

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XVII

numero 1-2

2018



EDIZIONI
BUONAIUTO

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore

SEBASTIANO MARTELLI

Comitato scientifico

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

Redazione

FEDERICA CAIAZZO - EMANUELA FERRAUTO
misurecritiche@libero.it

Segreteria di Redazione

ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione

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

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.

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

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

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

ISSN: 0392 - 6397

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XVII, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2018

EMMA GRIMALDI, *Per Renato Aymone* pag. 5

Saggi

LUCA FERRARO, «*Vostra inclita virtù, dite, che giova?*»: *Orlando nel «Furioso» dal matto al savio* » 13

MIRELLA MASIERI, *Il malfrancese e il Lamento di Niccolò Campani* » 29

ANGELA LEONARDI, *I bambini nel teatro di Shakespeare* » 49

FRANCESCO SAVERIO MINERVINI, *Consuetudine epistolare tra Foscolo e Bettinelli* » 65

ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA, *Niccolò Tommaseo discepolo di Roubaud? Qualche riflessione* » 94

MATTEO SARNI, «*Meriggiare*»: *l'aspirazione all'accidia negli Ossi di Seppia* » 106

TONI MARINO, *La decostruzione timica dei Dispositivi della visione. Strategie descrittive dello spazio e degli ambienti in Anna Maria Ortese e Lalla Romano* » 132

EMANUELA FERRAUTO, *Cinquant'anni di teatro in Italia attraverso fonti cartacee, digitali e digitalizzate: l'Archivio Savioli e i suoi paratesti teatrali* » 155

Interventi

FEDERICA CAIAZZO, *Breve glossario del mondo antico* » 175

Note e Rassegne

EMMA GRIMALDI, *Il movente è sconosciuto. Alcune riflessioni* » 185

Recensioni:

A. Maurutto, R. Pellegrino, E. Ferrauto, A. Fiorile, A. Ottieri,
F. Caiazza » 194

LIBRI RICEVUTI » 209

PER RENATO AYMONE

«perché cantando il duol si disacerba»
 (F. PETRARCA. *R. V.F.*, I, XXIII, 4)

Quando una persona cara ci lascia, porta sempre via con sé una parte di noi e della nostra vita. Sembra una frase fatta, scontata, incisa da sempre nel formulario del cordoglio. Poi, quando la morte ci passa vicino e ci sottrae una persona a noi legata da una comune esperienza di vita lontana, da tempo sedimentata in affettuosa memoria, allora ci accorgiamo che quell'esperienza condivisa, quel patrimonio di ricordi comuni il nostro amico se li è portati con sé. Di essi, dentro di noi, resta solo un involucro vuoto e inerte, perché non abbiamo più con chi parlarne. Può anche esserci qualche altro amico di buona volontà; paziente e disponibile ad ascoltarci, a consentirci, per sollevare la nostra tristezza, «di ragionar per isfogar la mente». Ma fra chi narra di un lontano tempo perduto e chi ascolta il racconto di eventi da lui non vissuti in prima persona, non può mai crearsi quel miracolo che è la magica sintonia del tempo comune ritrovato. Quella sintonia che si crea solo quando, tra chi parla e chi ascolta, il senso di ogni parola è il medesimo. Si è portati allora a pensare che è meglio se i ricordi restano dentro di noi, sepolti nella nostra introversione. Meglio che non affiorino i ricordi, se pur dalla più sincera buona fede di chi ne ascolta il racconto, ma gli eventi che li sostanziano non li ha conosciuti «per prova», facilmente può determinarsi il rischio che il senso, da lui dato alle parole, non sia quello stesso con cui chi racconta intendeva connotarli. Che tradotti in parole, i ricordi diventino altra cosa, rispetto a ciò che intendevamo dire. Tra chi narra e chi ascolta è necessario, quell'esperienza fatta oggetto di racconto, averla vissuta insieme, solo così il senso del racconto lo si può trasmettere nella sua integrità: solo se hai

vissuto con me ciò che sto raccontando, puoi esattamente comprendere ciò che voglio dire, e anche se proprio per averlo vissuto, tutto quello che racconto tu già lo conosci, non ti stanchi di starmi a sentire, perché è proprio l'epifania del "nostro" comune tempo ritrovato quella che insieme, stiamo celebrando. Sto caparbiamente insistendo su un concetto tanto più facile a capirsi, che non a esprimersi. La mia insistenza è un'*excusatio* al lettore. A un lettore troppo avveduto per non cogliere, in queste righe che sto scrivendo, una specie di training autogeno: il tentativo di elaborare un lutto personale che per me è doppio. Non è morto, per me, solo il mio caro vecchio amico Renato Aymone. Con lui, per me, è morto una seconda volta il nostro comune Maestro. Ora che Renato non c'è più, non ho più nessuno con cui esordire: "Ti ricordi quella volta che il Professore...". Oso pensare che, se a morire fossi stata io, per Renato sarebbe stata la stessa cosa. Potevamo stare anche qualche mese senza incontrarci, ma era inevitabile che, ritrovandoci e cominciando a raccontarci le nostre ultime vicende, il discorso, mio o suo, a un certo punto avrebbe trovato come attingere da un repertorio sempre uguale, ma per noi inesauribile. Dal patrimonio comune di tanti ricordi disposti in cerchio intorno a un centro carismatico: la figura del nostro Professore, Edoardo Sanguineti. Icona essenziale dei nostri anni di apprendistato, Maestro impareggiabile, proprio nel suo non voler mai proporsi come tale, allergico com'era ad ogni presa di posizione dogmatica, eppure sempre capace di illuminarci, di suscitare in noi intuizioni preziose, anche se, tra un caffè e un altro, tra una sigaretta e l'altra, stava parlando di un vecchio film americano rivisto in televisione.

L'incontro con Edoardo Sanguineti, per Renato e per me, avvenne in quel particolare momento del percorso universitario in cui il numero degli esami ancora da sostenere diventa inferiore a quello degli esami già sostenuti e si comincia a pensare all'ultimo grande volo della tesi di laurea. L'esperienza di studio madre di tutte le precedenti esperienze di studio - parlo dell'università *d'antan* - il primo elaborato interamente scritto da noi, quello in cui davvero «si parrà la *nostra nobilitate*». A quell'incontro, per noi davvero fatale, perché comunque determinante il nostro futuro, Renato arrivò più preparato di me. Eventi dolorosi della sua infanzia e adolescenza avevano affinato in lui una grande sensibilità, da cui era nato, sino all'ultimo irrinunciabile, il suo sconfinato amore per la poesia. Ancora studente, un po' ribelle e irregolare, della poesia italiana e straniera aveva una conoscenza vastissima, magari disorganica, caotica come è spesso quella dell'autodidatta, ma estremamente intensa, come è

quella di chi, nei versi degli altri, cerca caparbiamente qualche traccia che lo aiuti a conoscere se stesso. E poi, per meglio mettersi a fuoco, qualche verso incomincia a scriverlo anche lui. Diventa anche lui un poeta, pur se non osa dichiararsi tale. Saba, Montale, Ungaretti, Cardarelli, erano allora per Renato pane quotidiano. Vennero dopo le grandi passioni per i poeti ermetici meridionali, Gatto, Quasimodo e ancor più Sinisgalli, e poi soprattutto per Pascoli. Era certo, quello della poesia, un campo d'attrazione da cui più agevolmente poteva nascere un *feeling* col fondatore della neoavanguardia del Gruppo 63, con una delle voci più intense della poesia italiana del secondo Novecento. Almeno, molto più di quanto non lo fosse, nel mio caso, il maniacale accanimento nel divorare romanzi di ogni specie, indulgendo, non di rado, ad un'attrazione piuttosto triviale per gli effetti a sorpresa disseminati nel *plot*. Così, mentre io cercavo di darmi un minimo di educazione al romanzo, mentre con scarso successo lui cercava di raffinarmi almeno un po' - quante volte e con quanta insistenza Renato mi lesse e rilesse, di Vincenzo Cardarelli, *Incontro in circolare*, come ricalco di *À une passante* di Charles Baudelaire - con immensa gioia il mio amico in Edoardo Sanguineti, nel coltissimo e brillante affabulatore che ci incantava con le sue lezioni su Alfieri e Foscolo, scopriva l'autore di *Laborintus*. Di quella raccolta poetica pubblicata nel 1956, poi divenuta punto d'imprescindibile riferimento per la successiva sperimentazione poetico/linguistica, Renato scelse di lasciarsi affascinare non tanto dalla frantumazione del linguaggio, o da quell'atonalità delle soluzioni metriche non lontana dall'esperienza musicale di Luciano Berio, o da quella pittorica informale di Jackson Pollock, quanto dalla fitta tramatura dei richiami psicoanalitici. Il possibile rapporto dialettico tra poesia e psicanalisi, resta, almeno a mio avviso, l'elemento nuovo per lui più illuminante. E non è un caso che proprio *Saba e la psicanalisi* s'intitolasse il suo primo libro, nato dall'incunabolo della tesi di laurea sul poeta triestino, notevole soprattutto per la riscoperta di uno studioso alquanto caduto in oblio, come il Weininger di *Sesso e carattere*. Seguì, a breve distanza, *La Manon a cavallo*, felice esperimento di lettura psicanalitica de *Il garofano rosso*, il romanzo di Elio Vittorini, che ancor più di *Conversazione in Sicilia* lo entusiasmava. Forse, ma si tratta più che tutto di una mia impressione, per il rapporto a specchio che lui coglieva tra il sé stesso adolescente e il ragazzo Alessio Mainardi, un rapporto annodato intorno a quella splendida figura di Zobeida, catalizzatrice di pulsioni opposte e simmetriche: scoperta dell'eros e perseverante ricerca dell'immagine materna.

Nella produzione scientifica di Renato, *La Manon a cavallo* resta l'unico

studio su un testo narrativo. L'unica deroga concessa alla sua lunga fedeltà alla poesia. Una fedeltà che felicemente seppe esprimersi in una vasta produzione saggistica, a partire dal volume sui *Poeti Ermetici Meridionali*. Un libro composto da scritti di originale intensità, in cui si coglie, come una carsica ipostasi, la pervicacia nell'ipotizzare, tra Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Vittorio Bodini, Libero De Libero, il filo rosso dell'etnia comune. Quasimodo gli era caro anche, se non soprattutto, come traduttore dei lirici greci. Lo ricordo avvicinare, non senza qualche soggezione, un illustre e compianto grecista come Italo Gallo, con il testo di Quasimodo già aperto alla pagina giusta, per discutere con lui qualche soluzione formale del poeta siciliano, spesso ritenuta troppo disinvolta, ma sempre capace di rendere il senso del testo antico, pur tradendo in parte la lettera. La stessa interazione e frequente reciprocità d'effetti, fra il tradurre e il comporre versi, Renato la ritrovava in Vittorio Bodini, come amava il luminoso dispiegarsi in canto della lirica di Alfonso Gatto, la policromia dei suoi spazi e delle sue figure, l'ordito sapiente delle sinestesie che innervano i versi del poeta salernitano. Di tutti i poeti ermetici meridionali, tutti segnati dal comune evento iniziatico del viaggio al Nord, alla ricerca di sé e della propria vocazione, l'autore più caro, o piuttosto, più congeniale a Renato, rimane certo Leonardo Sinisgalli. Al poeta di Montemurro dedicò, nel corso del tempo, in alterne circostanze, non solo i saggi critici contenuti in *Le Muse Appollaiate*, e in *Tre Idilli di Sinisgalli*, ma anche la cura dell'edizione di testi come *L'Indovino*, *Dieci dialoghetti*, *Intorno alla figura del poeta*, *Vidi Le Muse*, *L'odor moro*, *Horror Vacui*, tutti accompagnati da un ampio saggio introduttivo, e da un intelligente apparato di note critiche. Nel poeta ingegnere, o poeta delle due muse, capace di armonizzare cultura umanistica e cultura scientifica, Renato vedeva certamente - se per tutti gli *Ermetici Meridionali* la migrazione al Nord era stata, come già ho detto, un'esperienza comune - colui che aveva compiuto il salto più ampio. Che una volta approdato a Milano, a differenza di Quasimodo - professore di lettere al Conservatorio - o di Gatto - comunque gravitante nell'ambito delle arti e del giornalismo - della metropoli lombarda era penetrato nel cuore pulsante. Nel mondo della grande industria, in una *full immersion* che lo aveva visto certo impegnato, come ingegnere, nel vivo della civiltà delle macchine, ma anche come cartellonista pubblicitario dalle intelligenti soluzioni visive. A diretto contatto, tra Milano e Ivrea, con figure carismatiche di un capitalismo illuminato, di cui da molto tempo si è dissolta ogni traccia, come Leopoldo Pirelli e Adriano Olivetti. Proprio lui, che dall'infanzia portava nel cuore l'immagine di un padre contadino,

di ritorno dai campi, al tramonto, mentre stanco si deterge il sudore dal volto. E che l'immagine di quel padre aveva imparato a fissarla in poesia dopo aver "visto" le Muse, appollaiate sui rami contorti di un albero, in una campagna pietrosa, scabra e avara. Dalle tante volte che insieme ne parlammo, ho ragione di credere che, della poesia di Sinisgalli, Renato prediligesse soprattutto la componente orfico/pitagorica, l'elaborazione di un'eco ancora persistente, fra le rupi e i calanchi dell'assolata campagna lucana, di arcaici misteri rituali rinviati al mito di una remota civiltà magnogreca capace, con la limpidezza della scienza matematica, di esorcizzare l'orrore del vuoto e del nulla.

Intanto il mio amico Renato, straordinariamente capace di coniugare amarezza e umorismo, di inventare battute divertenti, e poi, se ridevo troppo, d'invitarmi a un più professorale contegno, dotato di una resistenza allo studio che spesso gli invidiavo, veniva coltivando un altro suo mito personale. Il mito di Giovanni Pascoli. E se l'*input* iniziale poteva essergli venuto da un memorabile corso monografico sui *Poemetti*, tenuto dal Professore nell'anno accademico 1970/'71, da quella circostanza seppe partire per un lungo e autonomo cammino, coronato, nel 2003, dalla curatela dei pascoliani *Nuovi Poemetti*, per la collezione degli Oscar Classici Mondadori. Lungo tale percorso, si collocano per altro i saggi sul poeta romagnolo raccolti nel volume *Il bruco e la bella*, e quelli, in più ristretta selezione monografica, in *Fioralisi e rosolacci. Letture di Myrica*. Il nutrito elenco delle pubblicazioni del mio amico Renato si completa con le due raccolte di scritti, *Poesia e memoria. Saggi sulla cultura italiana del '900, Circostanze crepuscolari*, nonché con la curatela del volume collettaneo, *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa*. Negli anni '70 del secolo scorso, che il principale esponente della Neo avanguardia potesse interessarsi a Pascoli - di quell'anno era la sua edizione einaudiana dei *Poemetti* - fu qualcosa che, a dire il vero, spiazzò non poco noi, fedelissimi frequentatori delle sue lezioni. Ma l'ascolto delle prime di queste fu più che sufficiente a farci capire che, al contrario di quanto pensavamo, o ci avevano fatto credere, Pascoli non era affatto il poeta per le scuole elementari, ma un grande poeta simbolista, che nulla aveva da invidiare a Baudelaire o Mallarmé. Il frequente ricorso di metafore ossessive, l'elaborazione del mito personale del *Nido* protetto dalla *Siepe*, contro le offese di un mondo che è «atomo opaco del male», la persistenza di un eros tormentato, tanto più invasivo quanto più è censurato e represso. E ancora il marchio indelebile lasciato dal trauma primario dell'assassinio paterno, da cui la frequente ricorrenza della morte: di Thanatos, a cui soccombe chi si è inoltrato tra i fiori di

Eros. E poi quella dei tanti *revenants*, non fantasmi generatori di incubi inquietanti, ma presenze consolatrici – quella della madre, prima di tutte – con le quali intessere un dialogo di dolce malinconia che confonde i piani e i livelli temporali, mentre il ricordo diventa visione estatica, tra il sogno e l'allucinazione. Tutto questo che io ora annoto in modo non poco confuso, cercando di ricordare le sue parole, Renato lo ha espresso in scrittura in maniera impeccabile. Che poi, se la malattia gliene avesse lasciato il tempo, dal campo tanto finemente coltivato dall'interpretazione, già era propenso a spostarsi verso quello più complesso e intrigante della filologia pascoliana, pensava ai tanti inediti raccolti soprattutto tra Lucca e Castelvechio. In una simbolica staffetta, non mancò però di far muovere i primi passi su questa strada, affascinante quanto insidiosa a due tra le sue migliori allieve, delle quali volentieri ricordo i nomi: Ilaria Ponticelli e Aida Apostolico.

Ad alcuni mesi fa risale il messaggio inviatomi dal collega e amico latinista Stefano Grazzini, che ancora ringrazio. Mi diceva Grazzini, in quel messaggio, che durante la discussione di alcune tesi di Dottorato, a proposito di una tesi sul Pascoli latino, il presidente di commissione, il Maestro di Filologia Umanistica, Prof. Vincenzo Fera, aveva avuto parole di ampio e sincero elogio per Renato Aymone e per i suoi studi purtroppo incompiuti sull'argomento. Certo che ne sono stata contenta! Mi sono chiesta cosa, su un riconoscimento tanto autorevole, avrebbe detto Lui, il mio vecchio amico sempre alla ricerca del pelo nell'uovo, sempre ipercritico, verso se stesso, prima che verso gli altri. Mi è tornata allora in mente una frase di Sinisgalli, che Renato amava, e in cui certo si riconosceva. «Di Lucani nel mondo diceva il poeta di Montemurro – ce ne sono tanti, ma non amano farsi notare. Ai Lucani piace stare nell'ombra». Se non le precise parole sinisgalliane, è questo il senso della frase: un senso che a Renato si adattava perfettamente; lui, nell'ombra, ci sarebbe vissuto in perpetuo: «anche per stare quieto e farmi gli affari miei», mi risponderebbe adesso, se potesse sentirmi. Troppo a lungo, quieto e nell'ombra Renato lo è stato, anche per le tante poesie che in modo discontinuo, ma che non ha mai conosciuto un troppo lungo silenzio, egli è venuto componendo negli anni. A nulla valevano, in occasione delle sporadiche letture in privato, i complimenti miei e degli altri amici, le ripetute esortazioni a decidersi a pubblicarle. Non aveva tempo, stava scrivendo altro, era un lavoro lungo, andavano riviste tutte ... è questo un campionario minimo delle infinite scuse da lui addotte di volta in volta. Presumo di poter ipotizzare che i nostri complimenti e le nostre rassicurazioni non gli bastassero; che ben

altro fosse l'*imprimatur* che Renato aspettava e che dopo quel maledetto 18 maggio 2010, non aspettò più. Talvolta però, può succedere che una favola si cali nella realtà, e di quella favola bella, purtroppo finita nel modo peggiore, io fui involontaria mediatrice. Nei primi mesi del 2017 ricevetti, infatti, la telefonata di un collega, ben più bravo e autorevole di me, Silvano Nigro, il quale esordì con una strana domanda: se, per quanto ne sapevo io, Sanguineti a Salerno, oltre a Renato, aveva mai avuto contatti con un Aymone poeta. Mi spiegò quindi che stava lavorando al suo libro su Giorgio Manganelli, poi edito da Adelphi, e che, sommerso da innumerevoli carte, si era imbattuto in un breve scambio epistolare, vecchio di non pochi anni, tra il "Manga" e Edoardo Sanguineti. Quest'ultimo sottoponeva al giudizio dell'amico le poesie di un giovane poeta salernitano, poesie alquanto valide, a suo parere, e intanto gli chiedeva se, in caso di analoga valutazione, sarebbe stato disposto ad adoperarsi, affinché le poesie di Aymone uscissero nella Collana di Poesia delle edizioni Einaudi. A non lunga scadenza - sempre nel racconto di Nigro - la risposta di Manganelli: piena condivisione del giudizio positivo, promessa di fare quanto poteva, perché la pubblicazione avvenisse in tempi non biblici. Successiva a questa, un'ulteriore comunicazione, dispiaciuta perché quanto auspicato, almeno in tempi brevi, non poteva aver luogo. Le poesie di Aymone non erano piaciute a un altro consulente editoriale «che per degni rispetti non nomino», ma mi limito a definire di gran lunga inferiore, per capacità di giudizio, a Manganelli e a Sanguineti. Mi sbrigaì a rassicurare Silvano Nigro ricordandogli l'abitudine del Professore a chiamarci sempre per cognome - sull'essere il poeta Aymone proprio Renato Aymone e a lasciargli, di Renato, il recapito telefonico, affinché si affrettasse a raccontargli quanto aveva detto a me. Naturalmente, appena abbassata la cornetta, la rialzai per chiamare Renato, già in lotta con la malattia, per fortuna a casa, per una pausa di riposo, tra le estenuanti *corvèes* ospedaliere cui doveva sottoporsi. Ricordo bene cosa gli dissi: che quel giudizio positivo, mai espresso a parole, a sette anni dalla Sua scomparsa, il Professore aveva comunque ancora trovato il modo di farglielo pervenire. Il modo di fargli sapere come, in un tempo ormai lontano, senza ricorrere a tante parole, aveva cercato di fargli una sorpresa, di dirgli cosa pensava di lui, facendogli trovare, nel catalogo einaudiano, l'annuncio della prossima pubblicazione. La sorpresa non era riuscita, ma il destino aveva fatto sì che Renato, cosa il Professore pensasse del suo essere poeta, lo venisse comunque a sapere. Aggiunsi, naturalmente, che questa volta il destino andava assecondato. Che forte di una simile rassicurazione postuma, a quelle benedette poesie

ora doveva assolutamente mettere mano: rivedere, correggere, limare... fare tutto quello che voleva, ma finalmente pubblicarle. Con la voce che gli tremava un po', per la debolezza e per l'emozione, mi rispose che sì. Adesso doveva assolutamente farlo. Sperava di avere tempo, di mantenere ancora un po' la forza necessaria, perché non era una cosa tanto semplice. Il tempo e la forza, la malattia non ha voluto lasciargliele. Adesso, a dover assolutamente farlo, a lavorare a questa pubblicazione, con l'imprescindibile apporto della sua famiglia, dovremmo essere noi, suoi amici e colleghi.

Caro Renato, se Tu fossi ancora qui, mi diresti che, anche questa volta, ho parlato troppo. Ti ricordi la nostra usanza ai Consigli di Facoltà, quando non decidevamo di fare filone? Chi arrivava per primo teneva all'altro il posto al proprio fianco. Questa volta, per primo, sei arrivato Tu. Un posticino vicino a Te tienimelo comunque: magari, di nascosto, dopo una reciproca gomitata, qualche risata ce la faremo ancora. Ciao, arrivederci.

«VOSTRA INCLITA VIRTÙ, DITE, CHE GIOVA?»:
ORLANDO NEL «FURIOSO» DAL MATTO AL SAVIO

Nell'*Orlando furioso* la forza prodigiosa dell'eroe eponimo è ribadita spesso, accentuandone i caratteri iperbolici fino a forzare qualsiasi possibile verosimiglianza. Tuttavia dietro l'apparente invulnerabilità il massimo campione della cristianità si dimostra piuttosto fragile e in perenne conflitto con «lo spirito suo da lui diviso» (*OF*, XXIII 128)¹.

Le avventure di Orlando sono ben note se prese singolarmente, ma sono state finora poco studiate nel loro insieme. Questo articolo si pone come obiettivo di seguire in modo analitico l'intero percorso del paladino nel poema, dall'abbandono del campo cristiano al rientro nei ranghi, dopo la lunga follia, che lo confinerà sul finale nel ruolo di eroe "postumo" e monodimensionale.

1. *Esprit de géométrie*

Il *Furioso*, come è stato dimostrato recentemente in modo egregio, può essere analizzato concependo i singoli canti come unità discrete². Al contrario, nel suo libro ancora preziosissimo, Giuseppe Dalla Palma propone di dividere l'intreccio in gruppi di canti³. Per comprendere al meglio lo sviluppo di alcuni episodi la proposta di Dalla Palma resta fondamentale. I personaggi, infatti, non occupano segmenti del poema in modo rapsodico e casuale, ma sono protagonisti perlopiù in un numero consecutivo di

¹ Tutte le citazioni saranno tratte da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Commento di E. Bigi e C. Zampese, Milano, Bur, 2012.

² Mi riferisco ai due volumi della *Lectura Ariosti*, pubblicati per le Edizioni del Galluzzo negli ultimi anni: *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, Vol. I, a cura di G. Bucchi e F. Tomasi, Firenze, SISMEL, 2016; *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, Vol. II, a cura di A. Izzo e F. Tomasi, Firenze, SISMEL, 2018.

³ G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.

canti in cui le loro vicende si alternano con quelle di altri, prima di essere sospese per tempi più lunghi, al punto da poter parlare di un *entrelacement* di breve respiro e di uno più vasto, che intreccia intere macrosequenze del poema⁴. Ad esempio, Ruggiero è presente nel canto IV, poi dal VI all'VIII e ancora dal X al XII, ricomparendo, dopo una lunga pausa, solo nel XXII. È sempre fuori scena, alla stregua di Orlando, nel compatto gruppo che va dal XIV al XIX, in cui si alternano l'assedio di Parigi e le avventure di alcuni cavalieri capitanati da Astolfo⁵. In quello spazio narrativo il progenitore degli Estensi non trova posto, essendo prigioniero nel palazzo di Atlante, mentre è protagonista dei canti precedenti.

Per quanto riguarda Orlando, la sua presenza del poema è distribuita in 4 sequenze, secondo lo schema che segue:

Sequenza 1. Canti VIII-XIII. Le imprese iperboliche del paladino (6 canti).

Canto VIII. *Sogno e partenza d'Orlando (60-91).*

Canto IX. *Orlando e Olimpia (1-94).*

Canto X. *Tradimento di Bireno (1-34)⁶.*

Canto XI. *Invettiva contro l'archibugio (21-28); Orlando, Olimpia e l'orca (28-58); Oberto (59-80); Orlando riprende la ventura (81-83).*

Canto XII. *Orlando nel palazzo di Atlante (1-16); Angelica (23-35), battaglia di Orlando e Ferrau, Sacripante (36-50); Angelica fugge verso Oriente (51-66). Orlando «seguita l'inchiesta» nel campo pagano (67-88).*

Canto XIII. *Storia di Isabella (1-31); Orlando salva la donzella (32-44).*

Tot: 320 ottave

Sequenza 2. Canti XXIII-XXIV. Lo scivolamento nella follia (2 canti).

Canto XXIII. *Orlando, Zerbino e Isabella (53-70); duello tra Orlando e Mandricardo (71-88); Mandricardo, Doralice e Gabrina (89-95); Orlando prende congedo da Zerbino e Isabella (96-99); pazzia di Orlando (100-136).*

Canto XXIV. *Meraviglie di Orlando matto (1-14).*

Tot: 97 ottave

Totale ottave nella prima metà del poema: 417

⁴ È quanto sostiene Ascoli nella sua magistrale *lectura* del canto XXXV: A. R. ASCOLI, *Canto XXXV*, in *Lettura del «Furioso»*, II, cit., pp. 313-37.

⁵ Per una riflessione sulla partizione della materia nella prima metà del poema, sulle caratteristiche precipue di questo gruppo di canti e sul voluto bipolarismo delle due linee narrative mi permetto di rimandare al mio: L. FERRARO, *Dal libro di Atlante a quello di Logistilla. Una lettura dei canto XIV-XX del «Furioso»*, «Studi rinascimentali», xv (2017), pp. 51-60.

⁶ In verità in questo canto Orlando è assente, avendo già ripreso la ricerca di Angelica. Tuttavia, essendo le 34 ottave del tradimento di Olimpia parte integrante della giunta che vede il Conte protagonista, si è scelto di inserirle nel presente schema.

Sequenza 3. Canti XXIX-XXX. Incontri e imprese del folle Orlando (2 canti).

Canto XXIX. Rodomonte edifica il mausoleo, poi arriva il pazzo Orlando e Fiordiligi (31-49); prodezze di Orlando pazzo ed incontro con Angelica e Medoro (50-74).

Canto XXX. Prodezze di Orlando pazzo (1-15); congedo di Angelica (16-17).
Tot: 60 ottave

Sequenza 4. Canti XXXIX-XLIV. Dall'eroe risolutore all'eroe comprimario (6 canti).

Canto XXXIX. Astolfo ridona il senno ad Orlando (36-65); sconfitta dell'esercito saraceno (65-86).

Canto XL. Agramante fugge dalla battaglia (1-9); Orlando, Brandimarte e gli altri vincono la battaglia (9-42); Agramante, Gradasso e Sobrino/Orlando, Oliviero e Brandimarte preparano Lipadusa (43-60).

Canto XLI. Lipadusa (25-46); duello di Lipadusa (68-102).

Canto XLII. Morte di Brandimarte e fine del duello di Lipadusa (1-23).

Canto XLIII. Funerale di Brandimarte e reclusione di Fiordiligi (151-185); i paladini ritrovano Ruggiero (186-199).

Canto XLIV. I campioni cristiani dall'eremita (1-18); i paladini tornano in Francia e presentano Ruggiero a Carlo (27-35).

Tot: 324 ottave

Totale ottave nella II metà del poema: 384

Il paladino compie imprese nei canti 8-23, per poi sprofondare nella follia dal 24 al 39. La sua condizione di savio e quella di matto occupano all'incirca lo stesso spazio (16+16). L'ultimo segmento del poema in cui egli ritorna al ruolo che gli compete, quello dell'eroe risolutore, è lungo circa la metà dei primi due (poco più di 7 canti).

Come spesso accade nel *Furioso*, c'è un evidente *esprit de géométrie* nell'amministrare la materia narrativa. Nella prima metà del poema troviamo Orlando in due sequenze: la prima di 6 canti, la seconda di 2 (contando le prime 14 stanze del XXIV); in quest'ultima troviamo in ordine inverso una sequenza di 2 canti ed una di 6. La prevalenza delle ottave in cui il personaggio è nel pieno delle sue facoltà è netta. Al suo impazzimento e alle sue devastazioni sono dedicati le sequenze numero 2 e 3. Per quanto riguarda la prima, si può dire, parafrasando Segre, che Ariosto ha bisogno di inserire l'episodio di Olimpia e del Leviatano per dare modo all'eroismo del personaggio di manifestarsi prima della follia⁷. L'ultima, di

⁷ «Alla base dell'ampliamento, credo, c'è la volontà di potenziare la presenza di Or-

pari estensione, si può ipotizzare funga quasi da “risarcimento” o meglio da “espiazione” del paladino per il suo grosso errore. Torna a compiere imprese straordinarie, ma come spesso accade nelle ottave ariostesche la ripresa prevede *variatio*. Laddove il suo intelletto nell’VIII canto è già quasi oscurato, nel XXXIX «rivenne, più che mai lucido e netto» (XXXIX 57, 8). La rinascita dopo il battesimo impostogli da Astolfo che lo fa uscire dal «noioso e grave sonno» della ragione (58, 1) dovrebbe riportarlo alla condizione di assoluta infallibilità e indefessa abnegazione per la causa. Il cavaliere errante acquista il suo completo statuto di epico comandante di eserciti (canto XL) e vincitore di duelli risolutivi (XLI). In effetti il ruolo di *deus ex machina* della guerra ben si attaglia al guerriero rinato. Tuttavia permangono alcune ombre, come si vedrà a breve.

2. *Canti VIII-XIII. Le imprese iperboliche del paladino (6 canti)*

I primi sette canti prevedono la presenza di soli 4 personaggi principali (Bradamante, Rinaldo, Ruggiero e Angelica). Con l’entrata in scena di Orlando la situazione si complica, l’orizzonte del narratore si amplia, tuttavia siamo ancora nello spazio “arturiano” del poema (per dirla con Praloran), dove la grande guerra di civiltà resta sullo sfondo e gli eroi possono seguire indisturbati le loro *quête*⁸.

lando nel poema, dato che in AB, dopo l’intervento in difesa di Isabella, Orlando cade nella pazzia, e ne esce come guerriero cristiano, difensore della fede; insomma è troppo sbilanciato verso “l’arme”, mentre degli amori non c’è che la passione fedele e frustrata per Angelica: solo una di quelle *aventures*, che possono anche essere caste, caratteristiche dei romanzi. Olimpia è stata creata dall’Ariosto esclusivamente per lui, per dargli il sigillo del cavaliere errante», C. SEGRE, *Lettura del canto XI*, in *Lettura del «Furioso»*, I, cit., pp. 315-26: 321. Di contro, però, si possono leggere le parole di Elisa Martini sul salvataggio di Olimpia come surrogato fallimentare di quello, mai avvenuto, di Angelica: «Olimpia, contrattempo della ricerca e controfigura della principessa del Catai, è sì la grande impresa titanica che Ariosto fa compiere al paladino prima di impazzire, ma segna anche il suo destino di vinto», E. MARTINI, «Dirò d’Orlando». *L’evoluzione della figura del conte di Brava tra il «Mambriano» e il «Furioso»*, in «*Dreaming again on things already dreamed*». 500 years of «*Orlando furioso*» (1516 - 2016), a cura di M. Dorigatti e M. Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 59-78: 66.

⁸ Nella prima parte del *Furioso*, «dal I al XII canto le transizioni staccano da un’inchiesta singolare ad un’altra ancora, lontano per molto tempo dalla battaglia di Parigi». L’avvio del *Furioso* è un «grande omaggio allo spazio ideale del racconto arturiano». In merito a quella che qui abbiamo nominato I sequenza Praloran sostiene che con l’entrata in campo di Orlando aumenta lo spessore drammatico degli avvenimenti e la loro durata: «Progressivamente, dunque, nel corso dell’opera gli stacchi diventano sempre più tesi,

Il Conte appare insolitamente tentato dal tradimento. Egli parla dell'obbedienza a Carlo come di una «sua sciocchezza» (VIII 73, 2), vagheggiando quasi la ribellione (VIII 74). Questo sentimento fa *pendant* con l'unico accenno al personaggio nel I canto, che si pente del suo ritorno al campo cristiano, visto che l'Imperatore gli sottrae Angelica⁹. Già nelle prime ottave, dunque, si può assistere ad un notevole allontanamento del personaggio rispetto alla tradizione precedente, poiché:

- 1) Non entra in scena che dopo 8 canti, il che comporta un indebolimento della sua centralità nell'opera¹⁰.
- 2) Mostra fin da subito la sua fallibilità (ha sbagliato a dare in custodia Angelica, sbaglierà nell'abbandonare l'accampamento cristiano).
- 3) Mette in pericolo altre vite, essendo causa indiretta dell'allontanamento di Fiordiligi e Brandimarte da Parigi.
- 4) Rovescia in parte le sue caratteristiche più rappresentative: la castità e la fedeltà assoluta alla causa.

Lo statuto di *Miles Christi* è fin da subito messo in discussione, ma la sua identità non è del tutto stravolta. Orlando, infatti, è più incline a seguire *quête* arturiane che ad obbedire al sovrano, mostrando già ben evidenti i segni dell'ossessione amorosa. Tuttavia Ariosto marca più volte, a partire da questa, la differenza con gli altri eroi-amanti, ben più sedotti dalla prospettiva di appropriarsi con la violenza delle grazie delle donzelle inquisite. Nella sua prima apparizione, ad esempio, l'eroe teme che qualcuno abbia colto il fiore di Angelica. Apparentemente è in linea con il Sacripante del primo canto, tuttavia si distingue dal pagano per il rispetto verso la fanciulla e per non aver abdicato al ruolo di protettore che tradizionalmente ricopriva¹¹.

come una successione di accordi sempre più dissonanti», M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 15 e 29.

⁹ «E così Orlando arrivò quivi a punto / ma tosto si pentì d'esservi giunto» (I 6, 7-8).

¹⁰ Su questo punto cfr. ancora M. PRALORAN, *Tempo e azione*, cit., ed E. SACCONI, *Il Soggetto del «Furioso»*, Napoli, Liguori, 1974.

¹¹ Il paladino si rammarica di non poter proteggere l'amata: «Dove, speranza mia, dove ora sei? / Vai tu soletta forse ancora errando? / O pur t'hanno trovata i lupi rei / Senza la guardia del tuo fido Orlando?» (VIII 77, 1-4). Subito dopo dichiara che mai avrebbe usato violenza su di lei: «Il tuo fior che intatto io mi venia serbandò / per non turbarti l'animo casto» (6-7). Sono ben noti, di contro, i propositi di Sacripante, che bolla come questo comportamento del paladino: «Se mal si seppe il cavallier d'Anglante / pigliar per sua sciocchezza il tempo buono, / il danno se ne avrà: da qui inante / nol chiamerà Fortuna a sì gran dono» (I 57, 1-4). Parole che risulteranno essere profetiche.

Nei predecessori di Boiardo le caratteristiche del massimo difensore della Cristianità erano stabili e indiscusse. È nell'*Inamoramento* che il personaggio acquista inediti connotati arturiani per cui, dice Marco Villoresi, «alla logica dell'iperbole, che mira al rafforzamento di una peculiarità del personaggio, dunque, si sostituisce la logica della variante»¹². Questa modifica coinvolge nel profondo la struttura narrativa del poema, mescidando *matière de France* e *de Bretagne*. Il passaggio è così rivoluzionario da non essere accettato dagli epigoni del Conte di Scandiano (Cieco da Ferrara, Niccolò Agostini, Raffaele Valcieco da Verona), che trovano soluzioni per liberarsi dell'ingombrante presenza di Angelica e restituire al paladino l'aspetto di tetragono tutore della fede¹³. È un passaggio che, per certi versi, compie anche Ariosto, ma esasperando i contrasti, polarizzandoli all'estremo, portandoli a esplodere per poi ricostruirli in un equilibrio che rimane fragile e precario. Se l'Orlando boiardesco è indifferentemente cavaliere innamorato ed epico guerriero (seppur con uno sbilanciamento verso il primo termine) quello di Ariosto risulta essere o l'una o l'altra cosa senza mediazioni. In altre parole, il cavaliere che nella prima sequenza insegue l'ombra di Angelica, salva due volte Olimpia e una volta Isabella, sfida a duello Ferrau, distrugge l'archibugio e trascina a mani nude un leviatano è solo un cavaliere errante. L'aspetto della guerra è totalmente negato, o meglio rimosso. Lo stesso narratore non tocca l'argomento bellico fin quando è in scena il paladino, per poi trattarlo ampiamente nei canti XIV-XX in cui egli è nuovamente assente e interromperlo ancora quando Orlando riappare poco prima della perdita del senno. È come se i due argomenti fossero refrattari ad essere accostati anche mediante l'*entrelacement*¹⁴. La forza «ch'ogni forza eccede» (XI 41, 6) è quindi anche

¹² M. VILLORESI, *Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni*, in G. Palumbo, A. Tisconi Benvenuti, M. Villoresi, «Tre volte suona l'Olifante». *La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 79-93: 87.

¹³ Ivi, pp. 90-92.

¹⁴ Trattando dei canti dell'assedio di Parigi, Praloran sostiene che, mentre nella tradizione la battaglia è un polo *centric* in cui si raccolgono tutti gli eroi principali, Ariosto ne lascia molti a margine, sospesi nelle loro *quête*, lasciando partecipare al grande scontro collettivo solo Rinaldo e Rodomonte, i quali, tra l'altro, non si confrontano mai tra loro. Mentre nell'*Inamoramento* i personaggi entrano ed escono dalla guerra con nonchalance, «nel *Furioso* le parti sono più nettamente separate. Tra l'uscita iniziale di Mandricardo e quella finale di Cloridano e Medoro, il mondo guerresco dell'assedio di Parigi rimane chiuso a nuove acquisizioni (ad eccezione dell'arrivo di Rinaldo e Zerbino) e a nuove perdite. Così avviene per il *côté* arturiano delle avventure di Astolfo e compagni», M. PRALORAN, *Tempo e azione*, cit., p. 38.

una colpa, perché non è messa al servizio dell'imperatore. Ribadirla non fa che acuire il peccato di contumacia di Orlando e non a caso, credo, il narratore pigia sul pedale dell'iperbolica possanza più volte in questa parte dell'opera¹⁵. Un episodio mi pare essere molto rappresentativo. Nel XII canto il Cavalier d'Anglante attraversa il campo pagano alla ricerca di Angelica, appena fuggita con il suo elmo dal luogo del duello con Ferrau. La turba disordinata lo assale, ma lui ne fa strage come fosse un flagello biblico. Ariosto dedica due ottave e mezzo (XII 76-78, 1-4) a descrivere il numero spropositato degli avversari: «lance, saette e spade ebbe l'usbergo / a un tempo mille, e lo scudo altrettante» (XII 78, 1-2); poi altre sei e mezzo alla carneficina (XII 78, 5-8 fino a 84), in cui «non pur per l'aria gemiti e querele, / ma volan braccia e spalle e capi sciolti» (XII 80, 3-4). Nessuno può resistere a Durindana, eppure appena concluso lo scontro il guerriero la rinfodera e si rimette alla ricerca della sua donna, «e sì come era uscito di se stesso, / uscì di strada» (XII 86, 3-4). La guerra non gli interessa, gli avversari sono semplici ostacoli sul cammino ossessivo verso la pazzia.

La potenza dell'eroe travalica il limite dell'umano, eppure le sue imprese non riescono mai perfettamente. Procediamo con ordine, partendo da Olimpia. La fanciulla è salvata, ma l'ingratitude di Bireno renderà necessario un secondo salvataggio. In questa occasione, il popolo di Ebuda è liberato dalla paura del mostro marino, ma ricambia il favore «di sì bestiale insulto e troppo ingrato», mentre il paladino «aver ne sperò gloria

¹⁵ Oltre all'intero episodio dell'orca, che funge proprio da esempio della forza sovraumana del Conte, in più occasioni egli sbaraglia avversari come pupazzi le cui membra volano in aria: nella sfida con Cimosco (IX 68 e 78), a Ebuda (XI 51), nel campo pagano in cui passa solo per cercarvi Angelica (XII 80); contro i pirati rapitori di Isabella (XIII 38-39). In quella che ho qui chiamato seconda sequenza Orlando dà ancora prova di sé nello scontro per salvare Zerbino: «A chi fere due parti de la testa, / a chi levò dal busto il capo netto; / forò la gola a molti; e in un momento / n'uccise e messe in rotta più di cento» (XXIII 60, 5-8). Poi nel canto XXIV il pazzo affronta nuovamente il volgo, facendone strage (XXIV 9-11). Sulla facilità con cui Orlando annienta in varie occasioni la "turba sciocca" molto è stato scritto. In due saggi ormai datati Loenzio Pamploni e Mario Mancini sostengono la tesi della differenza di classe. Ariosto, nel momento in cui le guerre d'Italia vedono la moltitudine trionfare sul valore del singolo, reagisce mostrando la sconfitta di una nutrita fanteria da parte di pochi eroi cortesi; meccanismo che procede fino alla presa di Biserta. Cfr. L. PAMPLONI, *La guerra nel «Furioso»*, «Belfagor», xxvi (1971), pp. 627-52; M. MANCINI, *I «cavalieri antiqui»: paradigmi dell'aristocratico nel «Furioso»*, «Intersezioni», viii (1988), 3, pp. 423-54. Seppure in parte condivisibile, va detto che la solidarietà di classe tra gli aristocratici non è così lineare nel *Furioso*. Tra pagani e cristiani, a differenza di Boiardo, Ariosto fa non pochi distinguo, come hanno dimostrato in modo convincente Dalla Palma e Praloran nei saggi già citati.

e mercede» (XI 48, 5 e 8). La vittoria sembra dimezzata anche perché nel ringraziarlo Olimpia divide l'ottava in due. Nei primi 4 versi esprime riconoscenza; negli altri lo rimprovera per averla privata del conforto della morte:

Io v'ho da ringraziar ch'una maniera
 di morir mi schivaste troppo enorme;
 che troppo saria enorme, se la fera
 nel brutto ventre avesse avuto a porme.
 Ma già non vi ringrazio ch'io non pera;
 che morte sol può di miseria torme:
 ben vi ringrazierò, se da voi darmi
 quella vedrò, che d'ogni duol può trarmi.

XI 57

Il narratore costruisce ad arte la replica del salvataggio, lasciando intercorrere pochissimo spazio tra il congedo del Conte dalla fanciulla (IX 88) e l'episodio dell'orca (XI 30). Se, come ricorda Praloran, il tempo dei personaggi non scorre quando non sono oggetto del racconto, nella sua personale *timeline* Orlando passa da un episodio all'altro nel giro di poche ottave, essendoci in mezzo solo il lancio in mare dell'archibugio. Questo dato non fa che aumentare nel lettore la sensazione della breve durata del gesto eroico.

A proposito del «ferro bugio», anch'esso è un nemico sconfitto solo temporaneamente. La sua capacità offensiva (IX 75) è poca cosa rispetto a quella della punta di diamante della cavalleria, descritta non a caso proprio come l'esplosione di un fulmine o di un'arma da fuoco:

Chi vide mai dal ciel cadere il foco
 che con sì orrendo suon Giove disserra,
 e penetrare ove un richiuso loco
 carbon con zolfo e con salnitro serra;
 ch'a pena arriva, a pena tocca un poco,
 che par ch'avampi il ciel, non che la terra;
 spezza le mura, e i gravi marmi svelle,
 e fa i sassi volar sin alle stelle.

IX 78

Orlando si confronta, per così dire, sullo stesso piano del letale strumento. È l'unico a poterlo fare, grazie alla sua pelle invulnerabile che neutralizza la fellonia dell'arma a distanza. Eppure anche qui la vittoria è di corto respiro, come si premura di ricordare il narratore nella nota invettiva contro «la machina infernal» che presto tornerà a mietere vittime (XI 23).

Passiamo al duello con Ferrau per l'elmo, che ricorda quello straordinario della *Spagna*. Anche qui il narratore richiama la fatagione dei due attanti, che però ottiene l'effetto di rendere vano il duello, visto che nessuno può ferire l'altro (XII 48-50). Come da prassi, lo scontro dura pochissimo, perché Angelica, protetta dall'anello dell'invisibilità, ruba l'oggetto del contendere e sfugge, ancora una volta, dalla stretta degli spasimanti. Il cristiano e il pagano interrompono la sfida e si separano, tuttavia tra i due un vincitore c'è: il primo perde la fanciulla e l'elmo, iniziando così la spoliatura che si concluderà a metà poema (XII 46), il secondo guadagna proprio quell'elmo, appagando una delle due *quête* che lo caratterizzano (XII 61).

Infine, Orlando salva Isabella, compiendo un'altra rapida e letale strage di nemici (XIII 38-39). È la quarta volta che l'eroe si misura contro un nutrito numero di soldati semplici (dopo Cimosco, isola di Ebuda e quella che segue il duello con Ferrau), che vanno in pezzi come burattini. Il narratore ironizza affermando che l'episodio sarebbe incredibile se il protagonista non ne fosse Orlando: «Il colpo orribil fu, ma non mirando / poi che lo fece il valoroso Orlando» (XIII 39, 7-8). Come sempre, quando deve autenticare qualcosa di inverosimile, chiama in causa l'*auctoritas* rovesciata di Turpino (XIII 40). Ma anche in questo frangente, come negli altri, le conseguenze sono solo apparentemente positive. La fanciulla è sì liberata dalla prigionia e sarà, nella sequenza successiva, ricongiunta all'amato Zerbino per opera del Conte, ma sarà lui stesso la causa della loro definitiva disperazione. L'erompere della follia lascerà Mandricardo libero di appropriarsi delle sue armi, di cui si era svestito. Zerbino, che nel frattempo per gratitudine e cortesia si era eletto protettore di quelle, affronta il feroce pagano, subendo ferite mortali che lo condurranno ad una rapida morte (XXIV). Sarà proprio Durindana, impugnata dal fiero tartaro, a determinare l'esito fatale del duello.

Isabella non tarderà a seguirlo. Come è noto, priva della protezione dell'amato e di quella del Cavalier d'Anglante, subirà la bramosia di Rodomonte e solo grazie alla sua astuzia guadagnerà la morte salvaguardando la virtù (XXIX). Le imprese del matto racchiudono come in una cornice gli omicidi dei due amanti. Egli infatti esibisce la sua forza distruttrice subito prima della morte di Zerbino, per poi riapparire subito dopo quella di Isabella. Non solo il ruolo di protettore del Sacro Romano Impero è venuto meno: anche quello, cavalleresco, della difesa dei più deboli.

Prima di procedere, bisogna ricordare un altro fattore di depotenziamento. La gloria, immateriale oggetto di desiderio di ogni cavaliere errante,

gli è negata per scarsità di testimoni oculari. Il fatto è ribadito più volte nel corso della prima sequenza e proprio quando l'eroe offre la maggior prova di sé. Dopo essersi congedato da Olimpia e Oberto, egli colleziona venture, ma l'ironico narratore non può che accennarle «perché Orlando a far l'opre virtuose, / più che a narrarle, poi, sempre era pronto: né mai fu alcun de li suoi fatti espresso, / se non quando ebbe i testimonii appresso» (XI 81, 5-8). E ancora, nessuno assiste allo scontro con Ferraù tranne Angelica: «Sì che a quella battaglia la figliuola / di Galafron fu testimonia sola» (XII 51, 7-8). La sua inchiesta solitaria e il suo atteggiamento taciturno condannano all'oblio molte delle sue azioni.

3. I Canti XXXIX-XLIV: l'eroe risolutore imperfetto

Per il paladino la prima metà del poema è una lenta catabasi verso l'inferno dell'alienazione. La scelta di Medoro, povero fante, da parte della donna più bella, rappresenta un cambio di paradigma nei valori cavallereschi. Angelica incarna una vita sentimentale che si muove su regole nuove; di contro Orlando, icona dell'universo carolingio, rappresenta quelle vecchie e sconfitte. Nel leggere la poco elegante poesia di Medoro sulla loro prima notte di nozze «Orlando petrarchista scopre insomma che lo stesso codice idealista secondo il quale ha interpretato il mondo è servito a un altro per descrivere comportamenti che dimostrano l'inaffidabilità di questo stesso codice»¹⁶. È una tesi ben nota e condivisa da critici illustri¹⁷.

La sconfitta del paladino, allo stesso modo della pazzia, è preconizzata nel corso dei 16 canti che abbiamo rapidamente attraversato nel paragrafo precedente. La sua unità di misura è proprio l'effimera riuscita, sulla lunga distanza, delle imprese compiute. Persino i duelli con Ferraù e Mandricardo, apparentemente conclusi in parità, comportano due atti di spoliazione delle armi, con conseguente depauperamento dell'identità del cavaliere che da esse è rappresentato.

Il guerriero rinato nel XXXIX canto invece si presenta in un modo affatto diverso. Libero dal giogo amoroso di Angelica, simbolicamente

¹⁶ S. ZATTI, *L'Angelica ariostesca o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di T. Crivelli, Leonforte, Insula, 2007, pp.105-107: 102.

¹⁷ Cfr. R. BRUSCAGLI, *Medoro riconosciuto*, in ID., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 75-102; S. ZATTI, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990. Sulla libertà di scelta di Angelica, che non rispetta la passività amorosa delle donzelle tradizionali cfr. almeno: A. Izzo, *Canto XXVIII*, ed E. B. WEAVER, *Canto XXXVII*, in *Lettura del «Furioso»*, II, cit., pp. 137-160, pp. 367-84 e relativa bibliografia.

uccisa nel canto XXIX¹⁸, può riacquistare tutte le prerogative che gli spettano. Nell'arco di pochi canti assume su di sé l'onere dell'assalto finale ai pagani, prima con l'assedio di Biserta e poi con il classico duello risolutore di Lipadusa. All'eroe arturiano si sostituisce il comandante di eserciti, in uno scarto simbolico dal registro cavalleresco a quello epico¹⁹.

Due considerazioni su questa sequenza: 1) nella battaglia di eserciti che conclude la guerra, Ariosto sottolinea più volte che la presenza del Conte è determinante per la vittoria²⁰; 2) il personaggio a Lipadusa si può dire che torni integro, recuperando quei pezzi di identità disseminati lungo la strada, vale a dire il corno, Durindana, che era nelle mani di Gradasso, e Briigliadoro, donato ad Agramante da Ruggiero che l'aveva a sua volta sottratto a Mandricardo²¹.

Orlando è il vero trionfatore, eppure anche questa vittoria è mutilata dalla morte dell'amico Brandimarte. Nel triplice duello che chiude il canto XLI (68-102) il livello dei contendenti è ben bilanciato in questo modo:

- 1) Grandi guerrieri: Orlando e Gradasso
- 2) Livello medio: Brandimarte e Agramante
- 3) Livello "basso": Oliviero e Sobrino²².

Nel momento di acme dell'episodio Brandimarte si lancia contro Agramante, mettendolo in difficoltà. Gradasso vede il suo signore in pericolo, raggiunge alle spalle il guerriero cristiano e gli apre in due la testa con un poderoso fendente, reso ancora più devastante dall'uso di Durindana. La morte di Brandimarte è dunque causata da due fattori: il primo è la rottura dell'equilibrio tra i duellanti; il secondo è l'uso di armi di livello sproporzionato.

¹⁸ Su questo cfr. la *Lectura* del Canto XXIX, di Nicola Morato (in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, cit., pp. 161-93). Ariosto non potrebbe mai mettere in scena la morte di Angelica, quindi crea una sostituzione dell'oggetto sacrificale. Invece della principessa il pazzo uccide la giumenta con cui la scambia (pp. 166-67).

¹⁹ «Orlando verso la fine del *Furioso* (non l'Orlando pazzo ma quello rinsavito), torna se stesso, somiglia soprattutto al primo Rolando della *chanson de geste*, a partire dal fatto che combatterà a fianco di Oliviero», ivi, p. 179. Ancora utile rimandare ad A. MONTEVERDI, *Lipadusa e Roncisvalle*, «Lettere italiane», XIII (1961), 4, pp. 401-9.

²⁰ In teoria il capitano è Astolfo, «ma quel duca il tutto / faceva, come dal conte veniva instrutto» (XXXI 64, 7-8).

²¹ Su questo aspetto cfr. P. LARIVALLE, *Canto XL*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, cit., pp. 345-61: 448-49.

²² Cfr. M. PRALORAN, *Vedere, patire, agire: il duello di Lipadusa*, in ID., *Tempo e azione*, cit., pp. 127-42.

In entrambi i casi l'indiretto responsabile è Orlando. In prima istanza perché non riesce a gestire nel migliore dei modi la sfida con Gradasso. Spetta a lui sconfiggerlo in quanto è l'unico a poterlo contrastare. Nonostante il loro valore, infatti, i guerrieri di secondo piano sono poca cosa rispetto ai grandi. La divaricazione è netta: «Ma questo un scherzo si può dire e un spasso / verso quel che fa Orlando e 'l re Gradasso» (XLI 93, 7-8). In più ha la fatagione dalla sua parte, ribadita da Ariosto anche in questa occasione²³. Tuttavia il Sericano, che dopo la morte di Mandricardo ne rileva il ruolo di appropriatore indebito delle armi altrui²⁴, cavalca Baiardo e brandisce Durindana: pertanto, nonostante le ferite riportate, è leggermente superiore.

Venne Orlando e Gradasso a riscontrarsi;
e potea stare ugual questa bilancia,
se non era il vantaggio di Baiardo,
che fe' parer Gradasso più gagliardo.

XLI 69, 5-8

Questa superiorità è dovuta alla perdita, nel canto XXIII, della spada e di Briogadoro, ancora cavalcato da Agramante, che potrebbe pareggiare Baiardo. Ad un certo punto Gradasso riesce a stordire Orlando ed attaccare Brandimarte. Questi combatte tranquillo, mai pensando che l'amico possa lasciargli le spalle scoperte. Proprio la sua fiducia lo perde:

L'incauto Brandimarte, non pensando
ch'Orlando costui lasci da sé torre,
non gli ha né gli occhi né 'l pensiero, instando

²³ «Gradasso ha mezzo Orlando disarmato [...] non l'ha ferito già, ch'era affatato» (XLI 94, 1 e 5). La costante menzione dell'invulnerabilità del Conte ogniqualvolta egli affronta un duello è stata criticata da molti lettori cinquecenteschi e secenteschi, che hanno denunciato quanto essa privi di effettivo valore le azioni del paladino, dandogli un poco cavalleresco vantaggio. Un caso interessante è quello di Tassoni, che nel fitto postillato al *Furioso* dedica alcune considerazioni proprio alla fatagione, che invalida ogni azione eroica. Quando Ariosto scrive: «*Pari eran di vigor, pari d'ardire; / Né l'un, né l'altro si potea ferire*» (XII 47, 7-8), Tassoni commenta ironicamente: «Gran pugna». Per altri esempi ed una riflessione più ampia mi permetto di rimandare al mio L. FERRARO, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del «Furioso» e la pratica della postilla*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 137-141.

²⁴ Sul ruolo di Mandricardo come eroe della discordia e dell'appropriazione illecita degli oggetti di desiderio altrui e sulla sostituzione di Gradasso in tale ruolo dopo la sua morte cfr. G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative*, cit., pp. 126-138. Vedi anche G. P. GIUDICETTI, *Mandricardo e la malinconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'«Orlando furioso»*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

il coltel ne la gola al pagan porre.
Giunge Gradasso, e a tutto suo potere
con la spada a due mani l'elmo gli fere.
XLI 99, 3-8

Ariosto non tarda ad evidenziare l'importanza della spada: «Ah Durindana, dunque esser tu puoi / al tuo signore Orlando sì crudele, che la più grata compagnia e più fida / ch'egli abbia al mondo, inanzi tu gli uccida?» (XLI, 100, 5-8). Il brando di Orlando è come un prolungamento della sua identità. Gradasso, che ne conosce il valore, mostra il desiderio di impadronirsene fin dalle prime stanze dell'*Inamoramento*. Proprio quel simbolo della possanza del paladino finisce nelle mani dei due avversari più spregiudicati e dà la morte ai guerrieri cristiani più corretti e coerenti.

Dopo il colpo, Brandimarte crolla a terra. Resosi conto delle tragedie, Orlando viene vinto dall'ira e liquida gli avversari nell'arco di poche ottave (XLII 1-23), mettendo fine alla guerra. Con questo gesto l'eroe della tradizione, recuperata in pieno la sua dignità epica, esaurisce il suo compito: da qui in poi non troverà più spazio da protagonista nei canti restanti del poema, interamente occupati dalle imprese dell'"eroe vicario" Rinaldo e di Ruggiero, fresco di conversione al Cristianesimo e pronto a diventare l'*homo novus* della corte carolingia.

4. Conclusioni: Orlando eroe depotenziato

I personaggi ariosteschi sono spesso platealmente distanti dalla tradizione. Talvolta, addirittura, costituiscono il rovescio di quelle caratteristiche che permettevano di inquadrali immediatamente, producendo un notevole effetto sorpresa nel pubblico. Rinaldo, noto per la povertà e lo spirito da vassallo ribelle che lo avevano contraddistinto fino a Pulci e Boiardo, nel *Furioso* recita la parte dell'eroe saggio che non perde mai la ragione, seppur innamorato, laddove Orlando impazzisce. Oltre al ruolo di eroe vicario, si fa interprete di quello di suddito fedele. È l'unico tra i grandi eroi ad ubbidire a Carlo andando a reclutare truppe in Scozia, per poi risultare determinante durante l'assedio di Parigi. Insomma, viene ribaltata la sua natura di eroe disubbidiente e avventato. Astolfo, soldato buffo, millantatore, inetto e fanfarone, diventa l'*homo fortunatus* che con le armi di Logistilla (la razionalità) supera abilmente ogni prova, non dando mai prova di imperizia nel combattimento²⁵. Anche valicando il fronte

²⁵ Tra le varie interpretazioni a cui si può rimandare, obbligata è quella di M. SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, in particolare i capitoli VII, VIII e IX (rispet-

si possono notare dinamiche simili. Sacripante in Boiardo è uno dei più fedeli servi d'amore di Angelica, mentre nel I canto del *Furioso* medita di sfruttare l'occasione per cogliere con violenza il fiore verginale della fanciulla la quale, ancora memore dalla narrazione boiardesca, ripone in lui totale fiducia.

In questo gioco di riprese e di contrasti Orlando recita la parte più ambigua. Da un lato è l'eroe in cui intatta rimane la *virtus* dell'epica medievale e il sistema di valori della cavalleria che lo spinge, ad esempio, a compiere salvataggi di splendide donzelle senza cadere nelle tentazioni di Sacripante, Ruggiero, Mandricardo, Rodomonte o di improbabili eremiti. Dall'altro, è quello le cui azioni hanno i risultati più alterni.

In particolare, egli non riesce a preservare le due coppie che maggiormente incarnano la *fides* all'interno del poema. Sia Zerbino e Isabella che Brandimarte e Fiordiligi muoiono soprattutto per la sua incapacità di proteggerli. Se i primi due ricevono soccorso dal paladino, i secondi invece ne sono i soccorritori; cosa che rende la loro fine ancor più gravosa e dolorosa per lui. Fiordiligi, infatti, è colei che segue l'eroe impazzito nel suo andirivieni. Lo vede combattere con Rodomonte, poi è l'unica a riconoscerlo quando il gruppo di guerrieri capitanati da Astolfo lo cerca per rendergli il senno («Fiordiligi mirò quel nudo in fronte, / e gridò a Brandimarte: – eccovi il conte!», XXXIX 44, 7-8). Brandimarte dopo averlo cercato fin dall'VIII canto, è l'unico che riesce a tenerlo fermo per fargli inalare il senno. Senza il suo intervento sarebbe rimasto il «nudo folle» che aveva indicato la fanciulla: «Brandimarte ch'addosso se gli serra, / gli cinge i fianchi, quanto può, con ambe / le braccia, e Astolfo il piglia ne le gambe [...] non fa però che Brandimarte il lassi, / che con più forza l'ha preso a traverso» (XXXIX 49, 6-8; 50, 3-4). Insomma, la morte di questa seconda coppia di amanti sembra ribadire e amplificare quella della prima. Inoltre se il matto non può accorrere in aiuto di Zerbino, l'eroe di Lipadusa è ben consapevole delle sue azioni. Scrive efficacemente Marina Beer che «la crisi dell'idealismo cavalleresco scatenato dalla follia amorosa di Orlando e dalla dispersione delle sue armi li trascina tutti verso un destino tragico»²⁶.

Con la loro morte, nella quale echeggia, secondo Monteverdi, quella

tivamente intitolati: *Rinaldo. La difesa dei diritti della donna; La prova del nappo e la cognizione ariostesca del reale; L'Astolfo ariostesco: «homo fortunatus»*. Su Rinaldo vedi anche S. JOSSA, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'«aspra legge di scozia» (Orlando furioso, IV-VI)*, «Chroniques italiennes», XIX (2011), 1, pp. 1-20; M. BEER, *Canto XXXI*, in, *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, cit., pp. 205-32. La studiosa ricostruisce in modo efficace i cambiamenti del sire di Montalbano rispetto alla tradizione. Curiosamente nei *Cinque canti* sembra avvenire il processo inverso. Orlando torna ad essere il guerriero più saldo, Ruggiero non è volubile, Rinaldo è irascibile e ribelle.

²⁶ Ivi, p. 209.

ben più illustre di Roncisvalle²⁷, finisce l'epopea dell'eroe che dà il nome al poema. Apparentemente egli è tornato a dare massima prova della sua inclita virtù, ma la fine dei personaggi che incarnano i suoi stessi valori dimostra il contrario. Dopo Lipadusa infatti ci sarà spazio solo per nuove e più spregiudicate morali: quella di Rinaldo nell'episodio del nappo, quella di Amone e Beatrice che non vogliono che Bradamante sposi un cavaliere virtuoso ma povero²⁸. Infedeltà e cupidigia, che sembravano relegate nell'inferno che tiene prigioniera Lidia, dilagano negli ultimi canti e la dissennatezza, che sembrava sconfitta, può sempre tornare ad affliggere gli uomini²⁹. Nell'*Orlando furioso*, ci dice Eduardo Saccone, «la cavalleria, più che dissolta, è stata superata, cioè a dire mondanizzata e universalizzata»³⁰.

Non resta che chiudere questa breve trattazione con una scintillante citazione di Corrado Bologna:

Venti canti dopo la furia del XXIII irrompono, nel XLIII, la disperazione, il pianto, la malinconia, lo svuotamento [...] Orlando è abbandonato, derelitto in un mondo ormai vuoto di senso: lo ha lasciato solo, in primo luogo, il suo destino eroico. Orlando rinsavito è ormai l'ombra del cavaliere che fu: sembra aggirarsi senza meta, senza più un fine e un destino³¹.

Orlando perde la sua “sfida culturale” con il mondo dell'archibugio, non riuscendo a «ri-cosmicizzare l'universo della guerra in senso eroico-cortese»³². È vero. Ma la sfida non è persa dopo Lipadusa, poiché l'ombra della sconfitta amorosa e cavalleresca è fedele compagna del paladino fin dalle prime imprese, a dispetto delle sue eccezionali, ma insufficienti e ormai anacronistiche, qualità di «cavaliere antiquo».

²⁷ Cfr. A. MONTEVERDI, *Lipadusa e Roncisvalle*, cit., pp. 406-07.

²⁸ Secondo alcune letture l'intero episodio di Leone sarebbe una riprova della vittoria del nuovo sistema, più che il trionfo dell'amicizia e della fedeltà. Cfr. E. REFINI, *Canto XLIV*, in *Lettura del «Furioso»*, II, cit., pp. 529-44.

²⁹ Ariosto lo dice a chiare lettere nell'episodio della Luna. Il duca inglese riacquista tutto il suo senno in modo, pare, definitivo, trovando la sua ampolla e aspirandone il contenuto, ma anche questa vittoria sarà precaria. Il passo è celeberrimo: «L'ampolla in ch'era al naso sol si messe, / e par che quello al luogo suo ne gisse: / e che Turpin da indi in qua confesse / ch'Astolfo lungo tempo saggio visse; / ma ch'uno error che fece poi, fu quello / ch'un'altra volta gli levò il cervello» (XXXIV 86, 3-8).

³⁰ E. SACCONI, *Il Soggetto del «Furioso»*, cit., p. 195.

³¹ C. BOLOGNA, *Canto XXIII*, in *Lettura del «Furioso»*, II, cit., pp. 3-40: 22.

³² Ivi, p. 6.

Parole chiave:

Poema epico-cavalleresco, follia di Orlando, Durindana, Lipadusa.

Abstract

L'articolo segue l'intero percorso di Orlando nel poema, ponendo particolare attenzione agli episodi successivi al suo rinsavimento e verificando l'inefficacia dei gesti "smisurati" del paladino, che finiscono il più delle volte per avere conseguenze nefaste per lui e per le donne e i cavalieri che ha salvato. Dietro l'apparente invulnerabilità il massimo campione della cristianità mostra la fragilità di una *virtus* ormai anacronistica.

The essay studies several episodes after Orlando's recovery from madness. Every action of the paladin leads to negative results for him and for the women and men he tries to rescue, thus his personality reveals an hidden fragility.

IL MALFRANCESE E
IL *LAMENTO* DI NICCOLÒ CAMPANI

Dalla fine del Quattrocento, e per quasi cinquecento anni, la malattia venerea che più di ogni altra ha terrorizzato la società, influenzando la morale e ispirando la letteratura, è senza alcun dubbio la sifilide. Essa, dalla sua prima comparsa, nel 1495, divenne per lungo tempo un fenomeno sociale di proporzioni talmente vaste da dominare l'interesse di studiosi dei più diversi campi. In tutta l'Europa nacquero da subito numerosi trattati di medicina che descrivevano con grande accuratezza i sintomi di questa malattia, la sua epidemiologia e soprattutto le disposizioni profilattiche da adottare. La malattia si diffuse con una rapidità sorprendente, provocando il terrore nella società e disorientamento nei medici, poiché essa, pur non avendo sempre esiti mortali, provocava sofferenze atroci e gravissime mutilazioni. Risultò evidente da subito che la malattia si trasmetteva per via sessuale e, quindi, proprio a causa della sua diffusione e delle sue implicazioni etiche e comportamentali, diventò, fin dai primi anni del XVI secolo, un vero e proprio fenomeno sociale conquistando l'attenzione di poeti e scrittori.

La denominazione clinica ufficiale di sifilide, ancora oggi in uso, è quella proposta dal medico e poeta veronese Gerolamo Fracastoro (1478 ca. - 1553) nel suo poemetto in latino, *Syphilis sive Morbus Gallicus*¹, pubblicato nel 1530, che certamente è uno dei più importanti trattati medici sull'argomento, in cui l'eleganza e la creatività poetica si sposano mirabilmente con il rigore scientifico. Il *Syphilis* viene seguito nel 1546 da un'altra opera del medico veronese, *De contagionibus et contagiosis morbis et eorum curatione*², in cui Fracastoro, influenzato dalle teorie atomistiche

¹ G. FRACASTORO, *Syphilis sive Morbus Gallicus*, Verona, Stefano Nicolini da Stabbio e fratelli, 1530.

² ID., *De contagionibus et contagiosis morbis et eorum curatione*, Venezia, 1546.

antiche, e in particolare lucreziane, intuì per primo che la causa della terribile infezione era la presenza nell'organismo di invisibili germi, entità capaci di trasmettersi da un individuo all'altro e di svilupparsi nell'organismo. La microbiologia, si sa, è una scienza del tardo Ottocento, ma con la comparsa di questa nuova malattia, la medicina si trovò obbligata, già alla fine del Quattrocento, a studiare fenomeni assolutamente inconciliabili con la teoria aristotelico-galenica. Pertanto, proprio in virtù di queste dottrine consolidate, risultò ancora più straordinaria l'intuizione di Fracastoro, che influenzerà non poco la trattatistica medica successiva³.

Indubbiamente, quello della sifilide risultò essere per tutti un tema troppo allettante e fertile di occasioni per satire, riflessioni sui costumi e sulla morale, per ripristinare l'integrità dei costumi con azioni di moralizzazione o anche per riportare le proprie esperienze dirette.

Ne è una testimonianza il lungo *Lamento*⁴ di Niccolò Campani detto lo Strascino, in cui egli descrive minutamente le cause, le manifestazioni, i problemi e le cure di un male che lo aveva atrocemente tribolato per diversi anni. Il tema era, ovviamente, di grande interesse e il successo non mancò.

Il *Lamento* di Strascino e il poemetto di Fracastoro si posero come naturali punti di riferimento per tutti coloro che nella letteratura cinque-seicentesca affrontarono la questione del malfrancese.

Niccolò Campani contrasse la sifilide nel 1503 a soli 25 anni e guarì dopo ben 8 anni, come egli stesso dichiara nell'ottava CXXII: «Nota che 'l fior della gioventù, da gli anni vinticinque a i trentatré, / mi durò questo male e poi non più / perché sfamato ormai si era di me» (1-4). Il *Lamento* fu composto nella prima parte probabilmente a Siena intorno al 1509 e nella seconda a Roma, quando si trasferì in cerca di più agiate condizioni di vita, ancora affetto dalla malattia.

L'opera, «cortese dono a tutti li soldati, baroni e paladini del gran re di Francia», come l'autore stesso scrive nella dedica in prosa, è composta da centosessantotto ottave e divisa in due parti: le prime centodiciassette

³ Cfr. G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 109.

⁴ N. CAMPANI [Strascino], *Lamento di quel tribolato di Strascino Campana senese sopra il male incognito, il quale tratta della pazienza e della impazienza*, Venezia, per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1529. Il testo del *Lamento* è edito modernamente in *Le rime* di NICCOLÒ CAMPANI detto lo Strascino da Siena, raccolte ed illustrate da C. MAZZI, Siena, Ignazio Gati 1878.

descrivono i lunghi e atroci patimenti dovuti al malfrancese, le restanti cinquantuno descrivono invece l'insperata guarigione. In quest'opera, «d'impianto rievocativo e d'intento apotropaico»⁵, l'amalgama, talvolta confuso e disordinato di toni comici e drammatici, non attenua minimamente la sua gradevolezza, tanto da ottenere forti consensi presso il pubblico quando uscì a stampa.

I temi trattati nella prima parte del *Lamento* sono numerosi, spesso ripetitivi, caratterizzati talvolta da evidenti antinomie. Ma ciò che colpisce maggiormente ad una prima lettura è senza dubbio il coacervo di sensazioni, teorie, ipotesi, motti, che sottostanno alle continue variazioni di umore, dall'avvilimento più buio alle rare illusioni di guarigione. E non solo: gli argomenti talora ritornano con maggiore determinazione, oppure – come si è detto prima – con contraddizioni a volte visibili, a volte vaghe e confuse. Ma, sicuramente, tutto ciò non toglie nulla alla bellezza dell'opera, al contrario le conferisce la tipicità di una singolare modulazione dei sentimenti e degli umori vissuti nel corso delle dolorose vicissitudini del poeta, grazie anche al corposo numero delle ottave. E, straordinariamente, persiste in tutta l'opera un ritmo incessante e travolgente, sia quando la forza dirompente di convinzioni conduce il poeta anche al di là del razionale, sia quando l'impetoso crollo di ogni credo lo trascina nella più assoluta rassegnazione.

Dopo la prima ottava, in cui lo Strascino chiede a Dio di consentirgli di avere la lucidità mentale per sfogare il suo dolore e poter mostrarlo al mondo intero, nella seconda e terza ottava, consapevole della patetica descrizione delle sue sofferenze, delinea al lettore non soltanto la sua trascorsa vita fatta di giochi e feste («Che già cantai d'amor con buona voglia, / or canto per cagion di peggior doglia.» II, 7-8), ma anche la sua attività poetica, volta soprattutto ad argomenti amorosi, gioiosi e divertenti («Cantai un tempo molte cose allegre / non mi satiendo di far giochi e feste, / or canto tutte cose oscure e negre, / a me, sol più che ad altri, assai moleste.» III, 1-4). Purtroppo, le sofferenze della malattia hanno tramutato tutto ciò in pianti struggenti, consentendogli di affrontare soltanto temi dolenti («Perché queste mie membra afflitte ed egre / posson sol ragionar di cose meste. / Così mie allegrezze e suoni e canti / si son conversi in dolorosi pianti.» III, 4-8).

La sifilide gli offre l'opportunità, pertanto, di diventare un testimone delle atroci e insopportabili sofferenze che patisce nei lunghi anni, ren-

⁵ S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, p. 156.

dendolo pienamente legittimato a disquisire su tutto ciò che concerne l'argomento, dalla descrizione minuziosa, dettagliata e morbosa del decorso della malattia alle riflessioni più intime e agli sfoghi più incontrollati. Il componimento VIII, intitolato *Narrazione*, segna il vero esordio del racconto, dove egli stesso si descrive nella più penosa compassione come «un meschino / che 'l mal francioso gli ha tolto a far guerra», che nemmeno la morte vuole, «anzi nel duol più il serra» (1-2 e 6). La morte, come liberazione dalle sofferenze, è uno dei temi più trattati dal Campani, che la invoca ad ogni cedimento delle speranze di guarigione. Essa è tanto desiderata da suscitargli non soltanto invidia nei confronti dei morti, come nell'ottava LXXII («io porto invidia a tutti e giustitiati / a molti che visti ho tagliare a pezzi / altri da morte subito assaltati, mi par che abbino avuto troppi vezzi / [...] / perché mi par che la lor passione / non sia da far con me comparatione», 1-4 e 7-8), ma anche da provocargli rabbia per l'indifferenza della morte alle sue sofferenze. Nell'ottava LXXIX, intitolata *Burlar di morte*, infatti, l'autore accusa la morte di scherzare con lui «qual col sorcio il gatto» (4) proprio perché questa, non avendo mai avuto il malfrancese, non riesce minimamente a comprendere i tormenti dei malati: pertanto, decide di burlarsi di essa contagiandola con la sifilide, in modo tale che, solo provando il supplizio del male, sarebbe tanto magnanima da donarsi ai sofferenti («et quando poi la proverà il tormento / non ci farà morir più tanto a stento», 7-8).

Lo Strascino, durante le continue sofferenze, si pose un problema intorno al quale la comunità scientifica dibatté a lungo in quegli anni, dando vita a numerosi trattati sull'argomento: l'origine della malattia. Vi furono, infatti, molteplici controversie sull'origine della sifilide, che in realtà non avrebbero trovato una risposta definitiva. Ovviamente, all'inizio della violenta epidemia, fu facile cadere nelle più varie giustificazioni moralistiche o superstiziose. Proprio per la sua forma di contagio si sostenne innanzitutto l'ipotesi eziologica della vendetta degli dèi per l'immoralità e la licenziosità degli uomini («Vuol dir qualcun che pe' nostri peccati / c'è dato questo mal, questa influenza», xx, 1-2). Infatti, l'identificazione che nel Cinquecento si fece del malfrancese con la lebbra (malattie che colpiscono entrambe in modo assolutamente vistoso) «è il segno del trasferimento operato, nell'orizzonte culturale della società cristiana del tempo, del simbolo del peccato da una “malattia vergognosa”, medioevale, come appunto la lebbra, a una “malattia vergo-

gnosa” moderna come appunto la sifilide»⁶. E come i lebbrosi, anche gli ammalati di sifilide cercavano inizialmente di nascondere il male («C’è qualcun che si pensa d’occultarlo / con negar sempre mai di non l’aver», / et non s’accorge che non può negarlo / perché a dispetto suo si fa vedere, xxxviii, 1-4), ma le manifestazioni esteriori del contagio erano pressocché immediate e particolarmente ributtanti. Il medico ferrarese Giovanni Manardi, esponente della legione italiana di medici cortegiani itineranti presso le varie corti, parla in una *medicinalis epistola* del 1526 di «pustole di diverso genere, e nella maggior parte crostose, che appaivano quasi contemporaneamente nelle parti oscene, nel volto e nella testa»⁷ e, quindi, dalla zona della “colpa” a quelle sottoposte al pubblico ludibrio. Numerose furono le teorie sull’origine della sifilide: la spiegazione astrologica raccolse indubbiamente maggiori consensi, poiché gli astrologi credevano che la posizione di alcuni pianeti potesse produrre epidemie: il 25 novembre 1484, una congiunzione nefasta di Saturno e di Giove nel segno dello Scorpione, sotto il cui influsso sono gli organi sessuali, fu considerata la causa dell’epidemia⁸. Niccolò da Lonigo, detto Leoniceno, medico e umanista, che per primo dette un quadro clinico completo della malattia, invece, nel suo *Libellus de epidemia* imputò la malattia alle perturbazioni climatiche di quegli anni ma non escluse affatto che la malattia fosse sempre esistita, probabilmente in una forma lieve⁹. Ma l’ipotesi divenuta più accreditata dagli storici della medicina – anche se non esiste una certezza scientifica su questo – è che la sifilide sia stata introdotta in Europa dall’America agli inizi del 1493 al ritorno dall’isola di Hispaniola dei marinai che avevano seguito Colombo nel suo primo viaggio. I marinai, totalmente privi di difese immunitarie nei confronti della malattia, furono contagiati a causa di una sessualità praticata molto liberamente nell’isola¹⁰. E sta di fatto che, già dopo dieci anni dai primi casi, la sifilide si estese a macchia d’olio in tutta l’Europa. Ovviamente, scoppiò la polemica su chi dovesse essere considerato il responsabile del

⁶ G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, cit., p. 79.

⁷ S. DE RENZI, *Storia della medicina italiana*, vol. III, Bologna, Forni, 1966, p. 594, rist. anast. (I ed., 5 voll., Tip. del Filiatre-Sebezio, Napoli, 1845-49).

⁸ Cfr. G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, cit., p. 77 e C. QUÉTEL, *Il mal francese*, Milano, Il Saggiatore, 1993, pp. 43-44.

⁹ Cfr. N. LEONICENO, *Libellus de epidemia quam vulgo morbum gallicum vocant*, Venezia, Aldo Manuzio, 1497.

¹⁰ Cfr. ad es., E. TOGNOTTI, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'AIDS (xv-xx sec.)*, presentazione di G. COSMACINI, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 243-44 e V. BUSACCHI, *Storia della medicina*, Bologna, Pàtron 1973, p. 177.

contagio. Ogni paese contagiato attribuì alla malattia il nome del paese vicino: i fiamminghi e gli olandesi la chiamarono “mal spagnolo”, i polacchi “mal tedesco”, i francesi “mal napoletano”, sostenendo di essere stati contagiati durante il loro soggiorno nella città nel 1494; gli italiani, i tedeschi e gli inglesi, invece, parlarono, di “morbo gallico” o “mal francese”, attribuendo alle truppe di Carlo VIII la responsabilità di avere importato la malattia in Italia¹¹.

Lo Strascino non credette mai a quest’ultima ipotesi e, in una serie di ottave, immagina la nascita della malattia come opera del demonio per punire Giobbe della infinita pazienza che aveva sempre dimostrato, segno dell’amore e della devozione verso Dio («Udito ho dir che questo antiquo Iobbe / in questo mal fu molto patiente», L, 1-2; «Sofferse perder Iobbe ogni sustantia / conoscendo di Dio l’immortal gloria, / perse i figlioli, ebbe somma costantia / [...] e vista el diavol tanta patientia, / pensò di fargli nuova violentia», LI, 1-2 e 7-8). E l’Onnipotente, per mostrare a Satana la fedeltà di Giobbe, affidò questi nelle sue mani: «Così elesse questo mal crudele, / pensa, lector, se gli è un mal da cani, / Dio per mostrar che Iobbe era fedele, / disse a Satan: il do nelle tue mani, / [...] Allor Satan, con tal mal pien di vito, / diede a Iobbe amarissimo supplitio», LII, 1-4 e 7-8. In realtà, Giobbe è stato sempre considerato il protettore dei lebbrosi, e per lungo tempo la lebbra fu denominata “il male di Giobbe”. Ma poiché i sintomi della sua infermità apparivano simili a quelli della sifilide (piaghe e bolle su tutto il corpo, dolori atroci alle ossa, febbre), dalla prima comparsa della sifilide, l’uomo di Hus fu assimilato ad essa. Non si sa, in effetti di quale malattia l’uomo soffrì, e nemmeno il *Libro di Giobbe* è chiaro su questo, tant’è che il biblista e gesuita Giovanni Stefano Menochio, nella sua grandiosa opera in sei volumi, le *Stuore*, dedica il capitolo 47 della centuria quinta proprio a questo argomento, *Quali fossero le infermità che per la persecutione del demonio patì il Santo Giob*: partendo, infatti, dagli scarsi accenni presenti nel testo biblico, egli afferma, spingendosi ad avanzare diverse ipotesi (lebbra prima di tutto, psoriasi, mal caduco, apoplezia, febbre etica e in ultimo, mal francese), che «di qual sorte fossero queste [ulcere e piaghe], non si può con tutto ciò dubitare che non fossero dolorosissime, e che l’in-

¹¹ Cfr. V. BUSACCHI, *Storia della medicina*, cit., p. 177; B. CARUGO, *Breve storia della medicina, della diagnostica e delle arti sanitarie. Fatti, scoperte scientifiche, curiosità ed altro*, Milano, Edizioni NZ Congressi, 2006, p. 37; G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, cit., pp. 76 e 79 e C. QUÉTEL, *Il mal francese*, cit., p. 18 e pp. 23-24.

fermità che egli patì non fosse un aggregato di molti gravissimi mali»¹². L'affinità dei sintomi della sifilide con altre malattie, soprattutto la lebbra, creò quindi, fin dall'inizio, molte confusioni ed errori, e i malati di sifilide vennero considerati esattamente come lebbrosi. Un anonimo, infatti, dando notizia della comparsa della malattia nel febbraio-marzo 1497 ed esponendo le problematicità nel curarla, la collega a quello del patriarca: «in Ferrara è stato grandissima copia de uno male chiamato mal franzoso o male de sancto Job, a lo quale male li medici non sanno remediare»¹³. Ma, tornando al *Lamento*, lo Strascino, attribuendo l'origine del male a Satana («Donque, questo mal venne dal demonio», LIII, 1), assolve pertanto i francesi dall'accusa di untori («El non ci han colpe le genti franciose», LIII, 2), ribadendo verso la fine della sua opera, ormai guarito, che ulteriori prove della sua antica esistenza si trovano anche nel Vangelo (Matteo, 26,6 e Marco 14,3) dove si racconta della visita che Gesù fece a Simone: «Da Carlo in qua chiamato è mal francioso; / io trovo che gli è molto più antiquo. / Quando Cristo guarì Simon lebbroso, / era di questo mal pessimo iniquo» (CL, 1-4). Ma non era solo la somiglianza delle manifestazioni, ma anche le sofferenze che egli patì, a portare lo Strascino all'accostamento della sifilide ad altre malattie, come, ad esempio, la gotta, al cui argomento dedica tre ottave consecutive. Nell'ottava CXXX, intitolata proprio *Comparazione del male incognito alla gotta*, egli descrive uno dei supplizi da cui fu afflitto negli otto anni della malattia e che, sia per il dolore e sia per il punto in cui esso si manifestava, è assimilato alla podagra:

Similmente ebbi mal sotto ogni piede
di più dolore, ma men vituperoso,
perché se tu non vuoi, nessun tel vede.
Fra la gente vai dritto di nascoso,
ma come l'uomo poi a casa riede,
va più storto e più zoppo che un gottoso
e disputa su ogni or fra genti dotte
qual mai sia peggio: o 'l francese o le gotte.

¹² G. S. MENOCHIO, *Delle stuore tessute di varia eruditione, sacra, morale, e profana. Nelle quali si dichiarano molti passi oscuri della Sacra Scrittura, e si risolvono varie questioni amene, e si riferiscono riti antichi, e historie curiose e profittevoli*, vol. v, in Roma, appresso Domenico Manelfi, 1653, p. 139; cfr. pure, A. LUZIO, R. RENIER, *Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del sec. XVI* in, «Giornale storico della Letteratura italiana», V, 1885, Fasc. 15, pp. 418-32, p. 423.

¹³ Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti, a cura di G. PARDI, Bologna, 1933 («*Rerum Italicarum Scriptores*», XXIV², parte VII, vol. I), pp. 199.

I primi 4 versi di questa ottava mettono in luce anche il problema sociale che il malfrancese pose: la paura di essere riconosciuti come contagiati dal male “osceno” e di essere additati come peccatori. Occultare il male era, però, un tentativo assolutamente inutile, poiché le manifestazioni erano subito visibili esternamente, come afferma lo stesso Strascino nell’ottava xxxvii, intitolata *Publicatione del male*: «C’è qualcun che si pensa d’occultarlo / col negar sempre mai di non l’avere, / et non s’accorge che non può negarlo / perché a dispetto suo si fa vedere» (1-4). Intuendo fin da subito che il contagio avveniva per via sessuale, il male divenne un marchio del vizio, una inconfutabile prova dei costumi dissoluti, il segno infamante di una atroce punizione che «passa esattamente per dove si è peccato»¹⁴. Tutti i medici furono pressoché concordi nell’affermare la contagiosità della malattia attraverso il coito, sebbene alcuni di essi (ad esempio, Leoniceno e due suoi allievi, Antonio Scanaroli e Antonio Musa Brasavola) affermarono che l’infezione poteva essere trasmessa al di fuori del rapporto sessuale, come attraverso un casto bacio, un pudico contatto o la corruzione dell’aria. Questi medici furono particolarmente celebrati e magnificati da religiosi e soprattutto da famiglie nobili, in molte delle quali alcune ragazze, ritenute ovviamente vergini, si erano ritrovate improvvisamente affette dal malfrancese¹⁵. Alla luce di questo, è comprensibile che la manifestazione esteriore del male fosse un’ignominia intollerabile e si facesse di tutto per nasconderla. Tuttavia, dal momento che la fase espansiva del morbo fu molto lunga e assunse proporzioni pandemiche, esso colpì ovunque e tutti i ceti sociali («in Roma è quasi noto ad ogni gente», cXLII, 2), senza appunto risparmiare nobiltà e clero, a causa soprattutto della licenziosità della vita di quel periodo:

L’orgia stregonasca clandestina, le orge sessuali che coronavano certe feste popolari in campagna e in città, le spedizioni punitive contro le concubine dei preti, il frequentare i bagni pubblici promiscui, sono esempi fra i molti di pluralismo sessuale in Europa. È certo tuttavia che, in misura maggiore, la libertà sessuale caratterizzò la casta signorile, dedita ai piaceri della vita in un clima di corruzione morale e politica¹⁶.

Pertanto, rientrò presto nella normalità ammettere la propria condizione e, per molti letterati, anzi, scrivere le proprie penose sofferenze, diventò il pretesto per esorcizzare un dolore o per autocommiserarsi o per ironizzare

¹⁴ C. QUÉTEL, *Il mal francese*, cit., p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. ZANCA, *Il mal francese* in, «Kos», a. I, n.1, 1984, p. 78.

sulla drammaticità del proprio stato di salute, anche attraverso elogi paradossali della malattia, attuando cioè un capovolgimento della realtà, da uno stato di sventura ad uno stato di assoluto benessere¹⁷.

Lo Strascino – come si è detto all’inizio – punta a suscitare compassione presentando al pubblico le sue sventure con momenti di vera drammaticità come nell’ottava XLIII, *Pensieri crudeli*, in cui egli esprime il desiderio di suicidarsi. Questa ottava è una delle più interessanti, poiché rappresenta proprio l’esempio dell’alternanza di toni che il poeta attua nell’opera, una modulazione talvolta repentina – come in questo caso – di sensazioni e, quindi, di ritmo:

Quante volte ho pensato d’ammazzarmi
con crudeltà per qualche strano modo,
precipitarmi d’alto, attossicarmi,
darmi con un pugnale, acuto e sodo.
Poi mi pareva pur male disperarmi
e mandarne col corpo l’anima in frodo.
Così cambiavo il mio crudo consiglio
con dir: forse starò sta notte meglio.

Il pensiero di distruggere l’anima insieme al corpo lo fa desistere dall’azione suicida, e – come si può facilmente notare – la seconda parte dell’ottava appare meno concitata e tesa, ma soprattutto più fiduciosa nel futuro e, quindi, in un possibile miglioramento. Non molto diversa nella sua tragicità e senza alcuno spazio alla più piccola speranza è l’ottava LXXIII, *Disperazione*, dove egli invoca il diavolo e una morte rapida che lo liberi finalmente dalle sofferenze: «Chiamo tal notte mille volte il diavolo, / e altrettante subitanea morte / [...] / Me amazzarei, ma il braccio non è forte» (1-2 e 6). Il pensiero della morte, in realtà, è presente in tutta l’opera (es: [...] «rinnieghi il battesimo / portando a ogni morto ogn’ora invidia», XL, 4-5; «Solo il gridare è una manna santa / e ’l resto è tutta voglia di morire, / et per disgrazia, o per tuo tristo fato, / la morte non ti vol se non stentato», XIV, 5-8; «Assediato, attratto, resta in terra, / et per fortuna, per forte o destino, / morte nol vuol, anzi nel duol più il ferra», VIII, 4-6), e l’invocazione ad essa non sempre avviene con toni drammatici, ma con una ironia che comunque lascia trasparire i profondi tormenti dell’autore, come nel caso dell’ottava LXXIX, *Burlar di morte*, in cui immagina di contagiare la morte, perché, soltanto provando la stessa sua disperazione, essa gli consentirà una fine veloce:

Se morte avesse il mal francese un poco,
noi aremo da lei ogni buon patto.

¹⁷ Cfr. S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., p. 160.

Ma perché non le duol, vuol di noi gioco,
 e con noi scherza qual con sorcio il gatto.
 Ma se un di me l'acosto in qualche loco,
 io gliel'appiccherò forse di fatto.
 E quando poi la proverà il tormento,
 non ci farà morir più tanto a stento.

Ma, in qualunque modo la morte venga invocata, essa è comunque simbolo di un risanamento, di un definitivo alleviamento, un uscire risolutivamente da una sofferenza senza rimedio. Ma questo non può e non deve avvenire solo nel corpo, ma anche nello spirito, e la morte per suicidio annienterebbe i valori etici e morali, portando la propria anima alla dannazione eterna. E allora, non avendo né la forza né il coraggio per suicidarsi, non rimane che provare invidia nei confronti di uomini giustiziati, perché è un'altra mano a porre fine al dolore. Ma c'è di più: l'invidia è rivolta anche ai torturati e ai maltrattati, nella ferma convinzione che le loro sofferenze siano inferiori alle sue:

Invidie a morti e vivi tormentati

Io porto invidia a tutti e giustitiati,
 a molti che visti ho tagliare a pezzi,
 altri da morte subito assaltati,
 (mi par che abbino avuto troppi vezzi)
 a galeotti, a schiavi incatenati,
 venduti e rivenduti per vil prezzi,
 perché mi par che la lor passione
 non sia da far con me comparatione. (LXXII)

Ma la tragicità presente nelle ottave spesso è talmente esasperata da sembrare una forzatura, e molte descrizioni rasentano il grottesco. In molti autori affetti dal mal francese, l'autocommiserazione e l'esagerata manifestazione del proprio dolore prevalgono su una razionale ed equilibrata descrizione dei sintomi e dell'evoluzione della malattia. Merita un accenno, per esempio, il *De guajaci medicina et morbo gallico*, un'operetta che il tedesco Ulrich von Hutten pubblicò poco prima della sua morte, appunto di sifilide¹⁸. La cruenta e morbosa esposizione dei particolari agghiaccianti del suo corpo ormai devastato dal morbo, porta l'autore a scrivere nella lettera dedicatoria del libretto una lunga giustificazione, a sostegno della quale «invoca un canone di autori che si dedicarono a un argomento vile»¹⁹. Pro-

¹⁸ Testo in U. DE HUTTEN EQUITIS GERMANI, *Opera quae extant omnia, collegit, editit, annotationibus illustravit Ernestus Josephus Herman Münch*, Berlino, J. Reimer, 1823, pp. 229-327.

¹⁹ S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., p. 157.

pinare, infatti, le orribili descrizioni del proprio corpo malato con dovizia di particolari diventa quasi un bisogno per molti autori. Ma lo Strascino non parla molto dei danni procurati sul suo corpo dalla malattia, quanto piuttosto della moltitudine di metamorfosi che essa può procurare:

Deh, considera bene i modi tutti
delle trasformation di questo male:
certi visi sguaffati, storti, brutti,
difformi totalmente al naturale;
altri con pelle in sull'ossa reduetti,
come tratti di tomba di spedale,
dove poi si discerne i più valenti
senza occhi, senza naso e senza denti. (XLI)

Ma, a parte qualche accenno alle ripugnanti manifestazioni esterne che colpivano i malati di mal francese (ulcere diffuse su tutto il corpo, eruzioni cutanee maculari, febbre, dolori acuti alle ossa, perdita dei capelli, del naso, degli occhi, per citarne solo alcune)²⁰, l'attenzione del poeta è rivolta quasi esclusivamente alle sofferenze interiori che essa causa, a «gli eterni orridi tormenti» (LXIX, 5) che tutti i malati come lui sono costretti a patire. Tuttavia, non vengono trascurati altri temi (quelli topici in quasi tutte le opere che trattano questo argomento) come l'oscurità delle cause della malattia, il sentimento di vergogna, la disperazione, l'inefficacia dei rimedi convenzionali ai quali si ricorreva e la contagiosità. Quest'ultimo tema qui non viene affrontato dal punto di vista della paura o delle abitudini sessuali, che indubbiamente questa modificò, ma da un aspetto non meno importante: la malattia svela la subdola caratteristica non solo di non manifestarsi subito, di avere cioè una lunga incubazione²¹ che può arrivare anche a un anno, ma soprattutto (dimostrando per questo di meritare di essere altrimenti chiamata “la grande imitatrice” dal medico canadese William Osler)²² quella di rivelarsi inizialmente con una varietà di sintomi clinici facendo così pensare ad altre malattie. La cosiddetta “discrezione” con cui la lue si presentava, impedendo una diagnosi tempestiva, portava a non scoprire in tempo la contagiosità di coloro che erano stati raggiunti dalla malattia, favorendone quindi la diffusione. Insomma, siamo di fronte al comportamento più inquietante, pericoloso e perciò temuto del grande nemico, per cui è del tutto comprensibile che fosse uno dei temi principali della letteratura sull'argomento. Nella xxxvii ottava, lo Strascino abban-

²⁰ A tal proposito, si veda S. DE RENZI, *Storia della medicina italiana*, cit., pp. 592-93.

²¹ Cfr. E. TOGNOTTI, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'AIDS (xv-xx sec.)*, cit., pp. 29-37.

²² Ivi, pp.22-23.

dona il tono di disperazione e di autocommiserazione e raccoglie la sua preoccupazione in una forma di composta riflessione:

Discretione del male

Guarda se questo male ha del discreto
 Et se fonda al securo ogni sua opra
 Preso che l'hai starà con te secreto
 Quattro, o sei mesi avanti che 'l si scopra.
 Poi per trarti di dubbio, queto, queto,
 Manda i segnal verissimi al disopra,
 Et giunto il tempo del suo parturire,
 Si viene in tuo favor tutto a scoprire.

Certamente è da riconoscere in questi versi la fonte del Firenzuola, che nel suo *Capitolo in lode del legno santo*²³ conferma questo inquietante aspetto della malattia:

²³ *I capitoli del Mauro e del Bernia ed altri autori nuovamente con ogni diligenza e correzione stampati*, [Venezia], per Curzio Navò, 1537. La silloge è stata successivamente ristampata due altre volte con l'aggiunta di qualche testo e con lievi modificazioni editoriali: *Tutte le opere del Bernia in terza rima, nuovamente con somma diligenza stampate*, [Venezia], per Curzio Navò, 1538 (all'interno, altre due sezioni aperte da nuovi frontespizi: *Tutte le terze rime del Mauro, nuovamente raccolte e stampate*, [Venezia], per Curzio Navò e fratelli, 1538 e *Le terze rime di messer Giovanni dalla Casa, di messer Bino e d'altri*, [Venezia], per Curzio Navò e fratelli, 1538) e *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce e d'altri*, [Venezia], per Curzio Navò, 1539. Poi, *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di Bino, del Molza, del Dolce e del Firenzuola, ricorretto e con diligenza ristampato*, Firenze, [Giunti], 1548, pp. 2r-v., che fu ristampato, sempre presso i Giunti, nel 1550, 1552, 1555; *Il secondo libro dell'opere burlesche di messer Francesco Berni, del Molza, di messer Ludovico Martello, di Mattio Franzesi, dell'Aretino e di diversi autori*, Firenze, Giunti, 1555, pp. [1v-2r]. Seguirono, nel corso del Settecento, le seguenti ristampe, che testimoniano, tra l'altro, la loro grande fortuna: *Il primo libro dell'opere burlesche di messer Francesco Berni, di messer Giovanni della Casa, del Varchi, del Mauro, del Bino, del Molza, del Dolce e del Firenzuola*, Londra, per Giovanni Pickard, 1721; *Il secondo libro delle opere burlesche di messer Francesco Berni, del Molza, di messer Bino, di messer Ludovico Martelli, di Mattio Franzesi, di Pietro Aretino e d'altri autori. Con aggiunta in fine del Simposio del Magnifico Lorenzo de' Medici*, Londra, per Giovanni Pickard, 1724; *Il terzo libro delle opere burlesche aggiunte a quelle di Francesco Berni*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1726; *Il primo libro dell'opere burlesche del Berni, del Casa, del Varchi, del Mauro, del Bino, del Molza, del Firenzuola*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771; *Il secondo libro dell'opere burlesche del Berni, del Molza, del Bino, del Martelli, del Franzesi, dell'Aretino e d'altri autori*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771; *Il terzo libro dell'opere burlesche del Berni, del Casa, dell'Aretino, del Bronzino, del Franzesi, del Medici, del Galileo, del Ruspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, del Pazzi*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771.

bench'io conosco infinite persone,
che così vaghe son de' fatti loro
che no 'l vorrian con quella discrezione. (vv. 46-48)

Ovviamente, proprio per la facilità del contagio, la preoccupazione dei medici era trovare misure preventive e una giusta terapia. Le cure proposte furono innumerevoli, perlopiù poco efficaci (qualcuna persino letale), e lo Strascino, nell'ottava xxiii, *Medicine e spese*, testimonia questa affannosa ricerca dei malati come lui di provare ogni cura possibile, anche quelle più improbabili, a costo di spendere un patrimonio: «Se de le medicine io n'ho provate / pensa a tuo modo inneumerabil somma, / et s'io ci ho ben de le spese gittate / per sanar qualche doglia o piaga o gomma» (1-4). Il noto medico, alchimista e astrologo svizzero Philippus von Hohenheim (1493-1541), detto Paracelso, per esempio, si convinse che l'unico rimedio fosse il mercurio, il cosiddetto argento vivo, somministrato come unguento, mescolato a grassi animali o alle più disparate sostanze correttive, oppure attraverso le fumigazioni, vere e proprie saune effettuate all'interno delle cosiddette stufe mercuriali. Tuttavia, c'era un piccolo inconveniente: il mercurio, specialmente se assunto in dosi ingenti, è tossico, per cui il risultato che si otteneva più frequentemente era la morte del paziente per avvelenamento e fra atroci sofferenze (tremori, paralisi, perdita dei denti, gravi effetti neurologici, ecc.)²⁴. E, nonostante questi rischi e il conseguente consiglio che ricevette dai più di desistere dall'uso del mercurio, lo Strascino perseverò con questo trattamento, nella convinzione che era proprio l'argento vivo a tenerlo in vita:

Se d'ungerti ragioni con qualcuno,
i più dicono: «Non far, che gli è cattivo!
Sta quanto poi da l'ungerti digiuno,
che mala cosa è questo argento vivo!»
E non san che'l mio duol è sì importuno,
che s'io non m'ungo io son di vita privo.
E così mi confortan con gli aglietti,
dicendo che unto addosso io non mi metti. (xxix)

Ma i pareri contrastanti su questa cura portarono il poeta a disorientamento e disappunto, che egli nell'ottava successiva (xxx) esprime

²⁴ Cfr. C. QUÉTEL, *Il mal francese*, cit., pp. 38-39, 68-69 e 97.

attraverso una espressività pungente e assai colorita che palesa, però, l'amara percezione di una totale assenza di certezze nella risoluzione del problema: «L'un dice "ungeti", e l'altro "e' non mi pare", / et confuso rispondo "Io vo caccare!"» (7-8). E arriva immediatamente (ottava xxxi) a sua discolpa la giustificazione, per l'impiego di termini così poco raffinati, sebbene occorra dire che lo Strascino qui non si fece mai scrupolo di vivacizzare i suoi versi con una immediatezza espressiva che talvolta va al di là della parola stessa e investe anche concetti moralmente degni invece di rispetto: «S'io dico pur qualche parola lorda, / di ciò non prender troppa ammirazione, / per questo male ogni virtù mi scorda / [...] / che se di questo mal guarisse presto, / assai più nel parlar sarei modesto» (1-3 e 7-8).

Ma, ritornando alla cura con il mercurio, per evitare i devastanti effetti collaterali, fino a quando non si trovò il giusto dosaggio, a partire dal 1517 la cura del Paracelso per combattere la sifilide fu pian piano sostituita dal decotto di guaiaco, più noto con il nome di "legno santo", fortemente raccomandato da Ulrich von Hutten²⁵ e indicato anche dal Fracastoro come un rimedio alternativo ed efficace contro il male luetico²⁶. Ma anche in questo caso, ancorché non esiziali, gli esiti della sperimentazione non furono quelli sperati, tanto che ben presto si ritornò all'uso del mercurio.

Furono tanti gli scrittori che decantarono gli effetti di questo decotto: fra questi, Agnolo Firenzuola dedicò al legno di guaiaco forse il più celebre dei suoi capitoli in lode, il già citato *Capitolo in lode del legno santo*. Anch'egli parte da una vicenda autobiografica, ma il sorriso con cui egli descrive la propria infermità è molto lontano dal patetismo del Campani: i collaudati meccanismi retorici e linguistici della poesia equivoca consentono a Firenzuola di considerare e rappresentare con ironico distacco una dolorosa vicenda personale. Il poeta può così affrontare, quasi con leggerezza comica, il racconto della propria vita sessuale durante la malattia. Ma se per Firenzuola, come per molti poeti e scrittori, il legno

²⁵ Cfr. V. BUSACCHI, *Storia della medicina*, cit., p. 178.

²⁶ Scrive C. QUÉTEL, *Il mal francese*, cit. p. 37: «Ma cos'è la cura di Guaiaco? Il legno dell'albero di guaiaco, importato da Hispaniola, è ridotto in polvere e questa serve alla preparazione di un decotto che si fa bollire a fuoco lento. Il malato viene messo in una stanza calda dove circola poca aria. Progressivamente si riduce la sua alimentazione fino a sottoporlo a una dieta severa, in cui gli vengono somministrati anche leggeri purganti. Ogni giorno deve bere una dose abbondante di decotto di guaiaco dopo aver sudato, avvolto in pesanti coperte. Trenta giorni a questo regime, e si è estratta la radice del male».

santo è la panacea del male più temuto in quegli anni, per lo Strascino il suo potere terapeutico era sostanzialmente nullo. In effetti, l'efficacia della cura è una realtà che appartiene solo al fantastico mondo della poesia: non c'era decotto o altro rimedio che riuscisse almeno a contenere la diffusione del morbo²⁷. Anche il Campani dovette riconoscere, probabilmente a sue spese, questa amara verità se nell'ottava CLII, intitolata *Incredulità del legno d'India*, così scrive: «Se il legno d'India ne guarisse affatto, / non curarei d'averne un'altra volta / il mal francese [...]» (1-3). La guarigione, comunque, avvenne anche grazie al suo medico, il maestro Simone da Ronciglioni, che lo curò con il mercurio e a cui dedica due ottave, CXXV e CXXVI:

Un maestro Simon da Ronciglioni
fu meco adventurato più che dotto,
con suoi argenti vivi e untioni
mi guarì che languito aveva otto anni.
Molti son di contrarie opinioni
che l'unger mandi gli uomini al di sotto,
ma io così l'alchimia questo tratto,
di sette volte che unger mi era fatto.

Io gli sarò in eterno obligato,
tanto mi trovo san, gagliardo et schietto,
e sommene in tal modo assicurato
che mi torni più mal non ho sospetto.
Se pur tornasse, sarà il mal tornato,
ma faccia altro camin, ch'io nol aspetto,
perché, s'io vo negar d'averlo avuto,
sto tanto ben, che mi sarà creduto.

Egli, in realtà, una volta guarito non avvertì mai la sicurezza di non poter avere una ricaduta. «Non me ne fido ben ch'io sia ciarmato / che un'altra volta el potrei ripigliare», scrive lo Strascino nei primi due versi dell'ottava CXXI, così come pure nell'ottava CXXIV, egli esprime questi preoccupanti dubbi: «Chi mi dicesse: “Tornaraiti più?” / Non saprei già

²⁷ Alfonso CORRADI raccolse in un volume (*L'acqua del legno e le cure depurative nel Cinquecento*, Milano, Flli Rechiedei 1884, estr. dal vol. 269 degli *Annali universali di medicina*, 1884) le numerose testimonianze di medici e pazienti che asserivano l'efficacia del decotto. Da questo libro si evince come il legno di guaiaco avesse goduto di una grande fortuna per tutto il Cinquecento, e anche oltre, non solo per curare la sifilide, ma per ogni sorta di malattia o semplici malesseri come l'emicrania, la sciatica, l'epilessia, la gotta, la tisi, divenendo, pertanto, la panacea di tutti i mali.

che rispondermi qui» (3-4). Se il poeta non si abbandonò alla sicurezza di essere ormai libero per sempre dalla malattia, la convinzione dei più era invece che la guarigione dalla sifilide automaticamente immunizzasse da un eventuale secondo contagio. Questo non fece che aggravare la situazione, poiché si verificò un fatale abbassamento delle difese, che favorì la propagazione della malattia con frequenti casi di ricadute, il cui esito era quasi sempre la morte.

Ma, nonostante i dubbi e le paure, nella seconda parte del poemetto, il poeta si dimostra decisamente più gaio e frizzante, lasciandosi andare ai suoi desideri di peccatore che, durante la malattia erano sopiti, affermando, ad esempio, che se fosse sicuro dei rimedi contro il male, egli non si curerebbe di ammalarsi nuovamente «pur di poter lassar ir la bestia sciolta» (CLII, 4). La guarigione lo porta anche a dimenticare di essere stato offuscato dalla disperazione, tant'è che egli non soltanto nega di aver imprecato contro Dio e i santi, ma biasima profondamente coloro che lo fanno in preda alla disperazione: «Ho visto alcun da questo mal vessato / de la divinità far un macello / [...] / che arriccias mi faceva ogni capello» (CXLI, 1-2 e 6).

E, sebbene le prime ottave della seconda parte siano una sorta di *excusatio* nei confronti dei lettori per aver scritto versi dominati dall'impeto dello sconforto, dalla rabbia cieca per una malattia che sembrava non dovesse mai andar via, lo Strascino qui è ben lontano dall'autocommiserazione che regna nella prima parte. Infatti, dopo l'ammissione di aver prodotto un'opera greve, in cui non è stato in grado di mitigare l'amarezza degli argomenti («Adunque sarei io perfetto autore / se un tema amaro sapessi addolcire», CXX, 5-6), impresa che solo il Pulci può fare («Ma in questo stil le stanze e rime dolci / fur sol concesse a Luigi de Pulci», CXX, 7-8), egli sembra quasi perdere consapevolezza degli inquietanti e dolorosi toni della prima parte, calato totalmente nella gioiosa condizione di sanato. E con grande soddisfazione e autostima, pur ammettendo qualche imperfezione di stile, egli si lascia andare in lodi sfrenate dei suoi versi, nella convinzione di aver diletato i sofferenti:

Fama di questa opera

Or se tu metti questo mio libretto
in tur una famosa libreria,
di palese o di nascosto sarà letto
più che la Bibbia o libro che vi sia.
Di stil, so che gli è plusque imperfetto.

Però ne so divitia e cortesia,
a molti afflitti che me n'han pregato.
Et per sol questo a stampa l'ho mandato. (CXLIII)

In realtà, questa è un'opinione che il poeta manifesta anche in altre ottave della seconda parte dell'opera, persuaso che il buon esito delle sue tribolazioni possa esser di conforto ai lettori affetti dalla sifilide. Certamente, lo Strascino sa bene che il pubblico al quale si rivolge è ampio e che i suoi versi «a interpretargli bisogna poca arte» (CXLVII, 6) e, pertanto, non si cura affatto delle critiche pesanti ricevute. È fin troppo ovvio che la monotonia tematica coincide con quella stilistica, sebbene si incorra in qualche alternanza di modulazioni, che però non mutano fondamentalmente l'impianto dell'opera. Egli stesso – come ha ribadito più volte nelle ultime ottave – non aveva l'obiettivo di creare ambiziosi estetismi o attuare raffinate scelte lessicali, ma quello di puntare su una immediatezza espressiva, attraverso le semplici costruzioni sintattiche, le rime facili, la licenziosità delle parole e l'asprezza nel descrivere le varie fasi della sua malattia. Ed è inevitabile che questa libertà nella terminologia porti a considerare in molte ottave una forzatura delle sue reazioni, una esasperata estrinsecazione dei suoi moti interiori che, sebbene assai probabili, talvolta sembrano voler suscitare a tutti i costi la pietà del lettore. Si sa, le opere incentrate su vicende autobiografiche, soprattutto riguardanti gravi malattie come la lue, corrono il rischio di cadere nel patetismo e nell'autocommiserazione. Eppure, nella moltitudine di scritti intorno a questo argomento, il *Lamento*, con tutti i suoi limiti, si distingue per la sua particolarità espressiva, e sicuramente, sembrò così anche ai suoi contemporanei, visto che si hanno molti indizi sulla sua popolarità²⁸.

È presente, ad esempio, nel già citato *Capitolo in lode del legno santo*, dove il Firenzuola, ricordata la febbre quartana protrattasi per oltre due anni, e descrivendo le carni divenute strane in séguito alle ulcere e alle gomme luetiche, richiama i travagli dello Strascino, al quale si paragona con la simpatica immagine del senese che torna dalla Maremma:

Avevo fatto certe carne strane
ch'io parevo un sanese, ritornato
di Maremma di poche settimane. (vv. 85-93)

²⁸ Cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del sec. XVI*, cit., p. 424.

Agostino Ricchi, nella commedia *I tre tiranni*²⁹, dopo aver fatto rievocare ad un attore alcune canzoni popolari, conclude dicendo:

Mi vien voglia di dir ad alta voce:
 “Il mal francioso” di Strascin da Siena;
 ma so che tutti lo sapete a mente
 come il Pater, et l’ave, et l’a b c. (vv. 99-102)

Nel suo *Capitolo in lode del malfranzese*³⁰, Giovanni Francesco Bini, pur riconoscendo nei versi dello Strascino una certa «goffagine versificatoria»³¹, ammette la sua capacità espressiva, la sua eloquenza, tanto che al confronto Cicerone scompare:

In retorica sì, che si fa loco,
 tanto declama: perciò tanto eloquente
 fu Strascin, ch’è per altro un dapoco.
 Non so se voi avete posto mente
 a quel che disse già del mal francioso,
 che Cicerone mi pare un niënte. (vv. 121-126)

Stesso concetto viene ribadito nei *Cicalamenti del Grappa*:

Et di qui è che Strascino da Siena, ch’altramente era un homaccio senza una maledetta letra, subito ch’ebbe il mal francioso diventò tanto dotto e così buon christiano³².

Sebbene la produzione del Campani fosse fiorente e vantasse numerose liriche ed opere teatrali, il *Lamento* rappresenta sicuramente l’opera che gli dette una considerevole fama, non soltanto per l’argomento, che in quegli anni era di grande attualità e interesse, ma anche per come egli

²⁹ *Comedia di Agostino Ricchi da Lucca, intitolata I tre tiranni, recitata in Bologna a N. Signore et a Cesare, il giorno della Commemorazione de la Corona di Sua Maestà*, Stampata in Vinegia per Bernardino de Vitali, 1533; tra le edizioni moderne della commedia *I tre tiranni*, l’edizione anastatica (Bologna, Forni, 1981) e l’edizione curata da A. M. GALLO (Cremona, Il Polifilo, 1998). Fu pubblicata anche in *Commedie del Cinquecento*, a cura di I. SANESI, Bari, Laterza, 1912, vol. I, pp. 165-310.

³⁰ Il capitolo si trova in *I capitoli del Mauro e del Bernia ed altri autori*, cit. I capitoli del Bini sono editi modernamente in G. F. BINI, *Capitoli erotici*, a cura di M. Masieri, Padova, Esedra 2017.

³¹ S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., p. 156.

³² *Cicalamenti del Grappa intorno al sonetto Poi che mia speme è lunga a venir troppo dove si ciarla allungo delle lodi delle donne e del mal francioso*, Mantova, Venturino Ruffinelli, 1545, p. 15.

lo sviluppò. Si è detto sopra come il malfrancese abbia fatto proliferare scritti di ogni genere, prima di tutto i trattati di medicina, nei quali si cercava di dare spiegazioni scientifiche all'origine e alla propagazione del male. Ma fu soprattutto la letteratura burlesca a trarre profitto da questo tema ricco di spunti e a tentare per prima una esorcizzazione della paura del contagio, prendendosi beffa della malattia attraverso il paradosso, il quale garantendo «il piacere dell'eversione delle “opinioni comuni” [...] dell'argomentare alla rovescia»³³, sovverte la realtà amara delle cose, i dolori, le amarezze e cancella di fatto l'esistenza stessa del male. Il Campani, invece, segue un orientamento totalmente differente nella sua poesia, dove la malattia e le sofferenze assumono il proprio valore reale, diventando prova della vulnerabilità non soltanto fisica dell'uomo ma anche morale, poiché la trasformazione operata dal malfrancese va bel al di là dell'aspetto esteriore. E che il male fosse tanto diffuso da essere diventato un'epidemia, è per lo Strascino una mera opportunità per attirare su di sé l'attenzione dei lettori. Infatti, sebbene l'opera appaia come un dialogo continuo con il lettore, il poeta è sempre in primo piano, anche quando si rivolge a coloro che soffrono come lui ostentando il proprio altruismo nel voler dilettere e confortare il suo pubblico. Il suo dolore è quindi al centro della scena, dev'essere pubblicizzato, esibito per ribadire l'individualità esistenziale del proprio essere che soffre, come se tutti i patimenti dell'universo si fossero concentrati nel suo corpo e nella sua mente. Persino l'irreprensibilità morale subisce l'assoggettamento a questo suo egocentrismo, diventando imprescindibile per gli altri ma duttile quando il poeta deve fare i conti con le proprie debolezze. La malattia, dunque, diviene esclusivamente l'occasione per rivelare la parte più intima di sé, in un discorso che non decolla mai per giungere ad un livello di dolore universale. E se la letteratura del Cinquecento su questo argomento si caratterizza per i suoi punti d'interferenza, per le numerose coincidenze stilistiche e linguistiche fra i numerosi testi, il *Lamento* si differenzia in modo deciso, netto, dando vita ad uno stile sciolto e immediato, che si spinge fino a numerose licenziosità verbali, rendendo diretto il rapporto con i lettori. Un'opera di una brillante diversità, si potrebbe dire, dove i caratteri distintivi di questo autore sono identificabili in ogni ottava, denotando una decisa indipendenza dalle linee del suo tempo, «un documento notevole e gustoso»³⁴, una testimonianza interessante e gradevole di una personale drammatica vicenda.

³³ S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., p. 178.

³⁴ A. LUZIO, R. RENIER, *Contributo alla storia del malfrancese ne' costumi e nella letteratura italiana del sec. XVI*, cit., p. 423.

Parole chiave:

Campani, Strascino, *Lamento*, malfrancese, sifilide

Abstract

Il *Lamento* di Niccolò Campani detto lo Strascino è un'opera che costituisce un punto di riferimento per la letteratura che nel Cinquecento trattò un tema così delicato come la sifilide. Nella moltitudine di scritti intorno a questo argomento, il *Lamento* si distingue per la sua particolare immediatezza espressiva, creata grazie a costruzioni sintattiche semplici, rime facili, licenziosità delle parole e asprezza nel descrivere le varie fasi della malattia che lo aveva atrocemente tribolato per otto anni. La malattia e le sofferenze diventano prova della vulnerabilità non soltanto fisica dell'uomo ma anche morale. Un'opera gustosa e notevole, dove i caratteri distintivi di questo autore sono identificabili in ogni ottava, denotando una decisa indipendenza dalle linee del suo tempo.

The *Lamento* by Niccolò Campani known as the "Strascino" is a play that certainly constitutes a point of reference for literature that in the Fiveteenth Century dealt with a theme as delicate as syphilis. In the multitude of writings on this subject, the *Lamento*, stands out for its particular expressive immediacy, created thanks to the simple syntactic constructions, the easy rhymes, the licentiousness of the words and the bitterness in describing the various phases of the disease that had atrociously afflicted him for eight years. Illnesses and pains become evidence of the vulnerability not only of man's physical but also moral. A tasty and remarkable work, where the distinctive features of this author are identifiable in each octave, denoting a strong independence from the lines of his time.

I BAMBINI NEL TEATRO DI SHAKESPEARE

1. *L'infanzia narrata*. Nel teatro di Shakespeare, che si propone nel suo insieme come un'opera/mondo capace di accogliere al suo interno ogni categoria umana ed ogni età della vita, infanti e bambini vantano presenze più fitte di quanto si possa presumere: tutte, per le ragioni che vedremo, funzionali allo sviluppo dell'azione e sapientemente connesse alla caratterizzazione dei personaggi che coi bambini stessi interloquiscono¹. Se si procede ad una interrogazione ravvicinata dei testi, si ha modo di rilevare come la loro presenza assecondi due modalità che danno a loro volta forma a due macrocategorie: da un lato, l'infanzia narrata oppure evocata per flashback più o meno estesi; dall'altro, l'infanzia e la prima fanciullezza incarnate sulla scena da figure alle quali l'arte drammaturgica di Shakespeare conferisce la dignità di personaggi a tutto tondo.

La prima categoria, in particolare, comprende opere in cui l'infanzia viene vista come una sorta di stagione effimera quanto luminosa, ancora lontana dalle brutture che macchiano il mondo degli adulti, ed altre – meno numerose – in cui la mente dello spettatore viene fatta convergere su viste spaventose, in cui hanno già spazio la violenza e la morte.

In *Romeo and Juliet* il compito di disegnare un quadretto domestico caratterizzato dal riso e da gioie condivise è affidato alla nutrice, che così rievoca una piccola disavventura capitata a Giulietta quando aveva da poco appreso a sgambettare per casa:

¹ Ciò nonostante, la bibliografia critica sull'argomento è scarna. L'unico studio specifico sull'argomento (che però si limita a prendere in esame la trilogia di *Henry VI*, *Titus Andronicus*, *The Winter's Tale* e *Macbeth*) si deve a C. CHILLINGTON RUTTER, *Shakespeare and Child's Play: Performing Lost Boys on Stage and Screen*, London, Routledge, 2007, che riserva ampio spazio anche alla storia del costume. Vanno aggiunti i contributi raccolti in *Shakespeare and Childhood* da K. Chedgzeny, S. Greenhalgh e R. Shaughness, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007, e l'articolo di K. KNOWLES *Shakespeare's 'terrible infants'?: Children in Richard III, King John and Macbeth*, nel volume curato da A. E. Gavin, *The Child in British Literature: Literary Construction of Childhood, Medieval to Contemporary*, New York, Palgrave-Macmillan, 2012, pp. 28-53.

And since that time it is eleven years; for then she could stand alone; nay, by th'rood, she could have run and waddled all about, for even the day before, she broke her brow, and then my husband - God be with his soul, a was a merry man took up the child, 'Yea' quoth he, - dost thou fall upon thy face? Thou wilt fall backward when thou hast more wit, wilt thou not, Jule?' And, by my holidam, the pretty wretch left crying and said 'Ay.' To see, now, how a jest shall come about! I warrant, an I should live a thousand years, I never should forget it: 'Wilt thou not, Jule?' quoth he, and, pretty fool, it stinted and said 'Ay'².

La vivace descrizione della nutrice, arricchita dal linguaggio 'basso' nel quale la donna si esprime, ricco di colloquialismi che sono tali anche a livello fonetico («a was a merry man... an I should live»), ci trasporta per qualche istante in un *interno* di alto livello sociale, opulento, in cui i bambini vengono allevati con tutti i mezzi, servitù compresa, che la ricchezza materiale può offrire. In questo contesto la piccola Capuleti è felice. E tuttavia allo spettatore, che vanta una superiorità conoscitiva rispetto ai personaggi, il destino di Giulietta è già noto. Egli sa già che questo accenno a una sessualità sana, da vivere con giovanile letizia, a seguito di nozze felici, prelude invece ad un amore sventurato e che il segno *morte*, incapsulato in quell'atto quasi negromantico che è il dare la parola allo scomparso marito della nutrice, finirà per dilagare nel resto del dramma. Nemmeno l'affetto sincero che la nutrice prova per Giulietta condurrà ad un esito fausto. Nel momento in cui consiglierà alla fanciulla di lasciar perdere Romeo, ormai bandito, e di sposare Paride, ella mostrerà quanto nauseabondo possa essere il mondo degli adulti:

Ancient damnation! O most wicked fiend!
 Is it more sin to wish me thus forsworn,
 Or to dispraise my lord with that same tongue
 Which she hath praised him with above compare
 So many thousand times? Go, counsellor,
 Thou and my bosom henceforth shall be twain.
 I'll to the friar, to know his remedy:
 If all else fail, myself have power to die³.

² W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, I, 3, 27-34. Qui come in seguito l'edizione di riferimento è quella messa a punto da J. Bate e E. Rasmussen: William Shakespeare, *Complete Works*, Basingstoke, Macmillan, 2007. D'ora in avanti si farà riferimento alle singole opere col solo titolo. La battuta concessa al defunto marito della nutrice (la ripeterà *verbatim* ai vv. 36-40), inspessita dal vezzeggiativo «Jule», sta a dimostrare come Shakespeare sappia estendere un sentimento come la tenerezza anche al mondo maschile. Non sarà, come vedremo, l'unica volta.

³ Ivi, III, 5, 247-254.

Giulietta, che ha appena ricevuto dal padre una sequela di insulti da trivio, dettati da una totale insensibilità di fronte a ciò che la figlia serba in cuore, è qui costretta a constatare che in casa sua, a Verona e forse nell'intero mondo, non vi è posto per chi, come lei e il suo Romeo, confida nel prevalere del bene sul male. Le parole della nutrice, un misto di cinismo e di pragmatismo da bottegaia, l'hanno fatta diventare adulta a quattordici anni. Tradita persino da chi aveva condiviso con lei pane e respiro e da una madre succube del marito, nel distico che chiude la citazione Giulietta oppone a tanto squallore la più estrema delle scelte, la morte.

Ben più sereni perché non collegabili a sviluppi dolorosi, almeno non in maniera diretta, appaiono i lacerti d'infanzia presenti in *Hamlet*, *The Winter's Tale* e *The Tempest*. Nella famosa scena dei becchini, in cui vita e morte si sovrappongono di continuo l'una all'altra, il principe danese ha appena raccolto dalla mano del seppellitore (non a caso rubricato come «first clown» nell'elenco delle *dramatis personae*) il cranio di Yorick:

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back a thousand times and now, how abhorred my imagination is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your owngrinning? Quite chop-fallen? Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that⁴.

Qui lo sguardo si sposta dal contesto borghese in cui era stata allevata Giulietta al microcosmo della corte in cui Amleto era cresciuto per diritto di nascita. Ma quando si accosta alle tombe che i becchini gli vanno mostrando, il principe di Danimarca ha conosciuto da tempo il male di vivere, che per lui ha preso le forme di una madre spergiura, di uno zio fratricida, di amicizie tradite, di un amore senza sbocchi, di una coscienza abitata dai mostri del disincanto e dell'accidia. Ecco quindi che le fulminee e tuttavia vivide immagini dei commensali divertiti dai lazzi e dalle capriole di Yorick, dei giochi con cui il buffone aveva intrattenuto il suo padroncino, dei baci allusivi ad un'intimità affettuosa e indifferente ai ruoli sociali, cedono subito il passo al vetusto ma nel caso specifico non eludibile tema dell'*Ubi sunt?*, che Amleto sviluppa con poche ma dense battute, tutte riprese da una cultura di stampo medievale che il riferimento

⁴ *Hamlet*, V, 1, 141-148.

alla vana bellezza femminile lascia specchiare nella letteratura omiletica che nell'intera Europa aveva tenuto vasto campo.

Nel *Winter's Tale* lo spazio concesso all'infanzia è molto più ampio. Perdita, che animerà con la sua silente presenza un'opera debitrice per intero dei modi del favoloso e del fiabesco, viene in un primo momento descritta *in absentia*, poche ore dopo che la madre Ermione l'ha messa al mondo. Già a conoscenza della immotivata ostilità di Cleonte, che la crede frutto di una relazione illecita fra la moglie e Polissene loro ospite, Paolina oppone al tossico mondo degli adulti quell'innocenza (nel senso più letterale del termine) che ogni bambino, nel nascere, porta con sé come dote primigenia:

You need not fear it, sir:
This child was prisoner to the womb and is
By law and process of great nature thence
Freed and enfranchised, not a party to
The anger of the king nor guilty of,
If any be, the trespass of the queen⁵.

Già definita da Emilia «[...] a goodly babe, / Lusty and like to live»⁶, Perdita irrompe nella vita accompagnata da una splendida immagine, assimilata com'è a una prigioniera evasa dalle carnali sbarre dell'utero materno, «libera e affrancata» perché tale la rende «la legge e il decreto della grande natura»: la legge naturale, cioè, che la stessa Paolina opporrà, inascoltata, alle sconnesse argomentazioni di Leonte che tale norma eterna sostituirà con uno *ius* tutto suo, dipendente dalla prevaricazione e dall'arbitrio. Innocente delle eventuali colpe materne, la bambina, divenuta una trovatella, sarà raccolta da un pastore ed allevata da un padre più umile ma più degno: un contadino, che è come dire un uomo più vicino di un re alla Madre Terra, che fin dalla creazione del mondo accoglie ogni seme e fa crescere ogni frutto⁷. Trattandosi di una commedia, tutto

⁵ *The Winter's Tale*, II, 2, 70-74.

⁶ Ivi, 32-33.

⁷ Il contadino che alleva Perdita come se fosse una figlia sua, riceve già su questa terra la sua ricompensa. Assieme alla bimba, infatti, lui e il pastore rinvergono dell'oro e «a bearing-cloth for a squire's child» (III, 3, 100), un lussuoso abito da battesimo. Il pastore, che subito dopo pronuncia la battuta «So let's see: it was told me I should be rich by the fairies» (101), perviene a quella che per lui è una constatazione: «This is a fairy gold» (105). Il fiabesco, che tanto spesso si nutre di storie che hanno per protagonisti i bambini, domina qui la scena.

finirà nel migliore dei modi. Almeno all'apparenza. Nello Shakespeare delle commedie vi è sempre spazio per il perdono ma le colpe si pagano. Cleonte riavrà la figlia, certo, ma al prezzo di non aver goduto della sua infanzia e di tutte le gioie che un genitore ricava da questa irripetibile fase dell'esistenza.

La Miranda della *Tempest* serba, dell'infanzia, un unico ricordo; uno solo ma ben radicato nell'anima, al quale il tempo ha dato la forma di un sogno che le vicissitudini poi patite, frutto del periglioso approdo in un'isola inospitale, avranno reso struggente. Si tratta infatti anche qui di una corte e di privilegi sottratti con la forza:

PROSPERO

Obey and be attentive. Canst thou remember
A time before we came unto this cell?
I do not think thou canst, for then thou wast not
Out three years old.

[...]

MIRANDA

'Tis far off
And rather like a dream than an assurance
That my remembrance warrants. Had I not
Four or five women once that tended me?

PROSPERO

Thou hadst, and more, Miranda. But how is it
That this lives in thy mind? What seest thou else
In the dark backward and abysm of time?
If thou rememb'rest aught ere thou cam'st here,
How thou cam'st here thou mayst.

MIRANDA

But that I do not⁸.

Poiché Prospero, la cui natura di uomo abituato a comandare, palesata del resto per l'intero corso dell'opera, traspare anche dagli imperativi «Obey and be attentive», passa subito al racconto della congiura ai suoi danni, a Miranda non viene dato il tempo per ripescare nella mente qualche altro ricordo di quando era una bambina di appena tre anni⁹. Prospero

⁸ *The Tempest*, I, 2, 45-48, 53-62.

⁹ Nella sua molto lodata traduzione in napoletano della *Tempest*, Eduardo De Filippo integra questo flebile ricordo di Miranda con dettagli dal forte impatto visivo, dai quali esce rafforzata l'atmosfera di amorosa premura in cui la piccola era stata cresciuta: «Cchiù de na vota nzerro ll'huocchie e vedo, / quatto, cinche figliole attuorno a mmène: / una m'asciutta doppo fatt' 'o bagno, / n'ata me mette ll'acqua profumata / mmiez' a li capille,

ha tuttavia modo di sottolineare come nel momento del massimo pericolo, quando erano stati entrambi in balia delle onde, lei si fosse mutata per lui in un baluardo contro ogni avversità, in una creatura angelicata che il Cielo aveva posto sotto la sua diretta protezione, armandola di un sorriso salvifico:

MIRANDA

Alack, what trouble
Was I then to you!

PROSPERO

O, a cherubin
Thou wast that did preserve me. Thou didst smile,
Infused with a fortitude from heaven,
When I have decked the sea with drops full salt,
Under my burthen groaned, which raised in me
An undergoing stomach, to bear up
Against what should ensue¹⁰.

All'estremità opposta a quella dell'infanzia, dai toni fiabeschi, di Miranda, si collega il ricordo, conciso quanto inquietante, della venuta al mondo di Riccardo III. Nel rievocarne la nascita, Enrico VI lo descrive come un *freak*, un mostruoso scherzo di natura: «[...] an indigested and deformed lump, / not like the fruit of such goodly tree. / Teeth hadst thou in thy head when thou wast born, / To signify thou cam'st to bite the world»¹¹. Lo stesso Riccardo riprenderà l'immagine, aggiungendovi le grida di raccapriccio della levatrice e delle donne presenti al suo ingresso nel mondo. La chiosa personale («which plainly signified») con cui accompagna la descrizione di questa nascita spaventevole, sancisce l'orgogliosa accettazione, da parte sua, di una mutazione zoomorfa che diventerà blasone e programma di vita:

The midwife wondered and the women cried
'O Jesus bless us, he is born with teeth!'

/ me nfila 'a cammesella, / 'a vesticciolla, / 'e cazettelle longhe, / 'e scarpette...» (cito da *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-16). Interessanti osservazioni sono rinvenibili nell'articolo di S. ORGEL, *Prospero's Wife*, «Representations» 8, 1984, pp. 1-13, in cui vien ricostruita - per mezzo di deduzioni a volte ardite - la figura della moglie di Prospero e, parallelamente, la funzione assunta dallo stesso Prospero come padre/madre di Miranda.

¹⁰ *The Tempest*, I, 2, 176-184.

¹¹ *Henry VI, part three*, V, 6, 51-54.

And so I was, which plainly signified
That I should snarl, and bite, and play the dog¹².

2. *I bambini sulla scena.* Meno numerosi ma di rilevante importanza nell'economia dei drammi che li accolgono sono i bambini presenti fisicamente sulla scena: in qualità di attori, vale a dire di personaggi che prendono la parola e agiscono, o come pupazzi sorretti da altre figure e utilizzati a fini drammaturgici. Tali sono, nel primo caso, i figli di Clarenza nel *Riccardo III* e i figli di Macduff nel *Macbeth*¹³. In entrambe le circostanze si tratta di bambini che, costretti dalle circostanze a ricoprire un ruolo più grande della loro età, si comportano e parlano da adulti.

In *Richard III* la prima scena che li vede protagonisti (II, 2) può essere suddivisa in due sezioni: nell'una (vv. 1-33) il figlioletto e la figlioletta di Clarenza sottopongono la nonna, la duchessa di York, a una specie

¹² Ivi, 74-75. In *Richard III* il giovane York aggiungerà un ulteriore dettaglio, ricordando che lo zio «[...] could gnaw a crust at two hours old» (II, 4, 28), mentre la duchessa di York accennerà ai suoi giorni di scuola definendoli con quattro aggettivi, «frightful, desp'rate, wild, and furious» (IV, 4, 170), che disegnano un quadro terrificante. Inquietante è anche ciò che si legge nel *Coriolanus*. Alla scena in cui Volumnia rievoca per rapidi cenni l'infanzia del figlio, da lei educato in stile spartano (I, 3, 4-10), fanno da contrappunto, poco più avanti, le parole con cui un'amica di Virgilia, Valeria, descrive il momento in cui il figlioletto di Coriolano aveva inseguito una farfalla e, raggiuntala, l'aveva uccisa a morsi: «[...] did so set his teeth and tear it. O, I warrant how he mammocked it!» (52-53). L'avverbio «so» è nota di regia interna: la donna sta mimando lo spietato gesto del bambino.

¹³ Nel già ricordato *Shakespeare's 'terrible infants'?: Children in Richard III, King John and Macbeth*, K. Knowles include nell'insieme «infanzia» anche il Rutland di *Henry VI, part three* e l'Arturo del *King John*, avendo cura di precisare (p. 39) che a ciò l'autorizza il carattere liminale dello stato che segna il passaggio dall'infanzia alla fanciullezza. Si tratta forse, a mio avviso, di una forzatura. Volendoci limitare agli esempi citati, Rutland fa uso di un eloquio forbito e di una cultura (l'ultima battuta che pronuncia coincide con una impeccabile citazione in latino dalle *Heroides* di Ovidio) inimmaginabili per un bambino; lo stesso vale per l'Arturo del *King John*, tutte le volte che prende la parola. Non a caso gli altri personaggi si riferiscono a lui chiamandolo «boy», il che avviene perfino nei versi in cui la madre Costanza ne piange, in maniera del tutto prematura, l'uccisione (III, 4) e - più volte - nel concitato scambio di battute che Arturo ha col sicario Uberto (IV, 1), in cui è proprio la sua forbita eloquenza a salvarlo, almeno per il momento. Il testo non fornisce indicazioni precise sull'età di Arturo, ma risulta davvero difficile vedere in lui, come vorrebbe la Knowles, un bambino nel senso proprio del termine. Per questa strada anche Giulietta sarebbe una bambina. Siamo invece in un'epoca in cui non era raro che una donna si sposasse alla sua età né che ragazzi di appena quindici anni andassero in battaglia.

di interrogatorio con cui intendono scoprire se il loro genitore sia stato ucciso o meno; nell'altra (vv. 34-79), i bambini innescano con la zia Elisabetta, consorte di Enrico IV, uno scontro verbale che mette in risalto, fra l'altro, una qualità negativa che hanno appreso dagli adulti: la mancanza di compassione. A chiudere entrambe le scene interviene Riccardo che ancora una volta indirizza gli eventi a proprio vantaggio. Nel dialogo con la nonna è soprattutto il maschietto a dimostrare di possedere notevoli capacità deduttive, alle quali aggiunge una spietatezza poco cristiana allorché chiede a Dio di farsi vindice della morte del padre:

DAUGHTER

Why do you weep so oft, and beat your breast,
And cry 'O Clarence, my unhappy son'?

BOY

Why do you look on us, and shake your head,
And call us, orphans, wretches, castaways
If that our noble father were alive?

DUCHESS OF YORK

My pretty cousins, you mistake me both;
I do lament the sickness of the king,
As loath to lose him, not your father's death.
It were lost sorrow to wail one that's lost.

BOY

Then you conclude, my grandam, he is dead.
The king mine uncle is to blame for it.
God will revenge it; whom I will importune
With daily prayers all to that effect¹⁴.

Con Elisabetta, da poco rimasta vedova del regale marito e ai loro cuori assai meno cara della nonna, i piccoli fanno propria la morale veterotestamentaria che imponeva di rendere male per male:

BOY

Ah, aunt, you wept not for our father's death:
How can we aid you with our kindred tears?

¹⁴ *Richard III*, II, 2, 5-15. In realtà il bambino ignora che Riccardo ha già fatto assassinare Clarence. La sua successiva battuta «[...] my good uncle Gloucester / Told me the king, provoked to it by the queen, / Devised impeachments to imprison him» (20-22) si carica di involontario *black humour*. E acquistano un suono sinistro le parole con cui Riccardo chiude la scena quando accetta i consigli di Buckingham: «My oracle, my prophet, my dear cousin, / I, as a child, will go by thy direction» (151-152; corsivo mio).

DAUGHTER

Our fatherless distress was left unmoaned;
Your widow-dolour likewise be unwept.

QUEEN ELIZABETH

[...]

Ah, for my husband, for my dear Lord Edward!

CHILDREN

Ah for our father, for our dear lord Clarence!

DUCHESS OF YORK

Alas for both, both mine, Edward and Clarence!

QUEEN ELIZABETH

What stay had I but Edward? and he's gone.

CHILDREN

What stay had we but Clarence? And he's gone.

DUCHESS OF YORK

What stays had I but they? And they are gone.

QUEEN ELIZABETH

Was never widow had so dear a loss.

CHILDREN

Were never orphans had so dear a loss!¹⁵

Se la battuta della bambina va assimilata, per forma e contenuto, ad una sentenza inappellabile, in questo momento della tragedia la scena pare configurarsi, anche nella condivisione ritmica di alcuni emistichi da parte dei personaggi («Ah for... What stay/What stays»), come l'aria di un melodramma in cui, però, le voci non si mescolano in un armonioso unisono ma si tengono su toni ed altezze distinti. In questo dialogo fra sordi i bambini, la duchessa e la regina ascoltano soltanto sé stessi¹⁶.

Anche nel *Macbeth* un bambino, chiamato come i principini di *Richard III* a un destino di morte¹⁷, parla ed agisce da adulto. Il riferimento è, na-

¹⁵ Ivi, II, 2, 62-65; 71-79.

¹⁶ Alla luce di quanto si è detto sopra, la gara a chi stia soffrendo di più (alle parole di Elisabetta vanno aggiunte quelle pronunciate dalla duchessa ai versi 79-88) assume una coloritura grottesca. Resta da aggiungere la dettagliata descrizione della morte dei principini per bocca di Tyrrell, il sicario che Riccardo ha ingaggiato per ucciderli (IV, 3, 1-22). La definizione che Dighton dà dei figli di Edoardo ed Elisabetta come «gentle babes» (v. 9), alla quale nella scena successiva farà eco, nel definirne l'età, quella della madre («Ah, my poor princes! Ah, my tender babes! / My unblowed flowers, new-appearing sweets!», IV, 4, 9-10), ci permette di inserirli senza difficoltà nel nostro discorso. Paradossale ma significativo è, in ogni caso, che dei criminali di professione mostrino di avere quella *pietas* che in tutti gli altri personaggi della tragedia, a cominciare da Riccardo, non emerge mai.

¹⁷ Alla decisione di ignorare qualsiasi residuo scrupolo morale ed uccidere anche i figli di Macduff, Macbeth giunge per gradi. Dopo aver ascoltato dalle *weird sisters*

turalmente, al figlioletto di Macduff. Alla presenza di Ross, che è venuto ad avvertirli del pericolo imminente, il piccolo intrattiene con la madre un dialogo che dal punto di vista drammatico ha il fine di caratterizzarlo come persona di acuminata intelligenza, in grado di attivare capacità deduttive ancora più fini rispetto a quelle esibite dalla figlia di Clarenza:

SON

What is a traitor?

LADY MACDUFF

Why, one that swears and lies.

SON

And be all traitors that do so?

LADY MACDUFF

Every one that does so is a traitor, and must be hanged.

SON

And must they all be hanged that swear and lie?

LADY MACDUFF

Every one.

SON

Who must hang them?

LADY MACDUFF

Why, the honest men.

SON

Then the liars and swearers are fools, for there are liars and swearers enough to beat the honest men and hang up them¹⁸.

Come si può vedere, l'articolazione del discorso secondo stringenti passaggi logici trasforma il piccolo Macduff in una sorta di sofista in miniatura. Poi, nel concitato scambio di battute che intercorre fra lui e i sicari che nel frattempo hanno fatto irruzione nel castello, il suo linguaggio si modifica ulteriormente, contraendosi in un insulto irridente, temerario, che puntella un coraggio e una dignità che non deflettono nemmeno dinanzi alla morte. Tanto grande è la sua adulta fierezza che, mentre lo trafiggono, il bambino trova ancora la forza per esortare la madre alla fuga:

vaticini che gli sembrano fausti, passa nello spazio di una battuta dalla magnanimità alla determinazione di eliminare il solo Macduff: «Them live, Macduff: what need I fear of thee? / But yet I'll make assurance double sure, / And take a bond of fate: thou shalt not live» (*Macbeth*, IV, 1, 88-90). Ma quando, pochi versi dopo, Lennox lo informa che il suo nemico è fuggito in Inghilterra, il suo parossismo omicida si estende agli innocenti: «The castle of Macduff I will surprise, / Seize upon Fife, give to th'edge o'th'sword / His wife, his babes, and all unfortunate souls / That trace him in line» (163-166).

¹⁸ *Macbeth*, IV, 2, 50-59.

FIRST MURDERER

Where is your husband?

LADY MACDUFF

I hope, in no place so unsanctified

Where such as thou mayst find him.

FIRST MURDERER

He's a traitor.

SON

Thou liest, thou shag-haired villain!

FIRST MURDERER

What, you egg! Young fry of treachery!

SON

He has killed me, mother. Run away, I pray you!¹⁹

La nostra analisi va a completarsi, come si diceva in apertura di paragrafo, con i drammi in cui il bambino fa la sua apparizione fra le braccia di personaggi adulti. Si tratta, in tutti i casi ai quali farò riferimento, di neonati e, per quanto riguarda la soluzione scenica, di pupazzi. Nel *Titus Andronicus*, ad esempio, è proprio seguendo tale espediente che ad Aaron viene presentato il figlio che ha concepito con Tamara. Il piccolo giunge infatti sulla scena fra le braccia della nutrice, la quale dà mostra, nella circostanza, di un razzismo che non si cura di nascondere (inispessito dall'immagine zoomorfa alla quale ricorre e dalla blasfema riscrittura del sacramento del battesimo) e di una crudeltà che fa il paio con quella della madre naturale del bambino:

NURSE

A joyless, dismal, black, and sorrowful issue:

Here is the babe, as loathsome as a toad

Amongst the fair-faced breeders of our clime.

The empress sends it thee, thy stamp, thy seal,

And bids thee christen it with thy dagger's point²⁰.

¹⁹ Ivi, 81-87. È opportuno ricordare che nelle poche battute scambiate con gli assalitori Lady Macduff esibisce una furezza pari a quella del figlio. Più avanti, informato dell'eccidio, Macduff proromperà in grida di dolore in cui definirà moglie e figli con uno zoomorfismo estremamente efficace: «What, all my pretty chickens and their dam / At one fell swoop?» (IV, 3, 251-52). Consapevole dell'alto valore patetico di entrambe le scene, Verdi assegnerà a Macduff una delle arie più celebrate («Ah, la paterna mano») del suo *Macbeth*.

²⁰ *Titus Andronicus*, IV, 2, 68-72.

Aaron, che nel resto della tragedia manifesta una amoralità assoluta, difende il figlio a spada tratta (letteralmente), riservandogli gli appellativi più teneri e lanciandosi in un elogio del colore nero che in conclusione del suo discorso assume addirittura toni lirici:

AARON

Out, you whore! Is black so base a hue?
Sweet blowse, you are a beauteous blossom, sure.

[...]

He dies upon my scimitar's sharp point
That touches this my first-born son and heir.

[...]

What, what, ye sanguine, shallow-hearted boys!
Ye white-limed walls! Ye ale-house painted signs!
Coal-black is better than another hue,
In that it scorns to bear another hue,
For all the water in the ocean
Can never turn the swan's black legs to white,
Although she lave them hourly in the flood²¹.

Ben diversi sono gli accenti che accompagnano la nascita e la ostensione sul palcoscenico di Marina nel *Pericles* e della infante Elisabetta in *Henry VIII*. La venuta al mondo di Marina è dolorosa ma lo spettatore sa bene che, trattandosi di una commedia, la figlia di Taisa e del principe di Tiro è attesa da un destino felice. Ne consegue una caratterizzazione radicalmente diversa, rispetto all'anonima e spietata donnetta del *Titus Andronicus*, della figura della nutrice, che qui riceve da Shakespeare innanzitutto un nome, quindi una bontà d'animo che si manterrà inalterata nel tempo:

LYCHORIDA

Here is a thing too young for such a place,

²¹ Ivi, 73-74, 93-94, 100-104. Gli ultimi quattro versi rimandano agevolmente al famoso luogo del *Macbeth* (II, 2, 71-74), dove era però il rosso del sangue ad informare di sé un'analogia immagine. Nell'opera di Shakespeare il nero è quasi sempre accostato, come da antica tradizione popolare, al diabolico. Si ricorderà, tuttavia, che i sonetti 127, 131 e 132 ne tessono un appassionato encomio («Then I will swear beauty herself is black», si legge per esempio al v. 13 del sonetto 132). Non è infine da escludere che il pubblico elisabettiano, non tutto alieno da pregiudizi razziali, recepisce in maniera antifrastrica le parole di Aaron.

Who, if it had conceit, would die, as I
Am like to do. Take in your arms this piece
Of your dead queen.

PERICLES

How? How, Lychorida?

LYCHORIDA

Patience, good sir, do not assist the storm.
Here's all that is left living of your queen,
A little daughter. For the sake of it,
Be manly, and take comfort²².

Profondamente commossa dalla vista della neonata, da quel «piece of your dead queen» (sapremo poi che Taisa sarà richiamata in vita dal taumaturgo Cerimone) che con pregnante sineddoche allude allo speciale rapporto che unisce nella carne ogni genitrice alla sua prole, e da quel «for the sake of it» che fa appello in maniera più esplicita ai suoi sentimenti, Pericle si abbandona a un'apostrofe in cui anche all'amore paterno è dato di estrinsecarsi:

PERICLES

Now, mild may be thy life,
For a more blustering birth had never babe.
Quiet and gentle thy conditions, for
Thou art the rudeliest welcome to this world
That ever was prince's child. Happy what follows:
Thou hast as chiding a nativity
As fire, air, water, earth, and heaven can make
To herald thee from the womb.
Even at the first, thy loss is more than can
Thy portage quit with all thou canst find here.
Now, the good gods throw their best eyes upon't!²³

²² *Pericles*, III, 1, 15–23. Possiamo ben dire inalterata nel tempo. Nel comunicarne al pubblico l'avvenuta scomparsa, Gower dirà: «Lychorida, our nurse, is dead» (IV, 1, 42), in cui il possessivo reca senza dubbio un valore affettivo.

²³ Ivi, 30–40. Qualche problema lo ha dato ai critici il lemma «portage», che con ogni probabilità va inteso come «carriage», vale a dire «spedizione nel mondo», cioè «vita». Ma è noto che il *Pericles*, non incluso nel *First Folio*, ci è pervenuto in un *in-quarto* parecchio corrotto, donde le differenze, rilevanti perfino nella suddivisione di atti e scene, fra le varie edizioni moderne del dramma. Qui va solo aggiunto che la neonata riappare in scena quando Pericle la affida alle cure di Dionisa. L'affetto che egli nutre per la figlia ha modo di rifulgere nei toni e nel lessico di cui egli fa uso: «[...] My gentle babe Marina

L'auspicio che la divinità vegli su una bimba appena nata e la protegga nell'intero corso della sua esistenza trova una sua formulazione anche in *Henry VIII*, nelle parole con cui Thomas Cranmer, da poco nominato arcivescovo di Canterbury, saluta, nel corso di una cerimonia sfarzosa quanto spettacolare, la neonata figlia del sovrano, Elisabetta, che sta per ricevere il sacramento del battesimo. La piccola (ovviamente una bambola, è inutile rimarcarlo) è in braccio alla madrina, la duchessa di Norfolk. Si tratta di un discorso apertamente encomiastico che, basandosi sul non inedito artificio di presentare come futuro quello che è già avvenuto, coincide con una esaltazione senza riserve di Elisabetta I Tudor e del suo governo. Come era già accaduto per un Virgilio o un Orazio e come sarebbe accaduto molte volte in letteratura, l'intento celebrativo non compromette nemmeno in questo caso la qualità estetica dei versi, improntati a toni solenni ma sorvegliati e arricchiti da immagini che trasportano lo spettatore in una sorta di Eden, frutto della missione salvifica alla quale il Cielo ha inteso chiamare la «royal infant». Ciò che però più conta ai fini del nostro discorso è che anche qui la bambina viene caratterizzata come un'adulta. Di fatto, Cranmer la presenta come se già fosse assisa in trono:

This royal infant - heaven still move about her -
 Though in her cradle, yet now promises
 Upon this land a thousand thousand blessings,
 Which time shall bring to ripeness: she shall be
 But few now living can behold that goodness
 A pattern to all princes living with her,
 And all that shall succeed.
 [...]
 Her foes shake like a field of beaten corn,
 And hang their heads with sorrow: good grows with her.
 In her days every man shall eat in safety,
 Under his own vine what he plants, and sing
 The merry songs of peace to all his neighbours²⁴.

/ Whom, as she was born at sea, I have named so, / Here I charge your charity withal, leaving her / The infant of your care, beseeching you / To give her princely training, that she may be / Mannered as she is born» (III, 3, 13-18).

²⁴ *Henry VIII*, V, 4, 21-27, 35-39. Come si sa, è opinione condivisa dalla critica specialistica che *Henry VIII* sia nato dalla collaborazione fra Shakespeare e John Fletcher e che i versi pronunciati da Cranmer siano da attribuirsi, per l'alta qualità formale, al drammaturgo di Stratford. Le questioni filologiche poste da questo dramma e dal *Pericles*

Ma Cranmer va oltre. Nelle sue ultime parole, infatti, la bambina appena nata, tratteggiata pochi versi prima come una donna adulta, si muta in una venerata vegliarda, il cui inevitabile trapasso viene fatto coincidere con una vera e propria santificazione:

She shall be, to the happiness of England,
An aged princess: many days shall see her,
And yet no day without a deed to crown it.
Would I had known no more: but she must die,
She must, the saints must have her: yet a virgin,
A most unspotted lily shall she pass
To th'ground, and all the world shall mourn her²⁵.

E così, mentre la definizione di Elisabetta come «unspotted lily» richiama alla mente il «Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat» del Servizio dei Defunti²⁶, dando ai versi una ulteriore connotazione religiosa, l'ultima apparizione di un bambino (in questo caso una infante regale) nel teatro di Shakespeare coincide con l'apoteosi della regina scomparsa e della dinastia Tudor. Tutto ciò va a trasformare in epopea il tributo che il grande drammaturgo aveva scelto di pagare alla storia nazionale, una storia che aveva conosciuto il suo nadir con il sangue di Riccardo III e raggiunto il suo zenit con l'illuminato governo della figlia di quello stesso re che ora la reggeva fra le braccia.

restano tuttavia numerose. La linea tematica scelta per questo articolo non consente di discuterle. Rimando, per questi aspetti, alle note introduttive di Bate e Rasmussen all'edizione dei drammi qui utilizzata, a G. Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1994, e ai vasti apparati messi a punto per la Arden Shakespeare da S. Gossett (*Pericles*, 2004) e G. McCullan (*Henry VIII*, 2000).

²⁵ Ivi, 61-67. Nella circostanza anche Enrico fa più volte mostra di affetto paterno, un sentimento che trova il suo apice nei versi 68-70: «O lord archbishop, / Thou hast made me now a man. Never before / This happy child did I get anything», che è affermazione toccante e concettualmente densa.

²⁶ Più precisamente, la parte che riguarda i morenti. La citerà anche Stephen Dedalus nelle prime pagine dello joyciano *Ulysses*, opera in cui i riferimenti all'opera di Shakespeare sono copiosi.

Parole chiave:

Letteratura inglese, Shakespeare, teatro, drammaturgia, infanzia

Abstract

Anche se Shakespeare scrisse più di cinquanta parti per bambini, questo aspetto della sua opera è passato pressoché inosservato. Il presente contributo si concentra su quelle tragedie e commedie in cui il loro ruolo appare centrale, dividendole in due gruppi: i drammi in cui l'infanzia viene evocata e descritta per mezzo di ricordi e flashback, e quelli in cui i bambini sono presenti sulla scena come personaggi. Una lettura ravvicinata dei testi dimostra anche che Shakespeare fu il primo autore ad offrire un quadro esauriente dell'infanzia nella storia del teatro inglese.

Even though Shakespeare wrote more than fifty parts for children, this facet of his work has gone almost unnoticed. This essay focuses on those tragedies and comedies where their role is central, dividing them into two groups: the plays where childhood is evoked and described through memories and flashbacks, and those where children are present on stage as characters. A close reading of these plays also demonstrates that Shakespeare was the first author to give a comprehensive picture of childhood in the English theatre.

CONSUETUDINE EPISTOLARE TRA FOSCOLO E BETTINELLI

Educata, garbata, fruttuosa e utile consuetudine del passato era quella di intessere fitti scambi epistolari, passaggi di manoscritti, scambi di opinioni e pareri pur discordanti tra letterati di generazioni diverse, ossequiando sempre il valore della *senectas* e la sapienza dell'esperienza.

Tali suggestioni dispongono allo studio del carteggio tra Ugo Foscolo e Saverio Bettinelli nel ricordo di quanto fece il primo degli umanisti, Petrarca, nei confronti di colui che riteneva il proprio maestro e modello, Cicerone («Epystolas tuas “diu multumque perquisitas” atque ubi minime rebar inventas, avidissime perlegi. Audivi multa te dicentem, multa deplorantem, multa variantem, Marce Tulli, et qui iam pridem qualis praeceptor aliis fuisses noveram, nunc tandem quis tu tibi esses agnovi», F. PETRARCA, *fam.* XXIV, 3)¹. Il riferimento alle *Familiares* (anch'esse un progetto autobiografico in forma epistolare) va non tanto a questa epistola quanto piuttosto alla successiva (*fam.* XXIV, 4), scritta per emendare una potenziale offesa del destinatario («Si te superior offendit epystola»²) e per tessere le lodi dell'oratore latino, si direbbe a tutto campo, «ut homo

¹ Insieme a Cicerone, l'altro modello seguito da Petrarca «per lo stile essenziale e sentenzioso che indaga [...] nelle pieghe segrete dell'interiorità» è considerato anche il Seneca morale delle *Epistulae ad Lucilium: Petrarca*, a cura di L. Chines e M. Guerra, Milano, Mondadori, 2005, p. 31.

² *Familiares*, XXIV, 4, *Ad eundem*: «Franciscus Ciceroni suo salutem. Si te superior offendit epystola — verum est enim, ut ipse soles dicere, quod ait “familiaris” tuus in Andria: Obsequium amicos, veritas odium parit, accipe quod offensum animum ex parte mulceat, ne semper odiosa sit veritas; quoniam veris reprehensionibus irascimur, veris laudibus delectamur. [2] Tu quidem, Cicero, quod pace tua dixerim, ut homo vixisti, ut orator dixisti, ut philosophus scripsisti; vitam ego tuam carpsi, non ingenium non linguam, ut qui illud mirer, hanc stupeam; neque tamen in vita tua quicquam preter constantiam requiro, et philosophice professioni debitum quietis studium et a civilibus bellis fugam, extincta libertate ac sepulta iam et complorata republica. [3] [...] Ego nichil in te rideo, vite tantum compator, ut dixi; ingenio gratulor eloquio ve».

vixisti, ut orator dixisti, ut philosophus scripsisti». Un maestro di stile e di vita che, a sua volta, aveva anch'egli affidato alla scrittura per lettera la propria più sincera e totale intimità, come noterà suo fratello Quinto («te totum in litteris vidi» *fam.* 16, 16, 2). Così apparirà ai posteri Petrarca, un modello paradigmatico (diffuso con grande favore nel Settecento³) che, seppur appartenuto ad un'epoca lontana nel tempo, appare vicinissimo nel pensiero e nella cultura. E, accorciando gli spazi temporali, allo stesso modo doveva presentarsi al giovane Ugo Foscolo (1778-1827) il longevo gesuita mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808), cui molti intellettuali della generazione del secondo Settecento avevano guardato con ammirazione e preoccupazione critica: dagli anni della formazione culturale sino al periodo della maturità intellettuale, Foscolo fa circolare i suoi esercizi di traduzione dell'*Iliade* e l'*Ortis* fra gli amici e i critici dell'epoca: e tra questi il Bettinelli che, pochi anni prima della sua morte, riceveva e parafrasava il carne dei *Sepolcri* composto nel 1806 e pubblicato a Brescia nei primi mesi del 1807 (appena un anno prima della morte del novantenne gesuita⁴), per i tipi della tipografia bresciana Bettoni presso la quale, sempre quell'anno, sarebbe stato pubblicato l'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, in ossequio al duplice impegno intellettuale di Foscolo poeta e traduttore, dedicato a Vincenzo Monti, rispettato come poeta e traduttore omerico.

Nel maggio del 1795 Foscolo scrive all'amico bresciano Gaetano Fornasini (1770-1830) una nota conclusiva *post scriptum* e, scorrendo di epigrammi latini e di una 'contesa' agonistica tra Marziale («più lepido e mordace») e Catullo (di cui lodava la maggiore «purezza di lingua»), ricorda di avere letto una raccolta di epigrammi francesi «stampati assieme con delle lettere a Lesbia Cidonia del gran Bettinelli»⁵. Pur se giovanetto (appena diciassettenne), Foscolo mostrava chiaramente i segni della propria personalità letteraria ed umana, tra l'affannosa cura del sentimento amoroso, la passione letteraria e l'impegno civile. Alla stregua di Cicerone per Petrarca, Bettinelli è considerato *homo, orator e philosophus* dal giovane poeta: questi si mostra attento e desideroso (ai limiti della brama e persino del fastidio per l'austero destinatario) di interloquire a distanza col gesuita e di confrontarsi con le sue posizioni critiche, di colmare lo spazio culturale, nient'affatto pudico nel confessarsi «illuminato dal fan-

³ G. ANTONELLI, *Il modello di Petrarca nel dibattito linguistico tra Sette e Ottocento*, «Lingua nostra», LXVI, 2005, pp. 81-92.

⁴ Cfr. P. AMBROSINO, *La prosa epistolare del Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

⁵ Si tratta delle *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, Bergamo, Locatelli, 1788.

tasma di gloria ch'io sieguro, e che forse non potrò raggiungere mai»⁶ (in questo non dissimile dalle ansie petrarchesche del *lauro*). E nel carteggio Foscolo-Bettinelli si potranno recuperare anche echi del modello epistolare antico ciceroniano e pliniano (in riferimento alla *brevitas*).

Nel ribollente crogiuolo dell'epistolografia ciceroniana permangono gli insegnamenti retorici della scrittura per lettera di *matrice greca*⁷ e i colloquialismi di umile livello del *mos epistularum*: tali elementi caratterizzano «le due dimensioni della comunicazione e della 'letteratura'»⁸; nel XVIII secolo queste due anime procrastinano la loro convivenza da un lato con l'epistolografia letteraria e/o *fittizia*, dall'altro, con il tradizionale modello della comunicazione personale, pur con differenti livelli di *sermo*, retoricamente impostato nel primo caso, *cotidianus* e colloquiale nel secondo.

Le due epoche, seppur lontane, condividono un medesimo radicamento della comunicazione epistolare nel contesto politico, sociale e culturale, con la distinzione che mentre il modello ciceroniano si impose sin da subito come *archetipo* di valore, per i carteggi settecenteschi esisteva già (al netto della singolare esperienza petrarchesca e dell'impianto trattatistico umanistico-rinascimentale) una collaudata codificazione, che satura la *diastasi* 'ciceroniana' tra comunicazione quotidiana e scrittura letteraria con una variegata casistica, ora anche criticamente supportata dai più recenti studi sulla epistolografia settecentesca⁹.

⁶ Lettera a Saverio Bettinelli, 24 agosto 1802.

⁷ Cfr. P. CUGUSI, *L'epistola ciceroniana: strumento di comunicazione quotidiana e modello letterario*, «Ciceroniana», X, 1998, pp. 163-189; *Lettere, mimesi, retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*, a cura di O. Vox, Lecce, Pensa Multimedia, 2013. Gli elementi che Cugusi evidenzia per l'individuazione del genere epistolare sono lo scopo primario dell'epistola ossia la comunicazione di notizie dell'assente; la distinzione tra lettera privata e lettera pubblica; l'adeguamento del tono dell'epistola alla personalità del destinatario e allo scopo o alla circostanza dell'epistola; la chiarezza della struttura (secondo precisi formulari); la presenza di alcune costanti quali *brevitas*, *lux*, *elegantia*; l'uso del *sermo cotidianus*, con un non eccessivo ricorso né all'*ornatus*, né alla *humilitas*. Cfr. P. CUGUSI, *L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione*, in *Lo Spazio Letterario di Roma antica*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, II, Roma, Salerno, 1989, pp. 379-419.

⁸ P. CUGUSI, *L'epistola ciceroniana* cit., p. 188.

⁹ Sulla prassi epistolare rinvio a *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981; *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Gerini, 1998; *Dolce dono graditissimo. La lettera privata dal Settecento al Novecento*, a cura di M. L. Betri e D. Maldini Chiarito, Milano, Angeli, 2000. Per il Settecento, secolo in cui «l'epistolografia si impone con evidenza e proporzioni di fenomeno socio-culturale, come

Già ai commentatori antichi (Cornelio Nepote, Seneca, Plinio, Simmaco)¹⁰ apparve chiaro come la prevalenza del *vissuto* nell'epistolario ciceroniano determinasse un dettato linguistico 'parlato' e quotidiano; d'altra parte, lo stesso Cicerone affermava che «epistulas cotidianis verbis texere solemus» (*fam.* 9, 21, 1). Eppure l'indicazione teorica non troverà effettivi riscontri nei successivi epistolari antichi che preferiscono (come Seneca e Plinio) ricorrere ad un linguaggio ricercato, non certo *inlaboratus et facilis*, sino al calligrafismo di Simmaco. Giova ricordare un altro modello tipizzato nella pratica epistolare ciceroniana; le espressioni che l'Arpinate mutua dal modello delle lettere documentarie producono una *formularità commendatizia*¹¹, trådita sino nei moderni carteggi settecenteschi e visibile anche nelle missive di Foscolo a Bettinelli o a comuni amici dell'ambiente mantovano e bresciano.

Plinio il giovane (61-114 d.C.) consegna, invece, al suo *Epistolario* (10 libri, 9 ad amici e l'ultimo per la corrispondenza con Traiano) un modello di autobiografismo virtuoso ai limiti dell'artificiosità quasi 'romanzata' per attenerci ad una categoria settecentesca; in esso si riconoscono momenti, modelli e problemi di uomini e della società romana all'altezza della prima età imperiale. «L'autobiografia epistolare di Plinio non presenta però il ritratto di un "eroe" civile, rigido ed inflessibile nella coerenza al modello morale che si è imposto: le virtù cui si ispirano i propri comportamenti, [...] sono quelle, apparentemente minori, dell'amico tra amici, largamente intrise di ragione da un lato, ma anche di sentimento e sensibilità, di tolleranze e di comprensione umana»¹²: probabilmente il modello più vicino al

canale privilegiato di comunicazione di una repubblica letteraria sempre più estesa, dinamica e variegata» (C. VIOLA, *Premessa*, p. VII), si rinvia a *Epistolari e carteggi del Settecento. Edizioni e ricerche in corso*, a cura di A. Postigliola, Roma, 1985 e all'ampia sezione bibliografica dei lavori curati dal C.r.e.s. (Centro di ricerca sugli epistolari del Settecento) di Verona tra cui C. VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004 e i successivi aggiornamenti; *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze e C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017; *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento*, Atti del Convegno Internazionale, Verona 4-6 dicembre 2008, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, a cura di C. Viola; *Saverio Bettinelli. Inventari e bibliografia*, a cura di C. Cappelletti, Verona, QuiEdit, 2018.

¹⁰ P. CUGUSI, *L'epistola ciceroniana* cit., pp. 170-171.

¹¹ Tra le formule latine ricorrenti si ricordano: *aliquo utor valde familiariter; cum aliquo est mihi hospitium vetus; pergratum mihi feceris si intellexerit; peto ut habeas in numero tuorum; aliquem tractes ut intellegat meam sibi commendationem magno adiumento fuisse; id ut facias vehementer te rogo; hoc erit mihi vehementer gratum idque ut facias te vehementer rogo.*

¹² *Plinius der Jüngere und seine Zeit*, a cura di L. Castagna e E. Lefèvre, München-Leipzig, K. G. Saur, 2003, p. 146.

carteggio con Bettinelli. L'epistolario pliniano è stato letto come modello di autobiografia (o propriamente *Selbstdarstellung*, propriamente "mettersi in mostra"), il quale tenderebbe (come il romanzo epistolare) ad assumere connotati di eternità perché «è all'immortalità che questo tipo di letteratura aspira»¹³: uno schema che alimenta l'epistolarietà fittizia sia nella struttura all'autobiografismo romanzato ortisiano sia nell'epistolario foscoliano reale. Questi modelli antichi di riferimento¹⁴ corroborano la tesi di Gianfranco Folena, secondo cui «i grandi momenti della civiltà sono quelli in cui la comunicazione epistolare si espande più fortemente, e acquista il ruolo di scrittura-guida»¹⁵.

Nella modernità del diciottesimo secolo l'epistolografia si attesta non più soltanto come una forma esteriore di comunicazione pubblica (laddove non ufficiale) o privata; anche grazie al potente sviluppo dei servizi della corrispondenza, la *lettera*, con la sua composita articolazione a livello formale e sostanziale, diviene un agile strumento a disposizione di *ideologues* e *philosophes*, di intellettuali e scienziati, che vedono accelerati i tempi della conversazione a distanza. Essa garantisce una significativa adattabilità ai contesti privati della confessione intimistica, accanto a quelli diplomatici delle cancellerie ufficiali, sino alle più sofisticate articolazioni del pensiero moderno, assumendo in carico il dialogo filosofico e la conversazione intellettuale, fino ad evolversi in un genere letterario con una peculiare *cifra ibridante*: con siffatte potenzialità, l'epistolografia traligna, da un lato, il genere prediletto per la riflessione intellettuale (come era stato fino a quel momento il trattato) e, dall'altro, si spinge addirittura a modificare la struttura profonda della narrativa da cui si origina il *romanzo epistolare*, certamente l'elemento più rappresentativo delle dinamiche letterarie tra Sette e Ottocento e di cui basterà ricordare i capisaldi del genere (*La Nouvelle Héloïse*, 1761, *I dolori del giovane Werther* di Goethe, 1774; *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, 1798-1802)¹⁶.

¹³ Cfr. J. RADICKE, *Die Selbstdarstellung des Plinius in Seinen Briefen*, «Hermes», CXXXV, 1997, pp. 449-469.

¹⁴ Per una prospettiva più ampia cfr. *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano 1998; G. TALLINI, "Deporre le armi e vivere alla poesia", "unico spirito alla mia vita raminga": Ugo Foscolo attraverso l'Epistolario, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», IV, 2009, pp. 83-105.

¹⁵ G. FOLENA, *Scrittori e scritture: le occasioni della critica*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 277.

¹⁶ Cfr. E. NEPPI, *Paradigmi del romanzo epistolare nel Settecento europeo. La Nuova Eloisa, il Werther e l'Ortis*, in *Le carte false*, cit., pp. 317-370; I. DE BERNARDIS, *Illuminata imitazione: le origini del romanzo "moderno" in Italia. Dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007. Per gli sviluppi della scrittura epistolare nell'Ottocento cfr. G. TELLINI,

Evidenze (laddove non anche ‘emergenze’) autobiografiche e tendenze memorialistiche alquanto *a la pagè* nel Settecento¹⁷, irrelate ad una attitudine archetipica del modello di scrittura, arricchiscono una struttura definitivamente narrativa: giova segnalare, a titolo di esempio, il singolare manuale di autobiografia *Progetto ai letterati d’Italia per scrivere le loro vite* (1721)¹⁸, opera del conte di Porcia Giovanni Artico, cui Muratori provvede a rispondere nel 1722 ricorrendo anch’egli ad una forma di *memoria epistolare* intitolata *Intorno al metodo seguito ne’ suoi studi*¹⁹.

Quando l’autobiografia non ricorre alla forma epistolare, resta comunque una pratica tutta letteraria sin nella ‘ideazione’: solo apparentemente spontanea, essa non prevede spazi per quella scrittura *di getto* che pure ci si aspetterebbe da un genere così ‘personale’ ed intimistico, in cui – come sostiene Tellini – la *Vita* di Alfieri, scritta come in una *scena ideale*²⁰, «segna gli scarti e le differenze nel vasto panorama delle autobiografie settecentesche»:

Scrivere lettere. Tipologie epistolari dell’Ottocento italiano, Roma, Bulzoni, 2002; «*Favellare ai lontani*». *Tipologie epistolari tra Sette e Ottocento*, a cura di F. Savoia, Firenze, Cesati, 2015.

¹⁷ Cfr. F. FORNER, *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*, Verona, QuiEdit, 2012; C. VIOLA, *La lettera del Settecento*, in *L’epistolografia di antico regime*, Convegno internazionale di studi Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018, a cura di P. Procaccioli, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 119-133.

¹⁸ Cfr. E. DORIGO, *Il progetto ai letterati d’Italia per iscrivere le loro vite (1721) di Giovanni Artico di Porcia e le vite di L. A. Muratori, G. B. Vico, Benedetto Bacchini*, «Rivista di studi italiani», XXX, 2012, pp. 46-134.

¹⁹ Anche la *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* come il *metodo* di Muratori rispondeva al *Progetto* del Porcia del 1722. Tra le principali opere letterarie con struttura epistolare G. BARETTI, *La scelta delle lettere familiari* (1777); la celebre *Vita scritta da esso* di Vittorio Alfieri risalente al 1790; le *Memorie inutili* di Carlo Gozzi (1797); l’*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova (1822); i *Memoires* di Carlo Goldoni (1783-1787). Nutrita la schiera delle opere epistolari in ambito europeo: le *Lettres portugaises* tradotte in francese da Claude Barbin a Parigi nel 1669 attribuito a Gabriel de Guilleragues; le *Lettres persanes* di Montesquieu (1721); le *Lettres de la Marquise de*** au Comte de**** di Crébillon (1732); la *Pamela, o la virtù premiata* (1740) e la *Clarissa* di Samuel Richardson (1748); la *Giulia o la nuova Eloisa* di Jean-Jacques Rousseau (1761); *I dolori del giovane Werther* di Goethe (1774); *Le relazioni pericolose* di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1775-1781); il *Frankenstein ovvero il moderno Prometeo* di Mary Shelley (1818); *Povera gente* di Fëdor Dostoevskij (1846); *La signora di Wildfell Hall* di Anne Brontë (1848); *Dracula* di Bram Stoker (1897). Per le notizie sulla tradizione memorialistica e autobiografica si rinvia al paragrafo *Narrativa e memorialistica. Autobiografia e letteratura di viaggio* di G. P. Marchi, *La prosa del Settecento. Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 2001, cap. XXII, pp. 995-1038, e al successivo capitolo XXIII.

²⁰ G. TELLINI, *Sull’autobiografia alfieriana*, «Revue des études italiennes», L, 2004, pp. 23-46 (p. 24).

La stesura non ha nulla dell'inevitabile schematismo di un vero abbozzo. Il racconto vi appare già compiutamente e definitivamente disegnato, anche nei particolari, senza mai un pentimento o un'inesattezza di struttura, senza vuoti dovuti a lacune della memoria o a esitazioni di concezione [...] Tutte cose, a guardar bene, che sottintendono numerosi problemi, meditati, e tentati e risolti sparsamente su altri fogli di minuta, prima di abbandonarsi a una stesura continuata e da considerarsi, almeno per il momento, leggibile e conservabile²¹.

L'epistola subisce così una mutazione genetica: da strumento di *comunicazione* si attesta 'istituzionalmente' quale strumento di *conversazione intellettuale*, concedendo i dispositivi per comporre romanzi in forma epistolare, e sovente assicurando una libertà espressiva garantita dall'assunzione della *maschera* dell'autore anonimo o del referente sconosciuto. Per la vocazione primordiale dell'uomo alla comunicazione, e per il bisogno primario che sottende l'ontologia profonda dell'atto scrittoria, il genere epistolografico conserva le radici più antiche²², pur nella sua perenne contemporaneità.

L'articolazione del discorso sui generi letterari si complica ancor più in un frangente storico-letterario come il XVIII secolo che, in virtù delle spinte di ispirazione ideologica e morale, sottopone a revisione le strutture e le forme della tradizione; i generi letterari perdono il loro "valore prescrittivo"²³ desunto dall'assunzione a modello di un esempla-

²¹ La posizione di Luigi Fassò contenuta nell'*Introduzione* all'edizione critica 'astese' (Asti, Casa d'Alfieri, 1951) fu invero osteggiata da Mario Fubini (la cui monografia *Ugo Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1962 resta centrale nella critica foscoliana), il quale riteneva che Alfieri non scrivesse la sua autobiografia «alla maniera di Rousseau», «bensì una vita plutarchianamente costruita»: cfr. I. TASSI, *Specchi del possibile*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 175.

²² Rinvio ai panel sull'epistolografia presentati all'interno del *Seventeenth International Congress of the International Association for Neo-Latin Studies* (IANLS), Albacete (Spagna), 29 luglio-3 agosto 2018, "Humanity and Nature: Arts and Sciences in Neo-Latin Literature", *cds*.

²³ F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Le istituzioni formali. I generi*, in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, to. III, pp. 222-223. Tale "istanza antiletteraria" produce (pur in una complessiva, ma esteriore e formale adesione al modello) una frequente ibridazione del canone in cui la struttura esteriore del genere rimane ma subisce importanti innesti; su un altro fronte anche le discussioni sul verso sciolto si aprono a forme di ibridazione: cfr. *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, LXXVI, Mantova 2010, e in particolare le considerazioni di A. M. SALVADÈ, *Dai poemetti al verso sciolto*, pp. 271-283. In realtà il fenomeno ha ascendenti antichi: accoglieremo la distinzione fatta da Franco Arato (F. ARATO, *Il corno del postiglione. Presentazione dei volumi del C.R.E.S., ivi*, p. 548), il quale, presentando il volume

re paradigmatico (il più delle volte un autore o un'opera della tradizione classica), e si connotano più di frequente in forme 'ibridate'.

L'epistola settecentesca procede lungo due direttrici principali: la prima è caratterizzata da una scrittura più immediata e diretta, ed è rappresentata dai numerosi e consistenti carteggi reali fra intellettuali; l'altra, sviluppa il modello del *libro di lettere*. Accanto alla lettera vera e propria, la confessione intimistica e personale, il genere epistolare rinasce come privilegiato strumento della disputa letteraria sino ad accogliere, viva espressione del pensiero settecentesco, la *critica letteraria in forma epistolare*²⁴.

Il modello delle *carte false*, dell'*epistolarità fittizia*²⁵ molto in voga nel XVIII secolo in letteratura, verrà utilizzato da Bettinelli nelle opere più celebri (*Lettere Virgiliane* e *Lettere Inglesi*)²⁶, mentre Foscolo vi farà ricorso per le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802 ma 1796, *Laura, lettere*), per la *Traduzione della Epistola ad Ortalo di Gaio Valerio Catullo (I sec. a.C.)*, e per i *Sepolcri* del 1807 (un modello di *epistola poetica*), esercitando, invece, ampiamente la pratica della epistolografia reale nel nutrito *Epistolario*²⁷.

Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento, Atti del primo Convegno internazionale di studi del Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento. Verona, 4-6 dicembre 2008, ha rimarcato la differenza tra il canone della scrittura epistolare che va dagli umanisti sino all'epigonismo barocco nel Seicento e ispirato dal gusto propriamente settecentesco: il primo ceppo, per così dire, più vicino alla mentalità, allo stile e al gusto del mondo classico, esprimeva ed assegnava all'epistola il carattere di una scrittura per i posteri, un modello da procrastinare nel tempo ed affidare alle sensibilità delle generazioni future.

²⁴ Cfr. V. GALLO, *La critica letteraria in forma epistolare*, in *Le carte false* cit., pp. 491-500.

²⁵ Pur se ascrivibile ad una pratica diffusa e richiesta da esigenze di *flashback* narrativo, sarà utile ricordare nella produzione di Bettinelli l'episodio del ritrovamento di una *lettera* di Amestri, moglie defunta di *Serse Re di Persia* protagonista dell'omonima tragedia del 1754; con questa trovata il letterato mantovano porta compiutamente sulle scene del teatro di collegio una 'voce femminile', assegnando a questo esempio di *epistolarità fittizia* un ruolo dirimente ai fini dello scioglimento del nodo drammatico, nonché, come detto, uno strumento per contenere la narrazione scenica all'interno dei limiti dell'unità di tempo e di intreccio.

²⁶ Cfr. A. DI RICCO, *L'epistolarità fittizia in Saverio Bettinelli*, in *Le carte false* cit., pp. 149-160, in cui l'operosità letteraria del Bettinelli, «educatore per vocazione e professione», è ricondotta – nelle *Virgiliane*, nelle *Inglesi* e nelle "lettere per dame" – a un superiore «intendimento pedagogico» sempre attivo nella scrittura del gesuita mantovano. La forma epistolare 'fittizia' è adoperata da Bettinelli nelle *Lettere virgiliane* (1757), nelle *Lettere inglesi* (1766), nelle *Lettere d'un'amica* (1785), nelle *Lettere di Diodoro Delfico a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* (1788), nelle *Lettere XX di una dama ad una sua amica su le belle arti* (1793).

²⁷ Per l'epistolario di Foscolo si rinvia ai volumi dell'*Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Epistolario*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1949-1956. Si veda

Nelle missive dei due intellettuali si coglie la permanenza dei modelli dell'antichità nell'uso *privato* della pratica epistolografica, adoperata cioè nel suo ideale primario di comunicazione con l'assente, non destinata alla circolazione pubblica (o al più in una cerchia di sodali e amici) e, almeno all'atto aprioristico della ideazione e della composizione, non intesa come *pezzo retorico*²⁸, ovvero come una compiuta opera letteraria.

Il quadro d'insieme del rapporto epistolare, l'immagine della *sodalitas* letteraria e della *corrispondenza di sensi* che Foscolo seppe intessere col Bettinelli si arricchisce di un'altra tessera rappresentata dal comune amico Ippolito Pindemonte²⁹. Nei primi anni dell'Ottocento, mentre Foscolo attendeva alla cura dei *Sepolcri* e ne avviava la circolazione fra gli amici, Pindemonte scriveva al Bettinelli indirizzandogli più che una lettera di saluto e di favore, piuttosto un giudizio elogiativo dell'acume che il mantovano sapeva destinare alla scrittura epistolare la cui assiduità e acribia non faceva mancare a nessuno dei suoi corrispondenti. Anche per gli effetti dell'azione oppositiva di Gaspare Gozzi, il giudizio della critica su Bettinelli è rimasto a lungo cristallizzato unicamente intorno ai principi dell'antidantismo e dell'antialferismo: convinzioni bettinelliane che la frequentazione epistolare con Pindemonte non riuscì a mitigare, ma che non impedirono all'«elettismo di intellettuale militante» e poligrafico di Bettinelli di essere comunque premiato presso i contemporanei e nella schiera dei letterati più giovani (tra cui Foscolo ma anche Leopardi che lo inserirà nella *Crestomazia*) con la piena considerazione di *poeta*, di modello poetico paradigmatico e di maestro da ascoltare³⁰. Ciò, d'altronde, corrispondeva esattamente all'idea 'poetica' che Bettinelli stesso aveva voluto creare e diffondere con l'allestimento dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (1757)³¹, attribuendo «una precisa funzione pedagogica, di

anche la tesi dottorale di D. DONATI, *Studio e interpretazione critica dell'epistolario di Ugo Foscolo*, Università di Milano, 2014.

²⁸ P. CUGUSI, *L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione*, cit., p. 380.

²⁹ Galeani Napione sintetizza l'amicizia e la stima intercorsa tra i due intellettuali ricordando il distico dei «versi sciolti bellissimi» di Pindemonte per l'abate mantovano: «Sedici lustri e più di Diodoro/ ha la penna, che getta ancor faville»: G. F. GALEANI NAPIONE, *Vita dell'abate Saverio Bettinelli con un discorso delle lodi di lui*, Torino, presso i fratelli Pomba librai, 1809, p. 49.

³⁰ Cfr. C. VIOLA, *Per Saverio Bettinelli*, in *Saverio Bettinelli letterato mantovano 1718-1808*, a cura di G. Catalani e P. Di Viesti, Mantova, PubliPaolini, Biblioteca Teresiana, 2018, pp. 11-13.

³¹ I *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate* furono ultimati nel dicembre del 1757, e l'*editio princeps* fu stampata a Venezia per i tipi di Modesto

modello e di ammaestramento per i giovani verseggiatori»³², ricordando con Walter Binni che «a precisare le linee di questo ritratto di scrittore settecentesco (per chi vuol capire meglio i limiti della sua novità e del suo gusto) concorrono ancora più delle sue opere poetiche e di molti discorsi accademici due squisiti volumi di lettere»³³. Ma anche un esponente più vecchio della scuola poetica settecentesca come Pindemonte si disporrà a confrontarsi col *parere* del gesuita mantovano in occasione, ad esempio, della composizione (tra il 1799 e il 1800) dei versi per Isabella Albrizzi e per quelli dedicati *A Elisabetta Mosconi*³⁴, o nella fase della composizione delle *Epistole* («Ego autem totus sum in Epistolis») comparse a stampa con i *Sermoni* (una forma ibridata dell'epistola stessa) nel volume 'arcadico' *Versi di Polidete Melpomenio* (Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1784, poi apparso con integrazioni a Verona per Gambaretti nel 1805 con il titolo di *Epistole in versi*).

Il carteggio tra Pindemonte e Bettinelli già dal 1796 (proprio mentre Foscolo si affacciava sul panorama letterario) rimase sempre vivo, addirittura *continuo e confidentissimo*: «Tant'è, lo stil suo, le sue nuove, le grazie sparsevi, le riflessioni, ancor che rapide e brevi, mi toccano il cuore. Quando mi reca il mio domestico le molte lettere della posta, gli domandi se in quel fascio io cerco altre che le sue, e, lette poi le altre, non torno a quelle»³⁵. Il rapporto che legava Pindemonte a Bettinelli, tra emulazione (come i *Versi sciolti* di Bettinelli) e discussioni, rimase pur articolato ma sempre ricco, rispettoso ed elegante persino nella distonia di giudizi. Emblematico il caso del giudizio perentorio di Bettinelli su

Senza nel 1758; essi devono la loro notorietà soprattutto alle *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisj all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella Poesia Italiana* con cui Bettinelli passava al suo severo vaglio la tradizione poetica italiana e le sue storture. Un'edizione moderna è stata curata da A. Di Ricco, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Università di Trento, 1997.

³² W. SPAGGIARI, *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*, Milano, LED, 2015, p. 53.

³³ W. BINNI, *Fra Illuminismo e Romanticismo: Saverio Bettinelli*, in *Scritti settecenteschi 1938-1954*, Firenze, Il Ponte pp. 77-92, p. 82.

³⁴ Cfr. I. PINDEMONTI, *'Epistole' e 'Sermoni'*, a cura di S. Puggioni, Padova, Il Poligrafo, 2010. Il volume contiene anche le epistole ai *veteres illustres* Omero e Virgilio: esse apparvero per la prima volta nel 1809 insieme alla *Traduzione de' primi due canti dell'Odissea* con cui Pindemonte illustrava il suo ideale di letteratura e di poesia, accogliendo le scelte di Bettinelli e Algarotti per il verso sciolto illuministicamente orientato a veicolare temi 'utili', mentre con le *Epistole in versi* (1805) avrebbe persino preparato il terreno ai *Sepolcri* di Foscolo.

³⁵ Il carteggio tra Pindemonte e Bettinelli è pubblicato in N. F. CIMMINO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, Roma, Abete, 1968, vol. II, pp. 191-548.

Alfieri («quell'italiano perfido e ingrato, che vuol piacere ai barbari d'oggi») accusato di perfusione ideologica e politica nella composizione poetica, che l'amicizia di Pindemonte non riuscì a mitigare³⁶.

La prima occorrenza del nome di Bettinelli nell'epistolario foscoliano risale al maggio del 1795, in una lettera di risposta all'amico bresciano Gaetano Fornasini, «poeta e valoroso» (10 dicembre 1794) di «sodi pensieri» (16 maggio 1795). Fornasini era un intellettuale noto tra i contemporanei per essere versato nella scrittura epigrammatica e per questo tenuto in grande considerazione dal giovane Foscolo in quegli anni interessato a quel genere letterario e, più avanti, al poema dantesco; per le stesse ragioni avrebbe rivolto le sue attenzioni anche a Bettinelli conosciuto per le sue considerazioni 'arcadiche' sopra gli epigrammi³⁷ («Gli epigrammi son versi di conversazione e vengono letti da tutte le

³⁶ Bettinelli e Pindemonte si incontrarono a Verona dove il mantovano nel 1796, ospite della famiglia Giuliani, aveva riparato in seguito all'arrivo dei Francesi: qui trascorse l'estate in compagnia di Pindemonte, che risiedeva a Venezia, e a lui dedicherà il poemetto in tre canti in ottava rima *Pindemonte* contenuto nel tomo XVI delle *Opere edite ed inedite in prosa e in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, Venezia, per Adolfo Cesare, pp. 173-200.

³⁷ La lettera a Gaetano Fornasini del maggio 1795 è famosa anche per l'autoritratto letterario che Foscolo fa di se stesso: «Di volto non bello ma stravagante, e d'un'aria libera, di crini non biondi ma rossi, di naso aquilino e grosso ma non picciolo e non grande; d'occhi mediocri ma vivi, di fronte ampia, di ciglia bionde e grosse e di mento ritondo. La mia statura non è alta, ma mi si dice che deggio crescere; tutte le mie membra son ben formate dalla natura, e tutte hanno del ritondo e del grosso. Il portamento non scuopre nobiltà né letteratura, ma è agitato trascuratamente. Eccovi il mio ritratto». Inoltre, sulle 'relazioni epigrammatiche' tra Bettinelli e Monti, cfr. G. RUOZZI, *Quasi scherzando. Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci, 2012 (in particolare pp. 171-187). Le *Lettere di Diodoro Delfico a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* di Bettinelli furono stampate a Bergamo presso la stamperia Locatelli nel 1788. Paolina Grismondi, contessa Secco-Suardo, fra gli Arcadi *Lesbia Cidonia*, fu celebrata anche da Lorenzo Mascheroni nel poemetto *Invito a Lesbia Cidonia* (1793). «Sull'esempio, coll'amicizia, e dal conversare di questi illustri, apprendeva la Grismondi ogni finezza di gusto nelle gentili dottrine, ne traeva sublimità di pensare e nobilissimo stile; ma più di tutti fu a lei vantaggiosa la compagnia di Lorenzo Mascheroni, che divenne per essa poeta meraviglioso con quei versi sublimi nel celebre *Invito a Lesbia*, pei quali, come disse meritamente Saverio Bettinelli, Virgilio stesso parve italiano»: P. MORONI, *Elogio della contessa Paolina Secco Suardo Grismondi tra le Arcadi Lesbia Cidonia*, Bergamo, Stamperia Natale, 1839, pp. 10-11. L'impianto bettinelliano di analisi sul genere dell'epigramma fu descritto da Giacomo Leopardi come «una raccolta dei migliori epigrammi sì francesi che latini, italiani ec. può vedersi nelle Lettere sopra gli epigrammi a Lesbia Cidonia di Saverio Bettinelli, le quali, secondo le parole di un Giornale, "potran formare un trattato compiuto di tali componimenti"» (G. LEOPARDI, *Epigrammi, Discorso preliminare*, 1802).

condizioni; e questo che è più, vengono intesi più di qualch'altra composizione»), trascorrendo «i giorni col mio Tibullo, o con il patetico Cantore di Selma»³⁸.

A Gaetano Fornasini – Brescia.

Venezia Maggio 1795.

P. S. Se credeste ch'io fossi degno d'un suo saluto, salutate il conte Roncalli, giacchè spero ch'ei mi corrisponderebbe, almeno per la sua gentilezza. Addio. Inoltre deggio avvisarvi ch'io di sopra dissi sale marzialesco perchè, a dirvi il vero, a me questo Latino piace più di Catullo. Vero è che l'ultimo ha più purità di lingua, ma Marziale è più lepido e mordace. Traggasi da Marziale lo stuolo de' cattivi epigrammi, que' che ne resteranno potran superare ed impattare gl'insipidi scherzi catullini. Il Navagero mi fulminerebbe! Da ciò voi comprendete che a me piace più l'epigramma francese che il semplice. Non mi rammentai poco fa d'un libro di tali componimenti stampati assieme con delle lettere a Lesbia Cidonia del gran Bettinelli. Di essi vi dirò che

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura.

Il vostro Foscolo.

Per la modularità delle forme e degli argomenti trattati, il carteggio tra Foscolo e Bettinelli potrebbe persino essere incluso nel prototipo antico della *autografia epistolare*, tra gli estremi del *colloquio amicale* e della *conversazione epistolare* tra maestro e discepolo. Per le dinamiche che regolano i rapporti tra *autografia ed epistolografia*³⁹ si può ricordare il caso risalente all'età altomedievale intervenuto tra un allievo, Valafrido Strabone, e il suo maestro Rabano Mauro, al quale sottoponeva il frutto delle fatiche letterarie perché ne sorvegliasse lo stile, il contenuto e gli esiti. In questo caso, il rapporto epistolare risultava 'macchiato' da una *forma* 'sgraziata' («accipe litterulas deformi scemate factas») in cui il giudizio intorno alla cura della esteriorità decade per effetto della *devozione* nutrita verso il maestro. Alle formula ossequiosa («sitque labor gratus, quem fert devota voluntas») potrebbe avere fatto ricorso Foscolo che – attento auscultatore della cultura contemporanea – chiede ai comuni sodali o direttamente a Bettinelli (un personaggio influente e non secondario della critica e della

³⁸ Lettera di Ugo Foscolo scritta da Venezia nel maggio del 1795 nella quale si legge: «gli epigrammi sono versi di conversazione e vengono letti da tutte le condizioni, e quello che è più, vengono intesi più di qualch'altra composizione. Per me ho tentato. Io ve ne spedii mesi sono un piccolo saggio, da cui avete agevolmente compreso che i miei tentativi riuscirono non poco vani».

³⁹ M. LONG, *Autografia ed epistolografia tra XI e XIII secolo: per un'analisi delle testimonianze sulla "scrittura di propria mano"*, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 102-103.

poesia), giudizi e osservazioni stilistiche sulla versione dell'*Iliade* (ma anche su *Ortis* e *Sepolcri*) che animavano le discussioni intorno al rapporto tra la fatica della traduzione e l'ispirazione poetica tra fine Settecento e primi dell'Ottocento. L'antica devozione destava in Foscolo l'ardire di insistere presso i comuni amici per una intercessione (utilizzando, dunque, un esempio di *epistola commendatizia*) affinché l'abate Bettinelli liberasse il proverbiale piglio critico intorno a quei testi ancora *in fieri* ma già circolanti nel giro degli amici bresciani e mantovani⁴⁰.

Uno dei canoni del *genos* epistolare antico, distinguendo la lettera pubblica da quella privata (in quest'ultimo genere ricadrebbero quelle tra Foscolo e Bettinelli), postulava un «adeguamento del tono dell'epistola alla personalità del destinatario ed alla circostanza dell'epistola stessa»⁴¹, rispettando i principi di *brevitas* e *elegantia*.

Il tono letterariamente amichevole ritorna nell'epistolario di Foscolo nella lettera dell'ottobre del 1796 a Melchiorre Cesarotti (un'altra *auctoritas* per quei tempi) in cui il giovane poeta fa cenno alla stima che nutriva verso il Nestore della letteratura italiana. La premura con la quale Foscolo informa Cesarotti indica quali sensazioni fra (giovanile) entusiasmo e (letteraria) apprensione provocasse l'incontro con l'austero gesuita («Questa sera vado da Bettinelli che mi fece chiamare»).

A Melchiorre Cesarotti – Padova

Venezia, in campo alle Gatte, 29 Ottobre [1796]

Signore – L'ottimo amico Dandolo mi fe' cenno della vostra lettera, e delle vostre premure a mio pro'. Non so che ringraziarvi ambidue; senza il soccorso dell'amicizia avrei dovuto forse rinunciare a tutti i piaceri dell'esistenza, che i mali m'han fatto divenire noiosi. Il cielo ve ne rimunerì, e vi benedica. Questa sera vado da Bettinelli che mi fece chiamare. Questo lo riconosco da voi, e voi non avrete da temere della mia gratitudine eterna, ch'è l'unico guiderdone ch'io possa rendere con tutta l'anima a' miei benefattori. – Addio

Nic. Ugo Foscolo

La prima epistola espressamente indirizzata al Bettinelli risale invece all'agosto del 1802 e fu scritta da Milano dove Foscolo attendeva alla cura della *princeps* della seconda edizione dell'*Ortis* per i tipi del Genio Tipografico:

⁴⁰ B. MARTINELLI, *Gli amici bresciani del Foscolo e le prime interpretazioni dei "Sepolcri"*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, Atti del Convegno di Studi (Brescia, 1-3 marzo 1979), a cura di P. Gibellini, Brescia, Grafo, 1979, pp. 189-226.

⁴¹ P. CUGUSI, *L'epistolografia. Modelli e tipologie di comunicazione*, cit., p. 383.

All'abate Saverio Bettinelli – Mantova.

Milano 24 Agosto 1802.

Il secolo XVIII fu illustre per molti ingegni divini; ma io nacqui tardi; li cerco e non vedo che i loro vestigi; e spesso gemo pensando che nell'anno in ch'io nacqui morivano Voltaire, e Rousseau, e tanti altri de' quali voi nel vigore de' vostri giorni foste compagno. Assai n'ebbe in quei dì l'Inghilterra, assai l'Italia; e a me non resta che abbracciare i loro sepolcri, spaventato dal letargo in cui pare che all'età mia tornino in tutta l'Europa ad addormentarsi le lettere. Onde io corro a voi pochi rispettati dalla morte, e fo tesoro de' vostri consigli. Forse gl'iniqui tempi, e la mia fiera fortuna dovrebbero sconfortarmi dalle lettere: ma quale consolazione mi rimarrebbe più dopo tante sventure? Senza patria, senza amico del cuore, con tutte le alte passioni soffocate, noiato del mondo, adirato dalla paurosa e fatale perfidia degli uomini, io non vedrei più lo scosceso sentiero della vita se non mi fosse illuminato dal fantasma di gloria ch'io sieguo, e che forse non potrò raggiungere mai. — Ed eccovi perciò la mia primizia in questo libricciuolo da cui se non avrò il merito di sapiente oratore, avrò certo, nella universale viltà, alcuna fama di oratore libero ed italiano. Leggetelo, e leggetelo per l'amore delle sacre Muse, e per l'onore della nostra patria ov'io griderò sempre la verità in nome di tutti, onde se i posteri ci dovranno chiamare sciagurati almen non ci chiamino ciechi e codardi. Aspetto da voi più biasimo che lodi, e il biasimo sarà salutare. De' difetti di questa operetta alcuni io vidi scrivendola, ma erano dell'argomento, del tempo, e del luogo; d'altri pochi m'accorsi dopo la stampa, e di questi ne trarrò vendetta. Ma voi scrivetemi di que' tanti ch'io non vedo, e che perciò denno essere colpa dell'arte mia giovinetta, o vizi naturali all'ingegno e allo stile dell'autore.

Questa orazione s'è stampata palesemente, ma si pubblica alla macchia, ond'io vi prego di non promulgarla di troppo.

Rispondendomi fate il soprascritto all'Arrivabene o al Tamassia, tutti e due vostri, con i quali io parlo sovente di voi, poichè studio più la vita che le opere degli illustri letterati.

Addio intanto. Io vi desidero ancora molti giorni simili a quelli che la natura vi concede; non perchè giungono ad una lunga e serena vecchiaia, ma perchè li traete in grembo alla patria fra le due più inimiche deità, la gloria e la pace.

Foscolo utilizza un *tono* solo esteriormente colloquiale: in esso, invece, si concentra la letterarietà di queste conversazioni epistolari in cui il giovane poeta interroga il Maestro e ne sollecita il giudizio con l'invio di questo *libricciuolo*, ovvero l'*Orazione a Bonaparte* per i Comizi di Lione, composta su invito del governo cisalpino tra il 1801 e il 1802⁴². L'*inci-*

⁴² Tra il 1796 e il 1799, mentre era ospite del conte Giuliani a Verona dove aveva riparato in seguito allo «scoppio delle bombe e de' cannoni» per l'ingresso dei Francesi a Mantova, Bettinelli compose i tre canti encomiastici del *Bonaparte in Italia*, palinodia seguita al poema in dodici canti *All'Europa punita* in cui aveva scagliato la sua violenta invettiva contro Napoleone «il predator della tradita madre».

pit dell'epistola appare un compendio di storia letteraria del Settecento, imbevuto di una formale *captatio benevolentiae* nella dichiarazione di insufficienza di ingegno, tra lo stile ricercato del richiamo alle *sacre Muse* e il doveroso ossequio ai pochi anziani della nostra letteratura ancora «rispettati dalla morte».

Di sapore differente e dal tono peculiarmente letterario è, invece, la lettera che, pochi giorni più tardi, invia all'amico mantovano Ferdinando Arrivabene, deputato ai Comizi di Lione, membro del corpo legislativo della repubblica Cisalpina, magistrato e attento lettore di Dante, nonché autore del libretto *Il secolo di Dante* stampato nel 1830 in cui recuperava le osservazioni dell'amico Foscolo sul divino poema⁴³. Foscolo, cui non sfuggiva l'antidantismo di Bettinelli affidato alla pseudo-epistolarità delle *Lettere virgiliane* del 1757 – opera che considerava «forse l'unica cosa bella» del mantovano⁴⁴ – e della *Dissertazione*

⁴³ *Il secolo di Dante commento storico necessario all'intelligenza della Divina commedia scritto da Ferdinando Arrivabene*. Seconda edizione arricchita di tutte l'illustrazioni storiche da Ugo Foscolo stese sul poema di Dante con indici accurati, Firenze, presso Ricordi e compagno, 1830. Su Foscolo dantista segnalò l'intervento di M. PALUMBO, *Foscolo lettore di Dante*, «Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione», a cura di D. Cofano, M. I. Giabakgi, R. Palmieri e M. Ricci, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, pp. 137-167, nonché il volume ID. Foscolo, Bologna, Il Mulino, 2010; rinvio, altresì, per il respiro critico e l'ampia bibliografia, al più recente *Foscolo critico*, a cura di C. Berra, P. Borsa e G. Ravera, Milano, Università degli Studi, 2017 (cfr. sul tema il saggio di A. CAMPANA, *Foscolo dantista e il possibile influsso della cultura protestante*, pp. 245-262). Sulla temperie culturale del dantismo nel XVIII secolo cfr. *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, a cura di E. Ghidetti e E. Benucci, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CXVI, 2012 (in particolare i saggi di E. GHIDETTI, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, pp. 379-408 e di R. STEFANELLI, *Dante nell'epistolario foscoliano*, pp. 409-420); L. MAZZONI, *Apogeo ed eclisse della filologia. I cultori veronesi di Dante nel XVIII secolo e le loro sorti*, «Seicento & Settecento», IX, 2014, pp. 125-138; B. NARDI, *Saggi e nota di critica dantesca*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013 (con un capitolo dedicato a *Dante letto dal Foscolo*, pp. 166-189); L. CURTI, *Ritorno alle 'Virgiliane'. Per la fortuna di D. da Bettinelli a Foscolo*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 13, pp. 371-385. Le lettere di Arrivabene a Bettinelli sono conservate nel Fondo Bettinelli della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova (*Ms. 1018*, fasc. 17); la schedatura di tale fondo è ora disponibile nel volume *Saverio Bettinelli. Inventari e bibliografia cit.*, p. 211: con la segnatura *Ms. 1237* delle *altre carte del fondo manoscritti* sono schedate le trascrizioni di 17 lettere di Ugo Foscolo a Ferdinando Arrivabene (copiate dagli originali in possesso della vedova Arrivabene) (*ivi*, pp. 214-215). Le cinque lettere inviate da Foscolo a Bettinelli sono, invece, contenute nel *fascicolo 213* del medesimo Fondo.

⁴⁴ Cfr. C. MUSCETTA, *Bettinelli, Saverio*, in *DBI*, IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, pp. 738-784. Il critico mira ad attenuare i toni dell'antidantismo betti-

accademica sopra Dante (1800), temeva di essere stato oggetto di biasimo presso il gesuita.

A Ferdinando Arrivabene – Mantova.

Mercoledì [Settembre 1802].

Se tu se' uomo da dire una verità, dilla per il nome di Dio: hai tu maladetto Dante col vecchio Nestore? C'è a scommettere cento contro uno che tu abbia detto sempre sì a tutte le critiche passate e presenti ch'egli ti avrà ripetute. Non è senza ragione la mia domanda. Tu rispondi.

Rispondi anche a quest'altra: che t'ha egli detto, in confidenza, della Orazione? Io so che tu non ci hai dato mai torto; ma questo importa e non importa: per me vorrei sapere ciò ch'ei te ne ha detto. Ho più bisogno di biasimo che di lodi; ché tu sai ch'io mi sento quanto sono et ultra. E il biasimo dietro le spalle è pure la buona cosa! si può profittarne senza essere obbligati, e l'amor proprio non è ferito. Ove se' tu frattanto? Gli uccelletti de' nostri libercoli ti chiamano pippiando, noi li udiamo ma non sappiamo donde snidiarti.

Dante siegue ad esserne Duca e Maestro: alla nostra conversazione s'è aggiunto il quarto fra cotanto senno, il Monti. Ieri sera ci recitò il quarto e il quinto della Mascheroniana; sovrumani versi in bocca di sovrumano recitatore. A giorni si reciterà il Gracco nel Teatro Patriotico. Addio. L'Ortis sarà in Mantova per la fine di ottobre. Addio.

Il tuo Foscolo.

Nel mese successivo (ottobre 1802) Foscolo scriverà nuovamente all'Arrivabene per dare voce di un prossimo invio agli amici mantovani di alcune copie dell'*Ortis*; notizia alla quale non manca, tuttavia, di aggiungere ancora un riverente saluto al *Nestore* Bettinelli.

Devono trascorrere circa due anni – il biennio dell'edizione *Poesie*, della *Chioma di Berenice* ma anche del trasferimento in Francia nel mese di giugno – per trovare una nuova lettera indirizzata all'ormai ex-gesuita. Foscolo ha evidentemente mutato lo stile epistolare: abbandona il *sermo* colloquiale ed esuberante (quasi battagliero come quello usato con Fornasini e Arrivabene) delle prime lettere in favore di tono più posato, distaccato da *calor di fiamma lontana* (al limite della mestizia e grevità), e racchiuso nella scrittura in terza persona. Sulla scorta dei suddetti modelli

nelliano delle *Virgiliane*; la *Commedia*, pur criticata e a quei tempi proibita in seno alla Chiesa, rappresenterebbe per Bettinelli uno 'sprone' per l'Italia: «questa conformistica e in parte scontata, anche se rumorosa, sconsacrazione della *Commedia* non era l'obiettivo principale del critico militante, che si proponeva di gettare un allarme alla vecchia Italia troppo passiva di fronte ai problemi contemporanei». E in quest'ottica Foscolo ne chiedeva 'lumi' proprio al vecchio Bettinelli, aggirando il noto antidantismo attraverso l'assunzione di una prospettiva 'civile' e militante.

antichi, si riconosce un afflato di *autografia* su cui si innesta una vigorosa tendenza al lirismo autobiografico; inoltre, questo passaggio dell'epistolario si mostra affine sul piano stilistico al modello pliniano soprattutto nel ricorso a periodi brevi e staccati (quasi scritti al ritmo degli affanni del respiro), nell'uso di una serrata paratassi, sintomo della crescente insofferenza alla storia e alla vita e al tormentato ambiente intellettuale.

A Saverio Bettinelli – Mantova.

Milano 29 Marzo 1804.

Ugo Foscolo vive romito; raramente parla co' vicini, e più di rado scrive a' lontani: egli è nondimeno pieno di voi e de' pochi che vi somigliano; da gran tempo il desiderio di rivedere i suoi cari lo chiama a Venezia; allora egli dopo sette anni tornerà a rivedervi, e ad offerirvi l'omaggio dovuto all'età vostra ed alla vostra fama dagli ingegni sacri alle muse.

Il nostro Arrivabene mi sollecita di trascrivere per voi un mio sonetto: giudicatelo dunque; ma giudicatelo come sonetto d'uomo che scrive a sè, che alle immagini antepone gli affetti, allo splendore delle frasi la schiettezza e la verità.

Si tratta propriamente di un poscritto (in parte scritto in verticale) riportato sul margine sinistro⁴⁵ di una lettera indirizzata all'Arrivabene e seguita dal sonetto *In morte del fratello*, di cui chiede ancora una volta il giudizio del gesuita. Dal confronto con le missive ad Arrivabene si segnala, inoltre, il riferimento più deferente nei confronti di Bettinelli al quale si rivolge solo con il *voi* e non con il più amichevole e informale *tu*. Il riguardo letterario e intellettuale verso colui che considerava maestro e, in un certo senso, *censore*, non scema neanche di fronte alla malattia e alla senescenza che ne offenderà gli ultimi anni di una lunga vita.

Così dirà nella lettera indirizzata a Isabella Teotochi Albrizzi del 22 luglio 1806, prima di un incontro a Mantova con Bettinelli:

A Isabella Teotochi Albrizzi – Venezia.

[Mantova] 22 Luglio 1806. Martedì.

Scrivo da Mantova; ripartirò domattina per Milano; se la giornata sarà fresca, come oggi, allungherò la strada di tre poste per vedere Ippolito a Verona [...]. Vedrò fra quattr'ore il vecchio Bettinelli: fu per morire appunto ne' giorni del suo periodo natalizio; ha ottanta nove anni, e per farla troppo da giovine s'è impedita una gamba; e si temeva la cancrena. Dopo più giorni di febbre mortale, e il martirio del coltello chirurgico che lo ha scarnificato, il povero vecchio ottenne di rimanersi sempre in letto; e si crede fuor di pericolo; mi dicono ch'ei serba le reliquie della

⁴⁵ U. FOSCOLO, *Epistolario ottobre 1794-giugno 1804*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1949, vol. XIV, p. 197.

sua eloquenza nella conversazione – ma perchè non se ne va. egli? – invece si duole che non gli abbiano ancora mandata la decorazione della Corona,⁴⁶ e teme di morire senz'essa, come Torquato senza l'alloro. Così si accarezza un fiato di vita!

Un'attestazione, dunque, della vicinanza anche fisica dei due intellettuali nella città di Virgilio, dell'ansia in attesa dell'incontro, pure al di là di una poco lusinghiera espressione sull'attaccamento ai riconoscimenti ufficiali dell'abate (fu nominato Cavaliere della Corona Ferrea e membro dell'Istituto Italiano sotto il regime napoleonico). La tenuta 'letteraria' («reliquie della sua eloquenza») della considerazione del mantovano presso Foscolo è, tuttavia, presto rinfrancata in una epistola ad Arrivabene:

A Ferdinando Arrivabene – Mantova.

[Brescia Aprile 1807].

Amico Ferdinando – Una sola delle censure da te mandatemi punge e taglia – delle altre rido. [...] Il sonetto⁴⁶ del nostro Nestore mi fu caro, assai più per l'autore che per l'argomento: io non vivo qui con anima nata: nondimeno ho cercato di farlo leggere a letterati bresciani – ed ammirarono tutti il gusto e l'estro *ultra vires sortemque senectae*. A me questo sonetto piace più del primo mandatomi di passati. Ieri ho incontrato un vecchiotto ritto, vegeto che, senza temere della pioggia e del vento, se n'andava allegramente col suo bastone alla destra, e con l'ombrello nella mano sinistra. Mi sovvenne di Bettinelli nostro – e come tu sai ch'io parlo spesso meno e spesso più del dovere. me gli sono accostato: – e m'accolse affabilmente come per lo più tutti i vecchi accolgono i giovani, forse per la dolce memoria de' bei giorni passati. Dopo alcune parole mi disse ch'egli aveva – indovina – no, tu nè indovinerai, nè crederai – ed io sono forzato a crederlo perché tutta Brescia me ne ha confermato – anni cento e dieci! – Ond'io spero venti anni ancora per Bettinelli; venti anni verdi, robusti e caldi di vita e di poesia: rare ma miracolose eccezioni a quella savissima sentenza del Petrarca – *Il peggio è viver troppo!*

⁴⁶ Si tratta del sonetto bettinelliano *Il mio Natale 18 luglio 1718 e giorno annunciatore di Pace al 1807* così commentato da Foscolo: «I versi con che celebrate il vostro novantesimo anno sono nobili e vigorosi per se stessi: ma comunque si fossero, io li ammirerei sempre come cosa rarissima, e forse senza esempio»: U. FOSCOLO, *Epistolario*, cit., II (luglio 1804–dicembre 1808), XV, p. 194 e p. 247. Il componimento di Bettinelli fu pubblicato insieme con un altro, *Quale a lasciarmi empio destin t'affretta*, all'interno della rivista *Il Redattore del Mella* (rispettivamente su anno III, nn. 86 e 95, 26 ottobre e 28 novembre 1807, pp. 348 e 384), alla cui redazione fra il 1806 e il 1807 partecipò, insieme a pochi altri collaboratori, l'alacre editore bresciano Niccolò Bettoni «colto ingegno e anima gentilissima» lo definirà in una lettera a Pindemonte del 23 aprile 1807; a lui si deve, inoltre, nel settembre del 1807 la pubblicazione dei *Ritratti* di Isabella Teotochi Albrizzi (firmando per esteso e derogando in tal modo al consueto anonimato) e della *Pronea* di Melchiorre Cesarotti (ottobre 1807): cfr. L. FRASSINETI, «Coltivatore io pure di un'Arte ministra d'immortalità»: aspirazioni culturali e strategie promozionali della tipografia bresciana di Nicolò Bettoni in età napoleonica, *Misinta*, XLII, 2014, pp. 5–24.

La longevità di Bettinelli e il virgiliano senso dell'inesorabilità del tempo che passa («Sed fugit interea fugit irreparabile tempus», *georg.* III, 284) anima questi dialoghi a distanza, la cui vocazione letteraria si prolunga sino ai mesi caldi del 1807, quando Foscolo, da Milano, si rimette a Bettinelli per conoscere il suo parere di critico e di poeta intorno ai *libriccioli*, inviati, ovvero i *Sepolcri* con l'esperimento di traduzione dell'*Iliade*. La struttura della lettera rivela le tracce delle formule *commendatizie*, su cui Foscolo stratifica taluni elementi di *autografia* 'affettiva' affidati ai suoi vezzeggiativi e ai diminutivi, intesi a colpire l'orgoglio

A Saverio Bettinelli – Mantova.

Milano 27 Maggio 1807.

Da gran tempo io voleva inviarti i *Sepolcri* e l'esperimento su l'*Iliade*, ma ieri soltanto il cavalier [Carlo] Rosmini mi si è offerto di recapitarti quanto più prestamente que' due libriccioli: onde saranno a Mantova con questa lettera; o poco dopo. Leggeteli per amor mio; e se la maniera con che ho sentito e verseggiato il primo canto non provvede all'onore della nostra letteratura, disanimatemi dal proseguire – perché in fondo non saprei far meglio negli altri canti. Questa mia rassegnazione a' vostri consigli, vi provi in quanta riverenza io vi tenga: nè da voi cerco lodi ma insegnamenti. Salutate in mio nome Ferdinando Arrivabene, e fate ch'io trovi due righe a Brescia ove sarò a' primi di giugno a passare l'estate fra gente più ospitale e men crassa.

Intanto vivetevi lieto e memore di noi.

Il 14 giugno del 1807 Foscolo confiderà ad Arrivabene di diffidare della veridicità delle lodi di Bettinelli e sollecita un sincero giudizio di confronto con la pur paradigmatica traduzione dell'*Iliade* del Monti⁴⁷:

A Ferdinando Arrivabene (14 giugno 1807) – Mantova.

Brescia 14 Giugno 1807.

Ferdinando Arrivabene amicissimo – Al tuo Diodoro i chiesi consigli, e mi manda lodi. Lodi chi non può rimeritare gli ingegni se non animandoli, ma corregga ed insegna chi sa e può; – e se a lui pare ch'io abbia fatto bene, non per questo dovrà tacermi come io possa far meglio. Scrivi dunque tu ciò ch'ei veramente si creda della nostra *Iliade* – e se vale la spesa di proseguirne la traduzione. Soprattutto come sta ella la mia con quella di Vincenzo Monti? e di ciò desidero anche il tuo

⁴⁷ Nelle *Carte* del Fondo Bettinelli della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova risultano conservate le «Versioni dell'*Iliade* dal greco di Ceruti e Cesarotti» (probabilmente databili dopo il 1786). Più precisamente, si tratta della «Versione dell'abate Ceruti con cui si prefisse di rendere il testo con ogni esattezza possibile» e della «Versione dell'abate Cesarotti: trascrizione di versi tradotti dal greco dall'abate Giacinto Cerutti [edizione 1787-1789] e dall'abate Melchiorre Cesarotti [edizione 1786] dei vv. 301-309 del libro XIV dell'*Iliade*»: cfr. Saverio Bettinelli. *Inventari e bibliografia*, cit., p. 47.

giudizio: e censura e frusta a tuo senno – chè, ove gli amici mi tacciano il vero, da chi mai potrò spettarmelo io? Scrivi dunque e viviti lieto.

A seguito della polemica insistenza di Foscolo e della incalzante perorazione presso l'Arrivabene, la risposta di Bettinelli non tarderà ad arrivare. Dopo solo tre giorni, infatti, il 17 giugno Diodoro Delfico (nome arcadico del mantovano) inforca la penna e soddisfa finalmente il pugnace desiderio di Foscolo di essere giudicato, consigliato e guidato da chi riconosceva come istitutore.

Di Saverio Bettinelli.

Mantova 17 Giugno 1807.

C.A. Voi non volete mie lodi scrivendo ad Arrivabene e non riflettete alla mia malizia di temperarle chiedendo la vostra lira per corrispondere ai *Sepolcri*.

Questo è dirvi che non intendo da me solo questa poesia. Avete troppo ingegno per me, onde mi riesce oscuro lo stile di questo Carme i benchè da me letto e riletto con applicazione. Altri più acuti l'intenderanno, ma niuno quanto voi levato a sì alta sfera di gran pensieri e frasi tutte vostre, e poco, credetemi, chiare per noi mediocri. Tal mi reputo in buona coscienza. Ma v'ammiro in tutto gran poeta..

Un'altra. malizia fu, quella di ricordarvi un mio scritto sull'impossibilità di ben tradurre i poeti. Se avete gran pazienza, come grande è la vostra bontà per me, potete trovar costì l'Appendice IVa sopra la Poesia Scritturale, nel Tomo 8o delle mie opere, pag 219 dell'Edizione dello Zatto del 1782. Sarà in Brescia facilmente più che l'ultima Edizione delle mie mediocrità.

Queste però non mi faran mai gittar come «corvi sulle piaghe de generosi cavalli», e ho letta la vostra Dedicà e l'*Intendimento del Traduttore* con riflessione alfin tradendone nuovo argomento a quella mia bestemmia dell'impossibilità di ben tradurre i poeti. E le grandissime difficoltà, e diffidenze vostre in ciò ben la mostrano al par delle critiche vicendevoli de' traduttori, e di voi tre Corifei del p. dell'Illiade (sic). Quanti dubbj, quanti scrupoli, quante varietà su la frase, sul senso, sulla parola! Il gran Cesarotti, il gran Monti, il gran Foscolo, che tali vi reputo, non s'accordano, e chi oserà decidere fra i due dottissimi in greco, e l'altro altamente ispirato dalle Muse? Per non parlar degli altri citati da Foscolo, e sebben dotti, e ingegnosi pur rigettati quasi sempre. Dunque non è possibile aver Omero in italiano, molto meno in francese, e in latino, benchè in questo vi sia Virgilio a sostegno. Mi perdonino que' tre Grandi se lor dico non trovo Omero, miei cari, nol riconosco, nol sento ne' vostri versi, ma voi stessi egregi poeti sì voi lodo, e ammiro con poca differenza tra voi, onde non – è bisogno ergere un tribunal per sì poco. Basti pertanto questo Esperimento, e non traducete più innanzi potendo far tanto meglio in comporre e crear, come fate. Oserò io darvi un mio Esperimento del cantar, ch'io facea da giovane sul mio liuto i più bei versi del primo dell'*Illiade*, e che in questa età mia risuonano ancora qual sonata di quello stromento lontano novanta passi? Suonate-mi un poco le vostre traduzioni, che solo per l'armonia non posso soffrire a quel confronto, e ben sapete quanta parte ha l'armonia poetando. E la pronunzia chi la

troverà dopo due mill'anni? Foscolo solo n'avrà il privilegio dalla nascita, ma può egli esserne ben sicuro dopo tanti contrasti sul suono originale dell'alfabeto greco anche tra suoi?

Ho pur anche qualche dubbio su l'utilità delle traduzioni poetiche. Giovano esse a chi può leggere e intende l'originale? Io vi confesso, che non leggo mai senza noia l'Eneide tradotta, intendendo a mia delizia Virgilio (giacché non leggo più Omero), e così sarà degl'intelligenti del testo d'ogni antico. Dunque per chi traducete? Pei fanciulli, che studiano, per gl'ignari, e per le donne, che sì poco gustar ponno que' poemi? Ho spiato talora cotai lettori, e trovai sempre in man loro le più belle traduzioni poco intese, e in superficie. Ditemi, ve ne prego, se aveste miglior fortuna colle vostre amiche, donne di spirito per altro, e colte, come si dicono. Spiate anche voi qual delle tre traduzioni più lor piaccia. Non m'incontri con donne colte in Francia, in chi avesse letta Mad.e Dacier, el e pur à sì facile a intendersi; e in Italia vidi un crocchio nobile udir dall'antore la sua traduzione di Virgilio benché bella, e poetica lodandolo tutte a gara senza toccar mai un passo più gradito, e più inteso. Perchè dunque tradur poesie, potendo compor de' Sepolcri, e simili pezzi classici? Addio. Son tutto il vostro Bettinelli .

18. Monti non è partito, e l'ho avuto meco, e con Arrivabene a gran fortuna per udirlo leggere i Sepolcri tra noi tre soli. Che piacere udirlo entusiasta ne' più bei passi, e profondo scrutatore di tai bellezze! Arrivabene intelligente, e acuto n'era rapito meco. Che gloria per voi, tanto Argomento di un tanto poeta! *Argumentum utrique ingens*⁴⁸. E non senza sue osservazioni sul gusto delle mie per qualche oscurità di troppo ingegno.

L'argomento di questa lunga lettera fissa un tema assai dibattuto agli inizi del XIX e rappresenta il punto di insanabile frattura tra i due intellettuali: quel problema *sulla maniera e sulla utilità delle traduzioni* che avrebbe dato compiutamente avvio, qualche anno più tardi, alla polemica classico-romantica con gli appunti di Madame de Staël e le rivendicazioni di Pietro Giordani. Le osservazioni di Bettinelli (come farebbe un maestro scrupoloso) intorno ai primi versi dei *Sepolcri* sono rilievi (poeticamente superficiali) che, mentre confessano la carenza di ingegno di un intellettuale troppo anziano per cogliere il vigore delle nuove lettere, attestano l'acutezza e la novità del dettato stilistico di Foscolo, al quale viene riconosciuto un posto di tutto riguardo nel panorama universale della poesia, pur affettuosamente distogliendolo dagli esercizi di traduzioni:

⁴⁸ *Argumentum utrique ingens si saecla coissent* è l'iscrizione riportata sul busto di Francesco I Gonzaga collocato nei pressi della Chiesa di San Francesco a Mantova posto tra le raffigurazioni scultoree di Virgilio, da un lato, e di Battista Mantovano, dall'altro. Nel ricordare il vivo interesse per gli studi, per le arti e per le lettere dei Gonzaga, artefici del «nostro secolo d'oro», Bettinelli ricostruisce la storia e le discussioni intorno alla costruzione del succitato busto nella dissertazione *Delle lettere e delle arti mantovane*, Mantova, Pazzoni, 1774, p. 23.

Foscolo, *Sepolcri*, 1-15

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto è forse il sonno
della morte men duro? Ove più il Sole
per me alla terra non fecondi questa
bella d'erbe famiglia e d'animali,
e quando vaghe di lusinghe innanzi
a me non danzeran l'ore future,
né da te, dolce amico, udrò più il verso
e la mesta armonia che lo governa,
né più nel cor mi parlerà lo spirto
delle vergini Muse e dell'amore,
unico spirto a mia vita raminga,
qual fia ristoro a' dí perduti un sasso
che distingua le mie dalle infinite
ossa che in terra e in mar semina morte?

Testo parafrasato da Bettinelli

È forse il sonno della morte men duro all'ombra de' cipressi e sotto l'urne confortate di pianto?

Ove più il Sole non fecondi per me alla terra questa bella famiglia d'erbe e d'animali,

E quando l'ore future, vaghe di lusinghe, non danzeranno innanzi a me,

Né udrò da te, dolce amico, il verso, e la mesta armonia che lo governa,

Né più mi parlerà nel cor lo spirto delle vergini Muse e dell'amore, spirto unico a mia vita raminga,

Qual fia ristoro a' dí perduti un sasso, che distingua l'ossa mie dalle ossa infinite che semina morte in terra e in mare?

Parafrasi di Bettinelli

L'interrogazione è tutta in aria né si sa chi interroghi e chi risponda, e par che *l'ombra de' cipressi e l'urne* sian mal gradite al poeta, mentre consolano tutti gli altri, e quel *confortare di pianto* è pur in aria.

Ove più il Sole – lunghissimo periodo tutto in aria sinchè non si giunge al *Qual fia ristoro*, e qui che vuol dire *a' dí perduti*, e poi un *sasso* ristoro a' dí perduti, e che *distingua l'ossa mie*. Perché non sarà caro un sasso o una lapide cara a tutti i poeti che faccia memoria di loro?

Per dir quando sarò morto non è troppo oscuro quell'*Ove il Sole non fecondi la bella famiglia, l'ore future non danzeranno innanzi a me, né udrò da te il verso, l'armonia né più mi parlerà nel cor lo spirto*, non è sospensione troppo lunga e in aria, e quindi oscura nell'ingresso, che vuol principalmente chiarezza? Non obbliga ciò a studiare il senso, a indovinar lo scopo, a tornar a leggere? Parlo di me nel caso stesso.

‘incomprensione’ della nozione e del *metodo* della traduzione assolutamente centrali all’interno del sistema poetico foscoliano («più una teoria dell’espressione che della traduzione»)⁴⁹: Foscolo riteneva, infatti, che la traduzione fosse una facoltà pienamente *individuale* e, in quanto tale, refrattaria ad essere sottoposta a norme oggettive o universali⁵⁰, esattamente come la poesia. Le impressionistiche osservazioni dell’ex-gesuita intorno al carne dei *Sepolcri* fanno risaltare lo scollamento fra gli intendimenti teorici che i due letterati assegnavano alla traduzione e contestualmente, al criterio della composizione poetica. In quello stesso anno dell’epistola del Bettinelli, Foscolo ne aveva chiarito i criteri fondamentali nell’*Esperimento di traduzione del primo canto dell’Iliade* (Brescia, per Nicolò Bettoni, 1807)⁵¹: nell’*Intendimento* posto in appendice all’*Esperimento*, Foscolo si dispone alla questione della traduzione con la dotazione intellettuale del *poeta*, e così, mentre rende omaggio all’impresa della traduzione omerica del Cesarotti, ne assevera una tacita disapprovazione⁵² («Cesarotti, ingegno sommo de’ nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, esse d’imitarlo»), rimproverando il tradimento del testo originale in favore di una certa arbitrarietà nella riscrittura poetica:

Le immagini, lo stile e la passione sono gli elementi d’ogni poesia [...]. L’armonia, il moto, ed il colorito delle parole fanno risultare, parmi, lo stile: l’armonia si sconnette nelle versioni, e le minime idee concomitanti d’ogni parola e che sole in tutte le lingue danno tinte e movimento al significato primitivo, si sono smarrite per noi posteri con l’educazione e la metafisica di popoli quasi obbliti: i dizionari non ne mostrano che il vocabolo esanime. Onde io inerendo sempre al significato mi studio di dar vita alle mie parole con le idee accessorie e con l’armonia che mi verranno trasfuse nella mente dall’originale⁵³.

⁴⁹ Cfr. G. NATALE, *Foscolo teorico e antiteorico della traduzione*, in *Foscolo critico*, cit., pp. 79-93.

⁵⁰ Foscolo si era espresso intorno alla traduzione inglese della *Gerusalemme liberata* criticando gli «assiom», «precetti astratti» e «difetti sistematici, pedanteschi, freddissimi» cui quella trasposizione pareva sottoposta. Nella sua prospettiva tutta poetica, egli riteneva che l’atto della traduzione dovesse consistere in uno sforzo di *empatia* con l’autore: «Il traduttore dev’esser preciso non soltanto nel rendere il pensiero del suo autore, ma anche le sue parole quando esse divengono essenziali e necessarie»: U. FOSCOLO, *Della “Gerusalemme liberata” tradotta in versi inglesi*, in *Saggi e discorsi critici*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 533.

⁵¹ A. BRUNI, *Foscolo traduttore del canto primo dell’Iliade*, «Filologia e critica», IV, 1979, pp. 287-293; ID., *Foscolo traduttore e poeta: da Omero ai Sepolcri*, Bologna, Clueb, 2007.

⁵² M. A. TERZOLI, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 74-80.

⁵³ U. FOSCOLO, *Intendimento del traduttore, Esperimento (1807)*, in *Esperimenti di traduzione dell’Iliade*, a cura di G. Barbarisi, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier, 1961, vol. III/1, pp. 8-9.

Nella ricerca del perfetto equilibrio tra fedeltà e libertà della traduzione, Foscolo presentava accanto alla versione in prosa e in versi di Cesarotti, il testo tradotto da Vincenzo Monti (dedicatario dell'*Esperimento* ma da cui presto si distaccò definendolo «poeta e cavaliere, gran traduttore dei traduttori d'Omero») che, quasi negli stessi anni, aveva avviato una medesima fatica omerica⁵⁴, considerata a lungo quella poeticamente più riuscita. Nell'intento di definire l'*ideale* della perfetta traduzione, Foscolo metteva a confronto i modelli cesarottiano e montiano che rappresentavano gli estremi entro cui si muoveva il concetto estetico della traduzione contemporanea, tra la perfetta contezza delle *res*, da un lato, e l'attenta sorveglianza dei *verba*⁵⁵, dall'altro.

La pur significativa stagione critica bettinelliana si avviava al definitivo tramonto (sarebbe scomparso novantenne nel 1808), non senza eredità di intenti e di affetti. Le coordinate intellettuali del poligrafo mantovano in bilico tra antichi e moderni, tra Settecento illuminista e proto-romanticismo⁵⁶, la sua adesione critica alle più moderne tendenze intellettuali del XVIII secolo e il vincolo irrinunciabile della tradizione letteraria antica e della inclinazione pedagogico-didattica (pur velata da un cosmopolita concetto illuministico di *utilità*) denunciavano i limiti imposti dal confronto con la incipiente letteratura romantica e gli impedivano l'intuizione del valore della traduzione e del gusto poetico della proposta foscoliana: la «mediocrità» di ingegno denunciata da Bettinelli è una mera maschera per celare il distacco 'poetico' dal giovane letterato e dalla sua modernità poetica. Non

⁵⁴ Per la traduzione del Monti si vedano i lavori di A. BRUNI, *Cronologia dell' "Iliade" di Vincenzo Monti*, in V. MONTI, *Iliade di Omero*, II. *Il manoscritto Piancastelli*, CLUEB, Bologna, 2000, (3 voll.), pp. XV-LXX; *Preliminari all'edizione dell' "Iliade" montiana: il canto quarto del manoscritto Piancastelli*, «Studi di filologia italiana», XXXVIII, 1980, pp. 205-308; *Sulla versione in ottava rima dell' "Iliade" di Vincenzo Monti*, «Studi di filologia italiana», XLI, 1983, pp. 193-255.

⁵⁵ A. M. BALBI, *Vincenzo Monti e la sua teorica del tradurre. (Contributo a una storia dei criteri del tradurre)*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LX, 1956, pp. 494-507: «La cultura illuministica, avida di "mettersi al corrente" del pensiero e della letteratura europea, chiedeva traduzioni facili e chiare, rispondenti al proprio interesse essenzialmente informativo e divulgativo, mentre una esigenza propriamente artistica e interpretativa impegnava i preromantici e i neoclassici in una vera ricerca d'arte».

⁵⁶ Cfr. F. CROTTI, *Saverio Bettinelli, un letterato in bilico fra antichi e moderni*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», I, 2006, pp. 123-147; *Saverio Bettinelli: letteratura, teatro, poesia fra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno di studi nel II centenario della morte (Mantova, 14 novembre 2008), in *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana* cit., pp. 221-361; all'interno di questi atti segnalo, ai fini del nostro discorso, l'articolo di M. DILLON WANKE, «I libri di lettere» di Saverio Bettinelli, pp. 283-294.

decade, invece, e anzi si nutre di più sicuri afflatti, quel fondo illuministico condiviso tra due intellettuali apparentemente distanti, ovvero la indomabile consapevolezza della profonda *utilità civile della letteratura*, dichiarata nelle foscoliane orazioni pavesi e alla quale Bettinelli aveva consacrato la sua intera esistenza⁵⁷. Un'efficacia tutta civile e morale, votata a sorvegliare le anime dei lettori, ad alimentare lo spirito dei nuovi cittadini nei marosi politici e sociali delle stagioni pre e post rivoluzionarie. La memoria dei grandi del passato, il loro esempio e le loro opere, l'interrogativo sull'utilità della letteratura e delle traduzioni classiche allontanavano la nuova generazione dai maestri del XVIII secolo. Il *dubium initium sapientiae* per Bettinelli si fermava proprio intorno all'utilità stessa delle traduzioni ma, diversamente da quanto pensava la Staël, esse non andranno accantonate per sostituire gli originali greci e latini con le letterature nordiche; per Bettinelli, l'altezza stilistica degli antichi, o l'armonia dei *canti* di Cesarotti, lo stile ineguagliabile del *gran Monti* («il poeta più benemerito d'Italia»⁵⁸) e la *nuova* poesia di Foscolo appaiono già sufficienti a se stessi («e non traducete più innanzi potendo far meglio in comporre e crear come fate»), intendendo mantenere su piani nettamente distinti l'attività della traduzione e l'*inventio* poetica.

Qui si colloca l'acme dello scambio discente/maestro, tra poeta in formazione (ma che sublime formazione!) e il Nestore della letteratura; ma è anche la conclusione di un rapporto epistolare che eredita dall'antichità il valore dell'*institutio* (su cui il 'formatore' Bettinelli aveva fondato tutta la sua esistenza) assicurata dall'esperienza dei padri, e il ricorso (in chiave moderna) alle epistole vere, *reali* (distinte da quelle *fittizie* che entrambi i letterati avevano sapientemente utilizzato), e che si vanno a sistemare in una zona mediana fra l'*autografia* tra discepolo e maestro e le *commendatizie* latine (dirette al maestro o ai comuni amici).

Queste epistole esibiscono connotati segnatamente culturali *utili* alla

⁵⁷ In una carta conservata nella *busta VII, fasc. I, n. 23*, Bettinelli discute *sull'utilità della poesia*, e si conferma in una posizione che riesce ad unire il concetto classico dell'Illuminismo e la nuova prospettiva foscoliana e *fin de siècle* individuando «il fine dei poeti come giovamento del bene pubblico»: cfr. *Saverio Bettinelli. Inventari e bibliografia*, cit., p. 139. Gli scritti composti dal Foscolo per l'insegnamento nella cattedra di eloquenza presso l'Università di Pavia si leggono nel volume U. FOSCOLO, *Orazioni e lezioni pavesi*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2009.

⁵⁸ L'espressione celebrativa è contenuta nella minuta di una lettera di Bettinelli a un *carissimo amico* datata 3 giugno 1805 (Fondo Bettinelli, busta II, fasc. I, n. 13). Ancora sui rapporti di stima poetica e amicizia, si veda anche la minuta della lettera autografa di Bettinelli *A Monti* per ringraziare dell'invio di un suo poema (Fondo Bettinelli, busta II, fasc. I, n. 126): cfr. *Saverio Bettinelli. Inventari e bibliografia*, cit., p. 48.

scrittura letteraria; e tale sarà l'affetto e la centralità nella memoria di Foscolo che, una volta in esilio, chiederà espressamente a Silvio Pellico di salvare proprio questo carteggio dall'incuria e dall'offesa degli oppressori. Sono, dunque, compiutamente epistole *di letteratura* ma non (almeno formalmente) *epistole letterarie*, con una prospettiva peraltro stringente intorno a temi in via di definizione come il concetto di poesia e di bello estetico ad essa collegato in voga all'epoca o come le traduzioni e il rapporto con le letterature antiche. Leggiamo, infine, la ferma ma piccata risposta di Foscolo ai rilievi pungenti di Bettinelli «padre e Maestro»:

A Saverio Bettinelli – Mantova.
Brescia Domenica 21 Giugno 1807.

E molti altri m'avean tacciato d'oscurità: ma perch'io credo che la si debba apporre un po' a chi scrive:

*Clarus ob obscuram, linguam, magis inter inanes;
Omnia enim stolidi magis admirantur amantque
Inversis quar sub verbis latitantia cernunt*⁵⁹,

e la si debba anche apporre un po' a chi legge:

*Verum animo satis haec vestigia, parva sagaci
Sunt, per quae possis cognoscere caetera tute*⁶⁰;

io aveva distribuita la colpa in due parti eguali. Or poichè voi, Padre e Maestro, m'ascrivete ad abbondanza d'ingegno ciò ch'è anzi difetto, io assolvo i lettori e mi piglio tutta la colpa e la pena. Pentirmi posso; ma correggermi? L'indole cupa e risentita dell'uomo è irrigidita nell'autore dalla ferocia delle opinioni, e dall'istituto degli studi.

Proseguirò intanto a tradurre Omero – e seguirò il consiglio di non pubblicarlo – ma proseguirò, perché l'evidenza e la schiettezza del divino poeta temperi il mio stile. Ecco quello ch'io posso rispondere alla vostra lettera scritta con tanta benevolenza verso di me – e ch'io non m'aspettava: ma perdono al silenzio di Ferdinando poichè mi ha fruttati i vostri consigli scritti con profondità e con forza:

*Vires ultra sortemque senectae*⁶¹.

Intanto vivetevi lieto ed abbiatevi sempre per amico e discepolo.

La conferma del rapporto 'magistrale' ma anche dell'irrimediabile scolla-

⁵⁹ CIC. *nat. deor.* I, 5.

⁶⁰ LUCR. *de rerum natura*, 403-404.

⁶¹ VERG. *Aen.* VI, 114.

mento (da *padre e maestro* diventa *amico e discepolo*) tra le intenzioni poetiche e critiche di due intellettuali differenti per generazione, per aspirazioni, per tenore poetico spicca soprattutto nelle lettere intorno ai *Sepolcri*.

A Saverio Bettinelli – Mantova.

Brescia 15 Luglio 1807.

Da più giorni vo i cercando occasione di mandare a voi, Padre e Maestro, alcune copie d'un opuscolo che discolpa i *Sepolcri*. Ma non so a chi raccomandarmi – onde troverete una sola copia alla posta, franca di porto.

Nè mi lodo di questa risposta – era più onesto il silenzio; se non che avrebbe animata ognor più la censura di quegli ignoranti. Quel venale e scipito *Giornale Italiano* è l'unico che corra l'Europa: nè i forestieri sapranno che un retore francioso è il nostro *Aristarco*. Però scrissi onde sconfortar quell'accattabrighe da' suoi pazzi giudizi su la nostra letteratura. Ma forse la nostra è *vox clamantis in deserto*: gli uomini non hanno che due freni; il Pudore e la Forza – chi parla d'una lingua che non intende non ha certamente Pudore – e noi poveri disgraziati non abbiamo tanto potere da mandarlo alla Forza. – Ma se siam deboli, mostriamo almeno di non essere vili.

Intanto abbiatemi sempre per amico e discepolo.

A Saverio Bettinelli– Mantova.

Brescia 19 (?) Luglio 1807.

Mio Dio ! e come saprei correggere i vostri versi? E chi oserebbe riprendere un tanto vecchio anche ne' suoi difetti? Il fuoco della poesia è destinato a pochi dal cielo – quanto maggior meraviglia, se arde ancora in una mente affaticata da tanti studi, afflitta dalle sciagure di questi tempi, ed esercitata dalla lunghissima vita! I versi con che celebrate il vostro novantesimo anno sono nobili e vigorosi per sè stessi: ma comunque si fossero, io li ammirerei sempre come cosa rarissima, e forse senza esempio: quando la natura mostra l'estremo di sua possa, noi dobbiamo tenere onorato e santo il mortale sopra di cui ella esercita il suo esperimento.

Addio intanto – addio. A' dì passati io viveva tutto a' miei studi – ed oggi, nel momento che vi scrivo ho inchiodato nell'anima un tremendo dolore che porterò sempre con me. Il generale Teuliè morì a Colberg: morì glorioso e in battaglia – ma io ad ogni modo l'ho perduto; vorrei pure consecrare all'ombra dell'amico mio alcuna prova di questo mio poco ingegno di cui egli si andava compiacendo con tanto amore: ma l'anima geme, e l'ingegno geme con tutte l'altre mie facoltà. Tenterò nondimeno – se non per onorare l'amico mio che non sente più, almeno per mostrare all'Italia qual figlio ha perduto, e per consolare l'angoscia d'un vecchio Padre, a cui non resta forse in tanta sciagura che la speranza della morte.

«Solatia luctus

Exigua ingentis, misero sed debita patri».

Addio, addio.

I convincimenti poetici di Bettinelli risalivano alla proposta contenuta nella raccolta dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (1757) con l'opzione prioritaria per l'endecasillabo sciolto ritenuto più agile per interpretare la tensione didascalica e scientifica dei 'nuovi' argomenti della metà del secolo. Alla luce di tali premesse, espressione di quel gusto poetico di metà Settecento ormai divenuto desueto, era difficile per Bettinelli (ma anche per molti suoi contemporanei anche vicini a Foscolo come Ippolito Pindemonte⁶²) non incorrere in quel 'disorientamento' critico di fronte alla sublimità della poesia dei *Sepolcri*, espresso nelle valutazioni di *oscurità* della poesia foscoliana⁶³ «rappresentative del malessere e dello sgomento che il carme suscitò in molti lettori coevi»⁶⁴.

Il verso virgiliano di *Aen.* XI, 62-63 segna la fine di questo carteggio iniziato nel primo 'incontro' epistolare nella lettera al Fornasini del 1795: il tono garbato delle commendatizie, il *sermo cotidianus* dell'affetto per i sodali bresciani e mantovani, la cura formale della riverenza e dell'attenzione di Foscolo verso il parere del vecchio maestro si lasciano rimontare e vincere dallo *spirto guerrier*, peraltro esacerbato, in quegli stessi mesi del 1807, dallo scontro con monsieur Guillon ancora intorno alla nuova proposta poetica del carme dei *Sepolcri*. Le epistole del luglio 1807 raccontano, perciò, la presa d'atto del distacco tra i due letterati e le posizioni culturali interpretate; l'esortazione di Bettinelli ad abbandonare le traduzioni omeriche e il disallineamento poetico generato dalla nuova poesia foscoliana decretano il definitivo superamento critico del mantovano, del suo sistema poetico ancora imbrigliato nelle trame tardo-arcadiche, e persino dello sforzo di adeguamento del dettato artistico all'*utilità* illuministica.

⁶² La lettera di Ippolito Pindemonte da Venezia del 15 aprile 1807 è contenuta in U. FOSCOLO, *Epistolario*, II, *EN XV*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 191-192: «Ove trovaste quella malinconia sublime, quelle immagini, que' suoni, quel mosto di soave, e di forte, quella dolcezza, e quell'ira? [...] Io non vi dirò ch'esser potevate forse men dotto e antico, e un po' più chiaro e moderno, perché so come voi pensate su questi argomenti, e perché forse mi rispondereste, che una certa oscurità al sublime appunto contribuisce».

⁶³ F. DANELON, "A egregie cose": studi sui "Sepolcri" di Ugo Foscolo, Venezia, Marsilio, 2008, p. 75.

⁶⁴ E. NEPPI, *Strategie apologetiche nell'esegesi dei "Sepolcri"*. Foscolo e la sua cerchia di fronte ai primi detrattori del carme, in *I "Sepolcri" di Foscolo. La poesia e la fortuna*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 28-29 marzo 2008, a cura di A. Bruni e B. Rivalta, Bologna, Clueb, 2010, pp. 137-160.

parole chiave:

Foscolo, Bettinelli, epistolografia, Settecento, traduzione.

Abstract

La pratica dell'epistolografia letteraria pervade le discussioni critiche e poetiche del Settecento. A ridosso della composizione del carne dei *Sepolcri*, il carteggio tra l'anziano Bettinelli e il giovane Foscolo chiarisce il tessuto critico e letterario del confronto tra due generazioni contigue cronologicamente ma ormai distanti nell'idea della composizione poetica e delle traduzioni dei testi dell'antichità.

The practice of literary epistolography pervades the critical and poetic discussions of the Eighteenth century. Close to the composition of the *Sepolcri*, the correspondence between the elderly Bettinelli and the young Foscolo clarifies the critical and literary structure of the comparison between two generations contiguous chronologically but now distant in the idea of poetic composition and translations of ancient texts.

NICCOLÒ TOMMASEO DISCEPOLO DI ROUBAUD? QUALCHE RIFLESSIONE

Niccolò Tommaseo (Sebenico, 1802 - Firenze, 1874) scrittore, lessicografo e sinonimista, traduttore, poeta, pensatore è stato uno dei personaggi principali della letteratura dell'Ottocento italiano. Il suo nome è legato in particolare al *Dizionario de' Sinonimi*¹ e al *Dizionario della lingua italiana* per i quali Benedetto Croce definì Tommaseo «forse il più gran maestro di lingua che gli italiani abbiano posseduto, colui che ha compiuto in questa materia opera colossale»². Nel corso della sua esistenza Tommaseo dedicò i suoi scritti all'amore per l'Italia e «alla mirabile sapienza che governa le lingue»³ e se è vero che non ha mai sistematizzato le sue riflessioni linguistiche in una sola opera egli riprende spesso, tuttavia, nei suoi scritti il dibattito sulle questioni di lingua più importanti. Soprattutto la lunga *Prefazione* al *Dizionario de' Sinonimi* occupa un posto eminente nella linguistica italiana: il Dalmata vi condensa delle considerazioni approfondite sulla sinonimia e sull'investigazione dei tratti semantici. Per comporre questa *Prefazione* Tommaseo ha attinto ai lavori precedenti o contemporanei dei sinonimisti italiani e stranieri e, in tal modo, si situa in una prospettiva internazionale.

L'interesse del Tommaseo per il confronto sinonimico risponde ad una vera «passione della parola» che collega il *Dizionario de' Sinonimi* al

¹ Il *Nuovo Dizionario de' Sinonimi* di Niccolò Tommaseo fu pubblicato per la prima volta nel 1830, ma opera di tutta una vita, ebbe numerosissime edizioni. In queste brevi note si rimanda al *Dizionario dei Sinonimi della lingua italiana*, nuovissima edizione accuratamente corretta, Milano, Bietti e Reggiani, 1925 che, come indica Carmine Di Biase, «per essere, a dir così, equidistante tra le edizioni antiche e quelle moderne, ci sembra che rispecchi (pur con gli immancabili difetti) la mente del Tommaseo con sufficiente fedeltà» (*Il Dizionario dei Sinonimi di Niccolò Tommaseo*, Napoli, Federico & Ardia, 1967, p. 14).

² B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1939, vol. V, p. 253.

³ N. Tommaseo, *Di una storia naturale dei sinonimi (Discorso sugli urli bestiali datici per origine delle lingue)*, in Id., *La mirabile sapienza della lingua, Ragionamenti sull'origine e i destini dell'Italiano*, a cura di M. Borghi, Milano, Marinotti, 2005, p. 184.

Dizionario della lingua italiana e vivificato da un soffio patriottico, anima la sua scelta della lingua della Toscana come lingua comune e patrimonio prezioso del nostro paese.

1. Tommaseo e i sinonimisti francesi

Un paragrafo della *Prefazione* del *Dizionario de' Sinonimi* intitolato *De' Francesi* è consacrato allo studio dei sinonimisti francesi. Tommaseo ricorda Girard per aver seminato i germi dell'opera con i suoi buoni studi trattando l'argomento «in modo nuovo e con senno raro»⁴. Cita il giudizio di Voltaire sul suo libro che «vivrà quanto la lingua francese, e che ad essa lingua varrà a conservare la vita. E i Francesi moderni, fin de' più celebri, farebbero bene a rileggerlo di tanto in tanto»⁵. Ricorda l'*Encyclopédie*, D'Alembert, Beauzée, ma è soprattutto Roubaud che attira la sua attenzione perché «a prova delle argute sue distinzioni, non isceglie gli esempi più gai, ma i più calzanti: né varietà però, né calore gli manca»⁶. La sua predilezione è confermata dal gran numero di citazioni presenti nel *Dizionario*, circa duecentocinquanta che fanno di Roubaud il più citato tra i sinonimisti francesi⁷. Di Roubaud Tommaseo apprezza l'alto senso morale che lo rende amico del bene: «visse franco amico del bene, e alla forza non giusta s'oppose talvolta con animoso coraggio. N'ebbe in premio l'esilio; e nell'esilio scrisse i Sinonimi. E gli uffizi in terra straniera proffertigli rifiutò, per amore di libera vita»⁸. Il principio che Tommaseo

⁴ Id., *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. XVII. Come riconosce qui Tommaseo l'Abbé Girard è stato il vero capofila nel campo della sinonimia distintiva, ma bisogna sottolineare, come mette in luce Maria Gabriella Adamo, che *La Justesse de la Langue Française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes* (1718) «attraverso un singolare fenomeno di ricezione [...] si pone all'origine di quel 'culto' della Sinonimia che percorrerà tutto il secolo penetrando i salons mondani e la stessa scrittura letteraria, ma incidendo anche sull'ideologia dei *Philosophes* e sulle ambizioni della grande impresa dell'*Encyclopédie*» (*Ressemblances/différences: principi e metodo per un dizionario di Sinonimi ne La justesse de la Langue Française* dell'Abbé Gabriel Girard (1718), in *Synonymie et «differentiæ»: théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne/ Sinonimia e «differentiæ»: teorie e metodologie a confronto dall'antico al moderno*, Messina-Taormina, 6-8 ottobre 2003, a cura di M. G. Adamo, P. Radici Colace, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, p. 158).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ C. DI BIASE, *Il dizionario dei Sinonimi di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 51.

⁸ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. XVII.

vuole affermare nella scelta dei termini sinonimi è la «proprietà del dire», un termine che lo avvicina ai precetti indicati da Roubaud nella *Préface* ai *Nouveaux Synonymes Français*. Roubaud nota che:

sans la définition ou sans une notion exacte des mots, sans le développement de leurs propriétés, vous ne sentirez jamais toute l'énergie du langage qui, par, le nom même qu'il donne à l'objet, vous en retrace le caractère et le tableau ; [...] et surtout que vous ne fixerez jamais votre langue, nécessairement variable et changeante, tant qu'elle prête ses signes à des interprétations et à des applications arbitraires⁹.

A differenza di Roubaud che usa la lingua della nazione francese, paese politicamente unificato, Tommaseo appartiene a un paese, l'Italia, frazionato in parecchi stati, specchio di una situazione storica e politica molto differente da quella della Francia. La lingua francese ai tempi di Roubaud era una lingua già arrivata alla sua maturità, la lingua italiana utilizzata da Tommaseo non aveva ancora dei canoni fissi e risentiva degli influssi dialettali usati nei vari stati, il sol punto di riferimento comune per gli scrittori era la lingua della Toscana. Questa situazione comportava nelle «querelles» linguistiche intorno alla lingua italiana una condizione confusa e disordinata che naturalmente si riproduceva nella scelta dei sinonimi.

Tommaseo col suo *Dizionario de' Sinonimi* in particolare e, in generale, attraverso tutta la sua opera lessicografica mira soprattutto all'unificazione dello Stato nazionale e si sforza di lavorare «alla compiuta maturazione della coscienza morale degli italiani, che è il fondamento della coscienza nazionale»¹⁰: per lui il *Dizionario* ha un significato interiore, lo studio della parola è un fattore di civiltà e la lingua è vincolo di fusione e di unità.

Le opere di Roubaud e Tommaseo pur riferendosi a realtà linguisticamente diverse e distanti anche nel tempo presentano parecchi punti di contatto e per sottolinearne le ascendenze e le divergenze abbiamo cercato di focalizzare alcuni aspetti lessicografici che sono stati presi in esame dai due sinonimisti: la presenza e il valore morale del sentimento civico e nazionale, l'importanza data all'uso, il diverso ruolo dell'etimologia, l'utilizzo di prefissi e suffissi e, nel caso di Tommaseo, dei diminutivi.

⁹ P-J ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français, Préface*, Paris, s.é., 1796, v.ol I, p. XII.

¹⁰ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il vocabolario del Tommaseo come il romanzo della nostra lingua*, in *La lessicografia a Torino dal Tommaseo al Battaglia*, a cura di G. L. Beccaria, E. Soletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 305.

2. Sentimento nazionale e amor di patria

Roubaud fin dalle prime righe della sua *Préface* asserisce che è suo interesse fare un lavoro utile che merita «les encouragements du public et la reconnaissance de la nation» perchè « sans la connoissance certaine de la valeur des mots, il n'y a point de connoissance certaine ; [...] avec des signes vagues, obscurs, équivoques, arbitraires, la parole incertaine et trompeuse livre vos pensées à la dispute, la vérité à la contradiction, la société aux divisions et à la discorde»¹¹. Egli postula anche l'importanza dei valori morali nella definizione di «patriote» persona che «sert sa patrie sous les drapeaux de l'honneur et de la vérité » e amplifica il concetto quando designa «l'humanité» come «la première vertu du citoyen»¹².

Per Roubaud soltanto «l'homme bon par excellence»¹³ può esercitare il civismo che comprende l'esercizio di tutte le virtù sociali.

Secondo Tommaseo la sinonimia, considerata come scienza capace di distinguere le differenze distintive dei termini, può correggere «l'espressione delle idee e le idee stesse, cioè l'educazione di questa povera e dolorosa famiglia umana»¹⁴: anche in questo caso Tommaseo come Roubaud pone l'accento sui valori morali e sul fine pedagogico. A proposito della patria, nell'articolo *Nativo, Patrio* ricordiamo la sua definizione: «La patria comprende (o dovrebbe comprendere) l'intera nazione; è più che il luogo di nascita»¹⁵. Nell'articolo *Paese Patria, Luogo natale* il Dalmata scrive che «può il paese essere più o men bello; sempre bella è la patria a chi sente di averla»¹⁶.

Il sentimento del bello e del vero sono indissolubilmente legati l'uno all'altro, il motivo estetico è costantemente accompagnato dal senso morale e nella ricerca sui sinonimi Tommaseo imprime un soffio vitale, un impeto pieno di effervescenza dove la formazione della lingua significa formazione di una coscienza, conoscenza dei valori della civiltà, della storia, della tradizione.

¹¹ P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français, Préface*, cit., p. IX.

¹² Ivi, v. I, p. 322.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. XV.

¹⁵ Ivi, Art., *Nativo, Patrio*, 3010.

¹⁶ Ivi, Art., *Paese, Patria, Luogo natale*, 3466.

3. Il valore dell'uso e dell'etimologia in Roubaud e in Tommaseo

Roubaud nella *Préface* ai *Nouveaux Synonymes Français* si sofferma a lungo sull'importanza dell'«usage» su cui dichiara di appoggiarsi «mais sur cet usage qui, consacré tout ensemble et par son ancienneté et universalité, soutient encore l'épreuve de la critique, et acquiert une autorité nouvelle par la discussion»¹⁷. La spiegazione che accompagna la sua idea di uso sottolinea in primo luogo il ruolo del rapporto «locuteur/interlocuteur», e cioè, come rileva René Corona, segue il suo principio de «la nécessité d'instaurer constamment un dialogue avec le lecteur»¹⁸ e quindi della libera discussione delle sue affermazioni. Il pensiero deve essere lasciato libero perché «tout mot a sa raison dans la nature: je veux dire que les mots sont des signes naturels des idées, par la propriété qu'ils ont en eux-mêmes de décrire ou de représenter les qualités sensibles des objets mêmes de nos pensées»¹⁹. Ma anche rispetto all'uso che definisce «aussi un oracle que je consulte»²⁰ oppure «notre maître, un maître absolu, le meilleur des maîtres; il enseigne, il ordonne: il l'est surtout en fait de langue»²¹ Roubaud chiarisce che esso non ha alcuna autorità se è un puro fatto di moda o di capriccio, se non è conforme «aux règles générales du langage et au génie de la langue». Esso deve consentire l'avanzamento e il perfezionamento della lingua e pertanto bisogna assicurarsi «de son authenticité par le témoignage uniforme des vocabulistes, des grammairiens et surtout de l'Académie française; [...] de sa justesse par des raisons d'étymologie, d'analogie, de grammaire»²².

Infatti un'importante novità dell'opera di Roubaud è la presenza di citazioni che danno ai suoi lunghi articoli lo spessore necessario a confutare o avvalorare le sue tesi sinonimiche: «parce que je n'avois pas le droit d'en être cru sur ma parole; et par un choix de citations, mon travail a sans doute acquis plus d'importance et peut-être quelque agrément»²³.

¹⁷ P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français, Préface*, cit., p. XV.

¹⁸ R. CORONA, *De Girard à Roubaud: ascendances, emprunts, détournements (2)*, in P.-J. Roubaud, *l'insoumis, synonymiste novateur à la fin du XVIII^e siècle*, textes réunis par F. Berlan et M. G. Adamo, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 87.

¹⁹ P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français, Préface*, cit., p. XVI.

²⁰ Ivi, p. XXII.

²¹ Ivi, IV, p. 550.

²² Ivi, *Préface*, p. XXII-XXIII.

²³ Ivi, p. XXIII.

Tommaseo sostiene che l'uso è «arbitro delle lingue»²⁴ e questa sua affermazione è alla base dei suoi principi linguistici: «l'uso, a ben riguardare, è fondato sopra qualche nascosta ragione»²⁵ «né l'uso è venerabile, se non perché sulla natura delle cose si fonda, il più delle volte, e nelle materie più gravi»²⁶.

Nel suo articolo *Uso Costume*²⁷ citando Roubaud scrive:

L'uso riguarda, ordinariamente, le cose; nella lingua i vocaboli, nella moda i vestiti e simile; il *costume* riguarda le azioni, le abitudini, le maniere. L'uso può avere dell'arbitrario, del fattizio; il *costume* ha radice nella natura o buona o corrotta – Roubaud.

Norma fondamentale di distinzione secondo Tommaseo è l'uso vivo e più particolarmente l'uso vivo della lingua toscana parlata dal popolo e spiega come gli autori classici antichi e moderni fondano la loro autorità su ciò che hanno attinto all'uso vivo popolare, infatti per Tommaseo il popolo è «miglior giudice de' letterati»²⁸.

La lingua parlata è considerata da Tommaseo maestra della lingua scritta, tuttavia «nessuna autorità di scrittore, per sé sola, è legge»²⁹, ma ha una sua validità soltanto se si appoggia e rispetta l'uso. Egli è convinto che «nella plebe troviamo le perdute vestigia e di parole e di cose che alla più recente civiltà sono enimmi»³⁰. Si occupa di raccogliere con cura i modi familiari dell'uso vivo perché come nota Carmine Di Biase «l'uso vivo popolare conserva la genuinità della lingua nella sua eleganza, ricchezza, proprietà»³¹. Tommaseo riporta molte espressioni e modi di dire che nel suo *Dizionario* sono dovuti a Geppina Catelli, «l'amore più tenace della sua vita e sua maestra di lingua»³², a cui rende omaggio nella *Prefazione*:

E qui, se la religione dell'affetto non mel vietasse, dovrei, tra' benemeriti del mio lavoro, nominare una donna, una donna povera e ignota, ne' cui colloqui attinsi dolcezza e di nobili sentimenti e d'elegante linguaggio. Suo, nella miglior parte, è il presente lavoro³³.

²⁴ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi*, cit., Art. *Barbarismo*, Voce *barbara*, 522.

²⁵ Ivi, Art. *Barbarismo*, *Solecismo*, 524.

²⁶ Ivi, *Prefazione*, p. XXXI.

²⁷ Ivi, Art. *Uso*, *Costume*, 5083

²⁸ Ivi, Art. *Oratoria*, *Rettorica*, 1608.

²⁹ Ivi, *Prefazione*, p. XLIX.

³⁰ Ivi, Art. *Disperdere*, *Smagare*, 1444.

³¹ C. DI BIASE, *Il Dizionario dei Sinonimi di Niccolò Tommaseo*, cit, p. 159.

³² Ivi, p. 160.

³³ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi*, *Prefazione*, cit., p. LVII.

Da queste sue considerazioni sulla lingua popolare e perciò sui dialetti d'Italia deriva la necessità di sceglierne uno come più espressivo dell'identità linguistica del paese e la scelta cade sulla lingua toscana: «un dialetto fra tanti dev'essere agli scriventi principal norma, perché senz'esso non s'ha lingua né una, né ferma, né intelligibile»³⁴.

Il fatto di aver dato diffusione ai vocaboli toscani con la sua opera è da lui ritenuto «bene inestimabile, e che tant'altri inchiude in sé: l'unità della lingua»³⁵. Tommaseo manifesta in questa affermazione il suo spirito romantico e il fervore patriottico che anima tutto il pensiero di questo protagonista della tradizione non solo sinonimica, ma anche linguistica italiana dell'Ottocento.

Françoise Berlan sottolinea come «le recours à l'étymologie est au centre de la réflexion de Roubaud synonymiste»³⁶. Infatti, per cercare la verità sul vero valore dei sinonimi Roubaud ha «cherché les différences des mots synonymes dans leur valeur matérielle ou dans les éléments constitutifs, par l'analyse, par l'étymologie, et par les rapports sensibles, tant de son que de sens, qu'ils ont avec des mots de différentes langues»³⁷. Il suo metodo riguardo all'etimologia è esposto nella *Préface* dove afferma:

Cet art a ses règles; et la première de ces règles est d'exiger un double rapport de son et de sens entre les mots de deux langues, pour assurer que la langue moderne les a reçus de l'ancienne, ou que les deux langues les ont également puisés dans la même source³⁸.

Roubaud si riferisce alla parola come unità indissolubile di significante e di significato secondo una concezione totalizzante della parola che, nella visione di una iconicità naturale del linguaggio, concepisce più che la parola, il corpo della parola, «le corps du mot» secondo la definizione di Françoise Berlan. La fonte dell'espressività delle parole per Roubaud è nel passato immemoriale delle parole, nella loro origine onomatopeica, teoria che riprende da Court de Gebelin di cui si proclama discepolo. Per lui, e citiamo Aurelio Principato, «l'étymologie rattache le mot à la chose, lui rend son énergie et devient, par là, une synthèse de toutes les sciences»³⁹.

³⁴ Ivi, p. XXXI.

³⁵ Ivi, p. XXXII.

³⁶ F. BERLAN, *Roubaud étymologiste*, in P.-J. Roubaud, *l'insoumis, synonymiste novateur à la fin du XVIII^e siècle*, cit., p. 227.

³⁷ P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français*, *Préface*, cit., p. XV.

³⁸ Ivi, p. XIX.

³⁹ A. PRINCIPATO, *Court De Gebelin et Roubaud: la quête de la langue primitive*, in P.-J. Roubaud, *l'insoumis, synonymiste novateur à la fin du XVIII^e siècle*, cit., p. 215.

Il problema dell'etimologia in Roubaud ha spesso suscitato commenti negativi nei suoi successori da Guizot a Lafaye e successivamente in Tommaseo. Tommaseo rimprovera a Roubaud «la smania di fondare le distinzioni sopra etimologie mal certe e remote»⁴⁰, ma riconosce che la storia delle parole «ci aiuta a conoscere la sapienza e la poesia nascosta nelle radici e nelle desinenze, a cercare nelle lingue i monumenti delle consuetudini antiche e delle credenze»⁴¹. Seguendo quanto dice Giuseppe Grassi nel *Saggio intorno ai sinonimi della lingua italiana* (1821)⁴² per il quale «la storia delle parole è pur quella dei fatti d'una nazione»⁴³ Tommaseo è convinto che le origini delle voci illustrano la storia civile ed intellettuale dei popoli. È una concezione questa che risale alle teorie di Giambattista Vico in base alla quale il Dalmata sollecita il principio per cui nella natura dei popoli si riflette la lingua e da essa è possibile risalire alla storia della nazione.

Tommaseo legando etimologia ed uso⁴⁴ e citando Roubaud esplicitamente afferma:

Ciascuna voce (dice il Roubaud) ha la ragione sufficiente di sé nella natura dell'intero linguaggio. Né il trasmutarsi delle lingue può mai traviare tutte quante le voci dall'origine loro⁴⁵.

ma aggiunge che non bisogna mai fidarsi soltanto dell'etimologia che da sola è un vero «labirinto»⁴⁶ perché determina una posizione incerta e non sempre ragionevole in quanto si dovrebbe, in alcuni casi giustificare l'uso certo di una voce, basandosi sulle origini di essa che non sempre sono sicure. La posizione metodologica tommaseiana è chiara: l'etimologia serve come conferma all'uso e può anche correggerlo, temperarlo o rinnovarlo; ma essa «non è mai norma da seguire ove all'uso contrasti»⁴⁷.

⁴⁰ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. XXXVI.

⁴¹ Ivi, p. XXXIV.

⁴² G. GRASSI, *Saggio intorno ai sinonimi della lingua italiana*, Torino, Stamperia Reale, 1821. Cfr. A. ARUTA STAMPACCHIA, *Pierre-Benjamin Lafaye et ses 'confères' italiens: rapports et diversités*, in *La sinonimia tra lingue e parole nei codici francese e italiano*, a cura di S. Cigada e M. Verna, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 43-61; ID., *Réception française et conscience italienne dans la synonymie de Giuseppe Grassi*, in *La Synonymie*, a cura di F. Berlan et G. Berthomieu, Paris, PUPS, 2012, pp. 263-274.

⁴³ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. XXXIV.

⁴⁴ Ivi, *Dell'etimologia, come conferma dell'uso (Paragrafo XXVI)*, p. XXXV.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. XXXVI.

⁴⁷ *Ibidem*.

4. I processi di affissazione in Roubaud e Tommaseo

Beauzée aveva presentato, come afferma nella *Préface* ai *Synonymes François* [...] ⁴⁸, l'importanza della derivazione suffissale nella prospettiva della sinonimia distintiva e Roubaud seguendo i suoi passi ne aveva determinato il ruolo differenziatore nella *Préface* ai *Nouveaux Synonymes*.

Seguendo gli indici dei quattro volumi dell'opera di Roubaud noi scopriamo una lista importante non sistematica delle terminazioni che appaiono a caso nei suoi articoli. Roubaud, in realtà, è stato il vero iniziatore in questo campo in cui Beauzée, rimanendo nel solco della tradizione dei «*remarqueurs*», non aveva dato se non delle indicazioni, Lafaye⁴⁹, poi, ne farà in pieno Ottocento il punto di partenza per arrivare alla grande bipartizione dei sinonimi in *synonymes à même radical ou synonymes grammaticaux* e *synonymes à radicaux divers*. Roubaud si può considerare, quindi, veramente come uno dei grandi protagonisti della tradizione sinonimistica perché partendo dalle norme che regolano la suffissazione è arrivato anche a suggerire di scoprire «*la valeur des terminaisons ordinaires*» in altre lingue, per esempio in inglese e in italiano. Per concludere poi la sua *Préface* con l'auspicio che

Le résultat de ces recherches combinées nous conduiroit, sinon à une langue élémentaire, à l'usage de toute l'Europe du moins à des racines et à des éléments communs qui aplaniroient l'étude et l'intelligence de ces différentes langues⁵⁰.

In effetti questo tentativo di determinare «*une filiation des langues*» – come nota Françoise Berlan – per risalire fino ad una lingua madre si scontra con l'insufficienza metodologica, con l'assenza di quei punti di vista sistematici che genereranno un secolo dopo la grammatica comparata.

Tommaseo mostra anch'egli un grande interesse alle norme che presiedono all'affissazione ed è consapevole che per determinare le differenze tra i sinonimi e dare a ciascun vocabolo il suo significato proprio non sempre è sufficiente ricorrere solo alle norme dell'uso o dell'etimologia. Bisogna ana-

⁴⁸ N. BEAUZÉE, *Synonymes François, leurs différentes significations et le choix qu'il faut faire pour parler avec justesse*, par M. l'Abbé Girard [...] Nouvelle édition considérablement augmentée, mise en nouvel ordre et enrichie de notes par M. Beauzée [...], à Paris, chez Le Breton, MDCCLXIX, 2 voll.

⁴⁹ P.-B. LAFAYE, *Dictionnaire des synonymes de la langue française avec une Introduction sur la théorie des synonymes*, Paris, L. Hachette et Cie, 1865.

⁵⁰ P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français, Préface*, cit., p. XXXIV.

lizzare le terminazioni, i prefissi, le radici, le particelle ed anche i diminutivi che possono allargare o restringere «con varietà inenarrabili il senso»⁵¹ dei vocaboli. Tommaseo sente che dalla varietà delle terminazioni, delle desinenze, di quelle che chiama particelle, una voce assume varietà di senso. Nel paragrafo *Delle desinenze come norma alle distinzioni* ci informa che:

Non a caso, ripetiamo, furono costituite tutte le lingue, ma con divina sapienza; onde ciascuna inflessione, così come ciascuna particella, non può avere avuto il valore suo proprio. Delle particelle lo vediamo chiarissima tuttavia; e similmente le desinenze non avrebbero potuto variare il significato della voce, se un significato non avessero avuto in sé. Onde nulla vieta pensare che i diminutivi e le altre parole derivate non siano che parole composte, il che si vede in certe famiglie di vocaboli⁵².

Questo passo ci riconferma che scopo del lavoro di Tommaseo è notare le differenze delle singole voci fino alle minime e più impercettibili sfumature di ciascuna tanto che uno scrittore possa scegliere consultando il suo *Dizionario* quella voce che esprime «il grado interiore del proprio sentimento»⁵³.

Questo senso profondo del sentimento della lingua porta anche il Tommaseo a proiettarsi nel futuro e a ricercare un esempio di sintesi suprema anche se nell'ambito di un desiderio utopistico. Come già Roubaud nella conclusione alla *Préface* aveva accennato a «une langue élémentaire à l'usage de toute l'Europe» in un desiderio di fratellanza per «rendre un service important à l'humanité»⁵⁴, Tommaseo vagheggia un « grande dizionario enciclopedico »⁵⁵ di tutte le lingue. Per una compilazione di questo genere egli pensa sia necessario ricorrere al «numero» in modo che mettendo a raffronto ciascuna voce con quella corrispondente ad ogni singola lingua, e segnando la voce stessa con il medesimo numero in tutte le lingue si otterrebbe «una lingua universale di cifre, comoda assai»⁵⁶. Si potrebbe poi

⁵¹ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. XLV.

⁵² *Ivi*, p. XXXVII.

⁵³ C. DI BIASE, *Il Dizionario dei Sinonimi di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 109.

⁵⁴ P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français, Préface*, p. XXXIV.

⁵⁵ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi, Prefazione*, cit., p. LVI.

⁵⁶ *Ibidem*. A questo proposito ci possiamo ricollegare alla particolare attenzione di Tommaseo per i problemi traduttivi. Infatti, come testimonia Graziano Benelli nel suo saggio *Niccolò Tommaseo e la traduzione*, il Dalmata fa numerosi riferimenti alla traduzione nel *Dizionario dei sinonimi* e dedica all'argomento, in una miscellanea del 1858, due brevi saggi *Del tradurre e Ancora del tradurre*. Continua così –sottolinea ancora Graziano Benelli– la passione che Tommaseo aveva avuto sin da giovane quando si era «esercitato nella

estendere questo sistema alle sinonimie, seguendo l'esempio del linguista portoghese Pinheiro, e «ridurre a numeri le sinonimie»⁵⁷, in modo che dall'ordine dei numeri «variamente trasposti»⁵⁸ si verrebbero a conoscere di un sinonimo «quali le idee principali [...], quali le dipendenti, quali le più rilevanti, e quali le più leggermente adombrate»⁵⁹.

L'esempio dato da Tommaseo è estremamente interessante perché mostra una prima applicazione dell'analisi semica in cui i termini opposti sono scomposti in unità minima di significato (i semi) e possono segnalare ciò che li apparenta (semi identici) da ciò che li distingue (semi specifici). L'idea preconizzata da Tommaseo attraverso i numeri è simile a quanto ha scoperto Lafaye a proposito dello spazio semantico occupato dalle parole che riassumono la loro maggiore o minore sinonimia nello spazio più o meno condiviso da parole sinonime accostate ciascuna ad un cerchio⁶⁰.

Per concludere Roubaud, sapiente interprete dei «tardi lumi»⁶¹ (prendiamo in prestito l'espressione a Lionello Sozzi) e Tommaseo spirito romantico e patriottico, si impegnano nelle loro opere ad affermare il valore morale della ricerca dei sinonimi: per Roubaud come «notion exacte des mots»⁶² e per Tommaseo, come «proprietà» della parola che «agevola lo studio e l'insegnamento delle scienze, e di queste assicura il cammino»⁶³.

versione dal latino (Lucrezio), ma anche verso il latino, traducendo – e con ottimi risultati – il Primo canto dell'*Inferno* di Dante» (in «Un *paysage choisi*», *Mélanges de Linguistique française offerts à Leo Schena/Studi di Linguistica francese in onore di Leo Schena*, a cura di G. Bellati, G. Benelli, P. Paissa, C. Preite, Torino, L'Harmattan Italia, 2007, p.47).

⁵⁷ Ivi, p. LVI

⁵⁸ Ivi, p. LVII.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ A. ARUTA STAMPACCHIA, *Autour de Lafaye, Niccolò Tommaseo et Silvestre Pinheiro-Ferreira*, in P.-B. LAFAYE, *Introduction sur la théorie des synonymes*, texte présenté, établi et annoté par A. Aruta Stampacchia, Fasano-Paris, Schena-Édition Lanore, 2006, pp. 55-62. Tommaseo e Lafaye certamente non si sono mai conosciuti, né sembra abbiano avuto conoscenza dei rispettivi lavori.

⁶¹ L. SOZZI, *Malinconia dei tardi lumi*, in *Lo 'spleen' nella letteratura francese, 'Le mot déguisé': censura e interdizione linguistica nella storia del francese*, Atti del Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese, Trento, 29 settembre-1 ottobre 1988, a cura di M. L. De Gasperi Ronc, L. Pietromarchi, F. Piva, Fasano, Schena 1991, pp. 9-24.

⁶² P.-J. ROUBAUD, *Nouveaux Synonymes Français*, *Préface*, cit., p. XII.

⁶³ N. TOMMASEO, *Dizionario dei Sinonimi*, *Prefazione*, cit., p. XIV.

Parole chiave:

Tommaseo, Sinonimia distintiva, Roubaud, Sentimento patriottico, Uso.

Abstract

Niccolò Tommaseo, uno dei personaggi principali della letteratura italiana dell'Ottocento, fu poliedrico scrittore, ma anche un importante lessicografo. Il suo nome in questo campo è legato al *Dizionario dei sinonimi* (1830) e al *Dizionario della lingua italiana* (1861-1874). Particolarmente interessante la *Prefazione* al *Dizionario dei sinonimi* dove attingendo ai lavori precedenti o contemporanei dei sinonimisti italiani e stranieri Tommaseo si colloca in una prospettiva internazionale. Riconosce l'abbé Girard come capofila degli studi sulla sinonimia distintiva, ma è soprattutto Pierre-Joseph Roubaud che attira la sua attenzione per la varietà nella scelta degli esempi e l'arguzia delle sue distinzioni. Come Roubaud coltiva il senso morale nelle scelte linguistiche che in lui si accompagnano a un forte sentimento patriottico. Entrambi sono attenti al problema dell'affissazione che in Tommaseo si estende fino allo studio dei diminutivi e riconoscono ugualmente il ruolo essenziale dell'uso come «arbitro delle lingue». Di Roubaud Tommaseo critica le teorie etimologiche che spesso si perdono in un «labirinto» di fumose congetture. La filiazione a Roubaud si afferma nell'impegno di rivendicare il valore morale della ricerca sui sinonimi: per Roubaud si tratta di postulare la «*notion exacte des mots*» per Tommaseo significa trovare la «proprietà» della parola, capace di «agevolare lo studio e l'insegnamento delle scienze».

Niccolò Tommaseo, one of the main personality in the Italian literature of the nineteenth century, was a versatile writer, but also an important lexicographer. His name in this field is bound to the *Dictionary of Synonyms* (1830) and to the *Dictionary of Italian language* (1861-1874). Particularly interesting is the *Preface* to the *Dictionary of Synonyms* where, drawing from the previous or contemporary works of Italian or foreign synonymists, Tommaseo takes his place in an international perspective. He recognized abbé Girard as a leader of the studies on the distinctive synonymy, but is above all Pierre-Joseph Roubaud who attracts his attention for the variety in the choosing of the examples and the wit of his distinctions. As Roubaud he cultivates the moral sense in the linguistic choices that in him go with a strong patriotic feeling. They both care the problem of the affixation than in Tommaseo spreads to the study of diminutives and they both equally recognize the fundamental role of use as «arbitrator of language». Tommaseo criticizes Roubaud's etymological theories that often get lost in a «labyrinth» of tortuous conjectures. The filiation to Roubaud asserts in the commitment to claim the moral value of the research on synonyms: for Roubaud it deals with postulating the «exact notion of words», for Tommaseo it means to find the «propriety» of word able to «facilitate the study and the teaching of sciences».

«MERIGGIARE»: L'ASPIRAZIONE ALL'ACCIDIA NEGLI
OSSI DI SEPPIA

Come scrive Contini in *Introduzione a «Ossi di seppia»*, «c'è un mito in Montale, che riesce proprio centrale alla sua poesia: ben più che il mare; ed è l'ora del meriggio»¹. In effetti, l'ora più ricorrente e perturbante degli *Ossi* è il mezzogiorno, tendenzialmente mostrato nel suo dispiegarsi estivo. Un mezzogiorno che pesa verticalmente sulla realtà, ricoprendola di una luce arroventata e disseccante. Nei dintorni affocati del meriggio dipinti da Montale si percepisce con bruciante acutezza il dolore che intride l'esistenza, l'inaridirsi della linfa vitale e il «male di vivere» (*Spesso il male...*, v. 1)².

Proviamo a seguire il filo rosso dell'opprimente calura lungo lo snodarsi della raccolta: la seconda lirica degli 'ossi brevi' è in gran parte giocata sulla percezione lenticolare della terra riarsa e screpolata: «un rovente muro d'orto»; «Nelle crepe del suolo»; «nel sole che abbaglia» (*Merigiare...*, vv. 2, 5, 13), cui vanno aggiunte le rime *sterpi: serpi* e *formiche: biche* (vv. 3, 4, 6, 8), di chiara ascendenza dantesca, a rimarcare la negatività infernale che permea la sferamondana³. Nella silloge spiccano inoltre i seguenti sintagmi: «nella

¹ G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 12. Il capitolo da cui si cita uscì in veste di articolo (con il titolo *Introduzione a Eugenio Montale*) nel 1933.

² Le poesie di Montale menzionate in questo studio, laddove non segnalato altrimenti, appartengono alla silloge *Ossi di seppia*; l'edizione cui mi rifaccio è E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

³ Cfr. T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, Bologna, Carocci, 2001, p. 88: «forza visiva che sprigionano le rime “aspre e chiocchie” ad abbozzare le forme di un “inferno in terra”». Le rime dantesche riecheggiate da Montale sono *sterpi: serpi* e *formiche: biche*, con perfetta identità dei rimanti (*Inferno*, XIII, vv. 37, 39; XXIX, vv. 64, 66; traggio le citazioni della *Commedia* da D. ALIGHIERI, *Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a*

caldura»; «i nostri animi arsi» (*Non rifugiarti...*, vv. 4, 20); «terreno bruciato dal salino» (*Portami...*, v. 2); «l'incartocciarsi della foglia / riarsa» (*Spesso il male...*, vv. 3-4 - con il *rejet* che rende ancora più incisivo l'aggettivo-)⁴; «Il sole in alto, - e un secco greto»; «L'arsura, in giro» (*Gloria...*, vv. 5, 9); «l'orto assetato»; «all'afa stagna»; (*Il canneto...*, vv. 3, 4); «in un'aria di vetro, / arida» (*Forse un mattino...*, vv. 1-2); «Scotta la terra»; «l'afa che a tratti erompe / dal suolo che si avvena» (*A vortice...*, vv. 4, 7-8); «là nel paese dove il sole cuoce / e annuvolano l'aria le zanzare» (*Antico...*, vv. 7-8)⁵; «gli aridi greppi» (*Scendendo...*, v. 2); «questo secco pendio» (*Giunge a volte...*, v. 13); «O rabido ventare di scirocco / che l'arsiccio terreno gialloverde / bruci»; «alide ali dell'aria» (*O rabido...*, vv. 1-3, 14); «quel friggere vasto della materia» (*Ed ora...*, v. 3); «nel suolo screpolato»; «nell'etra vetrino»; «in questi saturnali del caldo» (*Egloga*, vv. 7, 21, 35); «nel meriggio afoso» (*Crisalide*, v. 53); «Fuori è il sole: s'arresta / nel suo giro e fiammeggia» (*Marezzo*, vv. 9-10).

Montale fa dunque ripetutamente assaporare al lettore l'«arsura» estiva, gli fa percepire la tattilità della «caldura» meridiana, quando il sole non è una benedizione, ma un castigo che grava inesorabile sul nostro capo⁶. La luce del meriggio isterilisce, spoglia il paesaggio e conculca

cura della Società Dantesca Italiana, vol.VII: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, II ristampa riveduta). La matrice dantesca delle rime in questione è già segnalata da E. BONORA, *Poesia di Montale. Lettura degli "Ossi di seppia"*, Torino, Gheroni, 1962, p. 12 e n. 2 (per quelle in *-erpi*) e da A. PIPA, *Montale e Dante* [1968], trad. it. di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta, 1974, p. 29 (per quelle in *-iche*).

⁴ Cfr. C. CENCETTI, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I «veri» significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Corazzano, Titivillus, 2006, p. 121: «si noti qui come l'atto della disgregazione sia insieme efficacemente espresso dal parasintetico e dal forte *enjambement*».

⁵ L'aura di afflizione che promana da questo scorcio è data anche dalla nuvola oscura delle zanzare, che arieggia la terza piaga gravante sull'Egitto nell'*Esodo*: «facti sunt sciniphes in hominibus et in iumentis; omnis pulvis terrae versus est in sciniphes per totam terram Aegypti» (*Ex*, 8, 17). Le citazioni bibliche di questo saggio sono tratte dalla *Vulgata* sistoclementina (1592), la versione latina corrente nel primo Novecento; il volume cui faccio riferimento è *Biblia sacra Vulgatae editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2003, nuova edizione accuratamente emendata (le indicazioni abbreviate dei titoli dei libri biblici seguono la *siglorum explicatio* esposta alle pagine 16 e 17 di tale volume). Benché non abbia studiato latino a scuola, è assai probabile che Montale vi si sia dedicato successivamente, sotto la guida dell'amata sorella. Nella lettera a Ida Zambaldi del 9 novembre 1915 Marianna scrive infatti: «Gli ho detto che comincerò a insegnargli il latino per vedere se gli piace» (M. MONTALE, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Z. Zuffetti, Milano, Ancora, 2006, p. 258).

⁶ Cfr. E. BONORA, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, Padova, Liviana, 1982, p.

l'uomo, depredandolo talora del desiderio di continuare a esistere come individuo. Il bagliore del solleone non si limita infatti a prostrare, ma è anche foriero di una seducente tentazione di obnubilamento. Tre sono i passi particolarmente significativi in quest'ottica: «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe» (*Gloria...*, vv. 1-4); «l'aria è tanto serena che s'oscura» (*Giunge a volte...*, v. 25); «la troppa luce intorbida» (*Marezzo*, v. 23). L'eccesso di luce zenitale abbacina e porta all'oscuramento delle percezioni visive, il barbaglio dolorante «intorbida» le «parvenze» dipingendole di una tinta cupa («falbe» indica la polarità scura del giallo)⁷. L'azione combinata della pena cocente e dell'offuscamento può avere effetti dirompenti sulla persona, persuadendola a incamminarsi verso lo smemoramento integrale. La «troppa luce» del meriggio montaliano si configura come un'eco rovesciata della «troppa luce» del *Paradiso* dantesco⁸: laddove questa è usata come termine di paragone per descrivere l'oltranza gioiosa del beato Giustiniano (e comunica quindi un tripudio così denso di significato da trascendere la percezione limitata del Dante *agens*), quella spinge a uccidere l'io, annullando qualsiasi prospettiva semantica⁹.

Nel *côté* tentatore della luce del meriggio è evidenziabile il motivo del demone meridiano (così definito in ossequio al salmo 90)¹⁰ che induce all'accidia, come nota acutamente Arvigo:

150: «Montale ha dato veramente al tema dell'ora meridiana una potenza tragica».

⁷ Al di fuori degli *Ossi* il tema della luce oscurante compare in *Finestra fiesolana* (nella *Bufera e altro*) e nella prosa *La gioia d'essere uno Stato nuovo*: «il sole tra le frappe / cupo invischia» (vv. 6-7); «in un inferno di luce che sembra nera» (E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Previtera, Milano, Mondadori, 1995, p. 779; la frase concerne il deserto siriano).

⁸ Cfr. *Paradiso*, V, vv. 131-137: «ella fessi / lucente più assai di quel ch'ell'era. / Si come il sol che si cela elli stessi / per troppa luce, come 'l caldo ha rose / le temperanze d'i vapori spessi, / per più letizia sì mi si nascose / dentro al suo raggio la figura santa». Antonello individua la fonte dantesca, ma non nota il rovesciamento operato da Montale (cfr. P. ANTONELLO, *Dante e Montale: la voce, l'allegoria, la trascendenza*, «Quaderni d'italianistica», XVII (1996), n. 1, p. 111).

⁹ L'ontologia semantica si fonda infatti sulla presenza di un ente autocosciente, che introduce *de facto* la dimensione semantica nella realtà (in assenza dell'io, tutto ciò che esiste è un nulla). Siffatta dimensione semantica porta il soggetto a ricercare un significato autentico nella vita, e dunque a inverare il bisogno di senso che lo anima in quanto autocoscienza.

¹⁰ Cfr. *Ps*, 90, 5-6: «non timebis a timore nocturno, / [...] / ab incursu et daemonio meridiano».

La scelta di rappresentare e raccontare un delirio meridiano [...] sarà [...] la riproposizione di un *topos* della tradizione classica, patristica, letteraria e folklorica che al poeta dell'«osso» serve per dire il «rovello» della sua *acedia*. Montale scorpora il demone da qualsiasi personificazione e ne registra solo gli effetti¹¹.

Diversamente da quanto sostiene Arvigo, però, a mio avviso Montale inserisce nel tessuto degli *Ossi* le più importanti personificazioni del demone meridiano consacrate dal pensiero e dall'arte occidentali. A questo proposito ci viene in aiuto un memorabile saggio di Caillois - *I demoni meridiani* (pubblicato sulla «Revue de l'Histoire des Religions» nel 1937)-, che dedica a siffatte figure pagine ricche e penetranti¹². Prima di addentrarci nell'analisi, occorre ascoltare le riflessioni condotte da Caillois sulla rilevanza disforica del meriggio: «mezzogiorno [...] è [...] l'ora della morte, non tanto per il silenzio e l'immobilità della natura in quel momento, quanto per essere l'istante in cui la forza del Sole non si manifesta più come benefica ma come disseccante e opprimente, non più fecondante ma devastatrice»¹³. Tali osservazioni calzano a pennello agli scorci scabri e allucinati degli *Ossi*, a riprova dell'affinità prospettica che lega il poeta genovese e l'antropologo francese. La prima ipostasi del demone meridiano rinvenuta da Caillois si palesa nel canto XII dell'*Odissea*, allorché i marinai si affannano ai remi nell'ardore del meriggio, reso ancora più intenso dall'inquietante bonaccia:

¹¹ T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 18.

¹² Essendo posteriore all'uscita degli *Ossi* (pubblicati in volume nel 1925 e, in edizione aumentata, nel 1928), lo studio di Caillois non può essere utilizzato come fonte dell'*imagery* montaliano. Il suo saggio ha però una notevole rilevanza, perché sistematizza con finezza un archetipo classico piuttosto diffuso nel primo Novecento, come testimoniano il romanzo di Bourget *Le démon de midi* (del 1914) e le *Elegie del demone meridiano* di Roccatagliata Ceccardi (scritte nel 1918-1919 ed edite postume nel 1925). Che il giovane Montale conosca Bourget, è dimostrato dal *Quaderno genovese* (steso nel 1917): «Agosto 2. [...] Paul Bourget: *Le démon de midi* (due volumi): letto tutto con qualche salto» (E. MONTALE, *Quaderno genovese* [1983], in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1338).

¹³ R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, a cura di A. Pelissero e C. Ossola, trad. it. di A. Pelissero, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 24 (Caillois non nomina mai Montale nel corso del saggio). Arvigo e Tortora hanno il merito di menzionare il fondamentale studio di Caillois (cfr. T. ARVIGO, *Guida alla letteratura di Montale. «Ossi di Seppia»*, cit., p. 17, n. 10; p. 114; p. 141, n. 154; M. TORTORA, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Ospedaletto, Pacini, 2015, p. 116, n. 230), senza però trarne le molteplici implicazioni che si illustreranno nel prosieguo del saggio.

la nave, / che avea da poppa il vento, in picciol tempo / delle Sirene all'isola
 pervenne. / Là il vento cadde, ed agguagliossi il mare, / e l'onde assonnò un Demone.
 I compagni / [...] imbiancavan l'onde / co' forti remi [...]. / Io la duttile cera [...] sminuzzai [...]. / Né a scaldarsi tardò la molle pasta: / perocché lucidissimi dall'alto /
 scoccava i rai d'Iperione il figlio. / De' compagni incera i senza dimora / le orecchie
 di mia mano; e quei diritto / me della nave all'albero legaro / [...]. / Già, vogando
 di forza, eravam, quanto / corre un grido dell'uomo, alle Sirene / vicini. Udito il
 flagellar de' remi, / e non lontana omai vista la nave, / un dolce canto cominciare a
 sciorre: / O molto illustre Ulisse, [...] su via, qua vieni, / ferma la nave, e il nostro
 canto ascolta. / Nessun passò di qua su negro legno, / che non udisse pria questa,
 che noi / dalle labbra mandiam, voce soave: / voce, che inonda di diletto il core /
 [...]. / Così cantaro. Ed io, porger volendo / più da vicino il diletto orecchio, /
 cenno ai compagni fea, che ogni legame / fossemi rotto; e quei [...] di nuovi / nodi
 cingeanmi, e mi premean più ancora¹⁴.

Le Sirene incarnano mirabilmente il fascino tentatore del demone meridiano, dato che, sfruttando gli effetti perniciosi del sole battente

¹⁴ OMERO, *Odisea*, trad. it. di I. Pindemonte, Firenze, Ciardetti, 1823, XII, vv. 215-260, vol. I, pp. 312-314 (cito dalla traduzione di Pindemonte perché è la versione canonica – utilizzata anche a scuola – nel primo Novecento e perché Montale non conosce il greco antico). All'inizio del canto XII Circe avvisa Ulisse della pericolosità delle Sirene: «Le Sirene [...] / mandano un canto dalle argute labbra, / che alletta il passegger: ma non lontano / d'ossa d'umani putrefatti corpi, / e di pelli marcite, un monte s'alza» (ivi, XII, vv. 59-63, vol. I, p. 307). Riprendendo un'intuizione di Hayman, Caillois nota una significativa affinità fra gli effetti macabri enunciati da Circe e un lacerto esiodeo («l'ossa ignude / della scomposta cute in nero suolo / si putrefanno sotto il Sirio ardente» – ESiodo, *Lo scudo d'Ercole. Frammento*, vv. 185-187, in ID., *Le opere d'Esiodo tradotte in versi italiani da Francesco Soave C. R. S. con annotazioni*, Roma, Perego-Salvioni, 1826, p. 80 –; cito da questa versione perché nel primo Novecento Soave è ancora il più celebre fra i traduttori di Esiodo): «un particolare nell'avvertimento che Circe dà a Ulisse deve attirare l'attenzione: le vittime delle Sirene formano un ammasso di cadaveri corrotti sino all'osso, dalla pelle disseccata. È impossibile non confrontare i versi di Omero a quelli con cui Esiodo descrive gli effetti dell'ardore di Sirio: tutto vi è identico» (R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., p. 28). Tale affinità rinforza l'interpretazione solare-meridiana delle Sirene, dato che «la canicola» (ovvero il torno di giorni caratterizzato dalla levata eliacca di Sirio, la stella di Canicola) «è precisamente il periodo che nel corso dell'anno corrisponde all'ora di mezzogiorno nel corso della giornata. [...] i mezzodì della canicola sono per così dire alla seconda potenza [...]. E ancora: come mezzogiorno è l'ora delle esalazioni pestilenziali, così Sirio porta con sé un'atmosfera pernicioso» (ivi, p. 27). Che Montale abbia ben presente la negatività al quadrato della calura e del mezzogiorno canicolari, è testimoniato da *Arsenio*: «la tempesta è dolce quando / sgorga bianca la stella di Canicola» (ossia 'la tempesta è particolarmente euforica quando spezza la morsa torrida dei giorni della Canicola, caratterizzati dal sorgere eliacco di Sirio'); «Discendi in mezzo al buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accesi» (vv. 27-28, 34-36).

(aumentati dalla bonaccia generata da un «Demone», ossia dalle arti magiche delle Sirene stesse)¹⁵, spingono alla morte con suadente dolcezza. Come scrive Caillois, «la tentazione del sonno nel momento in cui il Sole allo zenit dardeggia verticalmente i suoi raggi minacciando l'insolazione» è «tanto più temibile in mare aperto quando la lucida distesa dell'acqua senz'onde riflette la luce. In tali condizioni la voce delle Sirene è veramente omicida: ἀνδροφόνου ὄψαι, ma la dolcezza dell'accidia è irresistibile»¹⁶.

La seconda personificazione rilevante ai nostri fini occhieggia nel *Fedro* platonico, dialogo che si svolge nel caldo del meriggio:

mi par che le cicale, siccome nel gran calore, cantando in sul nostro capo [...], stiano a guardare noi. E però se vedesser noi due, ora in sul mezzodì, non a ragionare, ma sì come i più fanno, molcendoci il loro canto, sonnacchiare per pigrizia della mente, elle giustamente ci deriderebbero, riputandoci servi venuti in questo loro ricetta, come pecore, per merigiare e dormire presso alla fonte. Ma se ragionar ci vedessero, scansando noi loro, come sirene, e navigando pur oltre, non istupefatti dal loro canto; subitamente, quel premio ch'elle hanno dagl'Iddii per dare agli uomini, quello darebbero piene di ammirazione [...]¹⁷.

¹⁵ Cfr. R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., pp. 28-30: «[le Sirene] fanno cessare il vento. Alla brezza rinfrescante [...] succede improvvisamente un'“assenza di vento” che rende ancor più insopportabile e schiacciante il forte calore, trasformandolo in una potenza pernicioso e divorante [...]. Soprattutto è molto ben attestato che l'assenza di vento era considerata nell'antichità caratteristica dell'ora di mezzogiorno [...]. Non è una mera questione di meteorologia. In Eschilo il messaggero che si accinge ad annunciare la presa di Troia e il ritorno di Agamennone getta un ultimo sguardo sulle sofferenze patite nel corso dell'assedio. Non ne vede alcuna peggiore del calore corrosivo di mezzogiorno, senz'aria, quando il mare privo di onde dorme pesantemente». Nel passo eschileo cui allude Caillois Taltibio dice: «l'estivo calor, quando al meriggio, / tutto steso in suo letto il mar dormiva / senza onda, senza vento... Ma che giova / or dolersi di ciò? Passò travaglio» (ESCHILO, *Agamennone*, vv. 554-557, in ID., *Tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti*, Napoli, Stamperia Francese, 1825, p. 211; cito dalla versione di Bellotti perché è la più ristampata fra il secondo Ottocento e il primo Novecento). L'esiziale assenza di vento è sfruttata da Montale in *Casa sul mare*, dove l'io e il tu sono impaludati nella «bonaccia muta» (v. 13), eco del mare dormiente di Omero ed Eschilo. Che Eschilo sia fra le letture del giovane Montale, è testimoniato dalla lettera della sorella a Ida Zambaldi del 15 ottobre 1915: «Eugenio ha compiuto 19 anni e sai che cosa si è fatto regalare da me? Cinque o sei libretti della Biblioteca Universale. Ma senti che libri: [...] una tragedia di Eschilo» (M. MONTALE, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 253).

¹⁶ R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., p. 30.

¹⁷ PLATONE, *Fedro o vero della bellezza*, XL, in ID., *Dialoghi*, trad. it. di F. Acri, Milano, Libreria editrice popolare italiana - Volonteri & c., 1915, III edizione, p. 639 (le parole sono dette da Socrate). È Montale stesso a dichiarare di aver letto Platone in gioventù nella traduzione di Acri: «Nella pineta familiare [...] lessi [...] anche Platone (Acri)» (E.

In questo passo le cicale appaiono scisse in un duplice ruolo: da un lato disforici demoni meridiani, che inducono al sonno smemorante con il loro verso incantatore; dall'altro euforici emissari celesti, incaricati di premiare i meritevoli con la facoltà di non nutrirsi che del proprio canto¹⁸. In questo momento ciò che ci preme è la loro natura demonica, agguagliata da Socrate a quella delle Sirene e strettamente legata al meriggio torrido¹⁹: anche nel *Fedro*, come nell'*Odissea*, nell'ora del dolore cocente si corre il rischio di cedere al fascino dell'accidia, scivolando per inerzia nel buio amorfo dell'indistinto.

Oltre alle due incarnazioni fin qui considerate, per gli *Ossi* è assai rilevante la disamina del demone meridiano operata da Cassiano nelle *Institutiones Coenobiticae*, testo che «ha segnato in profondità il monachesimo d'occidente»²⁰. Nel libro X egli rinviene nel «daemon meridianis» la

MONTALE, *Ho scritto un solo libro* [Intervista di Giorgio Zampa, 1975], in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1720).

¹⁸ Cfr. PLATONE, *Fedro o vero della bellezza*, XLI, cit., p. 640: «SOCRATE [...] Si conta che un tempo le cicale erano uomini, prima che fossero nate le Muse; nate le Muse, la prima volta risonando per l'aria il canto, quelli furon così dal piacer presi, che, messisi a cantare, non curarono di cibo e bevanda, e, non accorgendosi, si morivano. E allora venne da essi la famiglia delle cicale, le quali ebbero dalle Muse questo premio, di non aver niente bisogno di mangiare e di bere, e [...] di cantare [...] infino a che non son morte, e dopo andare alle Muse a recar le novelle qual di quaggiù a quale di loro fa onore».

¹⁹ Cfr. R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., p. 33: «L'ora di mezzogiorno e il calore soffocante sono significativamente messi in risalto come circostante aggravanti, e Platone non cesserà di richiamarne la presenza nel corso dell'intero dialogo». Si veda, per esempio, il seguente passo: «SOCRATE [...] vo' via, innanzi che tu m'isforzi ad alcuna cosa più grave. / FEDRO No, Socrate, no, innanzi che sia scemata questa vampa di sole. Oh non vedi tu che il mezzodì si libra?» (PLATONE, *Fedro o vero della bellezza*, XIX, cit., p. 622). Il legame fra il solleone e le cicale è ribadito spesso nella letteratura classica; ai nostri fini, risulta interessante uno scorcio esiodeo: «Quando [...] la canoRA / cicala assisa tRA le fronde stride / di sotto l'ali nella fitta estate, / pingui sono le capre [...] e gli uomin fRALi, / ché Sirio il capo e le ginocchia asciuga, / e tutto è per l'ARsuRA ARido il corpo» (ESIODO, *Le opere e i giorni*, l. II, vv. 235-241, in ID., *Le opere d'Esiodo* [...], cit., p. 65). Da questo lacerto Montale sembra derivare il gusto per le assillabazioni di *ar* e *ra*, disseminate nella testura fonica in correlazione col termine «arsura» (che contiene entrambe le sillabe). Tali assillabazioni (che concorrono a diffondere un'aura di desolata aridità) sono infatti presenti nelle due poesie degli *Ossi* in cui compare l'«arsura»: *Gloria...* («ombRA», «mostRAno», «pARvenze», «oRA», «ARsuRA», «mARtin» – vv. 2, 3, 4, 7, 9) e *La farandola...* («fARAndola», «eRA», «ARsuRA», «RARE», «ARia puRA», «RADici», «eRAno» – vv. 1, 2, 3, 4, 6, 8).

²⁰ A. DE VOGÜÉ, *Introduzione*, in G. CASSIANO, *Le istituzioni cenobitiche. De institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis libri XII*, a cura di e trad. it. di L. d'A-

possente tentazione dell'accidia che coglie il monaco intorno al mezzodì, quando il sole lo tormenta e l'oblio del sonno gli appare come una panacea:

[acedia] maxime circa horam sextam monachum inquietans, ut quædam febris ingruens tempore præstito, ardentissimos æstos accensionum suarum solitis ac statutis horis animæ inferens ægrotanti. Denique nonnulli senum hunc esse pronuntiant meridianem dæmonem, qui in psalmo nonagesimo nuncupatur²¹.

Agitur itaque infelix anima talibus inimicorum machinis impedita, donec acediæ spiritu, velut ariete validissimo fatigata, [...] in somnum discat coincidere [...] ²².

Dalla costellazione dei testi allegati Montale trae il tema fondamentale del meriggio tentatore, che induce i viventi ad abbandonarsi all'«acedia dissipatrice»²³: quella forma estrema di accidia che si traduce nello spegnere progressivamente tutte le percezioni, giungendo sino all'uccisione dell'io, allorché ci si discioglie *in toto* nel flusso indifferenziato dell'essere e non si esiste più come individui autocoscienti (e quindi percipienti)²⁴. È questa la

yala Valva, Magnano, Qiqajon, 2007, p. 13. Le *Institutiones coenobiticae* sono citate in R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., p. 104, nn. 281, 283, 288; p. 105, n. 296. Negli anni della stesura degli *Ossi* Montale ha dimestichezza con le figure del monachesimo eremitico e cenobitico, come rivela il nome scelto per il suo alter-ego – «Arsenio», che dà il titolo a una poesia di *Meriggi e ombre* –, derivante anche da Arsenio il grande, celebre anacoreta della Tebaide, secondo il suggerimento di A. PIPA, *Montale e Dante*, cit., p. 52, n. 16.

²¹ J. CASSIANUS, *De coenobiorum institutis libri duodecim*, l. X: *De spiritu acediæ*, cap. I, in *Patrologiæ cursus completus [...]. Series prima [...]*, a cura di J.P. Migne, t. XLIX: *Joannis Cassiani opera omnia*, a cura di A. Gazzeo, Paris, Garnier fratres, 1846, t. I, pp. 363–365.

²² Ivi, l. X: *De spiritu acediæ*, cap. III: *Quibus generibus monachum superet acedia*, p. 368. Cfr. ivi, l. X: *De spiritu acediæ*, cap. II: *Quomodo acedia serpat in corde monachi, quæve inferat menti dispendia*, p. 367: «lassitudinem corporis cibique esuriam, quinta sextaque hora tantam suscitatur, ut velut longo itinere gravissimoque labore confectus sibimet lassusque videatur, aut quasi refectionem cibi biduano jejunio trisvanoque distulerit». Cassiano è menzionato a proposito di Montale, ma soltanto *en passant*, in T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 17.

²³ R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., p. 67.

²⁴ Non si può infatti sentire alcunché se non si esiste come enti autocoscienti, giacché qualsiasi percezione si innesta sulla percezione primaria del proprio essere. Anche le creature più semplici, se si pensa che sentano qualcosa, devono essere dotate di un'autocoscienza, per quanto poco raffinata. Una distinzione fondamentale può venire istituita fra l'autocoscienza basale (che consiste nel percepire sé stessi senza comprendere di star percependo sé stessi), probabile prerogativa degli esseri più elementari, e l'autocoscienza basale riflessa (che consiste nel percepire sé stessi capendo di star percependo sé stessi, e quindi introducendo in ogni percezione la scissura fra l'io e la realtà esterna all'io), caratteristica degli animali superiori e dell'uomo. Nell'uomo l'autocoscienza basale ri-

seduzione più forte cui l'uomo, immerso nella realtà riarsa dal dolore, viene esposto: l'attrazione del nulla. Negli *Ossi* Montale oscilla ripetutamente fra il pessimismo nichilistico, che porta a cedere a tale richiamo (o almeno a vagheggiare il vuoto), e la volontà di aprirsi a un significato autentico, che sappia fare aggio sul «male di vivere».

Nel primo filone rientra uno dei più celebri 'ossi brevi', *Spesso il male...*, in cui la sfera mondana appare parlata da lacune ontologiche inemendabili. Dovunque posi lo sguardo, l'io lirico non coglie che pena e bruciante imperfezione²⁵: il «rivo» è «strozzato» e «gorgoglia» cacofonico (v. 2), la «foglia» «riarsa» si incartoccia (vv. 3-4), contorta dalla caldura torturante, il «cavallo» rovina a terra per la fatica (v. 4). Nel «cavallo stramazato» (v. 4) risuona un'eco dello sconsolato autoritratto tratteggiato da Parini parlando con Ortis nelle *Ultime lettere*: «Tu vieni a rivedere quest'animoso cavallo che si sente nel cuore la superbia della sua bella gioventù; ma che ora *stramazza* fra via e si rialza soltanto per le battiture della fortuna»²⁶. Il contrasto che permea il passo foscoliano – fra il desiderio di un'esistenza vibrante di significato e l'onnipervasività del dolore – diventa il motivo cardine di *Spesso il male...*, la molla che spinge il soggetto ad annullarsi.

Nella seconda strofa l'unico «bene» (v. 5) che si mostra è di natura negativa, vale meramente in quanto privazione del dolore²⁷. Giacché risiede nella «divina Indifferenza» (v. 6), quel «bene» non si limita a cancellare il dolore, ma elimina tutte le percezioni. Il solo barlume di positività non consiste dunque in qualcosa di affermativo, ma in una negazione integrale, in un'anestesia che deriva dalla morte dell'autocoscienza: se si affida alla «divina Indifferenza», l'io non è più un io, ma si mineralizza in una «statua» (v. 7), regredisce alla vita inorganica e incosciente di una vacua «nuvola»

flessa funge da *Festboden* su cui innalzare l'edificio dell'identità personale, fatto di tutto il contenuto che riempie l'animo individuale (esperienze, ricordi, pensieri, volizioni, ecc.).

²⁵ L'avverbio «Spesso» usato al verso 1 («Spesso il male di vivere ho incontrato») ha «valore eufemistico, sottintende in realtà un senso più esteso e categorico: 'sempre e ovunque'» (C. CENCETTI, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I 'veri' significati, analisi metrico-stilistica, commento*, cit., p. 121).

²⁶ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis (1817)*, parte II, Milano, 27 ottobre, [corsivi miei], in ID., *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. 4: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, p. 410.

²⁷ Non è un caso che, anche sul piano grammaticale, il «bene» «emerge [...] solo per via di negazione»: «Bene non seppi fuori del prodigio» (v. 5) (cfr. F. D'AMELY, in E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, Milano, Mondadori, 2003, p. 75).

(v. 8)²⁸. L'incapacità di trovare nell'esistenza un significato profondo, che risponda al bisogno da cui è ontologicamente animato, porta l'io a voler rigettare qualsiasi prospettiva semantica: d'altronde, se nella sfera mondana non c'è nulla che sia davvero pregno di significato, a chi giova tenere in piedi quell'illusorio grumo (e indefesso questuante) di senso che è l'autocoscienza? Alla scomparsa dell'io si giunge attraverso l'accidia, come suggeriscono il sintagma «nella sonnolenza / del meriggio» (vv. 7-8), notazione psico-atmosferica che rimanda al progressivo spegnersi delle percezioni, e – implicitamente – la filigrana dantesca baluginante nella raffigurazione del ruscello: «il rivo strozzato che gorgoglia» (v. 2) reca infatti le stimmate di «Quest'inno si gorgoglian ne la strozza» (*Inferno*, VII, v. 125)²⁹, verso che chiosa «lo squallido linguaggio di bolle d'aria»³⁰ degli accidiosi infitti nel fango del quinto cerchio. Rovesciando la prospettiva di Dante, Montale ne sfrutta le aspre radici lessicali per illustrare lo straziato inferno terreno e indicare quale via d'uscita proprio quell'*acedia* che condanna invece all'inferno – oltremondano – i peccatori danteschi³¹. L'accidiosa «sonnolenza / del meriggio» (significativamente legata nella testura rimica alle *key-words* «Indifferenza» e «prodigio»)³² risente degli scorci succitati (il

²⁸ Anche il «falco alto levato» (v. 8) – terzo correlativo oggettivo della «divina Indifferenza» – si iscrive nell'area semantica della vita incosciente: non a caso, la sua posizione elevata non è mostrata come il risultato di un atto volontario (non c'è infatti il termine 'levatosi'), ma come l'effetto di un moto che gli è estraneo (il falco non è più capace di alcuna volizione o percezione, perché ormai privo di autocoscienza).

²⁹ Già Bonfiglioli individua l'intertesto dantesco del passo montaliano, senza però riflettervi ulteriormente (cfr. P. BONFIGLIOLI, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani. Atti del convegno internazionale di studi pascoliani. Bolzano – 8-10 settembre 1962*, Bolzano-Cesena, Centro di cultura dell'Alto Adige-Società di studi romagnoli, 1963, p. 60, n. 37). Il verbo «gorgoglian» riecheggia quasi identico nel predicato «gorgoglia», il sostantivo «strozza» viene trasposto nel participio «strozzato», e l'«inno» è ricalcato dal «rivo» quanto a lunghezza sillabica e a dorsale vocalica.

³⁰ E. PASQUINI e A. QUAGLIO, *Commento al canto VII*, in D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982, p. 77.

³¹ Il rovesciamento operato da Montale, oltre che dall'allusione alla natura terrena dell'inferno e dal riferimento all'accidia come mezzo per evaderne, è segnalato anche dall'inversione dei lessemi rispetto al modello dantesco: laddove in Dante compare prima *gorgogl-* e poi *strozz-*, in Montale l'ordine d'apparizione è capovolto.

³² Tali rime «hanno una forte carica semantica, che associa i termini chiave dell'*Indifferenza-sonnolenza* e del *prodigio-meriggio* (rima imperfetta interna ai vv. 5 e 8)» (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., pp. 105-106). A riprova della densità polisemica che lega queste parole, nei versi 5-6 («Bene non seppi fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza»), l'«Indifferenza» e il «che» riferito a

mare assonnato dell'Odissea, il «dormire» «come pecore» del *Fedro*, «il mar» che «dormiva» dell'*Agamennone* e il «somnum» di Cassiano)³³ e sembra riallacciarsi anche ai commenti danteschi di da Buti e Landino, che così postillano il canto VII dell'*Inferno*: «accidia è torpore d'animo [...]. Ora è da notare che le specie dell'accidia sono XVI; cioè tepidità, mollezza, oziosità, *sonnolenzia* [...]»³⁴; «accidia [...] è torpore et pigrizia d'animo [...]. Questa [- ossia l'accidia -] induce tepidità, mollezza, otiosità, *sonnolentia*»³⁵.

L'isotopia del sonno oblioso punteggia ripetutamente gli *Ossi*, prendendo corpo soprattutto in *Arremba...*, gotica ninna nanna indirizzata a un «fanciulletto» in cui l'io lirico tende a rispecchiarsi³⁶. La poesia è tramata dal ripetuto invito a 'tirare' letteralmente 'i remi in barca', appoggiando sulla riva o lasciando immobili alla cappa le proprie navicelle («Arremba su la strinata proda / le navi di cartone» – vv. 1-2 –; «Amarra la tua flotta

«prodigio» possono essere entrambi sia soggetto che complemento oggetto della relativa (come suggerisce G. LAVEZZI, in C. SEGRE e C. MARTIGNONI, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano, B. Mondadori, 1992, vol. 4: *Il Novecento*, a cura di G. Lavezzi, C. Martignoni, P. Sarzana e R. Saccani, p. 725): se «Indifferenza» è complemento oggetto, significa che il miracolo della «sonnolenza» accidiosa conduce sino alla completa anestesia; se «Indifferenza» è soggetto, ne consegue che l'anestesia integrale porta con sé il «prodigio» della cancellazione di ogni dolore.

³³ La passione di Montale per le opere della classicità è testimoniata dalla sorella Marianna nella lettera a Minna Cognetti del 23 maggio 1916: «Genio compra molti libri e tutti o di filosofia o di letteratura antica» (M. MONTALE, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 297).

³⁴ E. DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, t. I: *Inferno*, Pisa, Fratelli Lischi, 1858, pp. 218-219, corsivo mio.

³⁵ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, t. II: *Inferno*, p. 517, corsivo mio (il commento di Landino è pubblicato nel 1481 e riedito varie volte nel sedicesimo secolo, ma poi non è più ristampato fino al 1976; la biblioteca civica genovese Berio, frequentata assiduamente dal giovane Montale, ne conserva più di dieci copie risalenti al Quattrocento e al Cinquecento). Anche l'*Ottimo Commento*, allorché chiosa il medesimo scorcio dell'*Inferno*, lega la sonnolenza all'accidia: «Qui tratta del vizio dell'accidia [...]; le specie di questo vizio sono tepiditate, mollezza, sonnolenza» (*L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, Pisa, Capurro, 1827-1829, t. I, p. 130).

³⁶ Infatti, come nota T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 147, nelle «navi di cartone» risuona una chiara eco della barchetta di Montale, lo Scricciolo: «Lo "Scricciolo" è amarrato, il tedio arriva a fiotti» (E. MONTALE, lettera a B. Messina del 10 agosto 1924, in ID., *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina 1923-1925*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 64-65). D'Amely rileva inoltre che l'epistola citata precede di pochi giorni la stesura di *Arremba...*, risalente al 24 agosto 1924 (cfr. F. D'AMELY, in E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 111).

tra le siepi» – v. 12 –; «È l'ora che si salva solo la barca in panna» – v. 11 –), e abbandonandosi al sonno («dormi» – v. 2 –). Soltanto se agirà in questo modo, il ragazzo potrà sfuggire alla catastrofe che si va preparando, annunciata dall'ominoso «svolacchiare» del «gufo» (v. 5) e dal gravare dei «fumacchi» sui «tetti» (v. 6)³⁷. Per non percepire «i malevoli spiriti che veleggiano a stormi» (v. 4) e non assistere al drammatico «spacco» (v. 9), occorre quindi dismettere la fatica dell'esistenza individuale, dormendo «il sonno dell'abbandonato» (*Il fuoco...*, v. 6)³⁸: come già in *Spesso il male...*, in *Arremba...* l'unica scappatoia dalla «triste fiaba»³⁹ del reale è la morte dell'io, la «distruzione acidiosa»⁴⁰.

La sonnolenza invitante compare anche in altri due 'ossi brevi', accomunati dal sottofondo canoro delle cicale, veri e propri demoni meridiani: *Merigiare...* e *Debole sistro...*⁴¹. Nella prima la tentazione del sonno affiora nell'*incipit*, con il verbo «merigiare» (ossia 'riposare nell'ora del meriggio') che riecheggia il «merigiare» «come pecore» cui spingono le cicale nel *Fedro*⁴², e riemerge nei «tremuli scricchi / di cicale

³⁷ Rimarchevole l'aspra rima interna imperfetta *svolacchia: fumacchi* (parole accomunate dal suffisso peggiorativo *-acchi*), che tinge la lirica di lividori espressionistici: gli schianti secchi delle [k] geminate e la dilatazione orale generata dalle [a] creano un'atmosfera simile a quella dell'*Urlo* di Munch.

³⁸ Il «sonno dell'abbandonato» ha un'evidente connotazione mortuaria, anche perché è dormito da «un vecchio stanco» (v. 4) ritratto in un bronzo sepolcrale.

³⁹ Cfr. M. VANNUCCI, *Incontri del Novecento. Eugenio Montale*, Messina-Firenze, D'Anna, 1975, pp. 68-69: «Il mondo, all'intorno, è velato dei toni di una triste fiaba [...]; non offre speranze ad un risveglio cosciente. Meglio che il sonno duri!».

⁴⁰ T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 147.

⁴¹ A proposito della «cicala» di *Debole...* Arvigo cita opportunamente il *Fedro* e Caillois, ma riserva all'insetto il mero ruolo di accompagnatore musicale della «presenza del δαίμων» (ivi, p. 141, n. 54).

⁴² Cfr. *supra*, p. 99 e n. 17. Questo passo del *Fedro* si configura come l'intertestito più significativo del «merigiare» montaliano, vista la similarità della situazione (con l'insistente presenza delle cicale-demoni meridiani a spingere al sonno oblioso). Le fonti indicate in proposito da Gavazzeni (*l'Otello* di Boito) e Mengaldo (*Il fuoco, L'Isottèo e Maia* di d'Annunzio, *Garibaldi fanciullo a Roma* di Pascoli e *Frantumi* di Boine) sono interessanti, ma assai meno calzanti del *Fedro* (cfr. G. GAVAZZENI, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, a cura di M. Ricordi, Torino, Einaudi, 1992, p. 696; P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 54). L'aggettivo «assorto» (v. 1) – riferito grammaticalmente al «merigiare» e semanticamente all'io lirico meriggiante (cfr. T. ZANATO, *Montale all'infrarosso. Lettura di «Merigiare pallido e assorto», «Per leggere», II, n° 2, primavera 2002, p. 82) – sembra significare sia 'immerso', 'sprofondato' nel sonno, sia 'ingoiato', 'inghiottito' dal sonno,*

dai calvi picchi» (vv. 11-12); nella seconda il «torpore» (v. 4) si diffonde come un'esalazione nella chiusa della calcinata stanza iniziale, aperta dal «debole sistro», «toccato appena e spento», «d'una persa cicala» (vv. 1-3)⁴³. In entrambe l'opzione dell'obnubilamento è messa temporaneamente in sospeso per ricapitolare la sofferenza del vivere: così facendo, si giunge all'implicita conclusione che soltanto l'uccisione dell'io può cancellare tale dolore. La realtà è vista infatti in tutta la sua ribollente negatività⁴⁴: arroventata da un bagliore logorante («E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» – *Merigiare...*, vv. 13-17⁴⁵ –) e satura di enti irrimediabilmente intaccati

nel quale l'io anela appunto di annullarsi. Quanto all'accezione di 'ingoiato', 'inghiottito', rimando al *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, vol. I: *A-Balb*, p. 780.

⁴³ Il «torpore ch'esala» (v. 4) come un narcotico invitante risente – al pari dell'«ora che torpe» di *Casa sul mare* (v. 18) – del «torpore» sbarbariano (*Afa di Luglio...*, v. 10) e del «torpore» con cui da Buti, Landino (cfr. *supra*, p. 104 e nn. 34, 35), Boccaccio e Gelli identificano l'accidia (commentando *Inferno*, VII, vv. 115-126): «Che dobbiam noi credere altro di questa rimession d'animo dell'accidioso, se non quella procedere da un torpore [...]?» (G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, Bari, Laterza, 1918, pp. 257-258); «l'accidia è un torpore e una pigrizia di mente» (G. B. GELLI, *Lecture edite ed inedite sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. Negroni, Firenze, Fratelli Bocca, 1887, vol. I, p. 462). Come in *Merigiare...* le rime in *-erpi*, in *-iche* e in *-ichi*, di ascendenza dantesca, contribuiscono a dipingere un inferno terreno, così in *Debole...* la «persa cicala», arieggiando l'«aere perso» (*Inferno*, V, v. 89), concorre a creare un'aura infernale (anche qui riferita alla sferamondana). La stessa funzione è ricoperta dal sintagma «aria persa» in *Incontro* (v. 52), che ovviamente si rifà anch'esso all'«aere perso» (cfr. A. PIPA, *Montale e Dante*, cit., p. 62). La notazione «toccato appena e spento» allude all'intermittenza del canto della cicala (cfr. E. BONORA, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 154).

⁴⁴ L'unico squarcio di positività densa di significato è «il palpitare / lontano di scaglie di mare» (*Merigiare...*, vv. 9-10), ricco di luci e colori (sulla scia – come afferma L. BARILE, in E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983, p. 138, n. 108 – del «mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore» – *Corno inglese*, vv. 10-11 – e del «mare [...] che splende in tutte le scaglie come un pesce gigantesco» – ID., *Quaderno genovese*, cit., p. 1307), che risulta però irraggiungibile dall'io imprigionato nella «muraglia» (v. 16). Cfr. T. ZANATO, *Montale all'infrarosso. Lettura di «Merigiare pallido e assorto»*, cit., pp. 83, 100: «scaglie di mare [...], metafora che indica l'iridescenza del mare»; «Il mondo appare una dimora ben desolata, tragica, infernale, e solo di lontano s'intravede una possibile oasi [...], ove pulsa, *palpita* la vera vita, comunque irraggiungibile».

⁴⁵ L'ossessiva iterazione della [λ] (geminata in posizione intervocalica) nelle parole in uscita di verso dell'ultima strofa («abbaglia», «meraviglia», «travaglio», «muraglia»,

dalla corruzione («all'aria / bigia treman corrotte / le vestigia» – *Debole...*, vv. 9-11 –). La vita non è che una landa «brulla» (ivi, v. 16) e screpolata dall'afa («crepe del suolo» – *Merigiare...*, v. 5⁴⁶ –), dove il mesmerico frinire delle cicale indica la via di fuga del sonno annichilente, come già in una lirica giovanile di Sbarbaro:

Afa di Luglio. Il canto che non varia / delle cicale [...]. // Un sopor dolce, una straordinaria / calma m'allenta i muscoli. Persino / dimentico di vivere [...]. Nel torpore che lo lega, / mi pare che il mio corpo si trasformi. // Forse in macigno [...]. Nell'immensa afa s'annega / con me la mia miseria, il mondo, tutto⁴⁷.

Memore di Baudelaire, Montale aspira ad addormentarsi in un «sommeil de brute»⁴⁸, a spegnere l'intollerabile pulsazione dell'autocoscienza in un

«bottiglia», tutte consonanti e in parte rimanti) traduce fonicamente il «travaglio» faticoso dell'esistenza, rinviando – anche a livello fonetico – al «rivo strozzato che gorgoglià» e all'«incartocciarsi della foglia» di *Spesso il male...* Le cinque parole in questione sono legate anche dall'insistita presenza della [a], atta a esprimere la diffusa arsura del mezzogiorno in virtù del timbro aperto e medio che la caratterizza. Nel «travaglio» del meriggio montaliano agisce il ricordo del «travaglio» meridiano dell'*Agamennone* eschileo (cfr. *supra*, n. 15), intertesto che viene ad aggiungersi al carducciano «travaglio della vita» (indicato in T. ZANATO, *Montale all'infrarosso. Lettura di «Merigiare pallido e assorto»*, cit., p. 108) e allo schopenhaueriano «travaglio della nostra esistenza» (allegato da G. BARDAZZI, *Letture di «Portami il girasole» (Montale, «Ossi di seppia»)*, «Filologia & Critica», XL (2015), p. 420 e n. 48).

⁴⁶ Alle «crepe del suolo» fa eco in *Debole...* «la vena / segreta» che «dirama dal profondo / in noi» (vv. 5-7), ossia la profonda incrinatura che tarla gli animi umani, incidendoli tormentosamente così come l'afa fende il suolo: infatti la «vena» rima a distanza con il «suolo che si avvena» di *Mediterraneo (A vortice...*, v. 8). Tale affinità rende implausibile la lettura di Arvigo, che vede nella «vena segreta» una «segreta forza interna» (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 140).

⁴⁷ C. SBARBARO, *Afa di Luglio...*, vv. 1-14, in ID., *Resine* [1911], a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1988, pp. 114-115.

⁴⁸ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Le goût du néant* (in *Les Fleurs du Mal*), v. 5, in ID., *Oeuvres complètes de Baudelaire*, a cura di Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1961, edizione rivista, completata e presentata da C. Pichois, p. 72: «Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute». Per la straordinaria affinità semantico-espressiva, l'antecedente più rilevante del «dormi» di *Arreba...* è proprio questo «dors» (anch'esso imperativo) di Baudelaire, e non il «dormi» della terza sezione dell'*Ultimo viaggio* di Pascoli (come invece sostiene C. CENCETTI, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I 'veri' significati, analisi metrico-stilistica, commento*, cit. p. 207), dove l'invito al sonno rivolto dalle gru a Ulisse non coincide con la nientificazione dell'individuo, ma con la lungimirante decisione di abbandonare il mare nella stagione del «maltempo», segnata da «venti nevi piogge, / e lo sparire delle stelle buone» (G. PASCOLI, *L'ultimo viaggio*, in *Poemi conviviali*, III: *Le gru nocchiere*, vv. 3,

«sommeil aussi doux que la mort»⁴⁹. ‘Dolce’ come il «dolce canto» delle Sirene nell’*Odissea* (XII, v. 240) e lo sbarbariano «sopor dolce», perché porta a disfarsi progressivamente delle percezioni (e dunque a sentire sempre meno dolore, dato che esso è direttamente proporzionale alla profondità della conoscenza)⁵⁰ sino al dissolvimento dell’io, celebrato anche dallo Sbarbaro di *Pianissimo* (emulo di Baudelaire):

Sonno, dolce fratello della morte / [...]. / Vieni, consolatore degli affitti. / Abolisci per me lo spazio e il tempo / e nel nulla dissolvi questo io. / Nessun bambino mai così fidente / s’abbandonò sul seno della madre / com’io nelle tue mani m’abbandono. / Quando si dorme non si sa più nulla.⁵¹

14, 24, 31-32, in ID., *Poesie*, Milano, Mondadori, 1939, pp. 720, 721). A riprova della natura funzionale e non ontologica del «dormi» pascoliano, come alternativa al sonno è indicato il lavoro agricolo: «Navigatore di cent’arti, dormi / nell’alta casa, o, se ti piace, solca / ora la terra, dopo arata l’onda» (ivi, vv. 24-26). L’unico elemento che Montale pare derivare da Pascoli è l’uso dell’imperativo «dormi» in clausola versale, che traduce metricamente l’approdo al sonno come meta cui tendere.

⁴⁹ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Le Léthé* (in *Les Épaves*), vv. 9-10, in ID., *Oeuvres complètes de Baudelaire*, cit., p. 140: «Je veux dormir! dormir plutôt que vivre! / Dans un sommeil aussi doux que la mort».

⁵⁰ Cfr. *Ec*, 1, 18: «qui addit scientiam addit et laborem». L’uomo percepisce più dolore degli animali e delle piante, essendo dotato di un’autocoscienza più raffinata; affidandosi all’accidia, egli assottiglia progressivamente la propria autocoscienza (e quindi la propria conoscenza), diminuendo così la sofferenza che avverte.

⁵¹ C. SBARBARO, *Sonno, dolce...*, vv. 1, 9-15, in ID., *Pianissimo*, a cura di R. Polato, Venezia, Marsilio, 2001, p. 48 (già Polato mette in relazione tale passo con il secondo dei due lacerti baudelairiani succitati: si veda ivi, p. 101; l’edizione di *Pianissimo* del 1914 riportata da Polato è quella che influenza il giovane Montale). Cfr. ID., *Coronata*, in ID., *Trucioli* (1920), a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 211: «Noi fortunati che avanti di rimbatterci nella lugubre marionetta dell’io, come chi troppo ride lascia la presa, perdemmo il contatto col mondo, rotolammo nel soffice abisso del sonno!». Come nota Zampa, «in Sbarbaro non poteva non attirare [Montale] la desolazione musicale, il *cupio dissolvi* espresso con parole lievi» (G. ZAMPA, *Introduzione*, in E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. XVI): «parole lievi» che riecheggiano nelle cadenze e nei vocaboli da ninna nanna di *Arremba...* («e dormi» in punta di verso, «fanciulletto», «che non oda» in rima inclusiva con «proda», la quale si delinea quindi come un grembo protettivo, capace di spegnere i rumori molesti ricoprendoli col suo manto), intrecciati con sapienza ai tocchi espressionistici (fra cui spicca la «proda» stessa, nel suo essere «strinata»). Diversamente dal sonno di *Arremba...*, quello invocato da Sbarbaro non è perenne («Sonno [...], / che dalla Vita per un po’ ci affranchi / ma ci rilasci tosto in sua balia» – *Sonno, dolce...*, vv. 1-3), sulla scia di quanto afferma Verri: «O sonno, felicissimo ristoro così desiderato, e che altro non sei se non passeggera morte senza agonie! Ben tu dimostri quanto sia piena di affanni questa vita infelice, in cui vegliamo: perocché si

‘Dolce’ come l’acidia di *Flussi*, che – pur senza arrivare a tangere lo smemoramento integrale – comporta una rilevante diminuzione di sofferenza, configurandosi come una «pausa» da alcune delle pene avvertite in precedenza: «Cola il pigro sereno nel riale / che l’acidia sorrade, / pausa che gli astri donano ai malvivi / camminatori delle bianche strade» (vv. 3–6)⁵². Anche qui l’*acidia* si lega alla sonnacchiosa luce solare, che «cola» densa nel ruscello ed è implicitamente richiamata nell’accenno agli «astri» (ovvero il sole e Sirio, la stella – presente anche in *Arsenio* – foriera della calura canicolare)⁵³.

La «divina Indifferenza» che il Montale di queste poesie agogna va messa in relazione – anche etimologica – con l’‘indifferenziato’: l’anestesia totale si realizza infatti solo allorché si è sciolta la propria individualità nel flusso indistinto dell’essere, abolendo qualsiasi parapetto ontico. Eliminare l’autocoscienza consiste nell’abbandonarsi a un panismo smemorante, nell’annullarsi in un tutto mancante di forma e di significato. La «divina Indifferenza» non può quindi che coincidere con l’approdo nichilistico all’indifferenziato: non a caso, *Là fuoresce...*, un’altra delle liriche appartenenti al filone nichilistico, è definita da Contini «poesia dell’indifferenziato»⁵⁴. Nei versi di quest’«osso» si respira un’atmosfera primigenia, come se a «*Portovenere*» – toponimo indicato in epigrafe – vigesse «il regno mitico

stimano fortunate quelle ore, nelle quali se ne trattiene il corso nel tuo grato oblio» (A. VERRI, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* [1782], I, II, cap. VII: *L’Ospite Siciliano*, in ID., *Romanzi. Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene. Le notti romane. La vita di Erostrato*, a cura di L. Martinelli, Ravenna, Longo, 1975, p. 153).

⁵² Come rileva Arvigo, «è qui che compare, per la prima e unica volta, il termine chiave degli *Ossi di seppia*, “acidia” [...], su cui Montale modula infinite variazioni, senza mai abbandonare una cauta strategia di occultamento» (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 188). L’aggettivo composto «malvivi» è il risultato di una sorta di universione del sintagma «male di vivere». Le «bianche strade» affondano le radici in un desolato scorcio dell’*Esame di coscienza* di Serra: «sotto il cielo vuoto si sente solo la stanchezza delle vecchie strade bianche e consumate giacere in mezzo alla pianura fosca» (R. SERRA, *Esame di coscienza di un letterato* [1915], in ID., *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 532).

⁵³ Ho già analizzato la valenza di Sirio nella nota 14, cui rimando. Che *Flussi* sia ambientata in estate, è suggerito anche dalla citazione della «statua dell’Estate» (v. 9), dalla presenza delle «guglie di sambuchi» (v. 7), ossia – con tutta probabilità – delle architetture disegnate dalle drupe sulle sommità di tali piante (fruttificanti a luglio e ad agosto), e dal bollire dell’acqua del «riale», definito perciò «bulicame» (v. 35). Il termine «bulicame», che riecheggia il «bulicame» dell’*Inferno* dantesco (XII, v. 117; si veda P. BONFIGLIOLI, *Dante Pascoli Montale*, cit., p. 61, n. 38), suggerisce anche un’aura infernale.

⁵⁴ G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, cit., p. 24.

dell'indistinto»⁵⁵ (testimoniato anche dalla presenza del «Tritone» – v. 1, che sembra fungere da demone meridiano), si regredisce a una condizione prenatale («Quivi sei alle origini» – v. 10), priva di qualsivoglia percezione. All'io lirico, che non vi appartiene, gli abitanti di questo luogo danno la sensazione di non subire l'erosione del tempo («ogni ora prossima / è antica» – vv. 4-5), di non avere alcuna autocoscienza e dunque nessun dubbio sferzante («Là non è chi si guardi / o stia di sé in ascolto» – vv. 8-9; «Ogni dubbiezza / si conduce per mano / come una fanciulletta amica» – vv. 5-7), di non possedere veruna effigie («ripartirai più tardi / per assumere un volto» – vv. 12-13 –), essendo integralmente immersi nell'indistinto. Al tu degli ultimi versi (che non esiste come individuo, se non nello sguardo di chi, contemplandolo dall'esterno, ne vede la massa corporea) l'io augura di continuare – finché sarà possibile – a non staccarsi dall'utero panico: le parole «ripartirai più tardi» suonano infatti come una formula apotropaica, nella speranza che l'assenza del «volto» permanga per sempre. Quanto a sé, l'io lirico non si esprime esplicitamente sulla propria capacità di smarrirsi nell'indefinito, ma si limita a vagheggiare la condizione beata del muto interlocutore. 'Beata' non perché sia pregna di felicità o di significato, ma perché totalmente scevra di dolore. È questa l'accezione del termine «felici» nella *Farandola...*, poesia dell'indifferenziato gemella di *Là fuoresce...*: «Nell'età d'oro florida sulle sponde felici / anche un nome, una veste, erano un vizio» (vv. 7-8). L'ipallage «sponde felici» attribuisce infatti la felicità ai «fanciulli» (descritti nella prima strofa) in quanto completamente fusi nella natura: «La farandola dei fanciulli sul greto / era la vita che scoppia dall'arsura. / Cresceva tra rare canne e uno sterpeto / il cespo umano nell'aria pura» (vv. 1-4). I ragazzi danzanti si sono vegetalizzati («cespo umano») al punto di uccidere l'io, venendo a essere «la vita che scoppia dall'arsura», ossia quella «vita» incosciente che prorompe nell'arsura del meriggio, allorquando la luce demonica induce alla «distruzione accidiosa». Lo «scoppiare» generato dall'«arsura» va inteso in un duplice senso, così come duplice è l'azione del torrido mezzogiorno (prostrante e smemorante): da un lato, allude al creparsi degli enti a causa dell'afa inaridente; dall'altro, indica lo scorrere della «vita» spogliata dell'autocoscienza, che – nell'ottica nichilistica di tali versi – viene celebrata come la forma di esistenza più «pura» (senza elementi di corruzione quali «un nome» o «una veste», tipici connotati dell'identità

individuale di cui il tormentato «passante» appare inabile a liberarsi: «Il passante sentiva come un supplizio / il suo distacco dalle antiche radici» – vv. 5-6)⁵⁶. L'autocoscienza diviene una debolezza di cui ci si vorrebbe disfare per giungere al *nirvana*. Come scrive Caillois rifacendosi a Freud,

secondo i biologi, la vita e la coscienza sono conquiste onerose per la materia inordinata, che tende costantemente per ragioni interne a ritornare allo stato inanimato primitivo. Il complesso del nirvana, il desiderio basilare di raggiungere una modalità di esistenza che sia al contempo parossismo e abbandono non potrebbe avere altra origine [...]. Se l'ora di mezzogiorno offre un supporto sensibile a tale necessità, il suo fascino è assicurato dalla capacità di risvegliare costantemente una complice eco nel cuore umano⁵⁷.

In realtà, la «modalità di esistenza» panica equivale alla morte, dato che è completamente scevra di percezioni: ciò che il Montale acidioso brama è dunque una vita sovrapponibile alla morte. Nell'aggettivo «divina» riferito all'«Indifferenza» vibra un'eco assai rilevante a questo proposito: l'anestesia infatti è «divina» non perché rinvii alle divinità epicuree, che risiedono negli *intermundia* disinteressandosi dell'umanità⁵⁸, ma perché si riallaccia all'*explicit* del *Meriggio* dannunziano: «Non ho più nome né sorte / tra gli uomini; ma il mio nome / è Meriggio. In tutto io vivo / tacito come la

⁵⁶ A riprova dell'affinità tra *La farandola...* e *Là fuoresce...*, il «nome» e la «veste» sono attributi dell'identità individuale analoghi al «volto» (cfr. A. VALENTINI, *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 93 e n. 2), e le «antiche radici» immergono i «fanciulli»-«cespo» in un'aura primeva non dissimile da quella della mitica «Portovenere» (cfr. F. D'AMELY, in E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 103).

⁵⁷ R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, cit., pp. 67-68. Cfr. S. FREUD, *Al di là del principio di piacere* [1920], 6, trad. it. di A.M. Marietti e R. Colomi, in Id., *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. L. Musatti, vol. 9: *Opere 1917-1923. L'io e l'Es e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 241: «L'aver riconosciuto come tendenza dominante della vita psichica, e forse della vita nervosa in genere, lo sforzo che si esprime nel principio di piacere, sforzo inteso a ridurre, a mantenere costante, a eliminare la tensione interna provocata dagli stimoli (il "principio del Nirvana", per usare un'espressione di Barbara Low), è in effetti uno dei più forti motivi che ci inducono a credere nell'esistenza delle pulsioni di morte». Il termine *nirvana* è usato anche dal Montale degli anni Venti: «Questi pomeriggi in Riviera sono magici ma terribili col loro nirvana disgregante» (E. MONTALE, lettera a F. Meriano del 18 settembre 1919, in F. MERIANO, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, C.E. Meriano, V. Scheiwiller, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 152).

⁵⁸ Cfr. L. BLASUCCI, *Montale tra Leopardi e Schopenhauer. Lettura di «Spesso il male di vivere ho incontrato...»*, in *Vaghe stelle dell'Orsa...*. *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, p. 312; C. CENCETTI, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I «veri» significati, analisi metrico-stilistica, commento*, cit., p. 121.

Morte. / E la mia vita è divina»⁵⁹. La «vita» «divina» (ovvero ‘disumana’) che l’io dannunziano sta per abbracciare *in toto* è appunto «tacita come la morte», cioè priva di qualsivoglia sensazione, mancante di senso (ho scritto «sta per abbracciare» e non «abbraccia» giacché, quando si usa la prima persona singolare, non si è ancora abbandonato del tutto l’io). Sulla soglia del nulla d’Annunzio intuisce finalmente che il panismo non conduce a trionfi superomistici di segno positivo, con l’autocoscienza che fagocita il mondo dentro di sé⁶⁰, ma all’oblio, al funereo silenzio di una vita affine alla morte⁶¹. L’unico trionfo realizzabile sul dolore dell’esistenza è di marca nichilistica, dacché la materia dell’essere fluisce ormai svuotata di ogni attributo. L’esistenza «divina», a rigore, non può appartenere a nessuno, in quanto chi vi approda non è più un individuo: il fatto che d’Annunzio la qualifichi come «mia» indica che il processo di adesione panica non si è ancora completato e che, paradossalmente, egli intende segnalare come un suo successo personale la disgregazione del *principium individuationis*. L’individuo, sembra dirci il poeta abruzzese, assume tratti autenticamente superomistici quando mostra agli altri la strada della nientificazione, la *via negationis* assoluta e perfetta, disciogliendosi nel tutto⁶². Tali succhi

⁵⁹ G. D’ANNUNZIO, *Meriggio* (in *Alcyone*), vv. 105-109, in ID., *Versi d’amore e di gloria*, a cura di L. Anceschi, A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, p. 487. L’espressione «Non ho più nome» (presente già nel verso 68 e, senza la maiuscola, nel verso 99) è alla base del verso 8 della *Farandola...* («anche un nome, una veste, erano un vizio»), così come uno scorcio della novella pirandelliana *Canta l’epistola*: «Non aver più coscienza d’essere, come una pietra, come una pianta: non ricordarsi più neanche del proprio nome; vivere per vivere, come le bestie, senza più alcun affetto, né un desiderio, né una memoria, né un pensiero, senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita» (L. PIRANDELLO, *Canta l’Epistola*, in *La rallegrata*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, t. I, p. 484 e t. II, p. 1285; cito dalla versione del 1915 – contenuta nel volume *La trappola. Novelle* – perché è quella che influenza il giovane Montale).

⁶⁰ Anche in *Meriggio* assistiamo al tentativo (che si rivela fallimentare nella chiusa) di trasformare il mondo in un prolungamento dell’io: «sento che il lido rigato / con sì delicato / lavoro dall’onda / e dal vento è come / il mio palato, è come / il cavo della mia mano / ove il tatto s’affina. / [...] / e il fiume è la mia vena, / il monte è la mia fronte, / la selva è la mia pube, / la nube è il mio sudore» (G. D’ANNUNZIO, *Meriggio*, cit., vv. 75-88, p. 486).

⁶¹ Cfr. *ivi*, vv. 1-7, 34-41, pp. 484, 485: «A mezzo il giorno / sul mare etrusco / pallido verdicante / come il dissepolto / bronzo dagli ipogei, grava / la bonaccia. Non bava / di vento intorno / alita»; «La foce è come salso / stagno. / [...] si tace. / Come il bronzo sepolcrale / pallida verdica in pace / quella che sorridea. / Quasi letèa, / obliviosa, eguale, / segno non mostra / di corrente, non ruga / d’aura». Versi che riecheggiano nella «bonaccia muta» di *Casa sul mare*.

⁶² Non è dunque vero che in *Meriggio* vi è un’«estasi panica» «gioiosa e autoreferenziale» (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 105).

dannunziani, anche perché veicolati da una poesia che ha l'emblematico titolo di *Meriggio* (e in cui l'io si fonde col «Meriggio»), imbevono in profondità il mezzogiorno ipnotico degli *Ossi*, portando Montale a esclamare, in un chiaro empito di superomismo nullistico sul limitare del vuoto: «M'abbandonano a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. Non ho limite» (*Potessi...*, vv. 23-24)⁶³: ossia 'non ho limiti, perché sto fondendomi nel tutto, e quindi sto per annullare qualunque percezione (i «sensi») e significato (il «senso»)'. L'aspirazione all'oblio unisce Montale e d'Annunzio al Leopardi della *Vita solitaria*, anch'egli significativamente anelante alla morte dell'io in un meriggio sonnolento:

Talor m'assido in solitaria parte, / sopra un rialto, al margine d'un lago / di taciturne piante incoronato. / Ivi, quando il meriggio in ciel si volve, / la sua tranquilla imago il Sol dipinge / [...]. / Tien quelle rive altissima quiete; / ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo / sedendo immoto; e già mi par che sciolte / giaccian le membra mie, né spirto o senso / più le commova, e lor quiete antica / co' silenzi del loco si confonda⁶⁴.

Le «taciturne piante» sono riecheggiate dal «tacito» dannunziano, e il «né spirto o senso / più le commova» è ripreso dal «Sensi non ho più, né senso» montaliano⁶⁵.

La «quiete antica» di Leopardi è un'altra tessera importante per comprendere il portato funebre dell'accidia meridiana degli *Ossi*, evidente anche in *Portami il girasole...*, poesia spesso fraintesa dalla critica⁶⁶. Lungi

⁶³ La chiusa di *Meriggio* è vista come una fonte del distico finale di *Potessi...* già da P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 46. Questo distico è l'*explicit* dell'ottavo movimento di *Mediterraneo*, poemetto fittamente tramato di aspirazioni paniche e di contrapposte aperture al significato. I «pensieri» che «abbandonano» a gara l'io consuonano con lo «struggersi» dei «pensieri» di *Marezzo* (v. 24).

⁶⁴ G. LEOPARDI, *La vita solitaria*, in *Canti*, vv. 23-38, in ID., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1987, vol. I: *Poesie*, a cura di M.A. Rigoni, pp. 56-57. Bonora ha il merito di indicare come ispiratori dei meriggi montaliani sia *Meriggio* che *La vita solitaria*, ma non analizza le affinità puntuali che intercorrono fra i vari testi (cfr. E. BONORA, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., pp. 144-148). Quanto alla *Vita solitaria*, già Lonardi nota che da essa «Montale può aver prelevato [...] la suggestione del meriggio» (G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 78, n. 7).

⁶⁵ Anche la «quiete antica» sembra lasciare tracce negli scorci panici di Montale: si vedano le «antiche radici» della *Farandola...* e la locuzione «ogni ora prossima / è antica» di *Là fuoriesce...*; e l'aura mortuaria delle «taciturne piante» rifluisce nella «taciturna folla di pietra» dei sepolcri montaliani (*Ma dove...*, v. 9).

⁶⁶ Cfr. S. MAXIA, «*Tendono alla chiarezza le cose oscure...*». *Breve commento al Girasole*

dall'essere un'anticipazione degli «eliotropi» di Clizia, ricchi di armoniche metafisiche⁶⁷, il «girasole» assolve infatti la funzione di catalizzatore dell'energia demonica del mezzogiorno, spingendo verso il sonno smemorante:

Portami il girasole ch'io lo trapianti / nel mio terreno bruciato dal salino, / e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti / del cielo l'ansietà del suo volto giallino. / Tendono alla chiarezza le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture. (vv. 1-8)

Con preziosità decadente (sulla scorta di d'Annunzio, Soffici e Rolland)⁶⁸, Montale si augura di riuscire a sfruttare la tensione del girasole verso la luce solare, per cancellare i tormenti che lo attanagliano (simboleggiati dal «salino» che brucia il «terreno»). Il suo desiderio è «svanire», la massima fortuna che può toccare a un individuo («la ventura delle venture»)⁶⁹. Non a caso, l'ultima strofa recita: «Portami tu la pianta che conduce / dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza; / portami il girasole impazzito di luce» (vv. 9-12). L'io lirico vuol giungere ad annientarsi, a far evaporare la propria autocoscienza in un'effimera onda di profumo, struggendosi nella «luce» abbagliante del meriggio⁷⁰: quella «luce» che porta gli esseri viventi a «impazzire», spogliandoli del doloroso fardello della razionalità e dell'istinto di conservazione, per «condurli» nell'amorfo grembo del *nirvana*⁷¹.

di Montale, in *Omaggio a Dario Puccini*, a cura di N. Bottiglieri e G. C. Marras, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1994, p. 305: «quello che sembra brama di dissolvimento è in realtà desiderio di integrarsi in un altro, e superiore, ordine»; T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 99: «Il girasole è depositario di quella luce certa e serena che si oppone alla luce nera dell'accidia [...]. Gli eliotropi nati dalle mani di Clizia vengono da qui».

⁶⁷ Cfr. *La primavera hitleriana* (nella *Buferà e altro*), vv. 27-28: «gli eliotropi nati / dalle tue mani».

⁶⁸ La tastiera intertestuale di *Portami...* è analizzata con acume da G. BARDAZZI, *Letture di «Portami il girasole»* (Montale, «Ossi di seppia»), cit., pp. 407-426, cui rimando per approfondire la questione.

⁶⁹ Dello stesso avviso è Bardazzi, che intende il sintagma «la ventura delle venture» come «la sorte suprema da desiderare», «la fortuna delle fortune» (ivi, p. 421, n. 53).

⁷⁰ Il termine «essenza», oltre al profumo, può alludere anche al nocciolo della «vita» universale, ossia al fluire dell'essere senza parapetti ontici, senza significato e senza scopo.

⁷¹ Arvigo scrive invece che «lo smemoramento cui porta il girasole ha [...] una sua definibile razionalità» (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 100). Ma non si capisce come l'oblio panistico possa avere un carattere logico, dato che consiste nell'annullamento dell'io (e quindi della razionalità, che non può darsi senza il fondamento dell'autocoscienza).

Anche in *Marezzo* la luce meridiana si accampa al centro della scena: il sole, che sembra arrestare il suo corso allo zenit, arroventa implacabile la «rancia / marina» (vv. 3-4)⁷², prostrandolo i due protagonisti e inducendoli ad abbandonarsi al panismo. La discesa nell'accidia smemorante è testimoniata da molteplici segnali: l'invito a sopprimere i ricordi: «fa che ricordo non ti rimorda / che torbi questi meriggi calmi» (vv. 19-20); il progressivo squagliarsi dei «pensieri»: «Si struggono i pensieri troppo soli» (v. 24); l'oscillazione della barca che pare deformare gli enti, convertendoli in un miscuglio indistinto: «Un ondulamento sovverte / forme confini resi astratti» (vv. 29-30); l'incendio in cui si va estinguendo il «lume» dell'individualità: «È come un falò senza fuoco / che si preparava per chiari segni: / in questo lume il nostro si fa fioco, / in questa vampa ardono volti e impegni» (vv. 33-36)⁷³; l'esortazione a sciogliere il «cuore» nel mare-grembo panico e a liberarsi del «nome»: «Disciogli il cuore gonfio / nell'aprirsi dell'onda; / come una pietra di zavorra affonda / il tuo nome nell'acque con un tonfo!» (vv. 37-40)⁷⁴; i canti delle «spigolatrici» percepiti come disumani: «Quivi stornellano spigolatrici / con voci disumane» (vv. 47-48); il fatto che la donna non riconosca più la propria voce e si senta svuotata nella «memoria»: «Parli e non riconosci i tuoi accenti. / La memoria ti appare dilavata» (vv. 53-54). Tuttavia né l'io né il tu riescono a realizzare la fusione panica, e sono così costretti a rientrare nel gravoso inferno terreno, «sommersi» dal «gorgo della loro impotenza»⁷⁵: «tu riprovi

⁷² Cfr. vv. 9-11: «Fuori è il sole: s'arresta / nel suo giro e fiammeggia. / Il cavo cielo se ne illustra ed estua». Il sintagma «rancia / marina» contribuisce a dipingere un inferno terreno, in quanto arieggia uno scorcio dell'*Inferno* dantesco: «E l'un [ovvero Catalano] rispose a me: "Le cappe rance / son di piombo sì grosse, che li pesi / fan così cigolar le lor bilance» (*Inferno*, XXIII, vv. 100-102). L'intertesto dantesco è rilevato da A. VALENTINI, *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, cit., p. 183, n. 3.

⁷³ La cancellazione dei «volti» rima idealmente con l'assenza del «volto» del tu di *Là fuoiesce...* («ripartirai più tardi / per assumere un volto»).

⁷⁴ L'antecedente più prossimo, anche per l'affinità tra l'affondare' e il 'gettare', è un lacerto di Sbarbaro: «La volontà mi prende di gettare / come un ingombro inutile il mio nome» (C. SBARBARO, *Nel mio povero sangue...*, vv. 20-21, in ID., *Pianissimo*, cit., p. 73). L'eliminazione del nome rinvia al verso 8 della *Farandola...* («anche un nome, una veste, erano un vizio») e agli intertesti individuati nella nota 59.

⁷⁵ Cfr. A. VALENTINI, *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, cit., p. 185: «Il gorgo in cui ora sembriamo sommersi non è più quello attivo di uno smemorato abbandono, dell'ora magica in cui esistere dissolvendoci. È il gorgo della nostra impotenza che torna a riafferrarci, è la coscienza che ci turba e ci possiede di nuovo».

il peso / di te, improvvisi gravano / sui cardini le cose che oscillavano⁷⁶, / e l'incanto è sospeso. / Ah qui restiamo, non siamo diversi⁷⁷. / [...] Così sommersi, / in un gorgo d'azzurro che s'infolta» (vv. 57-64)⁷⁸.

Il filone dell'aspirazione nichilistica all'*acedia* – che ho sin qui analizzato – non è certo l'unico presente nella prima silloge montaliana, né quello dominante. Prendendo le mosse da alcune acute osservazioni di Tortora⁷⁹, si può notare che gli *Ossi* sono costruiti in modo tale da dare l'ultima parola alla speranza e al rinvenimento di un intenso significato: ognuna delle sezioni in cui si articola la raccolta si chiude infatti su una nota di fede, sull'appassionata volontà di inserirsi in un altro «piano di vita»⁸⁰, che non sia quello desolato e stordente della prigionia cosmica (emblematicizzata dal «muro»)⁸¹. La prima parte (*In limine*), costituita dalla sola *Godi...*, si conclude con l'esortazione alla fuga salvifica del tu da parte dell'io lirico, e con il riscatto dell'io stesso, ormai in grado di tollerare e superare il dolore («la sete»), e di respingere la tentazione dell'accidia («la ruggine») in virtù del fervore impressogli dal «crogiuolo» palingenetico⁸²: «ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine» (vv. 17-18). Il «crogiuolo» determina infatti l'intreccio euforico dei metalli (simboli delle esistenze umane) che vi vengono immersi, rendendoli resistenti alla «ruggine». Che

⁷⁶ Il «gravare sui cardini» delle «cose che oscillavano» sta a significare che l'ondulamento deformante dell'ottava strofa («Un ondulamento sovrerte / forme confini resi astratti») è ormai scomparso e ogni ente ha ripreso la solita consistenza individuale. Il tormentoso «gravare» sembra risentire del peso disforico delle dantesche «cappe rance» riecheggiate nella «rancia / marina» (cfr. *supra*, n. 72).

⁷⁷ Ovvero «non siamo diversi da noi, come abbiamo sperato di essere» (A. VALENTINI, *Lettura di Montale. "Ossi di seppia"*, cit., p. 185).

⁷⁸ Il «gorgo d'azzurro che s'infolta» allude anche allo scurirsi dell'azzurro del cielo (non più illuminato dal sole allo zenit), e quindi alla scomparsa dell'ora propizia alla fusione panica.

⁷⁹ Cfr. M. TORTORA, *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, cit., p. 29: «A ben vedere tutte e quattro le sezioni di *Ossi di seppia* si chiudono con delle liriche che [...] aprono alla speranza [...], rilanciano una possibilità di salvezza». Tortora parla di «quattro sezioni» perché non considera *In limine* una sezione a sé stante e unisce *Riviera a Meriggi e ombre*.

⁸⁰ Il sintagma è montaliano: «in un piano di vita ch'è, pur sotto lo splendore delle tinte, desolata e necessaria» (E. MONTALE, *Note letterarie. Gli animali parlanti* [1925], in *Id.*, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. I, p. 31).

⁸¹ Si vedano le espressioni «erto muro» (*Godi...*, v. 10), «rovente muro d'orto», «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» (*Merigiare...*, vv. 2, 16-17), «muretto / che rinchiude» (*Gloria...*, vv. 7-8), «muro grafito», «muraglia» (*Sul muro...*, vv. 1, 10), «mura» (*Arsenio*, v. 53) e «gran muraglia» (*Crisalide*, v. 63).

⁸² Cfr. vv. 8-9: «vedi che si trasforma questo lembo / di terra solitario in un crogiuolo».

in questa sia adombrata l'accidia, è suggerito dalla corrosione che entrambe determinano, l'una portando il metallo a spezzarsi, l'altra conducendo alla frattura dell'io⁸³. Inoltre, già Landino afferma: «Contro all'accidia, la quale chosì consuma l'animo chome la ruggine el ferro, è necessario destare l'animo et riscaldarlo et accenderlo»⁸⁴: proprio quello che fa il «crogiuolo» montaliano. La seconda sezione (*Movimenti*) termina con l'immagine della barca che scivola armoniosa sull'acqua, pregna della sublime leggerezza della Matelda dantesca, che «tirandosi me dietro sen giva / sovresso l'acqua lieve come scola» (*Purgatorio*, XXXI, vv. 95-96): «Chi è in alto e s'affaccia s'avvede / che brilla la tolda e il timone / nell'acqua non scava una traccia» (*Fuscello...*, vv. 25-27)⁸⁵. Versi che disegnano un'atmosfera di incanto fiabesco, dove gli spazi si dilatano ariosi e sconfinati (anche per l'alta frequenza delle [a], di cui si sfrutta il timbro aperto). La terza sezione (*Ossi di seppia*) termina con una pennellata densa di fiducia: «Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barche in rada» (*Sul muro...*, vv. 11-12). Le [a] concorrono nuovamente a creare un'aura di straordinaria apertura, con il «futuro» che dischiude le proprie «mattine» come tesori salutiferi. La quarta parte (*Mediterraneo*) finisce con una dichiarazione apparentemente pessimistica: «Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato» (*Dissipa...*, vv. 22-23). Il «bruciare» qui non va però inteso in senso panistico (quale annullamento dell'io), ma nel segno dell'accensione esistenziale gravida di significato generata dal «crogiuolo» di *Godi...*. Infatti la seconda metà di *Dissipa...* è introdotta da un «Ma» (v. 11) che la contrappone all'amarezza dell'affermazione immediatamente precedente. Cito l'intero periodo antecedente per meglio contestualizzarla: «La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai, / giurano fede queste mie parole / a un evento impossibile, e

⁸³ Cfr. T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, cit., p. 26: «la “ruggine” [...] ha un'indubitabile affinità con l'accidia».

⁸⁴ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., t. II: *Inferno*, p. 517. Analogò il ragionamento che da Buti, commentando il medesimo passo dantesco (*Inferno*, VII, vv. 121-126), conduce sul «fervore»: «Ora doviamo notare otto rimedi contra il peccato dell'accidia; cioè [...], fervore di mente» (F. DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, cit., p. 517).

⁸⁵ La chiusa montaliana si richiama allo scorcio di Matelda non solo per la similarità dell'immagine, ma anche per l'insistita presenza delle [l], che concorre a creare una «timbrica della “leggerezza”» (felice sintagma coniato da Rota a proposito degli scorci leopardiani illuminati dalla luna: si veda P. ROTA, in G. LEOPARDI, *Appunti e ricordi*, a cura di E. Pasquini e P. Rota, Roma, Carocci, 2000, p. 60).

lo ignorano» (vv. 7-10). L'asserto contestato dal «Ma» è lo sconcolato «lo ignorano», il quale sottrae fondamento alla «fede» nell'«ordine» metafisico che caratterizzerebbe il cosmo (peraltro già incrinata dalla predicazione di impossibilità), relegandola al rango di illusione. Ciò che segue il «Ma» è una palinodia di tale svilimento, e quindi una prepotente riaffermazione della «fede» nell'«ordine» e nel senso che permeano l'esistenza. La quinta sezione (*Meriggi e ombre*) si chiude con la stupenda invocazione ad Arletta, la donna morta precocemente⁸⁶ che funge da nume tutelare di Montale: «Prega per me / allora ch'io discenda altro cammino / che una via di città, / nell'aria persa, innanzi al brulichio / dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io / scenda senza viltà» (*Incontro*, vv. 49-54). Parole in cui palpita la speranza di un riscatto, di uno «scarto» dalla via infernale seguita dagli uomini-alghe (rinchiusi in una vita insensata e ripetitiva)⁸⁷, per «cercare e saper riconoscere chi e cosa [...] non è inferno, e farlo durare e dargli spazio»⁸⁸. La sesta e ultima parte (*Riviere*), e quindi il libro intero, culmina nella fioritura cui l'io lirico aspira, in un possente empito di rigenerazione rimarcato dal punto esclamativo finale: «Potere / simili a questi rami / ieri scarniti e nudi ed oggi pieni / di fremiti e di linfe, / [...] / rifiorire!» (*Riviere...*, vv. 57-66). Il filone delle poesie in cui l'io lirico ha la meglio sulle sirene dell'accidia (inaugurato da *Godi...*) merita dunque un'analisi più approfondita (che intendo condurre quanto prima), che consentirà di penetrare ancora più a fondo nel tessuto degli *Ossi*.

⁸⁶ Cfr. E. MONTALE, in L. GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1990, nuova edizione accresciuta e aggiornata, p. 42: «Nella *Casa dei doganieri* e in *Incontro* c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane» (l'indicazione è tratta dalla lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964).

⁸⁷ Cfr. vv. 17-18, 19-27: «vite no: vegetazioni / dell'altro mare che sovrasta il flutto»; «Si va sulla carraia di rappresa / mota senza uno scarto, [...] / in un'aura che [...] uguaglia i sargassi / umani fluttuanti alle cortine / di bambù mormoranti».

⁸⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili* [1972], in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di C. Milani, M. Barengli e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 498. Ho citato la chiusa delle *Città invisibili* perché è analoga a quella di *Incontro*; d'altronde, Calvino ama molto Montale e vi rimanda spesso nei suoi scritti.

Parole chiave:

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, accidia, demone meridiano, indifferenza.

Abstract

L'articolo analizza le poesie degli *Ossi di seppia* in cui Montale anela ad annullare l'autocoscienza nelle spire dell'accidia dissipatrice, approdando alla «divina Indifferenza» celebrata in *Spesso il male...* (etimologicamente connessa al flusso indifferenziato dell'essere). Il tema dell'accidia si lega ai motivi del demone meridiano e del sonno smemorante, ricchi di numerose ascendenze filosofico-letterarie (da Omero a Platone, da Dante a d'Annunzio), approfonditamente vagliate e discusse nel corso del saggio.

The article analyses the poems of *Ossi di seppia* in which Montale longs to annul self-consciousness in the coils of dissipating sloth, coming to the «divina Indifferenza» celebrated in *Spesso il male...* (etymologically linked with the undifferentiated flow of being). The theme of sloth is tied up with the motives of midday demon and forgetful sleep, full of several philosophical and literary ascendancy (from Homer to Plato, from Dante to d'Annunzio), deeply examined and discussed throughout the essay.

LA DECOSTRUZIONE TIMICA DEI *DISPOSITIVI DELLA VISIONE*.
 STRATEGIE DESCRITTIVE DELLO SPAZIO E DEGLI AMBIENTI IN
 ANNA MARIA ORTESE E LALLA ROMANO

1. *Strategie descrittive dello spazio e interpretazioni del lettore*

Le descrizioni degli ambienti, in letteratura, quando non strettamente utilizzate con funzione di pausa descrittiva, cioè di descrizione paesaggistica finalizzata a dare una pausa alla storia propriamente detta, e quando non strettamente utilizzate con una funzione simbolica, cioè creando una perfetta correlazione tra la storia e lo scenario in cui essa accade, assumono un valore strategico che le rende parte integrante della storia e non semplice contesto in cui essa si realizza. In tali casi è più giusto parlare di strategie descrittive degli ambienti, perché agli ambienti viene assegnata una funzione narrativa specifica, diversa da quella del “contesto dell’azione”, e dotata di un valore semantico proprio. In questi casi il lettore decodifica la trama oltre che dalle informazioni derivanti dalle azioni della storia, da informazioni associate agli ambienti, nella maggior parte dei casi finalizzate a regolare lo stato emotivo del lettore, il suo coinvolgimento nella storia, i meccanismi di attesa, sorpresa e suspense. Non si tratta semplicemente di vedere nella descrizione dell’ambiente una riserva di informazioni utili allo scioglimento della trama, come nel caso della descrizione indiziaria dei romanzi gialli, ma di assegnare all’ambiente un ruolo specifico nell’esperienza di lettura. Tali strategie, nella letteratura contemporanea¹, sono connesse a tre principi narratologici che riguardano il processo di decodifica del testo da parte del lettore, così riassumibili:

I. lo spazio (paesaggi, ambienti, scenari) è una funzione dell’azione narrata in virtù di un principio di coerenza semantica che prevede il ne-

¹ Crediamo sia opportuno fare esplicito riferimento al romanzo novecentesco, perché nella produzione letteraria precedente tali regole sono molto meno rinvenibili, essendo l’apparato descrittivo dello spazio coincidente con la “pausa descrittiva”, in cui il tempo della storia o fabula, che coincide con l’azione narrata, si arresta e quello del racconto prosegue (TS = 0; TR = ∞). Sull’argomento cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1990.

cessario adattamento degli ambienti alle azioni, oppure un legame cognitivo ed emotivo tra ambiente e stato interiore dei soggetti che lo abitano. Quello che accade in una storia, infatti, qualifica il luogo in cui accade, che finisce con l'essere valorizzato dal lettore quasi esclusivamente come scena dell'azione. Tale legame è spesso stimolato dall'autore attraverso un uso strategico delle focalizzazioni oppure, più di frequente, diversificando qualitativamente il punto di vista e producendo slittamenti da quello percettivo a quello morale o di interesse;

II. lo spazio, nelle fasi azionistiche della narrazione, può subire un processo di riqualificazione cognitiva e passionale, sia di natura migliorativa che peggiorativa. Tale riqualificazione può essere percepita dal lettore anche quando non espressamente dichiarata nel testo, in virtù del principio precedente, cioè dedotta dalle variazioni nei comportamenti dei personaggi;

III. lo spazio, durante il processo di riqualificazione, subisce una ridefinizione semantica che azzerà il precedente valore. Tale principio è derivato dall'esperienza reale. Stando agli studi sulla psicologia della percezione, infatti, la relazione tra soggetto e ambiente è sempre governata da regole cognitive frutto dell'esperienza, che permettono al soggetto di adeguare il proprio corpo all'ambiente (*affordance*)². Il processo di riqualificazione può essere inteso come un processo che altera tali regole o le sostituisce. Esso ha due fasi: la prima, di decostruzione delle regole; la seconda, di installazione di nuove regole. Le nuove regole, rendendo nulla l'esperienza precedente, generano una sorta di stallo nell'adattamento del soggetto, che si traduce in un'alterazione descrittiva. I formalisti avevano chiamato questo processo "straniamento", e lo avevano connesso a tecniche descrittive fondate appunto sulla rottura delle convenzioni nella rappresentazione degli ambienti, e sull'alterazione della prospettiva o delle focalizzazioni.

L'ipotesi guida del saggio è che l'ultimo principio sia una caratteristica delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali, partendo proprio dalla riorganizzazione delle regole inscritte nei luoghi (linguaggio della differenza). Nella letteratura femminile, infatti, si parte dal presupposto che l'ambiente porti iscritto al suo interno, nelle sue architetture, nei suoi elementi simbolici, regole di codificazione visiva

² Cfr. J. J. GIBSON, *The Perception of Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950; ID., *The Theory of Affordance*, in ID., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Group, 1986, pp. 127-143. A partire dai saggi di Gibson sono nate gran parte delle ricerche attuali che studiano in maniera empirica tale processo.

che sono nella maggior parte dei casi ascrivibili all'universo logico del maschio e dei suoi dispositivi di visione. È per questa ragione che in tale letteratura la "descrizione" diviene strumento narrativo di riqualificazione ambientale, che prende le forme di un dispositivo timico, e stimola un riadattamento passionale dell'esperienza del lettore in uno spazio già strutturato. Dal punto di vista strutturale, o di genesi della scrittura, la letteratura femminile mette in stretta relazione i dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell³ come mediatori dell'esperienza, con i dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas⁴, come enunciati di stato o di processo che descrivono i tratti psicologici connessi con gli esistenti⁵ narrativi. Tale connessione si esplica molto spesso in un legame tra i tratti psicologici del personaggio e i suoi comportamenti nello spazio⁶. La letteratura femminile ha una forte relazione con lo spazio/ambiente e con il concetto di

³ W.J.T. MITCHELL, *The Language of Image*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1980; ID., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; ID., *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; ID., *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, Chicago University Press, 1988; ID., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, London, Chicago University Press, 2015, trad. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi 2018. Una traduzione di alcuni saggi contenuti nei lavori sopra descritti è in W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina 2017.

⁴ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotique des passions. Des etats de choses aux etats d'ame*, Paris, Seuil, 1991 (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996); A. J. GREIMAS, *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Editions du Seuil, 1976 (trad. it. *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico torinese, 1995).

⁵ Cfr. S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1978, trad. it., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981

⁶ Cfr. D. A. KENNY, *A General Model of Consensus and Accuracy in Interpersonal Perception*, «Psychological Review», 98, 1991, pp. 155-163, che mette in stretta relazione le azioni dei personaggi e la percezione dei loro tratti psicologici da parte del lettore. Sullo stesso tema, cioè sulla stretta relazione tra azione e movimento nello spazio del mondo narrativo e caratterizzazione psicologica si veda pure M. BORTOLUSSI e P. DIXON, *Psychonarratology. Foundation for The Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, in modo particolare il cap. V "Characters and Characterization", pp. 133-165, e U. MARGOLIN, *The Doer and The Deed: Action as Basis for Characterization in Narrative*, «Poetics Today», 7(2), 1986, pp. 205-225.

“voce situata”⁷. Gli stessi studi di genere hanno trasformato il concetto di “posizione femminile” in una struttura metaforica fondata su categorie legate allo spazio, come quella di confine, attraversamento, nomadismo, movimento, frammentazione. Secondo Susan Stanford Friedman «questa crescente enfasi sullo spazio è il riflesso di una transizione da una cultura basata sul discorso verbale e sulla scrittura a forme nuove di produzione del significato che pongono al centro l’aspetto visivo e spaziale»⁸. Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio passionale, un luogo in cui il soggetto che agisce si sente emotivamente coinvolto. Per dirla con una formula “cognitivamente corretta”, lo spazio delle donne non è uno spazio mappato e definito una volta per sempre, ma è uno spazio soggetto alle vibrazioni passionali sviluppate dalle azioni che in esso accadono, luogo aperto a processi di cambiamento, di degradazione o di riqualificazione.

2. Dispositivi della visione e dispositivi timici nella letteratura femminile: metodo e categorie di analisi

Nell’analisi che seguirà, proporrò uno studio di due autrici della letteratura italiana – Anna Maria Ortese e Lalla Romano – alla luce di una metodologia di analisi di tipo *close reading*, che usa in sequenza due approcci metodologici della critica letteraria: l’approccio mediologico, che vede nella scrittura letteraria il derivato di un atteggiamento percettivo condizionato da uno specifico medium; l’approccio semio-linguistico, che vede nella scrittura letteraria, e in particolare nella struttura narrativa che la sostiene, uno stimolatore dello stato emotivo del lettore. In entrambi i casi la letteratura è vista come una sorta di filtro attraversato dal lettore durante l’esperienza di lettura, che è eminentemente scopico nel primo caso, cioè guida l’immaginazione del lettore, e passionale nel secondo, cioè guida il suo stato emotivo. Nei paragrafi successivi mostreremo come le due autrici mettono in atto una strategia narrativa incentrata sulla descrizione degli ambienti, che ha tre fasi: (i) il richiamo nella mente del lettore di regole di lettura degli ambienti alla luce di specifici dispositivi scopici (l’architettura in Anna Maria Ortese e la fotografia in Lalla Romano);

⁷ Cfr. C. DEMARIA, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003,

⁸ S. STANFORD FRIEDMAN, *Lacotional Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy in Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, edited by M. DeKoven, New Brunswick, New Jersey, London, Rutgers University Press, 2001, pp. 13-36.

(ii) la decostruzione di tali dispositivi e delle relative regole per mezzo di azioni narrative che accadono in quegli stessi ambienti; (iii) la riqualificazione degli ambienti per mezzo di nuove regole di natura passionale, che assegna loro un valore semantico nuovo rispetto a quello iniziale, e che è caratterizzata dal coinvolgimento corporale del narratore e del lettore (*embodiment*).

La relazione tra la teoria dei dispositivi della visione con il suo metodo critico e lo studio della letteratura femminile⁹, risulta ampiamente giustificata sul piano critico in virtù di un principio ideologico condiviso sia dal pensiero di Mitchell che dalla *Gender Theory*, che anzi rende le categorie per lo studio dell'immagine perfettamente calzanti con gli obiettivi della *gender critics*. Secondo tale principio le tecniche descrittive lavorano in maniera dialettica – sia in dialogo che in contrasto – con lo spazio-ambiente che ricostruiscono. Tale principio è alla base sia dell'opposizione proposta da Mitchell tra *picture* e *image*¹⁰, cioè tra figura reale dello spazio che stimola la visione, e visione intesa come interpretante della realtà percepita¹¹, sia delle associazioni elencate dallo stesso Mitchell tra i termini della coppia *text-image*¹², che possono essere di traduzione, di relazione e di opposizione. Se usiamo tali categorie per analizzare la letteratura femminile, infatti, la descrizione letteraria delle donne risulta animata da un principio di rottura e sovversione del legame istituito tra spazio e descrizione (*image x text*) nell'ambito del pensiero maschile, e si farebbe portatrice di una istanza di separazione che mira a azzerare i connotatori dello spazio-ambiente maschile e a lasciare aperte delle possibilità di riorganizzazione. Infatti le descrizioni, nella letteratura femminile, fanno spesso appello alla tecnica dello straniamento, che mostra lo spazio secondo punti di vista percettivi

⁹ Su questo tema si vedano i lavori specifici di V. CAMMARATA, *Breve storia femminile dello sguardo*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2014, e *Donne al microscopio. Un'archeologia dello sguardo femminile*, Pisa, ETS, 2013.

¹⁰ W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, cit.

¹¹ La teoria di Mitchell si ispira al pensiero di C.S. Peirce, non solo per quanto esplicitamente dichiarato in relazione al concetto di icona, intesa come *likeness*, cioè come fondata sul principio di somiglianza col referente reale, cioè l'oggetto che rappresenta, ma anche più in generale nel principio di base enucleato nel cosiddetto triangolo semiotico, secondo il quale il processo interpretativo dell'esperienza ha origine nell'oggetto, inteso come realtà solo parzialmente accessibile all'esperienza (oggetto dinamico), è mediata da un segno, quello che Mitchell chiama appunto *picture*, e genera un interpretante, cioè un simulacro mentale, una visione, con la quale viene semanticamente definita, che corrisponde a ciò che Mitchell chiama *image*.

¹² W.J.T. MITCHELL, *Image Science*, cit.

inediti, o restituisce visioni alterate dagli stati emotivi del soggetto femminile che lo abita di nuovo, per la prima volta¹³. Lo straniamento, sia esso esclusivamente percettivo, suggerito dall'uso di prospettive atipiche, da slittamenti focali, da dislocazione della percezione lungo assi di percorrenza del corpo meno tipici¹⁴, da un eccesso di focalizzazione percettiva o da una chiusura del campo di visione, sia esso emotivo, cioè una alterazione visionaria¹⁵ che confonde il dato reale (*picture*) con un'interpretazione del soggetto (*image*) alterata, ha un effetto di deterritorializzazione¹⁶, cioè l'effetto paradossale di occupare lo spazio senza occuparlo, di negare la territorializzazione senza proporre un'altra¹⁷. In questo senso la descrizione risponde all'istanza di separazione tra *text* e *image* invocata da Mitchell come alternativa al legame collaborativo o traduttivo. La scrittura della differenza, in questo caso, è scrittura della differenza che si genera tra *text*

¹³ La seconda parte del già citato *Image Science*, è dedicata a discutere casi reali di contesa ideologica generata da spazi reali, che per alcuni sono luoghi simbolici, cioè culturalizzati, per altri luoghi da liberare. Inutile dire che la cultura femminile ha dedicato una enorme attenzione alla riconquista dello spazio, non solo metaforico, ma anche reale e concreto.

¹⁴ Sulla relazione tra soggetto che si muove nello spazio, assi di spostamento e memorizzazione del lettore si veda B. TVERSKY, *Spatial Cognition: Embodied and Situated*, in *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, edited by P. Robbins Philip e M. Aydede, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 201-216; B. TVERSKY, *Spatial Perspectives in Descriptions*, in *Language and Space*, edited by P. Bloom et al., Cambridge (MA), The MIT Press, 1996, pp. pp. 462-491; B. TVERSKY, *Remembering Space*, in *Handbook of Memory*, edited by E. Tulving, F.I.M. Craik, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 363-378; Id., *Spatial Schemas in Depictions*, in *Spatial Schemas and Abstract Thought*, edited by M. Gattis, Cambridge (MA), The MIT Press, 2001, pp. 79-111.

¹⁵ L'alterazione emotiva dello spazio descrittivo, tipica della scrittura di Anna Maria Ortese, è stata spesso definita dalla critica con la formula del realismo magico, che è sicuramente meno tipica della scrittura femminile. Se si legge *Ferito a morte* di La Capria, per fare un esempio, la distanza tra il realismo magico in esso presente e la scrittura di Ortese è più che evidente. Crediamo che la formula "realismo emotivo", opposta al cosiddetto "realismo scientifico" o a quello storicamente ascrivibile al comunismo sovietico "realismo socialista", renda meglio l'intenzione poetica dell'autrice.

¹⁶ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani*, Roma, Trecceni, 2 Voll., 1987, e G. DELEUZE, *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2002.

¹⁷ La figura dell'*occupatio*, così intesa, è stata proposta da Mitchell in relazione al movimento statunitense Occupy e come processo di riqualificazione di quelli che chiama "luoghi fondativi" di una cultura. Mitchell la descrive in questi termini: «una messa in scena del tropo dell'*occupatio*, del parlare rifiutandosi di parlare, aprendo uno spazio negativo nel linguaggio stesso con una forma di "condotta espressiva". È l'esatto opposto dell'enunciato performativo nella teoria degli atti linguistici, che realizza il fare attraverso il dire (benedire, maledire, prestare giuramento, dichiarare un verdetto)». p. 167

(descrizione) e *image* (visione maschile dello spazio). Tecnicamente tale effetto può essere creato con la rimozione degli elementi simbolici, la distruzione, la violazione dei percorsi, tutte operazioni che mirano a una riqualificazione passionale dello spazio, cioè mirano a una decostruzione della logica iscritta nei luoghi e a una ricollocazione emotiva dei soggetti che li abitano, ricollocazione che passa per una sorta di trauma passionale stimolato da un trauma visivo. Nella descrizione di questa azione Mitchell fa riferimento al concetto promosso da Foucault di spazio eterotopico, cioè libero e non qualificato, semioticamente parlando, dall'azione del soggetto che lo abita. Nelle tecniche descrittive della letteratura femminile assistiamo appunto a questo slittamento costante dal luogo topico – cioè luogo qualificato dall'azione del soggetto – allo spazio eterotopico, non qualificato. Tale slittamento è possibile unicamente in ragione di una alterazione dello stato passionale del soggetto che descrive.

La semiotica, in modo particolare la semiotica generativa, ha approfondito molto lo studio dello spazio come macrocategoria testuale, e in particolare degli ambienti, delle geografie, dei paesaggi, non solo testuali ma anche concreti, e ha sviluppato al suo interno una sorta di sezione dedicata in maniera specifica allo spazio¹⁸. Si tratta di proposte teoriche e analitiche che si ispirano al principio, promosso da Foucault, dello spazio come universo discorsivo che genera senso e determina le pratiche sociali in esso inscritte¹⁹, e legato a tutte quelle filosofie che discutono le relazioni tra corpo situato, io parlante/agente e discorso.

Nei lavori di A.J. Greimas vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni che nascono con una precisa vocazione critico-letteraria²⁰. Si tratta di modelli direttamente derivati dalle ricerche del Formalismo russo, e più nello specifico dai lavori di Propp sulla fiaba, dove le categorie spaziali di interno/esterno, casa/castello, assumono una valorizzazione semantica a partire dalle azioni che tra di esse si dipanano – viaggio, avventura, azione eroica, ritorno. Il modello per l'analisi narra-

¹⁸ Già Greimas aveva proposto un'analisi della città di Parigi in A.J. GREIMAS, *Sémiotique et sciences, sociales*, Paris, Editions du Seuil, 1976 (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico torinese, 1991).

¹⁹ Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

²⁰ Greimas sviluppa il suo modello di analisi confrontandosi con il racconto *Deux amis* di Maupassant, mentre Bernard, uno dei massimi riferimenti per la semiotica dello spazio, elabora i suoi studi a partire da un'analisi di *Germinal*. Per un riferimento si veda D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan, 2000 (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma, 2002); ID., *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès-Benjamin, 1985.

tiva dello spazio viene sviluppato sulla scorta di un modello precedente elaborato per l'analisi narrativa, chiamato "schema narrativo canonico", in cui Greimas aveva indicato le quattro fasi canoniche che caratterizzano ogni racconto. Nel caso dello spazio, Greimas parte dall'assunto che questo abbia una funzione prossemica rispetto all'azione (venga cioè valorizzato dall'azione che in esso accade), sviluppando il modello come ripartizione dello spazio in relazione all'azione: spazio eterotopico (luogo esterno di manipolazione), spazio paratopico e spazio utopico (luoghi di preparazione e azione), spazio eterotopico (luogo esterno di sanzione). Il modello presenta quattro tipologie di spazio legate rispettivamente ad ognuna delle fasi dello schema narrativo canonico. Lo spazio eterotopico è lo spazio che segna l'inizio della narrazione o la sua fine, quello in cui il soggetto che ha agito viene punito o premiato per l'azione che ha svolto. Quello paratopico è lo spazio in cui il protagonista acquisisce le competenze per agire, mentre quello utopico è lo spazio dell'azione vera e propria.

Si tratta di uno schema che rende possibile valorizzare semanticamente gli spazi (cioè ambienti, paesaggi, luoghi concreti) in base alla fase narrativa che in essi si svolge. Ad esempio il luogo della sconfitta sarà carico di valori semantici negativi, quello della glorificazione dell'eroe di valori semantici positivi. Lo stesso spazio, poi, può essere risemantizzato (riqualificato) attraverso una nuova azione (lo spazio iniziale dal quale il protagonista parte, ad esempio, carico dell'alone semantico della nostalgia, potrà essere rivalorizzato dall'alone semantico del ritorno felice). Nel caso dei luoghi eterotopici Greimas tende a definirli sulla base di una dominante cognitiva, mentre quelli azionistici, cioè topici, hanno una dominante azionistica. In ogni caso è evidente che l'applicazione del modello alla letteratura femminile possa prevedere lo slittamento della dominante cognitiva verso la dominante emotiva, e quindi qualificare i luoghi eterotopici, così come nella proposta iniziale di Foucault, come luoghi di riqualificazione e messa in discussione del senso anche su base passionale.

Il modello di Greimas per l'analisi delle passioni, denominato "schema narrativo passionale", è costruito come il precedente, avendo come riferimento sempre lo schema narrativo canonico. In questo caso, però, il modello descrive l'azione canonica di una passione. Le fasi che una qualunque passione attraversa nell'ambito della rappresentazione narrativa, dalla sua nascita al giudizio che genera a livello sociale, sono cinque: la fase di costituzione (in cui si creano le condizioni che predispongono un soggetto ad appassionarsi); le tre fasi della sensibilizzazione – disposizione, patemizzazione, emozione – che descrivono rispettivamente la nascita della

passione, il suo agire (performance passionale o vissuto) e il suo prendere corpo nel soggetto (somatizzazione); la fase di moralizzazione, in cui la passione viene giudicata come vizio o virtù.

Nel corso dell'analisi, volendo mostrare il carattere decostruttivo delle descrizioni femminili, useremo tale modello applicandolo a ritroso, soprattutto per mostrare la dicotomia tra la fase di moralizzazione e quella di somatizzazione. Come vedremo, la riqualificazione passionale degli ambienti è un effetto di lettura generato dalla contrapposizione alle regole di lettura precedenti e dalla loro decostruzione. L'effetto finale delle strategie descrittive, nella letteratura femminile, è sempre quello di azzerare la logica scopica del dispositivo attraverso il quale sono solitamente interpretati gli ambienti, e di installare una logica passionale, emotiva, che è marcatamente segnata dal coinvolgimento del corpo e dal superamento della ragione calcolatrice.

3. Rottura del dispositivo architettonico e riqualificazione dei corpi nella Napoli di Anna Maria Ortese

Il primo caso che presentiamo è la descrizione di Napoli presente in un racconto/reportage di Anna Maria Ortese intitolato *La città involontaria*, contenuto ne *Il mare non bagna Napoli*. Il racconto è ispirato da una visita al complesso architettonico denominato III e IV Granili, che negli anni successivi alla guerra era diventato luogo di accoglienza dei senzatetto, prima che, anche grazie al clamore della denuncia presente nel racconto, fosse abbattuto per far posto alle nuove case popolari. Apparentemente la Napoli di questo reportage è la città emblema della lotta di classe e del dibattito sul ruolo dell'intellettuale in questa lotta, è la città che può fungere da banco di prova per il realismo di matrice comunista, con cui assoggettare lo spazio e fare del vicolo il simbolo della povertà, del gioco di luci e ombre l'emblema della dialettica tra bene e male, e del contrasto tra sfarzo e miseria la metafora della lotta di classe. Ma solo apparentemente è così²¹. La Napoli che viene fuori dalla nostra lettura critica²² è una città

²¹ Ricordiamo che *Il mare non bagna Napoli* fu concluso a Milano a stretto contatto con Vittorini e le sue politiche editoriali, e la stessa Ortese dichiarò più volte, soprattutto per scusarsi del capitolo *Il silenzio della ragione*, nel quale aveva accusato gli amici napoletani, che le molte scelte furono pilotate da Vittorini e dalla necessità di adeguarsi alle esigenze dell'ideologia socialista in merito al realismo.

²² Che una soluzione critica accettabile debba essere cercata nell'analisi critica della tecnica narrativa è la stessa scrittrice a suggerirlo in una prefazione a una recente edizione

ben diversa, è uno spazio eterotopico, in cui il dispositivo architettonico inteso come visione assoggettante che mappa lo spazio, e ne fa un luogo simbolico e connotato, viene costantemente decostruito. L'architettura reale della città, infatti, che si presta alla metafora di uno spazio di guerra fondato sul principio tattico del nascondimento e della rivelazione, viene trasformata in un ambiente in cui l'autrice gioca sì tatticamente con lo spazio, ma con un obiettivo diverso dall'appropriazione. Il suo obiettivo è più spesso la fuga: fuga altrove o fuga emotiva che altera lo stato emotivo del soggetto, che lo pone in una relazione corporale con la città, in cui gli indici prossemici diventano indici di una relazione passionale e non cognitiva.

Il racconto si apre con una descrizione architettonica del tutto asettica, una sorta di ricostruzione della mappa architettonica della costruzione, che non a caso fa appello a dati di misurazione, e che è costruita come un *gaze tour*, cioè una descrizione in cui l'occhio della scrittrice osserva e descrive a partire da un dispositivo di visione fisso quanto asettico, una specie di occhio che fissa una mappa:

Ho potuto contare centosettantaquattro aperture sulla sola facciata, di ampiezza e altezza inaudite per un gusto moderno, e la più parte sbarrate, alcuni terrazzini, e, sul dietro dell'edificio, otto tubi di fognatura, che, sistemati al terzo piano, lasciano scorrere le loro lente acque lungo la silenziosa muraglia. I piani sono tre, più un terraneo, nascosto per metà nel suolo e difeso da un fossato, e comprendono trecentoquarantotto stanze tutte ugualmente alte e grandi, distribuite con una regolarità perfetta a destra e a sinistra di quattro corridoi, uno per piano, la cui misura complessiva è di un chilometro e duecento metri. Ogni corridoio è illuminato da non oltre ventotto lampade, della forza di cinque candele ciascuna. La larghezza di ogni corridoio va da sette a otto metri, la parola corridoio vale quindi a designare, più che altro, quattro strade di una qualunque zona cittadina, sopraelevate come i piani di un autobus, e prive affatto di cielo. Soprattutto per il pianoterra e i due piani superiori, la luce del sole è rappresentata da quelle ventotto lampade elettriche, che qui brillano debolmente sia la notte che il giorno. Sui due lati di ciascun corridoio si aprono ottantasei porte di abitazioni private, quarantatré a destra, quarantatré a sinistra, più quella di un gabinetto, contraddistinte da una serie di numeri che vanno da uno a trecentoquarantotto. In ognuno di questi locali sono raccolte da una a cinque famiglie, con

di *Il mare non bagna Napoli*, in cui afferma: «A distanza, appunto, di quattro decenni, e in occasione di una sua nuova edizione, mi domando se il Mare è stato davvero un libro “contro” Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo, e in che modo, oggi, andrebbe letto. La prima considerazione che mi si presenta è sulla scrittura del libro. Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità» (A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994).

una media di tre famiglie per vano. Il numero complessivo degli abitanti della Casa è di tremila persone, divise in cinquecentosettanta famiglie, con una media di sei persone per famiglia. Quando tre, quattro o cinque famiglie convivono nello stesso locale, si ragguange una densità di venticinque o trenta abitanti per vano.

È la stessa Ortese, subito dopo, a svelare il motivo di tale descrizione, unicamente esibita per mostrare una sorta di stile burocratico-amministrativo che fa dello spazio una mappatura logica, e della geografia umana un set di dati. Infatti subito dopo Ortese aggiunge:

Enunciati così sommariamente alcuni dati circa la struttura e la popolazione di questo quartiere napoletano, ci si rende conto di non avere espresso quasi nulla. Ogni giorno, in mille competenti uffici di tutte le città e i paesi del globo, macchine perfette allineano numeri e somme di statistiche, intese a precisare in quale e quanta misura nasca, cresca e si dissolva la vita economica, politica e morale di ogni singola comunità o nazione. Altri dati, di una profondità quasi astrale, si riferiscono invece alla vita e alla natura degli antichi popoli, alle loro reggiture, trionfi, civiltà e fine; o, scavalcando addirittura ogni più caro interesse storico, si rivolgono a considerare la vita o le probabilità di vita dei pianeti che brillano nello spazio.

La descrizione iniziale serve dunque ad Ortese per creare un termine di paragone alla geografia umana che nel suo *body tour* (il narratore che descrive si muove nello spazio) illustrerà fino al coinvolgimento fisico, una rappresentazione di come lo stesso dispositivo della visione, l'architettura, possa generare indici connotativi che trasformano quell'insieme di dati in un'unica visione riluttante, che Ortese pone all'inizio del racconto:

L'aspetto, per chi lo scorga improvvisamente, scendendo da uno dei piccoli tram adibiti soprattutto alle corse operaie, è quello di una collina o una calva montagna, invasa dalle termiti, che la percorrono senza alcun rumore né segno che denunci uno scopo particolare.

Tale visione rappresenta il punto di vista, l'*image* per ritornare alle categorie di Mitchell, che si genera nella mente burocratico-amministrativa, nel logos maschile di assoggettamento del luogo, dove quello spazio è un insieme di dati o, al massimo, un'immagine rivoltante. Tutto il racconto che segue, invece, tenderà a stravolgere questo punto di vista iniziale, a decostruirlo, per ricollocarlo altrove²³. Prima di ogni altra cosa la prospet-

²³ Sulla relazione tra realismo descrittivo e dispositivi scopici si veda quanto afferma Mitchell: «Il realismo non è incorporato nell'ontologia di alcun medium. [...] Si può fare una foto che "aderisce al referente" in un senso piuttosto letterale, realizzando una

tiva focale slitta dall'esterno all'interno, ribaltando il punto di vista del dispositivo scopico da quello del progettatore (punto di vista burocratico-amministrativo) a quello dell'utilizzatore, cioè delle persone che abitano quell'architettura. In seguito, il *body tour* dell'autrice mostrerà un indice di coinvolgimento che gradualmente aumenta, e che lascia regredire la visione iniziale, sorta di giudizio morale dell'amministrazione, a uno sguardo umano e ravvicinato, commosso fino alla fase di somatizzazione, cioè di coinvolgimento del corpo (*embodiment*). È lo sguardo ravvicinato sui particolari delle scene che decostruisce il punto di vista burocratico (*l'immagine*) e installa al suo posto uno sguardo nuovo e più vero (*la picture*). Il cambio di passo nella descrizione è fin da subito evidente:

Quando la portinaia, seduta dietro una grande pentola nera in cui bollivano dei vestiti, dopo avermi esaminata freddamente, mi disse che non sapeva chi fosse questa Lo Savio, e andassi a domandare al primo piano, provai la tentazione di rimandare tutto a un altro giorno. Era una tentazione violenta come una nausea di fronte a un'operazione chirurgica. Dietro di me, sullo spiazzo che precede l'edificio, giocavano una decina di ragazzi, senza quasi parlare, lanciandosi delle pietre; alcuni, vedendomi, avevano smesso di giocare, in silenzio si accostavano. Di fronte, vedevo il corridoio del pianoterra, per una lunghezza, come accennai, di trecento metri, ma che in quell'attimo sembrò incalcolabile. Nel centro e verso la fine di questo condotto, si muovevano senza alcuna precisione, come molecole in un raggio, delle ombre; brillava qualche piccolo fuoco; veniva, da dietro una di quelle porte, una ostinata, rauca nenia. Ventate di un odore acre, fatto soprattutto di latrina, giungevano continuamente fin sulla soglia, mescolate a quello più cupo dell'umidità.

Se si legge il brano con attenzione ci si rende conto che presenta una tecnica descrittiva tesa a favorire il processo di coinvolgimento fisico del lettore. Il *reflector-character*, cioè il focalizzatore – in questo caso l'autrice-narratore – produce una serie di descrizioni che rispondono a tecniche di coinvolgimento fisico: (i) l'uso di sinestesie che stimolano percezioni sensoriali alternative a quelle della visione, come quella olfattiva, uditiva

stampa per contatto. Ma ciò non equivale certo a una garanzia. Il realismo socialista, come sappiamo, non aveva nulla a che vedere con questo concetto. Si trattava di un processo programmato di idealizzazione ideologica di una realtà progettata, auspicata, che però non coincideva, come ha osservato György Lukács, con quello che egli definiva "realismo critico", un progetto di rappresentazione oggettiva e storicamente informata costruita sulla base di un punto di vista indipendente ed "esterno" al socialismo, progetto che necessariamente identifica il realista critico come qualcuno che appartiene a una classe media, forse persino borghese».

e tattile (*nausea... operazione chirurgica*²⁴... *rauca nenia... ventate di odore acre... umidità...*); (ii) la distribuzione degli elementi che qualificano lo spazio lungo assi che determinano un “facile accesso” e un “accesso complicato”, e che nella fattispecie sono indicati dai deittici “dietro di me” e “di fronte”²⁵.

Soprattutto i deittici spaziali hanno lo scopo di rendere la descrizione come orientata inevitabilmente verso una prospettiva di un soggetto che è costretto a inoltrarsi. L'intera descrizione, del resto, usa gli indici di prossimità stimolati dall'architettura non come dispositivi scopici, ma come connotatori corporali della repulsione e dell'attrazione²⁶. I deittici spaziali, e la descrizione in generale, stabiliscono con il luogo una doppia relazione: mentre quelli legati all'architettura e alla valutazione scopica spingono il soggetto alla fuga, gli altri connessi alla geografia umana che la abita spingono l'autore, e con esso il lettore, ad inoltrarsi e confondersi. Detto altrimenti, il punto di vista esterno, cognitivo, di chi progetta l'architettura per intrappolare e isolare (l'amministrazione), si ribalta nel punto di vista corporale, del coinvolgimento fisico stimolato dalla pietà, che coincide con quello di chi abita quel luogo e resta in esso intrappolato, soffocato. La cosa è molto palese se si legge la sequenza narrativa scandita dai tre deittici spaziali “dietro di me”, “di fronte”, “nel centro”. L'ultimo (nel centro) rompe l'asse di indecisione segnato dalla possibile fuga verso l'esterno (dietro di me), o da quella meno probabile verso l'interno (di fronte), e crea nel lettore un'ansia esplorativa, un desiderio di inoltrarsi. A partire da esso, infatti, la descrizione diviene meno logica, più ricca di alterazione prospettiche, e direttamente affidata a percezioni di ordine inferiore, cioè meno cognitive e più corporali, come l'olfatto o il tatto. Alla vista, insomma, si assegna un valore cognitivo che coincide con la ragione calcolatrice, in cui il guardare è tutt'uno col valutare (osservare per salvarsi), mentre alla percezione olfattiva, tattile e uditiva, un valore corporale, più simile all'istinto. La tecnica descrittiva di Ortese consiste nell'usare il realismo emotivo, spinto fino al coinvolgimento corporale,

²⁴ Curiosamente Lalla Romano in *La penombra che abbiamo attraversato* utilizzerà la stessa metafora – operazione chirurgica senza anestesia – per descrivere il dolore provato per la morte della madre.

²⁵ Negli studi citati di Barbara Twerski, nella narrativa in prima persona gli oggetti distribuiti lungo l'asse verticale (alto-basso oppure testa-piedi) sono considerati di più facile accesso rispetto a quelli sull'asse orizzontale (sinistra-destra), mentre nella narrativa in terza persona, gli oggetti distribuiti di fronte al soggetto risultano di più facile accesso rispetto a quelli distribuiti alle spalle

²⁶ Cfr. T. MARINO, *Revisionismo storico e revisionismo cognitivo. Embodied mind e neo-realismo*, «Enthymema», XXI, 2018, pp. 48-61.

per decostruire il realismo scientifico dei dati visivi, delle mappature e misurazioni, dei numeri insomma²⁷. Il lettore, suo malgrado, resta intrappolato fisicamente nell'ambiente, quasi assorbito. Solo così può cogliere il punto di vista di chi subisce l'architettura, vivendo l'esperienza fisica, sia pure nella forma simulata della descrizione verbale, sulla propria pelle.

Secondo la nostra analisi pare evidente che più che un realismo magico, più che una visione che altera le forme, più che uno spaesamento, così come la stessa autrice dichiarerà nell'edizione del 1994, più che un allontanamento visionario – *image* – sia presente nel racconto, come in tutta la raccolta, un avvicinamento del corpo, un accostamento alla *picture*, al dato della percezione reale, una *biopicture*, da intendersi qui come fusione del soggetto con l'oggetto descritto. La cosa è piuttosto evidente se si continua la lettura. Le tecniche di *embodiment*, su tutte l'uso strategico dei deittici spaziali e la sinestesia tattile-olfattiva (*Sforai ciocche di capelli duri, come incollati, e alcune braccia dalla carne fredda. Vidi finalmente la donna che abbrustoliva il caffè, seduta sulla soglia di casa sua*), unita a quella uditiva, spesso suggerita dalla riproduzione dei suoni dialettali («*Vedite lloco*», «*Nu minuto*», «*Signò, tenèsseve nu pucurillo 'e pane?*»), finiscono col cancellare una qualunque forma di riflessione, e installano al posto del soggetto cognitivo uno stato di percezione corporale, un coinvolgimento che è emotivo e fisico, in cui a partire dalla pietà e dal compatire, l'autore si lascia andare a una immedesimazione fisica. Nei casi di massima immedesimazione, infatti, la descrizione imita, corporalmente, quello a cui l'autore assiste, come in una sorta di teatro in cui l'autore incamera le sensazioni a partire da un processo imitativo che parte dai corpi, dalle loro pose, dai loro gesti. In brani come questo:

Quel cattivo sguardo strabico mi cadde ancora addosso, scendendomi nel collo come un liquido viscido. Poi, vincendo il peso e la stanchezza della enorme carne che l'ammantava, la De Angelis Maria disse con una voce lamentosa, sgradevole, come se fosse carica di schifo, ma anche annebbiata da un forte sonno: «Avutateve...» le

²⁷ Una tecnica del tutto simile viene formalizzata da Virginia Woolf in *To The Lighthouse*, nella sezione del romanzo intitolata *Time Passes*. La scrittrice inglese addirittura userà le parentesi per segnalare il passaggio dalla descrizione cognitiva a quella emotivo-corporale strutturata in maniera metaforica. Anche in questo caso la questione di fondo di natura poetologica è giocata sulla contrapposizione al realismo descrittivo e maturata, significativamente, dopo l'esperienza dolorosa della guerra, in questo caso la prima guerra mondiale. Sull'argomento cfr. ID., *Dall'ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf*, «Arabeschi», 1, 2015, pp. 51-62 e T. MARINO, *La scrittura visiva di Virginia Woolf. Diari, saggi, romanzi*, Roma, Nuova Cultura, 2019.

descrizioni che precedono la battuta dialettale non sono altro che istruzioni, come quelle di una sceneggiatura teatrale, cioè consigli per riprodurre il suono, tecniche di postura del corpo per impostare la voce. Il lettore che ha già ascoltato mille volte quello stesso suono, con quella stessa espressione, lo capisce subito, ma anche il lettore che lo legge per la prima volta riportato nel racconto sotto forma verbale, può trovare il modo di riprodurre l'atteggiamento paraverbale che fa prendere corpo al fonema, quasi che leggendolo fosse in grado di udirlo. In questi casi il dispositivo di visione è integralmente decostruito, e al suo posto, al posto delle architetture che possono direzionare lo sguardo, ci sono colori, odori, sensazioni tattili, non a caso fortemente caratterizzati da tonalità scure, per favorire la decostruzione dell'*image* e favorire l'ingresso fisico del lettore nell'ambiente, riducendo la sua comprensione a uno stato di sensazioni animalesche. Come gli animali, i lettori devono sentire col corpo quell'architettura come trappola. Solo così quello stesso spazio potrà essere riabitato, riabilitato o in alternativa, così come poi avvenne, distrutto. La descrizione procede sempre verso l'azzeramento di tutto ciò che può generare coinvolgimento con la sfera cognitiva, e verso il rafforzamento del dato sensibile nudo e crudo. Si tratta di una tendenza verso quella che Mitchell ha chiamato *biopicture*, che sulla scorta della fenomenologia della percezione²⁸ possiamo qui tradurre come tendenza all'*aptico*, cioè alla fusione dei dati percettivi di tipo visivo e di tipo tattile. Il gioco della descrizione è quello di stimolare sensazioni corporali nel lettore, di risvegliare la coscienza del corpo.

4. *Decostruzione del dispositivo fotografico e memoria sensoriale nella Demonte di Lalla Romano*

Il secondo caso che presentiamo è il romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*. Anche qui la scrittura femminile mostra una tendenza alla riclassificazione dei dispositivi scopici nelle scene descrittive, finalizzata a un declassamento della visione che assoggetta e classifica la *picture* nell'*image*, e a una valorizzazione della *picture* in quanto tale, del dettaglio visivo che si impone con una logica di fruizione che è quella timica, passionale, del corpo. Nell'introdurre la nuova edizione del romanzo, nel 1994, Lalla Romano mette sulla strada il lettore affermando:

La Penombra (così nell'uso viene abbreviato il titolo) uscì nel '64. Non è un viaggio nel tempo per ritrovare il passato; è un breve viaggio nello spazio al paese nativo. In quel

²⁸ Cfr. M. MERLEAU-PONTHY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

luogo il passato è eternamente presente. Là la donna adulta ritrova sé stessa bambina e scopre di essere ancora la medesima persona.

Dunque un libro sullo spazio per eccellenza, e un libro che usa la descrizione come tecnica di immedesimazione nello spazio, come indice di attraversamento dei luoghi conosciuti nell'infanzia, in tutto e per tutto raccordabile al *body tour* di Ortese nei suoi racconti su Napoli. In questo caso, però, il dispositivo scopico che filtra la visione non è l'architettura, ma è la fotografia, intesa come tecnica di riproduzione mimetica del reale²⁹. È evidente l'associazione tra l'*ekphrasis* di Lalla Romano e uno specifico dispositivo ottico. Giulio Ferroni, in proposito ha scritto:

Tra le figure del dopo acquistano un particolare rilievo narrativo le fotografie, descritte con una intensa capacità evocativa, che ne mette in risalto proprio il valore di immagini misteriose di un mondo insieme vivo e bloccato, di una realtà fisica che esiste, sopravvive e si consuma nel suo supporto materiale, solo in quanto "era", fissata in quello che Roland Barthes avrebbe poi chiamato il *punctum*. Le fotografie scattate dal padre di Lalla (che in seguito avrebbe presentate e descritte in *Lettura di un'immagine*, 1975, e poi in *Romanzo di figure*, 1986) si pongono insomma nella *Penombra* non semplicemente come documenti e tracce, meri supporti alla memoria, ma come rivelatrici del significato stesso del rapporto con il passato, come segni, ora invecchiati, persistenti e caduchi, in cui resta fissata, da dopo, l'autenticità di una vita che resta misteriosa, che non può essere davvero spiegata: immagini in cui nella carta si realizza un movimento a più direzioni tra i diversi tempi dell'esperienza³⁰.

Quello che afferma Ferroni viene tradotto nella nostra analisi con un'indagine sull'*ekphrasis* come tecnica decostruttiva del principio temporale della foto (quello che Barthes chiama *studium* e che può in parte corrispondere all'*image* di Mitchell) e come potenziamento del principio spaziale, del suo riprodurre una realtà qui ed ora (il *punctum* di Barthes ma anche la *picture* di

²⁹ Sull'importanza che riveste questo dispositivo nella redazione del romanzo ha fissato un riferimento filologico Cesare Segre, che per primo ha associato la riscoperta di alcune lastre fotografiche appartenute al padre di Lalla Romano, che coltivava la passione per la fotografia, alla lettura della sua opera, non solo di *Lettura di un'immagine* e *Romanzo di figure* (poi *Nuovo romanzo di figure*), palesemente evidente, ma anche alla stesura della *Penombra*, in cui l'autrice commenta numerose fotografie che poi confluiranno in *Lettura di un'immagine*. Sull'argomento si veda C. SEGRE, *Lalla Romano fra pittura e scrittura*, in *Lalla Romano pittrice*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1993; ID., *Fotografia come pittura*, in *Intorno a Lalla Romano: saggi critici e testimonianze*, a cura di A. Ria, Milano, Mondadori, 1996; ID., *Introduzione*, in LALLA ROMANO, *Opere*, a cura di ID., Milano, Mondadori, 1991, vol. I.

³⁰ G. FERRONI, *Postfazione a LALLA ROMANO, La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 207-221.

Mitchell o punto di vista dell'immagine³¹). Un tale potenziamento è possibile solo con uno scivolamento del punto di vista da extradiegetico a intradiegetico, con una immersione della narratrice nello spazio delle foto, e con un suo coinvolgimento corporale in parte raccordabile a quanto avviene nelle descrizioni di Anna Maria Ortese, come si può notare nel brano seguente.

Mi sono appoggiata al balconcino a ringhiera. Il legno, vecchio, solcato, arido, era divenuto simile al sughero. La vernice (quella!) era penetrata nel legno; lavata e rilavata; seccata e riseccata. Mi sono affacciata. Al di là della strada si stendono i tetti d'ardesia del paese di sotto. Si chiama il Borgo Sottano. Sembra deserto; non sale, come allora, il fumo dai camini. Cerco con gli occhi la bottega di Cinto, il fabbro. Sono scomparsi i gradini davanti alla porta, la porta stessa è stata murata; si vede la traccia biancastra. Perché mi piaceva tanto guardare la bottega di Cinto? Intravedevo il fumo della forgia, sentivo battere il ferro sull'incudine: il suono più esaltante che si possa sentire. [...] Mi staccai dal balconcino e guardai finalmente la camera. C'era un letto, ma sopra un'asse contro la parete erano allineati fornelli, casseruole: una misera cucina da campo. Qualcuno doveva viverci isolato: lo storpio? O una delle sorelle strane? In quella camera io sono nata. "La levatrice era ubriaca". La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull'orrore. Così che pareva sorrisse di sé stessa³².

In questo brano la dimensione passionale è suggerita da uno slittamento dei punti di vista qualitativamente individuabili come "punto di vista della bambina" e "punto di vista dell'adulta". Separabili logicamente per mezzo delle informazioni che la scrittrice fornisce al lettore, che cognitivamente distinguono una logica di pensiero dell'adulta (dalla presenza dei fornelli si deduce che la casa è abitata) e da una più marcatamente "sensibile"

³¹ L'indagine di Mitchell si fonda su questa apparentemente paradossale ricerca del senso dell'immagine per sé stessa, cioè assegnando all'immagine lo statuto di soggetto intenzionale e desiderante. Su questo argomento si veda il saggio W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want?*, «October», 77, 1996, pp. 71-82, in cui non a caso parla della femminizzazione della figura, intesa come processo che sottrae alla figura ogni possibilità desiderante e ne fa unicamente un oggetto di desiderio: «Women and people of color have struggled to speak directly to these questions, to articulate accounts of their own desire. It is hard to image how pictures might do the same, or how any inquiry of this sort could be more than a kind of disingenuous or (at best) unconscious ventriloquism...» (p. 72). È evidente che su questo piano esiste una forte affinità con il processo di decostruzione dei dispositivi della visione operati nella letteratura femminile, e la ricerca di un linguaggio che renda possibile una percezione delle figure, degli ambienti, del mondo, non connotata dall'esperienza precedente.

³² L. ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 34.

della bambina (suoni, visioni), i due punti di vista sono fusi in un'unica scrittura per mezzo di marcatori stilistici del ricordo, primo fra tutti l'uso dell'imperfetto e della prima persona soggettivante. Non a caso il romanzo, la cui stesura iniziale era stata condotta in terza persona, utilizza poi uno sguardo soggettivo in prima persona per garantire una fusione tra sguardo dell'adulta e della bambina, che secondo le dichiarazioni della stessa autrice appartengono a una poetica in cui la memoria – un viaggio nel mito e nel sogno – si afferma sull'autobiografia, cioè sulla ricostruzione veridica del dato reale.

Questa tensione, tra l'ambiente descritto e le connotazioni passionali, cela una propensione della narrativa di Ortese a parlare per immagini, quasi che il dato visivo, più della riflessione astratta o dell'azionismo, traduca meglio le stratificazioni timiche, che appartengono sì ai soggetti patemizzati, cioè le persone in quanto capaci di vivere le passioni, ma da questi si trasferiscono su referenti esterni, sugli oggetti, sui luoghi dove avvengono, sui volti degli altri. Come aveva sottolineato Ferroni commentando *La penombra*: «L'attenzione ai rapporti familiari è interrogazione continua del modo in cui essi costituiscono la persona che li vive: entro quei rapporti si fanno le esistenze concrete. ...Entro questa concretezza si colloca il rapporto tra la femminilità di Lalla e la sua scelta di vita intellettuale, tra il suo diretto partecipare a rapporti, immagini visive, modi di rapporti»³³.

Ancora più forte, però, è tale propensione nei luoghi del romanzo in cui essa viene esercitata per decostruire l'esperienza cosciente del ricordo e favorire l'immedesimazione fisica nello spazio esperito, spinta fino alla rievocazione reale dell'ambiente del passato come ambiente presente. Nel commentare alcune fotografie l'*ekphrasis* mira appunto a decostruire il principio ottico del dispositivo fotografico, quella che Barthes aveva chiamato la posa, e a instaurare un principio atemporale fondato sull'immedesimazione fisica dell'osservatore nella *picture*, come una sorta di ingresso fisico in un quadro³⁴.

³³ G. FERRONI, *op. cit.*

³⁴ La tematica della memoria e del ricordo, per molti versi, si salda al connubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione) al lavoro della pittura e della ricostruzione di quadri visivi, che per taluni genera un parallelismo – che Montale chiamerà “rifrazione stilistica” – tra lo stile della produzione pittorica e quello letterario, sia poetico che narrativo. Flavia Brizio (F. BRIZIO, *La scrittura e la memoria*, Milano, Selene 1993), ad esempio, parla di una circolarità biografica della produzione artistica dell'autrice, che parte dalla pittura, approda alla poesia e alla narrativa, poi alla commistione tra narrazione in scrittura e linguaggio pittorico nelle opere sperimentali dedicate alla fotografia, e che

Bisogna però fare almeno una tripla distinzione, e mettere in evidenza l'esistenza di tre strategie descrittive differenti nel romanzo: (i) quelle fotografiche propriamente dette, che assecondano il dispositivo di visione e riproducono una descrizione piuttosto didascalica della fotografia (cosa si vede, cosa accade, l'occasione della fotografia); (ii) quelle fotografiche in cui la *picture* eccede l'*image*, e il dispositivo in un certo senso viene decostruito; (iii) le lasse di scrittura che assorbono lo stile descrittivo delle fotografie e impongono alla sintassi una forma che può spaziare dalla marcata paratassi, cioè dagli accostamenti di sintagmi verbali brevi, o in alcuni casi di sintagmi nominali, fino alla stimolazione del coinvolgimento corporale.

Gli esempi della prima tipologia descrittiva sono molti nel romanzo e hanno tutti una struttura tipica, come quella seguente:

Papà aveva fotografato il gruppo davanti alla tovaglia stesa sul prato. Dietro, in piedi, stavano le cameriere. C'erano anche i bambini: Felicino vestito da bambina, con la cuffia dal lungo pizzo, era in braccio alla sua mamma, e aveva già la sua aria di sufficienza così comica in un bambino. Nella fotografia c'erano anche il papà e la mamma di Idina; il papà con la canna sotto il braccio e una spalla più su dell'altra, gli occhi, strizzati alla luce come chi sta sempre al buio. Difatti io non li avevo mai visti fuori della farmacia; tutt'al più sotto il portico, seduti sul parapetto del profondo arco alto sulla strada, a giocare alla dama. Avevo il sospetto che fossero andati in Castello quando io già c'ero (forse nella culla).

Il dispositivo della visione, in questo caso, viene esibito palesemente nella descrizione. Anche se non fosse richiamato in maniera formale, infatti, la tecnica descrittiva lascerebbe apparire la scrittura come una sorta di didascalia fotografica, le cui caratteristiche sono il commento traduttivo, sul piano verbale, della *picture* fotografica, il suo assoggettamento in un'*image*. Caratteristica massima di tale traduzione è la staticità narrativa che traduce verbalmente la posa dei soggetti raffigurati.

Gli esempi rientranti nella seconda tipologia, invece, meno presenti sul piano quantitativo, traducono l'idea di uno strappo rispetto alla logica percettiva del dispositivo fotografico, che si esprime quasi sempre in una sovrapposizione del punto di vista infantile, il qui e ora della fotografia, sul punto di vista dell'adulto.

Su quella strada – un tempo polverosa o fangosa o gelata – ho mosso i miei primi passi. La bambina sola sulla strada bagnata guarda in terra perplessa ed ha sulla fronte

– ma è possibile? – quella che il Dottore chiamava «la ruga del pensiero». Quella bambina sopravvive nella fotografia di papà (o se no, dove?).

Poi ho corso col cerchio. Docile, leggero, il cerchio correva sotto i colpi come fosse vivo. I ragazzi poveri – le bambine dei poveri non giocavano, facevano la calza – usavano un cerchione di ruota e lo spingevano mediante un uncino di fil di ferro. Correavano curvi, intenti, e si udiva il raschiare del metallo. Diventava un gioco tutto diverso, con qualcosa di accanito.

In questo brano è evidente la cesura tra la frase che termina con un interrogativo a sé stessa, che è poi rivolto anche al lettore, e la frase seguente, in cui dalla terza persona (*la bambina sola sulla strada...*) si passa alla prima persona (*poi ho corso...*). Il passaggio alla prima persona non lascia inalterato l'uso della forma verbale all'imperfetto o al presente, rispettivamente usati dall'adulta per descrivere l'attivazione di un ricordo, e sempre dall'adulta per descrive didascalicamente le fotografie. Al contrario, esso trasforma queste forme verbali in un passato prossimo (*ho corso*). L'effetto che ne deriva, in sequenza, è quello di una appropriazione fisica del ricordo, una sorta di ingresso nel quadro fotografico: la donna adulta che guarda e ricorda, ritorna per un attimo bambina e in prima persona parla, racconta quello che ha fatto, da una posizione enunciazionale che non è quella della donna che osserva o ricorda, ma è quella della bambina nella foto. Un vero e proprio *debrayage* enunciazionale che segna l'ingresso nel quadro e azzerà il dispositivo come medium. La finestra, il campo insomma, viene così attraversato e superato, decostruito. Non a caso il brano continua con sinestesie uditive e tattili, che riproducono sensazione del corpo. In casi come questo viene meno il livello di lettura fotografica di tipo didascalico attraverso l'eliminazione dei marcatori del dispositivo, cioè eliminando i rimandi diretti alle caratteristiche tipiche della fotografia (posa, contorno, colore, campo cieco, ecc.). Tale eliminazione è propedeutica a un coinvolgimento diretto dell'osservatore con l'ambiente osservato, che viene stimolato emotivamente e può spingersi fino a un coinvolgimento corporale.

Questi modi della descrizione, relativi alla seconda tipologia vengono poi incamerati nella scrittura e si adattano, indipendentemente dall'esistenza o meno di una reale fotografia, alla rievocazione, divenendo in alcuni casi la lingua dell'autrice libera da regole descrittive imposte, come in questo brano:

Era inverno, tutto era sprofondato sotto la neve. La mamma era vestita di scuro e portava un berretto di pelo e il manicotto. Assomigliava, con quel vestito, alle pattinatrici dei cataloghi di moda. La sua mano inguantata era tiepida.

La mamma era silenziosa, sorrideva con gli occhi scuri e lucenti. Lasciavo la sua mano e salivo i pochi scalini con l'impressione di smarrirmi. Sapevo che lei mi guardava, ma non mi voltavo.

In questo caso il ricordo è libero dal dispositivo ottico che dovrebbe sorreggerlo anche se conserva le tracce dello stile descrittivo che a esso solitamente corrisponde: l'imperfetto, il dettaglio visivo della posa, fino al passaggio alla prima persona e all'attivazione piena del ricordo, in alcuni casi spinta fino alla sensazione corporale. È evidente che esiste una regola che permette il superamento della cornice mediale, e questa regola è meramente timica, cioè stimolata dal tasso di coinvolgimento che evoca la *picture*. Il coinvolgimento è forte nei casi degli affetti familiari, e decresce quando ci si riferisce a personaggi esterni a tale nucleo. È anche altrettanto evidente che al di là dello specifico dispositivo di visione, quello fotografico, le descrizioni di Lalla Romano sono la traduzione di una prospettiva dello sguardo che è indifferentemente filtrata dalla fotografia come dalla pittura, alla quale l'autrice si dedicò già durante gli anni della formazione, e che tende a enfatizzare il concetto di scena delimitata, o a ingaggiare con esso una lotta di confine, votata al superamento della linea di cornice e alla creazione di un campo cieco nel quale proiettare la riconfigurazione passionale sua e del lettore.

5. Conclusioni: descrizioni femminili e conoscenza corporale

Quale che sia la tecnica, le due tipologie di *ekphrasis* illustrate, nella loro complessa articolazione, rispondo a un'unica radice ideologica, che è poi una contro-ideologia, una spinta decostruttiva che agisce contro la lente mediale installata dalla cultura maschile – sia essa l'architettura, la fotografia, la pittura o altro ancora – per liberare la purezza dello sguardo. Il timismo, cioè la predisposizione affettiva di base, è in queste due autrici inteso come termometro che regola il coinvolgimento fisico del soggetto, unica arma decostruttiva contro le forme medialità che incanalano la percezione, così come gli altri sensi, verso risultati prestabiliti dalla cultura, verso visioni che negano alla *picture* ogni libertà comunicativa, ossificando la sua pluralità semantica. Così come Mitchell aveva ipotizzato una cultura visiva in cui le immagini avanzano pretese di autonomia, e così come aveva ipotizzato una terza via nelle relazioni tra visione e testo descrittivo, fondata paradossalmente sulla separazione e sullo strappo, così la letteratura femminile si dota di una tecnica descrittiva che è una tattica decostruttiva, un'arma

politica di deterritorializzazione, di azzeramento dei luoghi connotati e di riconquista dello spazio.

In questo processo il corpo gioca un ruolo che non è quello semplicistico di una rivendicazione della diversità biologica della donna, ma è quello più radicale di una rivoluzione epistemica, fondata su una riappropriazione di una innocenza conoscitiva, che è poi una decostruzione delle protesi mediali, cioè dei filtri. Già prima della rivoluzione cognitiva della mente estesa e dell'*embodied mind*, nella letteratura femminile il corpo vale dunque per sé stesso come mente, come origine della conoscenza, come riduzione della conoscenza a un io che non è *cogitans*, ma che è una pulsione percettiva, un fascio di nervi che sente la realtà.

Parole chiave

Dispositivo visivo, Descrizione, Architettura, Fotografia, Embodiment.

Abstract

Questo articolo propone un'analisi comparata delle relazioni tra dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell come mediatori dell'esperienza, e dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas, come micro-narrazioni inscritte negli enunciati di stato o di processo che descrivono gli esistenti narrativi, cioè i personaggi e gli ambienti, e con essi i tratti psicologici palesemente dichiarati o desumibili dall'azione nello spazio. Per realizzare tale obiettivo l'articolo applica gli strumenti critici della cultura visuale, e quelli semiotici per lo studio degli spazi e degli stadi passionali, a due autrici della letteratura femminile italiana che hanno dedicato molti scritti alla descrizione di spazi e ambienti con una forte caratterizzazione geografico-culturale. I due casi selezionati (alcuni racconti di Anna Maria Ortese dedicati a Napoli e il romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*, dedicato al paese natale Demonte e rinominato nel romanzo Ponte Stura) rappresentano altrettante tipologie passionali alle quali corrispondono differenti tecniche descrittive degli spazi, e differenti modi di valorizzare le geografie umane dei luoghi coinvolti.

Le analisi dimostrano che in ognuna di queste tecniche la scrittura viene usata per decostruire il dispositivo scopico che ha storicamente creato le visioni (image secondo Mitchell) dei luoghi – Napoli e Demonte – e per proporre al loro posto un nuovo punto di vista, alternativo e ricontestualizzato. Tale punto di vista è interno ai luoghi, è il punto di vista delle figure (*picture* secondo Mitchell), ed è eminentemente emotivo-passionale, secondo gradazioni che possono andare dal semplice coinvolgimento emotivo al coinvolgimento fisico del corpo (*embodiment*). Si tratta di tecniche che partono dal coinvolgimento fisico dell'autore e mirano a creare, specularmente, lo stesso coinvolgimento nel lettore.

This article proposes a comparative analysis of the relationships between vision devices, understood according to Mitchell's studies as mediators of experience, and passionate devices, to be understood, on the basis of semiotics by Algirdas Julien Greimas, as micro-narrations inscribed in the sentences. These sentences describe characters and environments of the narrative world, the actions, and the psychological traits of the characters, clearly declared or inferred from the action.

In this essay the critical tools of visual culture are applied, and the semiotic ones for the study of passionate states and spaces, at the descriptions of two authors of Italian female literature: Anna Maria Ortese and Lalla Romano. The two authors have dedicated many writings to the description of spaces and environments, in particular referred to places with a strong geographical and cultural characterization. The two selected cases (some stories by Anna Maria Ortese dedicated to Naples and the novel *La penumbra che abbiamo attraversato* by Lalla Romano, dedicated to the birthplace Demonte, renamed in the novel as Ponte Stura) correspond to two different descriptive techniques of spaces, and different ways of rewriting the human geographies of the places involved.

The analyzes show that the descriptive techniques used by the two authors rely on the passionate description. This description deconstructs the scopic device that historically created the vision (*image* according to Mitchell) of the observed places - Naples and Demonte - and installs a new, alternative and re-contextualized point of view starting from the real figures of the place (*pictures* according to Mitchell). This point of view, that is the author's point of view, is eminently emotional-passionate, and can range from simple emotional involvement to the physical involvement of the body (embodiment). In a specular way, the reader follows the same involvement of the author.

CINQUANT'ANNI DI TEATRO IN ITALIA ATTRAVERSO FONTI CARTACEE,
DIGITALI E DIGITALIZZATE: L'ARCHIVIO SAVIOLI E
I SUOI PARATESTI TEATRALI.

L'*Archivio Savioli* conserva un patrimonio cartaceo che racconta la storia del teatro italiano dal 1956 al 2000, attraverso i paratesti teatrali, documenti a lungo dimenticati o considerati di natura effimera, sconosciuti agli spettatori ed ai critici teatrali più giovani, amati e recuperati, invece, dagli studiosi. Tale denominazione dell'archivio è stata attribuita dalla prof.ssa Antonia Lezza e dai suoi collaboratori nel 2011, quando Mirella Acconciamezza decise di donare al Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo di Napoli il materiale raccolto dal marito Aggeo Savioli durante la sua attività di giornalista e di critico teatrale e cinematografico de «l'Unità»; Acconciamezza ha affidato i 42 faldoni, che lei stessa aveva catalogato e datato seguendo una prima modalità di catalogazione scelta dal marito, alla prof.ssa Lezza, docente di letteratura italiana e letteratura teatrale italiana dell'Università degli Studi di Salerno e presidente del Centro Studi.

Il materiale documentario appare subito ricchissimo, eterogeneo, caratterizzato da paratesti teatrali divisi in categorie, indispensabili quest'ultime per procedere, durante le diverse fasi di analisi e di recupero dell'originaria catalogazione, in una riorganizzazione sistematica e ragionata, affinché un eventuale inventario, o descrizione specifica, potessero risultare utili e fruibili da un vasto pubblico di studiosi.

Una prima e cauta osservazione del materiale documentario è stata operata nel 2012 dalla prof.ssa Lezza e dalla dott.ssa Nunzia Acanfora, dottore di ricerca dell'Università di Salerno e membro del gruppo di ricerca della docente, coadiuvate dal prof. Francesco Russo, già docente di Bibliografia e Biblioteconomia presso l'Università "Suor Orsola Benincasa" di Napoli. Dopo una prima osservazione del materiale pervenuto, è stato valutato il numero di fascicoli contenuti all'interno di ogni faldone, numero che però, dopo una successiva analisi, oscillava rispetto ai

risultati della prima numerazione. Si è rilevato, infatti, che alcuni fascicoli, durante l'originaria procedura di conservazione effettuata dalla famiglia Savioli, erano stati inseriti erroneamente in faldoni con datazione non corrispondente. Pertanto i fascicoli contenuti in ogni faldone sono stati rinumerati, tenendo presente alcuni parametri da me¹ utilizzati e stabiliti. Dal 2013 al 2017, infatti, l'operazione di analisi e di stesura effettiva di un primo reale inventario del materiale contenuto nei faldoni del primo ventennio, in particolare quelli che vanno dagli anni '50 agli anni '70, è stata a me affidata.

Dopo una prima approfondita revisione, i fascicoli contenuti nei 42 faldoni sono stati suddivisi in specifiche categorie, individuandone delle precise caratteristiche e denominazioni:

- programmi di sala con indicazione di data e luogo;
- libretti di presentazione dello spettacolo da parte della compagnia;
- libretti di presentazione della stagione di una compagnia;
- programmi di una stagione o di un teatro;
- programma di festival;
- brochure di sala;
- brochure di presentazione spettacolo;
- locandine;
- comunicati stampa;
- lettere indirizzate ad Aggeo Savioli da direttori di teatri o da artisti;
- fotografie di artisti (autografate e non);
- riviste teatrali;
- dossier teatrali pubblicati dagli stessi teatri.

Stabilendo, dunque, una regola fondamentale, cioè la datazione per stagione teatrale, che va da ottobre a luglio, è indispensabile, per ogni faldone, una datazione biennale, considerando un arco di tempo che comprenda questi specifici mesi. Uniche eccezioni appaiono il primo faldone, in cui confluisce, senza distinzione, tutto il decennio degli anni '50, e l'ultimo, che è datato unicamente "anno 2000", rispettando gli estremi cronologici che la moglie del giornalista ha indicato su ogni faldone. Procedendo, quindi, attraverso questa modalità, qualora si trovassero nel faldone successivo

fascicoli collocabili all'interno del biennio precedente, è risultato indispensabile, ogni volta, rinumerare i singoli fascicoli di entrambi i faldoni.

L'analisi di tutte queste tipologie di documenti ha dato luogo a sorprendenti esiti, poiché questa procedura ha prodotto una cospicua banca dati che contiene preziose indicazioni²: i nomi degli autori dei testi teatrali, i titoli dei testi e quindi degli spettacoli, le regie, le tipologie di spettacolo, i nomi dei personaggi e degli interpreti, dei creatori delle scene e dei costumi, la data delle repliche, i teatri, le città, la stagione teatrale, ed inoltre, l'indicazione dello stato conservativo del fascicolo, della casa editrice o della tipografia che ha stampato il materiale, e della lingua utilizzata. Si è ritenuto necessario, in un secondo momento, dare rilevanza anche ai nomi di eventuali aiuti ed assistenti alla regia, agli autori degli adattamenti, ai traduttori, alla denominazione della compagnia, ai nomi dei produttori e degli autori delle musiche o degli adattamenti musicali, ad eventuali premi ricevuti dal testo o dallo spettacolo, ad eventuali autori di coreografie, ad avvisi riportati sulle pagine dello stesso fascicolo³.

Il lavoro di analisi, con relativo inserimento dati, ed il processo di attenta lettura dei documenti, ripercorre la prolifica attività di Savioli, attraverso l'indicazione di spettacoli e di Festival che il critico frequentò o a cui, ad ogni modo, fu invitato. L'attenzione della moglie nei confronti del lungo ed attento lavoro del giornalista si traduce in una prima e fruttuosa raccolta e datazione di tutti questi documenti. L'intento ultimo, rivolto alla memoria storico-artistica ed allo studio scientifico, è legame univoco e progetto comune, perseguito anche dalla Lezza, la quale, nella duplice veste di studiosa e di presidente del Centro Studi Teatro, progetta non solo un prosieguo dell'analisi dei faldoni successivi che contengono documenti datati dagli anni ottanta al 2000, ma soprattutto una digitalizzazione dell'intero archivio. In tale ottica, i fruitori di questi documenti non saranno solo gli storici del teatro, i critici teatrali ed i giornalisti, ma anche gli attori o i musicisti interessati alle notizie sui compositori e sulle

² Una prima banca dati è stata stilata dalla dott.ssa Acanfora, compilando delle schede di inventario, in cartaceo, fornite dal prof. Russo. Tra il 2018 e il 2019 si è ritenuto indispensabile il prezioso apporto di studiosi ed esperti di archivistica, come Giovanni Di Domenico, Professore Ordinario di biblioteconomia, bibliografia e management delle biblioteche, e di Maria Senatore, docente a contratto di Progettazione e Gestione delle biblioteche e degli Archivi Digitali, entrambi attivi presso l'Ateneo dell'Università di Salerno, i quali hanno fornito specifici e preziosi riferimenti bibliografici inerenti all'ambito dell'archivistica, in particolare agli archivi di persona e agli Archivi Digitali.

³ Per esempio la presenza di sottotitoli o di traduzioni simultanee, durante lo spettacolo, o il divieto di visione per i minori.

musiche degli spettacoli in scena nel corso di cinquant'anni di teatro italiano, gli studenti di scenografia e regia, che potrebbero usufruire del materiale indispensabile per una ricerca sui più importanti scenografi e costumisti del teatro italiano, ma anche gli studiosi del costume, i filologi, gli studiosi e gli appassionati di editoria e di grafica: tutti coloro, dunque, che vorranno arricchire la loro ricerca, in ambito italiano o internazionale, attraverso lo studio e la consultazione di materiale inedito.

Aggeo Savioli muore il 4 febbraio 2017: non esistono, oggi, studi che abbiano analizzato la prolifica scrittura critica del giornalista, e neanche, sebbene limitata, la produzione poetica e le sue sceneggiature cinematografiche⁴. Le uniche notizie sul critico sono legate agli articoli scritti in occasione della sua morte; i suoi scritti fortunatamente sono conservati e consultabili. Il quotidiano «L'Unità», infatti, ha pubblicato on line un archivio digitalizzato che conserva tutti i numeri del giornale dal 1945 al 2014, mentre altri numerosi articoli sono ancora oggi conservati nelle riviste di settore teatrale, e soprattutto cinematografico, su cui scriveva Savioli, il quale si dimostrò prolifico soprattutto tra gli anni settanta e novanta del secolo scorso⁵. Alcune date fondamentali della sua carriera sono, inoltre, riportate dalla giornalista de «L'Unità», Maria Grazia Gregori, la quale, all'indomani della morte di Savioli, pubblicò un lungo articolo di commiato, affiancando quello firmato da David Grieco⁶: il critico teatrale cominciò nel 1946 la sua carriera nella redazione de «L'Unità», per concluderla ufficialmente nel 1983, pur rimanendo uno stretto collaboratore del giornale, quasi fino alla morte⁷. Queste date confermano,

⁴ Aggeo Savioli fu anche sceneggiatore cinematografico e poeta. A tal proposito, per le sceneggiature cinematografiche cfr. *Gli sbandati*, regia di Francesco Maselli, 1955; *La donna del giorno*, regia di Francesco Maselli, 1956; *I delfini*, regia di Francesco Maselli, 1960; *Il colosso di Rodi*, regia di Sergio Leone, 1961. Per le opere letterarie cfr. A. SAVIOLI, *Ritagli di tempo*, Roma, Bulzoni, 2005; ID., *Sonetti teatrali*, Roma, Bulzoni, 2008. Le informazioni più complete su Aggeo Savioli sono attualmente riportate sul portale www.wikipedia.org, che inserisce anche il link alla pagina del Centro Studi Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo: *Archivio Aggeo Savioli: il progetto di digitalizzazione spiegato in un video*, 10 dicembre 2018, <http://www.centrostuditeatro.it/news/530>.

⁵ I faldoni riguardanti gli anni novanta sono doppi per alcune annate, a dimostrazione del fatto che Savioli era all'apice della sua carriera.

⁶ Cfr. M. G. GREGORI, *Aggeo Savioli: professione critico de L'Unità*, in «L'Unità», 5 febbraio 2014; D. GRIECO, *Il mio maestro di cinema (e di sfuriate)*, in «L'Unità», 5 febbraio 2014.

⁷ ID., *Aggeo Savioli: professione critico de L'Unità*, cit.: «[...] Del giornale Aggeo è stato il responsabile spettacoli, ma, soprattutto, ne è stato il critico cinematografico e teatrale e poi solo teatrale di quella che allora era l'edizione del centro sud per poi diventare, dopo la morte di Arturo Lazzari, il critico *princeps*, ovviamente nazionale».

dunque, gli estremi cronologici riportati sui faldoni conservati presso il Centro Studi di Napoli, che contengono, infatti, paratesti datati a partire del 1956 fino al 2000.

Il lavoro operato sul patrimonio documentario conservato in questo archivio è stato caratterizzato solo in parte da un approccio prettamente e specificatamente archivistico: attraverso l'utilizzo del programma Archimista⁸ è stato possibile generare un primo e semplicistico inventario dei faldoni e dei fascicoli che, ad ogni modo, risulta però imprescindibile per spingersi e soffermarsi, in un secondo momento, su un tipo di studio, di analisi storico-artistica e di rielaborazione delle fonti, più affini ad un lavoro storico, letterario e testuale. Pur rappresentando un lavoro di base, grazie all'uso di Archimista, applicazione *open-source* per il censimento, riordino e inventariazione di archivi storici, sono stati garantiti gli standard di descrizione internazionale che assicurano il corretto allineamento dei dati e delle notizie trattate, consentendo la realizzazione di banche dati di descrizione (di simili archivi) in coerenza con le norme dettate dall'ICAR e dunque (ISAD, ISAAR) e nazionali (NIERA⁹), anche con relativi specifici vocabolari per fotografie, disegni e stampe. Inoltre, grazie all'uso di questo sistema di schedatura sarà possibile associare in futuro oggetti digitali in formato JPG e PDF alle relative descrizioni archivistiche e generare report in PDF o RTF per la creazione automatica di un inventario, pubblicabile on-line o stampabile in forma analogica. L'uso di un software per la gestione dell'Archivio Savioli, dunque, si rende indispensabile per la valorizzazione del fondo stesso, in virtù del fatto che esso raccoglie una documentazione rarissima, composta da materiali che tracciano la storia della cultura e dello spettacolo in Italia¹⁰.

⁸ La dott.ssa Ferrauto ha applicato alcune delle competenze di base, apprese e sviluppate nell'ambito del corso di aggiornamento e di perfezionamento professionale in "Programmazione e gestione di interventi per gli archivi e le biblioteche digitali" prima edizione 2014/2015, svoltosi presso l'Università degli Studi di Salerno. Per una scheda informativa sul software utilizzato, si veda: <https://www.regione.lombardia.it/wps/portal/istituzionale/HP/DettaglioRe_dazionale/servizi-e-informazioni/Enti-e-Operatori/cultura/Biblioteche-ed-archivi/archimista/archimista>; per il dettaglio, si veda <http://www.archimista.it/wp-content/uploads/2015/11/Manuale_Archimista.pdf>.

⁹ NIERA: Norme Italiane per l'Elaborazione dei Record d'Autorità archivistici di enti, persone, famiglie.

¹⁰ Data l'importanza della documentazione ritrovata, appare necessario impiegare uno strumento archivistico aperto, attraverso il quale poter esportare i dati nei formati CAT-SAN e METS-SAN, secondo il tracciato di interoperabilità e sviluppo (EAD 3, EAC-CPF, SCONS2Si veda: <http://www.icar.beniculturali.it/index.php?id=253>.

Questa combinazione ibrida permette di accedere alle informazioni contenute nei faldoni, precedentemente non identificabili attraverso categorie specifiche, per estrapolare, in una seconda fase di studio, notizie relative alla storia degli spettacoli e dei protagonisti in scena in Italia, soffermandosi in particolare sul teatro internazionale, di cui Savioli dimostrava di essere un grande estimatore.

L'Archivio Savioli rientra nella categoria degli "Archivi di persona" intorno ai quali, negli ultimi decenni si è sviluppata un'attività di salvaguardia, raccolta, riordinamento e inventariazione volta ad investigare il Soggetto produttore ed il suo lavoro, l'officina, i rapporti umani e professionali¹¹. Questa tipologia di Archivi, al di là dell'evidente interesse che rivestono in riferimento alle procedure di ricostruzione biografica, costituiscono una delle fonti privilegiate per lo studio di molteplici aspetti del nostro tessuto sociale¹². Ciò traspare vividamente anche analizzando il contesto documentale Savioli.

Nel corso dell'analisi dei primi 12 faldoni, riguardanti il ventennio 1950-1970, appare evidente l'evoluzione della carriera di Aggeo Savioli, non solo attraverso la percentuale di fascicoli conservati, presunti o recuperati all'interno dei faldoni, il cui numero aumenta o diminuisce in

¹¹ Sugli archivi di persona cfr. M. RAFFAELI, "Specchi di carta"? : rapporto di medio termine sugli archivi di persona, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», 25 (2011), pp. 171-187; M. TREVISAN, *Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009; R. NAVARRINI, *Gli archivi privati*, Torre del Lago (LU), Civita Editoriale, 2005; A. ROMITI, *Per una teoria dell'individuazione e dell'ordinamento degli archivi personali*, in *Specchi di carta: gli archivi storici di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca*, a cura di C. Leonardi, Firenze, Fondazione Ezio Franceschini, 1993, pp. 89-111.

¹² Ampia e diversificata la letteratura sull'argomento, sul quale hanno scritto Caproni, Petrucciani, Serrai, e poi più recentemente Misiti, Sabba, Zagra e ancora Navarrini, Romiti, Trevisan, Raffaelli etc. Di recente all'Università degli Studi di Salerno si è tenuto un importante convegno internazionale sul tema: *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona* (10-12 aprile 2019), organizzato dal Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno, con la collaborazione del Centro Bibliotecario dell'Ateneo salernitano, il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna e la Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore dell'Associazione italiana biblioteche. Il Convegno ha avuto, inoltre, il patrocinio dell'Associazione italiana docenti universitari scienze archivistiche (AIDUSA), dell'Associazione nazionale archivistica italiana (ANAI) e della Società italiana di scienze bibliografiche e biblioteconomiche (SISBB). I singoli interventi sono disponibili su: <https://www.youtube.com/channel/UCRZSGCmX6Rcw26NFv62_nKA/videos>.

alcune annate¹³, ma anche attraverso la notevole e altissima percentuale di fascicoli riguardanti gli spettacoli provenienti dall'Europa o dall'America, in scena in Italia o durante i festival estivi, in lingua originale o, addirittura, in traduzione simultanea, così come riportano le indicazioni su alcuni programmi di sala¹⁴.

Dopo una lunga fase di ricognizione e di riconoscimento del valore dei fascicoli contenuti all'interno di questi faldoni, e dopo aver stilato un inventario che tiene conto degli estremi cronologici dell'intero archivio, emerge un resoconto interessante: la percentuale di programmi di sala, contenuti all'interno dei faldoni, è più alta rispetto al numero di fascicoli di altra categoria e tipologia, tanto che nel ventennio 1950-1970 se ne contano ben 115.

In questa fase di studio, intermedia e ibrida, in cui è necessario costruire un'inedita impalcatura analitica e critica che abbia come punto di riferimento e di partenza le fonti cartacee, ossia i paratesti, le recensioni ed il loro rapporto reciproco, si è rilevato imprescindibile l'apporto dell'archivio digitale de «L'Unità»¹⁵. Il recupero, infatti, delle recensioni ha confermato, in

¹³ In riferimento ai 12 faldoni (dagli anni '50 al 1970), quelli che contengono un maggior numero di fascicoli sono:

Anni '50 (contiene tutto il decennio 1950-1960)	- 41 fascicoli
1965/1966	- 32 fascicoli
1967/1968	- 47 fascicoli
1968/1969	- 47 fascicoli
1969/1970	- 42 fascicoli.

¹⁴ È necessario sottolineare che l'Archivio Savioli non contiene solamente i faldoni qui descritti, ma anche numerose riviste teatrali e cinematografiche, cataloghi di Festival, documenti vari e volumi sul teatro e sul cinema il cui elenco, suddiviso secondo tipologie, è riportato in appendice perché molto esteso.

¹⁵ Le recensioni di alcuni critici teatrali militanti, attivi tra IX e il XXI secolo, sono state raccolte in volumi, poi pubblicati. Giovanni Antonucci riporta un accurato elenco delle principali raccolte di cronache e di recensioni teatrali, o di articoli riguardanti alcuni attori, pubblicate tra Ottocento e Novecento: cfr. *Bibliografia essenziale*, in G. ANTONUCCI, *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990, pp. 229-256. In particolare Antonucci cita i nomi di alcuni critici del Novecento, le cui raccolte, anche parziali, sono ancora oggi reperibili: Antonio Cervi, Cesare Levi, Eligio Possenti, Luci D'Ambra, Fausto M. Martini, E. F. Palmieri, Francesco Bernardelli, Alberto Cecchi, Ettore Romagnoli, Mario Apollonio, Leonida Repaci, Achille Fiocco, Lucio Ridenti, Adriano Tilgher, Antonio Gramsci, Piero Gobetti, Renato Simoni, Silvio D'Amico, Marco Praga, Corrado Alvaro, Alberto Savinio, Ennio Flaiano, Nicola Chiaromonte, Sandro De Feo, Giorgio Prospero, Vito Pandolfi, Salvatore Quasimodo, Ruggero Jacobbi, Roberto De Monticelli, Giorgio Zampa. A questo elenco aggiungiamo le più recenti pubblicazioni: E. FIORE, *Mar del teatro. Uno sguardo mediterraneo su vent'anni di*

numerosi casi, la presenza costante del critico agli spettacoli, la pubblicazione delle recensioni e la conservazione ha conservato il materiale informativo, ricevuto in redazione o in teatro. La presenza di un numero elevato di programmi di sala è fondamentale in questo tipo di analisi incrociata, poiché i paratesti sopravvivono e accrescono il loro valore anche grazie alla presenza di una testimonianza testuale vera e propria, ossia la recensione. Bisogna, inoltre, evidenziare l'importanza dei programmi di sala e delle brochure¹⁶ proprio perché, a differenza dei programmi di compagnia o delle descrizioni delle stagioni teatrali, riportano una data ben precisa. In questo modo, la ricerca della recensione risulta più agevole: i giornalisti della carta stampata, soprattutto i critici teatrali e cinematografici, erano soliti pubblicare la recensione o il pezzo il giorno dopo il debutto dello spettacolo o del film, o due giorni dopo. Nel caso di Aggeo Savioli, i programmi di sala, in genere, riportano la data esatta del debutto dello spettacolo, corrispondente, poi, alla recensione pubblicata il giorno successivo; in alcuni casi, però, la data del debutto, indicata nel programma di sala, è stata posticipata e, quindi, anche la recensione deve essere recuperata nei numeri successivi del quotidiano. In altri casi, invece, la presenza di due programmi di sala identici, ma con date diverse all'interno dello stesso mese o anno, dimostra che la data del debutto è stata posticipata, rivelando, però, un'indicazione preziosa per un veloce recupero della recensione; in altri casi ancora, nonostante sia presente il programma di sala e quindi la relativa data del debutto, la recensione non compare, perché sostituita da qualche articolo riguardante un importante debutto cinematografico o dalla descrizione di altri eventi e di grandi Festival.

Negli anni settanta la pagina *Spettacoli* de «L'Unità» riportava un lungo articolo, corredato di foto, per descrivere l'evento principale, pezzo spesso firmato da Savioli, sia per il teatro che per il cinema; nelle colonne adiacenti compariva una piccola rubrica dal titolo *Le prime*, in cui ritroviamo piccoli trafiletti firmati con le iniziali "a.s." o "ag.sa.", ed infine una rubrica dal titolo *Schermi e Ribalte* – negli anni sessanta intitolata invece

spettacoli, Napoli, Tullio Pironti, 1999; C. FONTANA, *A teatro negli anni settanta. Scritti per l' "Avanti!" (1969-1976)*, a cura di A. Bentoglio, Milano-Udine, Mimesis, 2013; G. GUERRIERI, *Presagi per un nuovo teatro. Le cronache per "l'Unità" 1945-1950*, a cura di R. Brancati, Irsina, Barile, 2016.

¹⁶ La brochure è una delle categorie specifiche, utilizzata per identificare quei fascicoli che presentano un numero limitato di pagine, ossia da un minimo di 1 ad un massimo di 3, caratterizzate da un tipo di carta meno ricca rispetto a quella patinata, a volte anche a colori, dei programmi di sala o di compagnia, spesso composti da una decina o ventina di pagine.

Concerti-Teatri-Cinema - che comprendeva l'elenco dei programmi teatrali e cinematografici. Particolare attenzione era spesso rivolta al Festival di Venezia, di Cannes e di Spoleto.

Attraverso il lavoro di recupero delle recensioni, grazie alle date e ai titoli degli spettacoli riportati all'interno dei programmi di sala conservati nell'Archivio Savioli, è emersa la grande attenzione, in quegli anni, sia del critico che dei teatri italiani, sia gli Stabili che le *sale off*, nei confronti della drammaturgia straniera. All'interno del ventennio 1950-1970 ritroviamo quasi cento recensioni firmate da Savioli – senza considerare le recensioni non recuperate – che riguardano spettacoli legati alla drammaturgia europea e americana, oppure spettacoli di compagnie italiane che portano in scena autori stranieri in traduzione, o propriamente spettacoli di registi e di autori stranieri che replicano e debuttano in Italia. Considerando il primo ventennio, la maggior parte dei paratesti riguardanti il teatro internazionale sono conservati nei faldoni che riportano come estremi cronologici la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta. Tra gli anni cinquanta e il 1960 è frequente la messinscena di testi di autori stranieri, ma in traduzione italiana, interpretati da storiche compagnie italiane e diretti da grandi registi¹⁷; dal 1961 in poi, oltre alle traduzioni, alla drammaturgia italiana inedita, quella napoletana di Viviani, dei De Filippo, oltre ai classici e alle commedie musicali di Garinei & Giovannini, con la pleora di artisti, cantanti e attori che facevano parte delle loro compagnie, compaiono sulle scene italiane alcune delle più importanti compagnie straniere¹⁸. Questo comporta un moltiplicarsi dei nomi dei traduttori,

¹⁷ Alcuni dei nomi che compaiono all'interno dei fascicoli conservati nei faldoni del ventennio 1950-1970 sono: Fjodor Dostoievskij (Squarzina-Fabbri), August Strindberg (compagnia De Lullo/Falk/Guarnieri/Valli/Albani), Arthur Miller (Luchino Visconti), Tennessee Williams (produzione italiana Carlo Alberto Cappelli/Gino Cervi), Eugene Ionesco (Arnoldo Foà, Franco Parenti), Molière, Bertolt Brecht (Giorgio Strehler), Eugène Labiche, William Inge, Anton Checov, Albert Hackett, André Frère, Jean-Paul Sartre (regia di Giorgio Albertazzi), Arthur Schnitzler, Edouard Boutet, William Shakespeare, Federico Garcia Lorca, Jean Anouhill, William Gibson (Luigi Squarzina con la compagnia Proclemer/Albertazzi/Ardenzi), Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Marcel Aymè, Friedrich Schiller, Marguerite Duras, Jean Anouhill, John Osborne, Middleton Thomas, Rowley William, Arbuzov Aleksej, Sean O' Casey, T.S. Eliot, Heinrich Von Kleist, Simon Neil, Henrik Ibsen, Jean Genet, Georges Feiydeau, Witolt Gombrowitz, Jean Cocteau.

¹⁸ Aggeo Savioli era presente soprattutto durante le prime dei teatri romani, come il Teatro Club, fondato nel 1957 da Gerardo Guerrieri e gestito nell'obiettivo di rivoluzionare il teatro italiano. Proprio il Teatro Club era luogo di riferimento per gli spettacoli internazionali e l'Archivio Savioli conserva numerosi paratesti legati alla storia di questo

riportati sulle brochure e sui programmi di sala, poiché era frequente la traduzione simultanea durante gli spettacoli, in assenza dei proiettori o dei “sopratitoli”, utilizzati oggi frequentemente nei teatri italiani, anche in presenza di spettacoli in dialetto¹⁹. La diffusione sembra repentina nel 1961 e attraverso l’osservazione dei paratesti conservati nell’Archivio Savioli, l’interesse del critico per la drammaturgia internazionale, anche in lingua originale, sembra sempre più evidente. Non a caso Savioli era uno dei più importanti giornalisti inviati durante il Festival di Spoleto, il cui programma ospitava, in quegli anni, numerose compagnie straniere.

Uno degli esempi di maggior successo e di maggior attenzione da parte di Savioli, fu il debutto della compagnia del Living Theatre a Roma, tra il 12 e il 14 giugno 1961, secondo quanto indicato dai programmi di sala conservati presso l’Archivio Savioli; la compagnia andò in scena presso il Teatro Parioli con due spettacoli, *The Connection* e *Many Loves*, entrambi prodotti dal Teatro Club di Guerrieri.

Le notizie sono confermate dalla recensione pubblicata il 13 giugno 1961 sulla pagina *Spettacoli* de «l’Unità»: Aggeo Savioli firma una lunga recensione che viene inserita nella rubrica *Le prime del teatro* e che con-

teatro e alla storia del *Premio Roma*, istituito dallo stesso Guerrieri. In riferimento a Gerardo Guerrieri cfr. M. DE MARINIS, *In cerca di un attore “popolare” e “nuovo”. Gerardo Guerrieri nella scena italiana del secondo Novecento*, in ID., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, pp.215-235. All’interno di questo saggio si cita anche l’attività di Guerrieri all’interno della redazione de «L’Unità». Imprescindibile lo studio svolto dalla figlia, Selene Guerrieri, che ha ripercorso l’attività artistica e giornalistica del padre, recuperando e citando numerosi contributi: *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, a cura di S. Guerrieri, Matera, Magister, 2016. Inoltre, il 25 marzo 2019, presso il Teatro Mercadante di Napoli è stato proiettato il film documentario firmato da Fabio Segatori, dedicato appunto a Gerardo Guerrieri. Tra le compagnie straniere, in scena sia al Teatro Club che nei principali teatri romani e italiani, l’Archivio Savioli conserva i programmi di sala di alcuni spettacoli prodotti dal Living Theatre di New York, dalla The Theatre Guild American Repertory Company, dal Teatro dei Burattini di Mosca, dalla Compagnia Theatre National Populaire, dalla Compagnia Mama Repertory Theater, dalla Compagnia Teatro-Laboratorio “Rzedow” di Breslava, dalla Compagnia The English Players, dal Teatro Español de Madrid, dalla Compagnia Basler Theater, dall’Odin Teatret di Eugenio Barba, dal Théâtre Vivant di Parigi, dalla Comédie Française, dal Théâtre de l’Atelier di Parigi, dalla Deutsche Bibliothek Rom.

¹⁹ Uno degli esempi più famosi è *Macbettu* di Alessandro Serra, spettacolo ispirato al testo shakespeariano *Macbeth*, in scena a Napoli nel febbraio 2018 presso il teatro Politeama, poi al Teatro Bellini nel 2019. L’intero spettacolo, le cui repliche hanno toccato numerose città, è recitato in lingua sarda con sopratitoli in italiano, proiettati sopra l’arco scenico.

ferma anche il cast riportato sul programma di sala²⁰. Nonostante il giornalista, in conclusione, accenni anche al secondo spettacolo, ossia *Many Loves*, l'unica recensione che è stata pubblicata è quella riguardante lo spettacolo *The Connection*, perché rappresenta il debutto vero e proprio della compagnia. Le notizie riguardanti invece il secondo spettacolo sono recuperate attraverso il programma di sala conservato presso l'Archivio: la regia stavolta è affidata a Julian Beck, mentre Judith Malin invece recita e il cast è in parte modificato rispetto al primo spettacolo. Per quanto riguarda *Many Loves*, inoltre, il programma di sala riporta una particolare indicazione «traduzione simultanea con la voce di Paolo Pacetti»²¹, scelta evidentemente comune ai due spettacoli. Per quanto riguarda la lingua, infatti, Savioli non riporta nessuna notizia all'interno della recensione, lasciando intendere che lo spettacolo fosse recitato in inglese, ma, grazie al programma di sala, sappiamo che il pubblico italiano del teatro Parioli fu aiutato nella comprensione dello spettacolo dalla traduzione simultanea.

Dopo aver incrociato questi dati e aver confermato la presenza dello spettacolo nelle date previste dai programmi di sala, è indispensabile, per costruire un quadro completo, estrapolare i contenuti e il giudizio del critico, passando, dunque, ad una fase successiva del lavoro. Nel caso dello spettacolo *The Connection*, Savioli conferma la regia di Judith Malina e le scene di Julian Beck, aggiungendo un commento: «spoglia scenografia di Julian Beck».

L'apertura del pezzo giornalistico fornisce ulteriori informazioni sullo spettacolo:

Il Living Theatre di New York, ospite del Teatro Club di Roma, ha fatto il suo esordio italiano, ieri sera, sul palcoscenico del Parioli con lo spettacolo *The Connection* di Jack Gelber: un testo "off Broadway", che è stato già trasposto in un film "off Hollywood", presentato all'ultimo Festival di Cannes. *The Connection* investe di cruda luce il mondo della droga, tutt'altro che inedito nella letteratura, nel cinema e nel teatro d'America: quello che vi è di nuovo è, però, il tentativo dell'autore di liberare il tema da ogni coloritura melodrammatica, da ogni scrupolo moralistico, per offrirci, attraverso di esso, l'allegoria della condizione umana in una società alienata[...]»²².

Seguono, dunque, i riferimenti alla trama, sottolineando il grande interesse sollevato da questi temi in America, considerati, invece, innovativi e sconcertanti dal pubblico italiano del 1961; quest'ultimo, però, sembra

²⁰ In questo caso il programma di sala è doppio, contiene, cioè, la descrizione di due spettacoli di una stessa compagnia.

²¹ Programma di Sala, compagnia Living Theatre, Archivio Savioli, faldone II 1960/1961, fasc. 16, 12-14 giugno 1961.

²² A. SAVIOLI, *The Connection di Jack Gelber*, in «L'Unità», p.6, 13 giugno 1961.

apprezzare positivamente l'intera messinscena, le scelte registiche e anche la tematica trattata, poiché lo stesso Savioli riporta parole positive in merito, «il successo è stato caldissimo»²³, e sottolineando la bravura degli attori aggiunge «[...] tutti gli attori sono di eccellente livello, ed alcuni di essi – Joseph Chaikin, Martin Sheen, Jamil Zakka – manifestano un talento fuori dal comune [...]»²⁴.

Anche per quanto riguarda l'utilizzo della musica all'interno di questo spettacolo, è importante incrociare le informazioni tratte dai paratesti con quelle del testo giornalistico: se nel programma di sala sono citati i musicisti ed i loro rispettivi strumenti, Savioli aggiunge, all'interno della recensione che «brani di ottimo jazz [...] eseguiti da un quartetto [...] contribuiscono potentemente a creare, nei momenti culminanti, la necessaria tensione drammatica»²⁵.

L'esempio dell'analisi di questo spettacolo dimostra e ribadisce l'importanza delle varie fasi di lavoro che confluiscono inevitabilmente in un'analisi incrociata di dati che può ricostruire o sopperire alla mancanza di elementi. È necessario ribadire che la presenza dei faldoni e dei fascicoli conservati presso l'Archivio Savioli, e del relativo inventario che ne ha riorganizzato tipologie e funzionalità, consente di recuperare agevolmente gli scritti giornalistici del critico e di confrontarli con l'archivio on line de «L'Unità», quest'ultimo non sempre di facile utilizzo. Inserendo il nome di Aggeo Savioli e utilizzando la funzione “ricerca” dell'archivio on line, infatti, si ottiene un elenco di numeri che non rispetta l'ordine cronologico o tralascia alcune pubblicazioni; inserendo, invece, una ricerca per data, quando questa è certa, si ottiene il numero del quotidiano desiderato e, quindi, della relativa recensione.

La ricerca sull'inventario dell'Archivio Savioli, inoltre, può essere effettuata per argomento, per nome, per compagnia o per genere; in questo contributo, per esempio, si è posta l'attenzione sulla drammaturgia straniera, facilitando, così, il recupero esclusivamente di quelle recensioni utili allo studio che si vuole condurre.

Pertanto il progetto legato all'Archivio Savioli, ancora *in fieri*, potrà avvalersi della compresenza dell'archivio digitale del quotidiano «L'Unità», nella speranza che l'*open access* – funzione prevista anche nel progetto di digitalizzazione dell'Archivio Savioli – non sia mai negato o che l'archivio non venga mai oscurato; in tal caso la ricerca del materiale in cartaceo

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

sarà sempre possibile, nelle emeroteche per il quotidiano e presso il Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo per i paratesti conservati all'interno dell'Archivio Savioli.

In conclusione, dunque, emerge la necessità di mettere in relazione il paratesto, il cui valore intrinseco è stato sottolineato attraverso l'analisi dei documenti conservati all'interno dell'Archivio, e la relativa recensione, che rimane uno strumento ineludibile per tracciare una lunga fase della storia del teatro italiano, del giornalismo e della critica teatrale, ambito, quest'ultimo, ancora oggi fortemente lacunoso.

APPENDICE

INVENTARIO DELL'ARCHIVIO SAVIOLI
CONSERVATO PRESSO IL CENTRO STUDI SUL TEATRO NAPOLETANO,
MERIDIONALE ED EUROPEO DI NAPOLI.

1) Paratesti teatrali:

dal 1956 al 2000 (42 faldoni)

2) Cataloghi festival:

- Cataloghi Biennale di Venezia:
 - *dal 1955 al 1976;*
 - *Cofanetto (2 volumi) XXIX Festival Venezia 20 settembre – 9 ottobre 1970.*

- Cataloghi Festival dei Due Mondi, Spoleto:
 - *dal 1962 al 1968;*
 - *dal 1975 al 1978;*
 - *dal 1980 al 1989;*
 - *volume - raccolta 1958/1978;*
 - *volume - raccolta 1958/1987.*

- Cataloghi Festival Parma:
 - *dal 1985 al 1990.*

- Cataloghi, Rassegna Teatri Stabili Regione Toscana
 - *dal 1979 al 1980: numeri 8-9-10-12-13*

- Catalogo 20th Internazional Film Festival, Praga 1976.

- Catalogo Festival di Volterra, 6-12 luglio 1987.

3) Cataloghi teatri e compagnie:

- Piccolo Teatro di Milano:
 - *Cataloghi raccolta 1947-1967;*
 - *Cataloghi raccolta 1947-1987;*
 - *Programma Piccolo Teatro 1981-1982.*

- Quaderni del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia:
- 1976; 1992; 1993; 1994; 1995;
- Teatro Stabile Catania:
- *Programma, Stagioni 1980-1981; 1981-1982.*
- Teatro Popolare Italiano diretto da Vittorio Gassman:
- *2 fascicoli senza data*
- Catalogo Cahiers Théâtre Louvain Belgique, *Mon chemin de théâtre*
- (de 1968 à 1988) Armand Delcampe
- Catalogo Compagnia Proclemer – Albertazzi.
- Catalogo Teatro Cricot2 Cracovia.
- Inaugurazione Teatro «Giovanni Verga», Teatro Stabile Catania, 3 dicembre 1981.

4) Volumi e documenti vari:

- Documento ciclostilato:
- *relazione sulla proposta di disegno di legge per il teatro della prosa.*
- Programma Benevento XII, Rassegna 5-15 settembre 1991.
- Estate Teatrale Veronese: programma 1981.
- Schede del Centro Teatrale Brusciano:
- *“Il teatro italiano negli anni della Ricostruzione”, 1980.*
- AA.VV., *Spoletto Charleston Melbourne*, Roma, Elleffe, 1987.
- *Buon compleanno Samuel Beckett*, regia di Giancarlo Sepe.
- C. GOLDONI, *La vedova scaltra*, Compagnia di Prosa Adriana Asti.
- E. SCARPETTA, *Tre cazune fortunate*, regia ed adattamento di Eduardo De Filippo.
- *Eleonora Duse 3 ottobre 1858/3 ottobre 1958*, Teatro Club.
- F. LEHAR, *La vedova allegra*, compagnia Teatro La Maschera.
- G. ALBERTAZZI, *Enrico IV di Pirandello*, programma.
- G. B. SHAW, *Santa Giovanna*, regia di Luca Ronconi.
- GARINEI & GIOVANNI, *Rugantino*.
- L. Pirandello, *Diana e la Tuda*, regia di Arnoldo Foà.
- L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, regia di Luigi Squarzina.
- M. PROSPERI, A. CALENDÀ, *Questa sera...Amleto*, regia di Antonio Calenda.

- Note della S.I.A.E.: *Il teatro degli Anni Ottanta in cifre*, Roma, novembre 1989.
- P. DE FILIPPO, *Quando a Napoli è commedia*.
- P. P. PASOLINI, *Uccellacci e Uccellini*, produzione La Compagnia del Collettivo e Ninetto Davoli.
- R. VIVIANI, *Eden Teatro*, regia di Roberto De Simone.
- R. VIVIANI, *Io, Raffaele Viviani...versi, prose e musica*, di Antonio Ghirelli e Achille Millo.
- T. KANTOR, *Wielopole Wielopole*, teatro Cricot2 di Cracovia.

5) Riviste:

- «Minerva», 1 Numero, anno VIII – n.5, maggio 1991.
- «Quaderni di teatro: rivista trimestrale del Teatro regionale toscano», Firenze, Vallecchi:
 - dal 1978 al 1987
- «Ridotto», Roma, SIAD:
 - dal 1986 al 1988.
- «La Rivista Trimestrale», Torino, Boringhieri:
 - n. 1, marzo 1962;
 - n. 19/20, settembre/dicembre 1966;
 - n. 21, primavera 1967;
 - n. 31/32, giugno 1970.
- «Ombre Rosse»:
 - ristampa anastatica, n. 1, 2, 3, 4 (1967-68), Roma, Savelli, 1976.

6) Volumi teatro

- A. GRODZICHI, R. SZYDŁOWSKI, *Theatre in modern Poland*, Warsaw, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1963;
- ID., *Les Metteurs en scène*, Varsovie, Editions Interpress, 1979;
- AA.VV., *Giovanni Verga e il teatro*, Catania, Teatro Stabile-ANCT - Università degli Studi di Catania, 1984;
- AA.VV., *Il teatro in America*, Roma, Maschere, 1956;
- AA.VV., *Infelix Dido*, Genova, CUT, 1988;
- AA.VV., *La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Catania, Teatro Stabile-ANCT - Università degli Studi di Catania, 1986;
- AA.VV., *Omaggio a Ermete Zacconi*, comune di Montecchio Emilia, Centro di cultura "A. Umiltà", Museo dell'attore di Genova, 27 ottobre – 19 novembre 1989;

- AA.VV., *Roberto De Simone*, Roma, Armando Curcio, 1980;
- AA.VV., *Teatro e decentramento culturale a Napoli*, Napoli, C.E.E.C., 1976;
- AA.VV., *Teatro e mezzogiorno. Analisi e proposte del PCI per lo sviluppo teatrale del Sud*, Napoli, Tempi Moderni, 1981;
- AA. VV., *Blok, Majakovskij, Esenin, Pasternak. Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Appunti dell'ufficio stampa della rai n. 73*, Roma, Colombo, 1976;
- AA.VV., *Incontri di studio. Nino Martoglio nel teatro, nel cinema e nel giornalismo*, Catania, ANCT e SNCC, 1983;
- F. BATTISTINI, C. PIRICA (a cura di), "Gli spazi dell'incanto". *Bozzetti e figurini del Piccolo Teatro 1947-1987*, Milano, Amilcare Pizzi, 1987;
- P. BOSISIO, *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, Roma, Bulzoni, 1989;
- P. CHIARINI (a cura di), *Erwin Piscator*, Roma, Officina, 1978;
- ID. (a cura di), *Teatro nella Repubblica di Weimar*, Roma, Officina, 1978;
- Commissione Artistica del Teatro Stabile di Bolzano, *Teatro Stabile di Bolzano, Trent'anni di teatro pubblico*, Firenze, La Casa Usher, 1981;
- C. D'AMICO DE CARVALHO, P. L. PIZZI, U. TIRELLI, D. TRAPPETTI (a cura di), *Romolo Valli*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985;
- E. DI MAMBRO (a cura di), *Robert Wilson. Disegni di Gibellina. Memorie della terra desolata*, Ghibellina (TP), Fondazione Orestyadi di Gibellina, 1994;
- M. ESSLIN, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Abete, 1980;
- C. FAYARD, *Sur le bord du Théâtre. Une saison avec Daniel Benoin*, Paris, Edilig, 1984;
- R. W. FASSBINDER, *Uno straniero sulla terra. Il teatro dello stato delle cose*, Roma, La Ribalta, 1986;
- C. FUNKE, D. KRANZ, *Théâtre en République Démocratique Allemande, Cité théâtre Berlin*, Dresden, Editions Zeit im Bild, Julien Grimaud-Allee, 1987;
- A. MANGO, G. BARTOLUCCI, S. SINFISI, F. MENNA, L. MANGO, M. RUGGIERI, *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Perugia, editrice umbra cooperativa, 1981;
- P. PANELLI, *40 anni di "scenette"*, Piccolo Eliseo;
- P. P. PASOLINI, *Una vita futura. Poesia in forma di azione*, a cura di E. Siciliano, F. Quadri e F. Sanvitale, Roma, Graf, 1985;
- P. E. POESIO, N. ZOZZINI, G. PROSPERI, E. ZOCARO, *Fano per Ruggeri, ritratto di grande attore*, Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, 1988;
- G. POLACCO (a cura di), *La Dimensione perduta. Alessandro Fersen 1957-1978*, Roma, s.e., 1978;
- F. QUADRI (a cura di), *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, Edizioni La Biennale, 1976;
- R. TOMASINO, *La forma del teatro. Analisi e storia delle pratiche di spettacolo*, Palermo, Acquario, 1984;
- B. TOSI (a cura di), "Millenni e natura". *Duilio Cambellotti e il teatro di Siracusa*, Roma, Bulzoni, 1978;

- *Un secolo del teatro bulgaro 1856-1956*, Roma, La Stampa Moderna, 1957;
- W. JERZAK, R. KANZLER, *Les théâtre de Berlin, capitale de la R.D.A.*, Berlin, Editeur association des professionnels du théâtre de la R.D.A., 1986.

7) Volumi cinema

- AA.VV., *America Latina: lo schermo conteso. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Venezia, Marsilio, 1981;
- AA.VV., *Brasile "cinema novo e dopo*, Venezia, Marsilio, 1981;
- AA.VV., *Cinema e cattolici*, Padova, Luce, 1962;
- AA.VV., *Dio nel cinema d'oggi*, XII Convegno Internazionale dei Cineasti, Cittadella Cristiana 7-9 aprile 1967;
- AA.VV., *Francesca Bertini 1892-1985*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Cineteca Nazionale, 1985;
- AA.VV., *La porpora e il nero*, Milano, Edizioni di "Cinema Nuovo", 1961;
- AA.VV., *Leggere lo spettacolo. Cinema (catalogo)*, Pavia- Pesaro, 1982;
- AA.VV., *Teorie e pratiche del cinema cubano. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Venezia, Marsilio, 1981;
- A. ABRUZZESE, *L'immagine filmica. L'uomo e la società*, Roma, Bulzoni, 1974;
- A. APRÀ (a cura di), *Ladri di cinema*, Milano, Ubulibri, 1983;
- M. ARGENTIERI, *Il film biografico*, Roma, Bulzoni, 1984;
- M. L. ASTALDI, *Il cinema in Italia*, Firenze, Sansoni, 1965;
- A. BARBINA (a cura di), *Sperduti nel buio*, Torino, Nuova Eri - Edizioni Rai, 1987;
- P. BERLETTI, *Cinema fabbrica avanguardia*, Padova, Marsilio, 1975;
- C. BERTIERI, E. DE MIRO, M. GIUSTI, M. SALOTTI (a cura di), *Genova in celluloido, i produttori liguri*, Genova, Assessorato alla cultura, 1985;
- P. BIANCHI, *L'occhio di vetro. Il cinema negli anni 1940-1943*, Milano, Il Formichiere, 1978;
- V. BOARINI, P. BONFIGLIOLI (a cura di), *La Mostra Internazionale del cinema libero 1960-1980*, Venezia, Marsilio, 1981;
- E. BRUNO, *Il film e l'oggetto*, Roma, Bulzoni, 1984;
- R. CAMPARI, *Western. Problemi di tipologia narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1970;
- *Il cinema portoghese da Salazar alla rivoluzione dei garofani*, Catalogo della Rassegna, Bologna, Cineteca del Comune, Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta, 1981;
- N. CIRASOLA (a cura di), *Da Angelo Musco a Massimo Troisi, il cinema comico meridionale*, Bari, Dedalo, 1982;
- R. COCCOLO, *Raccontare un film*, Pordenone, Concordia Sette, 1980;

- D. DE BONI, M.I. ZAMBELLI (a cura di), *Come eravamo, memorie del cinema a Reggio Emilia*, Reggio Emilia, Assessorato alla cultura, 1987;
- E. DE MIRO (a cura di), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti, discussioni sul cinema sperimentale italiano (1977) ed europeo (1979)*, Genova, Bonini, 1983;
- E. DE MIRO, D. NOGUEZ, *Il gergo inquieto. Trent'anni di cinema sperimentale francese (1950-1980)*, Genova, Bonini, 1983;
- M. DEL MINISTRO, *Cinema tra immaginario e utopia*, Bari, Dedalo, 1984;
- R. W. FASSBINDER, *Querelle*, Milano, Ubulibri, 1982;
- J. GABREE, *Gangsters da Piccolo Cesare a Il Padrino. Storia illustrata del cinema*, Milano, Milano Libri, 1976;
- P. GARAGURO, E. RENZETTI, *La mercificazione dell'immagine femminile nel cinema italiano (1960-71)*, Trento, Unicop, 1978;
- F. GROSOLI, O. PIGNATTI (a cura di), *Cinema tedesco degli anni '70*, Ravenna, Assessorato alla Cultura, 1983;
- D. S. HULL, *Il cinema del Terzo Reich, studio sul cinema tedesco degli anni 1933-1945*, Roma, Cinque Lune, 1972;
- A. MAGGIOLINI (a cura di), *Luci d'inverno, il cinema nordico tra muto e sonoro*, Centro Stampa, Comune di Reggio Emilia, 1987;
- F. MARIOTTI (a cura di), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, vv. I – II;
- A. MARTINI, *Bibliocinema*, Roma, Bulzoni, 1986;
- P. MEREGHETTI (a cura di), *Il cinema secondo Orson Welles*, Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, 1977;
- S. MICHELI, *Il cinema nella Repubblica Democratica Tedesca*, Roma, Bulzoni, 1978;
- L. MICCICHÈ (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971;
- R. NAPOLITANO, *Commedia all'Italiana*, Roma, Gangemi, 1986;
- M. PACINI, P. GASTALDO, D. ARRIGOTTI, *New York, Chicago, Torino. Tre volti dell'emigrazione italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Angelli, 1982;
- V. PALIOTTI, E. GRANO, *Napoli nel cinema*, Napoli, Azienda Autonoma Soggiorno Cura e Turismo, 1969;
- F. PECORI, *Cinema, forma e metodo*, Roma, Bulzoni, 1974;
- L. QUARESIMA (a cura di), *Cinema e rivoluzione. La via tedesca (1919-1932)*, Milano, Biblioteca Longanesi & C., 1979;
- C. ROMANI, *Stato nazista e cinematografia*, Roma, Bulzoni, 1983;
- P. SORLIN, *Sociologia del cinema*, Milano, Aldo Garzanti, 1979;
- P. SPARTI (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Venezia, Marsilio, 1982;
- D. TRASTULLI, *Germania pallida madre. La ricostruzione di una memoria storica del cinema di: Bruckner, Sander, Sanders - Brahms, Stockl, Von Trotta*, Firenze, La casa Usher, 1982;

- J. VAGADAY, *Le film tchécoslovaque '66-67*, Prague, Département de publicité, 1966-1967;
- P. VECCHI (a cura di), *Il tempo sospeso. Cinema ungherese '80, personale di Istvan Szabo, omaggio a Zoltan Huszarik*, Comuni di Modena e Reggio Emilia, ottobre - novembre 1984;
- D. ZANELLI, *Nel mondo di Federico. Introduzione di Federico Fellini*, Torino, ERI, 1987;
- P. ZANOTTO, F. ZANGRANDO, *L'Italia di Cartone*, Padova, Liviana, 1973.

8) Volumi fotografia

- *Spagna 1936-1939. Fotografia e informazione di guerra. Mostra organizzata dalla Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 1976.

9) Riviste cinema

- «Cinema 60»:
- *n.ri da gennaio 1962 al 1966.*
- «Bianco e nero»:
- *n.ri dal 1960 al 1980.*

Parole chiave:

Savioli, teatro, giornalismo, archivio, digitalizzazione.

ABSTRACT

Il saggio descrive il lavoro di catalogazione e di analisi del materiale documentario raccolto dal critico teatrale Aggeo Savioli, recentemente scomparso. Il materiale, donato dalla famiglia Savioli al Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, consiste di 42 faldoni (periodo 1956-2000), contenenti paratesti teatrali, e di raccolte di volumi e di cataloghi di ambito teatrale e cinematografico. Durante questa prima fase è stato catalogato il periodo 1956-1970, classificando le tipologie di paratesti attraverso criteri basati su competenze di letteratura teatrale, storia del teatro, critica teatrale e soprattutto di archivistica digitale e di biblioteconomia.

The essay describes the cataloguing and analysis of the documents collected by the theatre critic and journalist Aggeo Savioli, who recently passed away. The documents, donated by the Savioli family to the Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, consist of 42 folders (1956-2000 period), containing theatrical paratexts, and collections of volumes and catalogues on theatre and cinema. In this first part of the work, the 1956-1970 period was catalogued, classifying different types of paratexts according to multidisciplinary criteria referring to theatre literature, theatre history, theatre critics and digital archivist and library sciences.

Interventi

BREVE GLOSSARIO DEL MONDO ANTICO

Come una flotta (*classis*) sbattuta dalla tempesta, in naufragio, tra onde fragorose, il classico solca i mari color vinaccia che lo hanno generato e allevato. Verso quale fato e quali lidi navighi non è dato sapere. «Il liceo classico, se non proprio morto e sepolto, appare moribondo. Agonizzante, anzi, a stare almeno agli allarmanti strilli di gazzetta che ormai da tempo ne preconizzano la fine imminente» scrive Michele Napolitano nel preludio al suo agile e sincero volume *Il liceo classico: qualche idea per il futuro*¹. «Martoriata da un terremoto continuo di riforme e riformette, [la scuola] vive sospesa tra la perdita di senso nativo e l'attesa di una nuova missione»² incalza Ivano Dionigi. Spossato da regolari processi e cicliche proposte di abolizione, sottoposto a indagini annuali e dati percentuali, il liceo classico assorbe i colpi, vacilla, si piega e si rialza con la forza dei suoi anni e il fasto del suo passato.

Chi, tra studiosi, docenti e appassionati, ne segue il viaggio con cura e preoccupazione, non manca di dibattere a più riprese sulla rotta delle *humanities*, di interrogarsi sulla loro utilità e morfologia, di avanzare proposte di rinnovamento didattico o di ritorno ad antichi rigorismi. Lo documenta la mole di saggi e di articoli, apparsi in rete e su carta stampata in particolare nell'ultimo decennio, testimonianza di un interesse fervido e rinnovato nei confronti di una questione che riguarda il nostro Paese in maniera profonda.

Per provare a ripercorrere lo stato delle cose, ponendolo all'interno di una prospettiva più ampia – quella del sistema scolastico italiano *tout court*

¹ M. NAPOLITANO, *Il liceo classico: qualche idea per il futuro*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 13.

² I. DIONIGI, *Il presente non basta. La lezione del latino*, Milano, Mondadori, 2016, p. 100.

–, e tuttavia evidenziando le precipuità che il liceo classico tenacemente conserva³, si allestirà un breve glossario di lemmi, il quale, senza alcuna pretesa di completezza, dia voce e parola a pubblicazioni e autori che hanno partecipato, e partecipano tuttora, al dibattito sul futuro del classico. Si sceglie, in questo modo, di dare priorità alle parole, restituirle alla loro storia, nella convinzione che occorre «capire, *intelligere*, cogliere (*legere*) ciò che sta dentro (*intus*) le cose»⁴ prima di intervenire su di esse. D'altronde la parola, in quanto tale, si pone come termine medio e necessario tra il singolo morfema e l'intera frase, elemento linguistico da segmentare nelle sue componenti essenziali o da assemblare con cautela e rigore al fine di formare espressioni composite e coerenti. Le culture di ogni tempo e luogo hanno esaltato il valore della parola: «La tradizione cristiana, per la quale Cristo è il Verbo, valorizza la parola»⁵. Inoltre «Le civiltà africane considerano la parola ritmata o cantata come potenza di vita e di morte, luogo di ogni invenzione»⁶. Tra regole, meccanismi analogici, prestiti e creatività – si pensi al caso di “petaloso” che ha fatto sorridere e riflettere i parlanti qualche anno fa – la parola è un *medium* che collega il passato al presente, lo arricchisce di sensi, sollecita il pensiero, esercita il confronto⁷.

Crisi (delle *humanae litterae*). L'arte greca del separare (*χωρῖναι*), del discernere, del frammentare e analizzare, arte propedeutica alle scelte e alle decisioni.

Il liceo classico è in crisi e, in tale condizione, scompone e analizza

³ Precipuità che si collocano in una dimensione europea, se ricordiamo che «il nostro Paese è uno fra i pochi in Europa, se non l'unico, che ha mantenuto obbligatorio l'insegnamento del latino per alcuni licei e anche quello del greco per i licei classici. Questa eccezionalità italiana – vissuta da alcuni con orgoglio, da altri con irritazione, quasi fosse un sintomo di arretratezza rispetto a paesi più avanzati del nostro – ha suscitato e continua a suscitare polemiche, non sempre intelligenti, e dibattiti, non sempre interessanti». Cfr. M. BETTINI, *A che servono i Greci e i Romani*, Torino, Einaudi 2017, pp. 64–65.

⁴ I. DIONIGI, *Il presente non basta. La lezione del latino*, cit., p.9.

⁵ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 13.

⁶ Ivi, p. 329.

⁷ Da qui probabilmente deriva la denuncia dell'impovertimento della lingua, sollevata da più voci, in particolare da Luca Serianni, linguista e filologo italiano, che così dichiarava in un'intervista apparsa su Linkiesta: «Il problema è la perdita del lessico che non sia proprio quello corrente. Non sto parlando di parole rare e preziose» E spiega: «una mia amica che insegna al liceo mi raccontava che un ragazzo non sapeva cosa volesse dire il verbo “cingere”». <https://www.linkiesta.it/it/article/2016/03/05/luca-serianni-altro-che-petaloso-litaliano-e-consegnato-al-banale/29505/>

se stesso. «Per capire meglio l'entità del fenomeno sarà bene tramutare i dati percentuali in valori assoluti: se per l'anno scolastico 2007/2008 gli iscritti al primo anno del classico erano ancora 60.281 su un totale di iscritti al quinquennio classico pari a 281.050 unità, per l'anno scolastico 2016/2017 gli iscritti al primo anno del classico si sono ridotti drasticamente: più o meno della metà [...]. Lo scorso 7 febbraio il Miur ha diffuso i dati percentuali relativi alle iscrizioni pervenute per l'anno scolastico 2017/2018. Il classico registra un 6,6% che lo riporta esattamente alla cifra del 2011/2012»⁸.

La cospicua diminuzione degli studenti che scelgono di passare la loro adolescenza sulle pagine di autori greci e latini, allarmante fino allo scorso anno, sembrerebbe registrare il primo segnale di ripresa, tuttavia, se si allarga l'indagine all'intera istruzione superiore si potrà osservare che quella del liceo classico rappresenta una condizione in controtendenza. «Il totale dell'iscrizione ai licei», infatti, «vicino al 51% per l'anno scolastico 2015/2016, è ulteriormente cresciuto per l'anno scolastico successivo, facendo registrare una percentuale del 52% rispetto alle iscrizioni totali: una tendenza che il dato relativo alle preiscrizioni 2017/2018, pari al 54,6%, mostra in forte, decisa crescita.» Inoltre, «lo scientifico, da parte sua, dopo il 23,1% del 2015/2016, ha fatto registrare, per il 2016/2017, un'ulteriore crescita, pervenendo a una percentuale ormai molto vicina al 24%. E le preiscrizioni 2017/2018 parlano di un rotondo 25%: un quarto del totale delle iscrizioni relative all'istruzione superiore»⁹. Al complessivo successo dell'istruzione superiore, dunque, complice l'inserimento di nuovi indirizzi, quale il liceo scientifico senza lo studio del latino, non fa da contraltare un pari incremento degli iscritti al liceo classico. I dati numerici mettono in rilievo una crisi poliedrica. Tale crisi sembrerebbe, da una parte, crisi interna al liceo classico, il quale, a differenza degli altri indirizzi, non ha saputo reagire ai continui interventi di riforma che dagli anni Novanta hanno colpito il sistema scolastico italiano e non ha saputo adeguarsi alle nuove richieste e ai cambiamenti del tempo, dall'altra parte tale crisi potrebbe essere altresì una crisi valoriale, poiché si mette in dubbio che lo studio del classico possa fornire ancora oggi strumenti di decodifica del reale¹⁰. Potrebbe essere infine una crisi

⁸ M. NAPOLITANO, *Il liceo classico: qualche idea per il futuro*, cit., pp. 15-16.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. la discussione intorno al concetto di utilità dei classici sviscerata dalle principali pubblicazioni sull'argomento. Tra tutti si segnala, per il titolo particolarmente rappresentativo, N. GARDINI, *Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile*, Milano, Garzanti, 2016.

politica, poiché il liceo classico ha cessato di essere una tappa obbligatoria del *cursus honorum* dell'aspirante classe dirigente, come ha evidenziato Claudio Giunta in uno dei numerosi articoli apparsi su *Il Sole 24 Ore*, quotidiano che ha a lungo ospitato la *querelle* sui Classici: «Un tempo si faceva il classico perché era la scuola di chi andava a comandare, o di chi ci provava: il latino e il greco erano una metonimia: averli studiati voleva dire appartenere a un piccolo club di privilegiati [...]. Adesso è e sarà la scuola di quelli che hanno un reale, non metonimico interesse per quelle discipline. Che il numero degli iscritti cali mi pare a questo punto inevitabile, e forse persino auspicabile. Le strade d'accesso all'*élites* si sono moltiplicate e diversificate, ed è bene che chi ha altri interessi li soddisfi attraverso altri indirizzi di studio»¹¹. Cambiato il ruolo del liceo classico nella società contemporanea, non è cambiato il liceo classico che, sentendosi sotto accusa, si è ritirato in una posizione di difesa e ha nominato quali avvocati difensori illustri pensatori, primi tra tutti Umberto Eco e Luciano Canfora, durante la messinscena di un processo svoltosi nel teatro Carignano di Torino il 14 novembre del 2014¹² e conclusosi con una sentenza di assoluzione.

Met-odo (didattico). Percorrere una strada, un cammino di ricerca e di indagine, purché si possa tornare indietro, apportare miglioramenti o cambiare percorso in caso di ostacoli o fallimenti (*μετά ὁδός*).

Grazie all'apporto della linguistica, della pedagogia e delle scienze dell'apprendimento lo studio delle lingue ha ricevuto nuovi stimoli didattici e proposte metodologiche. Accanto al modello tradizionale grammaticale-traduttivo¹³ si fa strada, ad esempio, il metodo natura che prevede lo studio delle lingue classiche attraverso la lettura diretta di testi dapprima molto semplici e poi sempre più complessi. Tale metodo ha incontrato l'ostilità di quanti sostengono che è attraverso lo studio delle regole sintattico-grammaticali che si costruiscono basi solide per

¹¹ C. GIUNTA, *Fine del classico come metonimia*, «Il Sole 24 Ore», 11 settembre 2016.

¹² Cfr. AA. VV., *Processo al liceo classico. Resoconto di un'azione teatrale. Torino, Teatro Carignano 14 novembre 2014*, Bologna, Il Mulino, 2016. Sul medesimo argomento si segnala inoltre la più recente pubblicazione di F. CONDELLO, *La scuola giusta. In difesa del liceo classico*, Milano, Mondadori, 2018.

¹³ «Il modello secondo cui queste materie sono insegnate oggi nei nostri licei, corrisponde sostanzialmente a quello di cinquant'anni fa e più oltretutto eroso da molteplici limature, decurtazioni, semplificazioni, che hanno semplicemente ottenuto lo scopo di sfigurarli, senza riuscire a renderli più attraenti». Cfr. M. BETTINI, *A che servono i Greci e i Romani*, cit., p. 68.

la comprensione del greco e del latino. Riflettere sulla didattica delle lingue classiche tuttavia sembra essere un momento ineludibile per poter far fronte a quella che abbiamo definito crisi interna al liceo classico, e farlo senza pregiudizi di sorta potrebbe rappresentare un'opportunità per ridonare priorità ai testi, ricchezza inestimabile degli antichi.

I programmi scolastici, con tutte le loro glorie, sono strani. Sembra che dissimolino o addirittura cancellino il più accanitamente possibile un elemento fondamentale dell'istruzione: lo scopo per il quale si viene istruiti. Si viene istruiti nel latino per leggere gli autori antichi. Il latino, però, ancora si studia a lungo per regole astratte. [...] Ma allora perché non cominciare subito dagli autori? Anche lo studente meno critico non può non domandarsi: a che serve studiare questa roba? A che cosa mi serve sapere che esiste un "deliciae" solo al plurale? Una lettura immediata del carne catulliano impedirebbe l'insorgere di una domanda così inquietante e così legittima¹⁴.

La didattica delle lingue classiche si rivela un tema centrale e delicato nel dibattito che si sta via via delineando. Lingua, testi e cultura rappresentano un trinomio solido e coeso: lo studio della grammatica non dovrebbe slegare il momento teorico da quello pratico né allontanarsi dalla "lingua d'uso", viva e in azione degli autori. Non a caso Giardini considera gli autori come individui, «momenti linguistici», e il loro stile «un'occasione nella vita di una lingua». Alla riflessione di Nicola Giardini a proposito dello studio del latino fa eco quella di Andrea Marcolongo che, a proposito del greco, scrive: «I metodi di apprendimento in uso, fatta eccezione di pochi e illuminati insegnanti, sono una perfetta garanzia di odio anziché di amore per chi osa avvicinarsi alla lingua greca. La conseguenza è la resa totale di fronte a questa *eredità* che non vogliamo più, perché appena la sfioriamo non la capiamo e scappiamo via terrorizzati. I più bruciano le navi del greco dietro di sé, non appena liberati dall'obbligo scolastico»¹⁵. Non separare il momento teorico da quello pratico dividendo lo studio della lingua da quello della storia della letteratura e degli autori, immaginare una certa unità tra le discipline linguistico-letterarie che potrebbero procedere in parallelo, insistere sui concetti di fonti e di tradizione testuale, «abbandonare il prima possibile quel feticismo della traduzione che è il primo responsabile dello scadimento a parodia della

¹⁴ N. GARDINI, *Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile*, cit., p. 36.

¹⁵ A. MARCOLONGO, *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco*, Bari, Laterza, 2016, p. XII.

versione scolastica»¹⁶ e perfezionare la traduzione con un'attenta contestualizzazione e osservazioni di carattere storico-culturale: queste e altre vie metodologiche potrebbero essere percorse, come ha mostrato e promosso il Centro AMA (Antropologia e Mondo Antico) dell'Università di Siena¹⁷, per avvicinare gli studenti al mondo antico. Pertanto lo studio linguistico è alla base della lettura e della comprensione dei testi, tuttavia, se isolato e fine a se stesso, rischierebbe di diventare un'operazione priva di significato. È ribadito a più riprese che il testo è centrale tanto per l'apprendimento dei meccanismi di funzionamento delle lingue antiche quanto per lo studio e la comprensione dell'universo culturale che li ha generati e che la sua centralità rappresenta una necessità fondante il rinnovamento docimologico delle discipline classiche. Partendo da questa premessa la pratica della traduzione acquista più ampio significato:

Tradurre non è una penitenza fondata sul difficile raggiungimento di una traduzione (unica vera e magari «scaricata» dalla rete!) ma è un divertimento problematico che andrebbe affrontato di continuo insieme in classe, nella certezza che intuizione e provvisorietà del risultato sono l'alfa e l'omega di tale lavoro. Ugualmente mobilitate, e chiamate in causa, la due capacità fondamentali – analitica e sintetico-intuitiva – trovano nella pratica del tradurre il loro compimento. La consapevolezza della provvisorietà del risultato – che non è incitamento al pressapochismo, anzi il contrario – è la migliore cura contro il dogmatismo. E lo spirito critico, che del liceo dev'essere il frutto più prezioso, è l'antidoto principale di tale pericolosa malattia mentale.

Il liceo – tutto il liceo, anche quello oggi maggiormente accorsato, lo «scientifico» – deve rinnovarsi. Questo è certo. E deve saper proporre in modo più scientificamente fondato, e dunque con migliori risultati, proprio quelle lingue morte (ma vive nella comunicazione scientifica sino alla fine del secolo XIX!) che, per alcuni, ne sarebbero l'emblema e lo spauracchio¹⁸.

Se tradurre significa trasportare, trasferire da un luogo all'altro, la pratica della traduzione e la pratica della comprensione dei testi antichi diventano un viaggio nel tempo, tra le parole e le idee di uomini che da

¹⁶ M. NAPOLITANO, *Il liceo classico: qualche idea per il futuro*, cit., p. 69.

¹⁷ A tal proposito si veda il capitolo *Verso il mondo classico. Altre vie*, in M. BETTINI, *A che servono i Greci e i Romani*, cit., pp.73-80, in cui si racconta la positiva esperienza di un laboratorio teatrale dove i partecipanti traducevano un testo dal greco o dal latino e lo rielaboravano in vista di una messinscena che li coinvolgeva anche come attori.

¹⁸ L. CANFORA, *Sull'attualità del liceo classico*, in AA.Vv., *Processo al liceo classico. Resoconto di un'azione teatrale*. Torino, Teatro Carignano 14 novembre 2014, cit., p. 101.

quasi temila anni non smettono di parlare a chi vuole ascoltarli, parole e idee che tuttora riecheggiano nel vocabolario, di base o specialistico, dei parlanti¹⁹.

Lessico (famigliare). L'insieme delle parole (*λέξεις*) che costituiscono una lingua, ampio tesoro di vocaboli a cui attingere per esprimere se stessi e i propri pensieri.

Lo studio delle lingue classiche costituisce una via d'accesso privilegiata al patrimonio delle parole, alla loro etimologia, al percorso che hanno compiuto prima di avere la forma odierna. Educare alle parole, al loro senso profondo, analizzarne la morfologia e scomporre i lemmi in piccoli frammenti, distinguere il significante dal significato, intercettare i meccanismi analogici, individuare le famiglie lessicali unite da una radice comune: un lavoro preciso, scientifico, che sempre meno studenti scelgono di affrontare. Abbiamo definito valoriale una delle crisi che investono il liceo classico riferendoci alla possibilità che tale indirizzo formativo possa ancora oggi aiutarci a comprendere la realtà, più di quanto faccia l'apprendimento dell'informatica, delle materie scientifiche e delle lingue vive²⁰. Senza andare a scomodare il dibattito filosofico-epistemologico del rapporto tra parole e cose, si ricordi soltanto che «il sofista Gorgia di Leontini [...] definisce la parola, il *logos*, un “sovrano potente”; quella parola che, “minuta e invisibile, compie i più grandi miracoli... La parola può spegnere la paura, eliminare la sofferenza, alimentare la gioia, accrescere la compassione”. Nulla è impossibile alla parola»²¹. Peraltro il ter-

¹⁹ Sulla traduzione, parole cariche di suggestione sono state utilizzate da Ivano Dionigi: «Già intuitivo che dell'arte linguistica – in versi o in prosa – non si può né si deve avere una comprensione puramente razionale. Infatti, anche quando il significato di tutte le parole è rivelato, un mistero rimane; un alone, un'ombra, comunque si voglia chiamare l'atmosfera gassosa che circonda la concatenazione dei segni e dei suoni e che appartiene a una fase primigenia del linguaggio, quando i simboli grafici non sono ancora associati automaticamente a certi significati. Sapere il latino, anche solo un po', è fare esperienza di questo mistero» I. DIONIGI, *Il presente non basta. La lezione del latino*, cit., p. 35.

²⁰ «Inefficienza: chi intraprende studi esclusivamente umanistici (soprattutto lingue morte) rischia di avere una cognizione parziale, e quindi distorta, della realtà e di non avere strumenti adeguati per affrontarla. Idem, all'opposto, chi intraprende studi esclusivamente scientifici o tecnici. Per crescere, il paese ha bisogno di scuole *à la carte*, non a menu fisso» scrive Andrea Ichino nel sostenere uno dei capi d'accusa contro il liceo classico nel suo contributo *Gli argomenti dell'accusa in AA.Vv., Processo al liceo classico. Resoconto di un'azione teatrale. Torino, Teatro Carignano 14 novembre 2014*, cit., p. 63.

²¹ I. DIONIGI, *Il presente non basta. La lezione del latino*, cit., p. 21.

mine ‘parola’ deriva dal cristiano ‘parabola’, che sostituì il latino *verbum* e parabola a sua volta risale al verbo greco *παραβάλλειν*, che indica l’atto del porre accanto, vale a dire dell’affiancare un significato altro a quello letterale: procedimento tipico della parabola. Ancora, sorprende e fa riflettere osservare la forte presenza del latino «nel lessico economico (*deficit, una tantum, minimum tax, bonus malus*), politico (*referendum, par condicio, quorum, ad interim*, per non dire dei maccheronici *Mattarellum, Porcellum* e *Italicum*), medico (*virus, ictus, placebo, post partum, cellula*), psicoanalitico (*libido, transfert*), informatico (*computer* da *computare, monitor* da *monere*), mediatico (*media, audio, video, habemus papam*)»²².

I manuali di grammatica greca e latina dedicano sempre più spazio al lessico e alle famiglie lessicali, mettendo in evidenza il ruolo primario che hanno le parole nell’apprendimento delle lingue, anche di quelle non più parlate, e nell’accesso a un orizzonte culturale e di pensiero che si racconta attraverso le parole.

Maurizio Bettini riporta alcuni versi di Mattia Butturini «scritti in lode di Venezia, che in un lettore avvertito provocano una vera e propria vertigine linguistica: “Te saluto, alma dea, dea generosa / O gloria nostra! O veneta regina! / In procelloso turbine funesto / tu regnasti segura [...] Per te miser non fui, per te non gemo / Vivo in pace per te: Regna o beata / Regna in prospera sorte, in aurea sede”»²³ e afferma che potrebbe trattarsi allo stesso tempo di un testo latino o di italiano letterario in una prospettiva di continuità lessicale prima ancora che ideologica. D’altra parte, se a noi mancano le parole

se non ne troviamo in noi, cerchiamole in altri. Quando le sentiamo vere, non hanno padrone; sono di tutti. Io, allora, con Seneca potrei *dire*, poiché Seneca non solo diceva bene, ma – questo il punto che vorrei sottolineare – dimostrava di non avere alcuna paura di dire neppure di fronte al peggiore dei dolori, la morte di una persona amata. Perché, infatti, tacere davanti alla morte? Perché pretendere che solo il pianto e il silenzio valgano? La parola è vita, e alla morte noi vivi abbiamo il compito di opporre la vita, in qualunque forma, anche in quella di discorso.

Marcia ha perduto un figlio. E Seneca le ricorda che non siamo qui per durare. Che cos’è l’uomo?, le domanda. E subito risponde per lei: “*imbellum corpus et fragile, suapte natura inerme...*” (11, 3), “un corpo debole e fragile, inerme per sua stessa natura...” [...] Basterebbero queste considerazioni a darci

²² Ivi, p. 18.

²³ M. BETTINI, *A che servono i Greci e i Romani*, cit., p. 40.

una prova convincente di quello che è stato uno dei compiti principali della letteratura latina e che rimane una delle sue lezioni più insostituibili: il pensiero della finitudine²⁴.

In un'epoca in cui la parola echeggia, rimbalza, ferisce, si contorce e distorce viaggiando in tutto il mondo alla velocità della Rete, la lingua degli antichi si fa scandaglio del pensiero e dona cura e consapevolezza ai parlanti attraverso il peso della sua storia, la bellezza della memoria.

Memoria del tempo. «Se non leggeremo più l'Eneide perderemo contatto non solo con il mondo romano, ma anche con ciò che è venuto dopo. Perdere Virgilio significa perdere anche Dante, e così via. Un cambiamento radicale di enciclopedia culturale somiglia infatti a un cambiamento di alfabeto». Questa riflessione, che ha la solennità di una massima, è riportata sulla copertina del già citato volume *A che servono i Greci e i Romani?* e sembra voler rispondere in maniera perentoria alla domanda retorica del titolo. L'arte della memoria, più che pura mnemotecnica, va intesa come un'arte costante e caparbia così come ci suggerisce il suffisso iterativo *σκω* di *μυμνήσκω*: “io continuo a esercitare la memoria” e per questo “ricordo”.

Che il patrimonio testuale del mondo classico costituisca un'instimabile eredità è stato ribadito a più riprese, tuttavia occorre precisare che la conservazione senza memoria perde di senso e rischia di trasformarsi in sterile archiviazione. Interrogare i testi, ricondurli al contesto nel quale sono stati concepiti, percepirne affinità e alterità²⁵ equivale a mantenere vivo un ricettacolo di pensieri, sentimenti e vicende fondanti l'identità culturale della nostra società. Guardare al passato era una pratica perseguita già dagli antichi nelle forme della *mimesis* e della *imitatio* letteraria dal momento che «Per i Romani la poesia, che costituisce la base della formazione scolastica, è pratica regolata e codificata e, in quanto tale, si sviluppa attraverso la perpetuazione di maniere, stilemi e immagini [...]. Essenza della letteratura, dunque, è la tradizione. Letteratura significa tra-

²⁴ N. GARDINI, *Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile*, cit., p. 145.

²⁵ Sul concetto di *alterità* potrebbe fondarsi anche il riaccendersi dell'interesse da parte dei discenti per il mondo antico: «Osservata attraverso la lente dei suoi aspetti meno noti, talora persino imprevedibili, la cultura classica si presenta come uno spazio privilegiato, all'interno del quale sperimentare che si può vivere in tanti altri modi: modi che non sono necessariamente identici ai nostri». Cfr. M. BETTINI, *A che servono i Greci e i Romani*, cit., pp. 84-85.

smissione, riserva di memoria, sistema genealogico»²⁶. Di generazione in generazione, attraverso secoli di storia, mediante un processo di tradizione testuale che la filologia si propone di ricostruire ci siamo trovati al cospetto di una imponente biblioteca di bellezza e di saperi, il cui accesso è riservato soltanto a coloro che hanno scelto di acquisire competenze linguistiche (morfologiche, lessicologiche, sintattiche) idonee al discernimento dei testi antichi, in un circolo virtuoso di corrispondenza completa tra lingua, cultura e testi. Se stanno così le cose, gli argomenti proposti a difesa delle lingue classiche (sviluppo delle capacità logiche, allenamento al ragionamento tali da permettere di intraprendere qualsiasi indirizzo di studio universitario), seppur veritieri, si rivelano parziali. Non l'utilità, ma la bellezza e il piacere sembrerebbero le categorie più adatte agli studi classici, insieme a quella della difficoltà: una scuola difficile è una scuola egualitaria. Oggi «la scuola è diventata di massa. Gli studenti hanno chiesto confusamente che la scuola non fosse più il marchio di un destino sociale. Credevano che bastasse proclamare che il mondo era diverso, che era come lo sognavano, e la scuola ne fosse l'ingresso indolore. Invece il mondo plasmato da forze fuori dal loro controllo li aspettava al varco, illusi e disarmati»²⁷. Nella misura in cui il liceo classico ha cessato di essere una scuola di formazione delle *élites*, e l'intero sistema educativo ha smesso di formare tecnici e dirigenti, scegliere gli studi classici è un atto di coraggio e di libertà, una sfida ad affrontare le difficoltà, poiché «se non vogliamo privare i nostri ragazzi delle capacità di cui prima o poi avranno bisogno, dobbiamo regalargli studi degni di questo nome, e smetterla di proteggerli da ogni sfida che possa metterli davvero alla prova»²⁸.

FEDERICA CAIAZZO

²⁶ N. GARDINI, *Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile*, cit., p. 92.

²⁷ G. LOLLI, *Un matematico in difesa del liceo umanistico* in AA.VV., *Processo al liceo classico. Resoconto di un'azione teatrale*. Torino, Teatro Carignano 14 novembre 2014, cit., p. 115.

²⁸ L. RICOLFI, *No, il problema non è il latino*, «Il Sole 24 Ore», 16 ottobre 2016.

Note e rassegne

IL MOVENTE È SCONOSCIUTO. ALCUNE RIFLESSIONI.

C'è una frase nell'ultimo romanzo di Marco Santagata che subito, al primo colpo d'occhio, mi si è fissata in mente: « Non vorrei essere qui. Ma non so vedermi che qui. Non ho desiderio di cambiare, semmai di spegnere ... ». Vi ho letto l'eco di una stanca palinodia, condivisibile da tutti coloro che, in anni remoti, sedotti dal miraggio di metafisiche azzurre lontananze, si erano dati particolari parole d'ordine: «Non ora, non qui», «Ovunque, lontano da qui». Forse, di simili imperativi dell'anima, Luigi Ferrari, antieroe protagonista de *Il movente è sconosciuto*, non ha mai avuto chiara percezione. Eppure, anche per lui c'è stato un momento in cui, di azzurre lontananze, aveva percepito i luminosi orizzonti. Orizzonti tagliati sulla sua natura di non sognatore, prosaici, ma non privi di un fascino ambizioso, come può esserlo una Cattedra di Economia all'Università, un incarico dirigenziale in qualche importante ente di Stato. Si era aperto per lui un simile squarcio, quando la sua tesi di laurea aveva goduto di sinceri apprezzamenti; non perché fondata su ipotesi sperimentali genialmente innovative, ma perché ritenuta una ricca miniera di dati informativi, catalogati con diligente precisione, sulla realtà economica di una determinata area territoriale. Non è solo la brillante intuizione a pagare in ambito accademico, anche la paziente, scrupolosa tenacia nel registrare cifre e dati può essere lodata; o almeno lo poteva, quando la ricerca non era ancora computerizzata. Poco dopo, un professore lo aveva invitato a seguirlo a titolo volontario in un'altra università, per coadiuvarlo negli impegni didattici e intanto continuare a studiare. Un invito accompagnato da caute ipotesi di futuri sbocchi di carriera, tanto vaghe e sfumate, da non potersi certo chiamare promesse. Foraggiata dalla generosità dei vaglia paterni, era iniziata per lui quella vita universitaria mai vissuta da studente. Altrettanto nuovo e inaspettato, l'innamoramento per una giovane

donna, suo esatto contrario: bella, ricca, disinibita, pronta a prendere la vita di petto con allegre risate, a stare con lui, finché lui la divertiva, a mollarlo senza pensarci, quando le era venuto a noia. Era stata quella, per Luigi Ferrari, una storia d'amore importante, come ancora, tanti anni dopo, sua sorella è disposta a sostenere, o piuttosto, come sua moglie è convinta, un sentimento tutto unilaterale, neppure capace di dichiararsi. Resta il fatto che il nome di quella donna, Claudia, egli ha voluto darlo alla sua bambina, salvo poi, per evitare di pronunciarlo, chiamarla affettuosamente Reginella.

Come quella amorosa, anche l'alzata d'ali in campo scientifico non si è mai mutata in un vero volo. E non perché nella nuova città, con un nuovo grande amore, Luigi Ferrari si fosse dato all'ozio e al divertimento. A suo modo, egli aveva continuato a studiare. A suo modo, appunto: elaborando giorno dopo giorno progetti di ricerca sempre più complessi, tutti congelati sul nascere, senza che egli mai si decidesse a entrare realmente nel vivo di uno solo di essi. Intanto, una malcelata cattiva coscienza lo spingeva a diradare sempre più i rapporti con l'università, sino a troncarli del tutto, mentre un'altra donna, tutta agli antipodi di Claudia, era entrata nella sua vita, senza che egli avesse fatto nulla per farcela entrare. Era stata lei a imporsi come compagna, e poi a indurlo, quando una gravidanza s'era annunciata, a partecipare a un concorso nell'Inps, facilmente superato, perché riguardante «un posto di basso livello», che neppure richiedeva il titolo di laurea. Dopo la garanzia del posto fisso, tutto pianamente consequenziale: il matrimonio, la nascita di altri due figli ... tutto nei più ovvi canali di una sbiadita *routine*. Pianificata da lei, insegnante di matematica, ancora in ballo tra due sedi in città diverse, accettata da lui in modo amorfo; come se di una vita diversa, meno piatta e incolore, non fosse plausibile neppure l'ipotesi.

Quanto sin qui ho cercato di sintetizzare è tutto ciò che il discorso di Santagata colloca a monte del racconto. Definizione di un equilibrio antecedente l'“ora avvenne che”, recuperato grazie all'ampia gittata di una rete di segmenti analettici, affioranti nei modi di uno *stream of consciousness*, più che mai consoni all'introversione del protagonista. Ma è comunque, quella del monologo interiore, la cifra espressiva che, nella seconda *tranche* del romanzo, dà vita alla rivisitazione di quanto nella prima accaduto e raccontato, da un opposto angolo visuale. Dalla parte di lei, appunto. Dalla parte di una moglie a lui alquanto simile, nel sentimento prosaico del vivere, di lui più risoluta, come chi, nella vita, ha imparato presto a cavarsela da sola. La similarità tra i due, in effetti, diventa palese diversità, per quanto

si attiene, in lui, alla pacifica accettazione della propria mediocrità; in lei, all'insoddisfazione rancorosa che ne caratterizza atteggiamenti e comportamenti nei confronti del mondo e soprattutto del marito. Come se in ogni istante, al solo guardarlo - e vederlo sempre ancorato, nelle parole e nei gesti, a un'abitudine per chiunque altro logorante - lei continuasse a chiedersi come ci si può sentire così tanto appagati dal nulla. Così soddisfatti della propria pochezza da non essere mai sfiorati dal pensiero di una svolta in positivo: un avanzamento di carriera, una maggior visibilità, un miglioramento dello stentato bilancio familiare. Ancor più, ciò che in lui la irrita è il dover constatare come, di fronte ai progressi degli altri - gli ex-colleghi che lui si ostina a chiamare amici - non è mai colto da uno scatto d'orgoglio, o di sana invidia. Come chi sa di essere incapace di volare, egli è sempre lontanissimo dal prendersela a male se gli altri spiccano il volo. Anzi, è sempre prodigo di complimenti e sincere congratulazioni, come se il fatto che gli altri si muovano e progrediscano gli apparisse del tutto naturale, come altrettanto naturale reputa per sé, il restare sempre fermo al palo. Convinta di leggere nei meccanismi mentali di lui come in un libro aperto, avrebbe invece di che stupirsi sua moglie, se sapesse quale tipo di gratificazione il marito trova in quel lavoro tanto monotono alla Divisione Pensioni, quanto ne apprezza i «rituali». Ma su questo, conviene lasciare la parola a Luigi Ferrari. E se la citazione apparirà un po' lunga, credo ne sarà comunque valsa la pena:

«Tenere la contabilità delle vite altrui, assegnare a ciascuno il suo, redigere il bilancio e tirare le somme mi appaga, mi realizza. Riduco all'essenziale, cioè riporto alla sua vera essenza, centinaia di vite ciascuna delle quali si crede unica e irripetibile; e invece rientrano tutte, senza eccezioni, nei campi prestampati della mia modellistica, si sistemano nelle loro colonnine e tutte lasciano la stessa identica traccia di numeri e somme lungo il loro progredire verso la parola "liquidato" [...]. Mi delizia il pensiero che i miei schedari siano il duplicato di quelli della Provvidenza. La mia calcolatrice è più inesorabile del Fato: ordina, dispensa, condanna; nei miei calcoli anche il tempo si raggela».

Forse, davvero tutto questo sua moglie non potrebbe immaginarlo, senza che la si possa rimproverare di scarsa conoscenza del padre dei suoi figli. La maschera/apparenza di quest'ultimo epigono di *Bartebly lo scrivano*, o dei tanti *Belluca* disseminati nell'universo novellistico pirandelliano, o ancora degli infiniti piccoli gangli dell'elefantiaca burocrazia zarista tra Cechov e Dostoevskij, sino all'inarrivabile Ugo Fantozzi, cela dunque la realtà psicopatologica del delirio di onnipotenza. Una quieta, educata

pacatezza è il travestimento scenico di un sedicente demiurgo, arrivato a sentirsi tale, quando, facendo leva su quella propensione per numeri e caselle, che tanta prova di sé aveva dato nella tesi di laurea, il senso di una frustrazione profonda, mai affiorato a livello di coscienza, si è ribaltato nell'esatto contrario: una *libido maiestatis* che raggiungerà il suo apice al vertice della parabola narrativa. E per questo ultimo scatto non potrà certo mancare un pretesto d'innegabile validità.

Nella monotonia di un'esistenza sempre rigorosamente uguale a se stessa, è contemplato il rito periodico del controllo medico. La consueta *routine* però questa volta si blocca: il verdetto delle analisi suona alquanto sconvolgente, dichiarando l'urgenza di un intervento chirurgico all'intestino, per scongiurare l'evenienza infausta che sia il fegato a venire intaccato. Al ritorno a casa, risucchiato nel logoro copione di ogni sera - la moglie stanca e nervosa, il figlio maggiore in cerca di una giustificazione per un compito non svolto, i due più piccoli renitenti all'imperio materno dell'andare a letto - Luigi Ferrari non trova altra soluzione, per rimuginare in silenzio sui suoi pensieri, che simulare attenzione al telegiornale, salvo due brevi comunicati. Il buon esito delle analisi, il primo, accolto dall'immusonito scongiuro della moglie; la sua andata a Roma l'indomani, per ragioni di lavoro, il secondo. Due menzogne legate in relazione causale: troppo tragica la verità che la prima nasconde, per poter essere rivelata in quel solito clima di grigia *bagarre*. Conseguente quella verità la seconda, inventata per celare l'inconfessabile bisogno di rivedere, in solitario pellegrinaggio, i luoghi della propria infanzia, dare loro un ultimo addio. Un bisogno troppo umano in chi, schiacciato da una condanna fatale, sente mancargli il tempo per rivederli ancora. In un chiaro mattino d'autunno, parte dunque Luigi Ferrari alla personale ricerca del tempo perduto. Sale sulla dorsale dell'Appennino, ritrova Monticello, paese natio un tempo prevalentemente agricolo, mutatosi in luogo di villeggiatura estiva, da quando i cittadini della pianura ne hanno scoperto la salubrità dell'aria, col conseguente sconvolgimento del paesaggio. Grappoli di villette a schiera, rustici e cascine divenute seconde case, così come è accaduto alla sua dimora natale, venduta di comune accordo coi fratelli dopo la morte dei genitori. Fattasi sciocca e pretenziosa nella radicale ristrutturazione, quasi irriconoscibile, questa gli appare deserta, quando egli muove qualche passo, nell'ex cortile mutato in ambizioso giardino. La porta socchiusa gli lancia, irresistibile, l'impulso a entrare, per ritrovarsi in un interno ridicolmente lussuoso che ha cancellato la memoria delle antiche stanze. Anch'essa impreziosita, solo la scala che conduce al piano superiore pare rimasta al

suo posto. Sarà proprio la scala lo strumento di un incidente mortale, che colpirà un'inaspettata presenza comparsa all'improvviso. Un incidente di cui Luigi Ferrari è muto spettatore e consapevole complice, proprio per il suo non aver detto e fatto nulla. Per aver anzi goduto del modo in cui, sinora esercitata su un tavolo d'ufficio, riempiendo moduli prestampati, la sua *vis* demiurgica abbia ora trovato come dispiegarsi sulla condizione umana, suggerendogli considerazioni di questo tipo: «... Il destino, ecco. E io gli ho dato una mano. L'idea di essere stato lo strumento del destino mi sorride». Ancor più gli sorriderà l'idea di poter essere non uno strumento, ma *tout court* il destino, poco più tardi, quando in paese, nella canonica ove era solito con genitori e fratelli trascorrere i mesi invernali, ancora qualcuno gli parlerà di ristrutturazioni, di miniappartamenti ricavabili dalle grandi stanze della sua memoria. Spettatore/complice inerte di fronte allo scempio ormai irrimediabile della casa natale, attore consapevole di un omicidio, pur di impedire un ulteriore scempio annunciato, Luigi Ferrari/Edmond Dantès diventa conte di Montecristo: si fa artefice di un crimine vissuto come atto di giusta vendetta verso i profanatori sacrileghi del suo paradiso perduto. E se ad agire in lui è comunque lo stato mentale di chi non ha più niente da perdere, tanto forte è il sopravvento del superuomo, sulla sua abituale mitezza, da farlo sentire, mentre rotea il corpo contundente strumento del delitto, un antico discobolo, magari, perché no, proprio la reincarnazione di quello di Fidia. Con tranquilla indifferenza, si accinge poi al viaggio di ritorno. Solo l'indomani, in un raro momento di quiete pomeridiana, Ferrari si decide a mettere a parte la moglie dell'infausto esito delle analisi e dell'imminenza dell'intervento chirurgico. Il pianto di lei lo eccita; in un rapporto sessuale eccezionalmente violento e coinvolgente, il maschio di solito latente in lui pare ridestarsi come se, dall'ambito tana-tologico, la sconosciuta forza distruttiva fosse ora passata a quello erotico. A suo avviso, il mostrarsi energico dominatore è stato determinante per l'insolito godimento femminile. Sarà poi la moglie a raccontare di averlo assecondato, solo perché spaventata da un comportamento tanto insolito. In questo momento di breve interludio, precedente il ricovero ospedaliero, altra stranezza, per chi lo osserva, è il suo compulsivo sfogliare non il solito quotidiano, ma un grosso fascio di giornali, in cerca di notizie su quanto accaduto a Monticello. Vuol essere certo di non essere stato notato, di essere al di fuori e al di sopra di ogni sospetto, o è piuttosto orientato sul desiderio del contrario. La componente esibizionistica della sua patologia non resta forse delusa nel constatare che un gesto tanto eclatante è passato inosservato? Se è questa la vera ragione recondita, il rammarico ha

di che sostanziasi: rapidamente archiviata come fatale incidente la prima impresa, degna di maggior attenzione la seconda, catalogata anch'essa ben presto come omicidio a scopo di rapina, quasi per certo attribuibile ai soliti Albanesi. Allo sconcertato divoratore di carta stampata non resta che la lusinga di aver compiuto il delitto perfetto.

Quello che viene poi - l'intervento chirurgico perfettamente riuscito, la lenta e confortante convalescenza, la tanto sospirata ripresa del lavoro - interamente si assesta sui binari di una placida *routine*, addolcita da un nuovo clima di quiete rasserenante. Sempre immusonita e acida, la moglie si è mutata in un'infermiera solerte e affettuosa; i bambini, nei loro giochi, si sono fatti meno chiassosi; il figlio maggiore sembra finalmente aprirsi al dialogo; tornato in ufficio, tutti i colleghi si congratulano per la splendida ripresa. A questo proposito, lo stesso Ferrari talvolta è colto da dubbi: lo meraviglia il suo star bene, il non accusare alcun sintomo di peggioramento. Troppo gli sembra in contrasto, questo nuovo stato di perfetta salute, con le parole vaghe, ma pessimistiche, al tempo pronunciate dal chirurgo, oltre che con quanto lui stesso ha sempre sentito dire sul progressivo declino, o rapido peggioramento, quando è il fegato a essere colpito. Non sa neppure lui se congratularsi con se stesso, o pensare alla crudeltà di un prossimo crollo improvviso, dopo l'illusione della guarigione. A tutti questi dubbi porrà fine, alla visita di controllo, lo stesso chirurgo: prodigo di espressioni di autocompiacimento per l'ottima riuscita dell'intervento, di allegri complimenti al paziente, per la sua forte fibra montanara. E quando, non poco sorpreso, questi pronuncia balbettando la parola "fegato", il professore non nega affatto di aver formulato una diagnosi pessimistica, ma puntualizza di averlo fatto in via ipotetica. Quell'esito letale pronosticato si sarebbe verosimilmente realizzato, qualora, in assenza di un intervento chirurgico tempestivo, il fegato fosse stato intaccato. Base fondante di tutto il suo discorso era stato un *se ...* di cui Ferrari non aveva tenuto conto. Rintronato e confuso, come il condannato a morte che già di fronte al plotone, si sente annunciare la grazia in cui aveva smesso di sperare, Ferrari ripensa agli ultimi mesi trascorsi, proiettati sul gelido orizzonte di una morte prossima; a quanto quel verdetto di condanna ha rotto la scorza della sua normalità e ha dirottato verso esiti impensabili i suoi gesti e i suoi pensieri. Prima di rincasare non manca però di acquistare sette rose per la moglie, giocattoli per i bambini, di pensare a un dono in denaro per il figlio maggiore ... dovrà essere quella, per la sua famiglia, una serata speciale, una serata di festa. Di una festa che non ci sarà o che si rovescerà nel suo preciso

contrario. A narrarci quanto accadrà nelle prossime ore non è però il protagonista, il cui discorso s'interrompe su questa, presto frustrata, rosea prospettiva di familiare dolcezza. A prendere la parola è ora sua moglie, che dal proprio angolo visuale – perfetta esemplificazione di un discorso rivissuto – ripeterà il racconto di lui, aggiungendovi naturalmente il suo diario intimo, di donna che di rado sorride e non ride mai.

Che il delitto perfetto non esista – inscrivendo sotto tale rubrica il delitto fondato sull'inesistenza di qualsiasi relazione tra vittima e assassino – è ciò che, volendogli attribuire un'intenzionale incursione in campo giallo/*noir*, il racconto di Santagata brillantemente dimostra. Ne offre verifica la prima affermazione inaugurante il monologo femminile, attestante la ferma sicurezza con cui, da subito, questa donna quasi sempre silenziosa e immusonita si è convinta del diretto rapporto fra i fatti di Monticello e il proprio marito, fissando in lui l'immagine del diretto responsabile. Il mattino successivo a quella fantomatica andata a Roma, non ha tardato a cogliere ampie macchie di sangue sui suoi pantaloni, e si è prontamente affrettata a farle sparire. Altrettanto tempestiva l'intuizione, esatta, che, sporchi di sangue debbano essere anche i sedili dell'auto, prontamente portata al lavaggio, mentre matura in lei la decisione di non fare assolutamente parola al marito di quanto ha scoperto. Già ella ha maturato la decisione di farsi complice silenziosa dell'insospettabile assassino, per tutta una serie di confuse ragioni, per lei stessa non completamente decifrabili, che posso provare ad elencare. Non troppo rilevante, il patto di solidarietà coniugale che a lui dovrebbe legarla; il suo sentimento verso di lui non è così forte e esclusivo. L'obbligo morale di difendere la famiglia, scongiurarne la disgregazione, oltre alle traumatiche ripercussioni sui figli che una conclamata colpevolezza con gli annessi risvolti penali potrebbe comportare, è una ragione certo eticamente più valida. Molto meno nobile, ma non meno cogente, l'idea che una muta complicità, all'interno del rapporto di coppia, rafforzerebbe la sua posizione: restare in silenzio, ma fare in qualche modo capire al marito che ella sa, sarebbe un bel modo per tenerlo in pugno, farlo sentire costantemente sotto ricatto. Più indecifrata e latente, la suggestione, comunque fascinosa, della scoperta in lui, sotto le parvenze consuete di una dimessa pavidità, di un lato oscuro – preannunciato da quell'unico furioso amplesso – fatto di forza brutale e di incontrollata, primitiva violenza. Al di sopra di simili sensazioni confuse, si attesta, come legittima e prioritaria ragione, dettata da comprensibile paura, l'imperativo categorico del dover sempre e comunque proteggere i propri figli, difenderli da un nuovo eventuale raptus di follia paterna, che

su di loro potrebbe abbattersi. Di qui, quel suo nuovo comportamento che Luigi Ferrari vive come insperato raddolcimento caratteriale: il prendersi cura di lui con instancabile sollecitudine, il circondarlo di attenzioni e premure, l'occuparsi meglio e di più dei bambini perché non cerchino la compagnia paterna ... Tutta una serie di nuovi tratti comportamentali, appunto leggibili all'esterno come un benefico mutamento, come un risveglio affettivo dopo l'ansia per la malattia, e che altro non sono invece che pretesti per rimanere di più in casa, per fare in modo, con discreta e attenta vigilanza, che i figli restino col padre il meno possibile. Nuovo angelo del focolare o attenta guardiana, mettendo a dura prova la forza dei propri nervi, ella continua a recitare stoicamente la sua commedia, fino a quell'ultima sera che suo marito avrebbe tanto voluto festeggiare. Non farà in tempo Luigi Ferrari a raccontarle il paradossale equivoco che per tanti mesi ha condizionato le loro esistenze. Quando finalmente rincaserà, con la faccia da festa e in mano i regali, troverà ad aspettarlo i carabinieri venuti ad arrestarlo. Non è stata solo la moglie a scoprire la sua verità nascosta.

Quando un brillante autore di romanzi è, ancor prima, un valente studioso di letteratura, forse ancora più viva si fa nel lettore la propensione a chiedersi quali modelli della tradizione italiana e internazionale possano averlo maggiormente influenzato. Alcuni nomi ho già dovuto farli, volendo inserire il protagonista in un canone figurativo/tipologico consolidato nella letteratura occidentale otto/novecentesca, che in ambito italiano trova inaugurale prototipo, a mio modesto avviso, nel leopardiano islandese. Alquanto evidente mi sembra poi, nella caratterizzazione di Luigi Ferrari, il calco di Arthur Meursault, *Lo straniero* di Camus, ma questo di certo già è stato detto. Qualche altra osservazione mi viene spontanea circa il possibile rapporto tra il romanzo giallo e il libro di Santagata. Un rapporto non casualmente suggerito dal colore della copertina, che però, a Marco Santagata, non mi sembra interessare troppo. Non solo perché il delitto, la sua dinamica e il suo autore sono chiaramente esplicitati sulla pagina; tutto si svolge sotto gli occhi del lettore. Ma soprattutto perché, per tutto il libro, il senso della componente gialla rimane affidato esclusivamente alla giusta intuizione femminile. Manca la figura del detective, manca qualunque accenno alle indagini, alle dinamiche poste in essere per ufficialmente sancire un'oggettiva colpevolezza.

A mio parere, sapientemente nascosto, è un altro il modello fondamentale a cui Santagata si è in senso lato attenuto, forse senza averne neppure piena consapevolezza. Per ipotizzarlo, devo però citare l'estrema

nota conclusiva: «Il processo a carico di Luigi Ferrari, reo confesso, non è mai stato celebrato. Venti giorni dopo la sua associazione alle carceri cittadine. L'imputato ha accusato gravi disturbi all'apparato digerente, le analisi hanno rivelato la presenza di formazioni neoplasiche al fegato. Ricoverato al Santa Chiara, il Ferrari è deceduto all'inizio del mese di giugno. Gli era accanto la moglie: La sua ultima volontà è stata quella di essere inumato nel cimitero di Monticello, suo paese natale. Il movente del delitto è rimasto sconosciuto.». Un breve trafiletto giornalistico, dal sapore vagamente burocratico, compilato in un linguaggio che non è quello letterario, ma quello asettico della cronaca. Per la cronaca, appunto - azzardando un po', potremmo dire per la storia - il delitto accertato è rimasto inspiegabile, fondato su un movente ignoto. Ed è stato Alessandro Manzoni a sostenere che spetta all'*Invenzione*, al romanzo, scoprire (inventare / *invenire*) le verosimili ragioni umane che stanno sotto tutto ciò che la *Storia* accerta; il carsico groviglio di motivi e ragioni su cui la *Storia* cammina. La cronaca informa, per farlo poi subito dimenticare, di un delitto violento, inspiegabile, perché commesso da un irreprensibile quanto insospettabile piccolo impiegato, alieno da qualunque legame con la vittima. Nelle pieghe recondite dell'animo di quel piccolo impiegato entra l'invenzione romanzesca, ne spiega sentimenti, paure, frustrazioni, rende così plausibile l'inspiegabile, rende conoscibile un movente altrimenti destinato a restare sconosciuto. Suppongo sia questa, di chiara eco manzoniana, la lunghezza d'onda su cui Santagata si è mosso, ne fosse o meno consapevole. Ma questo possiamo sempre domandarglielo.

EMMA GRIMALDI

Recensioni

RENZO RABBONI, *Francesco Stefano di Lorena e l'abolizione del Sant'Uffizio. I processi Crudeli (1739-1747) nella Toscana della Reggenza*, Udine, Istituto di Studi Storici Tommaso Crudeli, 2017.

Il volume rappresenta la terza compiuta indagine che Renzo Rabboni dedica, nell'arco di un ventennio, in collaborazione con l'Istituto di Studi Storici Tommaso Crudeli di Udine, alla figura del letterato massone Tommaso Crudeli (1702-1745), che si deve considerare – sulla scorta degli autorevoli giudizi di Leopardi, Carducci, Croce e Binni – un protagonista nel panorama della lirica della prima metà del Settecento, nonché un'icona per il ruolo determinante svolto sul piano storico. È noto infatti che la sua ben nota vicenda processuale offrì il destro al Granduca Francesco Stefano di Lorena (1708-1765) e successivamente al figlio Pietro Leopoldo (1747-1792) per avviare una serie di provvedimenti, che entro il 1782 portarono in Toscana e poi a catena nel resto d'Europa alla soppressione del Sant'Uffizio e all'abolizione della mano morta, della nunziatura e della pena capitale. Da cui prese il via il lungo cammino verso il riconoscimento di quei diritti che sarebbero stati ufficialmente sanciti solo dopo il secondo conflitto mondiale.

Ben prima delle riflessioni di Beccaria e Voltaire e della Rivoluzione francese, dunque, nell'illuminata Toscana

del Granduca lorenesi si cominciò a puntare il dito verso quel mondo che puniva un pensiero errato o eretico con la morte e con la punizione corporale. È in questo periodo storico che il potere civile si emancipò da quello religioso nel controllo dei diritti dei cittadini. L'avvio di questo percorso in Italia può essere identificato proprio con l'imprigionamento di Tommaso Crudeli – avvenuto il 9 maggio 1739 nelle carceri fiorentine dell'Inquisizione in Santa Croce e durato sedici mesi, durante i quali fu torturato e detenuto in condizioni terribili – ma soprattutto con il rapporto sulla sua vicenda, che lo stesso Crudeli consegnò al Granduca.

Questo nuovo lavoro si affianca ai due precedenti, di cui costituisce, per un verso, un completamento e, per l'altro, uno sviluppo, e come quelli si segnala per la ricchezza dei documenti, anche inediti, che sostanziano il discorso. Può essere utile qui richiamarli brevemente, poiché tutti insieme formano un trittico che, grazie all'appassionata ricerca e puntuale analisi critica di Rabboni, restituisce un affresco di grande valore storico e letterario. Il primo, «*Monsignor / il Dottor Mordi Graffiante*»¹, è dedicato alla complessa situazione testuale delle rime crudelia-

¹ RENZO RABBONI, «*Monsignor / il Dottor Mordi Graffiante*». *Le rime inquisite di Tommaso Crudeli*, prefazione di Guido Baldassarri, Udine-Firenze, Istituto di Studi Storici Tommaso Crudeli, 2000.

ne, nate spesso all'impronta, all'incrocio di oralità e scrittura, e pubblicate postume con tagli e interpolazioni dei curatori, che non hanno impedito alla Chiesa di metterle prontamente all'*Indice*. Il secondo invece ha proposto l'edizione critica del racconto della *Carcerazione e processura* del Poppese:² una relazione che – sul fondamento di prime stesure, autografe e idiografe, conservate nella Biblioteca Estense di Modena – va attribuita a Crudeli stesso, con l'assistenza dell'amico fraterno Luca Antonio Corsi, anche se poi circolò in forma anonima e guasta, a partire dal 1782, quando fu 'riesumato' da Francesco Becattini entro l'*Istoria dell'Inquisizione ossia S. Uffizio. Fatti appartenenti all'Inquisizione e sua istoria generale e particolare di Toscana*.

La disavventura di Tommaso è al centro anche della nuova indagine, avvicinata ora all'altra vicenda processuale, in molti aspetti simile, vissuta dal fratello minore del Crudeli, Antonio, e concentrata – vale per entrambi i casi – su fonti nuove o non vagliate finora in maniera esaustiva. Tra queste vanno annoverate, in primo luogo, le note diaristiche del medico mugellano Antonio Cocchi (1695-1758), affidate agli oltre 100 quadernetti delle sue *Effemeridi*, che seguono, giorno per giorno, assieme agli avvenimenti che riguardano la vita fiorentina, anche gli accadimenti relativi alla vicenda di

Tommaso, il quale compare tra le sue frequentazioni ancor prima dell'arresto e spesso in compagnia dell'ambasciatore inglese sir Horace Mann. Del Mann, va sottolineato, il Cocchi era il medico di fiducia, come per altro di gran parte degli inglesi della colonia fiorentina. Le annotazioni consentono di seguire le mosse dell'inquisitore fin dai primi sospetti, che coinvolgevano tutti gli uomini di loggia (quella fiorentina fu la prima fondata in Italia dai britannici e Crudeli vi fu ammesso nel 1735) e offre ragguagli inediti sull'incalzare dei fatti: dall'arresto alle ripercussioni immediate della vicenda sulla stampa estera, alle notizie che filtravano dalla detenzione, attraverso i biglietti trasmessi all'esterno del carcere, alla liberazione, avvenuta in modo definitivo solo nell'aprile del 1741. Anche se, come è noto, Crudeli non si riprese più dalla dura esperienza del carcere, e trascorse gli ultimi anni della sua vita assistito dagli amici fino a spegnersi il 27 marzo 1745.

Tra i documenti del tutto inediti si segnala il registro della seduta del 12 dicembre 1739 della Gran Loggia di Londra, durante la quale fu raccolta una somma davvero cospicua per l'epoca, 21 *pounds*, per sovvenire la causa del prigioniero di Firenze, finanziando nel 1740 la ristampa dell'ode eroica di Crudeli a Carlo Maria Broschi detto il Farinelli (1705-1782), e forse anche la liberazione stessa; che dovette contare su complicità all'interno del carcere. Inedite sono inoltre alcune lettere dell'abate e marchese Antonio Maria Niccolini (1701-1769) o a lui indirizzate, conservate nel ricchissimo

² LUCA CORSI – TOMMASO CRUDELI, *Il calamaio del Padre Inquisitore. Istoria della carcerazione del Dottor Tommaso Crudeli di Poppì e della processura formata contro di lui nel tribunale del S. Uffizio di Firenze*, a cura di Renzo Rabboni, Udine-Firenze, Istituto di Studi Storici Tommaso Crudeli - Del Bianco, 2003.

Archivio dei marchesi Niccolini di Camugliano. Anch'egli condusse una vigorosa battaglia in difesa di Crudeli fino alla sua scarcerazione, potendo valersi delle accorte sollecitazioni di Lady Walpole (1709-1781). Le sue lettere all'erudito fiorentino, custodite nel menzionato archivio, sono riprodotte in un'appendice, insieme a quelle che gli destinò l'abate Antonio Conti (1677-1749), che al Niccolini si affidò per appianare liti forensi con la Sacra Rota di Roma e soprattutto per dare veste definitiva alle proprie tragedie, dopo averne accolto la proposta di allestire un'edizione organica.

Anche la prospettiva letteraria, si diceva, è ben presente all'attenzione di Rabboni, che ha raccolto qui in forma unitaria il pur ridotto epistolario del Poppese. Per il quale, beninteso, è improprio parlare di epistolario dal momento che, al di là della nessuna volontà dell'interessato di comporre un *corpus* organico, le lettere giunteci (sue o a lui dirette) sono pochissime e nascono tutte da occasioni ben concrete o da precisi bisogni materiali: che riportano quasi sempre allo scontro con l'Inquisizione fiorentina e appartengono al breve torno dei primi anni Quaranta, appena dopo l'avvenuta scarcerazione e nel pieno degli strascichi della vicenda giudiziaria. Tra i pochi lacerti sopravvissuti, spicca però una lettera o meglio un lungo biglietto, fino ad oggi sconosciuto, e inviato a Crudeli dal ministro inglese Horace Mann, in data 7 maggio 1737, da Pisa, dove si trovava in occasione di un Capitolo dei Cavalieri di Santo Stefano. Il testo, steso in un italiano con qualche comprensibile incertezza, è di

notevole interesse, perché testimonia il vincolo di amicizia che univa Crudeli al Mann. Il quale non a caso sarà anche uno degli artefici della sua liberazione, manovrata da Lady Walpole e fortemente voluta dallo stesso Granduca, come atto risolutivo teso a contrastare i privilegi ecclesiastici in Toscana e l'azione del Sant'Uffizio in particolare. La lettera di Mann attesta, più esattamente, l'opera di mediazione del ministro inglese per accreditare Crudeli presso alcune figure influenti del governo della Toscana lorenesse: segnatamente, il generale Carlo Francesco di Wachtendonk, comandante delle forze imperiali in Toscana; il Presidente dello stesso Capitolo, l'auditore Francesco Maria Ricci; e il ministro della guerra Carlo Rinuccini. Il tutto allo scopo, molto probabilmente, di guadagnare all'amico la segreteria del principe Marc de Craon (1679-1754), Presidente del Consiglio di Reggenza e primo rappresentante del sovrano di Lorena in Toscana dal 1737 al 1749. La manovra si conosceva finora unicamente per un cenno, contenuto in una lettera datata 30 luglio 1737 e indirizzata a monsignor Galiani da Bernardo Tanucci, primo ministro di Carlo I di Borbone, che le cose di Toscana le conosceva bene; peraltro, Tanucci era stato maestro di Crudeli e promotore della sua laurea pisana *in utroque iure* e, da suo grande estimatore, l'avrebbe anche voluto come poeta cesareo alla corte napoletana.

Al caso giudiziario di Tommaso è affiancata – si diceva – quella che può essere considerata una sua appendice, dal momento che rientra anch'essa a pieno titolo nello scontro tra potere

temporale ed ecclesiastico a Firenze e, più in particolare, tra la famiglia Crudeli e l'inquisitore. Si tratta del 'secondo' processo Crudeli, che fu celebrato in sede civile contro Antonio, incriminato e condannato alla pena del confino per aver attentato alla vita del padre vallombrosano Prospero Celandri, confessore spirituale di sua moglie, e che dell'assenza di lui aveva approfittato per ingravidarla. La vicenda è affidata al racconto di un *Estratto* con annesso *Osservazioni*, il tutto per opera di un altro vallombrosano, il padre Francesco Maria Romani, priore del convento di Santa Trinita a Firenze. Al testo di padre Romani è affiancata anche la trascrizione delle carte superstiti degli atti degli Otto di Guardia e di Balìa, oggi conservate all'Archivio di Stato di Firenze, di cui resta però solo un troncone mutilato, dopo che sono stati asportati diversi fogli.

Nella sua accurata disamina, Rabboni insiste a sottolineare l'affinità delle due cause, al punto che Antonio si può definire la seconda vittima dell'Inquisizione nella famiglia Crudeli, particolarmente invisa al clero toscano. In primo luogo, infatti, egli fu attivamente implicato nell'*affaire* del fratello, avendolo assistito attivamente durante la sua carcerazione e, soprattutto, avendolo aiutato nel progetto (poi abortito) di fuga. In secondo e maggior luogo, anche Antonio per parte sua si trovò a scontrarsi con l'ipocrisia dei Superiori del confessore della moglie, interessati solo a sopire lo scandalo e, soprattutto, a distorcere la versione dei fatti attraverso la costruzione di un *pamphlet* dichiaratamente di parte.

Il racconto disteso della 'guerra' di Antonio coi Vallombrosani, l'*Estratto* già ricordato, fu infatti approntato anch'esso, come quello riguardante il processo di Tommaso, sulla base degli atti dei due processi (civile e religioso) e ad uso di un autorevole personaggio (l'*Amico*, a cui si rivolge in avvio la voce narrante, in cui va riconosciuto un esponente di riguardo dell'Ordine). Soprattutto però, come nell'altro caso, l'accaduto fu alterato nelle carte del racconto, per servirsene ad un fine molto simile: diffondere una versione mistificata della vicenda e – a più lungo raggio – offrire un contributo alla causa del Sant'Uffizio, attraverso la dimostrazione dell'inclinazione 'criminale' propria della famiglia Crudeli e, di contro, la buona fede e l'innocenza degli ecclesiastici, a cominciare dal frate Celandri.

Manca ancora all'appello il processo religioso, cioè quello che il Celandri subì all'interno dell'Ordine, dopo esser stato allontanato da Poppi in gran segreto; per ora è irreperibile, anche se probabilmente è conservato nell'Archivio dell'abbazia di Vallombrosa, che finora ha opposto una fiera resistenza ad ogni indagine. Ma questo è un altro discorso, che potrà casomai riguardare un prossimo volume crudeliano.

ANDREA MAURUTTO

RENÉ CORONA (a cura di), «...Dove catturare l'anima...». *Cahier d'amitié, Scritti in onore di/Écrits en honneur de Maria Gabriella Adamo*, Roma, Aracne, 2016.

Non una classica pubblicazione

accademica, ma un *cahier d'amitié* scritto in omaggio a una studiosa, Maria Gabriella Adamo, apprezzata e amata non solo in ambito accademico. Numerosi i contributi del volume collettaneo suddiviso in nove sezioni e curato da René Corona, il quale tiene a precisare che gli autori presenti sono solo alcuni dei tanti amici della prof.ssa Adamo. Le nove sessioni corrispondono ad altrettante tematiche a lei care. Il titolo «..Dove catturare l'anima..» è l'ultimo verso della poesia post-nervaliana pubblicata nel 1993 che la studiosa siciliana ha dedicato a Maria Luisa Spaziani.

Il suo amore per la poesia, messo in risalto nell'introduzione di Sebastiano Grasso e nella nota del curatore, è argomento anche di un saggio contenuto nella prima sessione *Poétiques* in cui René Corona analizza alcuni componimenti di Adamo che rimandano alla funzione onirica e delocalizzante della poesia. Canto di sirene, il quale, trasportando la zavorra che appesantisce la vita dell'uomo sublimata dalla poesia e dall'arte, lo eleva e lo porta in un mondo parallelo, porto sicuro dalla sofferenza. Tale trasposizione conferisce alla poesia il carattere di necessità e di essenzialità.

Nel corso della ricognizione che il curatore ha inteso proporre per seguire l'attività di Adamo vi sono i felini che, come è noto, sono spesso oggetto di descrizioni poetiche particolarmente suggestive. Nello specifico Michèle Campagne ritrae il reame dei gatti in una regione francese, la Piccardia, fatta di realtà rurali che consentono all'animale di vivere liberamente. Ciò che interessa lo studioso in modo particolare è che alcune espressioni idiomatiche legate al

mondo felino rappresentano un vero e proprio codice che consente agli adulti di parlare di argomenti tabù al cospetto dei bambini. Attraverso proverbi, racconti popolari ed esempi concreti, lo studioso ripercorre itinerari insoliti e pratiche superstiziose e diaboliche che solo questo animale così amato può evocare. Giulia Papoff, ne *Les Lettres philosophiques sur les chats de Paradis de Moncrif entre ironie et critique sociale*, procede su due binari paralleli ovvero tra scienza e pregiudizio e, in maniera acuta e con grande fedeltà ai testi citati, ripercorre la storia dell'animale senza mai dimenticare l'ironia che lo accompagna mentre ci insegna un'infinità di cose. Un aspetto peculiare del florilegio è costituito da una poesia di Gilda Fontana dedicata alla professoressa Adamo, legata a lei da molte affinità tra le quali l'essere "gattare", ovvero l'appartenere a un mondo misterioso e notturno.

Nel campo delle *Voci del Passato*, Enrica Galazzi ci rivela l'attività tenace di Paul Passy, personaggio che è riuscito a contemperare il suo ruolo di linguista con quello di amante della giustizia in un'ottica "cristianamente laica". Ideatore dell'Alfabeto Fonetico Internazionale, egli è stato molto apprezzato per la sua opera filantropica. L'autrice lo definisce un apostolo in virtù della sua azione educativa efficace a favore dei giovani e per la pace nel mondo.

Nella IV sessione dedicata alla *Traduzione*, Jacqueline Lillo analizza un manoscritto inedito di Louis Goudar che definisce un patrimonio della fraseologia francese all'epoca dell'Ancien Régime. Di particolare interesse la sua proposta di analisi del lessico giuridico

in quanto rivelatore dei processi storici in divenire di un momento strategico per la Francia, nonché la traduzione in italiano di ogni frase riportata secondo tre diversi criteri: letterale, compositivo e per locuzione.

Il contributo di Antonio Lavieri si riferisce a un'epoca anteriore, quella umanista in cui Giorgio Valla si cimenta nella traduzione della *Poetica* di Aristotele, pietra miliare per la nascita della teoria e della critica letteraria in Occidente. L'autore si sofferma sul passaggio dalla traslazione alla traduzione avvenuto nel 1420 a opera di Leonardo Bruni, operazione che segna la comparsa del lessico latino e romanzo come attività pragmatica dell'*interpretatio*. Lavieri sottolinea i meriti dell'opera di Fausto da Longiano il quale, in forma dialogica, espone, tra l'altro, l'importanza del come tradurre in un'ottica eminentemente pragmatica.

Nadia Minerva propone, invece, una figura rinascimentale di grande pregio, Gilles Carrozet, il quale edita e traduce opere italiane in Francia con l'obiettivo di diffondere la nostra cultura nel paese d'oltralpe. La sua attenzione costante per la letteratura proverbiale, aneddotica e sentenziosa evidenzia il mondo femminile che egli sembra privilegiare. Dei proverbi sottolinea la funzione glottodidattica in quanto essi costituiscono una testimonianza autentica della lingua e della vita reali. L'autrice riporta opportunamente anche il successo editoriale di Carrozet, *La Bonne Response*, non scevra da volgarità ed espressioni prosaiche varie, ma certo fruibile e apprezzata come una sorta di florilegio da leggere "en toute compagne".

Giovanni Davide Locicero propone un'interpretazione intrigante dello sguardo tra immagine e parola di Maria Gabriella Adamo. Motivo dell'indagine è la giusta traduzione, concetto polimorfo che l'autrice affronta in tutte le sue dinamiche per mostrarne i caratteri impervi, ma anche la percorribilità allo scopo di giungere a un buon risultato. L'analisi del poema *Angelus Novus* di Adamo rappresenta per l'autore un esempio dello sguardo totalizzante e personale che caratterizza tutta la sua opera. Immagini e memoria costituiscono il tema portante della poesia analizzata in cui la rammemorazione è alimentata dalla nostalgia.

Suggestivo il contributo di Maria-grazia Margarito che, magistralmente, difende il ruolo dei testi espografici verbali troppo spesso relegati a mera coreografia, senza tener conto della loro funzione di accompagnamento per i turisti nel corso di spostamenti e visite a luoghi di interesse. L'autrice ricorda la funzione rivelatrice della discorsività sociale associando le funzioni scientifica, di esposizione, conservazione e animazione a quelle di un museo: entrambi rispondono ai bisogni intellettuale, sociale ed emozionale del visitatore. Gli esempi concreti riportati dimostrano la dominante enciclopedica dei testi espografici. Nella stessa sessione, Maria Rosaria Gioffrè analizza *La poupée de Babet* di Adamo evidenziandone aspetti reconditi che descrivono un volto dolce e delicato associato alla *rêverie* di Nerval prediletto dalla poetessa. Il valore indiscusso di salvare, proteggere, amare ogni cosa senza pretendere di svelarne ogni

singolo aspetto è l'obiettivo della sua poesia.

La sessione dedicata alle *Synonymies* contiene diversi contributi in cui la dimensione speculare viene declinata. In modo particolare Françoise Berlan propone il rapporto identitario delle parole in Vauvenargues che definisce autore a mezza strada. Per tale motivo l'autrice si interroga sul legame tra oggetti e parole per definire il credito attribuibile al suo linguaggio. Uno dei pregi del contributo risiede proprio nell'aver riscoperto, nella preoccupazione di Vauvenargues di parlare dell'uomo e del mondo nella sua totalità, il valore delle parole definito esclusivamente dal loro rapporto armonico con le cose che esse rappresentano. La sinonimia in Pierre-Benjamin Lafaye è oggetto dell'articolo di Annalisa Aruta Stampecchia che ne evidenzia l'impegno didattico e l'attenzione al locutore con grande acribia. L'autrice sottolinea che il sinonimista è chiamato a ricorrere a un linguaggio didattico rispettoso del senso comune, quello delle relazioni umane e delle attività creative. In questa ottica si colloca il giusto rapporto tra la qualità del locutore e la diversità dei registri cui egli può far ricorso.

Veronica Benzo analizza la sinonimia dal punto di vista dei linguaggi specialistici e, in modo specifico, in quello degli affari, confutando in parte la tesi di Lafaye, secondo il quale i locutori di scienze e tecnica non necessitano di sinonimi in quanto non rischiano mai di generare confusione. L'autrice sottolinea che l'opinione è vera in linea di massima dimostrando

l'esistenza di sinonimi nei linguaggi specialistici consistenti in unità lessicali e perifrasi, entrambi rivelatrici di ulteriori conoscenze e competenze linguistiche.

" *Ici tout est du soufre*": *Lo sguardo del viaggiatore francese* di Paola Labadessa è un contributo di rilievo inserito nella sezione dedicata ai *Voyages vers l'ailleurs*, in cui viene ripercorso un itinerario insolito e distante dal Grand Tour, quello dell'entroterra minerario non scevro da immagini orride e selvagge che, in diversi momenti storici, rendono in senso realistico un universo fatto di fatica e di sofferenza rivelando ai viaggiatori un mondo altro e lontano da quello canonico, ma non per questo meno interessante soprattutto agli occhi dello studioso.

La sezione *Les mots pour le dire* presenta anch'essa contributi di notevole portata tra i quali spicca quello di Giovanni Dotoli. Il dizionario diventa per lui modello di utopia in quanto rivela la democrazia della lingua e si afferma come vangelo delle parole. Vengono citati, ad esempio, i colori con la loro portata simbolica che, di fatto, richiamano la poesia cui essi rimandano. Di particolare interesse la definizione del dizionario come follia volendo ridurre il mondo a un elenco nel tentativo di ordinare le parole per racchiudere tutto in un libro che si rivela, perciò, universo. Dalle mani esperte dell'autore emerge che il dizionario è musica, è una sorta di canto della lingua. Anche Marie-Françoise Guichard fa riferimento al campo semantico della musica per definire la lingua. *Un petit orchestre d'expressions et de locutions* presenta una teoria di modi di dire

che si fanno armonia e rivelano toni e melodie tipici della lingua francese. Lo stretto legame tra strumenti musicali ed espressioni linguistiche afferma l'esistenza di un mondo che sembra soggiacere alla lingua corrente, ma che, in realtà, la permea e ne caratterizza l'incedere quotidiano arricchendola di note e di armonie. Chiude la sezione l'articolo di Loredana Trovato che evidenzia il ruolo della musica per marce e parate che, in passato, entusiasmarono le folle e incitavano alla lotta o alla resistenza. Vengono citati numerosi titoli di giornali che invitano, tra l'altro, a conservare il sorriso e a fare l'apologia negativa del nemico.

Un florilegio di contributi autorevoli per omaggiare una donna che ha sempre onorato il sapere riuscendo a coniugare umanità e cultura, ricerca e didattica facendo della sua esistenza una vera sinfonia intellettuale. La cultura le rende omaggio attraverso riflessioni che meritano di essere lette, approfondite e considerate come spunti per ulteriori studi.

ROSARIO PELLEGRINO

MICHELE MONETTA, GIUSEPPE ROCCA, *Mimo e maschera. Teoria, tecnica e pedagogia teatrale tra Mimo Corporeo e Commedia dell'Arte*, Roma, Dino Audino 2016.

Il volumetto, agevole ed economico, è diviso in quattordici capitoli che si suddividono in due parti, la prima prettamente biografica e storica, utile ad introdurre il lettore all'argomento, la seconda, la più estesa perché com-

prende otto dei quattordici capitoli, di natura propriamente tecnica. Il lavoro firmato da Michele Monetta e da Giuseppe Rocca è rivolto ad un pubblico eterogeneo che, ad ogni modo, deve necessariamente possedere una competenza teatrale di livello medio-alto per comprendere alcuni riferimenti ai padri della recitazione e allo studio sul movimento corporeo dell'attore, ma soprattutto per decodificare e approfondire il linguaggio utilizzato nelle descrizioni schematiche che sono, in effetti, propriamente rivolte all'attore.

Michele Monetta, dopo la prefazione firmata da Marco De Marinis, ironicamente intitolata *Prefazione (moderatamente) reazionaria per aspiranti attori del futuro*, ed una piccola *Introduzione* che invita il lettore a conoscere la storia e la carriera dello stesso autore, inaugura la prima parte del volume con un acronimo che ricorda il suo mestiere: *Mi.Mo. racconta la sua storia*. Monetta, appunto MI.MO., nasce a Cava de'Tirreni il 30 maggio 1955, ma questa è l'unica indicazione biografica che emerge all'interno dell'introduzione intitolata *Segni*, firmata dall'altro autore del volume, Giuseppe Rocca, recuperando quel concetto di "segni del destino artistico" che tracceranno importanti linee nella vita del maestro e che saranno indispensabili nel ricostruire, fissandoli su carta, i complessi movimenti dell'attore sul palcoscenico.

Monetta descrive le prime fasi dell'avvicinamento giovanile al teatro e allo studio corporeo, attraverso ricordi biografici reiterati e descritti per anafora, fino ad arrivare alla folgorante e giovanile visione de *La cantatrice calva*,

opera teatrale in versione televisiva, interpretata da Franca Valeri e da Ferruccio De Ceresa. La sua vita artistica appare ricca e avventurosa e ciò si evince attraverso le sue stesse parole che ripercorrono con entusiasmo importanti esperienze, incuriosendo e trascinando il lettore: dalle arti marziali e lo studio sul corpo, alla fondazione del primo gruppo teatrale Studio Teatro Incontri (STI) inaugurato a Cava de' Tirreni, fino alla prima maschera di cartapesta e poi di cuoio, nel 1977. La frequentazione della scuola romana MTM, diretta da Roy Bosier, lo avvicina al metodo di Jacques Lecoq: parliamo di clown, mimo, pantomima, acrobatica e danza. Questi gli elementi che caratterizzano la descrizione dei tecnicismi sviluppati da Monetta, sulla base degli insegnamenti di due grandi nomi, il citato Lecoq, ma soprattutto Étienne Decroux, conosciuto, quest'ultimo, attraverso la lettura di uno studio di Marco De Marinis, esperienza intellettuale che spinge Monetta a trasferirsi a Parigi, durante gli anni Ottanta, con l'intento di frequentare attivamente la scuola del maestro francese. L'autore cita anche la sua esperienza a fianco di Eugenio Barba, soffermandosi su ricchissime ed entusiasmanti descrizioni delle fasi del suo lavoro, fino alla fondazione, alla fine degli anni Novanta, di ICRA Project, Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore, ancora oggi attivo a Napoli.

All'interno della prima parte del volume, grande attenzione è rivolta anche alla figura di Jacques Copeau, le cui ricerche, come sottolinea l'autore, si orientarono ad una riedificazione del teatro. Monetta dedica, inoltre, alcune

pagine al maestro Georges Hébert, seguace del naturismo, e alle sue dieci attività indispensabili per l'attore/mimo: camminare su quattro arti, camminare in bipedia, correre, sollevare/portare, lanciare, saltare, arrampicarsi, tenersi in equilibrio, difendersi/attaccare, nuotare. L'evoluzione del movimento umano sembra, quindi, ripercorrere le stesse tappe dell'evoluzione e dello studio del movimento da parte del performer sul palcoscenico.

Giuseppe Rocca firma l'ultima sezione della prima parte del volume che, forse, sembra più adatta ad un lettore generico, seppur appassionato, nonostante queste pagine comincino ad entrare nel vivo del discorso. Ritorna incessantemente il concetto di "segno", tracciato nell'aria e nello spazio e riportato, con grande precisione e passione, attraverso i disegni/schemi raccolti e conservati da Monetta e, fortunatamente, racchiusi in questo volume/manuale/diario. Il lettore, per esempio, scorge, durante la lettura, il disegno di un omino, di una piramide in cui le parti del corpo rappresentano rispettivamente il pensiero, l'emozione e la forza, e il disegno di una carrozza e di un cocchiere, riprendendo la teoria di Gurdjieff e la sua metafora della carrozza/corpo come centro motorio ed emozionale.

Il paragrafo intitolato *Esercizio. Teatralizzazione*, presente in ogni capitolo della seconda parte del volume, affiancato da schemi, disegni, indicazioni e note visive, è prettamente tecnico, poiché approfondisce l'osservazione del movimento di ogni singola parte del corpo, ma analizza anche il legame tra i movimenti e la postura, l'utilizzo di

oggetti di scena, la mimica, l'equilibrio, l'espressività corporea e l'allenamento fisico. L'esercizio "teatralizzazione", però, rispetto a tutti quelli riportati all'interno dei capitoli, chiarisce, in termini visivi, in che modo le tecniche descritte possano confluire e costruire una vera e propria azione scenica.

Il grande pregio di Monetta, che rivela segreti e tecniche, affiancato dal lavoro di Rocca che assembla e ricostruisce il discorso in maniera coerente e analitica, è di aver realizzato un prezioso manuale: gli appunti raccolti dall'autore nel corso della sua carriera sono spesso corredati da un simbolo che indica il riferimento al nome di un maestro, di un autore o di un regista, o alla stessa appendice, invitando il lettore, dunque, a documentarsi o ad approfondire alcuni concetti attraverso la letteratura specifica. Tutto questo costituisce, quindi, un ricchissimo e ramificato patrimonio educativo per l'artista.

Giuseppe Rocca, inoltre, descrive brevemente la nascita e l'evoluzione del concetto di "grottesco", introducendo il lettore al metodo trasmissivo utilizzato da Monetta. Rocca sottolinea quanto egli sia propenso ad invitare esperti coreografi, storici della danza, insegnanti di recitazione o storici del teatro, proponendo alcuni incontri agli allievi dell'Atelier, attraverso contributi o partecipazioni che, però, non siano assolutamente di stampo accademico. Approfondisce, inoltre, il discorso sulla maschera, ma anche sull'evoluzione e sulla tradizione interrotta della Commedia dell'Arte, oltre ai riferimenti alla storia della musica.

Il volume si conclude ponendo

l'attenzione sull'allegoria del *Volto velato*: questo il titolo dell'ultimo capitolo, firmato ancora da Rocca che approfondisce la scelta di Monetta di utilizzare le maschere, evidenziando il rapporto tra la morte e la maschera, tra allievo e maestro e, soprattutto, tra maestro e città, ossia Napoli.

Il ricco volume si conclude con una piccola pagina in postfazione, firmata da Glauco Mauri, il quale ringrazia Monetta a nome dei giovani che si affacciano al teatro, sottolineando l'importanza della consapevolezza tecnica e dell'approfondimento della pedagogia teatrale.

EMANUELA FERRAUTO

ERNESTO JANNINI, *Palestre di vita*, prefazione di Stefano De Matteis, Perugia, Ombre Corte, 2017.

Il volume *Palestre di vita* di Ernesto Jannini racconta il percorso dell'autore a fianco del regista Gennaro Vitiello: un'esperienza di vita, come recita il titolo, che segna profondamente il giovane artista.

Jannini incontra Vitiello negli anni Sessanta tra i banchi di scuola — il primo studente, il secondo docente — e resta affascinato dalla sua lettura di Dante, dai commenti e dai collegamenti tra il testo e la vita. Nasce poi una collaborazione teatrale che vede il giovane impegnato prima come pittore, la sua iniziale vocazione, e poi come attore nella compagnia di Vitiello.

Sin dalle primissime pagine del volume, l'io narrante riesce a donare un ritratto denso e profondo del regista che, fumando una *gauloise* e portando sottobraccio una copia de L'Espresso,

coinvolge i giovani studenti nelle sue osservazioni in merito alle tendenze artistiche del tempo, tra le magnolie del cortile dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, ai tempi fucina di nuove idee.

Nella prefazione al testo, De Matteis sottolinea la vocazione europeista di Vitiello e, mettendo in evidenza il forte legame con il regista, ne traccia un ritratto preguo di fascinazione.

Lo stesso Jannini mantiene volontariamente un taglio originale durante l'intero racconto, facendo emergere la figura del regista e descrivendolo attraverso la sua personale esperienza.

Importanti notizie intorno alla metodologia del lavoro condotto da Vitiello, soprattutto in riferimento al rapporto con la figura dell'attore, sono rintracciabili nei capitoli che Jannini dedica ai due spettacoli che lo hanno visto direttamente sulla scena: "*Ur-Faust*" e "*La morte di Empedocle sull'Etna*".

Il primo rappresenta il suo debutto nella compagnia di Vitiello; egli viene posto di fronte al testo goethiano che definisce di grande potenza evocatrice, trovando supporto nelle sue letture pregresse e negli insegnamenti del regista-maestro. In particolare, Vitiello traeva spunto dal saggio *Sul teatro di Marionette* di Heinrich von Kleist, chiedendo agli attori di infondere la propria *vis* nella marionetta che simula l'uomo, perdendo la propria anima per ritrovarne un'altra.

Un ruolo importante è anche quello del baraccone del puparo Ciro Perna, che incantava adulti e bambini con i suoi spettacoli di pupi a Torre del Greco, città in cui Vitiello opera durante il decentramento degli anni Settanta.

Il secondo spettacolo citato costituisce il passaggio dalla marionetta alla supermarionetta, punto fondamentale della formazione attoriale, approfondimento a cui Jannini dedica ben due capitoli. La tematica del conflitto tra l'organico e l'aorgico, presente nel testo di Holderlin, offre l'occasione a Jannini per ricordare il tragitto in autobus verso Torre del Greco per recarsi alle prove. Affascinato da una natura che resisteva alla brutta edilizia sul territorio vesuviano, Jannini cita il poeta di Recanati nell'osservare l'abbraccio urbano attorno allo *sterminator vesevo*. L'autore si sofferma, poi, sul tema della reviviscenza, approfondito dal regista attraverso visite al Museo Archeologico di Napoli e agli Scavi di Pompei, affinché gli attori raggiungessero la ieraticità della supermarionetta.

Le immagini che corredano il volume sostengono con potenza visiva quanto scritto: alcune riproducono disegni e studi condotti dallo stesso Jannini su statue, luoghi o costumi permeati dell'ideale classico, altre sono fotografie di scena, testimonianza diretta e meravigliosa degli spettacoli.

Lo sguardo del lettore si apre, poi, all'esperienza europea del lavoro di Vitiello, con il capitolo dedicato alle Settimane di Teatro Laboratorio, iniziativa attraverso cui il regista portava a Torre del Greco gruppi artistici provenienti da tutto il mondo, e con il capitolo dedicato al viaggio in Polonia, durante il quale il gruppo ha occasione di incontrarsi e scontrarsi con il teatro polacco, la cui drammaturgia non poteva non fare i conti con un gigante come Jerzy Grotowski.

Palestre di vita è dunque il racconto di un'esperienza fortissima vissuta con il regista Gennaro Vitiello all'interno del suo *gymnasium*, luogo in cui i partecipanti venivano mossi da quell'ardore, ben reso dalla parola tedesca *begeisterung* che Jannini fa corrispondere ad una vera e propria chiamata alla migliore realizzazione.

La parola tedesca *geist* corrisponde all'italiano "spirito" e questo racconto, condotto in modo colloquiale, fondendo e confondendo vita e teatro, non è solo un doveroso ricordo verso chi non c'è più ma, come l'autore tiene a sottolineare, è occasione per rimettere in circolo varie energie.

La gradevole fluidità del testo intreccia solide riflessioni teatrali su di un periodo artistico spesso dimenticato e chiuso nel guscio degli anni Settanta, ad aneddoti di vita, riuscendo con semplicità a riaccendere la fascinazione della figura e del lavoro di Gennaro Vitiello, così come appariva agli occhi del giovane autore.

La lettura delle ultime pagine del volume conferma quanto messo in luce fin qui, ponendo accanto a una bibliografia specifica, relativa a utili studi critici (Franco Quadri e Vanda Monaco), ad altri interessanti contributi, come le tesi di laurea dedicate a Vitiello, i ricordi artistici e personali del regista, pubblicati precedentemente nel volume *Tacquino* (a cura di Luigi e Raffaele Capano, Torre del Greco, 2003) e le testimonianze delle figlie, Cordelia ed Elisabetta, e di amici e compagni di viaggio.

Jannini realizza con questo testo un omaggio a Gennaro Vitiello sulla scia di quel valore umano che il "maestro" riusciva a trasmettere.

ANNA FIORILE

ANTONIO PIETROPAOLI, *Tomoterapia e altro*, Postfazione di Franco Contorbia, Napoli, Oedipus, 2017.

A partire dalla raccolta *Dissezioni* (uscita nel 2011, dopo circa venti anni di silenzio poetico), Antonio Pietropaoli si è sempre più identificato come "poeta della senilità", inserendosi in una tradizione illustre che da Seneca conduce dritti fino a Svevo. Anche nella successiva raccolta *Cartastraccia* (2014), nella quale è confluita tutta la produzione poetica edita dell'autore, è presente una sezione di inediti, *Schegge*, in cui il tema della vecchiaia, del tempo che avanza inesorabile con le fattezze di un "mostro" vorace, ricorre in modo ossessivo. E ancora a Svevo (e non solo per il tema della senilità) mi fa pensare quest'ultima raccolta di Pietropaoli, che contiene, nella seconda parte, il racconto (per nulla patetico) di una malattia e della relativa cura: 28 componimenti che scandiscono 28 giorni di terapia, alla quale si è sottoposto l'autore, immobilizzato su un letto ospedaliero e attaccato ad una macchina dal suono martellante, un "taratà taratà taratà" che si ripete ossessivo, insistente, incalzante, poesia dopo poesia. È evidente che si tratta di componimenti scritti di getto, sotto forma di appunti (per passare il tempo, per esorcizzare la paura o lenire il fastidio) e poi rivisti con un accorto lavoro di limatura, proprio di un poeta espertissimo che ben conosce tutti gli artifici della retorica.

Nella prima parte della raccolta - intitolata *Altro* - Pietropaoli effettivamente parla d'altro, divaga, prende tempo; ritroviamo tutti i temi cari al poeta, i ricordi,

l'amore, l'eros, gli autoritratti, la senilità, la poesia civile, ma anche affascinanti trascrizioni di dipinti celebri (di Botticelli, Van der Weyden, Schiele, Dalì, Magritte) e tre poesie dedicate ad altrettante maschere tradizionali (*Pulcinella*, *Arlecchino*, *Balanzone*); sono componimenti in cui l'autore dà prova ancora una volta di una vena poetica inesausta, dimostra di aver conservato intatta tutta la sua artiglieria poetica, il suo gusto per i giochi paronomastici e per la manipolazione verbale. Tuttavia, sentiamo, pagina dopo pagina, che il poeta ci sta conducendo altrove, che il nucleo centrale della raccolta è un altro, è più avanti, è situato nelle pagine finali, in quella sezione il cui nome fa impressione solo a pronunciarlo. In questa seconda parte, Pietropaoli fa i conti non solo con la vecchiaia, sempre presente e incalzante, ma con il pensiero della morte. La malattia lo induce a mettersi a nudo, a consegnarsi ai lettori con una verità cruda e senza falsi pudori.

Il poeta deve fare i conti ora con il "suo corpo di mummia", con la "sua scorza sempre più precaria", ma non si sente moribondo, piuttosto "vitabondo"; se la malattia lo ha reso vulnerabile, la poesia lo tiene vigile e allontana il pensiero della morte. Il cilindro d'acciaio, il "mostro tecnologico" che lo avvolge e lo imprigiona, diventa di volta in volta "sarcofago", "fodero", "mongolfiera", "forno", "macchina salvavita sputaraggi e succhiasghei": un apparecchio infernale, un cielo senza stelle, all'interno del quale però occorre restare vigili e non subire passivamente il bombardamento, l'atroce martellante taratà, taratà, taratà. Il suono insistente della macchina dà vita ad una ridda di

immagini metaforiche e di analogie che rimandano ad una sorta di epica battaglia contro la morte: il taratà taratà dell'apparecchio si trasfigura nel rumore di una mandria al galoppo, di eserciti in marcia, di una mitragliatrice che urla, ma anche nel suono di nacchere o di una banda musicale, tanto che il poeta si chiede se quel "taratà" sia il segnale di una guerra in atto o piuttosto di una festa.

Giorno dopo giorno la resistenza del poeta - "inerte sconfitto", "messo in croce", "annichilito" - sembra piegarsi sotto i "colpi" della bestia d'acciaio che "gli vulcanizza la mente / nel mentre gli surgela il resto di niente", ma il poeta non cede, non deve cedere, nessun riposo, nessuna distrazione è concessa: occorre rimanere "vigili attenti per assicurarsi / l'immobilità / l'immortalità". Essere "vigile famelico di parole" significa sentirsi vivo a dispetto di tutto e di tutti; nel linguaggio medico, lo "stato vigile" è la condizione di completa presenza a se stessi e all'ambiente circostante. Scrivere versi, così, da recluso, non è dunque un modo per distrarsi e divagare, ma al contrario è la possibilità che il poeta si riserva per restare vigile e testimoniare la propria esistenza nel mondo, a patto però che le parole siano dense di significato, che la poesia sia intrisa di realtà e di "fatti inoppugnabili". È questo, dunque, il messaggio che il poeta - "a partita chiusa" e "del tutto guarito" - ha affidato alla sua ultima raccolta, un messaggio importante che coinvolge il significato stesso del fare poetico: "niente fronzoli / niente metafore / niente pugnette poetiche / bensì grumi (gliuommeri)

di realtà / e versi pregni per esempio di questo crepitante / taratà taratà taratà”.

ALESSANDRA OTTIERI

CONCETTA D'ANGELI, *Tempo fermo*, Pisa, Pacini 2017

Vincitore del premio per romanzi inediti «Edizione straordinaria» ed esordio letterario di Concetta D'Angeli, che ha insegnato Letteratura e Drammaturgia teatrale all'Università di Pisa, *Tempo fermo* è una storia sospesa, o meglio recisa nel passato, imprigionata nelle mura di una villa inondata dal sole estivo di Ponza, nascosta sotto le pesanti coperte di un'anziana donna e rivelata a poco a poco dall'incalzare della memoria.

Un ricercatore dell'Università di Napoli, deluso dal mondo accademico e in cerca di riconoscimenti, raggiunge Maddalena Canevari, cantante lirica di grande fama e ormai novantenne, per intervistarla e per scoprire la ragione che la spinse ad abbandonare le scene al culmine del suo successo. La trova seduta su una sedia a rotelle, sulla terrazza della villa di Ponza dove la donna si è rifugiata insieme alla figlia Leonora, e a Salvatore, maggiordomo premuroso e genuino.

Dapprima reticente nel rispondere alle domande e scontrosa nei modi, Maddalena racconterà del suo debutto al San Carlo di Napoli, della gloriosa carriera tra i teatri più prestigiosi d'Europa e di coloro che l'hanno seguita e sostenuta fino alla vetta del successo. Tutto ciò che tace al giovane che le sta accanto lo rivelerà a se stessa in un dialo-

go silenzioso con i ricordi che affollano i suoi pensieri e che ricompongono, tassello dopo tassello, una vita di successi e di sofferenze, dall'infanzia in collegio sino al tragico evento che segnerà definitivamente la sua esistenza. Suo interlocutore privilegiato nelle disordinate reminiscenze è Salvatore, che la assiste durante l'insediamento nella villa e le pone domande, non già con l'alterigia del giovane ricercatore, ma con l'accorata partecipazione di un amico.

Attraverso l'intrecciarsi di differenti piani temporali e narrativi il lettore impara a conoscere i personaggi, pur restando immobile insieme con loro sulla terrazza dove il sole comincia a tramontare, con loro viaggia nel tempo e nello spazio, attraverso le città che Maddalena ha visitato e le persone che ha conosciuto: in primo luogo Agatina, prostituta che si prenderà cura di lei a Napoli e la esorterà a dedicarsi al suo talento, il canto; Tommaso, grande e tormentato amore di gioventù; Antonio, consigliere, agente e amante di Maddalena.

Nessuno di loro è presente nella vita della protagonista ma vive nel racconto di un passato che è l'eterno presente della memoria. Vivide descrizioni li accompagnano, pennellate che li animano agli occhi del lettore e che affidano a ciascuno di essi un posto preciso nel mondo emotivo di Maddalena. Ecco come viene presentata Agatina, personaggio schietto e autentico: «Agatina Canevari non era stata la maestra di canto però; e nemmeno, a parlare con rigore, una benefattrice. Di mestiere faceva la ruffiana, dopo aver fatto la prostituta a Livorno dove nac-

que, e poi a Genova, Trieste, Venezia... tutti i porti del Nord Italia. A Napoli ci arrivò seguendo uno che giurava di volerla sposare; lo ammazzarono pochi giorni prima del matrimonio. All'inizio Agatina restò a Napoli per pigrizia e perché non sapeva dove andare, poi mise su un traffico che le rese bene: affittò in piazza San Carlo un fondo e ci aprì una piccola merceria che esibiva sulla porta un cartellone, "Si procacciano scritture". Fu quello ad attirare Maddalena quando scappò dal collegio».

Nella parte finale del testo, quando si tirano le somme e ci si prepara a calare il sipario sulla vicenda che per la durata di un'intervista ha visto intrecciarsi diverse vite e diversi piani narrativo-temporali, sembrano essere racchiusi gli elementi portanti dell'intero romanzo. Tutti tranne uno: la musica.

«Forse solo Leonora è in pace, pensa Eugenio. Senza rimpianti del passato, senz'attese del futuro, fra i due che le vogliono bene, gli animali da proteggere e da giocare, i dolcetti da rimpinzarsi; forse nell'eterno presente della villa solo la sua mente semplice e il suo corpo malfatto stanno contenti».

Compaiono il tempo, eternamente sospeso nel presente, lo spazio, quello della villa pontina, rifugio-prigione che trascende il momento, i personaggi, immersi nei loro perpetui fallimenti. Leonora, figlia indesiderata e disabile, è l'unica ad avere trovato una propria

dimensione di felicità, l'unica capace di muoversi tra le stanze e i giardini della dimora, l'unica che continua a cantare e incantare con il miracolo della sua voce.

Maddalena, al contrario, «una grande cantante lirica, genio o forse avventuriera spregiudicata» – come si legge nella sinossi – ha ripudiato il suo talento. Nonostante questo, o proprio per questo, è proprio il suo bel canto a fare da contrappunto all'intero romanzo, attraverso la rievocazione, nota dopo nota, di arie e liriche della tradizione melodrammatica e di diatribe sulla tecnica e la maniera di modulare la voce.

La storia è incorniciata all'interno di atmosfere suggestive e suggestivamente descritte: «Dalla parte di Palmarola il sole s'avvicina alla linea dell'orizzonte in uno sciupio di colori e dorature, Maddalena lo fissa ravvolta negli scialli; non la ferisce la luce, nel fitto delle rughe gli occhi azzurri spalancati sono quelli dell'aquila; né la emoziona lo scenografo tramonto sul mare, altre immagini le stanno impresse sulla retina, invisibili nello spazio esterno, indelebili nel vecchio cuore».

Una prosa precisa, poetica e lineare, che sceglie con sapienza le parole, fa di *Tempo fermo* una vera e propria confessione sotto le mentite spoglie di un'intervista, un testamento agnostico, un patto sacro con la memoria del passato, sigillato in un immutabile presente, affatto desideroso di guardare al futuro.

FEDERICA CAIAZZO

LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna*, a cura di Rosa Giulio, 2 voll., Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018.
- AA.VV., *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, a cura di Mario Cimini, Antonella Di Nallo, Valeria Giannantonio, Mirko Menna, Luciana Pasquini, Lanciano, Carabba, 2018.
- AA.VV., *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di Giovanni Capecchi, Toni Marino e Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- «Aghios». Quaderni di studi sveviani, 10, 2018.
- ALLASIA CLARA, *Fenomeni di militanza, Scritture dell'impegno del secolo di De Sanctis al Novecento*, Pisa-Roma, Serra, 2018.
- ANDRIA MARCELLO, ZITO PAOLA, *Leopardi bibliografo dell'antico. Un'inedita lista giovanile degli autografi napoletani*, Roma, Aracne, 2016.
- ANDRIA MARCELLO, ZITO PAOLA, «Ogni pregiudizio è un errore». *In costante divenire nel leopardiano. "Saggio sopra gli errori popolari degli antichi"*, estr. da «Paratesto», 14, 2017, pp. 93-122.
- ANGLANI BARTOLO, *L'altro Io. Alfieri autobiografia e identità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- «Anterem», Rivista di ricerca letteraria, 96, 1° semestre 2018.
- BADINI CONFALONIERI LUCA (a cura di), *Sogni di parole. Sei poeti del Novecento italiano*, Genova, Il Canneto, 2018.
- BARRA FRANCESCO, *Il Regno delle Due Sicilie (1734-1861). Studi e ricerche*, Avellino, Il Terebinto, 2018.
- BATTISTINI ANDREA, *Tesi e antitesi: la dialettica nella storia di De Sanctis*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2017.
- BERNARD ENRICO, *La voragine*, prefazione di Ermanno Rea, Roma, Beat, 2017.
- BOTTALICO MICHELE (a cura di), *Incontri italoamericani. Identità, letteratura, riflessi dell'emigrazione*, Bari, Edizioni del Sud, 2017.
- BUSSOTTI ALVIERA, «Belle e savie». *Virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- BUSSOTTI ALVIERA, *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- CACCIATORE GIUSEPPE, *Giuseppe Giarizzo*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2017.
- CAPUTO VINCENZO (a cura di), *Il «barlume che vacilla». La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- CAPUTO VINCENZO (a cura di), *L'io felice. Tra filosofia e letteratura*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- CAPUTO VINCENZO (a cura di), *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- CARLI ALBERTO, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Pisa, ETS, 2018.

- CARNEVALE ANTONIO (a cura di), *Etnografie del dissenso, Teorie e discorsi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2017.
- CETRANGOLO ANNIBALE ENRICO, *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*, Isernia, Cosmo Iannone, 2018.
- CHIELLINO GINO, *Poesie*, traduzioni a cura del Laboratorio di traduzione del Dipartimento di Studi umanistici, Università di Salerno, Fondazione Culturale Alfonso Gatto-DIPSUM, 2018.
- CIAMPITTI FRANCO, *Il tratturo* (romanzo), prefazione di Letizia Bindi, Campobasso, Edizioni Il Bene Comune, 2018.
- «Cinema Sud», marzo 2018.
- CRISTALDI SERGIO, *Turno R* (poesie), Forlì, Capire Edizioni, 2018.
- CROCE BENEDETTO, *Ricerche e documenti desanctisiani. Memorie presentate all'Accademia Pontaniana (1914-1917)*, a cura di Domenico Conte e Fulvio Tessitore, Napoli, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2017.
- D'ALTO BARBARA, *Quando ti metterai in viaggio*, Salerno, Edisud, 2018.
- D'ANDRIA ANTONIO (a cura di), *Identità svelate. La parabola dell'antico nelle storie locali del Mezzogiorno moderno*, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2018.
- DE BLASI NICOLA, *La «Storia della letteratura italiana» nella questione della lingua*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2017.
- DE BLASI NICOLA e SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- DE BLASI NICOLA e SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Napoli, ESI, 2018.
- DE SANCTIS FRANCESCO, *La giovinezza*, a cura di Giovanni Brancaccio, Milano, Edizioni Biblion, 2017.
- FERRACIN ANTONIO, *L'abate Angelo Dalmastro*, Venezia, Marsilio, 2018.
- FILIERI EMILIO, *Ferdinando Donno e «Gli amori di Leandro ed Ero» (1620). Con la Musa Lirica, fra Petrarca e Marino*, Bari, Cacucci, 2018.
- «Frontiere», a. XIX, n. 35, 2018.
- GALASSO GIUSEPPE, *De Sanctis: un'idea dell'Italia*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2016.
- GALDI AMALIA, GARGANO GIUSEPPE e IORIO GUIDO (a cura di), *Amalfi, il Mezzogiorno e il Mediterraneo. Studi offerti a Gerardo Sangermano*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2017.
- GNIDINI OTTAVIO, «La beauté dans le desespoir». *Niobe e la madre di Cecilia*, estr. da «Rivista di studi manzoniani», aprile 2017, pp. 45-60.
- GNIDINI OTTAVIO, *Il giardino, il vento, il cuore. Manzoni e Bassani*, estr. da «Testo», 74, luglio-dicembre 2017, pp. 15-36.
- «Gradiva», n. 54, Fall 2018.
- GRANESE ALBERTO, *Poeta, romanziere e storico. Emilio Esposito, uno scrittore del Sud*, Salerno, Edisud, 2018.
- GRIMALDI EMMA, *Il gioco della zara. Dante tra Virgilio e Beatrice: alcune riflessioni*, Pisa, ETS, 2017.
- GUAGNINI ELVIO e VENTURIN FABIO, (a cura di) *Scrittori italiani e cultura slovena*, Trieste, LINT, 2018.
- GUAGNINI ELVIO e VENTURIN FABIO, (a cura di) *Scrittori sloveni e letteratura italiana*, Trieste, LINT, 2018.

- GUASTI NICCOLÒ, *Juan Andrés e la cultura del Settecento*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017.
- «L'immaginazione», 307, settembre-ottobre 2018.
- IMPERATO CRISTOFORO, *Breve descrizione del Monte Vesuvio e della diversità de' nomi di esso*, a cura di Alfonso Tortora, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2018.
- «Journal of Italian Translation», Editor Luigi Bonaffini, vol. XII, n. 2, Fall 2017.
- «Journal of Italian Translation», Editor Luigi Bonaffini, vol. XIII, n. 2, Fall 2018.
- LERRA ANTONIO (a cura di), *L'associazionismo politico nel Mezzogiorno di fine Settecento. Cultura e pratica politica*, Manduria-Bari-Roma, Lacaíta, 2018.
- LOCATELLI GOFFREDO, *202 ragazzi Sarnesi mandati al macello. Le lettere dei soldati dal fronte nella prima Guerra Mondiale*, Sarno, Buonaiuto, 2018.
- LOMONACO FABRIZIO, *Il vichismo di Francesco De Sanctis*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2017.
- «Lyceum», n. 56, dicembre 2018.
- MAGHERINI SIMONE (a cura di), *La letteratura italiana e la nuova scienza. Da Leonardo a Vico*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- MALAGNINI FRANCESCA, *Il Lazzaretto Nuovo di Venezia. Le scritture parietali*, Firenze, Franco Cesati, 2017.
- MALAGNINI FRANCESCA, *Il Lazzaretto Vecchio di Venezia. Le scritture epigrafiche*, Venezia, Marcianum Press, 2018.
- MALAGNINI FRANCESCA (a cura di), *Migrazione della lingua. Nuovi studi sull'italiano fuori d'Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- MANZONI ALESSANDRO, *Inni sacri e civili*, Introduzione e commento di Pierantonio Frare, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2017.
- MEALE RAFFAELE e POMMIER VINCELLI FEDERICO, *Elio Germano. Corpo, voce e istinto*, Isernia, Cosmo Iannone, 2018.
- NAZZARO ANTONIO VINCENZO, *Francesco De Sanctis riformatore dell'Università degli Studi e della Società Reale di Napoli*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2016.
- NICOLETTI GIUSEPPE, *Bilenchi e compagni*, Firenze, Passigli, 2017.
- NICOLI RITA, *Tra nuove scienze, istanze massoniche e contesti europei. La poesia d'occasione a Napoli dall'Arcadia al Neoclassicismo*, Lecce, Pensa Multimedia, 2018.
- NOTO ANNA MARIA, *Élites transnazionali. Gli Acquaviva di Caserta nell'Europa asburgica (secoli XVI-XVII)*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- PALUMBO MATTEO, *Il Rinascimento secondo Francesco De Sanctis*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2018.
- PARRELLA ROBERTO e PELIZZARI MARIA ROSARIA (a cura di), *Italiani e Italiane nella Grande Guerra. Mobilitazione, crisi e vita quotidiana*, Napoli, ESI, 2018.
- VINCENZO FERA, FRANCESCO GALATÀ, DANIELA GIONTA, CATERINA MALTA (a cura di), *Pascoli e le vie della tradizione*, Atti del convegno internazionale di studi (Messina, 3-5 dicembre 2012), Università degli Studi di Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2017.
- PELLECCHIA RAFFAELE, *D'Annunzio musicus ed altri saggi con appendice leopardiana*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2018.
- PESCOSOLIDO GUIDO, *Nazione, sviluppo economico e questione meridionale in Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.
- QUONDAM AMEDEO, *De Sanctis e la «Storia»*, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Accademia Pontaniana, 2017.

- «Rassegna Storica Salernitana», 69, giugno 2018.
- «Riforma e movimenti religiosi», 4, dicembre 2018.
- RIMOLO ELEONORA, *La terra originale* (poesie), Prefazione di Giancarlo Pontiggia, Faloppio, LietoColle, 2018.
- RUSSO BIAGIO, *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori. Storia di un torchio, di un maestro (Gianni Faè), di una scuola (Piccola Europa) e di un borgo (Sant'Andrea) negli anni Cinquanta*, Montemurro, Fondazione Sinisgalli, 2018.
- ROSSI ELENA, *Onda e altri racconti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2018.
- SCIALÒ PASQUALE e SELLER FRANCESCA (a cura di), *Sul Golgota a spirar. Canti penitenziali della Settimana Santa a Minori*, Roma, Squilibri, 2017.
- SIGNOROTTO GIANVITTORIO e TONGIORGI DUCCIO (a cura di), *Modena Estense. La rappresentazione della sovranità*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018.
- SOLLA BEATRICE (a cura di), *Ronsasvals*, Roma, Carocci, 2018.
- «Studi desanctisiani», 6, 2018.
- TAVAZZI VALERIA G. A., *Goldoni e i suoi sostenitori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- TOCCHINI GERARDO, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016.
- TORTORA ALFONSO e AZZARA CLAUDIO (a cura di), *Non conformismo religioso nel Mezzogiorno d'Italia dal Medioevo all'età contemporanea*, Avellino, Il Terebinto, 2018.
- VERRI PIETRO, *Osservazioni sulla tortura*, edizione critica dell'autografo a cura di Margherita De Blasi, Roma-Padova, Antenore, 2018.
- WAKKAS YOUSEF, *Sulla via di Berlino. La marcia*, Isernia Cosmo Iannone, 2017.

Guida Editori

Via Bisignano, 11 - 80121 Napoli

- *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio e Irene Chirico
- *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Introduzione e cura di Rosa Giulio, 2 voll.
- RAFFAELE VIVIANI, *Poesie, opera completa*, a cura di Antonia Lezza
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*
- ANTONELLA SANTORO, *D'Annunzio o Svevo*
- RENATO RICCO, *Sulle tracce di Didone. Fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*
- GIORGIO SICA, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*
- ANTONELLA SANTORO, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Le strutture dell'antipoesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa*
- EMMA GRIMALDI, *Inseguendo Orlando. Un pretesto per rileggere il "Furioso"*

Liguori Editore

Via Posillipo, 394 - 80123 Napoli

- *Alfonso Gatto. L'uomo, il poeta*, a cura di Luigi Reina e Annunziata Acanfora
- *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Annunziata 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

GIUSEPPE MARIA GALANTI

OSSERVAZIONI INTORNO A' ROMANZI

Edizione critica a cura di
DOMENICA FALARDO

con un saggio di
SEBASTIANO MARTELLI



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

Finito di stampare
dalla Tipografia Buonaiuto sas
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)

