, Le Monnier, 1989, pp. 38-40), ha conservato gli errori presenti nelle citazioni e nei titoli dei libri, in quanto spesso attribuibili alla fonte utilizzata da Da Ponte. È questo il caso della settima lettera, dove un’inesistente *Delle voci it(aliane)* di Giuseppe Acerbi (1773-1846) ordinata a Piatti da Da Ponte, viene più plausibilmente identificata con il trattato *Delle vite italiane* del medesimo scrittore, opera che forse doveva essere citata nella stessa maniera erronea nel catalogo del libraio fiorentino, visto che lo stesso titolo errato è riportato anche in quello del libraio Giuseppe Veroli.

Questa edizione, dunque, pregevole per il metodo col quale è stata condotta, è da considerarsi uno strumento importante per ricostruire la principale attività di Da Ponte a New York, quella di promotore della cultura e della letteratura italiana. Le lettere a Piatti, infatti, aggiunte a quelle precedentemente edite da Zagonel indirizzate ad altri editori, aprono la strada a nuovi studi, non solo sulla vita del librettista in America e sui suoi contatti con l’Italia, ma anche sulla circolazione delle opere italiane oltreoceano.

Rossella Terracciano

GEORGES HÉRELLE, *Gabriele d’Annunzio, ou théorie et pratique de la surhumanité*, a cura di Mario Cimini, Berna, Peter Lang, 2015.

A dieci anni circa dalla pubblicazione del carteggio intercorso tra Gabriele d’Annunzio e Georges Hérelle (cfr. *Carteggio d’Annunzio-Hérelle (1891-*

1931), Lanciano, Carabba, 2014), in cui erano raccolti documenti relativi alla loro corrispondenza epistolare risalente al periodo 1891-1931, Mario Cimini continua nel solco già tracciato dando per la prima volta alle stampe, dopo un intenso lavoro di sistemazione e riordino, il materiale accumulato, catalogato e commentato negli anni da Hérelle in veste di critico e biografo di d'Annunzio. Questa volta i documenti inediti testimoniano la dedizione e la certosina precisione dell'erudito francese nel dedicarsi ad una rilettura complessiva della personalità dannunziana. Hérelle fu da subito affascinato da d'Annunzio tanto per la sua genialità artistica quanto per il suo multiforme e straordinario stile di vita già dal periodo – nei primi anni novanta dell'Ottocento – in cui stabilì i primi contatti con lui in vista della traduzione francese de *L'Innocente*, la prima di un'opera dannunziana. Grazie a questa e alle successive traduzioni herelliane, d'Annunzio ottenne fama e notorietà in Francia consacrando come artista di spicco a livello europeo. I rapporti tra i due, oltre ad alcuni momenti di frequentazione e condivisione reciproca – come ad esempio il viaggio compiuto a bordo dello yacht di Scarfoglio nel 1895 –, proseguirono prevalentemente per via epistolare fino alla unilaterale interruzione da parte di d'Annunzio nel 1913.

La personalità dannunziana, così complessa e poliedrica, indusse Hérelle a ricercare i meccanismi psicologici costitutivi della sua produzione. Negli anni, pertanto, si dedicò a costruire un vero e proprio *dossier* a carattere biografico e critico: la volontà di scavare

per comprendere l'origine di fenomeni tanto letterari quanto biografici lo spinse a raccogliere una mole considerevole di materiale, corredato poi di riflessioni e sottoposto a revisioni, non sempre definitive, che avrebbe dovuto essere dato alle stampe. Tuttavia, il manoscritto, composto fra il 1925 e il 1928 circa, fu depositato presso la Médiathèque du Grand Troyes (oggi nel Fondo "Hérelle" con collocazione archivistica n. 3150) dopo che Hérelle aveva abbandonato il proposito di pubblicarlo. Esso recava il titolo, mantenuto oggi dal curatore, *Gabriel d'Annunzio, ou théorie et pratique de la surhumanité* come ad indicare che non solo le opere, ma la vita stessa dello scrittore fosse calibrata secondo categorie estetiche ispirate da un'innata propensione verso il vivere inimitabile e dalla incoercibile tendenza ad elevarsi al di là delle convenzioni sociali e morali.

Il volume curato da Cimini getta nuova luce sugli studi dannunziani poiché in questa prospettiva vengono notevolmente ridimensionate quelle teorie che vedevano una forte dipendenza del *modus agendi* di d'Annunzio da Nietzsche. Per Hérelle, infatti, l'elemento autobiografico è inscindibile nel processo artistico di mitopoiesi. La parola dannunziana e i personaggi, concepiti come ipostasi dell'autore, trovano ragion d'essere nel mito di un Uomo che crea la realtà esterna a sua immagine e somiglianza, per cui lo slancio superomistico, oltre ad essere capacità d'incarnarsi nei diversi personaggi, è «encore "multanime" d'une autre façon: son âme a pour ainsi dire le don de provigner, de repulluler en nom-

breux rejetons qui deviennent de nouvelles âmes; et ces nouvelles âmes sont étroites parentes de la sienne, quoique distinctes et finalement séparées».

Hérelle si addentra nella dimostrazione di come l'innatismo psicologico sia «l'unica categoria in grado di spiegare lo slancio superomistico nella figura storica di d'Annunzio e nelle sue molteplici incarnazioni letterarie». La sua ricerca sulla genesi del superomismo dannunziano mira così a spiegare, ordinare e trovare il *logos* della tensione, centrale per il poeta pescarese, fra Arte e Vita.

Secondo una *ratio* perfettamente cartesiana, Hérelle imposta il discorso in modo sistematico: parte dall'analisi della *Theorie de la surhumanité* e poi passa a quella *de la pratique*, ossia delle sue declinazioni operative. La trattazione procede per gradi: in apertura dell'opera viene discussa la questione dell'innatismo psicologico e delle influenze del mondo antico e moderno sull'idea di superuomo; la seconda parte affronta i concetti di ereditarietà, morale e amore. Hérelle è tutto teso a dimostrare come la "surhumanité" non possa essere ridotta alle categorie del vitalismo e dell'autocelebrazione finalizzati ad una propagandistica mercificazione della propria immagine, come tanta parte della critica ci ha abituati a pensare; essa fa piuttosto riferimento ad una onnicomprensiva concezione dell'essere in cui figurano anche il dolore e la solitudine. Solo la disciplina, cui Hérelle dedica un intero capitolo della trattazione, può garantire all'artista di avere pieno possesso di sé. Nell'ottica interpretativa di Hérelle il

dolore e l'amore sono, pertanto, utili alla costruzione dell'Essere superiore, alla sua elevazione al di sopra del volgare pensiero, alla sua celebrazione. Il discorso risulta ben bilanciato e organizzato in capitoli ognuno dei quali è preceduto da una scaletta riepilogativa nella quale sono elencati gli argomenti trattati di seguito. Ne deriva un'idea di ordine e precisione che tuttavia non basta a eliminare dal testo un'aura di provvisorietà derivante dalla mancata revisione finale; come ribadito da Hérelle stesso in una nota alle prime pagine del manoscritto: «Ceci n'est pas encore un livre».

A questo proposito è stata di fondamentale importanza l'azione di revisione e gli interventi ecdotici sul testo operati dal curatore. Egli, infatti, come esplicitato nella *Nota al testo*, si è posto come obiettivo fondamentale quello di garantirne fruibilità e leggibilità: «Scartata l'ipotesi di una edizione critica che avrebbe comportato la costituzione di un corposo – e francamente inopportuno – apparato critico» – scrive Cimini – «abbiamo cercato di restituire l'opera nella sua integrità, rispettando ovviamente in maniera scrupolosa la volontà dell'autore. Abbiamo quindi tenuto conto delle sue indicazioni circa la collocazione delle integrazioni e dei dislocamenti testuali. Abbiamo inserito in nota aggiunte e commenti non direttamente integrabili nel testo; si tratta di pezzi, in funzione esplicativa o espansiva, vergati da Hérelle *verso* in relazione a taluni passaggi di scrittura nel *recto* della pagina seguente». La strategia editoriale scelta risulta così funzionale agli obiettivi preposti

garantendo accessibilità e scorrevolezza al testo.

L'introduzione al volume, nello spirito della collana "Liminaires – Passages intercultureles" che lo accoglie, è in doppia lingua (italiano e francese) e risponde alla necessità di fornire ad un pubblico internazionale opportune chiavi interpretative del testo herelliano. Si tratta, in definitiva, di un libro che offre un inedito contributo non solo per la rilettura della vieta categoria del superomismo dannunziano ma anche per illuminare da nuove prospettive la poliedrica personalità umana ed artistica dello scrittore.

Mariella Di Brigida

IDOLINA LANDOLFI, «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2015, 2 voll.

«*Il piccolo vascello solca i mari*» rappresenta l'ultima fatica, nonché l'opera postuma della figlia dello scrittore Tommaso Landolfi, prematuramente scomparsa da ormai sette anni. In questo contributo Idolina, infaticabile promotrice e curatrice dell'*opera omnia* paterna, si focalizza, almeno nella prima parte, sui rapporti intrattenuti dallo scrittore di Pico con i diversi editori italiani che pubblicarono i suoi lavori. Sarebbe tuttavia riduttivo affermare che questo sia l'unico fulcro dell'opera. Quest'ultima è costituita infatti da due volumi, il primo dei quali, intitolato *A carte scoperte*, si concentra, come si è detto, sulle vicende editoriali delle opere

landolfiane. Il secondo tomo (*Le opere, i giorni*) costituisce un'esauriva bibliografia degli scritti di e su Landolfi dal 1929 al 2006.

In *A carte scoperte*, l'autrice si serve di un'ampia documentazione di prima mano, molto spesso inedita e reperita in diversi archivi, non ultimo quello paterno. In particolare, nutrito appare il gruppo delle lettere provenienti dagli archivi di alcune delle più importanti case editrici del Novecento come Bompiani, Einaudi, Rizzoli e la meno prestigiosa Vallecchi. Nella prima parte del primo volume, per mezzo di una corposa citazione di stralci dei suddetti carteggi, viene descritto minuziosamente il controverso rapporto di Landolfi con Valentino Bompiani e la sua casa editrice. Tale relazione nasce nel febbraio 1938, quando lo scrittore picano, agli esordi della sua carriera, chiede all'editore milanese se sia disposto a pubblicare, entro l'anno, il suo romanzo *La pietra lunare*. Il tono di Landolfi, che a quella data ha pubblicato soltanto un racconto (*Maria Giuseppa*, 1929) e una raccolta (*Dialogo dei massimi sistemi*, 1937), è già imperioso. Ciononostante, l'editore si opporrà alle sue pretese con l'immediata restituzione del manoscritto. È questo il principio di un rapporto che si rivelerà, nel corso degli anni che seguono, molto problematico, alla stregua delle future relazioni che Landolfi intreccerà con tutti gli altri editori che incroceranno e segneranno il suo cammino di scrittore. Dai carteggi emergono non solo le ovvie dinamiche editoriali, ma anche il *modus operandi* dello scrittore, sempre ligio nei confronti degli impegni

presi e caratterizzato da un forte senso etico e grande lealtà, benché egli sappia che la sua onestà non viene sempre apprezzata.

A differenza di Bompiani, Elio Vittorini, direttore di alcune importanti collane di quell'editore, saprà sempre come porsi con Landolfi, perché con lui condivide la 'professione' di scrittore, ma soprattutto perché è consapevole del suo valore e dell'importanza, per la casa editrice, di una sua eventuale collaborazione. Per questo motivo, nel 1941 gli propone la curatela di un'antologia di narrativa russa destinata ad affiancare le altre raccolte della collana "Pantheon letterario", da lui diretta. A questa collezione appartengono anche la sua fortunata *Americana, Narratori spagnoli* di Carlo Bo e *Germanica*, curata da Leone Traverso e a cui lo stesso Landolfi partecipa in qualità di traduttore di brani di Novalis e di alcune fiabe dei fratelli Grimm. Vittorini si mostra ossequioso nei confronti del collega, assumendo con lui un atteggiamento decisamente diverso e molto più comprensivo rispetto a quello adottato con Bo e Traverso. Ciò che stupisce, secondo l'autrice, è proprio la grande autorevolezza di cui già gode Tommaso Landolfi. Questi mantiene sempre scrupolosamente la parola data all'editore, ma, al contempo, crea problemi su altri fronti. Per esempio, forte è la sua renitenza verso la stesura di introduzioni e prefazioni varie, per non parlare delle incessanti richieste di denaro, di cui si ritrova spesso sprovvisto a causa del suo amore smodato per il gioco d'azzardo. A questo proposito, va sottolineata la grande onestà intel-

lettuale con cui l'autrice di questi volumi descrive le virtù ma anche e soprattutto i vizi paterni. Questa lucida disamina rende manifesto un carattere non sempre facile da gestire da parte degli editori. Vengono in questa sede sottolineati la sua riottosità, il suo rifiuto di correggere le bozze delle sue opere, la fatica con cui si dedica all'attività di traduzione, svolta soltanto perché spinto dal bisogno economico, il desiderio di non apparire alle cerimonie di premiazione, in sintesi una spiccata attitudine a condurre una vita appartata. Ad inasprire delle relazioni già complicate contribuisce il suo rifiuto di rispondere a lettere che non siano dell'editore: quelle dei collaboratori vengono totalmente ignorate. Inoltre, Landolfi poco si cura della promozione delle proprie opere e reagisce con un diniego costante quando gli viene proposto di scrivere testi finalizzati a pubblicizzare i suoi lavori.

Nella sezione dedicata alla sua *liaison* lavorativa con Bompiani, l'autrice esamina la nascita di alcune opere tra cui la summenzionata antologia di narrativa russa, le traduzioni dal tedesco per *Germanica* e il racconto *Le due zitelle*. In particolare, ad essere posta sotto la lente di ingrandimento è la vicenda editoriale relativa a *Narratori russi*, di cui vengono smarrite le bozze corrette dall'autore. Il clima tra Bompiani e Landolfi è molto teso, ma lo scoppio di un vero e proprio conflitto si verifica quando lo scrittore accetta di far pubblicare un suo libro dall'editore fiorentino Vallecchi senza prima rescindere il contratto di opzione che ha stipulato con Bompiani. La vicenda diventa di

dominio pubblico e si decide di ricorrere alle vie legali. Secondo l'autrice le motivazioni che portano Bompiani a rinunciare alla collaborazione con Landolfi sono molteplici; soprattutto, oltre all'episodio appena citato, deve aver contribuito alla rottura tra i due il rifiuto dello scrittore a dare il proprio contributo a quella che Idolina definisce la "creatura prediletta" di Bompiani, ossia il *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, che l'editore mette in cantiere durante gli anni del secondo conflitto mondiale, ma che verrà pubblicato a partire dal 1946.

Sempre nel primo volume è ospitato il carteggio relativo alle traduzioni dal tedesco commissionate a Landolfi da Traverso e dall'editore Cederna di Milano. In questa sezione osserviamo la lealtà e la profonda stima che lega lo scrittore di Pico al germanista veneto. Segue poi la corrispondenza con Vallecchi, editore di tutt'altra levatura rispetto a Bompiani. Benché il legame tra l'editore fiorentino e Landolfi sia basato sulla schiettezza reciproca, Vallecchi agisce spesso seguendo il proprio tornaconto, sebbene si dimostri più comprensivo di Bompiani nei confronti delle "stranezze" dello scrittore. Questi sarà penalizzato dalla disorganizzazione generale della casa editrice fiorentina e dalla sua cattiva amministrazione. Ciononostante, Landolfi decide di non abbandonarla e infatti vi resta per molti anni, legato com'è all'editore da una profonda amicizia. Secondo l'autrice, è solo la grande forza d'animo dello scrittore che gli permette di affermarsi, nonostante la cattiva gestione dei suoi lavori da parte di Vallecchi.

L'ultima parte del volume è incentrata sull'esperienza di Landolfi all'Einaudi, in qualità di traduttore. Qui troverà un valente sostegno in Angelo Maria Ripellino, il quale correggerà le bozze delle traduzioni landolfiane, dimostrandosi anche un acuto e saggio consigliere. Meno spazio viene dedicato invece alla collaborazione con la Rizzoli, casa dal profilo editoriale non ben definito, che privilegia testi di largo consumo, qualificandosi perciò come sede inadatta alla produzione landolfiana. Anche questo editore, dunque, non è in grado di dare una giusta collocazione alle opere dello scrittore di Pico, collocazione che invece esse sembrano trovare soltanto dopo la morte di Landolfi sotto il marchio Adelphi, "luogo di felice approdo" della "navicella landolfiana" per dirla con Idolina, almeno fino a qualche anno fa.

La prosa gradevolissima rappresenta un punto di forza di questo primo tomo, in cui il complesso intreccio delle relazioni landolfiane con gli editori viene ricostruito in maniera sincronica. Ne risulta una vera e propria biografia, in cui l'autrice si dimostra abile nel restituire le contraddizioni del carattere paterno, sottolineando anche come le scelte editoriali abbiano segnato, non sempre in maniera positiva, il destino delle opere di Tommaso Landolfi. Alla fine del primo volume troviamo anche un elenco di tutti i premi letterari vinti dallo scrittore ed un prospetto delle edizioni e con le relative tirature delle sue opere. Altrettanto interessanti sono le due appendici, di cui la prima riporta un elenco delle opere landolfiane ordinate cronologicamente. La seconda,

poi, costituisce il primo censimento delle lettere di Landolfi, di cui si indicano i fondi in cui sono conservate e la consistenza, risorsa preziosa questa per chi si ritrova a lavorare con i carteggi dello scrittore.

Il pregio più grande dell'ultimo lavoro di Idolina Landolfi è però *Le opere, i giorni*, secondo volume di questa monografia. Si tratta infatti della prima bibliografia degli scritti di e su Landolfi, traduzioni comprese. Spicca, all'inizio di questa sezione, il saggio di Giovanni Maccari dal titolo *Landolfi, la via del disinganno*, efficace *excursus* sull'attività letteraria dell'autore de *La pietra lunare*. Oltre che sulla genesi delle sue opere, Maccari si sofferma opportunamente anche sulle sue abitudini di lavoro della prima ora, come la scrittura di getto, condotta molto spesso di notte oppure la consuetudine di far trascorrere un brevissimo intervallo di tempo tra il momento dell'idea e quello della sua attuazione. Si pone l'accento sulla sua concezione della scrittura, vista come vero e proprio mestiere, e sull'*iter* editoriale dei suoi racconti. Maccari, così come fa Idolina nella prima parte, sottolinea il costume di battere i dattiloscritti

in unica copia e il fastidio provato nel rivedere le bozze. Vengono inoltre particolarmente approfonditi aspetti come il suo rapporto col genere romanzesco, quello con altri intellettuali, che hanno avuto un grande impatto sulla sua formazione di scrittore e traduttore, i lavori accettati per necessità e, infine, la ricezione critica delle sue opere.

Anche in questo volume le appendici costituiscono un valore aggiunto, perché permettono di far conoscere ai lettori l'elenco delle opere di Landolfi tradotte all'estero, le riviste che hanno usufruito della sua collaborazione, senza tralasciare gli adattamenti teatrali e cinematografici dei prodotti della sua attività letteraria, le letture radiofoniche, le trasmissioni televisive e i documentari e, ovviamente, i convegni ed i seminari sulla sua persona.

In conclusione, per tutte le qualità di cui si è detto, «*Il piccolo vascello solca i mari*» dovrebbe diventare un punto di passaggio obbligato per tutti quelli che, per studio o semplice interesse personale, si avvicineranno alla figura di questo grande scrittore del Novecento per conoscerlo meglio.

Mariagrazia Farina

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- *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"*

Guida Editori

Via Bisignano, 11 - 80121 Napoli

LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *Sei conversazioni di letteratura italiana* [Boccaccio, Machiavelli, Palazzeschi, Calvino, Pasolini, Scrittura femminile], Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014.
- AA.VV., *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*, Atti del Convegno nazionale di studi (Cavallino di Lecce, 30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di Antonio Lucio Giannone e Fabio D'Astore, Galatina, Congedo, 2014.
- AA.VV., *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Annunziata Acanfora e Carmela Lucia, Napoli, Liguori, 2015.
- AA.VV., *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del Convegno «Boccaccio angioino. Per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio», a cura di G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- AA.VV., *C'era una volta la terza pagina*, Atti del Convegno (Napoli, 13-15 maggio 2013), a cura di Daniela De Liso e Raffaele Giglio, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- ADRIANO DOMENICO, *Dove Goethe seminò violette* (poesie), Prefazione di Giovanna Grimaldi, Roma, Edizioni Il Labirinto, 2015.
- AMMIRATI VINCENZO, *Antonio Vetrani, prete di San Pietro a Cesarano in Mugnano del Cardinale (Baiano 1744-1813)*, San Pietro a Cesarano - Mugnano del Cardinale (AV), Associazione Culturale Istituto "Alessandro Manzoni", 2015.
- «ANTEREM», 90, giugno 2015 [AA.VV., *Quarant'anni di poesia e pensiero*].
- «BOLLETTINO DEL CENTRO DI STUDI VICHIANI», XLV, 2015.
- CANDELORO DOMINIC, CATRAMBONE KETHY, NARDINI GLORIA, *Donne italiane a Chicago. Madonna mia! Qui debbo vivere?*, Roma, Fondazione Roma Arte-Musei-Fondazione Migrantes, 2015.
- CAPECCHI GIOVANNI, *Le ombre della Patria. Capitoli ottocenteschi tra Foscolo e Carducci*, Firenze, Le Lettere, 2015.
- CAVALLO PIETRO, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2015.
- CIMINI MARIO, *Adoratori della bellezza. Dante Gabriel Rossetti poeta e i preraffaelliti nella critica italiana tra Otto e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba, 2013.

- COCCO ENZO, *Il giardino e l'isola. Due figure della felicità in Rousseau*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015.
- CRISCUOLO VITTORIO (a cura di), *Momenti di storia salernitana dal Principato longobardo ai giorni nostri*, Battipaglia, Laveglia e Carlone, 2015.
- DAINOTTI PAOLO, *Word Order and Expressiveness in the «Aeneid»*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015.
- D'ASTORE FABIO, *Manoscritti giovanili di Sigismondo Castromediano*, Galatina, Congedo Editore, 2015.
- D'ASTORE FABIO, LEONE MARCO (a cura di), «Metodo e intelligenza». *Gli studi di Gino Rizzo tra filologia e critica*, Galatina, Congedo, 2015.
- DE SANTIS VINCENZO, *Le théâtre de Louis Lemercier entre Lumières et romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- DE SANTIS VINCENZO, *Népomucène Louis Lemercier «Crhistoph Colomb»*, Cambridge, The Modern Humanities Research Association, 2015.
- DI NOLA ANTONIO, *Monos* (poesie), postfazione di Antonietta Gnerre, Salerno, Oèdipus, 2014.
- DORIA PASQUALE (a cura di), *Il prezzo della libertà. Lettere da Portici*, Matera, Edizioni Giannatelli, 2015.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 4, 2014.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 1, 2015.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 2, 2015.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 3, 2015.
- FELICE EMANUELE, *Ascesa e declino. Storia economica d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- FINOTTI FABIO, JOHNSTON MARINA (a cura di), *Linguaggi e identità italiane nel mondo*, Venezia, Marsilio, 2015.
- «FORUM ITALICUM», vol. 49, August 2015 [Special Issue: *Music and Society in Italy*, a cura di Alessandro Carrera].
- «FRONTIERE», n. 29-32, gennaio 2014-dicembre 2015.
- GANERI MARGHERITA, *Oltre i confini: gli studi diasporici e il campo italiano/americano*, in *Palinsesti* 3, Cosenza, Pellegrini, 2015.
- GAROFALO MARIO, *Storia della letteratura irpina dalle origini al secolo XIX*, Prefazione di Sebastiano Martelli, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2015.
- GIANNANTONIO VALERIA, *Giulio Salvadori nel mondo delle idee*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- GIANNONE ANTONIO LUCIO (a cura di), «Cristo si è fermato a Eboli» di Carlo Levi, Pisa, ETS, 2015.
- GIGLIUCCI ROBERTO (a cura di), *Epica e Oceani*, Roma, Bulzoni, 2015.
- «GRADIVA», 47, Spring 2015.
- «GRADIVA», 48, Fall 2015.
- GRANESE ALBERTO, *Con pura passione. Dall'«itale glorie» di Foscolo all'«umile Italia» di Pasolini*, Salerno, EDISUD, 2015.
- GRANESE ALBERTO, «Per guisa d'orizzonte che rischiari». *Florilegio degli scritti*, a cura

- di Rosa Giulio, Angelo Fàvaro e Carlo Santoli, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015.
- GRIMALDI EMMA, *Inseguendo Orlando. Un pretesto per rileggere il "Furioso"*, Napoli, Guida, 2015.
- GUARAGNELLA PASQUALE, *Barocco e «nuova scienza». Proposte di ricerca didattica per il docente di italiano*, Torino, Loescher, 2015.
- GUARINO GABRIELLA, *Sul bestiario di Esopo e Fedro*, Introduzione di Pietro Pelosi, Bibliografia a cura di Antonio Elefante, Roma, Aracne, 2015.
- HÉRELLE GEORGES, *Gabriel d'Annunzio ou théorie et pratique de la surhumanité*, a cura di Mario Cimini, Berne, Peter Lang, 2015.
- IACCARINO MAURIZIO, *Un mondo assetato. Come il bisogno di acqua plasma la civiltà*, prefazione di Francesco Paolo Casavola, postfazione di Adriano Giannola, Napoli, Editoriale Scientifica, 2015.
- «INCROCI», 32, luglio-dicembre 2015.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», X, 1, Spring 2015.
- LABRIOLA ANTONIO, *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*, Édition coordonnée par Frank La Brasca, Introduction par André Tosel, Napoli, La Città del Sole-Paris, Libraire Philosophique J.Vrin, 2015.
- «L'ACROPOLI», 2, marzo 2015.
- LERRA ANTONIO (a cura di), *La Basilicata per l'Unità d'Italia. Cultura e pratica politico-istituzionale*, Milano, Guerini e Associati, 2014.
- «L'IMMAGINAZIONE», 286, marzo-aprile 2015.
- LOMBARD LAURENT (a cura di), *Le madri: figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015.
- «LO STATO DELLE COSE», 3 (21), 2014.
- «LYCEUM», 49, maggio 2015.
- MAGHERINI SIMONE (a cura di), *Aldo Palazzeschi e Venezia*, Atti della giornata di studi, Fondazione QuErini Stampaglia, Venezia (14 maggio 2013), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014.
- MARCHIANÒ ANTONIA, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015.
- MARINO ANDREA, *Cronaca di una morte annunciata? L'evoluzione e le trasformazioni del sistema politico campano dal 1970 fino alla crisi del 1993*, Salerno, Plectica, 2015.
- MARINO EUGENIO, *Andarsene sognando. L'emigrazione nella canzone italiana*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2014.
- MIENNA MIRKO, *Giuseppe Antonio Borgese, un antifascista in America attraverso il carteggio inedito con Giorgio La Piana (1932-1952)*, Berne, Peter Lang, 2015.
- MOSENA ROBERTO, *La letteratura al registratore. Il fondo di poesia Pietro Tordi*, Roma, UniversItalia, 2015.
- PIROMALLI ANTONIO, *Poeti e scrittori nella Grande Guerra*, Saggio introduttivo e cura di Toni Iermano, Roma, Edizioni del Fondo Antonio Piromalli, 2015.
- «QUADERNI DI ANTROPOLOGIA E SCIENZE UMANE», II, 3, novembre 2014.

- RAMBERTI ALESSANDRO (a cura di), *Il luogo della parola*, Rimini, Fara Editore, 2015.
- RICCIO BRUNO (a cura di), *Antropologia e migrazioni*, Roma, CISU, 2014.
- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 62, dicembre 2014.
- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 63, giugno 2015.
- RAUTY RAFFAELE (a cura di), *Quando c'erano gli intellettuali. Rileggendo «Cultura popolare e marxismo»*, Postfazione di Tullio Seppilli, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- RICCO RENATO, *Sulle tracce di Didone fra Età Classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, 2 tomi, Napoli, Guida, 2015.
- RICHTER MELITA, *Libri migranti*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2015.
- ROSSI VALENTINA (a cura di), *Gioco e giocattolo*, Atti del XIII Incontro Museo delle Tradizioni Popolari di Canepina (5-6-7 dicembre 2014), Viterbo, Editrice Silvio Pellico, 2015.
- SANTORO ANTONELLA, *D'Annunzio o Svevo*, Napoli, Guida, 2015.
- SAVONAROLA GIROLAMO, *Rime*, a cura di Giona Tuccini, Genova, Il Melangolo, 2015.
- SIPIONE MARIALUIGIA, VERCESI MATTEO (a cura di), *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, Brescia, Morcelliana, 2015.
- SPAGNUOLO ANTONIO, *Ultimo tocco* (poesie), Postfazione di Mauro Ferrari, Pasturana (AL), Puntoacapo Editrice, 2015.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», XXVIII, 1, 2015.
- TARANTINO FRATERNALI ORSOLA, *Carlo Gesualdo: l'uomo, il suo tempo, la musica. Con un contributo di Dinko Fabris*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2015.
- TAVONE FRANCESCO, *Girolamo Pallotta*, Padova, Imprimatur Editrice, 2015.
- TELLINI GINO (a cura di), *Aldo Palazzeschi: il poeta saltimbanco e la serietà del gioco*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015.
- TORTORA ALFONSO, *L'eruzione vesuviana del 1631. Una storia d'età moderna*, Roma, Carocci, 2014.
- TORTORA ALFONSO, *Il Reale Osservatorio Meteorologico Vesuviano. Documenti 1857-1860*, Nocera Inferiore (Sa), Viva Liber Edizioni, 2015.
- VILLARI SUSANNA, *Un ritrovato autografo della «Perfetta poesia» di Ludovico Antonio Muratori: nuove prospettive ecdotiche*, estr. da «Filologia e critica», III, settembre-dicembre 2013, pp. 321-378.
- VIOLA CORRADO, *Citare (e non) nei «Promessi sposi». Storia e invenzione*, estr. da «Parole rubate», 11, 2015, pp. 47-76.
- VIVIANI QUIRICO, *Gli ospiti di Resia. Romanzetto epistolare (1827)*, edizione facsimilare a cura di Corrado Viola, CRES-Università degli Studi di Verona - QuiEdit, 2015.
- VOLPE CACCIATORE PAOLA (a cura di), *Plutarco: linguaggi e retorica*, Atti del XII Convegno della International Plutarch Society-Sezione Italiana, Napoli, D'Auria Editore, 2014.

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- *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

Liguori Editore
Via Posillipo, 394 - 80123 Napoli

Finito di stampare nel mese di gennaio 2016
presso la Tipolitografia Buonaiuto - Sarno