

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie
ANNO XI

numero 1-2
2012



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

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

Redazione

NUNZIA ACANFORA – DOMENICA FALARDO – ROSA GIULIO

Direzione, Redazione, Amministrazione

“La Fenice” Casa Editrice
Via Porta Elina, 23
Tel. 089 226486
84121 Salerno

Responsabile

POMPEO ONESTI

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

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

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

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

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XI, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2012

LAVORI IN CORSO 3

Dottorato di ricerca in Italianistica

Università degli Studi di Salerno

Atti del Seminario di Studi

Campus di Fisciano, 5 dicembre 2012

<i>Premessa</i> di Sebastiano Martelli	pag. 5
GIOVANNI AUFIERO, <i>Rileggere il Medioevo nel XXI secolo: filologia, scienza e magia</i>	» 9
PAOLA GIGLIELLO, <i>Da una Medea all'altra: da Boccaccio a Christine de Pisan</i>	» 17
DOMENICO D'ARIENZO, "Com'una foglia ad ogni vento volta". <i>Matteo Maria Boiardo e l'impossibile armonia tra poesia e tempo presente</i>	» 25
SANDRA CELENTANO, <i>Le Metamorfosi da Ovidio a Niccolò Degli Agostini</i>	» 44
SARA ESPOSITO, <i>Camillo Pellegrino, Del concetto poetico (Ms. 436, Biblioteca del Museo Campano di Capua)</i>	» 71
CARLO BELLOTTA, <i>Il monachesimo basiliano in età moderna. Analisi di tre casi: San Giovanni a Piro, Pattano e Montesano sulla Marcellana</i>	» 86
PAOLA NIGRO, <i>Il Fondo manoscritto di Giuseppe Maria Galanti. Le carte galantine sull'Abruzzo</i>	» 104
ROSSELLA TERRACCIANO, <i>L'epistolario di Michele Colombo nella Biblioteca Palatina di Parma</i>	» 125
LOREDANA PIERNO, <i>Il rapporto tra le arti in Pasquale De Luca</i>	» 138
VALENTINA MASCIA, <i>Carlo Michelstaedter e il senso della «segreta armonia»</i>	» 156
EMANUELA FERRAUTO, <i>La cultura teatrale a Napoli nel decennio 1910-1920</i>	» 170
GIANCARLO GUERCIO, <i>Proprio così: la rappresentazione dell'inconscio nell'inedito di Luigi Pirandello. Un'importante scoperta</i>	» 191
WILASINEE FAENGYONG, <i>La nascita del romanzo sentimentale in Italia: estratto da Liala, compagna d'ali e d'insolenze, il romanzo rosa in Italia</i>	» 201

GABRIELLA AVAGLIANO, <i>La Lucania contadina nel documentario etnografico</i>	» 212
ANNIBALE RAINONE, <i>Interni moraviani. Immagini dell'abitare in romanzi e racconti di Alberto Moravia</i>	» 233
ROSINA MARTUCCI, <i>La forza della scrittura in Giose Rimanelli: dalla produzione italo-canadese allo sperimentalismo de La macchina paranoica (inedito)</i>	» 240
ALESSANDRA OTTIERI, <i>La poesia di Toti Scialoja. Dai versetti nonsensici agli "esametri" degli anni Novanta</i>	» 260
VINCENZO ALBERTO GIOIA, <i>Un'introduzione alla guerra di Segrate</i>	» 285
GIANMARCO GALLOTTA, <i>L'opera di Tabucchi: l'impegno, i personaggi, il romanzo italiano contemporaneo</i>	» 302
ANNALISA PONTIS, <i>Esempi di didattica dell'italiano L2 attraverso il testo letterario e il testo fotografico</i>	» 310

PREMESSA

Questo terzo volume di *Lavori in corso*, che raccoglie gli Atti del Seminario del Dottorato di ricerca in Italianistica dell'Università degli Studi di Salerno, nel confermare la continuità di un forte impegno scientifico e didattico, segnala anche alcune novità intervenute negli ultimi due anni. Innanzitutto la confluenza di un gruppo qualificato di colleghi storici nel dottorato, che ha ulteriormente valorizzato quei peculiari paradigmi interdisciplinari presenti nell'originario progetto del Dottorato in Italianistica, che prevedeva due curricula: *La letteratura fra ambiti storico-geografici*; *La letteratura nelle sue interferenze disciplinari*. Aggiungasi che le competenze scientifiche dei colleghi storici non solo coprono un arco cronologico che va dal Medioevo all'Età moderna e contemporanea, ma consentono anche importanti slarghi disciplinari in direzione ad esempio del cinema e dei media, che si affiancano a quelli già presenti di teatro e storia dell'arte.

La progettualità del dottorato risponde alla convinzione che sia necessario integrare le competenze, intersecare e contaminare le discipline perché possa prodursi innovazione; la specializzazione non implica il particolarismo, i campi di ricerca sono interconnessi, occorre superare le convenzioni e gli steccati rigidi della pur necessaria autonomia delle discipline. Viviamo in un tempo in cui si impone una ridefinizione degli statuti epistemologici delle discipline, operando anche inevitabili rotture e attraversamenti se vogliamo fermare il declino della cultura umanistica. È questa la progettualità che ha guidato l'ulteriore allargamento dei campi disciplinari e consentito un'offerta didattica e scientifica da parte del Collegio dei docenti molto più articolata, cui si è aggiunta un'intensa attività seminariale con docenti invitati provenienti da altre università italiane, europee e americane. Tale quadro è chiaramente rilevabile da questi Atti del Seminario, in cui sono confluiti i "lavori in corso" dei dottorandi degli ultimi tre cicli.

Nel frattempo altri contributi dei dottorandi dei precedenti cicli, oltre che nei primi due volumi di *Lavori in corso*, sono confluiti nei due tomi di *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti* (Napoli, Liguori, 2010), frutto di un

progetto di ricerca del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo.

La diversa struttura e consistenza dei contributi di questo nuovo Seminario è naturalmente legata allo stadio di elaborazione delle ricerche e della tesi dottorale.

Va innanzitutto rilevato ancora una volta lo sforzo del Collegio dei docenti di indirizzare i dottorandi su uno spettro largo di secoli, come confermano i contributi sia storiografici che filologici e letterari dal Medioevo al Rinascimento: dalla ripresa e riscrittura di testi classici (Medea, *Metamorfosi* di Ovidio) alla robusta ridefinizione umanistica del poema cavalleresco (Boiardo), alla elaborazione di teorie e poetiche in ambito rinascimentale (Camillo Pellegrino), alla rilettura contemporanea del Medioevo tra filologia, scienza e magia.

Il consistente secondo gruppo di contributi spazia da ricerche storiografiche concentrate su aree geografiche regionali attraversate da importanti fenomeni (monachesimo basiliano), ad autori come Galanti, che in età illuministica con una moderna metodologia interdisciplinare ha rifondato l'approccio storiografico e l'analisi del quadro politico, sociale e culturale del Mezzogiorno. Contributi come questo su Galanti e l'altro su Michele Colombo utilizzano, tra l'altro, una vasta documentazione inedita.

Le ricerche tra Ottocento e Novecento su De Luca, Michelstaedter, la cultura teatrale a Napoli, Pirandello, rientrano a pieno titolo nella progettazione curriculare del dottorato tesa a privilegiare il rapporto della letteratura con le arti, il teatro, la filosofia.

Uno slargo verso altri generi letterari è realizzato dai contributi sulla narrativa novecentesca, il romanzo rosa (Liala), Moravia e Tabucchi, fino alla narrativa italo-americana di Rimaneli. Né resta fuori la poesia contemporanea con un'indagine su Toti Scialoja, autore di una pratica poetica a forte contaminazione di campi semantici e disciplinari, una contaminazione che si ritrova anche nel documentario etnografico sulla Lucania, sorta di laboratorio politico-culturale meridionale nell'immediato secondo dopoguerra.

Completano questo ricco attraversamento di secoli, autori, generi e temi, lo studio sulla "guerra di Segrate" – un capitolo non secondario delle vicende politiche, economiche e culturali del nostro paese nell'ultimo ventennio – e una ricerca sulla didattica dell'italiano L2, frutto non solo di un incrocio metodologico tra testo letterario e testo fotografico ma anche di una sperimentazione sul campo attraverso i corsi Erasmus e di didattica dell'italiano svolti nell'ateneo salernitano.

A rafforzare i risultati e l'immagine del dottorato, di cui questi Atti

sono una verificabile testimonianza, c'è da aggiungere e sottolineare che alcuni di questi contributi si riferiscono a tesi in cotutela con università europee: alcuni autori sono dottorandi dell'ateneo salernitano, altri sono dottorandi di atenei europei in cotutela con il Dottorato in Italianistica - Dipartimento di Studi Umanistici.

A completare questa significativa internazionalizzazione del dottorato va segnalata la presenza di una giovane studiosa thailandese che ha utilizzato una borsa di studio del governo thailandese insieme a quella offerta dall'ateneo salernitano per frequentare il nostro dottorato in Italianistica.

Il Coordinatore del Dottorato
SEBASTIANO MARTELLI

RILEGGERE IL MEDIOEVO NEL XXI SECOLO:
FILOLOGIA, SCIENZA E MAGIA

Premessa

Agli albori dell'età medievale, l'uomo di cultura che approfondisce e attinge alla conoscenza del mondo astronomico, vegetale o animale o al sapere sull'uomo stesso per scopi terapeutici oltre che filosofici e culturali è considerato un mago, un servo delle arti oscure.

Non vi è, tuttavia, oggi, unanimità tra gli studiosi sui termini degli influssi e dei legami che vi sarebbero stati tra magia/misticismo e scienza. Si passa dalla posizione esemplificata da Butterfield (1957), che esclude in modo assoluto tali influssi, delineando percorsi assolutamente non conciliabili tra mago e scienziato, alla posizione diametralmente opposta, esemplificata dalla Yates (1964 e 1967), che ricerca ogni possibile intreccio tra le "due" culture in modo che è quasi impossibile intravedere uno scienziato che sia laico rispetto a pensieri di carattere mistico nell'ambito del suo lavoro. Oggi, invece, la gran parte degli storici tende a teorizzare come impensabili qualsivoglia dissociazione di pensiero tra gli autori e le figure dell'epoca. La posizione di Butterfield è priva di fondamento: non può esistere studioso avulso dalla cultura e dal pensiero dominante di un'epoca, così come non esistono ispirazioni che fulminano uno studioso con argomenti estranei dai contesti che formano la base culturale di un'epoca.

Le tesi della Yates sembrano forzate, nel senso che paiono andare a ricercare consonanze finalizzate alla tesi, non prevedendo, se non marginalmente, momenti culturali attigui ad altri. Dare troppa enfasi all'ermetismo o alla cabala ad esempio, quasi fossero piovute d'improvviso all'alba del Rinascimento, sugli strascichi del lungo Medioevo, è dimenticare che queste tradizioni non sono mai venute meno nella storia dell'umanità anche se con alterne fortune. Piuttosto d'interesse è il punto di vista della

Yates, riguardo al fatto che la magia acquista uno status che la lega al Cristianesimo in modo esplicito, status che la fa accettare negli ambienti colti e che la fa diventare argomento di studio molto diffuso. Lo scienziato è un uomo di cultura del suo tempo. Ed in quel tempo, non vi era questa distinzione netta tra l'essere scienziato e mago. Neppure vi era la coscienza di essere semplicemente scienziato. Scienza e filosofia e magia, quantomeno viaggiano di pari passo. Ed il filosofo ha grandi interessi per questioni metafisiche e così si arriva all'impossibilità vera di separare i vari influssi. Si può discutere di una maggiore o minore influenza di aristotelismo o platonismo; di quanto il meccanicismo archimedeo abbia potuto di fronte alle suddette potentissime scuole di pensiero, ma è certo che tutti vivevano in queste atmosfere culturali.

La posizione che molti storici sostengono oggi è, non una semplice mediazione tra queste due posizioni, ma la richiesta di un approfondimento dei temi in discussione, in tutti i possibili ambiti, spaziando dalla filosofia, alla magia, alla religione, all'antropologia, alla linguistica, alla matematica, alla filosofia naturale, alla letteratura (appare ancora precoce l'uso della parola 'scienza').

Reinterpretando l'*excursus* storico è fondamentale evidenziare che gli studiosi medievali, privi del senso della storia, riuscirono a mescolare tra loro culture diverse: quella greca, egiziana, cristiana ed ebraica, accettando, spesso, come buone opere che, alla fine, risultarono essere dei veri e propri falsi e, in ogni caso, certamente sfasate nel tempo e situate cronologicamente in epoche del tutto diverse dalla loro elaborazione.

Ancora in termini del tutto generali, un ruolo fondamentale fu svolto dalla riscoperta e traduzione delle opere dei massimi pensatori greci.

Già a partire dal 1085, con la caduta delle mura di Toledo, gli intermediari Arabi iniziarono a tradurre le opere dei massimi pensatori greci e fu proprio la riscoperta della scienza araba su base greca a portare, poi, al fascino con gli "automata" (Oldoni). Basterà, in questa sede, citare, tra i traduttori di Toledo, Gerardo da Cremona, che tradusse 87 libri, incluso l'*Almagesto* di Tolomeo, molti dei lavori di Aristotele, inclusi i suoi *Analtici Posteriori*, la *Fisica*, il *De coelo et mundo*, il *De Generatione et Corruptione* e la *Meteorologia*, *Sull'ottica* di al-Kindi, *Sulla classificazione delle scienze* di al-Farabi, i lavori alchemici e medici di al-Razi (Rhazes), e le opere di al-Zarkali (Azarchiel), ma anche Gerbert d'Aurillac o Michele Scoto, che tradusse le opere di al-Bitruji (Alpetragius) nel 1217 e i commentari di Averroè sui lavori scientifici di Aristotele. Non dimentichiamo, in effetti che la stessa Alchimia, poi, è parola araba.

Di qui la nascita di nuove correnti di pensiero che poi si fortificarono in età barocca (ad esempio: Archimede che in qualche modo ispirò il meccanicismo a cominciare dalle opere di Tartaglia, Commandino e Guidobaldo dal Monte fino a Galileo, Hooke e Huygens) e posizioni culturali, atmosfere che fecero da sottofondo a tutto il '500 ed in gran parte del '600. Proprio il '600 con i temi neoplatonici (che vennero alla ribalta con testi riscoperti a partire dal 1453, con la caduta di Costantinopoli) si vede scorrere nelle viscere movimenti magici e mistici, autori che oggi indichiamo come scienziati, menti razionali in contrasto con un mondo irrazionale. È una semplificazione gigantesca che si è operata utilizzando quel filone storiografico che vuole una linearità nello sviluppo delle conoscenze e che non prevede errori, marce indietro, ispirazioni o pregiudizi irrazionali e mistici.

Il mondo naturale era osservato per trovarvi conferme o simbolismi di tipo morale o religioso. Gli animali vengono assimilati a virtù o peccati. Le pietre assumono particolari proprietà terapeutiche o nefaste per l'uomo. Magia, alchimia, astrologia viaggiavano univocamente. Persino la Chiesa, in tutte le sue manifestazioni aiutava a queste credenze che, tra l'altro, si potevano ben coniugare con il suo credo metafisico. Solo qualcosa cozzava contro alcuni fatti fondamentali di fede, come l'astrologia che negava il libero arbitrio. Ma solo qualche tentativo, inizialmente, fu fatto per sradicare tali credenze (Sant'Agostino) poiché esse, in fondo, non intaccavano la struttura portante della *Cathedra Petri*. Tanto è vero che pensatori cristiani, come Isidoro, invitavano proprio allo studio sistematico dell'influenza degli astri sullo sviluppo delle piante, delle malattie ed in definitiva sul carattere dell'uomo. La scienza greca, associata al pensiero pagano fu rifiutata in blocco e fu la Chiesa, stavolta, a condannarne la memoria, indirizzando gli spiriti più arditi, verso opere o azioni a carattere missionario che li tenessero lontani dalla conoscenza. Iniziò, poi, a circolare la credenza che nell'uomo fosse visibile, in piccolo, la vita del cosmo: una sorta di corrispondenza tra macro e microcosmo. L'interesse per il mondo naturale era comunque e generalmente rivolto a fini teologici. Furono necessari contatti con il mondo bizantino ed arabo per iniziare a pensare ad usi pratici della natura stessa, come ad esempio la cura di determinate malattie attraverso le erbe (con tutto ciò che comportava in termini di quel minimo di attrezzature che servivano per lavorarle: mortaio, distillatore...) o l'inizio a fini pratici di prime nozioni di aritmetica.

Tra il XII ed il XIII secolo affluirono in Europa testi di alchimia, algebra, medicina, aritmetica, geologia e commenti di opere aristoteliche

che non si conoscevano nell'originale. Ritrovano smalto alcuni scritti di Ippocrate e della sua scuola e l'intera opera di Aristotele diventa disponibile insieme ad Euclide, Apollonio, Archimede, Erone e Galeno. Occorre, invece, aspettare il XIV secolo per l'opera di Tolomeo.

In ambito Cristiano, i pensatori famosi (Sant' Ambrogio, Sant' Agostino, San Gregorio Magno...) e le opere di compilazione (Plinio, Boezio, Cassiodoro, Marziano, Capella, Calcidio, Macrobio, Beda, Isidoro di Siviglia...) gettavano ombre con conoscenze frutto di cattivi accordi tra monoteismo e politeismo e idolatria. La letteratura e il pensiero Cristiano, che aveva tentato una operazione di dignità con San Tommaso e la Scolastica, vennero a scontrarsi con le conoscenze maturate in molti secoli di splendore intellettuale. Gli effetti furono, dapprima, piuttosto contraddittori e ci vollero due o tre secoli per riuscire a cogliere le cose importanti, ad isolarle dalle incrostazioni che avevano subito passando attraverso menti che ignoravano cosa fosse la laicità, avendo sempre riferimenti di tipo metafisico o mistico. Ma qualcosa iniziò a muoversi: se prima ogni fatto naturale era semplicemente effetto quotidiano della divinità, da un certo punto in poi, per le cose naturali si utilizzano strumenti naturali e si ricercano cause naturali.

Un dato era comune alle varie correnti di pensiero, dato di derivazione neoplatonica ma anche aristotelica, soprattutto dopo l'opera di San Tommaso: il mondo è unitario e con esso l'intera natura. Tutto è regolato da un Dio con i suoi angeli che sta ad un estremo, mentre l'uomo e la volgare vita terrena all'altro. Lo stesso sistema del mondo era una rappresentazione di tutto ciò. Nell'alto dei cieli, Dio in cima, poi gli angeli sempre più giù a seconda dei loro gradi, quindi il cielo delle stelle fino ad arrivare all'uomo, alla Terra e, sotto di essa a quanto di più orrido si potesse immaginare: specularmente a quanto accadeva nell'alto dei cieli, vi era una gerarchia di angeli maledetti (i *daemon*, i diavoli) organizzati anche qui in gerarchie; più si scende e più si è malvagi, fino ad arrivare al Lucifero che occupa il centro della Terra (come nel superbo immaginario dantesco).

E se da una lato, venti nuovi soffiano nei cunicoli della Chiesa, dall'altro il suo braccio esecutivo (l'Inquisizione) lavora duro nel tentativo di sradicare "streghe" e superstizioni, nel tentativo di combattere ciò che ad Essa toglieva vita e potere, in ogni senso. Tutti gli studiosi sono ormai concordi nel ritenere che queste operazioni servivano per sostituire alla "cultura popolare" alla "religione popolare", quella ufficiale propria. Non a caso, le alternative erano la venerazione di "reliquie", i pellegrinaggi, i santi, le credenze taumaturgiche, gli esorcismi, le proibizioni di certi giorni: tradizioni pagane trasformate in rituali liturgici. Ed anche se mai

ufficialmente ammesse, erano ampiamente tollerate le pratiche degli amuleti, degli oroscopi, delle premonizioni, che sarebbero state dietro ad alcuni fatti naturali straordinari come eclissi, comete, cavallette, bruchi, nascite deformi. Si dava ampio credito a fasi lunari legate a mestruazioni (fatto microscopico) ed a maree (fatto macroscopico), con l'assimilare la Terra ad una "grande madre" e con tutto un mondo di similitudini tra la vita di una donna e quella di un terreno coltivato.

Strano che ad oggi, oltre a non essere del tutto chiaro in che modo scienza e magia coincidessero nel periodo storico succitato, tantomeno esistano figure nette di riferimento attendibili ad uno stereotipo fisso (il poeta Virgilio era un mago, come lo era Aristotele, come lo era il papa francese Gerberto d'Aurillac, e come lo era il Faraone Nectanebo), né allo stato delle cose è possibile affermare con certezza quando effettivamente e perché l'intellettuale ha smesso di essere mago ed è entrato a far parte poi della categoria scientifica.

Obiettivi della ricerca

La mia ricerca svolta in co-tutela con l'Ecole Doctoral 4 (Civilisations, cultures, littératures et sociétés) de La Sorbonne di Paris e l'Università degli Studi di Salerno, sotto la supervisione della Prof.ssa Buffaria Perette (per la parte francese) e della Prof.ssa Charmaine Lee (per la parte Italiana), *in primis*, intende, attraverso l'analisi di una ricca bibliografia specificare il concetto di magia nel medioevo, e come poi nel tempo quest'ultimo si sia evoluto, caratterizzato e differenziato nel corso del tempo. In secondo luogo, la ricerca avrà come obiettivo quello di esaminare la figura dello scienziato/intellettuale nell'età medievale, approfondirne i tratti essenziali ed evidenziarne quelli comuni. In particolare si porrà l'accento sull'accostamento dei tratti scientifici a quelli magici in una età in cui, come da premessa, conoscenza è sinonimo di divinità e magia. Scopo della ricerca sarà anche, eventualmente, capire quando è effettivamente avvenuta la distinzione vera e propria delle due figure. La ricerca muoverà quindi su approfondimenti di tipo storico- culturali e scientifico- religiosi, necessari a individuare il profilo sociale e relazionale e personale dello scienziato/intellettuale medievale, muovendo attraverso l'analisi (con l'ausilio di eventuali manoscritti) di alcune delle figure assimilabili allo stereotipo di scienziato-mago come Alberto Magno, Gerberto d'Aurillac (Papa Silvestro II), Mago Merlino, Virgilio, Boccaccio (negli zibaldoni sembra farsi luce l'ipotesi che anche una delle nostre *summae* poetiche fosse legato al magico) il Faraone Nectanebo, Michele Scoto, Teodoro d'Antiochia attivi, gli

ultimi due, presso la corte di Federico II (anche lui considerato un sovrano “misterioso”), Enrique de Villeina, con lo scopo di indagarne oltre che ogni eventuale sviluppo filologico, qualsiasi apporto contenutistico. L’idea ad oggi, dopo quest’*excursus* storico è quello di creare una vera e propria antologia del magico, senza escludere la possibilità di operare trascrizioni e commenti di eventuali manoscritti declinabili all’oggetto dei miei studi.

Altro elemento fondamentale sarà quello di riuscire a improntare una riflessione sulla necessità di riconsiderare il medioevo alla luce del nostro tempo. Ulteriore scopo della ricerca dovrà essere, infatti, una riflessione d’insieme che colleghi gli autori esaminati e l’idea di conoscenza del Medioevo al XXI secolo, con eventuale corredo di una nuova edizione critica. Non è difficile concepire come nel Medioevo la conoscenza spettasse soltanto agli spiriti arditi, a coloro che per amore della cultura spesso si scontravano inevitabilmente con l’idea di progresso e scienza delle Istituzioni del tempo, come la Chiesa. Di qui, poi, tutti i limiti imposti al progresso e alla scienza, a volte inspiegabili volti a tacere ogni forma di ribellione gnoseologica. È importante cercare di comprendere da un lato cosa sia rimasto del Medioevo e del medievale nella realtà di oggi, e dall’altro cogliere con spirito acuto e osservante questo desiderio collettivo profondo che oggi emerge in modo quasi sconcertante: il desiderio di trovare una radice comune (politica, religiosa, culturale), un’impronta forte del passato nella quale si riesca a scorgere l’insieme dell’esperienza contemporanea. Filo conduttore della ricerca nelle sue diverse parti sarà allora proprio la conoscenza. Questo spirito di conquista intellettuale innato e connaturato all’uomo di ieri e di oggi. Sarà affascinante riuscire a scoprire come il nostro desiderio di conoscere sia vicino a quello dell’uomo medievale, e ancora di più capire come, oggi, approcciarsi ad un testo medievale, tradurlo, analizzarlo, scoprirlo, significhi, sostanzialmente, dare vita nuova a concetti, idee ed ideali: rispolverare l’uomo di ieri per dare luce nuova a quello di oggi. Ugualmente questo darà la possibilità di capire, alla luce delle figure di intellettuali del medioevo, la figura dell’intellettuale moderno, in Italia, in Francia, e di come, purtroppo la sua condizione oggi, sia difficile e preoccupante.

Riferimenti bibliografici

- ALBERTO MAGNO, *De secreti mulierum*, edidit Henricus de Saxonia, Venetiis, 1478.
- BORSTEIN D., RUSCONI R., *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, Napoli, Liguori editore, 1992.
- BROWN J. W., *An Enquiry into the Life and Legend of Michael Scot*, Edinburgh, 1897.
- BREZZI P., *Paesaggi urbani e spirituali dell'uomo medievale*, Napoli, Liguori editore, 1986.
- BURNETT C., *Master Theodore, Frederick II's Philosopher*, in *Federico II e le nuove culture*, Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994, a cura del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1995, pp. 225-265.
- CAPITANI O., *Medioevo. Passato prossimo*, Il Mulino, Bologna 1979.
- COCCHIARA G., *Il ponte di Arta. I sacrifici nella letteratura popolare e nella storia del pensiero magico-religioso*, in Id., *Il paese di Cuccagna*, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 84-125.
- COMPARETTI D., *Vergil in the Middle Ages*, Princeton NJ., Princeton University Press, 1997, pp. 232-38.
- CORBELLARI A., *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIIIe siècle*, Genève, Droz, 2005.
- D'ACUNTO N., *L'età dell'obbedienza. Papato, impero e poteri locali nel secolo XI*, Napoli, Liguori editore, 2007.
- DRONKE P., *Introduzione*, in *Alessandro nel Medioevo occidentale*, a cura di P. Boitani, et al., Milano, Mondadori, 1997.
- ECO U., *Il Medioevo è cominciato*, in *Documenti sul nuovo Medioevo*, Milano, 1973.
- ERICKSON C., *La visione di Medioevo. Saggi su storia e percezione*, Napoli, Liguori editore, 1982.
- FILIPPO DA NOVARA, *Guerra di Federico II in Oriente (1223-1242)*, a cura di S. Melani, Liguori editore, Napoli, 1994.
- GANDINO G., *Contemplare l'ordine. Intellettuali e potenti dell'alto Medioevo*, Napoli, Liguori editore, 2004.
- GRAF A., *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Bologna, Arnaldo Forni, 1987 [rist. anast. 1923], pp. 520-566.
- Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, a cura di C. Allasia e W. Meliga, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 208.
- HEERS J., *Il clan familiare nel Medioevo*, Napoli, Liguori editore, 1976.
- HERLIHY D., *La famiglia nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- HYATT V., CHARLES W., *Il libro dei demoni*, Napoli, Liguori editore, 1976.
- HOYT R., *Vita e pensiero nell'alto Medioevo*, Napoli, Liguori editore, 1977.
- HUELSON C., *Virgilio e i monumenti di Roma nell'immaginazione del Medio Evo*, «Studi medievali», 1932, 5, pp. 139-144.
- Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee*, Atti del convegno (San Gimignano 11-12 novembre 1983), «Quaderni Medievali», 21, 1986.

- LE GOFF J., *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1957.
- MAP W., *Svaghi di corte*, Parma, Pratiche, 1990, Vol. I, p. 5.
- MENESTÒ E. (a cura di), *Il Medioevo: specchio ed alibi*, Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della seconda edizione del "Premio internazionale Ascoli Piceno" (Ascoli Piceno, 13-14 maggio 1988), Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.
- MORPURGO P., *Note in margine a un poemetto astrologico presente nei codici del 'Liber particularis' di Michele Scoto*, «Pluteus», 1983, 2, pp. 5-14.
- NAHMER DIDER VON DER, *Agiografia altomedievale e uso della Bibbia*, Liguori editore, Napoli, 2001.
- OLDONI M., *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*, Napoli, Liguori editore, 2008.
- PISTARINO G. (a cura di), *Il medioevo oggi*, Atti del Convegno (Santa Margherita Ligure, 24-26 maggio 1978), Associazione dei Medioevalisti Italiani, 1982.
- RAPISARDA S., *Percorsi della divinazione: i manuali di chiromanzia nel Medioevo occidentale*, in *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Atti del V congresso annuale della Società Italiana di Filologia Romanza (Roma, 23 settembre-5 ottobre 1997), Catanzaro, 2000, pp. 89-111.
- RENZETTI R., *Religione, Magia e Scienza nel Rinascimento italiano*, in «Sapere», n. VI, Dicembre 2001.
- SERGI G., *La rilettura odierna della società medievale: i miti sopravvissuti*, in *Medioevo reale, medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Atti del Convegno, a cura di D. Lupo Jalla, P. Denicolai, E. Pagnucco e G. Rovino, Torino, 2002.
- SEMERARO M., *Il 'Libro dei sogni di Daniele'. Storia di un testo 'proibito' nel Medioevo*, Roma, Viella, 2002.
- SPARGO J.W., *Virgil the Necromancer: Studies in Virgilian Legends*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1934, pp. 110-111.
- TABACCO G., *Spiritualità e cultura nel medioevo*, Napoli, Liguori editore, 1993.
- TOUBERT P., PARAVICINI BAGLIANI A. (a cura di), *Federico II e le scienze*, Palermo, Sellerio, 1994.
- VACCA R., *Medioevo e prossimo venturo*, Milano, Mondadori, 1971.
- VARVARO A., *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- VASOLI C., *Michele Scoto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, 1971, III, pp. 950-951.

DA UNA MEDEA ALL'ALTRA:
DA BOCCACCIO A CHRISTINE DE PISAN

Quello di Medea è uno dei miti più antichi che la tradizione ci abbia consegnato ma, paradossalmente, è forse il più 'moderno' e scabroso tra quelli conosciuti.

Per il suo carattere misterioso e, per certi aspetti, demoniaco, il personaggio di Medea ha goduto di vastissima fortuna tanto in età antica quanto in età moderna e contemporanea.

Questo grande interesse ha portato a numerose rivisitazioni del mito che acquista, di volta in volta, caratteri nuovi e originali, assecondando le inclinazioni degli autori.

Non c'è paese, epoca, civiltà letteraria che non possieda una propria rilettura e non c'è rilettura che non ne faccia un'icona. Il mio lavoro vuole dimostrare proprio questo: i diversi volti di Medea.

La regina Medea rappresentata da Euripide in poi come una terribile maga, nel Medioevo recupera antichi tratti di grandezza e autorità femminili. Mi soffermerò sull'opera di Christine de Pizan, *La Cité des Dames* e sulla figura di Medea che ne emerge: la terribile regina diventa nella scrittura di Christine simbolo del sapere e della lealtà femminile nei confronti dell'altro, che non è solo fedeltà in amore ma disponibilità totale dell'anima e del corpo. La regina della Colchide, donna sapiente, amò troppo e non si accorse della sua follia; nella costruzione di una genealogia femminile profondamente radicata nel passato, la caduta di una grande donna è monito per tutte le altre. Si metterà, in particolare, in relazione la *Cité* di Christine con il *De mulieribus Claris* di Boccaccio e si dimostrerà che l'opera di Christine non è una traduzione, un plagio, della più nota opera del nostro scrittore e poeta. Per questo motivo si approfondiranno gli studi sull'influenza che Boccaccio ebbe negli ambienti culturali in Francia e, attraverso il confronto delle due opere e con l'aiuto dell'analisi

del Jeanroy, si dimostrerà quanto siano diversi i due testi e quanto, quindi, sia diversa la Medea di Christine da quella del Boccaccio. Si analizzerà, brevemente, anche la figura di Medea nel *Roman de Troie* di *Benôit de Sainte-Maure* per dimostrare quanti volti potesse avere Medea già nel Medioevo. Si studieranno, infine, le diverse “Medee” di Grillparzer, Alvaro e Pasolini. La regina della Colchide è fortemente presente nella nostra cultura e i diversi autori hanno cercato di darle sempre un significato personalissimo ed originale ma sono convinta che la visione/ versione più attuale sia una delle più antiche: la Medea di Christine.

Gli studi condotti fin ora riguardano la diversa visione di Christine e di Boccaccio non solo sulla figura di Medea nella *Cité* e sul *De mulieribus* ma sulla concezione e sul fine delle opere dei due autori.

La Cité des Dames, come sappiamo, è una sorta di antologia, una serie di biografie di donne di tutte le epoche che si sono distinte per il loro talento e per la loro virtù. Sappiamo, anche, che esisteva già una raccolta di questo genere, che Cristina non poteva certo ignorare: il *De mulieribus claris* di Boccaccio. Nella lunga lista delle donne illustri che il poeta ha enumerato, molte non avevano certo condotto una vita esemplare, figurano, infatti, anche qualche meretrice. Vi erano, dunque, numerosi esempi perfetti allo scopo di Christine, che cede alla tentazione di “saccheggiare senza scrupolo” il trattato di Boccaccio.

È, questa, l’opinione di A. Jeanroy che dimostra come Christine prenderà dall’opera del Boccaccio non meno di tre quarti dei suoi esempi. Questo processo era molto usato, specialmente nelle opere di questo genere e lo stesso Boccaccio si era, a volte, astenuto dal citare le sue fonti; Christine, al contrario, cita più volte il *De mulieribus* ma lo fa in termini così vaghi che è difficile misurare l’importanza della sua influenza.

Christine, al contrario di Boccaccio, ha ben in mente uno schema, preciso, logico.

La lettura di *Mateolo* l’aveva fatta cadere in una buia melanconia: la testa bassa, gli occhi pieni di lacrime, si disperava, quasi, di appartenere a questo sesso disgraziato, denigrato da *Mateolo*, quando, in un fascio di luce che scivolava sul suo grembo, vide apparire tre dame, delle quali la prima, sorridente, la incoraggiò e la esortò a difendere il suo sesso e a costruire una città «nella quale abiteranno tutte le donne nobili e le dame degne di lode, poiché le mura della nostra città saranno chiuse a tutte quelle prive di virtù» (libro I, cap. 3). Non tarderemo a sapere che queste tre dame si chiamano Ragione, Rettitudine e Giustizia e che ciascuna di esse avrà, in ciascuno dei tre libri dei quali si compone il trattato, un ruolo preponderante.

Non possiamo negare, grazie all'analisi di Jeanroy, che Christine ne *La Cité des Dames* usi molti degli esempi del *De mulieribus claris*. La scrittrice non cita mai direttamente l'opera latina del Boccaccio ma solo il suo autore, eppure cita senza problemi il *Decameron*... sensi di colpa? Chissà... o semplicemente segue l'uso del tempo: non è raro che gli autori, anche i più apprezzati e conosciuti, fossero vaghi o restii nel citare le proprie fonti. Va anche detto, in effetti, che nel Medioevo "originalità" significava riscrivere in maniera originale un'opera già esistente.

Ad un primo impatto sono rimasta delusa da Christine, un'opera così originale (nel senso moderno del termine) e affascinante non è che un plagio? Invece no. Grazie al Jeanroy, per verificare con i miei stessi occhi ciò che affermava, ho riscoperto l'opera di Boccaccio e quella di Christine. Il saggio di Jeanroy si intitola: *Le De claris mulieribus principale source du Livre de la Cité des Dames* ed è certo una delle fonti principali ma Christine ha saputo fare suoi gli esempi del Boccaccio e dare loro un significato completamente diverso.

Innanzitutto il *De mulieribus* è un'opera letteraria più che morale, una serie di racconti piacevoli; *La Cité des Dames* è, invece, un'opera soprattutto morale: Christine costruisce una città di sole donne e per sole donne, per far capire a tutti che le donne non sono quegli esseri inferiori che gli uomini avevano descritto, non sono avarie, stupide, incapaci, vili, deboli, civettuole o amano essere stuprate e lo dimostra con una serie di esempi. Tutti questi esempi non sono certo delle eccezioni: è così che sono le donne, le eccezioni, forse, sono proprio quelle donne che si sono comportate diversamente e che si sono meritate il disprezzo, non solo degli uomini ma anche delle altre donne. Mi sembra, invece, che Boccaccio usi molti degli esempi come se fossero "delle eccezioni che confermino la regola", in un certo senso questa "regola" non vuole smentirla (scopo che è, invece, quello di Christine) ma confermarla: (*De mulieribus*, LXIX, De Busa canusina apula muliere) «Azione mirabile a dirsi e da lodare molto più in una donna che se fosse stata compiuta da un uomo. [...] alla donna è comune, anzi innata l'avarizia, mentre manca quasi del tutto il coraggio».

Medea è uno dei personaggi ripresi dal *De mulieribus claris* del Boccaccio ma, la regina dei Colchi descritta dal Boccaccio e quella descritta da Christine de Pisan, sembra essere due donne completamente diverse. Boccaccio le dedica il capitolo XVII, Christine i capitoli XXXII del Primo Libro e LVI del Secondo Libro, dividendo in due momenti la vita della regina dei Colchi: la donna sapiente e la donna innamorata.

Vorrei proporre alcune parti del testo di Boccaccio e di Christine per

dimostrare quanto, ad un primo sguardo, siano simili le parole ma anche quanto sia diverso il ritratto della regina che emerge dai due autori.

Medea, sevissimum veteris perfidie documentum, Oete, [...] et Perse coniugis filia fuit: formosa satis et malefitorum longe doctissima. Nam [...] adeo herbarum vires familiares habuit, ut nemo melius; novitque plene cantato carmine turbare celum, ventos ex antro ciere, tempestates movere, flumina sistere, venena conficere, elaboratos ignes ad quodcunque incendium componere et huiusmodi perficere omnia. Nec illi – quod longe peius – ab arti bus fuit dissonus animus; nam, deficientibus eis, ferro uti arbitrabatur levissimum.

(Crudelissimo esempio di antica perfidia, Medea fu figlia di Eeta [...] e di sua moglie Perse. Fu donna bellissima e molto esperta nel maleficio. Ella ebbe infatti [...] tale conoscenza della virtù delle erbe, che nessuno la superò. Pronunciando formule rituali, riusciva senza fallo a turbare il cielo, a sprigionare i venti, a suscitare le tempeste, ad arrestare il corso dei fiumi, a preparare veleni e fuochi per appiccare qualunque incendio e a compiere altre azioni del genere. Non ebbe poi – e ciò è cosa di gran lunga peggiore – l'animo diverso dalle sue arti: poiché quando quelle fallivano, usava con tutta facilità il ferro).

(*De mulieribus claris*, XVII)

Medea [...] non fu inferiore nella conoscenza delle arti e delle scienze. Figlia di Eeta [...] e di Perse, era molto bella, alta, dritta, slanciata e di viso assai grazioso ma era nel sapere che superava tutte le altre donne. Conosceva le proprietà delle piante e tutti gli incantesimi possibili: non ignorava nulla di ciò che si poteva sapere. Con le formule magiche che conosceva poteva far tremare l'aria e oscurare il cielo, fare uscire dalle profondità della terra il vento delle caverne, provocare la tempesta, arrestare il corso dei fiumi, preparare veleni, suscitare spontaneamente il fuoco per bruciare tutto quello che voleva: sapeva fare tutto questo. Fu lei che attraverso i suoi incantesimi permise a Giasone di conquistare il vello d'oro.

(*La città delle Dame*, Libro I, cap. XXXII)

In entrambi gli scrittori Medea è la donna sapiente e bellissima, conoscitrice delle proprietà delle piante e di ogni sorta di incantesimi. In Boccaccio questi incantesimi diventano, però, *malefici*, la donna bellissima e sapiente diventa esempio non di conoscenza ma di crudeltà (*crudelissi-*

mo esempio di perfidia). Gli esempi delle sue capacità magiche (i venti, le tempeste e il fuoco che può scatenare, i veleni che sa creare), in Christine rappresentano la sua grande sapienza, in Boccaccio la sua pericolosità; nel *De mulieribus* la regina incute paura, Christine de Pisan ci trasmette, invece, il ritratto di una donna per la quale bisogna avere stima e ammirazione. Ancora, viene sottolineata sempre la sua grande bellezza ma Christine aggiunge e sottolinea: «ma era nel sapere che superava tutte le altre donne».

Per quanto riguarda la storia di Medea e Giasone – che la scrittrice riporta in un altro capitolo – ancora una volta, scopriamo due donne diverse. In Boccaccio, Medea, presa dalla bellezza del giovane, lo amò appassionatamente e fece in modo che si offrisse a Giasone l'occasione per appagare il suo desiderio. È la donna, dunque, che approfittando di una guerra suscitata contro il padre dai suoi sudditi, crea il pretesto per appagare la sua brama d'amore. Commesso il peccato e meritato l'amplesso dell'amato giovane Medea fugge con lui. La storia di Medea è nota a tutti: uccide il fratello Absirto, lo zio di Giasone Pelia, Creusa che Giasone voleva sposare e, infine, i figli. Medea, è dunque, la causa di tutti i mali. Un solo sguardo – il suo – bramoso e avido, ha provocato la rovina di un potentissimo re e la morte cruenta di persone innocenti:

Attraverso gli occhi, porta dell'anima, la libidine invia messaggi d'invito alla mente e la cupidigia vi soffia dentro i sospiri o accende fuochi occulti, mentre il cuore emette gemiti e mostra, attraverso gli occhi, effetti disonesti. Chi dunque avesse buon senso o chiuderebbe gli occhi o li innalzerebbe al cielo o li abbasserebbe a terra. [...] Se la grande Medea li avesse chiusi o altrove diretti (mentre invece avida li drizzò su Giasone), più a lungo sarebbero durate la potenza del padre, la vita del fratello e l'onore della sua infranta verginità; cose tutte che per l'impudicizia degli occhi perirono.

In Christine Medea non è la colpevole ma è la vittima, che amò Giasone di un amore troppo profondo. Giasone è un bugiardo, un ammaliatore, che approfittò del suo amore così puro e profondo, per conquistare il Vello d'Oro ed avere fama ed onori. Medea, presa dal suo amore, svelò al giovane magie e incantesimi, poiché li conosceva tutti e gli insegnò in che modo conquistare il Vello d'Oro, a condizione che Giasone le promettesse di prenderla in moglie, senza mai averne un'altra e di amarla per tutta la vita. La giovane si fidava del suo amato e in lui ripose tutta la sua fiducia e la sua stessa vita. Era pronta a morire per lui e a lottare contro

tutti, perfino contro la sua famiglia per potergli stare accanto. «Ma Giasone con questa promessa le menti. Non appena ottenne quello che voleva, la lasciò per un'altra. Medea, che sarebbe stata pronta a morire piuttosto che ingannarlo, sprofondò nella disperazione e il suo cuore non conobbe mai più la felicità».

L'autrice de *La Cité* non si sofferma sulla storia di Giasone e Medea, né si rifà ad Euripide, citando l'episodio dell'uccisione dei figli, ma preferisce essere vaga sul finale della storia. Ciò che le preme sottolineare è la fragilità di questa donna, che tutti descrivono come crudele e perfida; il suo peccato non è stato quello di essere avida e bramosa di amore, ma di aver troppo amato un uomo che le è stato infedele, che l'ha ingannata in modo vile, allontanandola da quello che era il suo mondo e la sua famiglia per abbandonarla nella disperazione più totale.

Grazie ai suoi esempi Christine difende le donne e dimostra che proprio come gli uomini sono dotate di grandi intelligenza, capacità e coraggio ma l'esempio più adatto a dimostrare ciò che vuole affermare nella *Cité* è lei stessa: così coraggiosa da affrontare, da sola, una società che le era avversa, così virtuosa da poter camminare sempre a testa alta e non temere le calunnie, così intelligente e colta da essere in grado di ispirarsi e prendere spunto da uno dei più grandi scrittori medievali e non peccare di plagio ma fare proprie le parole di un grande uomo di lettere e creare un'opera completamente nuova ed originale.

Riferimenti bibliografici

- BOCCACCIO G., *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1970.
- BOZZOLO C., *Il Decameron come fonte del Livre de la Cité des Dames di Christine de Pizan*, in *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Torino, 1964.
- BRANCA V., *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1981.
- CARAFFI P., *Medea sapiente e amorosa: da Euripide a Christine de Pizan*, in *Actes du IIIème Colloque International "Christine de Pizan"* (Lausanne, 19, 22 juillet 1998), Paris, Champion, 2000, pp. 133-147.
- Id., *Medea Medievale*, «Studi Mediolatini e Volgari», Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Pisa, 28-30 settembre 2000), XLVII, 2001, pp. 223-237.
- Id., *Christine de Pizan. Una città per sé*, Roma, Carocci, 2003.
- Id., *Figure femminili del sapere (XII – XV secolo)*, Roma, Carocci, 2003.
- CARRARA E., *Christine de Pizan. Biografia di una donna di lettere del XV secolo*, «Quaderni Medievali», 1990, 29.
- CIANI M. G., (a cura di), *Medea. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999.
- CIARLONI A., *Lo scandalo della ragione in Christa Wolf. L'altra Medea. Premesse a un romanzo*, Roma, Edizioni e/o, 1966.
- D'ALVERY N. T., *Come vedono le donne i teologi e i filosofi*, in *Idee sulla donna nel Medioevo: fonti e aspetti giuridici, antropologici, religiosi, sociali e letterari della condizione femminile*, a cura di M. C. De Matteis, Bologna, Patron Editore, 1981.
- DE BEAUVOIR S., *Il secondo sesso (1961)*, Milano, Il Saggiatore, 2002, 2 voll.
- Id., *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi (edizione di E. J. Richards), Milano-Trento, Luini, 1997.
- EURIPIDE, *Medea*, a cura di L. Correale, Milano, Feltrinelli, 2009.
- GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF E., *L'histoire de Grisélidis en France au XIVe et au XV siècle*, Genève, Slatkine, 1975 (I ed. Paris, 1933).
- HARTEL J.F., *Femina ut imago Dei*, in *The Integral Feminism of St. Thomas Aquinas*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1993.
- HAUVETTE H., *Boccace*, Paris, 1914.
- JEANROY A., *Boccace et Christine de Pizan: le "De Claris Mulieribus" principale source du "Livre de la Cité des Dames"*, «Romania», 1922, 48.
- KHIEL C., *Christine de Pizan and Fortune: A Statistical Survey*, in *Context and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan* (Glasgow, 21-27 July 2000), éd. A. J. Kennedy, R. Brown-Grant, J. C. Laidlaw e C. M. Müller, Glasgow, University of Glasgow Press (Glasgow University Medieval French Texts and Studies, 1), 2002, tomo II, p. 443-452.
- MIMOSO RUIZ D., *Medée antique et moderne. Aspect rituels et socio – politiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- MOREAU A., *Le mythe de Jason et Medée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- MUZZARELLI M. G., *Un'italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan, intellettuale e donna*, Bologna, il Mulino, 2007.
- NICOLINI E., *Cristina da Pizzano. L'origine e il nome*, «Cultura neolatina», I, 1941.
- NISSIM L., PREDA A. (a cura di), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano, Monduzzi Editori, 2006.
- PERNOUD R., *Storia di una scrittrice medievale. Cristina da Pizzano*, Milano, Jaca Book, 1994.
- RICCI P. G., *Le fasi redazionali del "De mulieribus claris"*, «Studi sul Boccaccio», I, 1963.
- ROY M. (a cura di), *Oeuvres poétiques de Christine de Pizan*, Paris, Firmin Didot, 1886-1896, 3 voll.
- SAPEGNO N., *Il Trecento. Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1966, 2 voll.
- SENECA L. A., *Medea*, a cura di G. Biondi e A. Traina, Milano, Rizzoli, 2004.
- SIMONE F., *Il Rinascimento Francese*, Milano, Mursia editore, 1968.
- WANDRUSZKA N., *Familial Traditions of the da Pizano at Bologna*, in *Context and Continuities*, cit.
- ZACCARIA V., BRANCA V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1970.

“COM'UNA FOGLIA AD OGNI VENTO VOLTA”.

MATTEO MARIA BOIARDO E L'IMPOSSIBILE ARMONIA

TRA POESIA E TEMPO PRESENTE

Dopo aver improntato il primo periodo della sua produzione poetica, punteggiato peraltro da opere in latino e volgarizzamenti, ad un “municipalismo aulico” che sfocia nel notevole canzoniere degli *Amorum Libri Tres*, Matteo Maria Boiardo si mosse nella piena maturità artistica verso l'insicuro porto del poema cavalleresco, soprattutto a seguito delle innumerevoli sollecitazioni che gli venivano dall'alto, laddove i signori di Ferrara cominciavano a considerarlo un utilissimo strumento di propaganda “mediatica” per una corte politicamente e militarmente minacciata da rivali ben più potenti.

Gli Este, i terminali italiani più importanti di quella tendenza ondivaga che aveva portato la “materia di Francia” dall'originario ambito di corte all'attenzione del popolo e poi ancora a lettura privilegiata delle corti neo-feudali italiane, disponevano di una delle raccolte più complete in Europa di testi, in prosa e poesia, d'argomento amoroso e guerresco insieme: serbatoio dal quale attingere liberamente temi e argomenti ben radicati nell'immaginario di dame e cavalieri dal malcerto *pedigree*, così da ricreare, altresì, i miti fondativi di una intera generazione di nobili.

Il poeta scandinese provò anche ad opporsi, nei modi e nelle forme consentitigli dal rango, sospeso tra il sodale e il subordinato, ad una raffazzonata celebrazione degli estensi, che riconosceva a tutto detrimento della poesia; ne è forte testimonianza il primo canto del poema, da sempre luogo privilegiato degli intendimenti degli autori di poemi cavallereschi, del tutto privo di riferimenti ai committenti, se non in esergo:

El libro primo de Orlando Inamorato, en el quale se contiene le diverse aventure e le cagione de esso innamoramento, tradutto da la verace cronica de Turpino, arcivescovo remense, per il magnifico

conte Matteo Maria Boiardo, conte de Scandiano, *a lo illustrissimo signor Ercole duca di Ferrara*.¹

Ma l'intero primo libro, dei tre di cui si compose l'*Innamoramento d'Orlando*, assomiglia, riguardo al tema encomiastico, alla sfera che durante il moto sfida l'attrito con sempre maggior fatica; fino a che, sin dal primo canto del secondo libro, Boiardo si costringe a restituire tutto quello che non aveva concesso prima: in un momento della sua vita in cui, peraltro, doveva accettare dolorose decisioni per la sua famiglia provenienti dalla casa madre.

Perché sempre complessi e spesso di difficile lettura furono i rapporti con i signori, che diedero e tolsero favori bruscamente a tutti gli artisti impegnati a Ferrara, ma in particolare proprio a coloro che ritenevano più vicini; fossero essi cortigiani di vecchia data come Boiardo e, in misura già diversa, Ariosto, oppure letterati "compagni di strada" come Torquato Tasso, accolto a Ferrara, ma colà non nato e cresciuto: il che, comunque, non impedì certo al *suo* duca, Alfonso II, di disporre di lui a piacimento, dimostrandosene persino geloso a volte, così da acuirne le crisi nervose che lo accompagneranno fino alla morte.

Si pensi all'impresa di Palazzo Schifanoia del 1467, frutto delle passioni di Borso d'Este, utile alla comprensione del difficile rapporto tra l'autorità committente, soprattutto quando questa cominciò a vagheggiare il proposito d'un progetto politico affidato anche agli artisti, che quasi dovevano sentirsi già onorati da questa delega, non pretendendo l'immediato pagamento delle proprie prestazioni, e quelli che venivano considerati primariamente lavoratori salariati, con il conseguente corollario di rapporti basati su una sorta di vassallaggio *post litteram*.

Dagli interessi dell'allora marchese di Ferrara sortirono dunque gli affreschi del Salone dei Mesi, tramati da Pellegrino Prisciano, archivistica e bibliotecario della casa d'Este e orditi da Cosmè Tura, Francesco del Cossa e dal giovanissimo Ercole de' Roberti: una rassegna di divinità classiche protettrici dei mesi, di segni zodiacali e decani e di scene di corte celebranti proprio la vita di Borso. Non prima, però, della sua splendida Bibbia miniata da Taddeo Crivelli, perché Borso fu anche un bibliofilo appassionato; soprattutto, non a caso, di un particolare tipo di letteratura: nel 1470, scrive infatti al conte Ludovico da Cuneo che il ricevere alcuni

¹ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, Milano, Garzanti, 1978-1986, *Esergo*, Tomo I, p. 1, corsivo mio.

romanzi della *Tavola Vechia* gli darebbe più “piacere e contento” della conquista di una città.

Più precisamente, Borso si rivolgeva al suo emissario, ordinandogli l'acquisto «[...] di quanti libri francisi Vui poteti, cio è de quelli de la Tavola Vechia», perché egli ne avrebbe ricevuto «[...] maggiore piacere et contento che de una cittade che nui guadagnassemo».²

I tre grandi pittori di Ferrara lavorarono sì insieme, ma non fianco a fianco, per gli affreschi di Schifanoia.

Se Cosmè Tura fu l'autore della maggior parte dei cartoni ma non della loro esecuzione, ad alternarsi proficuamente all'opera furono l'alfiere del classicismo luminoso Francesco del Cossa e il più giovane e inquieto e terreo Ercole de' Roberti, che determinarono lo spiazzante e affascinante succedersi di stili del ciclo, fatti salvi altri interventi non facilmente identificabili, tra i quali quelli ascrivibili ad un Este, Baldassarre, fratello di Borso.

Considerando che io che pur ho incominciato ad averre un pocho di nome, fusse tratato et giudicato ed apparagonato al più tristo garzone de Ferara [...].³

Con queste parole, frammiste ad altre che ne certificano la paternità dei tre Mesi della parete est, Marzo, Aprile, Maggio, Francesco del Cossa, in data 25 Marzo 1470, apriva la serie di “lamentazioni” indirizzate a Borso, reo di averlo ben poco ricompensato per il lavoro approntato a Palazzo Schifanoia.

Ma i *cahiers de doléances* s'impingueranno fino alla fine del secolo, a prescindere dai cambi al vertice del ducato. Se Boiardo maschererà dietro la presunta familiarità con Ercole I i grandi dolori riservatigli dall'Estense; se Ercole de' Roberti, intervallerà guadagni migliori e più sicuri lontano da Ferrara,

[...] Perché vostra excellentia forsi crede che io sia richo, et che abbia qualche faculta: essendo tutto lo opposto ve dico che sum povero

² A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, nel catalogo della mostra bibliografica *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987, p. 23.

³ Questa e le seguenti citazioni dalle lettere dei pittori ferraresi sono tratte da: R. MONTENEGRO, *Una delizia «per schifar la noja»*, «Medioevo», 2007, 12, p. 491. Il riferimento più importante per l'analisi dei rapporti tra i pittori e la corte ferrarese rimane, comunque: R. MOLAJOLI, *Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Milano, Rizzoli, 1974.

homo, et altro non nho se non le braza, e quella pocha de virtu me ha dato Dio, cum la quale bisogna proveda al viver mio e de la mia dona e fioli, altra che vuria pur fare qualche dota ala vechieza, sino che sunto apto a portar il pexo;

il caso più drammatico sembra essere quello di Cosmè Tura, cocciutamente fedele al suo Signore e ai cortigiani del seguito, usi a comportarsi alla sua stregua:

[...] tanto più quanto sono potenti et hano molto bene il modo a satisfarmi et io sum povero et impotente et che non ho bisogno perdere le fatiche mie.

È forse nell'ultimo trentennio del secolo XV, tra le colonne d'Ercole rappresentate dal poema di Matteo Maria Boiardo e l'intervento di Biagio Rossetti, che si fa strada, è proprio il caso di dirlo, la dignità dell'"opera aperta", suscettibile di continui interventi che ne ricalibrino l'andamento, senza che, per questo, l'artista rinunci all'eredità medievale, bensì ne valorizzi il lato più estroso, che diventa a tratti espressionista: così accade, ad esempio, nella presa d'atto complessiva dell'opera dei pittori dell'"officina ferrarese", come la chiamò felicemente Roberto Longhi. E come il poeta scandinavo assume un limitato gruppo di storie principali, già ben note al suo pubblico, che reggano le fila della sua vasta trama attraverso una logica progettuale che rifugge, quantomeno in sede di *dispositio* retorica della sua fabula, lo spontaneismo e la casualità, così la "nuova" Ferrara si riappropria degli assi viarii principali, che adesso inglobano volutamente tutti gli edifici cittadini più importanti, esaltando il disegno urbanistico complessivo: scienzi antitesi e argini, entrambe le opere, all'ormai dilagante e spesso pedissequo classicismo, in nome di un linguaggio a tratti schiettamente popolare⁴.

L'università adesso aveva come punto di riferimento Battista Guarini, figlio di Guarino, non dotato quanto il padre, ma ottimo traduttore dal greco e autore del *Poema d'ivo Herculi Ferrariensium duci et bucolicum carmen*, omaggio a Ercole pari solo alla *Missa Hercules Dux Ferrariae*, composta da Josquin des Prés, uno dei grandi musicisti valloni e fiamminghi chiamati a corte dall'appassionato duca.

⁴ Per un magistrale quadro della situazione urbanistica di Ferrara, allo stesso tempo esaustivo e utile anche ai non esperti, vedi: B. ZEVI, *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, "la prima città moderna europea"*, Torino, Einaudi, 2006.

Matteo Maria Boiardo è il suo cantore privilegiato e Ludovico Ariosto si vede introdotto a corte: tutto sembra rifulgere mentre, stanco e povero, muore Cosmè Tura.

Fedelissimo della corte estense, che mai ha abbandonato, a differenza del più scaltro Francesco del Cossa, insospettito da alcuni mancati pagamenti; sostituito brutalmente nel 1486 come pittore favorito del duca da Ercole de’ Roberti, languiva già da diversi anni in uno stato di totale indigenza se, nel 1490, cinque anni prima della morte, in una lettera al duca in cui sollecita un pagamento, scriveva:

Io non scio come potermi vivere et substentar in questo modo im-
peroché non mi trovo professione o facultate che mi substentino
con la famiglia mia.⁵

Scricchiolii, potevano sembrare; certo, cose di cui in presenza del duca non era il caso di parlare: problemi vissuti all’esterno della corte come marginali, di cui però, nel corso della sua vicenda umana, si sarebbe dovuto amaramente rendere conto proprio il “magnifico” conte di Scandiano.

⁵ Eppure tutta la vicenda di questo geniale artista andrebbe rivista alla luce delle testimonianze coeve che parlano invece di un oculatissimo gestore di una piccola fortuna finanziaria accumulata nel corso degli anni. Certo, negli ultimi anni, la sua pittura visionaria mal si conciliava con la svolta devota e sensibilmente meno “cortese” che Ercole, assieme a sua moglie Eleonora, aveva impresso su tutta la cultura estense; probabilmente un riflesso della disastrosa guerra con Venezia del 1482-1484, ma anche delle prediche che il ferrarese Girolamo Savonarola aveva cominciato a diffondere dal convento di San Marco a Firenze. Ed è pur vero che Ercole de’ Roberti, nell’ultimo scorcio del secolo XV dimostrava ormai di saper meglio orientare l’inesausta vena fantastica dell’arte ferrarese verso la naturalezza di Giovanni Bellini e lo splendido nitore di Piero della Francesca. Fatto sta che, dal 1485, nei registri di pagamento della corte, il nome di Tura scompare. Ma erano stati gli stessi signori, nella persona di Borso, il grande mecenate di Cosmè, a pagargli in passato un vero e proprio viaggio di studio della durata di ben quattro anni, che forse gli permise di valicare anche le Alpi, alla volta dei Paesi fiamminghi, da cui si irradiava un nuovo modo di fare arte che stava sempre più assumendo i caratteri di una autentica rivoluzione.

Cfr. M. TOFFANELLO, *Cosmè Tura*, presentazione di E. Riccomini, in *I Classici dell’Arte*, Milano, Rizzoli/Skira, 2005.

La corte di Ferrara, segnatamente nella persona di Ercole I, si caratterizzò anche per una notevole passione per la musica, mai eguagliata dalle altre corti del Nord, che trovò sfogo nella creazione della cappella musicale già nel 1471.

Cfr. l’agile memoria di A. BRAGA, *Musica e musicisti nelle corti italiane del Rinascimento*, in *Atti dell’Accademia Pontaniana*, Nuova Serie, Volume V, Napoli, Giannini Editore, 1958, pp. 14-15.

Tra il 1471, anno della presa del potere da parte di Ercole, e il 1476, gli anni sembrano scorrere per Boiardo, ad una lettura superficiale, in modo se non felice, sicuramente sereno. E invece, nel 1474, dopo quattordici anni di «mero et mixto imperio, gladii potestate et omnimoda iurisdictione» dell'ampio feudo di Scandiano, e di molte conferme «delli privilegi olim concessi per la illustrissima casa d'Este», Matteo Maria e il cugino Giovanni ebbero uno scontro che si rivelò decisivo per le sorti future del poeta.

La madre di Giovanni, Taddea dei Pio, assieme a suo fratello Marco Pio, Signore di Carpi, ordì una congiura volta ad avvelenare il nipote, servendosi di un cancelliere al servizio del figlio, Simon Bojoni.

Presto scoperta, la trama omicida ebbe un epilogo sconcertante. Vista la vicinanza ad Ercole, ci si sarebbe quantomeno aspettati, con il conforto di prove schiaccianti come la confessione del cancelliere, una decisione del duca a tutto favore di Matteo Maria; ma non fu così: ritenendo di prendere la decisione necessaria per la salvaguardia della salute e dell'unità dello Stato, l'estense divise "equamente" il feudo, lasciando sì la rocca di Scandiano al poeta, con i vicini castelli di Gesso e Torricella, nel contempo però assegnando a Giovanni i vasti territori rimanenti, che l'anno dopo diventeranno un feudo a se stante.

C'era di che indignarsi. Il signore di Scandiano, invece, vuoi per immarcescibile fedeltà, vuoi per astuto calcolo, organizzata come meglio sapeva l'amministrazione del suo feudo, ed era pratica che gli si confaceva, nel 1476 decise di trasferirsi a Ferrara, prendendo dimora proprio nel Palazzo ducale e là svolgendo diligentemente le sue funzioni di cortigiano-burocrate, mai tralasciando la cura delle sue terre.⁶

Come se niente fosse accaduto: eppure la tragedia familiare era solo procrastinata.

Venne, dunque, l'importantissimo 1476, il punto di svolta della maturità artistica di Boiardo.

Certo: è l'anno degli otto *Epigrammata*, gioco retorico ampiamente dimenticabile, se non presentasse un importante valore documentale. È il primo componimento del tutto originale, anzitutto, seguito all'ascesa di Ercole; ed è inoltre, celata sotto le spoglie araldiche, la cronaca del tentativo di Niccolò, figlio di Leonello e dunque nipote di Ercole, d'operare un colpo di stato approfittando della temporanea assenza del duca dalla città di Ferrara.

⁶ Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, cit., Tomo I, Introduzione, pp. XLV-XLVIII, *passim*.

L'assalto fallì, per la ferma opposizione di Sigismondo, fratello di Ercole, presente in città, e di gran parte della popolazione; Niccolò fu decapitato, per ordine diretto di Ercole e proprio Boiardo, nello stesso anno del complotto, si accollò l'onere e l'onore di produrre un “instant-book” che raccolse molti consensi a corte⁷.

Il 1476 è però soprattutto l'anno di *Amorum Libri Tres*, della memoria dell'amore per Antonia Caprara, conosciuta sette anni prima presso la corte reggiana.

I due anni successivi all'incontro, erano scorsi punteggiati dalla composizione di rime ispirate alla ragazza di Reggio: amore nato, vissuto e spento per consunzione, eppure rammemorato con malinconia ovidiana e moderna al tempo stesso, nella sua mistura di petrarchismo a chiave della prima parte, ne è un esempio il macroacrostico dei primi quattordici componimenti, forse meno valido che arguto; nella progressiva analisi dell'allontanamento, nella seconda parte, dalla amata Antonia, che non è già più quella idealizzata un tempo, e la soffusa morbidezza tonale della terza e ultima, quando l'ormai avvenuto distacco dalla situazione contingente, permette all'autore una matura presa di coscienza, che si riverbera felicemente nelle scelte lessicali e nella struttura metrico-ritmica⁸.

⁷ «D'occasione [...] la prova degli otto Epigrammata. Nel 1476 Niccolò d'Este, figlio naturale del marchese Leonello, aveva approfittato di una temporanea assenza del duca Ercole da Ferrara per irrompere armato in città e tentare un'insurrezione, sventata solo dall'energica reazione del fratello del signore, Sigismondo, e degli altri parenti; sconfitto, Niccolò era stato braccato in fuga nelle campagne intorno a Ferrara e, riportato in città, era stato decapitato. Dal punto di vista dei contenuti, gli *Epigrammata* esprimono il prevedibile sollievo del fido servitore estense per lo scampato pericolo; dal punto di vista formale, costituiscono un esempio di quella retorica “araldica”, ovvero di quei giochi formali impostati sulla manipolazione metaforica di emblemi o stemmi di famiglia (qui, il diamante di Ercole e la vela e la colonna, emblema di Niccolò) che attraverseranno con le loro acutezze e freddure la restaurazione bembista cinquecentesca, per durare ben oltre il Barocco, fino all'Arcadia e al tramonto dell'antica aristocrazia». *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, cit., p. 652.

⁸ «Dell'*Innamorato* la memoria, la quale è lirica (e oggi noi si vorrebbe sorprendere la lirica del Boiardo appunto nel luogo dov'è più dichiarata e professionale), libera più volentieri l'esigenza terrestre di concretezza; la chiamata dei fatti sopra il fondo della natura; quegli effetti schematici, di sommario chiaroscuro [...]. Si sa, in proposito del vago e grezzo delle sensazioni, che [*scil. nel poema di Orlando*] anche l'acustica del Boiardo procede per sommi capi [...]. Ed è molto se in tutti gli *Amores* troveremo un esempio di trasfigurazione mitologica, plastica, nella chiave dell'*Innamorato* [...]. Il contenuto autentico degli *Amores* muove da un senso del limite della resistenza umana innanzi a un eccesso di gioia. Alla base sta un soverchio di entusiasmo, un tripudio orgiastico: la ragione, o

Per cinque anni, Matteo Maria sistemò e risistemò il “romanzo” di quell’amore, instaurando intime simmetrie e corrispondenze rigorosissime, queste pure di stampo petrarchesco: tre libri, di sessanta componimenti ognuno, al cui interno stanno sempre cinquanta sonetti, cinque ballate e cinque altri metri, canzoni soprattutto.⁹

Avesse continuato lungo quella strada, Boiardo sarebbe stato ricordato come uno dei più grandi lirici del Quattrocento; dal grande pubblico, s’intende, che poco conosce il *Canzoniere*, dalla critica più accorta considerato invece, sulla scorta di quanto, tra gli altri, disse PierVincenzo Mengaldo, il testo lirico forse più significativo del secolo “senza poesia”.¹⁰

Ma lo scandinese mutò ancora rotta: e sempre nello stesso, fatale 1476.

Si sottolinea spesso il repentino cambiamento dall’uno all’altro modo di far poesia del conte, non tenendo però in giusto conto almeno due fattori contingenti; anzitutto, il lungo *labor limae* applicato al *Canzoniere* potrebbe aver semplicemente saturato l’aspetto più propriamente lirico della produzione poetica boiardesca; in secondo luogo, e la storia della letteratura avrebbe dovuto ormai ampiamente dimostrarlo, soprattutto in relazione ad opere ponderose come un poema vasto quanto l’*Innamoramento d’Orlando*, è quantomeno azzardato ritenere che l’ispirazione per la sua opera abbia pervaso Boiardo solo a partire da quell’anno, e non sia piuttosto frutto di approfondite meditazioni, forse precedenti la stessa ascesa al potere di Ercole, nel 1471: meditazioni di sicuro sollecitate dalla corte estense, che più d’ogni altra ovunque cercava testi cavallereschi, e questo è un fatto acclarato, mentre non conosciamo la composizione della biblioteca personale di Matteo Maria, che comunque non duriamo fatica ad immaginare privilegiato fruitore di quella dei suoi signori.

lo spossato cuore, interviene a correggerlo secondo una direzione elegiaca, ma con una soluzione panica». G. CONTINI, *Breve allegato al Canzoniere di Boiardo*, in *Esercizi di lettura (sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei)*, Nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 220-221. L’esempio a cui fa riferimento lo studioso novarese è il sonetto CXXX *Se passati a quel ponte, alme gentile*.

⁹ «La materia del canzoniere è divisa nei tre libri secondo esatte misure: 60 composizioni in ogni libro, 50 delle quali sono sonetti e 10 metri diversi, per la maggior parte canzoni. Nel quadro appena delineato viene ad assumere un significato forte questo accentuato gusto della simmetria, già manifestatosi nei componimenti latini e leggibile anche secondo la cifra rinascimentale della «discordia concors»: un’istanza [...] di controllo, di contenimento di materiali disparati lì chiamati a coesistere in una misura stilisticamente unitaria». M. M. BOIARDO, *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990, seconda edizione 2006, Introduzione, p. XXI.

¹⁰ Cfr. P.V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.

Si è vista, dunque, quale attenzione ponesse la corte nel non farsi sfuggire alcun manoscritto tra i tanti che giravano per l'Europa; manoscritti d'ogni epoca, che fossero francesi o tradotti, originali o riscritture contemporanee. Tutti i signori d'Este, in maggiore o minor grado, furono impegnati in questa moderna *quête*, mai interrompendo la catena: frutto di passione sì, ma anche d'una accorta strategia comunicativa.

Nel Quattrocento, la Storia vede salire alla ribalta le grandi dinastie della “Padania”, secondo il neologismo coniato da Roberto Longhi: i Gonzaga a Mantova, i Visconti e poi gli Sforza a Milano, gli Este a Ferrara, col loro imponente apparato di cortigiani-funzionari impegnato a ricercare il maggior numero possibile di poemi francesi, attraverso onerosi acquisti e prestiti “interbibliotecari” *ante litteram*. Ne danno testimonianza i documenti dell'epoca, che certificano altresì la capacità dei nobili di leggere quelle lunghe narrazioni nella loro lingua originale, a differenza del pubblico popolare che abbisognava dei volgarizzamenti.

In questo secolo, secondo la stessa dinamica sociale che aveva visto nascere, in epoca medievale, i *plots* cavallereschi, la cultura signorile proietta, sulle avventure dei poemi, tutte le proprie esigenze di carattere dinastico; perché la figura romanzesca descrive, simbolicamente, gli anni oscuri che vedono l'inizio dell'ascesa di quelle famiglie tanto potenti nel loro fulgore odierno; anni sospesi in una realtà artatamente storica: non troppo vicina da poter essere ricordata, ma nemmeno troppo lontana per non far scattare un meccanismo identificativo.¹¹

¹¹ Per tanti versi, questa delle Signorie padane è una visione di stampo volutamente “medievale”: «È innegabile che esiste una differenza fondamentale tra visione medievale e moderna dell'antichità. [...] Oggi è dato quasi per scontato che la capacità di vedere il passato da una distanza fissa può essere isolata come elemento peculiare del pensiero rinascimentale – elemento che lega la rinascita italiana a sviluppi successivi e la separa da quelli precedenti. Nonostante l'enorme successo che suscita, ritengo che tale interpretazione sia discutibile. [...] Fu necessario almeno un secolo di stampa prima che fossero classificate le mappe multiformi e le cronologie aggrovigliate ereditate dai documenti manoscritti, rielaborati i dati e sviluppati sistemi più uniformi per organizzare il materiale. Prima di allora non esisteva una struttura di riferimento spazio-temporale fissa che fosse comune agli uomini di cultura. Con questo non voglio negare che gli studiosi del Quattrocento abbiano manifestato una crescente antipatia per l'anacronismo. Si distingueva tra stile gotico e antico, latino medievale e ciceroniano, istituzioni repubblicane e imperiali, la Roma degli antichi Cesari e quella dei papa medievali. Ma la discriminazione avveniva in un contesto spazio-temporale amorfo, ancora fundamentalmente diverso da quello moderno. All'interno di questo contesto, alcune parti del passato potevano sembrare molto vicine, mentre altre potevano essere situate a grande distanza. [...] Panofsky considera tipico della mente medievale il ritenere l'antichità classica “troppo energicamente

In questo modo, poco per volta, la memoria delle origini subisce una vigorosa modificazione, all'esterno e all'interno delle mura dei palazzi aviti e, soprattutto, nell'immaginario stesso dei protagonisti di questo processo. A livello inconscio, cioè, continuava ad essere fondamentale nell'esercizio del potere, anche nel pieno dell'Umanesimo delle grandi città del Nord Italia, liberarsi dalla costrizione mentale che imponeva il ricordo sinistramente familiare di quando, per poter amministrare i territori via via conquistati, si era stati violenti e sanguinari.¹²

Allora ogni poema, vecchio o nuovo che fosse, diveniva "proprietà" di una corte e solo di essa, a partire, rispettivamente, dalla maggiore frequentazione che se n'era avuta e dalla genealogia che vi veniva inserita; lungi dall'essere solo un raffinato gioco intellettuale, che pure seppe essere, bastino gli esempi del "testimone" Turpino e del mito del "buono libro", il poema cavalleresco ferrarese divenne, tra le mani di Boiardo, Ariosto e del giovane Tasso, un *instrumentum regni* di non poco conto. Solo il Tasso maturo, che pure non si sottrasse alla "legge" dell'encomio, osservati attorno a sé i mutamenti epocali che stavano avvenendo, proverà ad abbattere quei confini fisici e mentali tanto radicati, evidenziando sin dal primo canto della *Gerusalemme Liberata* un'"unità paneuropea" opposta a popoli stranieri ben definiti, molto differenti dagli indistinti "pagani" dei poemi precedenti.

A Ferrara, dunque, a fianco della cultura ufficiale, rappresentata nel futuro ducato dall'umanesimo guariniano, resisteva una tradizione, nota a tutti ma in qualche modo "occulta", legata da un lato al gusto e alle esigenze dinastiche degli Este, dall'altro alla "macchina produttiva" padano-veneta, che continuava a sfornare testi su testi, rappresentando una delle voci industriali più prestigiose del libro mastro cittadino.

Perché alla base del capolavoro di Boiardo c'è tutta una impresa collettiva, che ha contribuito in maniera decisiva a dare forma e sostanza al suo poema. Mentre in Inghilterra, ad esempio, nello stesso arco di tempo,

presente" e al contempo "troppo remota" per essere concepita come fenomeno storico. [...] Queste sue affermazioni mi sembrano valide anche per la mente degli umanisti del Quattrocento e per quella di molti studiosi del Cinquecento». E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, cit., pp. 160-162.

Se questo sembra essere, alla luce degli studi sociali più approfonditi, l'atteggiamento dei grandi intellettuali del periodo, possiamo ritenere altrettanto valida l'interpretazione se la riferiamo ai signori italiani, che s'apprestavano a fare i primi conti con l'ingresso nella modernità delle rispettive famiglie.

¹² Cfr. J. E. RUIZ DOMENEC, *La memoria dei feudali*, tit. orig., *La memoria de los feudales*, Barcelona, Argot, 1984; traduzione italiana di A. Riccio, Napoli, Guida, 1993; F. CUOMO, *Storia ed epopea della cavalleria*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 42-59.

Thomas Malory erige, con *La Morte di Re Artù*, pubblicato postumo nel 1485, uno splendido monumento in prosa, antiquato per l'argomento ma strutturalmente moderno, il conte di Scandiano media genialmente tra il repertorio narrativo e linguistico recatogli dal passato e il disincanto tipico dello spirito rinascimentale italiano. Che pure non ebbe una sola declinazione: se ci si attiene al mero punto di vista diacronico, infatti, l'*Innamoramento di Orlando* fu preceduto dal *Morgante* di Luigi Pulci, ultimato già nel 1470, ma a stampa nel 1478 e integrato poi nell'81 a Firenze e nell'83 a Venezia; testo che, per troppe storie della letteratura, ha già molto del romanzo cavalleresco “moderno”.

Ma il *Morgante* sapientemente vira verso il comico, non conservando, delle storie francesi, che alcuni episodi, qualche caratterizzazione, comunque esasperata, e l'uso dell'ottava; essendo, piuttosto, figlio dei cantari trecenteschi italiani, che erano altra cosa dalla letteratura franco-veneta, questa sì depositaria del materiale stilistico e contenutistico d'Oltralpe.

Il poema apparve in una prima edizione in ventitré canti nel 1482 e in una seconda, ampliata a ventotto, nel 1483, da cui forse, derivò l'aggettivo *Maggiore* che da allora accompagnò il nome del protagonista eponimo, gigante ghiottone e bonario che si accompagna prima a Margutte, mezzo gigante geniale e beffardo e poi ad Astarotte, diavolo simpatico e intelligente, che, a tratti, diviene l'alter ego dell'autore stesso, soprattutto quando prende a parlare di problematiche religiose. Le invocazioni a Dio all'inizio di ogni cantare, come il poeta chiama scientemente le partizioni della sua opera, ma soprattutto la lunghezza abnorme d'alcuni d'essi sono un indice della *mise en abîme* dei fluviali cantari della tradizione orale, che si ingrossavano man mano con l'aggiunta di nuovi episodi e nuovi personaggi, per poi dividersi in tanti rivoli che davano vita ad altre e diverse narrazioni, che spesso divenivano autosufficienti: basti, come esempio, il XXV cantare del *Morgante*, composto da trecentotrentadue (!) ottave.

Da qui volle partire Luigi Pulci; dalla presa che i poemetti continuavano ad avere sul “popolino”, ironizzando, anche attraverso l'utilizzo di una lingua fintamente popolare, su tutti quei fatti ingenuamente fiabeschi e ormai involontariamente comici che i cantambanchi propalavano nelle piazze.

La sua fu la risposta parodica di tutta la società borghese e mercantile di Firenze a quella neomedievale di Ferrara, certo disincantata, che non significa distaccata, e comunque ancora tenace assertrice dei valori morali ed eroici dell'epoca cavalleresca.¹³

¹³ «Il Pulci si conquistò un posto nella storia letteraria italiana soprattutto per la

Omaggio di stampo feudale fu dunque quello del conte Boiardo al duca Ercole, perché da signore “d'altri tempi” questi si comportò con lui, sia nel bene che nel male; sempre soggetto, il poeta di Scandiano, non tanto alla umoralità del momento, che l'Este seppe tenere a freno, ma al vantaggio, duraturo il più possibile, che le scelte di Ercole recavano al destino della casata, cui tutti dovevano sottomettersi.

In questo senso, nonostante l'autore di *Pastoralia* e *Amorum Libri Tres* avesse già dimostrato di non essere un uomo *unius libri*, è ormai certo che Ercole moltissimo s'aspettasse dalla sua nuova opera.

A partire dal 1476, dunque, e sicuramente fino al 1483, Matteo Maria attese alla composizione delle sue ottave, continuamente pungolato da Ercole che, da subito, dimostrò enorme interesse per il lavoro che il suo poeta andava sviluppando.

Durante questi sette anni, molti avvenimenti s'incrociano con la vicenda personale dello scandianese, continuamente accelerando e rallentando la stesura di quel testo tanto atteso; avvenimenti che contribuirono a conferire ai versi di Boiardo quel caratteristico “tirato via” che, tra le mani del poeta, assurge a tratti a vera e propria cifra poetica: eppure, far decantare una storia e cominciarne un'altra, magari appena accennata in precedenza, una prassi narrativa che Ludovico Ariosto porterà al massimo regime con ben più alta capacità rispetto al conte, è certo frutto, di contingenze esterne e aspettative sempre più frenetiche, che spesso Boiardo sembra suggerire malvolentieri.

Se si prova a ricostruire questa “tranche de vie”, magari con l'ausilio dell'epistolario del testimone principale, ci si rende presto conto che il nostro autore era uso nascondere i suoi reali sentimenti, o quantomeno a dissimularli, sia in tempi sereni che malcerti. Occorre tener presente, peraltro, che questo è un momento storico in cui comincia a farsi strada l'idea che le lettere private possano comunque essere rese pubbliche da un momento all'altro, e dunque gli intellettuali più perspicaci tendono ad interiorizzare una medietà anòdina che miri a non coinvolgerli più di tanto nelle vicende politiche, anche quando queste li toccano personalmente.

Boiardo sente ormai da tempo di far parte della “casta” intellettuale ferrarese, che possiede una coscienza petrarchista non solo quando si tratta di far rime; sa, cioè, che tutto quanto scritto è, all'istante, pubblico: anzi,

torrenziale ed estrosissima inventiva del *Morgante*, che da sfrenata parodia dei cantari cavallereschi assurde, man mano che procedeva la composizione, a capolavoro dello spirito comico del secolo [...]». *Poesia italiana, Il Duecento, il Trecento, il Quattrocento*, a cura di P. Cudini e C. Oliva, Milano, Garzanti, 1978, Tomo I, p. 640.

proprio dalla crescita di visibilità deriva il maggiore o minore successo personale. Non fanno eccezione le scritture private, dallo scandinese sorvegliatissime, soprattutto quando la vita presso il palazzo di Ercole, dove egli scelse di stare all’indomani del fallito attentato ai suoi danni, coi suoi striscianti veleni, diveniva davvero difficile.

Addirittura difficilissima, quando nel 1482 scoppiò la cosiddetta “guerra di Ferrara”, scatenata da Venezia. Interessata alle saline del Polesine, che appartenevano al ducato, la Serenissima subito trovò in papa Sisto IV un alleato fortemente interessato ad ampliare i possedimenti di Imola e Forlì detenuti dal nipote Girolamo Riario, anche a costo di infrangere l’incerta e ondivaga alleanza con gli estensi.

La Lega Italica, “creatura” politica che Borso d’Este aveva fattivamente contribuito a creare nel 1452, formata a questa altezza temporale da Firenze, Milano, Mantova, Napoli e Ferrara stessa, scese in campo e rintuzzò i primi attacchi al territorio ducale. Il papa, prudentemente, si ritirò e anzi, sotto-banco, propose aiuti alla Lega stessa, in cambio di un congruo ingaggio per il solito nipote. Eppure la situazione per Ferrara non cambiò, essendosi trovata, pur adeguatamente supportata, di fronte ad un nemico troppo potente e tenace, tanto da volere addirittura un allargamento delle operazioni belliche.

Si dovette, perciò, arrivare alla pace di Bagnolo del 1484, che sanciva per Ercole la perdita di Rovigo e del Polesine; il duca però salvaguardava indenni gli antichi confini del ducato, la sua città e la sua corte.

Nonostante questa crisi, Ercole trovò sempre il tempo per seguire da vicino le sorti dell’*Innamoramento d’Orlando*, tanto da non volere Boiardo sui campi di battaglia, trattenendolo anzi nei confini del ducato in forza anche delle sue capacità amministrative, sicuramente più valide di quelle militari, mai fino ad allora messe alla prova.

Il poeta ripagò l’attenzione con le *Pastorale*, il femminile plurale in -i non si era ancora imposto, ancora dieci ecloghe, come le virgiliane *Bucoliche*, scritte tra il 1482 e l’inizio del 1484; in terzine dantesche, questi componimenti rappresentano l’appoggio incondizionato ad Ercole, malato di gotta, aiutato nella cura del governo dall’energica Eleonora, che di questa dedizione sarà amaramente ripagata in seguito, e alle prese con una epidemia di peste che contribuiva ad affamare la popolazione.

Mai come allora, sembrò che “Sua Celsitudine”, “titolo onorifico” usato dai cortigiani nella corrispondenza con i nobili d’ogni casata, stesse per perdere tutto, nonostante gli alleati rimastigli; che pure hanno la loro menzione, come Alfonso di Calabria nella decima e ultima egloga. Divise equamente tra cinque componimenti d’argomento lirico-amoroso, di fat-

tura ben diversa dal *Canzoniere*, molto più manierata e distratta, e cinque d'argomento politico, le *Pastorale* identificano una volta per tutte lo stato ferrarese con la persona di Ercole e ridefiniscono il tema encomiastico, che il poeta stava clamorosamente trascurando nel poema maggiore.¹⁴

Boiardo aveva intanto ottenuto di poter tornare a Scandiano per meglio attendere alla composizione del poema, spostandosi a Ferrara appena l'anno seguente, nel 1480, ma solo per ricevere da Ercole la nomina a capitano di Modena, ovvero governatore, carica che ricoprirà fino al 1483, quando, finalmente, l'*Innamoramento d'Orlando*, seppur nei sessanta canti dei primi due libri, e dunque evidentemente non concluso, è pronto per le stampe reggiane di Pietro Giovanni di San Lorenzo.

Nei tre anni che vanno dal 1476 al 1479 si pongono dunque, tradizionalmente, l'inizio della stesura e il celere incedere del primo libro dell'*Innamoramento*, in larga parte dovuti, come sembra ormai certo, al duca Ercole, che forse addirittura innescò l'ordigno letterario e certamente ne seguì, passo passo, le vicende, comprese quelle editoriali, più volte orientando gli stessi argomenti di cui il poema trattava.

Certo le licenze che si concesse il conte di Scandiano, in merito all'imprevedibile tema encomiastico, non furon poche, né di poco conto: nella *Borsias*, poema latino in dodici "canonici" libri come l'*Eneide*, scritto dallo zio di Boiardo Tito Vespasiano Strozzi tra il 1460 e il 1471, "Rugerus" vedeva come luminosa derivazione, naturalmente, Borso: a distanza di pochi anni, la "fronda" di cui il Rugiero boiardesco è la "radice", diviene, con altrettanta naturalezza, Ercole.

Questo spostamento rientra nella normalità d'un'opera, tutto sommato, a tal fine destinata; ci si aspetterebbe, però, che nel doppio canone dinastico dei canti XXI e XXV dell'*Innamoramento*, il marchese Borso sotto la cui egida Boiardo stesso aveva fatto il suo esordio letterario, il predecessore di Ercole, colui che l'aveva richiamato a Ferrara da Napoli assieme all'altro fratello Sigismondo, fosse se non esaltato, quantomeno ricordato.

¹⁴ Le cinque egloghe "politiche" (I, II, IV, VIII, X) sono incentrate, come detto, sulle vicende della guerra con Venezia, che ha invaso il ducato proprio mentre Ercole, unico «[...] riparo a tanta furia» è gravemente ammalato. Forse la sorte cambierà, magari grazie all'aiuto di una «incredibil luce», l'arrivo dell'alleato Alfonso di Calabria con i rinforzi. Sarà, infatti, solo con l'egloga X, che un canto di giubilo per lo scampato pericolo, innalzato direttamente al fratello della duchessa, scioglierà le pesanti allegorie che contraddistinguono quest'opera; e il titolo parlerà da solo: *Ne l'ultima parla lo auttore e canta Orfeo il panegirico de lo incomparabile Signor Duca de Calabria*. Cfr. *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, cit., pp. 669-672.

Questa “dimenticanza” lascia ancor oggi interdetti, soprattutto se si pensa ai tanti episodi che, sin dall’infanzia, avevano legato Matteo Maria a Borso.

Nel 1449, era stato proprio il Signore estense a dare in feudo a Feltrino Boiardo le terre di Salvaterra, Dinazzano, Casalgrande e Montebabbio, confermandogli l’investitura nel 1453, quando, per qualche giorno, si era fermato ospite presso il castello di Scandiano.

Nel 1465, lo stesso Matteo Maria è presente tra i gentiluomini del seguito di Borso che va incontro ad Ippolita Sforza, la figlia dell’alleato Francesco sposata per procura al primo figlio del re di Napoli, durante la tappa reggiana del suo viaggio verso sud.

Il cugino del poeta, Galeotto Pico della Mirandola, nel 1468, sposa Bianca Maria, sorella dell’allora marchese; addirittura, nel momento più alto per la storia di Ferrara, quando nel 1471 Borso si dirige a Roma per ricevere da papa Paolo II la corona e le insegne ducali, assieme agli altri feudatari più importanti, il conte è presente con sei notabili “vestiti di scarlatto”, in rappresentanza della sua Scandiano.

Un rapporto, dunque, molto stretto. Non mai adagiato su posizioni servili, come testimonia una lettera del ventunenne Matteo Maria, atta a far comprendere a Borso d’essere orientato ad opporsi a una richiesta della “Celsitudine”, seguita ad una supplica di tale Simone Calcagno che si sentiva osteggiato dal novello governatore:

[...] Concludendo prego la Ill(lustrissima) S(ignoria) Vostra che non volgia, per compiacere Simon [...] fare da(m)no et prejuditio ala sua Comunità de Rezo et ali Bolgiardi, soy antiqui et hora più ce mai devoti et fideli servitori [...] pregando iterum la Ex(cellentia) Vostra che se digni advisarme se questa risposta gli satisfâ, percé non gli satisfacendo procurarò cum altre più apparente ragione satisfare a quella, ala quale me raccomando.¹⁵

Un rapporto che l’allora giovane conte-poeta, oltre che con la assoluta fedeltà alla casata, sapeva ben rinsaldare attraverso la grande risorsa di cui disponeva: le proprie rime. Vennero, allora le entusiastiche lodi dei *Carmina de laudibus Estensium* e dei *Pastoralia*, le uniche opere originali di Boiardo concluse prima della morte di Borso.

Sia nell’una che nell’altra, la celebrazione investe prima d’ogni altro il

¹⁵ M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera XVIII, A Borso d’Este, Scandiano, 1 Settembre 1462, pp. 185-187.

princeps; ma a pochissima distanza sorge la figura di Ercole, che già àvoa a sé tutta la forza e la virtù estense, coadiuvato da Sigismondo, ma in posizione più defilata.

Quando sarà il momento, quasi vent'anni dopo, di ricreare una vera e propria genealogia, non si troverà più spazio per Borso, né per l'altro figlio illegittimo di Niccolò, Leonello, che lo aveva preceduto alla guida dell'allora marchesato di Ferrara.

Tortuosa è la strada che porta a questi canoni, condensati in un nucleo compatto di canti che sono la manifestazione lampante di una ben conscia focalizzazione del tema; sicura è, però, la volontà autoriale di riscrivere, in un certo qual senso, la storia dei Grandi di Ferrara, da sempre contesa tra Este "legittimi" e "illegittimi".

Ancora un esempio: nel momento in cui fa un diretto riferimento a due eventi storici realmente avvenuti, il famoso viaggio a Gerusalemme compiuto da Niccolò nel 1413, in compagnia di molti cortigiani, tra cui spiccava Feltrino Boiardo, evento straordinario ricordato tra gli altri da Luchino da Campo, cancelliere del marchese, da Giovan Battista Nicolucci, su su fino allo stesso Muratori:

Poi se vedea da Conti e da Baroni
 accompagnato, con le vele al vento,
 andar cercando con devocione
 la santa Terra et altra regione.¹⁶

E l'altro, fatto in terra di "Franza" dal padre di Ercole, che nel 1431 aveva garantito i prestigiosi gigli d'oro allo stemma di famiglia, si arriva all'unico e solo duca riconosciuto, attraverso versi inequivocabili:

di pel rossetto et aquilino in faza.
 Ma lui sol a Vertute diè di piglio
 e quella ne portò fuor de sua casa:
 ogni altra cosa in preda era rimasa.¹⁷

Se lo scorciato ritratto, probabilmente corrispondente al vero, è comunque un calco tratto dalla *Teseida* di Boccaccio, la specificazione che Ercole s'affidò in tutto alle sue capacità, senza trarre altro da chi l'aveva preceduto sul trono, di cui s'era appropriato senza averne diritto, getta

¹⁶ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, xxv, 52, vv. 5-8.

¹⁷ Ivi, II, xxv, 54, vv. 5-8.

una pesante condanna su Leonello e Borso, adesso visti addirittura come illegittimi usurpatori.¹⁸

In conclusione, qualcosa deve pur esser detto a proposito d'un aspetto poco analizzato dell'*Innamoramento d'Orlando*, spia dell'intimo sentire dello scandinavo che si riverbera nelle ottave del suo poema. Spesso, in stridente contrasto con la ricca sfilata dei gran nomi della tradizione cavalleresca, sta la folla sterminata dei soldati, «tutta pedochiosa»: massa di “canaglie” il cui segnato destino è d'ingrossare il numero dei morti in battaglia. Questi ed altri accenti virulenti hanno portato uno studioso di vaglia come Antonio Franceschetti, nel quadro, peraltro, dell'ennesimo paragone con Ariosto risolto a favore della seconda corona ferrarese, a parlare di atteggiamento «[...] di indifferenza e di aristocratico disprezzo [...] nei riguardi delle classi socialmente inferiori», da parte del conte di Scandiano.

Lo studioso, inoltre, aggiunge:

Molto diffuso risulta nel poema un senso di indifferenza e di superficiale noncuranza per le inermi popolazioni distrutte nella conquista della loro città e un senso di insofferente disprezzo per le infinite masse di soldati che sanno solo provare paura alla vista dei nobili cavalieri e non servono ad altro che a sporcare di sangue le loro luccicanti armature. [...] La morte di quei soldati, sempre rappresentata a un livello di impersonale indifferenza, non costituisce in sé nulla di tragico, quasi non si trattasse di esseri umani [...]. E questo ci spiega come molto spesso possa cadere su loro, insieme al disprezzo dell'autore, anche quello ironico dei suoi eroi. [...] La più tipica impressione che rimane al lettore dell'*Innamorato* delle numerose descrizioni di guerre e di combattimenti è quella di un piccolo gruppo di giganti che avanza stritolando un mondo di pigmei, troppo fragili e inermi per poter, non che sperare, anche solo illudersi di resistere e di sfuggire all'ondata che li travolge.¹⁹

¹⁸ Per notizie su tutti e tre gli scritti, che si alimentano vicendevolmente a partire dal primo, quello di Luchino, che è proprio del 1413, vedi: L. da CAMPO, *Viaggio del marchese Nicolò III d'Este in Terrasanta*, a cura e con introduzione di C. Brandoli, Edizioni digitali del CISVA (Centro Universitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico), 2007.

Vale la pena riportare l'intera ottava boccacciana, che è un'agilissima descrizione, si direbbe contrappuntistica: «Era Palemon grande e ben membruto/brunetto alquanto e nello aspetto lieto, /con dolce sguardo e nel parlare arguto;/ma ne' sembianti umile e mansueto, /poi che fu innamorato, divenuto;/d'alto intelletto e d'operar secreto, /di pel rossetto e assai grazioso, /di moto grave e d'ardir copioso». G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Roncaglia, Bari, Laterza, 1941, III, XLIX, p. 90, corsivo mio.

¹⁹ A. FRANCESCHETTI, *Eroi, soldati e popoli nel mondo dell'Innamorato e del Furioso*, in

Detto che, come si vedrà, anche il giovanissimo Torquato Tasso, nel *Rinaldo*, farà dire al re Mambrino: «vil turba negletta!», grido rabbioso rivolto peraltro ai suoi “duci” e non ai soldati, dimostrando, a nemmeno vent’anni, di aver già ben appreso quello che è il topos gerarchico per eccellenza dei romanzi cavallereschi, comandanti cristiani o pagani poco conta, non è inutile ribadire quanto si dissenta dall’interpretazione di Franceschetti.

Non bastassero, e naturalmente nell’analisi delle motivazioni profonde che muovono un artista non bastano, i tanti scontri che Boiardo, in veste di governatore, ebbe con gabellieri e riscossori di dazi troppo rigidi con i suoi feudatari oppure dimentichi di saldare i conti:

Io te ordinay come tu sai che Zoanne Mengello non avesse a pagare se non le colte reale per quelle sue terre [...];²⁰

[...] io ti prometto fare et curare cum effecto che tu sarai satisfato integramente di tute le spese che quisti giorni passati [...] ha facto suso dicta hostaria ser Ludovico del Sozzo, Superiore a li Granari de S(igno)re Duca a Ferr(ar)a.²¹

Non bastassero, dunque, queste e altre prove di solidarietà desumibili dalle lettere, anche nel suo poema, il conte di Scandiano non manca di ricordare, magari con l’aiuto del suo tipico mezzotono, ma quasi sempre in chiusa d’ottava per farle meglio spiccare, certe amare verità senza tempo:

Perché e ricchi debba seguir tutti quanti,
mandan gli arditì e’ disperati avanti.²²

Oppure, in modo ancor più deciso e indifferenziato:

Così tra Saracini e Cristiani
spesso nel campo se mutava il gioco,
or fuggendo or cacciando per quei piani,
cambiando spesso ciascaduno il loco,

Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli, a cura di L. Reina, Università degli Studi di Salerno, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana, Salerno, Laveglia, 1988, Tomo I, pp. 124-126.

²⁰ M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera LXXX, *Al Podestà di Scandiano*, 21/06/1490, p. 233.

²¹ Ivi, lettera LXXXIV, *All’oste della Campana in Reggio*, 18 Giugno 1491, p. 237.

²² M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, cit.; II, XXX, 41, vv. 7-8, Tomo II, p. 1071.

benché e signori e’ cavallier soprani
se traesseno a dietro a poco a poco
pur la gente minuta e la gran folta
com’una foglia ad ogni vento volta.²³

Sembra proprio il caso di dire, insomma, che la destinazione d’uso primario della sua opera, abbia portato Boiardo a enfatizzare le virtù nobiliari, lui peraltro orgogliosissimo del suo casato; ma il poeta non dimentica la complessità del mondo della povera gente, fatta di tante piccole storie, ben lontane dalle imprese eroiche dei cavalieri e dalla leggiadra bellezza delle dame di corte: eppure più drammatiche, perché maggiormente esposte al mutare della fortuna con la f minuscola, non quella inginocchiata dinanzi al piccolo Alfonso d’Este, come avviene in una celebre immagine dell’*Innamoramento d’Orlando*.

²³ Ivi, II, XXX, 50, pp. 1073-1074.

LE METAMORFOSI DA OVIDIO A NICCOLO' DEGLI AGOSTINI

Nel 1522, a Venezia, viene pubblicato un volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio realizzato da Niccolò Degli Agostini,¹ recante il titolo: *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio. Item sub pena excommunicationis*

¹ Le notizie riguardanti la biografia di Niccolò Degli Agostini sono poche e frammentarie. Le uniche monografie di riferimento, infatti, sono due e risalgono, rispettivamente, al 1901 scritta da Pietro Verrua e al 1983 di Elisabetta Baruzzo: P. VERRUA, *Per la biografia di Niccolò Degli Agostini*, Firenze, Ducci, 1901; vd. anche, Id., *Studio sul poema "Lo innamoramento di Lancilotto e Ginevra" di Niccolò Degli Agostini*, Firenze, Ducci, 1901; E. BARUZZO, *Niccolò Degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983; per un profilo biografico aggiornato vd. la voce a cura di A. PISCINI, *Niccolò Degli Agostini, Dizionario Biografico degli Italiani*, in www.treccani.it. Il primo punto non chiarito, oggetto di una variegata diatriba di cui se ne seguono le tappe ma che non si possono chiarire in questa sede, concerne la città di nascita di Degli Agostini: Forlì, Ferrara o Venezia, a tal proposito vd. G. M. CRESCIMBENI, *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria alla volgar poesia volume quarto*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1730, pp. 59-60: Niccolò Degli Agostini viene definito «uno de' migliori rimatori di quel tempo che per lo più tutti erano sciaurati [...] la patria dell'autore, credesi, che sia la Città di Forlì; e la famiglia quella stessa del fu Cardinale Agostini e del vivente monsig. Agostini Cherico di Camera [...]»; G.V. MARCHESI, *Vitae virorum illustrium foroliviensium*, Forlì, Silva, 1726; F. PATRIZI, *Della poetica: La deca disputata*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1536: l'autore accenna a Niccolò Degli Agostini nella sua *Dedica* a Lucrezia d'Este. Cronologicamente parlando è sicuro che visse tra la fine del secolo XV e la prima metà del XVI. Più chiare sono le informazioni bibliografiche del volgarizzatore il cui punto di partenza è il 1505 (probabilmente 1506), anno in cui viene pubblicata a Venezia, per i tipi di Giorgio de' Rusconi, il I libro (IV dell'*Innamorato*) della continuazione dell'*Innamorato* con il titolo: *El fin de tutti li libri de lo Innamoramento di Orlando dil conte Matheo Maria Boiardo*. Il II libro della continuazione (V) viene pubblicato dal medesimo editore veneziano nel 1514. Nell'anno 1521 l'editore Zoppino, insieme a Vincenzo di Pollo, pubblica, sempre a Venezia, l'*Orlando Innamorato* con il IV e V libro di Degli Agostini. In questa edizione viene preannunciata la pubblicazione della conclusione, il *sesto libro*, che, con ogni probabilità, viene

*late sententie come nel breve appare e istoriato.*² L'analisi dell'opera si è rivelata particolarmente intricata, fitta di richiami e di interferenze tanto che il

stampato nel medesimo anno, anche se la sua diffusione è attestata dal 1524. La materia epico-cavalleresca è nota al volgarizzatore, non a caso vi si cimenta continuamente. Nel 1515 viene stampato a Venezia, *Il primo libro dello innamoramento di messer Tristano e di madonna Isotta*. La pubblicazione era anonima. Il II e III libro del *Tristano* nel 1520 viene pubblicato dallo stesso editore Bidoni con le iniziali dell'autore: *Il secondo e terzo libro di Tristano ne li quali si tracta come re Marco di Cornovaglia trovandolo uno giorno con Isotha sua moglie l'uccise a tradimento et come la ditta madonna Isotha vedendolo morto di dolore morì sopra il suo corpo*. Il terzo libro termina con l'annuncio di un IV che, tuttavia, non vide mai la luce. Nel 1521 viene stampato, per i tipi di Niccolò Zoppino, il I e II libro de *Lo innamoramento de messer Lancillotto e di madonna Geneva nel quale si trattano le horrible prodezze e le strane venture de tutti li cavalieri erranti della tavola ritonda. Opra bellissima e nova*. Marco Guazzo, poeta appartenente allo stesso ambiente di Degli Agostini, completa il III libro del *Lancillotto*, stampato nel 1526. Da questa data in poi, allo stato attuale, non si hanno più notizie dell'autore. Nel 1520, nuovamente per i tipi dell'editore Zoppino viene stampato un altro poema cavalleresco: *Le horrende bataglie de Romani in ottava rima contra infideli, e come Dio mandò a Flovo il stendardo de oro e fiamma* e un poema di argomento storico: *Li successi bellici seguiti nella Italia dal fatto d'arme di Gieredada del MCCCCCIX fin al presente MCCCCXXI*.

² Spulciando tra eventuali manoscritti e stampe è emerso che dell'opera oggetto del mio studio, fino a prova contraria, c'è solo un manoscritto del secolo XVI contenente una rielaborazione compendiosa, anonima, delle Allegorie. Stampe dell'*editio princeps* del 1522 sono conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (BNF) e di Venezia (BNV), la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV) e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNR). Di questi testimoni sono state prese in esame due edizioni del 1522, successivamente "ritoccate" leggermente e conservate presso la Biblioteca Vaticana: la prima reca la segnatura Capponi IV 928 e presenta una xilografia iniziale raffigurante un poeta alla scrivania con l'iscrizione *Ovidio*, sul foglio che reca la segnatura A1 verso c'è un privilegio di stampa concesso da Leone X in data 5 giugno 1521 a Niccolò Zoppino e Vincenzo di Pollo. Sotto il privilegio c'è la data *settembre 1738*. L'*incipit* recita: *Incomincia il primo: Incomincia il primo libro de Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar con le sue allegorie in prosa, et istoriato. Lo animo mio desidera de dire delle forme mutate in novi corpi*. Il testo presenta una numerazione, solo sul verso del foglio, in alto a destra di mano successiva e in basso è presente una segnatura A-Y 8 a Z4. Successivamente alla data di pubblicazione, sono state aggiunte anche postille che fungono da riassunti degli episodi; molte volte sono riportati al lato semplicemente i nomi dei protagonisti del racconto a mò di promemoria. Nel testo prosa e versi si alternano; le allegorie sono tutte in prosa, mentre le favole non sono sempre raccontate in versi, in alcuni casi vengono resi in prosa anche questi. Il secondo testo analizzato reca la segnatura Rossiano 3999 in cui singolare è il fatto che molte xilografie sono state ritoccate successivamente, in particolare, vengono coperti i corpi nudi. Le due stampe sono, fondamentalmente, uguali tranne il successivo intervento che in questo caso reca una data diversa, sotto la prima xilografia raffigurante Ovidio si legge: «Io Giovanni Battista Zanardi 1664». Questa firma si ritrova più volte nel testo. Probabilmente lo stesso Zanardi numera i fogli in modo sporadico a differenza del Capponi.

volgarizzamento non può essere considerato in quanto tale, avulso da addentellati che ne rappresentano la trama essenziale.

Secondo Bodo Guthmüller,³ autorità mondiale negli studi sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo e Rinascimento, l'opera di Degli Agostini è una semplice riscrittura dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni di Bonsignori, opera composta tra il 1375 e il 1377. Penalizzato dalla sua poca, o addirittura nulla, conoscenza del latino, Degli Agostini effettua una parafrasi del testo volgare, discostandosi e indirettamente manipolando il capolavoro di Ovidio. Dalla minuziosa e pregiata edizione critica dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Bonsignori, compiuta da Erminia Ardissino,⁴ emerge quanto e in che modo l'autore, a sua volta, abbia tenuto presente la precedente traduzione delle *Metamorfosi* di Giovanni del Virgilio.

È noto che questi, a cavallo del 1321, soggiornò a Bologna dove aveva firmato un contratto con lo Studio in base al quale si impegnava leggere i *magni auctores*, tra cui Ovidio, agli studenti. Di questa sua attività rimane una *Expositio* del poema e le *Allegorie* dei vari miti⁵ con cui si vuole interpretarne il significato al fine di rendere più agevole la comprensione degli stessi. Il lavoro di Del Virgilio non è nuovo e richiama quella del suo modello Arnolfo che, nel 1175 circa, nella scuola d'Orleans, apre la strada alla commentistica ovidiana.⁶

Prediligendo alcuni brani delle *Metamorfosi*⁷ è interessante analizzare in che modo Degli Agostini ha tradotto il testo in latino, con un occhio costantemente rivolto al volgarizzamento di Bonsignori e, parallelamente,

³ B. GUTHMULLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008, p. 204; sulla tradizione ovidiana in generale e sulle varianti dei miti, con particolare attenzione al Cinquecento, vd. Id., *Mito, poesia e arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; Id., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009; Id., *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, «Lettere italiane», XLV, 1993, pp. 501-518.

⁴ G. BONSIGNORI, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

⁵ F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, «Il Giornale dantesco», XXXIV, 1933, pp. 3-106.

⁶ F. GHISALBERTI, *Arnolfo d'Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, «Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere», 1932, pp. 157-234.

⁷ Per quanto riguarda il testo in latino si cita da: OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, traduzione di L. Koch, Milano, Mondadori, 2005; Id., *Le metamorfosi*, in *Opere*, commento di L. Galasso, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, vol. II, Torino, Einaudi, 2000; Id., *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.

sviluppare uno studio delle varianti di alcuni miti che sono raggruppati in base ad un comune denominatore come, per esempio quello del “doppio” di cui si è analizzato il mito di Narciso e di Ermafrodito.

Il mito di Narciso⁸

Nel libro III dal v. 339 al v. 510 viene raccontato il mito di Narciso, figlio di Cefiso, fiume della Focide e della Beozia, e di Liriope. Il giovane, che disdegna l'amore della ninfa Eco, innamoratosi della propria immagine specchiata nell'acqua, muore annegato nell'intento di raggiungerla. Lo stesso mito è ereditato da Degli Agostini che lo divide in tre capitoli: *De la nativita di Narciso*, *Di Echo e di Narciso*, *De Narciso mutato in fiore*, organizzati in venticinque ottave e due allegorie. Ovidio introduce la favola, dopo aver raccontato di Tiresia, che è il punto di raccordo tra le due storie:

Ille per Aonias fama celeberrimus urbes
 Inreprehensa dabat populo responsa petenti;
 prima fide vocisque ratae tempamina sumpsit
 caerula Liriope, quam quondam flumine curvo
 implicuit Liriope, quam quondam flumine curvo
 implicuit clausaeque suis Cephisos in undis
 vim tulit. Enixa est utero pulcherrima pleno
 infantem nymphe, iam tunc qui posset amari,
 Narcissumque vocat; de quo consultus, an esset
 Tempora maturae visurus longa senectae,
 fatidicus vates “Si se non noverit” inquit”. (vv. 338- 348)

⁸ Le fonti classiche e medievali del mito sono: SOFOCLE, *Edipo a Colono*, 681- 69; PAUSANIA, *Descrizione della Grecia*, I, 30, 1-2; III, 31, 7-8; CONONE, *Narrazioni*, XXIV; TITO FLAVIO CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il protrettico*, III, cap. II, 11, 3; LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi dei morti*, 18, 1; FLAVIO FILOSTRATO, *Immagini*, 23; CALLISTRATO, *Descrizioni*, 5; PLOTINO, *Enneadi*, I, 6, 8; DECIMO MAGNO AUSONIO, *Epigrammi*, 32; 100; 101; 102; SEVERO, *Narrazioni* III; LATTANZIO PLACIDO, *Narrazioni Ovidiane*, III, fab. 5-6; *Excerpta Vaticana* (vulgo Anonimo *De incredibilibus*), pp. 91-92 Festa, IX; *Lessico Suda*, τ 1934 e GREGORIO DI CIPRO, *Centuria*, II 3, 96; *Mitografo Vaticano I* (ed. Bode, 1854), fab. 185; *Mitografo Vaticano II* (ed. Bode, 1854), fab. 180; ARNOLFO D' ORLEANS, *Allegorie super Ovidii Metamorphosin*, III, 5-6; ALEXANDER NECKAM, *De naturis rerum libri duo*, 239 f.; GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos secundum magistrum Iohannem Anglicum*, vv. 163-66; GUILLAUME DE LORRIS - JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, vv. 1423-1578; G. DEL VIRGILIO, *Allegorie Librorum Ovidii Methamorphoseos a Magistro Johanne De Virgilio Prosaice Ac Metricae Compilate*, III, 5- 6; P. BERCHORIUS (Pierre Bersuire), *Ovidius Moralizatus* ovvero *Metamorphosis Ovidiana Moraliter Explanata*, III, XI-XII; G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, LIX; F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, II, 145-150; Id., *Canzoniere*; cfr. www.icons.it.

In questi versi è raccontata la nascita di Narciso, legandolo al racconto di Tiresia che esprimerà il suo giusto vaticinio sulla sorte del fanciullo.

Degli Agostini dedica alla nascita di Narciso un capitolo a sé stante dal titolo *De la nativitate di Narciso*, composto da cinque ottave, introdotto da un breve proemio di sapore boiardesco:

De Liriope, e de Cephico fiume
 se nol sapesti nacque il bel Narciso
 adorno d'ogni gratia, e buon costume
 tanto che pareo fatto in paradiso
 fra i più leggiadri amanti in terra un lume
 fu questo, e molti del suo vago viso
 innamorassi come intenderete
 il tutto, se ascoltarmi hoggi starete
 Liriope la bella nimpha come
 hebbe Narciso il fanciul partorito
 vedendo il volto, e le sue cresse chiome
 e l'intagliato, e bel corpo polito
 a Tiresia il portò di cui già nome
 de lindovinar suo per tutto era ito
 acciò li predicessi sua ventura
 per esser nato bel sopra natura
 Come la madre fu col fanciullino
 da Tiresia, sel trasse giù del collo
 e disse perc' havea preso il cammino
 e che idica il suo fin assai pregollo
 Tiresia se lo fece a lui vicino
 e udendo chera bel molto basciollo
 poi disse donna il tuo figliuol ucciso
 serà sul più fior dal suo bel viso. (f. 29 recto)

Dopo la proemiale ottava, Degli Agostini non traduce i vv. 341-344 in cui Ovidio descrive in che modo avviene il concepimento di Narciso; lo stesso avviene per i vv. 345-346, *iam tunc qui poesset amari/ Narcissumque vocat*, ma il fanciullo viene definito «adorno d'ogni gratia, e buon costume», con «vago viso», con «cresse chiome e bel corpo polito». I due versi in questione vengono definiti «la formula di sviluppo del mito»⁹ poiché rappresentano, semanticamente parlando, il punto di partenza del racconto

⁹Vd. il saggio di A. BORGHINI, *Categorie linguistiche e categorie antropologiche: il mito di Eco come passività della voce*, «Lingua e stile», 1978, 13, pp. 489-500.

(il fanciullo-fiore) e l'arrivo (fanciullo-Narciso). È come se Ovidio volesse stabilire, fin dall'inizio, un nesso tra il fiore e il fanciullo a cui non poteva essere dato altro nome; la sua bellezza è la sua condanna a soffrire. Nel volgarizzamento rimane l'intenzione di esprimere la bellezza quasi non umana nei vv. «tanto che pareo fatto in paradiso/ fra i più leggiadri amanti in terra un lume/ fu questo». A questo punto il racconto ovidiano dell'incontro tra la madre, figlio e Tiresia è stringato, solo due versi prima del vaticinio finale. Il volgarizzatore cinquecentesco invece preferisce raccontare più approfonditamente l'incontro tra i tre e prima inserisce un'intera ottava. I vv. 346-348, *an esset/ tempora maturae visurus longa senectae, / fatidicus vates* "Si se non noverit", vengono tradotti «disse donna il tuo figliuol ucciso/ serà sul più fior dal suo bel viso», anticipando la metamorfosi finale e discondandosi totalmente da Ovidio. Il v. 348 è stato definito «una paradossale inversione» del vaticinio dell'oracolo di Delfi «conosci te stesso»;¹⁰ evidente è l'intento ironico di Ovidio nel rielaborare il vaticinio, Narciso è goffo poiché non si riconosce, non si rende conto che l'immagine riflessa è la sua.

Si veda in che modo e come Degli Agostini attinge alla sua fonte Bonsignori nella resa di questa parte del mito:

Favola de Narciso mutato in fiore. Capitulo XIV

La prima cosa di che Tiresia profetasse fu de Narciso convertoto in fiore, la cui favola sta in questa forma: e dice l'autore che madonna Liriope era una ninfa, la qual fu conosciuta carnalmente da Teseo fiume, e de loro due fu ingenerato Narciso, el quale era tanto bello che non era da adrli comparazione perciò ch'al mondo non era più bello de lui. La madre sua, vedendolo tanto bello, non sperava ch'ello dovesse vivere e, per assigurarse di quello dubio, prese Narciso in collo e portòlo a Tiresia e domandòlo se quello figliuolo dovea vivere fine alla vecchiezza. Tiresia respuse: "Ello viverà fine al tempo della sua vecchiezza, salvo se ello non vederà el suo proprio viso, ed allora, quando vederà la sua figura, morrà".

Bonsignori traduce i vv. 342-343, circa il primo vaticinio di Tiresia con «La prima cosa di che Tiresia profetasse fu de Narciso convertoto in fiore», accennando anche alla futura metamorfosi in fiore. La prima ottava-proemio è di Degli Agostini, Bonsignori, come già specificato, non è solito farlo. Assente la ridondante aggettivazione riguardante Narciso.

¹⁰ OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 183.

Bonsignori riesce a tradurre bene il momento del concepimento con «la qual» (riferendosi alla ninfa) «fu conosciuta carnalmente da Teseo fiume»; Ovidio, infatti descrive questo momento come un vero e proprio amplesso che si consuma tra un uomo e una donna (vv. 343-345). Nel racconto ovidiano non è specificato il motivo che spinge Liriope ad interrogare il profeta; i successivi volgarizzatori, invece, danno una motivazione: «La madre sua, vedendolo tanto bello, non sperava ch'ello dovesse vivere e, per assicurarsi di quello dubio» scrive Bonsignori e Degli Agostini, grossolanamente traduce: «acciò li predicessi sua ventura/ per esser nato bel sopra natura»; Liriope, dunque, consapevole della spropositata bellezza del figlio, teme per la sua vita. Lo stesso vaticinio viene liberamente tradotto da entrambi i volgarizzatori.

Narciso cresce, diventando sempre più bello, è desiderato in egual modo da esponenti di entrambi i sessi ma lui, in modo piuttosto superbo, rifiuta le attenzioni di tutti. Nel mito è inserito, tramite la nota tecnica ovidiana a incastro, la favola di Eco, la ninfa che, punita da Giunone è costretta a ripetere le ultime parole che sente, senza poter parlare liberamente:

Adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos
vocalis nymphe, qua nec reticere loquenti
nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.
Corpus adhuc Echo, non vox erat; et tamen usum
garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,
redder de multis ut verba novissima posset.
Fecerat hoc Iuno, quia, cum de prendere posset
sub Iove saepe suo nymphas in monte iacentes,
illa deam longo prudens sermone tenebat,
dum fugerent nymphae. Postquam hoc Saturnia sensit,
“Huius” ait “linguae, qua sum delusa, potestas
Parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus”,
reque minas firmat; tamen haec in fine loquendi
insemina voces auditaque verba reportat. (vv. 356-369)

Degli Agostini traduce:

Di Echo e di Narciso

Eccho una nimpha fu bella, e vezzosa
la qual con altre ninphe dimorava
in una selva chera molto ombrosa

ne la qual spesso Giove a spasso andava
per miticar la sua fiamma amorosa
e uno dì mentre el si solazzava
Giuno dal ciel discese in fretta molta
per trovar Giove in quella selva folta
E trovato l'haria cha suo diletto
giacea con una nimpha saggia, e bella
se non li fuste alhor vennuta a petto
Eccho con dolce, e soave loquella
dicendoli, o di Giove alto ricetta
porto del paradiso, e del mar stella
ch'e di lalto thonante sposo vostro
c'hoggi lassato havete il divin chiostro
Rispose Giuno del mio sposo Giove
a dirti il vero nimpha mia gientile
[...]a l'orecchi mie cattive nove
desser diceso in questo incolto ovile
per adimpir l'amorose sue prove
con certe di le vostre nimphe humile
a la qual Eccho gli rispose presto
madonna non dovrete creder questo
E sepe tanto con parlar accorto
Giuno tenner in ciancie la polita
nimpha, che Giove fu di lei accorto
e subito nel ciel fece salita
due altre volte anchor a questo porto
giunse la detta dea somma, e gradita
tal che a fin accorta di tal fallo
deliberò impunito non lasciallo (f. 29 v)

La descrizione iniziale della *bella e vezzosa* Eco è deagostiniana, Ovidio la presenta raccontando dalla punizione che le ha inferto Giunone, *corpus adhuc Echo, non vox erat; et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, / redder de multis ut verba novissima posset*. Il volgarizzatore cala il racconto in un tipico ambiente da favola, «in una selva ombrosa, ne la qual spesso Giove a spasso andava/ per miticar la sua fiamma amorosa»; con questi versi il brano assume tinte quasi comiche, rispetto al modello in latino. Nei successivi versi Ovidio, con un discorso indiretto, descrive quanto accade tra la Dea e la ninfa, mentre Degli Agostini dà vita ad un simpatico siparietto in cui la seconda si diverte a mentire e ad intrattenere con chiacchiere la prima con la conseguenza che i vv. 363-365 vengono

notevolmente ampliati. Il volgarizzatore, inoltre, definisce a livello temporale il dialogo tra le due, mentre Ovidio non si riferisce ad un episodio in particolare ma si mantiene su un contesto generale. Mentre la ninfa ovidiana è soprattutto astuta, *prudens* usa Ovidio, quella deagostiniana ha «una dolce, e soave loquella».

L'intero episodio è narrato da Bonsignori nel capitolo intitolato *Come Ecco morì per Narciso e come diventò pietra. Capitolo XV*, e il legame con Degli Agostini è evidente: l'intero discorso diretto tra le due viene solo messo in ottava rima dal volgarizzatore cinquecentesco.

Eco, avvistato Narciso, se ne innamora perdutamente; lui, al contrario, la rifiuta sdegnosamente. I versi ovidiani in cui avviene il franto, e unilaterale, dialogo tra i due è di inaudita bellezza stilistica, lo è a tal punto da non poter essere tradotto successivamente:

Forte puer comitum seductus ad agmine fido
dixerat "Ecquis adest?", et "Adest" responderat Echo.
Hic stuper, utque aciem partes dimittit in omnes,
voce "Veni" magna clamat: vocat illa vocantem.
Respicit et cursus nullo veniente "Quid" inquit
"me fugis?" et totidem, quot dixit, verba receipt.
Perstat et alternate deceptus imagine vocis
"Huc coeamus" ait, nullique libentius umquam
responsura sono "Coeamus" rettulit Echo,
et verbis favet ipsa suis egressaque silva
ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.
Ille fugit fugiensque "Manus complexibus aufer!
Ante" ait "emoriar, quam sit tibi copia nostril".
Spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo vivit in antris;
sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:
et tenuant vigiles corpus miserabile curae,
adducitque cutem macies, et in aera sucus
corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram. (vv. 379-399)

Il gioco che si crea con il ripetersi delle ultime parole arricchisce di un fascino unico al brano, tra i più belli delle *Metamorfosi*; il racconto viene frammentato tramite l'inserimento di brevi battute; il ritorno del nome della ninfa alla fine di molti versi forse non fu una scelta casuale.

Degli Agostini non traduce, non può rendere il virtuosismo ovidiano:

Ma per le selve lo sequiva spesso
quando chel giovinetto a caccia già
e con bei modi li veniva a presso
e irrespondeva se parlar l'udia
lui non curando l'amoroso eccesso
quanto potea da lei sempre fuggia
onde la nimpha colma de martire
deliberossi di voler morire
E tanto fu il dolor che li penetra
la miseralma, a la misera amante
che finalmente si converse in pietra
per premio del suo fido amor costante
e nel morir dal ciel tal gratia impetra
chel suo Narciso dur più che admante
finischa per amor, come ella allora
per lui finiva ingiustamente anchora (f. 29 v)

L'episodio è riportato non tenendo presente il modello in latino o comunque, prendendone le distanze. L'intero dialogo tra Narciso ed Eco non viene tradotto e lo scambio di battute tra i due viene reso solo con «e con bei modi li veniva a presso/ e irrespondeva se parlar l'udia», anche la “brutalità” del rifiuto di Narciso *emoriae, quam sit tibi copia nostri* viene semplice reso con «lui non curando l'amoroso eccesso/ quanto potea da lei sempre fuggia»; il verbo *coeo, is* che si può tradurre con “congiungersi sessualmente” e che Ovidio usa viene tradotto con «amoroso eccesso», eliminandone la sfumatura semantica. Lo stesso si può osservare per il lamento finale della povera Eco che si lascia consumare dal dolore, trasformandosi in pietra e la voce che rimane, quasi disperdendosi nell'aria. Con *vocat illa vocantem* (v. 182) Ovidio vuole rendere l'effetto della ripetizione “ecoica” ed è connessione con la ripetizione dei verbi attivi e passivi attuata.

Il gioco lessicale che caratterizza il mito ha il suo perno principale nell'uso di attivo vs passivo: *imago vocis* che si riferisce alla voce di Eco potrebbe essere in connessione con *imago formae* del v. 416 che si riferisce, invece, all'immagine di Narciso. Di tutta questa costruzione linguistica ovidiana rimane poco nei successivi volgarizzamenti.¹¹

¹¹ A tal proposito nel saggio citato Borghini scrive a proposito dell'uso attivo vs passivo di Ovidio in questo mito: «Nell'ambito della lingua latina le categorie di attivo e passivo si configurano come modelli interpretativi forniti di senso e in grado di inquadrare le esperienze mitico-culturali di Eco e di Narciso».

Come Narciso andava cacciando. Capitolo XVI

Narciso, essendo in tanto nobele stato e gloriandose de sua bellezza, andò uno dì a cacciare per una selva, per la quale Ecco sempre lo seguitava e, quando più el seguitava, più l'amava. E volevali parlare e non potea, onde resguardava ed aspettava che Narciso li dicessi alcuna cosa. Ma essendo Narciso delungato dalli compagni si chiamò e disse: "È cci persona?" Ecco, la qual non avea auta autorità de parlare né de poter dire, se non de repetir l'altrui detto, respuse e disse: "È cci persona?" Narciso incominciò a resguardare e, non vedendo persona da capo chiamò e disse: "Usiamo insieme". Ecco, udendo quello parlare, volentier respuse e disse: "Usiamo insieme"; ella pensava che Narciso dicesse de l'uso libidinoso, Narciso dicea puramente quanto alla usanza e presenza del luoco. E così Ecco andò a Narciso per abbracciarlo, ma Narciso disse: "Io voglio innanzi morire che tu abbi copia di me". La donna allora non disse niente se non questo: "E io te prego che, da poi che io non posso aver questo, che a te sia copia di me", e con molta vergogna fuggì ed intrò in la selva. L'amore molto più crescea, per lo quale se incominciò sì a consumare che solo l'ossa gli remasero.

Questo dimostra che, allo stato attuale, non abbiamo mezzi sufficienti per stabilire quanto e in che modo Degli Agostini maneggiò il testo in latino. Il dialogo tra i due viene riproposto ma non si tratta di una traduzione letterale. Come osserva la curatrice del testo di Bonsignori, il discorso di Eco è «più compiuto ma incongruo» rispetto a quello Ovidio, e soprattutto non è di matrice delvirgiliana.

La parte finale del mito racconta della morte di Narciso e della relativa metamorfosi, anche se in questo caso, forse, non è giusto parlare di "trasformazione" poiché, a quanto fa capire Ovidio, il corpo di Narciso si dissolve, consumato dal dolore e al suo posto le Ninfe troveranno un fiore. Affascinato dalla bellezza di un luogo fresco e attirato dalla fonte, il fanciullo si ferma per dissetarsi ed è in questo frangente che viene rapito dalla bellezza dell'immagine che vede riflessa:

dunque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,
 dunque bibit, visae conreptus imagine formae
 spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est.
 Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem
 haeret ut e Pario formatum marmore signum.
 Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus
 et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
 inpubesque genas et eburnean colla decusque

oris et in niveo mixtum candor ruborem
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.
Se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur,
dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.
Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
In mediis quotiens visum captantia collum
bracchia mersit aquis nec se depredi in illis!
Quid videat, nescit, sed, quod videt, uritur illo
Atque oculos idem, qui decipit, incitat error. (vv. 415- 431)

Degli Agostini dedica alla parte finale del racconto il capitolo *De Narciso mutato in flore* e descrive in questo modo il momento in cui il fanciullo s'innamora della propria immagine:

A la parir de l'angelico aspetto
ristò Narciso pien d'amirazione
che mai più s'havea visto il giovinetto
e haver cominciò gran compassione
de chi tanto l'amò con puro effetto
perché fece morir molte persone
per lui d'amor, non si pensando quello
che tardi del suo error vedeva in ello
Mentre narciso se stesso mirava
nel christal de la chiara, e lieta fonte
gli occhi con gli occhi fiso contemplava
le guancia, il naso, le chiome, e la fronte
e per basciarsi il volto in giù chinava
aprendo con disio le braccia pronte
ma come l'acqua con la faccia bella
punto toccava dispariva quella
Pi che fu in vano affaticato assai
si volse a una vicina selva ombrosa
e disse o lieta selva che già mai
in te turbata fu voglia amorosa
dhe motivi a pietà de li miei guai
e fammi la mia affigie a me pietosa
nel liquido cristallo in questo loco
si chio l'abbracci, e che la basi un poco (f. 30 r)

Il Narciso deagostiniano sembra capire fin dall'inizio che l'immagine riflessa è la sua e si dispera per la cattiveria con cui ha allontanato i suoi

precedenti pretendenti, poiché solo ora si rende conto cosa vuol dire amare senza essere ricambiati. Il motivo della sete di Narciso non è tradotto. Al v. 417 Ovidio usa l'immagine della speranza (*spem*) e quella dell'acqua (*unda*) per indicare la fallacia dell'immagine riflessa. L'essere passivo, e aggiungerai vittima, di Narciso viene sottolineato dall'uso di *imprudens* (v. 425). Nel v. 427 c'è un probabile tentativo, da parte di Ovidio, di restituire all'illusione la «materia di cui l'immagine è fatta».¹² Degli Agostini vuole tradurre il medesimo concetto: «ma come l'acqua con la faccia bella/ punto toccava dispariva quella». Le due descrizioni, nonostante ciò, presentano notevoli differenze: Ovidio realizza quasi la descrizione di un'opera d'arte, utilizzando vari *topoi* come, per esempio, gli «occhi simili a stelle», è molto preciso; la traduzione non ha stessa bellezza stilistica ed ha un'organizzazione a elenco, senza particolari abbellimenti stilistici: «gli occhi con gli occhi fiso contemplava/ le guancia, il naso, le chiome, e la fronte». La descrizione ovidiana dell'illusione, creata dall'immagine riflessa, viene riproposta ma non tradotta: Ovidio usa sapientemente forme verbali attive e passive ai vv. 425- 426, a voler meglio specificare il ruolo di Narciso che è amato e amante; utilizza espressioni che richiamano alla mente del lettore la figuratività come *imagine formae; corpus putat esse, quod unda est; miratur*. Secondo Galasso, questa *liaison* che si crea tra il ragazzo e la sua immagine riflessa, potrebbe richiamare il dialogo svoltosi prima con Eco.

Bonsignori titola diversamente il capitolo in questione: *Qui incomincia el lamento de Narciso* e, a differenza di come farà il successore, prova a creare l'illusione ovidiana, non facendo riconoscere al suo Narciso la propria immagine; utilizza il *topos* degli «occhi belli che riluceano sì come le stelle». Nella preghiera successiva, rivolta da Narciso, dai versi deagostiniani si evince chiaramente che il fanciullo è consapevole di amare la propria immagine; nella traduzione di Bonsignori, invece, questa consapevolezza non c'è.

Aumenta la disperazione di Narciso per l'impossibilità di avere il ragazzo da lui amato, questo lo porta alla morte:

Dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora
 nudaque marmoreis percussit pectora palmis.
 Pectora traxerunt roseum percussa ruborem,
 non aliter quam poma solent, quae candida parte,
 ducere purpureum non dum matura colorem.
 Quae simul adspexit liquefacta cursus in unda,
 non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae

¹² Ivi, pp. 188-189.

igne levi cerae matutinequae pruinae
sole tepente solent, sic attenuatus amore
liquitur et tecto paulatim carpitur igni,
et neque iam color est mixto candor rubori
nec vigor et vires et quae modo visa placebant,
nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo. (vv. 480- 493)

Con quattro similitudini Ovidio racconta il liquefarsi del fanciullo, stremato dal dolore. Leggendo il volgarizzamento cinquecentesco, e in particolare le ultime ottave del capitolo *De Narciso mutato in fiore*, si ha qualche difficoltà nel capire quali e quanti versi siano la traduzione di quelli ovidiani. Il legame tra i due testi è, ancora una volta, pressoché inesistente:

Così dicendo con voglia aspra, e rea
tutti i panni di sotto si stratiava
e il volto con le mani si percotea
e verso il cielo ahime ahime gridava
e la sua dolente Eccho irisponea
ahime ahime, chin sasso anchor l'amava
al fin per la passion la miseralma
sopra l'herba lassò la mortal salma. (f. 30 v)

Quest'ottava racconta brevemente il momento in cui il dolore di Narciso tocca l'*acmè*, l'accento ad Eco che ancora lo ama e lo ascolta, in Ovidio, si ha successivamente, nei vv. 484- 499; il poeta latino, in questi versi, indugia nuovamente sulla ripetizione delle parole fatta dalla ninfa, ma Degli Agostini lo ignora. Il momento della morte di Narciso, che Ovidio esprime con le similitudini sopra riportate, è tradotto: «sopra l'herba lassò la mortal salma». Le Naiadi e le Driadi, nell'intento di preparargli il feretro, trovano al posto del corpo di Narciso un fiore. In questo punto del racconto si riscontra una traduzione quasi fedele.

Ancora una volta Bonsignori è più vicino all'originale:

Appresso se squarciò li panni fin a li piedi e cominciòse a percuotersi
el petto, el qual prima era bianco e diventò nero e roscio; e poi divenne
in maggiore amore, e così incominciò a distruggersi per amore, sì
come la cera al fuoco. (cap. XXI)

Dagli antichi il narciso è considerato un fiore simile al giglio (*leirion* in greco, da notare l'affinità con il nome della madre di Narciso, Liriope) ed è sovente presente in prati che, a loro volta, sono spettatori di violenze sessuali

o di scene erotiche varie come, per esempio, il caso di Persefone¹³ che viene rapita proprio mentre coglie il narciso.¹⁴ Il fiore richiama anche il tema della morte per le sue proprietà narcotiche, in quanto *narchè* in greco è il “sopore”.

¹³ Ovidio racconta il ratto di Proserpina nel libro V, vv. 341-571 descrivendo un *locus* non del tutto originale in cui Proserpina *aut violas aut candida lilia carpit*. Il ratto avviene in Sicilia, nella città di Enna; il poeta prima di descrivere il cuore della vicenda contestualizza il mito geograficamente accennando a Tifeo, il gigante su cui sorge la terra di Trinachia. «Haud procul Hennaëis lacus est a moenibus altae, / nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros / carmina cygnorum labentibus edit in undis. / Silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut velo Phoebos submovet ictus. / Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores: / perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit, / dunque puellari studio calathosque sinumque (inule et aequales certat superare legendo, / paene simul visa est dilectaque raptaque Diti: / usque adeo est properatus amor. Dea territa maestro / et matrem et comites, sed matrem saepius, ore / clamat, et, ut summa vestem lanariat ab ora / conlecti flores tunicis cecidere remissis, / tantaque simplicitas puerili bus adfuit annis: haec quoque virgineum movit iactura dolorem. / » (vv. 385-401). La descrizione perde la dovizia di particolari nel volgarizzamento cinquecentesco, in cui i versi ovidiani si riducono a pochi lemmi: «[...] Proserpina bella / mentra cogliendo fior senandava ella / In un bel loco Proguse nomato / con molte nimphe alhor Proserpina era / quando Cupido con il starl aurato / accese plutto de la dama altera / [...]» (f. 52 r). Nell’*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* il mito è narrato in un solo capitolo, per complessive otto ottave, recante il titolo *Di Plutto et Proserpina* (f. 52 r). Il commento al noto mito recita: «La allegoria di Plutto e che la verita della historia fo che lo re Orcco di molosia era innamorato di Proserpina et la madre non gli la voleva dare percio che volea dare a uno che fusse della casa delli Dei, per la qual cosa el detto Re fingiendo di andare per certe sue facende incontro Proserpina, la qual con molte sue compagnie coglieva fiori in uno dilettevole giardino fecendosi di quelli bellissime girlande, dove el detto re per forzala rapì et portola a molosia. Et perche a quel tempo uno grande signore chiamato Theseo havea giurato di non tor moglie se non era della schiata delli Dei et havea pensato di havere Proserpina, Onde quando undi che era stata rapita se delibero di torla per forza allo detto Re et se uni con uno suo compagno detto Peritoo il qual meno con seco Hercules et andarono allo re Orcco, il qual sapendo la loro vennuta pose alla guardia del suo palazzo uno cane alano il quale in greco e detto Cerbaro, Questo uccise Theseo et parte ne devoro. et haverebbe morto Peritoo se non fusse stato lo agiuto di Hercules, In questo Ceres la madre di detta Proserpina inqueri tanto che intese come il caso della figlia era sequito et non lio giovo ben che Iove la dimandasse che mai la potesse rihavere, Onde Ovidio aricordandosi di questa historia la pose fabulosamente al modo che e ditto nel testo, la moralita della quale e questa per Plutto che rapì Proserpina si puol intendere la terra et per Proserpina lo humore di quella il quale cadendoli sopra vien rapito et ricevuto da essa terra. la qual terra prima che lo riceva e arrida et secca [...]» (f. 52 v). L’interpretazione di tipo morale che viene data del rapimento è di Del Virgilio, ereditata da Bonsignori. Sul mito in generale e sui sui legami con i misteri eleusini, vd. G. AGAM BEN e M. FERRANDO, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Mondadori, 2010; R. DEIDIER, *Persefone: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2010.

¹⁴ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 175.

Il medesimo fiore è presente anche in un altro mito sviluppato nelle *Metamorfosi* ed è quello di Giacinto (X, vv. 162-219; XIII, vv. 394-396), il fanciullo amato da Apollo che, involontariamente, lo uccide durante una gara di lancio del disco. Il dio, addolorato, lo trasforma in un fiore che, però, non è il giacinto ma una specie di giglio, sul quale si leggono le lettere «AI AI». ¹⁵

¹⁵ Giacinto era figlio di Amicla (eponimo di Amicle, città della Laconia) ed era una delle più note divinità mortali greche, il cui centro principale di culto era Amicle, dove c'era la sua tomba (un'altra era a Taranto). In suo onore si celebravano le feste Giacinzie. Il nome dell'eroe è, sicuramente, pre-greco e, nel tempo, è stato oscurato da Apollo. Non ci sono certezze circa il fiore che nell'antichità portava tale nome ma, probabilmente, "giacinto" si riferiva ad almeno due tipologie di piante, cfr. OVIDIO, *Le metamorfosi*, commento di L. Galasso, cit., pp. 1290-1292; P. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 128-138. Degli Agostini dedica sei ottave al mito dal titolo *De Iacinto* (f. 122 r), mentre Bonsignori lo racconta in due capitoli: *Dell'amore de Apollo in Giacinto e della morte de Giacinto. Capitolo XIV* e *Come Giacinto fu convertito in fiore. Capitolo XV*. Scrive Degli Agostini nell'allegorizzare la storia di Giacinto: «La allegoria di Iacinto è che Iacinto fu uno giovane greco molto bello e di buona fama et fu molto amato da Apollo cioè dalli poeti et laccadere che uno giorno giocando ne morì et dice Ovidio che lui fu convertito in uno fiore così nominato il quale è di purpureo colore perché Iacinto andava vestito di quello colore ed etiam dice si converte in detto fiore rispetto a le lettere che tutti detti fiori anno nelle loro foglie lettere appropriate a detto nome di Iacinto» (f. 122 r.). Vd. anche G. BONSIGNORI, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardisino, cit., pp. 483-484; F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 90; Id., *Arnolfo d'Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 223. Sul mito in generale vd. I. CAZZANIGA, *La tradizione poetica ellenistica nella favola ovidiana di Giacinto*, «La Parola del Passato», XIII, 1958, pp. 159-165. La medesima trasformazione è presente anche nel mito di Aiace che contende ad Ulisse le armi di Achille, non le ottiene e si uccide trafiggendosi con una spada; dal suo sangue nasce un fiore che reca le medesime lettere apparse nel caso di Giacinto di cui indicava il lamento e, nel caso di Aiace, indicava le iniziali. (XIII, vv. 1-398). Il volgarizzatore apre il XIII libro (di cui risulta numerato solo il primo foglio, 147 r) con un capitolo dal titolo *Della contenzione di Aiace, et Ulisse per le arme de Achille*, tutto in prosa, segue *Della risposta de Ulisse, De Aiace mutato in fiore* e *l'Allegoria de Aiace in fiore* in cui scrive: «[...] Aiace che per il dolore delle armi di Achille che furono date ad Ulisse se uccise se medesimo. et lo autore dice fabuleggiando che lui fu converso in fiore a dinotare che le vanità di questo mondo sono a similitudine di uno fiore che poco o niente dura. il quale fiore lo nomia Iacinto il quale è in gretia et ha nelle foglie due lettere cioè, i. a. che vengono interpretate Iacinto et voltandole al contrario formano il nome del detto Aiace in lui convertito» (f. non numerato). Anche in questo caso la ripartizione dei capitoli è diversa da quella operata da Bonsignori ma il contenuto è quasi uguale: *Libro terzodecimo de Ovidio, dove narra la contenzione fatta infra Ulisse ed Ajax per l'arme de Achille, el cui testo nel principio così incomincia: «Consedere duce set vulgi stante corona»*. *Capitolo I, La diceria de Ajax per l'armi de Achille. Capitolo II, Come Ajax parla della generazione de Ulisse. Capitolo III, Come Ajax racconta el parentado fra lui ed*

Dall'analisi della tradizione del mito di Narciso, emerge che Ovidio è il primo a conferirgli uno sviluppo organico e, in alcuni punti, originale, soprattutto per quanto concerne l'inserimento del racconto di Eco, e il relativo gioco letterario sul binomio realtà-illusione che, come si vedrà in seguito, è direttamente proporzionale all'uso dei tempi verbali attivi e passivi.¹⁶ Per lungo tempo si è ritenuto che Ovidio si fosse ispirato ad un modello ellenistico; oggi, invece, si è concordi nell'affermare che l'unione delle due storie è una sua invenzione.¹⁷ Chi credeva nell'esistenza di un modello pregresso basava la propria teoria sullo studio di alcuni affreschi pompeiani che avrebbero rappresentato Narciso con Eco. In realtà, non è possibile stabilire che si trattasse proprio di Eco o di una qualsiasi ninfa dal momento che mancano iscrizioni; inoltre, a livello temporale, è più logico postulare una dipendenza degli affreschi dal racconto delle *Metamorfosi* e non viceversa, considerando il fulmineo e diffuso successo che ebbe l'opera. Il latinista Giuseppe Rosati è più propenso nel credere ad un'ispirazione di tipo linguistico che spinse Ovidio ad accorpare i due miti: la lingua latina designa con le parole *imago vocis* il fenomeno naturale dell'eco.¹⁸

Tra le varie tradizioni è da segnalare quella di Conone, contemporaneo di Ovidio, autore di *Narrazioni* mitologiche. In base al racconto in questione, Narciso è originario di Tespie, in Beozia e, come è raccontato in tutte le varianti del mito, rifiuta i suoi pretendenti; tra questi, particolarmente legato al ragazzo, è Aminia che lo supplica senza arrendersi, ma Narciso, al contrario, gli regala una spada usata dal pretendente per darsi la morte.

Achille. Capitolo IV, Come Ajax se comeda delle prodezze contra Ulisse. Capitolo X, Come Ajax puse partito al popolo de' greci per l'arme de Achille. Capitolo XII, La diceria la quale fe' Ulisse contra Ajax per l'arme de Achille. Capitolo XIII, Come oltra mo Ulisse rampogna Ajax capitolo XXI, Come fu giudicato che Ulisse avesse l'armi de Achille. Capitolo XXII, Come Ajax se uccise se medesimo e come fu convertito in fiore. Capitolo XXIII. Vd. G. BONSIGNORI, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, cit., pp. 582-585; F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 96; Id., *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 226. Sul mito in generale vd. M. LABATE, *Ulisse, Eurialo e le armi di Achille. Ov. Met. XIII 98 sgg.*, «Atene e Roma», XXV, 1980, pp. 28-32.

¹⁶ Per quanto riguarda la tecnica ovidiana di "incastare" i miti in cornici narrative vd. G. ROSATI, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, Atti del Convegno internazionale, *Letterature classiche e narratologia* (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980), Perugia, 1981.

¹⁷ Cfr. L. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1964.

¹⁸ Vd. G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983, p. 23; sulla presenza di Ovidio nella cultura di Pompei vd. M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli, Bibliopolis, 1979.

Innamoratosi della propria immagine riflessa, Narciso si uccide, comprendendo finalmente, il grande dolore che aveva dato al povero fanciullo; in seguito al funesto evento i tespiesi decidono di tributare maggiori onori al dio dell'amore e da quel momento in poi, si diffonde la credenza che il narciso sia il fiore nato sul suolo ove c'è il sangue versato dall'omonimo fanciullo. In questo racconto, a differenza di quanto accade in quello ovidiano, è sottolineata l'opposizione tra la colpa e conseguente punizione, tra l'innamorato, rifiutato maliziosamente, e l'amato arrogante.

Secondo Ezio Pellizer, insigne grecista, autore di una notevole monografia su Narciso, il mito rientra nella «tipologia dei racconti di amori e corteggiamenti tra coppie omosessuali» e in particolare lo studioso, fa riferimento all'amore efebico.¹⁹

Il racconto potrebbe rientrare anche nel genere degli *aitia* quale spiegazione dell'origine di un fiore; prima di Ovidio, infatti, non si parla di metamorfosi, non si riscontra l'ovidiana natura antropomorfa, ma si scrive, semplicemente, di un fiore che nasce dal suo sangue. Allo stato attuale degli studi non si sa nulla sull'ipotetica esistenza di una fonte a cui avrebbe attinto Conone.

Pausania, in una delle versioni che propone, ridicolizza il personaggio affermando l'assurdità del non saper distinguere l'immagine dalla realtà, nonostante l'età matura (Narciso, all'epoca dei fatti, aveva sedici anni); in un'altra versione, invece, racconta che Narciso si era innamorato della sorella, ed è per la loro notevole somiglianza che è rapito dalla bellezza dell'immagine riflessa. Ovidio, al contrario, non lascia trapelare intenti moralistici nella descrizione della vicenda, concedendosi solo una leggera sfumatura ironica. Partendo dalla variante di Pausania, Bettini conduce una sottile analisi del mito tesa a chiarire il motivo dell'innamoramento di Narciso dell'immagine riflessa. Lo studioso si sofferma, con particolare attenzione, sui rapporti tra fratelli gemelli, i quali, non trovando nessuno all'altezza del proprio doppio, possono arrivare ad amarsi tra di loro e a sentire il bisogno di sostituire con un'immagine l'eventuale morte dell'altro; il Mito è frastagliato di episodi simili a quello di Narciso, in cui l'immagine dell'amato o del fratello acquista notevole importanza.²⁰

¹⁹ M. BETTINI, E. PELLIZER, *Il mito di Narciso*, Torino, Einaudi, 2003, p. 46; uno studio notevole sul mito è stato fatto anche da L. VINGE, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Lund, Gleerups, 1967; la studiosa analizza tutte le varianti del mito fino all'età romantica.

²⁰ Cfr. M. BETTINI, *Narciso e le immagini gemelle*, in Id., *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma, Laterza, 1992, pp. 47-60. Lo studioso cita anche il mito di

Per quanto concerne la figura di Eco, era noto l'amore che Pan provava per lei, a partire dalla poesia ellenistica; assente è il motivo della sua metamorfosi. La fonte di questo mito è Longo Sofista secondo cui il corpo della ninfa viene dilaniato da alcuni pastori diventati folli per volere di Pan e siccome le sue membra vengono sparse su tutta la terra, la sua voce è dovunque udibile. Ovidio ha il merito di accorpere i due miti e il commentatore Galasso crede di poter affermare a tal proposito una volontà del poeta nel voler far combaciare il mito dell'immagine con quello del suono, si tratterebbe dunque di un accostamento non casuale ma che potrebbe aver avuto influenze di tipo letterale o figurativo. Dalla monografia di Bettini-Pellizer si apprende che Eco, prima del testo ovidiano, era legata ai satiri tanto che un suo innamorato si chiamava Satiro e, inoltre, il suo nome compare anche in relazione al bellissimo Adone, di cui pianse la precoce morte. Mosco, poeta bucolico, in un frammento, raccontò l'amore che Pan provava per la ninfa che, a sua volta, amava Satiro;

Biblide e Cauno, nipoti di Apollo, quale esempio di amore incestuoso che avvalora la sua tesi circa il legame che si potrebbe creare tra fratelli. Ovidio racconta (IX, vv. 441-665) che Biblide è perdutoamente innamorata dell'inconsapevole fratello, a cui scrive una lacrimosa lettera per comunicargli la sua turpe passione. Cauno, inorridito da quanto appreso, rifiuta la sorella che si consuma dal dolore versando tante lacrime da diventare una fonte. Le varianti della *fabula* sono variegata e, secondo alcune, era Cauno ad amare la sorella; non è possibile, però, stabilire quale sia la versione più antica del mito anche se l'amore del fratello per la sorella sembra quella più accreditata. Ovidio, forse, sceglie Biblide quale soggetto amante nell'intento di metterlo in relazione a Mirra (X, vv. 298-518) e il suo turpe amore per il padre Cinira. L'elemento della fonte è presente in tutti i racconti anche se i finali seguono due direttrici: metamorfosi senza suicidio e suicidio senza metamorfosi. Sul legame tra Biblide e Mirra vd. B. R. NAGLE, *Byblis and Myrra: two incest narratives in the "Metamorphoses"*, «Classical Journal», LXXVIII, 1982-1983, pp. 301-315; su altri aspetti della fanciulla ovidiana vd. M. JANAN, «*The Labyrinth and the mirror*»: *Incest and influence in Metamorphoses 9*, «*Arethusa*», XXIV, 1991, pp. 239-256; G. RANUCCI, *Il primo monologo di Biblide (Ovidio, «Metamorfosi», IX, vv. 474-516)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VI.1, 1975, pp. 53-72. Degli Agostini dedica al mito un capitolo, organizzato in ventidue ottave, recante il semplice titolo *De Cauno et Biblis* (ff. 115 r-v, 116 r). La seguente allegoria recita: «La Allegoria de Biblis. Costei fu de lisola di Candia et fu vero che lamo uno suo fratello nomato Cauno et andavali dietro in qualunque parte egli andava, la qual finalmente capito nel monte chinara dove era uno arbore che pendeva sopra di una fonte aloquale per disperazione se apicco et con distanza di tempo corrompendosi il suo corpo, e destillandosi nel detto fonte prese il suo nome, et perciò dice Ovidio fabuleggiando chella della Biblis si converse i fonte laqual e cosi nomata el di de hoggi». (f. 116 r). Vd. G. BONSIGNORI, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, cit., pp. 458-461; F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 88; Id., *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 221.

questi non ricambiava però l'amore di Eco ma ardeva di passione per un'altra ninfa di nome Lide. Da questo complicato intreccio amoroso il poeta sembra trarne insegnamento consigliando al suo lettore che bisogna amare «chi t'ama, per essere amato a tua volta».²¹

Ovidio, nel secondo libro dei *Fasti*, si era occupato della storia di un'altra ninfa, Lara, notevolmente chiacchierona, più volte ammonita dal padre per questo difetto. Un giorno, mentre Giove aveva deciso e organizzato come sedurre la ninfa Giuturna, Lara, non solo corse da lei per farla scappare, ma raccontò tutto a Giunone; il dio le strappò la lingua e la mandò nel regno degli Inferi dove divenne la ninfa del fiume infernale Stige, mutando nuovamente il suo nome da Tacita a Muta. Mercurio, incaricato di accompagnarla, la violentò e dalla violenza nacque una coppia di gemelli che presero il nome di Lares. Questo racconto spiegherebbe l'origine dei Lari, ma, aldilà di questo *aition*, innegabili sono le somiglianze tra Lara ed Eco e Pellizer avanza l'ipotesi che il racconto dei *Fasti* sia precedente a quello delle *Metamorfosi*. Questo conferma ancora una volta il fatto che prima di Ovidio la ninfa Eco non aveva alcun rapporto con Narciso, il legame tra i due miti è una possente invenzione del poeta latino che ha avuto la capacità di escogitare

l'idea di duplicare il motivo della riflessività visiva operata dallo specchio, in quello di una riflessività vocale. Una voce che si riflette e torna indietro, appare simmetrica e molto adatta a fare da pendant a un'immagine rimandata dalla superficie di uno specchio.²²

L'inserzione del mito di Eco dà la possibilità ad Ovidio di sottolineare il contrasto illusione-realtà sfruttando le potenzialità del linguaggio.²³ Bor-

²¹ M. BETTINI, E. PELLIZER, *Il mito di Narciso*, cit., p. 59.

²² Ivi, p. 61.

²³ Il legame tra Eco e Narciso è anche dato dalla comune «situazione patologica» dell'amore, entrambi, infatti, vivono il sentimento amoroso come qualcosa di devastante, che li annulla, vivono la frustrazione del non poter consumare l'ardente passione; conservano il loro sentimento anche dopo la morte, Eco, infatti continua a piangere rimanendo sola voce e Narciso continua a guardare il suo riflesso. Entrambi sono accomunati anche da una contraddizione di fondo che li rende incompatibili: «Eco è intrappolata tra i ruoli contraddittori e incompatibili di *puella* elegiaca, che non può parlare e diventare soggetto di un desiderio, e di dea che molesta sessualmente un bel giovane mortale. Narciso sperimenta sulla sua pelle l'impossibilità per un giovane di essere nello stesso momento amato e amante, dato che una relazione pederastica presuppone asimmetria e differenza, non uguaglianza speculare fra i due partner». OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 180.

ghini, nel citato saggio, a proposito della sintassi dei vv. 339-510, impronta tutta la sua analisi sull'opposizione attivo-passivo e dimostra come queste categorie linguistiche nascondano anche la spiegazione dei due miti. L'uso del passivo non ha valenza in quanto tale ma solo in relazione all'attivo, è un «rovesciamento dell'attivo»²⁴ proprio come la vicenda di Eco che prima può sfruttare la sua voce come qualsiasi essere umano (uso attivo) e successivamente è condannata a ripetere "passivamente" le ultime parole ascoltate.

Notevole è la divergenza della fonti circa la morte di Narciso; in particolare, mentre Ovidio racconta di un fanciullo che muore a poco a poco, consumandosi dal dolore, rifiutando cibo per «dissolversi come cera», altre fonti (tra cui Plotino) parlano di annegamento; altra versione è quella di Conone, già menzionata, che racconta della nascita di un fiore dal sangue e questo farebbe pensare ad una morte cruenta auto-inflitta con un'arma da taglio, una morte «simmetrica» la definisce Pellizer, a quella del povero Aminia.

Degna di nota è la chiave di lettura del mito a cui arrivò Plotino, filosofo neoplatonico che nelle *Enneadi* racconta dello "specchio di Dioniso", colpevole di aver distratto il dio, ancora bambino, permettendo ai Titani di dilaniarlo. Il messaggio celato dalla metafora è che è sbagliato concentrarsi su ciò è superficiale, su ciò che abbassa il livello dell'animo umano, così facendo, afferma Plotino, si rischia di scambiare i livelli dell'illusione e della realtà:

Perché se uno si precipitasse volendo afferrare tali bellezze come fossero vera realtà, incorrerebbe nello stesso destino di colui che, volendo afferrare una bella parvenza (idolo) sulla superficie dell'acqua- come un mito mi pare lasci allusivamente ad intendere-, s'inabissò giù nella corrente e scomparve; allo stesso modo, dunque, chi è tutto preso dai bei corpi e non li abbandona, sprofonderà, non con il corpo, ma con l'anima, in abissi pieni di tenebra e odiosi all'intelletto, dove, cieco abitante dell'Ade, starà, lì come qui, in compagnia di ombre.²⁵(libro I, 6, 8)

²⁴ A. BORGHINI, *L'inganno della sintassi*, cit., p. 493; tra l'altro, lo studioso sostiene che lo snodo principale della logica ovidiana è rappresentato dall'identità tra il nome comune e nome proprio: il racconto mitico serve a spiegare la sua concezione antropomorfa della natura.

²⁵ Si cita la traduzione italiana reperibile in M. BETTINI, E. PELLIZER, *Il mito di Narciso*, cit., p. 100; sulla lettura del mito che dà Plotino vd. anche G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione*, cit, pp. 16-17; l'autore ricorda che Plotino nel suo trattato *Sul Bello* riprende la teoria del *Simposio* circa le tappe da compiere per raggiungere la Bellezza assoluta che è quella dell'anima. In quest'ascesa la bellezza dei corpi rappresenta la prima tappa. Mar-

Un corpo bellissimo è sempre riflesso dell'anima, non va considerato bello in quanto tale: questo è il grande errore umano che condanna il filosofo.

Durante il Medioevo il mito viene "ripulito" dalle probabili tracce omosessuali, abbastanza evidenti nel testo di Conone non tanto in quello ovidiano. Da questo momento in poi viene sottolineato l'amore che Narciso prova per la sua immagine e non per un probabile fanciullo di cui vede il riflesso nell'acqua. In tale contesto assolutamente originale è la posizione di Boccaccio che nella *Genealogiae deorum gentilium* tratta del mito in questione introducendo una determinante presenza femminile. Il testo di Ovidio viene rivisto nei punti salienti: Narciso è amato e desiderato da tante ninfe, tra cui Eco, che lui, sdegnosamente, rifiuta e quando vede la sua immagine riflessa nell'acqua crede di vedere una bellissima ninfa; di questa immagine fittizia Narciso si innamora perdutamente. Il momento, fondamentale, del riconoscimento della propria immagine riflessa non viene riportato; Narciso attraversa uno stato di incoscienza, dimentica sé stesso (*sui oblitus* scrive Boccaccio) e muore di inedia. Le ninfe, addolorate per la tragica sorte dello sfortunato fanciullo, lo trasformano in un fiore. Lo scrittore di Certaldo, come già fa per altri miti, dà una spiegazione "morale" dell'intera vicenda, considerando Eco come la rappresentazione della Fama e Narciso il simbolo degli uomini che si lasciano trascinare dal superfluo, che muoiono senza lasciare tracce, il cui nome è labile come un fiore che al mattino sboccia, è vivo, ma che di sera può morire.²⁶

silio Ficino riprenderà la medesima teoria nella sua traduzione al *Simposio*. Narciso è il simbolo, negativo, di eccessivo amor proprio e questa è l'interpretazione che viene data anche nell'opera del medico e poeta Johannes Posthius da Germersheim, *Tetrasticha in Ovidii Metamot. Li. XV quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss.*, pubblicata nel 1563 a Francoforte. L'opera, che presenta la tripartizione tipica degli emblemi: *inscriptio, pictura e subscriptio*, presenta sia versi in latino che in tedesco, utilizza le favole ovidiane nell'intento di fornire insegnamenti morali ai giovani, di istruirli, ed è partendo da quest'idea di fondo che l'autore giudica Narciso come l'emblema del *das laster*. Cfr. B. GUTHMULLER, *Mito, poesia, arte*, cit., pp. 213-235. A proposito delle apparenze sfuggenti, della realtà beffarda e mutevole, Rosati analizza sapientemente alcuni miti ovidiani (pp. 95-173), oltre quello di Narciso e Pigmalione, partendo da un'opera di H. FRANKEL, *Ovid. A Poet between two worlds* (Berkeley-Los Angeles 1945) in cui l'autore si soffermava sulla labilità psicologica dei personaggi in cui ci si imbatte nelle *Metamorfosi*, soggetti dai contorni non definiti. Secondo Frenkel questo era il prodotto della lacerazione, che viveva Ovidio, tra i "due mondi", classico e pagano, dicotomia che privava un'intera generazione senza le certezze di prima. Secondo Rosati i «contorni fluttuanti» non riguardano solo la sfera psicologica dei personaggi ma anche la «realtà esteriore», quella delle forme concrete.

²⁶ Cfr. G. BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le opere*, voll. VI-VII, libro LIX, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1998.

Petrarca, che ha conosciuto bene gli amorosi lacci, vede in Narciso il simbolo di chi ama solo sé stesso, di chi non ha compassione per il sentimento altrui. Nel *Triumphus Cupidinis* (II, vv. 145-150), mentre procede tra la folta schiera di amanti, «varii di lingue e varii di paesi», incontra Narciso che definisce «vano amator», un meraviglioso involucro privo di anima («un bel fior senza alcun frutto»).²⁷ Laura, come Narciso, è rapita dalla sua immagine riflessa nello specchio a tal punto da diventare *aspra et superba*:

Il mio adversario, in cui veder solete
 gli occhi vostri ch' Amore e 'l ciel honora,
 colle non sue bellezze v'innamora
 più che 'n guisa mortal soavi et liete.
 Per consiglio di lui, donna, m'avete
 scacciato del mio dolce albergo fora:
 misero exilio, avegna ch' i' non fora
 d'abitar degno ove voi sola siete.
 Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
 non dovea specchio farvi per mio danno,
 a voi stessa piacendo, aspra et superba.
 Certo, se vi rimembra di Narcisso,
 questo et quel corso ad un termino vanno,
 benché di sì bel fior sia indegna l'erba. (*Canzoniere*, XLV)²⁸

Nella puntuale analisi del sonetto che compie Bettarini, viene sottolineata la centralità del simbolo specchio quale minaccia incombente, «cupo adversario» all'amore del poeta per Laura; ma lo specchio, per il poeta, è anche il simbolo dell'immagine ingannevole, della sua labilità, oltre che lo strumento che allontana da sé la donna amata. Lo stesso tema viene ripreso anche nel sonetto successivo (XLVI), in cui Petrarca parla di «micidiali specchi»²⁹ (v. 7). Secondo la studiosa, «lo specchio riflette» anche «il limite oltre il quale il poeta d'amore non può andare e sta come immagine del rapporto con la materia da scrivere». Il cenno, esplicito, al mito di Narciso dell'ultima terzina lega il sonetto a quello successivo: il «fior» dell'ultimo verso finale viene «dilatato» nel v. 1 del sonetto seguente:

²⁷ F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, Milano, Rizzoli, 1971, p. 27.

²⁸ F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, pp. 233-237; per ulteriori approfondimenti sul tema dello specchio vd. anche B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991.

²⁹ Ivi, pp. 238-241.

L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi.
Però i dì miei fien lagrimosi et manchi,
chè gran duol rade volte avean che 'nvecchi:
ma più ne colpo i micidiali specchi,
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.
Questi poser silentio al signor mio,
che per me vi pregava, ond' ei si tacque
veggendo in voi finir vostro desio;
questi fuor fabbricati sopra l'acque
d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio
onde 'l principio de mia morte nacque. (XLVI)

Per quanto riguarda il rapporto tra realtà-illusione che rappresenta la trama essenziale del mito, il gioco fondamentale che rende Narciso soggetto e oggetto di un tragicomico destino, acuta è l'osservazione di Philip Hardie che realizza uno studio parallelo con il IV libro del *De rerum natura*³⁰. Lucrezio, nel libro in questione, enuclea la sua teoria dei *simulacra* nell'intento di chiarire la differenza tra l'illusione e la verità. I *simulacra* sono le immagini che si creano dagli atomi che si staccano dall'oggetto e arrivano ai nostri sensi e questo processo si verifica non solo quando si è in uno stato di veglia ma anche quando si è immersi nel sonno. Dall'incontro casuale tra atomi, trasportati dall'aria e provenienti dai corpi più disparati, si creano, nella nostra mente, immagini favolose o di persone non più viventi. Questo si verifica perché, spiega Lucrezio, gli atomi possono anche «generarsi spontaneamente nell'aria», non provengono solo ed esclusivamente dagli oggetti.³¹ Ed è su questo gioco di “immagini illusorie” che si snoda l'analisi del succitato saggio di Hardie.

Degli Agostini allegorizza il mito:

La Allegoria de Narciso mutato in fiore e che la verità della historia fu che in Grecia era uno giovane bellissimo per la qual bellezza venne in tanta superbia che ogniuno spreava et ancho dice Ovidio che egli era

³⁰ P. HARDIE, *Lucretius and the delusion of Narcissus*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XX-XXI, 1998, pp. 71-89.

³¹ Scrive Lucrezio: «Sed ne forte putes ea demum sola vagari, / quaecumque ab rebus rerum simulacra recedunt, / sunt etiam quae sponte sua gignuntur et ipsa/constituuntur in hoc caelo qui dicitur aer, / quae multis formata modis sublime feruntur;/ ut nubes

inamorato della sua persona per la quale molti e molti ne morirono a l'ultimo diventò fiore, cioè s'intende che il fiore poco o niente dura, et così come quello tosto manca così Narciso i giovinezza ne morì, perciò che poco con quella gloria visse al mondo, et finì la sua vita in una selva, dove per essere le Naiade e Driade Nimphe delle selve per questo dice Ovidio che lui fu da quelle honorato e pianto. El qual Narciso dicesi fu trovato morto in un bosco apiè de una fonte, la cui morte mai si puote intendere da che fussi precessa, et perché non havea alcuna ferita si crede chel fusse afogato nella fonte, over che li fussi ciò fatto per inadia, si puol anchora poner questa fabula moralmente, et per Narciso intendere ciascuno homo famoso lo quale se invagisca de lui medesimo per qualche particolar virtù che gli habbi e tanto in sé si specchi che di lui proprio sinamori, et innamorandosi manchi nella detta virtù come un languido fiore. (f. 31 r)

L'allegoria, come per la maggior parte dei casi, dà una spiegazione morale della vicenda, scoprendo dietro la favola ovidiana un recondito messaggio: la labilità della bellezza, la vacuità dell'amare, spasmodicamente, sé stesso; il legame del ragazzo con il fiore si spiega proprio sulla base della fugacità: Narciso muore giovane, ha breve vita proprio come un fragile fiore. Precedente l'allegoria predetta, Degli Agostini propone anche quella di «Eccho», concedendo la meritata importanza alla vicenda della ninfa proprio come aveva fatto il poeta latino.

La Allegoria di Eccho ben che appresso nella fabula de Narciso più apertamente se dirà, Eccho tanto vuol dire in gramatica greca quanto che quella voce la quale risona, è perciò è detta nimpha perché quello suono se ode se ode più in li lochi concavi et in le valli remote che in altro loco, et vero fu che una giovine fu rufiana de una sua compagnia nella isola di Creta, per la qual cosa andando Iuno per sapere che fusse dello re Iove, Questa donna che stava alla guarda tenne tanto a parole Iuno che Iove se partì, la qual da poi avedutasi essendo regina a lei fece cautamente mozare la lingua, Onde volendo parlare barbotava simile al suono lo qual rimbomba et li lochi concavi et voti, perché

facile interdum concrescere in alto/ cernimus et mundi speciem violare serenam, / aera mulcentes motu: nam saepe Gigantum/ ora volare videntur et umbram dicere late, / interdum magni montes avolsaque saxa/ monti bus anteire et solem succedere praeter, / inde alios trahere atque inducere belva nimbos./ Nec speciem mutare suam liquentia cessant/ et cuiusque modi formarum vertere in oras./» (IV, vv. 130-142); si cita da LUCREZIO, *La natura*, con testo a fronte, traduzione e commento di F. Giancotti, Milano, Garzanti, 1994, pp. 197-199.

coloro che composero il parlar litterale puosero nome a quello suono Eccho, Costei così senza lingua se innamorò di Narciso, il quale fu tanto crudele che la lassò morir per suo amore, e per ciò dice che quando Narciso se lamentava lo spirito di Eccho li rispondea nella pietra nella qual era conversa come leggendo qui dissotto nelli sequenti versi se dichiara, a significazione che tutti coloro che o gridano o parlano nelli lochi petrosi e solitarii dalla lor propria voce né risposto le istesse parole che loro formano, che sono dinominate Eccho, idest risponso di voce. (f. 30 r)

Il racconto della punizione inferta alla ninfa da parte di Giunone è prettamente ovidiano e viene mantenuto dai volgarizzatori. Per il consueto discorso diacronico è interessante leggere come aveva precedentemente allegorizzato i due miti Del Virgilio e la sua fonte, Arnolfo d'Orleans. Il primo, a proposito di Eco dà la spiegazione che si ritrova tanto in Bonsignori quanto in Degli Agostini circa il suono che si ode in alcuni posti causato dal risuonare dell'aria. Leggermente più prolissa rispetto a quest'allegoria è quella concernente Narciso. I successivi volgarizzatori anche in questo caso non sono originali, si limitano ad ampliare il commento in questione, mantenendo il concetto cardine, la spiegazione di tipo morale:

Sexta trasmutatio est de Narciso. Per Narcisum intelligo quemcumque nomine famosum. Et per ipsum capi amore umbre sue intelligo qui nimis confidit in fama sua que est sicut flos, quia sicut flos cito vanescit, ita fama huius mundi varia est.³²

Il predecessore Arnolfo ugualmente associa il mito di Narciso con l'arroganza umana e allegorizza i due miti insieme. Molto distanti da lui le successive allegorie citate:

Narcisus puer admodum pulcher multis placuit, et Echo. Quam quia contempsit, ea pre dolore lateens mutata est in lapidem. Ipse postea videns umbram, sui caputs amore, quia umbram obtinere non potuit, deficit pre dolore adeo quod in florem mutatus fuit. Re vera per Narcissum arroganciam accipere possumus, que multis placet si et illi placet arroganti. Per Echo hominis banam famam, que arrogantem amaret et benedicendo extolleret nisi ipse se cunctis preferendo bonam famam contempneret. Quia igitur contempta fuit, latuit ni-

³² E GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 53.

chil boni dicendo de eo. Et mutata in lapidem dicitur quia in locis saxosis melius resonat echo quam alibi. Narcissus vero umbram suam dicitur amavisse quia excellenciam suam cunctis rebus presuli. Unde deceptus deficiendo cum iam nullius haberetur momenti, mutatus est in florem id est in rem inutilem, quia cito evanuit ad modum floris.³³

³³ F. GHISALBERTI, *Arnolfo d'Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 209.

CAMILLO PELLEGRINO, *DEL CONCETTO POETICO*
(Ms. 436, BIBLIOTECA DEL MUSEO CAMPANO DI CAPUA)

Un ruolo di primo piano nel rilanciare la cultura partenopea a livello nazionale e nell'elaborare una linea di poetica militante, scaturita dal confronto con l'aristotelismo e con il modello della poesia del Tasso, è stato svolto da Camillo Pellegrino.¹ Nato a Capua intorno al 1527, fu canonico e poi primicerio della città, visse tra Capua e Napoli, a stretto contatto con i suoi concittadini letterati Giovan Battista Attendolo² e Benedetto

¹ Un profilo ricco di dati e di riferimenti preziosi è stato tracciato da A. BORZELLI nel volume *I capitoli ed un poemetto di Camillo Pellegrino il Vecchio*, Napoli, Scarpati, 1895.

² Giovan Battista Attendolo nacque a Capua verso il 1536 (secondo altri nel 1525) da un'agiata famiglia. Ebbe due fratelli: Gaspare e Prisco che, essendo appassionati di poesia e coltivando una certa ambizione letteraria, collaborarono alla maggiore fortuna del fratello, il primo curando l'edizione di *Alcune Rime et Versi di G. B. Attendolo*, edita a Napoli nel 1588 presso Cacchi, il secondo pubblicando dopo la morte dell'Attendolo uno schema dell'incompiuto *Museo* (probabilmente da identificarsi con *L'unità della materia poetica sotto dieci predicamenti esaminati ne' due precncipi de' Toscani e de' Latini*, Napoli, Ricciardi, 1613) ed un brano del commento alla canzone del Petrarca *Vergine bella* (*Bozzo di XII lezioni sopra la Canzone di Messer Francesco Petrarca*, edito a Napoli nel 1604). Le agiate condizioni economiche della famiglia e la posizione di prestigio nell'ambito della vita cittadina favorirono la formazione intellettuale dell'Attendolo, affidata al precettore Girolamo d'Aquino e rivolta allo studio di diverse dottrine: dalla filosofia alla matematica, dall'astrologia alle principali lingue antiche e moderne; quando poi la vocazione religiosa indusse lo scrittore ad abbracciare lo stato sacerdotale, il nuovo interesse per le discipline ecclesiastiche intervenne piuttosto ad organizzare che non ad arricchire una cultura già vasta e sostanzialmente delineata, più filosofica che letteraria, orientandola ideologicamente secondo i programmi della Controriforma. Per l'Attendolo fondamentale fu l'amicizia con Camillo Pellegrino che, sollecitata da comuni interessi e da un medesimo temperamento cauto e riflessivo, si manterrà inalterata fino alla morte del poeta. Egli fu considerato uno dei più valenti oratori dell'epoca, infatti, nel 1573 egli compose e stampò a pubbliche spese l'*Oratione militare all'altezza del serenissimo*

dell'Uva³ prendendo parte alla vita di varie accademie: da quelle capuane degli Ardenti (fondata nel 1547, ma di breve durata) e dei Rapiti (da lui fondata insieme all'Attendolo), a quelle napoletane dei Sereni Ardenti e degli Svegliati. Morì a Capua nel 1603.

Don Giovanni d'Austria per la vittoria navale ottenuta dalla Santa Lega nell'Echinadi, Napoli, Cacchi, 1573, accolta favorevolmente dal fiore della nobiltà napoletana legata alla politica spagnola. Nella quiete di Casamarciano, ove lo scrittore soggiornò dal 1579 al 1582 tra i monaci di Monte Vergine, egli attese al *Museo*, una sorta di enciclopedia poetica arricchita di esempi tratti dagli autori, lavorò intorno a un commento sistematico delle rime petrarchesche e ad altre opere, ma il fervore del religioso e l'impegno dell'esegeta si placarono d'improvviso alla visita di Maddalena de Rossi che ricordava al poeta la fanciulla degli amori giovanili, o si stemperava nel clima delle frequenti e spigliate conversazioni letterarie che si tenevano nel monastero, divenuto un centro di mondana e raffinata cultura durante il soggiorno dell'Attendolo. Nel 1583 l'Attendolo, insignito del titolo di abate di San Marcello Maggiore, ritornò a Capua dove partecipò attivamente alle riunioni degli Accademici Rapiti. Ai Sereni Ardenti di Napoli, Accademia istituita nel 1583 da Ferrante Carafa, lesse *la Lezione sulla Particella IV della Poetica di Aristotele*; quale precettore del principe Luigi Carafa di Stigliano, entrò infine in familiarità con Roberta, duchessa di Maddaloni, e al ricordo di lei si ispira la prosa più bella dell'Attendolo: *l'Oratione fatta all'Ecc. del Sig. D. Luigi Caraffa Principe di Stigliano In materia dell'Illustrissima ed Eccellentissima Signora Roberta Caraffa Duchessa di Maddalone*, Napoli, Cacchi, 1588, ove i motivi sentimentali si proiettano sullo sfondo di una raffinata esperienza d'arte e di vita. Le rime dell'Attendolo, invece, vengono pubblicate sul volume *Parte delle rime di Don Benedetto Dell'Uva, Giovanbattista Attendolo e Camillo Pellegrino, con un brieve discorso dell'epica poesia*, Firenze, Sermantelli, 1584. Il 29 aprile del 1592 l'Attendolo poteva salutare il Tasso a Capua rendendo onore al più amato dei suoi poeti. Si spense nell'ottobre dello stesso anno, o più probabilmente ai primi del 1593. La scrittura poetica dell'Attendolo si presenta come un'operazione ermetico-concettosa che tende a risolvere la sentenza nella dimensione artificiosa della locuzione. Anche se molte delle sue rime nascono da momenti celebrativi occasionali, una cospicua parte di esse è ad esempio composta in occasione della morte di insigni personaggi, questi dati reali vengono sottoposti ad un processo di astrazione che tende a ricondurli a nuclei tematici filosofici attraverso strutture emblematico-ermetiche. Tutto ciò si traduce sul piano formale nella scelta di un lessico aulico, ricercato e prezioso e di una sintassi che predilige la complicazione e l'intrico. Ne deriva una poesia che instaura un rapporto rarefatto e mediato con il reale e che si rivolge ad un pubblico estremamente aristocratico. *DBI*, sub voce; A. CARDILLO, *Giovan Battista Attendolo, «spositione» della canzone "Vergine bella"*, in *Come parlano i classici: presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del Convegno internazionale di Napoli, 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 511-523.

³ Benedetto Dell'Uva è uno dei letterati più noti dell'ambiente napoletano di fine Cinquecento, oltre all'amicizia con il Pellegrino e con l'Attendolo, fu in contatto con il Tasso e con Angelo Grillo, monaco benedettino che svolse un ruolo notevole nelle vicende culturali tra i secoli XVI e XVII. Dell'Uva entrò nella Congregazione cassinese nel 1563, a ventitré anni, età che i contemporanei giudicavano ormai matura per

Camillo Pellegrino diventa celebre quando nel 1584 esce a Firenze, per i tipi del Sermantelli, il dialogo *Il Carrafa, o vero dell'Epica Poesia*⁴ pubblicato a cura di Scipione Ammirato insieme ad una scelta di rime sue e degli amici capuani Giovan Battista Attendolo e Benedetto Dell'Uva. Anteponendo totalmente la poesia del Tasso a quella dell'Ariosto, il dialogo suscitò la violenta reazione dell'Accademia della Crusca e diede avvio ad una delle polemiche⁵ più accese del secolo, che vide contrapposti i partigiani dell'Ariosto a quelli del Tasso.

vestire l'abito e ritirarsi dal secolo. Godette della protezione di Luigi Carafa, principe di Stigliano, e di Marcantonio Colonna. Le informazioni più interessanti scaturiscono dai suoi stessi componimenti poetici, specialmente dalle *Rime*, che contengono diversi sonetti di chiaro sapore autobiografico: ne emerge una figura di giovane intellettuale dedito esclusivamente alla poesia, del tutto disinteressato, inoltre, a problematiche religiose e spirituali, preda anzi delle lusinghe terrene. Sappiamo con certezza che ebbe modo di conoscere il Tasso, considerato un grande genio, terzo solo dopo Omero e Virgilio, anche se le circostanze del loro incontro costituiscono un problema ancora da risolvere. Dell'Uva considerava il suo poemetto *Le vergini prudenti* il primo di un nuovo genere: il carne epico sacro. L'altro motivo tipico della produzione artistica di Dell'Uva, cioè la caduta in tentazione, è al centro de *Il Doroteo* edito da Sermantelli nell'aprile del 1582, sempre in ottave. Solo contrizione e penitenza emergono invece ne *Il pensier della morte*, Firenze, Sermantelli, 1582. Qui il *topos* letterario del mondo dispensatore di falsi piaceri è prepotentemente finalizzato ad un rigoroso proposito di vita ritirata e mistica, dove la morte è vista come mezzo salvifico verso la vita eterna: colui che "morir dispone innanzi tempo" è in grado di valutare pienamente le cose terrene, disprezzandone i beni fuorvianti dal divino. Le rime di Dell'Uva vengono pubblicate sul già citato volume *Parte delle rime di Don Benedetto Dell'Uva, Giovanbattista Attendolo e Camillo Pellegrino, con un breve discorso dell'epica poesia*. DBI, sub voce.

⁴ Il dialogo è stato pubblicato nel volume *Parte delle rime di Benedetto Dell'Uva, Giovanbattista Attendolo et Camillo Pellegrino. Con un brieve discorso dell'epica poesia*, cit. Una edizione moderna dell'opera è in B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, Vol. III, pp. 307-344, dalla quale si cita.

⁵ Per una bibliografia relativa alla polemica si considerino: C. GUASTI, *Introduzione* al volume IV di T. TASSO, *Le lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1854; P. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Firenze, Barbera, 1858, Vol. II, pp. 105-151; A. SOLERTI, *Bibliografia delle polemiche intorno alla Gerusalemme Liberata*, in *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*, a cura di A. Solerti, Firenze, Le Monnier, 1892; F. D'OIDIO, *Di un'antica testimonianza circa la controversia della Crusca col Tasso, letta nella tornata del 27 novembre 1893 alla Reale Accademia di Scienze morali e politiche dal socio Francesco D'Ovidio*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1894; V. VIVALDI, *La più grande polemica del Cinquecento*, Catanzaro, Officina tipografica di Giuseppe Calò, 1895; U. COSMO, *Le polemiche letterarie, la Crusca e Dante sullo scorcio del Cinque e durante il Seicento*, in U. COSMO, *Con Dante attraverso il Seicento*, Bari, Laterza, 1946, pp. 1-91; B. T. SOZZI, *Il Tasso contro Salviati*, in B. T. Sozzi, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 217-256; M. SANSONE, *Le polemiche antitassesse*

Il dialogo, dedicato al giovane Marcantonio Carrafa, signore di Miner-
vino e duca di Traetto, si svolge nella Rocca di Mondragone tra il fratello
del dedicatario, Luigi Carrafa, principe di Stigliano, e Giovan Battista At-
tendolo, uomo dotto, «di chiarissimo ingegno»⁶, portavoce e difensore delle
tesi di Pellegrino non solo sulla poesia epica, ma sulla poesia in generale. La
conversazione scaturisce non a caso da un dono offerto al principe dallo
stesso Pellegrino: il *Doroteo*, poemetto in ottave di Benedetto dell'Uva,
«gentilissimo poeta del secol nostro»,⁷ che

ne' suoi pochi versi concetti altissimi, vestiti di così belle e nuove frasi
del dire in rima, che d'altezza e di novità di stile si può dir che non
cede al Tasso figliuolo.⁸

Il paragone con il Tasso consente al narratore-Pellegrino di introdurre
l'argomento centrale della discussione, ovvero la disputa su «chi abbia
conseguito maggior grado di onore nell'epica poesia, o Ludovico Ariosto
o vero Torquato Tasso»,⁹ argomento che viene affrontato tenendo conto
delle riflessioni di autori significativi nella costruzione della poetica e
retorica cinquecentesca come il Delminio, il Robortello, il Castelvetro,
lo Scaligero e il Patrizi. Si discute dell'invenzione, dell'imitazione, del
delectare e del *docere* avendo come imprescindibile riferimento la *Poetica*
di Aristotele. Il confronto tra i due autori, infatti, procede sulla base della
distinzione aristotelica di quattro parti principali dell'epopea: la favola, il
costume, la sentenza e la locuzione.

Per quanto concerne la favola, l'Attendolo sostiene che il Tasso ha
costruito il proprio poema intorno ad un'azione unitaria rispettando,
dunque, uno dei requisiti fondamentali della poesia epica, ovvero l'unità
dell'azione, a differenza dell'Ariosto, che nel comporre il suo poema, più
che di seguire i precetti aristotelici, ha avuto come fine la «vaghezza et il

della Crusca, in *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 527-574; B. WEINBERG, *The Quarrel over Ariosto and Tasso (concluded)*, in B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. II, cap. XX, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1961, pp. 991-1073; P. DI SACCO, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso*, «Rivista di Letteratura Italiana», XV, 1997, pp. 83-128; F. SBERLATI, *Il genere e la disputa, La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.

⁶ C. PELLEGRINO, *Il Carrafa*, cit., p. 309.

⁷ Ivi, p. 309.

⁸ Ivi, p. 310.

⁹ Ivi, p. 309.

diletto»¹⁰ tralasciando quello che dovrebbe essere il fine della poesia, ovvero l'utile, da ricercarsi per mezzo del diletto. Ne consegue che nel fare ciò il Tasso abbia superato non solo l'Ariosto, ma anche il padre Bernardo.

Il dotto poeta capuano, ricorrendo a una emblematica similitudine architettonica,¹¹ paragona l'*Orlando Furioso* ad un magnifico palazzo ricco di ampie sale, adornato da sontuosi marmi greci e africani, mentre la *Gerusalemme liberata* appare come una costruzione non eccessivamente grande, ma progettata secondo le opportune proporzioni e adornata «secondo il convenevole»: ¹² mentre il primo palazzo diletterà la vista degli spiriti semplici, i dotti preferiranno la seconda costruzione, un corpo organicamente strutturato in tutte le sue parti. Ricorrendo al topos dell'architetto, che nei testi di innumerevoli autori, da Aristotele a Cicerone, da Leon Battista Alberti a Marsilio Ficino, appare come il costruttore per antonomasia, impegnato a progettare e a operare non solo secondo le regole dell'arte, ma anche tenendo conto dell'utilità civile, sociale e morale, Camillo Pellegrino mira a tracciare una nuova immagine del Tasso, visto come un costruttore proteso all'utile comune, in contrasto con l'immagine corrente nel 1584 del povero Tasso, caduto in disgrazia presso la corte e in preda alla pazzia. All'immagine negativa della pazzia e della reclusione, Pellegrino contrappone l'immagine positiva dell'idea, del progetto mirante al raggiungimento del bene comune, che trova attuazione anche sul piano di un'altra parte principale dell'epica, ovvero il costume. Infatti, nella diffusa ricognizione compiuta dall'Attendolo delle quattro maniere di costumi (buono, convenevole, simile e uguale) emerge la netta superiorità della *Gerusalemme liberata*, soprattutto per quanto riguarda la convenevolezza e l'osservanza del simile, vale a dire per quanto riguarda la levatura morale dei personaggi e la coerenza delle loro parole e azioni, a differenza dell'*Orlando furioso* che appare pieno di «persone scelleratissime, vili e del tutto indegne».¹³

Quanto alla sentenza, invece, l'Ariosto sembra superare il Tasso e meritarsi l'appellativo di divino poeta, perché ha improntato la sentenza del suo poema sulla massima semplicità e chiarezza, a differenza del Tasso che, per aver usato modi di dire poetici lontani dall'uso comune e troppo densi di significato, ha dato vita ad una poesia alquanto oscura. Ma, a ben vedere, questo primato viene ridimensionato considerando che, mentre

¹⁰ Ivi, p. 318.

¹¹ M. L. DOGLIO, *Tasso «Architetto» dell'«epica poesia» nel dialogo di Camillo Pellegrino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVI, 1999, 576, p. 495.

¹² C. PELLEGRINO, *Il Carrafa*, cit., p. 318.

¹³ Ivi, p. 324.

per Aristotele e per la tradizione retorica del secolo XVI la sentenza occupa uno spazio concettuale autonomo, distinto dalle altre parti dell'epica, per Camillo Pellegrino, la sentenza, «a cui appartiene tutto quello che fa di misteri al poeta di procacciarsi per mezzo della locuzione»,¹⁴ è un qualcosa di subordinato alla locuzione, la quale rappresenta il vero campo in cui può esprimersi più compiutamente la capacità inventiva del poeta. Dopo aver passato velocemente in rassegna le otto parti della locuzione esaminate da Aristotele, l'Attendolo sostiene che

può il poeta con la scelta e sola collocazione delle voci far che la locuzione sia pura, candida e spiritosa, e può anche adornandola di traslati e di altre figure del dire generar nell'animo di chi legge diletto e meraviglia.¹⁵

Camillo Pellegrino, richiamandosi all'associazione di Giulio Camillo Delminio¹⁶ tra "artificio" e locuzione "figurata", sostiene che la novità della poesia moderna debba essere ricercata sul piano della locuzione che deve appunto essere una locuzione artificiosa. Sulla base di una serie di esempi tra i più cari al gusto dell'epoca, i capelli, i baci, le "bellezze di natura" di una giovane donna, Il dotto capuano dimostra che il Tasso supera l'Ariosto anche in questo campo, perché egli ha dato vita ad una poesia più culta e artificiosa, avvalendosi di parole ricche di sentimento e di significato, formando dalle voci comuni nuovi traslati e metafore e non disdegnando di ricorrere a parole latine o nuove.

Dunque, questa teorizzazione del Pellegrino, pur originata da una riflessione sulla poesia epica, finisce con il riguardare la poesia nella sua totalità. Basti pensare al fatto che *Il Carrafa* esce insieme a *Parte delle rime* dei poeti Benedetto dell'Uva, Giovan Battista Attendolo e dello stesso Pellegrino i quali, con differenti gradazioni, si propongono come esempio concreto di un nuovo modo di fare poesia incentrato sulla locuzione artificiosa e rappresentano il preludio alla successiva dimostrazione condotta nel trattato. Inoltre, la "locuzione artificiosa", come è stato osservato da Giulio Ferroni e Amedeo Quondam,¹⁷ rappresenta una definizione efficace attribuibile all'intera poesia manieristica prodotta nel Regno di

¹⁴ Ivi, p. 329.

¹⁵ Ivi, p. 333.

¹⁶ G. C. DELMINIO, *Topica*, in B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., Vol. I, pp. 357-407.

¹⁷ A. QUONDAM, G. FERRONI, *La "locuzione artificiosa"*, Roma, Bulzoni, 1973.

Napoli nella seconda metà del secolo XVI, la quale si pone come ricerca paradossale della differenza, ovvero come ricerca di un discorso alternativo all'interno del codice stesso che può essere trasgredito esclusivamente a livello della locuzione.

Il tentativo di una nuova codificazione normativa, che non si assegna il compito di saltare nettamente i legami con l'istituzione classicistica e anzi si sforza di dimostrare che tutto sommato è ancora all'interno del codice retorico tradizionale, assegna la posizione dell'autore del *Carrafa* al contesto storico-culturale del Manierismo:¹⁸ e questo non solo per il carattere tutto letterario attribuito dal dotto capuano all'esperienza poetica, ma soprattutto per il suo sforzo di prostrarre al limite massimo di elasticità le categorie della retorica cinquecentesca, in particolare riguardo il rapporto tra sentenza e locuzione, provocando in realtà un'irreversibile lacerazione dell'organico rapporto, fondamentale nella tradizione classicistica, tra *res* e *verba*, tra arte e natura, e quindi sciogliendo il circolo organico del *docere/delectare*.¹⁹

Una prima risposta alle tesi espresse nel *Carrafa*, viene dalla neonata Accademia della Crusca che nel febbraio del 1585 fa pubblicare a Firenze l'opuscolo *Degli Accademici della Crusca Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto. Contra 'l Dialogo dell'Epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima*,²⁰ il cui autore è il grammatico e filologo fiorentino Leonardo Salviati, il quale considera *L'Orlando furioso* "più regolare" della *Gerusalemme liberata*, sia sotto il profilo retorico che linguistico. Innanzitutto il Salviati rileva acutamente la contraddizione insita nel discorso del Pellegrino relativa al rapporto tra sentenza e locuzione, mentre accusa il Tasso per la disinvolta introduzione di termini latini o genericamente lombardi, di voci nuove o improprie, per le sue parole "appiastricciate" e per la sintassi latineggiante che finisce con il deturpare l'eleganza della lingua toscana. Alla *Stacciata*

¹⁸ Per una sommaria, ma esauriente, indicazione bibliografica dei contributi critici relativi sia alla discussione sul concetto che alla individuazione di specifiche esperienze manieristiche, si considerino: E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965; H. HAUSER, *Il Manierismo: la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965; R. SCRIVANO, *La discussione sul Manierismo in Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966; T. KLANICZAY, *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1970; A. QUONDAM, *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida Editori, 1975. Si consideri anche la voce *Manierismo* di E. RAIMONDI nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1974, Vol. II, pp. 484-89.

¹⁹ Cfr. A. QUONDAM, *La parola nel labirinto*, Bari, Laterza, 1985.

²⁰ L. SALVIATI, *Degli Accademici della Crusca Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto. Contra 'l Dialogo dell'Epica poesia di Cammillo Pellegrino. Stacciata prima*, Firenze, Manzani, 1584.

prima Camillo Pellegrino controbatte con una *Replica*,²¹ pubblicata in Vico Equense nel 1585, nella quale egli afferma di essere stato costretto a intervenire nella polemica per difendere il proprio onore e la propria persona dall'accusa di aver scritto il dialogo *Il Carrafa* con il fine di biasimare l'Ariosto. Egli ripropone il testo del dialogo interponendo le chiose del Salviati e le osservazioni che egli adduce per confutarle. In sostanza, Camillo Pellegrino ribadisce la tesi espressa nel *Carrafa* della superiorità del Tasso sull'Ariosto.

Ben presto la disputa si allargò e ad essa parteciparono numerosi letterati e intellettuali di tutta la penisola, tra i quali si possono annoverare Bastiano de' Rossi, Orazio Ariosti, Francesco Patrizi, lo stesso Torquato Tasso con l'*Apologia*, Orazio Lombardelli, Niccolò degli Oddi, sino al giovane Galileo Galilei.

Anche se fu combattuta con molta pedanteria e con toni violenti, la disputa fece emergere il più ampio e profondo dibattito di teoria della letteratura e di poetica svoltosi senza interruzioni durante la seconda metà del secolo XVI; inoltre, come afferma Maria Luisa Doglio

il confronto Ariosto Tasso non è solo una *querelle* letteraria e di letterati, ma implica un contrasto più profondo, quasi di tipo antropologico, tra armonia e metafora, tra stabilità e instabilità, ordine e angoscia per dirla con Caretti, cerchio ed ellisse, mondo del cerchio e mondo dell'ellisse per usare moduli di Panofsky".²²

Questa evoluzione dal gusto letterario del primo Cinquecento, dalle serene e armoniche forme rinascimentali, verso le nuove soluzioni dell'età barocca, riflesso di una più profonda e radicale trasformazione della visione del mondo e dell'uomo, può essere colta in un terzo trattato di Camillo Pellegrino intitolato *Del concetto poetico*,²³ che rappresenta l'oggetto della mia tesi di dottorato.

Il dialogo è stato scritto nel 1598, ma è rimasto inedito fino al 1898 quando fu pubblicato da Angelo Borzelli in appendice al saggio *Il cavalier*

²¹ C. PELLEGRINO, *Replica di Camillo Pellegrino alla risposta de gli Accademici della Crusca fatta contra il Dialogo dell'Epica poesia in difesa, come e' dicono, dell'Orlando Furioso dell'Ariosto*, Vico Equense, Giuseppe Cacchi, 1585.

²² M. L. DOGLIO, *Tasso «Architetto» dell'«epica poesia» nel dialogo di Camillo Pellegrino*, cit., p. 495.

²³ Le citazioni sono riportate dal manoscritto 436 della biblioteca del Museo Campano di Capua, che rappresenta il testo base della mia edizione critica.

G.B. Marino.²⁴ Esso mette in scena una discussione avvenuta a Capua tra Matteo di Capua, principe di Conca, il filosofo Pompeo Garigliano,²⁵ il giovane poeta Giovan Battista Marino e lo stesso Pellegrino. L'opera, come ha osservato Giorgio Cerboni Baiardi, può essere divisa in due parti,²⁶ la prima dedicata alla trattazione di problemi teorici affrontati alla luce della poetica aristotelica e della codificazione bembesca: definizione dello stile e del concetto, rapporti tra concetto e locuzione, tra arte e natura, principio di verosimiglianza e di imitazione, quale sia il fine della poesia. La seconda parte, invece, più legata alla prassi poetica, vede il Marino nelle vesti di lettore e di espositore di sonetti del Petrarca, del Bembo, del Casa e del petrarchista napoletano Sertorio Pepi.²⁷

²⁴ A. BORZELLI, *Il cavalier G.B. Marino (1569-1625): memoria premiata dall'Accademia Pontaniana*, Napoli, Gennaro Maria Priore, 1898.

²⁵ Pompeo Garigliano nacque a Capua probabilmente nell'ultimo quarantennio del Cinquecento, fu attivo in un arco di tempo in cui vissero Camillo Pellegrino, Giovan Battista Attendolo e Benedetto Dell'Uva. Fu un letterato fornito di solida cultura classica e filosofica, intraprese la carriera ecclesiastica fino a divenire abate commendatario dell'Abazia benedettina di San Salvatore Telesino. Fu al servizio di personalità politiche e religiose, soggiornò a lungo a Roma, dove insegnò filosofia al Ginnasio e tenne lezioni all'Accademia degli Umoristi. Presumibilmente morì intorno al 1630. Garigliano pubblicò due commenti ad altrettante opere di Platone, diverse lezioni tenute presso l'Accademia degli Umoristi di Roma e presso l'Accademia degli Oziosi di Napoli relative ad alcuni sonetti di Monsignor della Casa e i *DISCORSI DELLA NOBILTA', ET DELL'HONORE*. È inoltre autore del *Pentimerone*. Per la figura di Pompeo Garigliano si rimanda al volume *Pentimerone*, a cura di A. Cardillo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

²⁶ G. C. BAIARDI, *Il dialogo Del Concetto Poetico di Camillo Pellegrino*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXII, 1958, 3, pp. 370-374.

²⁷ Poche sono le notizie sulla vita e sulle opere del poeta Sertorio Pepi, alcune delle quali si ricavano proprio dal dialogo *Del concetto poetico* del Pellegrino. G. CASTALDI in *Fabio Sertorio Pepi rimatore napoletano del sec. XVI*, estratto dai Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, 28 (1919), pp. 292-307 e pp. 326-342, afferma che il Pepi nacque a Contursi, in provincia di Salerno, all'inizio del secolo XVI da una nobile famiglia (il padre era il nobile e dotto Giovan Antonio Pepi, giudice della Gran Corte della Vicaria di Napoli) e che morì nel 1589. Il Pepi è autore di un canzoniere e di un poema latino intitolato *Columbus*, rimasti inediti, anche se i suoi versi furono pubblicati su diverse antologie cinquecentesche. Da alcuni documenti pubblicati dal Castaldi, sappiamo che fu compagno di studi del poeta napoletano Giovan Antonio Serone e che soggiornò a Roma, dove formò la sua cultura e conobbe il Bembo, Monsignor della Casa e Annibal Caro, sino al 1543 circa, quando fece ritorno nella città natale. Intorno al 1544 il Pepi appare in procinto di intraprendere un viaggio in Calabria, per recarsi a Belvedere Marittimo, nei pressi di Cosenza. Scrive infatti all'amico Serone che quella terra non aveva molte risorse al di là della purezza delle acque dell'Hyla, ricordato anche da Giovenale nelle sue satire, ma l'Hyla sembrerebbe essere anche un componimento poetico, forse

La discussione scaturisce da una riflessione sulle ottave boscherecce del Pepi, considerato dal Principe un modello di stile. Questa valutazione offre al Pellegrino il pretesto per formulare la propria definizione dello stile, considerato alla luce della tradizione retorica,²⁸ come un modo di dire che può essere ricondotto a tre forme generali, l'alta, l'umile e quella di mezzo, ma più concretamente, lo stile appare come «una qualità che risulta dalla composizione delle voci e dai concetti».²⁹

A differenza del Principe che, sulla base delle teorie del Bembo, identifica lo stile con la locuzione, il Pellegrino, invece, considera il concetto come parte integrante dello stile e come un qualcosa di complementare alla locuzione, ad essa indissolubilmente legato. Il compito di definire il concetto spetta al filosofo Pompeo Garigliano, il quale distingue il «concetto universale» che è «un pensiero formato dallo intelletto, imagine e somiglianza di cosa reale»,³⁰ dal «concetto poetico», che è «un pensiero dello intelletto imagine o somiglianza di cose vere o di cose simili al vero

un'egloga, da lui composta. Sempre dal soggiorno in Calabria, egli si duole della morte del poeta Francesco Maria Molza e della minaccia del corsaro Barbarossa. Nello stesso anno, il Pepi era di nuovo a Napoli, dove trascorse gran parte della sua vita a contatto con i letterati del tempo. Da un legato lasciato da Giulia Gonzaga sappiamo che il poeta ebbe moglie e figli e che probabilmente fu al suo servizio. Inoltre, prese parte all'Accademia dei Sereni, sorta con l'obiettivo di promuovere lo studio della poesia latina e volgare, della filosofia e dell'astrologia. Egli fu al servizio della famiglia di Capua, che grazie al conte Giulio Cesare era ritornata agli antichi splendori, in qualità di precettore del figlio Matteo, che figura appunto tra gli interlocutori del dialogo pellegriniano. Il Principe di Conca, come si evince dal dialogo *Del concetto poetico*, ebbe sempre molto caro il suo maestro e non perse occasione per lodarlo, facendolo persino dipingere in un quadro in compagnia del Bembo e del Casa. Le rime del Pepi, come osserva anche Pellegrino, sono caratterizzate da una grande fedeltà al canone petrarchesco e non trovarono mai una sistemazione editoriale organica, anzi molte di esse rimasero inedite. Secondo Castaldi è possibile ipotizzare che i manoscritti conservati nella biblioteca del Principe di Conca siano andati dispersi in seguito alla decadenza del casato del suo illustre protettore. Alcuni testi del Pepi, tra cui il sonetto commentato dal Marino nel dialogo pellegriniano, sono stati pubblicati dal Castaldi, nel già citato *Fabio Sertorio Pepi rimatore napoletano del sec. XVI*, estratto dai Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, cit., pp. 326-342. Essi figurano inoltre nel volume di F. PAGNANI, *Fabio Sertorio Pepi rimatore dimenticato del XVI secolo*, Contursi Terme, Il Fauno Edizioni, 2009.

²⁸ Camillo Pellegrino riprende i *tria genera dicendi* della classica distinzione ciceroniana, mentre il termine “caratteri” usato nel dialogo è desunto dai retori greci, ad esempio da Demetrio.

²⁹ Biblioteca del Museo Campano di Capua, Ms. 436, c. 282.

³⁰ Ivi, c. 286.

formate nella fantasia»³¹ e che è plasmato dal poeta con lo scopo di suscitare diletto nel lettore. Sin dalla lettura delle prime pagine del dialogo, rispetto a *Il Carrafa*, appare evidente un'evoluzione della poetica del Pellegrino, che può essere colta già a livello della terminologia adottata, la quale rivela uno svincolamento, sia pure parziale, dalla tradizione retorica: il termine "sentenza", infatti, sia pure con alcune oscillazioni,³² viene sostituito dal "concetto" che sembra prefigurare l'accezione secentesca del termine.

A differenza della prosa, che esprime i concetti servendosi di modi di dire propri e ricorre ai traslati e alle metafore con parsimonia, la poesia, invece, al fine di generare la meraviglia nel lettore, opta più arditamente per traslati e metafore lontani dall'uso. Il filosofo capuano aggiunge, inoltre, che nei vari generi letterari, nell'epica e nella tragedia così come nella lirica, i concetti debbano avere origine dall'argomento principale della composizione. Riprendendo quanto sostenuto dall'Attendolo ne *Il Carrafa* a proposito dell'unità di azione della fabula, Pellegrino ribadisce che la poesia deve assomigliare ad un corpo umano, le cui membra devono essere tra loro armoniosamente proporzionate. Inoltre, il Garigliano considera necessari i concetti in una composizione poetica perché, come sostiene anche il Tasso, essi sono l'anima che infonde vita nella materia. Dal momento che concetto e locuzione sono indissolubilmente legati e che il primo sembra addirittura prevalere, non è quindi possibile sostenere che un componimento poetico abbia una buona locuzione, ma che non abbia concetti e viceversa.

Dopo aver prestato ascolto con attenzione e cortesia alle parole del Garigliano, il Principe obietta che la fama di poeti quali il Petrarca, il Bembo e il Casa non è legata ai concetti contenuti nelle loro opere, ma scaturisce dalla locuzione, alla quale deve essere attribuita maggiore importanza, perché nel dar forma a quest'ultima il poeta esercita non solo il proprio ingegno, ma anche l'arte, mentre nel formulare un concetto l'autore esercita soltanto il proprio ingegno. Alla tesi del Principe controbatte Garigliano sostenendo che «essendo i concetti dallo ingegno, cio è dalla natura, e la locutione dall'arte, che quanto l'arte cede alla natura, tanto la locutione cede a' concetti».³³

La seconda parte del dialogo, invece, come accennato, è dedicata a discorrere dell'uso e della pratica del concetto poetico attraverso l'esempio

³¹ Ivi, c. 287.

³² Camillo Pellegrino, infatti, considera sinonimi di "concetto i termini "sensi", "sentimenti", "sentenze".

³³ Biblioteca del Museo Campano di Capua, Capua, Ms. 436, c. 296.

di alcuni autori considerati canonici. Il vecchio Pellegrino, ammettendo di aver composto in gioventù poesie in cui ha prevalso sempre la locuzione, invita il giovane Marino, emblema di un nuovo modo di fare poesia basato appunto sul primato del concetto, a commentare un sonetto del Petrarca,³⁴ uno del Bembo,³⁵ uno di Monsignor della Casa³⁶ e, per finire, uno del Pepi.³⁷

Per esempio, il sonetto del Petrarca *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, secondo la lettura proposta dal Marino, rappresenta un modello di poesia perché è strutturato intorno ad un argomento principale, ovvero il domandare perdono per la passione giovanile, dal quale nascono nove o dieci concetti poetici che, grazie all'ingegno del poeta e all'arte, danno vita alla bellissima locuzione di cui sono vestiti. Un'analogia prospettiva di lettura orientata è dedicata anche agli altri sonetti.

Il Marino propone una lettura "disintegrante" dei testi di autori canonici come il Petrarca e il Bembo, che vengono privati della loro unità di modelli spirituali e comportamentali e ridotti appunto a successioni di "concetti", di illuminazioni valide ciascuna per se stessa, per il proprio immediato rilievo fantastico. In ogni modo, è chiaro che il discorso sulla lirica si è enormemente spostato dai primi termini del petrarchismo bembesco: il componimento lirico (soprattutto il sonetto) non è più visto come collegato a una storia, ma appare come un circuito a sé, come fornitore di un ridotto spazio per illuminazioni mentali.

Ancora una volta, così come accaduto nel *Carrafa*, le riflessioni di Camillo Pellegrino, pur originate dal confronto con l'aristotelismo e con la codificazione bembesca, appaiono fortemente legate all'attualità ed espressione di una linea poetica militante, così come testimonia la scelta dell'interlocutore Marino, un poeta secondo il quale la vera regola è «saper rompere le regole a tempo e a luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo»³⁸, che non è un lettore passivo, ma un aggressivo

³⁴ F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005, I.

³⁵ P. BEMBO, *Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966, VIII, v. 1: «Ch'io scriva di costei ben m'hai tu detto».

³⁶ G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di R. Fedi, Torino, Einaudi, 1993, XXVIII, v. 1: «Certo ben son quei duo begli occhi degni».

³⁷ Il sonetto del Pepi, *Quella, che pari al mondo unqua non ebbe*, è stato pubblicato da G. CASTALDI, *Fabio Sertorio Pepi rimatore napoletano del sec. XVI*, cit., p. 332 e da F. PAGNANI, *Fabio Sertorio Pepi rimatore dimenticato del XVI secolo*, cit., p. 59.

³⁸ G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 306.

produttore di poesia, che, come ha osservato Giorgio Cerboni Baiardi, attribuisce proprio al Petrarca

con la violenza della ritorzione (gli 'alibi' di ogni rivoluzione, a finire con il «a finire con il pourraient passer pour surréalistes» di Breton 1924), quei vizi o perlomeno l'ascendenza di quei vizi che poco prima gli avevano procurato le accuse circostanziate e 'ad personam' del Principe («e perciò io ho detto più volte al Marini che egli è troppo vago di empierre le sue rime de'concetti, che assai meglio farebbe se attendesse alla locuzione ed allo stile...», c. 66r.).³⁹

Autori canonici quali il Petrarca e il Bembo, considerati maestri della locuzione dall'esegesi del tempo, vengono paradossalmente usati per esemplificare un nuovo modo di fare poesia centrato sul concetto poetico, un «pensamento dell'intelletto» generatore di immagini icastiche e di forte evidenza visiva che non si accontenta di reperire variazioni su rapporti consolidati, ma che ne istituisce di altri, nient'affatto scontati, meno evidenti, persino misteriosi, attraverso una continua sollecitazione dell'intelletto e dell'immaginazione.

Il dialogo *Del concetto poetico* è tradito dai Manoscritti 436 e Busta 187 della Biblioteca del Museo Campano di Capua e dal Ms. XIV D 2 della Biblioteca Nazionale di Napoli, cc. 64-89.

Il dialogo in questione molto probabilmente fu composto dopo l'aprile del 1598. A questa data risale infatti la dimora in Capua del Marino e del Principe di Conca,⁴⁰ ma l'opera è rimasta inedita sino al 1898 quando fu pubblicata da Angelo Borzelli⁴¹ come appendice documentaria del volume *Il cavalier G.B. Marino (1569-1625)* ed è stata ripubblicata in un'edizione molto approssimata da Giovanni Valletta nel 1971 nel volume *I Dialoghi e le rime di Camillo Pellegrino*.⁴² Inoltre è stata parzialmente trascritta nel volume *La locuzione artificiosa* di Ferroni-Quondam.⁴³ Tutte le trascrizioni di cui sopra sono state condotte sul Ms. XIV D 2 della Biblioteca Nazionale di

³⁹ G. C. BAIARDI, *Il dialogo Del Concetto Poetico di Camillo Pellegrino*, cit., p. 373.

⁴⁰ Come si evince dalla carta 281 del Ms. 436 della Biblioteca del Museo Campano, nonché dal saggio di G. C. BAIARDI, *Il dialogo Del Concetto Poetico di Camillo Pellegrino*, cit., e da A. BORZELLI, *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli, 1927, pp. 36-37.

⁴¹ A. BORZELLI, *Il cavalier G.B. Marino (1569-1625): memoria premiata dall'Accademia Pontaniana*, Napoli, Gennaro Maria Priore, 1898.

⁴² G. VALLETTA, *I Dialoghi e le rime di Camillo Pellegrino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1971.

⁴³ G. FERRONI, A. QUONDAM, *La locuzione artificiosa*, cit., pp. 107-125.

Napoli, mentre nessuna menzione viene fatta dagli studiosi sopra citati dei due manoscritti capuani.

Dalla collazione fra i tre manoscritti risulta, in primo luogo, che l'esemplare Busta 187 è una mera copia di un codice appartenuto a Gennaro Aspreno Galante, che riproduce fedelmente il Ms. 436. L'edizione critica da me condotta del *Concetto poetico* non ne tiene conto.

In secondo luogo, dalla collazione emerge che il manoscritto Busta 436 è più antico del Ms. XIV D 2 perché il testo napoletano accoglie alcune significative correzioni e aggiunte marginali presenti nell'esemplare capuano che viene assunto come testo base della mia edizione critica.

Alla carta 282 del Ms. 436, a proposito delle tre forme generali dello stile, si legge

et alla lirica poesia viene attribuita la mezana, che partecipa dell'una e dell'altra già dette.

scritta, poi, corretta depennando «la mezana, che partecipa dell'una e dell'altra già dette»

et alla lirica poesia viene attribuita la mediocre, la [quale] stando di mezzo alle volte s'appiglia hor ad uno hor ad un'altro de gli estremi, intendasi però in qualche accidente, non nella essenza.

Nel Ms. XIV D 2, alla carta 65 *r*, appare direttamente la versione corretta. Nel Ms. 436 alla carta 288 si legge

GAR. Il verisimile è proprio et adeguato subietto della poesia, non è però ch'ella non possa, etiandio, haver per subietto il vero, dicendo Aristotile nella *Poetica*

poi corretto, cancellando il periodo sopracitato, sul margine superiore della carta

Il vero può esser subietto della poesia, ma per accidente, sì come etiandio il falso,⁴⁴ ma il credibile, non già il verisimile, è adeguato subietto della poesia, sotto questa considerazione però del verisimile, il quale è ragion formale di tal subietto, e che il vero sia accidentalmente subietto della poesia il dice in più luoghi Aristotile, ma più chiaramente in questo.

⁴⁴ *perciocché quel che è, o quel che può essere depenn.*

Nell'esemplare napoletano, alla carta 68 *v*, è riportata quest'ultima versione.

In questa sede non è certo possibile dedicare all'argomento una trattazione esaustiva, ma è possibile limitarsi a brevi cenni ed alcune osservazioni di carattere fondamentale sul dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, figura emblematica delle condizioni di crisi e di contraddizione che lacerano la situazione della cultura di fine Cinquecento, stretta tra ambizioni di rinnovamento e resistenze conservatrici, tra l'armonia del Rinascimento, l'irrequietezza del Manierismo e il dinamismo del Barocco.

Nel Regno di Napoli sul finire del secolo decimo sesto il dialogo *Del concetto poetico* segna l'elaborazione di una teoria poetica tutta nuova e moderna che, spostando la sua attenzione dalla ricerca manieristica di una locuzione artificiosa, divisa tra l'ossessione delle norme poetiche e la ricerca della libertà, pone al centro di ogni operazione poetica il concetto, che non è un referente esterno ai meccanismi della poesia, ma un procedimento interno al suo stesso farsi, un pensiero lavorato dall'intelletto e dalla fantasia in modo da tradursi in oggetto-immagine, pur ribadendo un'idea di poesia come distillazione del reale, come distanziamento metaforico dagli oggetti e come alienazione di ogni referenza diretta. Ma l'aspirazione di Camillo Pellegrino a una poesia tutta nuova e moderna, così fortemente orientata in senso barocco, nella prassi poetica del Regno di Napoli attardata su posizioni classicistiche, è destinata a rimanere a lungo inascoltata.

IL MONACHESIMO BASILIANO IN ETÀ MODERNA.

ANALISI DI TRE CASI:

SAN GIOVANNI A PIRO, PATTANO E MONTESANO SULLA MARCELLANA

Esiste un monachesimo basiliano di età moderna innestatosi e sviluppatosi in Campania, più precisamente nell'area meridionale del Principato Citra? È questo il primo, ma non l'unico, interrogativo che questa ricerca prova ad affrontare e a chiarificare. Scorrendo la bibliografia sull'argomento – per niente numerosa – salta subito all'occhio del lettore un tratto comune che ci è sembrato un'anomalia o una piccola dimenticanza; i lavori più autorevoli e scientificamente rilevanti sono quelli di Mario Scaduto (*Il monachesimo basiliano nella Sicilia medievale*), di Biagio Cappelli (*Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*), e di Silvano Borsari (*Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale prenormanne*). Questi volumi studiano le dinamiche del fenomeno in epoca medievale e relative, per lo più, alle regioni dell'estremo meridione della nostra penisola: Sicilia, Calabria e Basilicata. L'obiettivo della relazione che ci accingiamo a presentare è quello di spostare in avanti i termini del discorso, ossia analizzare gli «ambiti storico-geografici» da un nuovo punto di vista temporale e spaziale, in modo da proporre uno studio del monachesimo basiliano campano di età moderna.

Le fonti principali scelte per l'indagine sono le platee dei beni di tre monasteri, ognuno dei quali è usato come campione di una microarea: la badia di Santa Maria di Pattano per il Cilento, il monastero di San Pietro al Tumusso di Montasano sulla Marcellana per il Vallo di Diano e il cenobio di San Giovanni a Piro per il Golfo di Policastro. Queste fonti documentarie – tutte più o meno coeve, essendo state redatte tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo – verranno utilizzate per delineare un profilo socio-economico non solo dei monasteri che le hanno prodotte, ma anche dei territori su cui tali enti sorgevano e avevano possedimenti

fondiari. Dalle platee, veri e propri libri contabili in cui si registravano i beni affidati a uno o più cittadini, i quali erano tenuti a versare un censo annuo al monastero, si possono ricavare importanti notizie sulla società e sugli abitanti di quei feudi che appartenevano al patrimonio monastico.

Innanzitutto bisogna affrontare brevemente la questione dell'esattezza dell'aggettivo "basiliano". Coloro che ne rifiutano l'utilizzo sottolineano, giustamente, che San Basilio non ha mai fondato un ordine e che quindi l'uso del termine andrebbe evitato. Infatti l'Ordine basiliano è stato fondato soltanto il 1 novembre 1579, istituito da papa Gregorio XIII (1572-1585). Per questo motivo preferiscono servirsi dei sinonimi italo-greco e bizantino. Volendo rimanere fuori da queste controversie di natura strettamente etimologica, in quest'analisi il termine basiliano verrà usato per una comoda e immediata individuazione dell'argomento in questione, per indicare quei monaci bizantini di lingua e cultura greca che fuggirono dall'Oriente a causa delle persecuzioni iconoclaste e giunsero nella nostra penisola. A questo punto appare evidente la migliore connotazione del termine bizantino, ma solo per il primo periodo del loro insediamento, avvenuto in piena epoca medievale (VI-VIII secolo). Difatti dal X secolo in avanti, e soprattutto per l'età moderna, forse sarebbe più esatto parlare di monaci italo-greci, in modo da evidenziare la loro doppia natura, italiani – o meglio latini- di nascita e greci di lingua e cultura.¹

Il monachesimo è un fenomeno religioso – con importanti risvolti sociali, economici e culturali – che poneva le sue basi etico-morali sull'osservanza di rigorosi ideali pauperistici, della castità e di una rigidissima vita ascetica. L'etimologia della parola stessa ci mostra molto chiaramente che la virtù della solitudine è il primario fattore che determina lo stile di vita monastico. Infatti il termine monaco (dal greco *monachós*) vuol dire colui che vive solo.² Lo scopo di questi individui era quello di cercare un più diretto contatto con Dio mediante il distacco dal mondo, l'abbandono dei beni materiali e la continenza delle passioni. Il monachesimo cristiano nacque nel basso Egitto alla fine del III secolo, per poi diffondersi in Siria, Palestina, Mesopotamia, Asia Minore e a Costantinopoli dopo l'emanazione dell'Editto di Costantino (313), il quale sanciva la libertà di culto per i cristiani. Grazie alle «svolta costantiniana», nel corso del IV secolo, gruppi di monaci, eremiti e anacoreti, detti Padri del deserto, iniziarono

¹ Sulla problematica etimologica del termine "basiliano" cfr. P. ABBATE, *Cenobi italo-greci e paesi del Basso Cilento*, Salerno, Palladio Editrice, 1999, p. 17.

² G. PENCO, *Storia del monachesimo in Italia*, Roma, Edizioni Paoline, 1961, p. 13.

a ritirarsi in solitudine per raggiungere l'*hésychia* (dal greco ησυχία), la pace interiore e un armonico rapporto con Dio. I Padri (abba) accolsero con loro anche dei discepoli e ben presto formarono le prime organizzazioni di vita in comune, uscendo dall'isolamento e aprendosi a un più diretto contatto con i fedeli. Il monachesimo, quindi, si evolve e mostra la sua «doppia natura». Così del fenomeno vengono individuate due fasi nettamente distinte l'una dall'altra, con una intermedia che funge da raccordo e da sintesi.

Il primo momento è quello dell'eremitismo, in cui i monaci si ritirarono in luoghi solitari, inhospitali e difficili da raggiungere, praticando l'ascesi più dura e rigida. Oltre alla rinuncia a ogni forma di contatto umano, in questa fase il monaco abbandona anche la cura della propria persona: si spoglia degli abiti terreni e inizia a vestirsi con una semplice tunica; si astiene dal mangiare la carne, cibandosi solo di legumi e cibi non cotti, bevendo solo il necessario per sopravvivere; anche il contatto con l'acqua per l'igiene personale viene drasticamente rifiutato. Si fa crescere la barba, segno distintivo dei monaci orientali.

Dalla fase eremitica, come detto, si passò a quella cenobitica, in cui i monaci incominciarono ad aggregarsi, a vivere insieme in un'unica struttura, a riconoscere l'autorità di un superiore, a mangiare tutti insieme – adesso anche cibi cotti – alla stessa mensa; in poche parole, incominciarono a vivere in comunità. Questi gruppi crearono momenti di preghiera in comune, oltre che di vita, dedicandosi a semplici pratiche agricole per provvedere al sostentamento dell'intera comunità. La caratteristica importante di questa fase è la nascita di un rapporto più stretto tra il monaco e il fedele, un rapporto che andrà a mutare le realtà socio-economiche limitrofe ai monasteri.

La fase intermedia, che si presentò come sintesi del dualismo eremo-cenobio,³ è quella lauriotica. Distinta dall'eremo (dove il monaco vive da solo) e dal cenobio (dove il monaco vive in comunità), la laura è un gruppo più o meno grande di celle monastiche – formate da piccole capanne o da grotte scavate nel terreno – separate tra loro ma con una chiesetta in comune, retta da un sacerdote, in cui tutti i monaci si riunivano.

La culla del primo monachesimo organizzato fu l'Egitto, dove l'opera di San Pacomio (ca. 290-346) diede una forte impronta cenobitica al

³ E. MORINI, «Il monaco è un angelo». *La testimonianza di S. Nilo e la riforma monastica italo-greca del X secolo*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 2010 (terza serie), 7, p. 150.

movimento. Egli fondò il primo cenobio sulle rive del Nilo, prescrivendo, oltre alla vita contemplativa e alla preghiera, l'uso del lavoro manuale come forma di autosostentamento. San Pacomio, non a caso, è considerato il vero istitutore del cenobitismo, infatti i monaci, per la prima volta, seguivano una regola comune.⁴ Dall'Egitto gli ideali monastici si diffusero per tutto l'Oriente, fino a giungere in Asia Minore. Proprio qui, e più precisamente in Cappadocia, un monaco accolse e innovò questa primordiale forma di organizzazione monastica, riprendendo e rielaborando gli insegnamenti pacomiani.

Basilio, detto il Grande, nacque a Cesarea, in Cappadocia, verso il 329-330 da una famiglia facoltosa di ordine senatorio e cristiana. Condusse i suoi primi studi a Cesarea, Costantinopoli e ad Atene, dove strinse una sincera amicizia con Gregorio Nazianzeno. Spinto dal desiderio di intraprendere la vita ascetica, iniziò un lungo viaggio attraverso la Siria, la Palestina, l'Egitto e la Mesopotamia, durante il quale ebbe modo di osservare da vicino lo stile di vita religioso dei molti anacoreti incontrati sul suo cammino. Al suo ritorno in patria, nel 356, fu insegnante di retorica; verso il 358, dopo aver ricevuto il battesimo, decise di ritirarsi a vita ascetica. Si stabilì sulle rive del fiume Iris, ad Annosi nel Ponto, dove scrisse la "Grande Regola" e la "Piccola Regola", due testi di importanza capitale per l'organizzazione della vita e dei doveri dei monaci. Basilio professava la rinuncia ai beni mondani per condurre una vita veramente cristiana. Oltre a opere letterarie di carattere teologico si dedicò anche alla risoluzione di problemi più spiccatamente materiali e mondani. Infatti, per alleviare le sofferenze della popolazione colpita da una grave carestia, conseguenza della siccità che aveva scosso l'intera regione, fu il committente di una cittadella – che in seguito prese il nome di Basiliade – dotata di locande, di ospizi e di un ospedale, pensata e strutturata anche per la cura dei lebbrosi. Nel 370, dopo la morte di Eusebio, fu eletto vescovo di Cesarea e dovette abbandonare la vita ascetica per dedicarsi all'incremento delle relazioni tra l'episcopato d'Oriente e quello d'Occidente. Morì nel 379, stroncato da una malattia allo stomaco.

Basilio non fu un fondatore monastico, non può essere considerato il capostipite di un vero e proprio ordine, fu piuttosto un grande organizzatore⁵, che seppe ispirarsi alle precedenti esperienze monastiche promosse nelle

⁴ C. AZZARA, A. M. RAPETTI, *La Chiesa nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 25.

⁵ G. FILORAMO (a cura di), *Monachesimo orientale. Un'introduzione*, Brescia, Morcelliana, 2010, p. 72.

regioni orientali da altri santi uomini, e che scrisse un'importante regola, fonte di ispirazione per quella, successiva, di matrice benedettina. Basilio era di formazione eustaziana, recepita fin dalla giovinezza in quanto pare che già i suoi genitori – Basilio *senior* ed Emmelia – furono influenzati dal vescovo di Sebaste.⁶ Una delle pratiche più innovative che Basilio adottò e riorganizzò sull'esempio di Eustazio fu quella di far riunire i suoi seguaci in luoghi comuni, in strutture che venivano messe loro a disposizione dalla comunità (le case amiche), che servivano da alloggi durante le loro peregrinazioni propagandistiche. Ma gli eustaziani disponevano anche di case proprie, di monasteri, nelle quali vivevano le “nuove famiglie” formate dagli adepti del movimento. Basilio fece sua questa pratica, riorganizzando, dopo la morte del padre, la sua casa in una sorta di «monastero doppio», dividendola in due ambienti distinti, uno maschile e l'altro femminile.⁷ È evidente come la dimensione urbana dell'asceti sia il tratto più significativo che accomuna le due esperienze religiose, che diede l'*imprimatur* alla costruzione della Basiliade.

Il raffreddarsi dei rapporti tra i due causò, alla morte di Eustazio, la cancellazione, eseguita dai seguaci basiliani, dai documenti che raccontavano le vicende della vita di San Basilio di ogni riferimento che potesse far pensare al più minimo segno di un'influenza eustaziana sulla sua regola.

Così, oltre all'influenza del monachesimo egiziano – la cui idea di cenobio fu superata da Basilio, che ai vasti agglomerati di tipo pacomiano preferì un'unica comunità, non eccessivamente numerosa, con a capo un solo superiore, rifiutando altre autorità gerarchiche –,⁸ anche quello anatolico segnò la scelta del cenobitismo quale miglior modo per condurre un'esistenza tesa all'avvicinamento dell'esempio di Cristo, ma senza abbandonare del tutto la dimensione terrena, anzi operando per tentare di risollevare le condizioni delle masse dei meno fortunati.

Il monachesimo che seguiva gli insegnamenti di San Basilio, nel corso dei secoli, incominciò un viaggio da Oriente verso Occidente. Nel VI secolo è attestata nel sud della penisola italiana la prima presenza certa dei monaci

⁶ Eustazio (ca. 300-378), vescovo di Sebaste, fu un propagandista che diffuse nell'Anatolia centro-settentrionale un nuovo tipo di monachesimo. La dottrina eustaziana stabiliva che i suoi discepoli vestissero in un modo comune, che conducessero una vita dedicata all'ideale dell'anacoresi (distacco dal mondo), seguendo una rigorosa dieta alimentare che escludeva assolutamente la carne, vivendo in povertà e dedicandosi alla lettura della Sacre Scritture.

⁷ G. FILORAMO, *Monachesimo orientale. Un'introduzione*, cit., p. 67.

⁸ G. PENCO, *Storia del monachesimo in Italia*, cit., p. 14.

bizantini, che, con la funzione di “cappellani militari”, seguirono le truppe di Narsete durante la guerra greco-gotica.⁹ Il secondo afflusso – senza dubbio il più massiccio – avvenne durante il VII secolo, e fu causato dall’imperversare, in Oriente, dell’invasione araba. Il terzo momento delle migrazioni monastiche dirette verso l’Europa occidentale iniziò nella prima metà dell’VIII secolo, più precisamente nel 726, anno in cui l’imperatore bizantino Leone III Isaurico (717-741) sancì l’inizio della persecuzione iconoclasta, ossia della lotta contro le immagini sacre. L’ostilità del sovrano nei riguardi di questa pratica culturale fu provocata dall’influenza presso la corte di Leone III delle altre due grandi religioni monoteistiche, l’ebraismo e l’islamismo, che entrambe negavano rigorosamente l’adorazione delle immagini.¹⁰ La propensione di Leone III verso l’iconoclastia è spiegabile con la sua regione di origine, infatti l’imperatore proveniva dai territori che si trovavano vicino al confine orientale, fortemente segnate dal contatto con gli Arabi. La nuova dottrina fu aspramente respinta nella parte occidentale dell’impero, soprattutto in Grecia, teatro di contrasti politico-religiosi e lotte intestine.¹¹

Giunti sulle coste italiane, i monaci dovettero evitare quei territori che erano soggetti al controllo del *basileus*, nei quali erano in vigore le leggi contro le immagini sacre. Per questo motivo evitarono, in un primo momento, la Calabria centro-meridionale e la Terra d’Otranto – oltre alla Sicilia fino al termine dell’occupazione musulmana –, e preferirono dirigersi nelle regioni che si trovavano sotto il dominio longobardo, Campania, Basilicata, parte della Puglia e Calabria settentrionale. Tuttavia i monaci basiliani poterono stabilirsi anche in quei territori che appartenevano a Bisanzio, poiché la forza dei decreti iconoclasti in Italia non fu mai della stessa violenza e intransigenza che li contraddistinse in Oriente.

Dal IX all’XI secolo si moltiplicarono le fondazioni di chiese bizantine in tutto il Mezzogiorno, le quali, negli anni intorno al Mille, ricevettero numerosi lasciti e donazioni, conseguenza del clima di attesa messianica che caratterizzò tutta l’Europa occidentale, che andarono ad arricchire i patrimoni immobiliari dei vari monasteri. Durante l’epoca normanna (1059-1198) le chiese italo-greche dell’Italia meridionale mantennero la loro indipendenza dalle mire del Papato, anche grazie alle cospicue donazioni concesse dai nuovi dominatori, i quali lasciarono piena libertà all’elemento greco, segno della loro supremazia nei rapporti con la Chiesa

⁹ F. CARIELLO, *San Giovanni a Piro. Chiese, cappelle e confraternite*, Sapri (Sa), Edizioni MDD, 2010, p. 26.

¹⁰ G. OSTROGORSKY, *Storia dell’impero bizantino*, Torino, Einaudi tascabili, 1993, p. 148.

¹¹ Ivi, p. 149.

di Roma.¹² Il monachesimo basiliano continuò a prosperare durante la dominazione sveva (1198-1266), ma con l'avvento degli angioini (1266-1282) iniziò la lunga e irreversibile fase di decadenza causata dalla perdita dell'elemento greco a favore di quello latino. Avvenne una progressiva diminuzione del numero dei monaci, con il conseguente abbandono di alcuni monasteri o con il passaggio di altri agli Ordini religiosi latini, accompagnata da una lenta caduta nell'oblio della tradizione monastica orientale e della lingua greca un tempo usata nella liturgia.¹³

Tutta l'età moderna è stata testimone dell'inesorabile tramonto dei monasteri basiliani, anche se un'attenta indagine, basata sulle fonti archivistiche del periodo in esame, può, se non capovolgere, almeno mutare un giudizio che sembrerebbe inoppugnabile.

Prima di addentrarci nella lettura dei documenti scelti per descrivere lo stato dei monasteri basiliani dell'area cilentana in epoca moderna, è utile presentare brevemente le tre abbazie che fungeranno da indicatori delle tre microaree nelle quali erano state costruite.

La storia del cenobio di San Giovanni a Piro è stata suddivisa dal Di Luccia in tre momenti, o "stati".¹⁴ Il primo "stato" va dalla fondazione del monastero, avvenuta molto presumibilmente intorno al 990, fino all'istituzione della Commenda (1462). Il Codice Laurenziano XI, 9, è il primo documento che attesta l'esistenza dell'ente sangioiannese già nell'anno 1020. Nell'XI secolo l'abbazia raggiunse il massimo del suo splendore e favorì la nascita del casale che le sorse vicino, a cui diede il nome. Questo, infatti, è un caso particolare, in quanto è il paese di San Giovanni a Piro che prese il nome dal monastero presente su quel territorio, e che era dedicato a San Giovanni Battista. Anche il patrimonio del cenobio sangioiannese, intorno al Mille, fu arricchito da numerose donazioni, alcune delle quali provenivano da Roma, con lo scopo, neppure troppo velato, di attrarre l'abbazia nella sua orbita: il monastero era nella condizione giuridica di *nullius diocesis*, il che voleva dire che non era sottomesso a nessuna diocesi. Le abbazie in questo particolare status avevano il diritto di governare un territorio sottratto alla giurisdizione episcopale.

¹² M. SCADUTO, *Il monachismo basiliano nella Sicilia medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 13.

¹³ C. BELLOTTA, *Il monachesimo basiliano nel Cilento. Il cenobio di S. Giovanni a Piro*, «Annali Storici di Principato Citra», X, 2012, 1, p. 131.

¹⁴ P. M. DI LUCCIA, *L'abbazia di S. Giovanni a Piro – trattato storico legale –*, Roma, Luca Antonio Chracas editore, 1700, p. 9 e ss. Cfr. anche F. PALAZZO, *Il "cenobio" basiliano di San Giovanni a Piro*, Salerno, Arti Grafiche Poligraf, 2006², p. 29 e ss.

I basiliani furono i propulsori dello sviluppo agricolo di quest'area del Golfo di Policastro, soprattutto grazie alla loro abilità nell'uso di nuove tecniche irrigue, e favorirono la nascita di molti centri abitati tra il X e l'XI secolo. I monaci, oltre a gestire l'abbazia – donatagli “dall'antichi re di Napoli” –, ottennero anche la giurisdizione del paese, perché le case del nuovo abitato erano state costruite su un terreno appartenente al cenobio.

Dopo l'anno Mille i pontefici iniziarono a disporre visite pastorali che esaminassero anche le condizioni dei monasteri italo-greci presenti nella penisola italiana, catalogandone mediante degli inventari tutti i loro beni, mobili e immobili. Purtroppo i verbali delle *visitationes* disposte da Onorio III nel 1221, da Urbano V nel 1370 e da Martino V sono andati perduti. Ci sono giunte, invece, le *inquisitiones* volute da papa Callisto III e promosse dal cardinale Bessarione. Il 1 ottobre 1457 l'archimandrita Athanasios Chalkéopoulos, accompagnato dall'archimandrita Macario e dal notaio Carlo Feadaci, iniziò la visita dei 78 monasteri presenti a quel tempo nell'Italia meridionale, partendo da quello di Reggio fino a terminare il 5 aprile 1458 con quello di Pattano.¹⁵

Il 22 marzo del 1458 il Chalkéopoulos fece tappa al cenobio di San Giovanni a Piro, nel quale trovò cinque frati. Uno di loro, Johachim, espresse «ausu themerario» parole critiche nei riguardi del clero e dei monaci di origine greca:

Questi Grechi non se sa si su christiani oy turchi, perché lo patriarcha de Costantinopoli non pò fare episcopi ne previteri, et non essendu previteri non potù baptizare et non potendu baptizar non ve pò essere nullu veru christianu.¹⁶

Il monaco rincara la dose:

Stamu incappati in manu di questi Grechi, chi su venuti da lo Levante et non sapimu si su christiani oy turchi chi ne facu andare sperti, et lo cardinale volce esser electu papa, poy li cardinali dixero: Volimu fare questu papa, chi non sapimu si è christianu.¹⁷

¹⁵ B. CAPPELLI, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1961, pp. 395-401.

¹⁶ M. H. LAURENT, A. GUILLOU, *Le Liber Visitationes d'Athanasie Chalkéopoulos 1457-1458*, Studi e Testi, 206, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960, p. 160.

¹⁷ *Ibidem*.

Gli altri frati, interrogati dalla commissione, presero le distanze dalle parole di Johachim, che fu fatto prigioniero e successivamente trasferito al «monasterium de Carra». Dopo aver punito quest'atto di aperta disubbidienza la delegazione lasciò agli altri monaci del cenobio i «capitula». Queste norme comportamentali prescrivevano l'obbligo di celebrare la messa ogni giorno, di osservare «obedienciam, castitatem et paupertatem» – capisaldi della regola di San Basilio –, di conservare rapporti cordiali tra loro, di essere puntuali e scrupolosi nell'officiare i riti religiosi e di curare giornalmente l'allestimento della chiesa.¹⁸

Il secondo “stato” va dall'istituzione della Commenda (1462) al passaggio del cenobio sotto il controllo della Cappella Sistina (1587), che segna anche l'inizio del definitivo declino dell'ente. Durante il periodo della Commenda l'abbazia fu retta da sette abati, anche se ultimamente il numero esatto è stato messo in discussione.

Il terzo “stato” inizia con il passaggio alla Cappella Sistina (1587) e termina con l'inizio della causa giudiziaria che vide contrapposti l'università di San Giovanni a Piro contro il conte e il vescovo di Policastro. Questi ultimi da anni perpetravano usurpazioni e vessazioni ai danni dei cittadini sangioannesesi, esigendo censi e imposte che, in realtà, non gli spettavano, poiché il cenobio basiliano era un possedimento diretto di Roma. Così i cittadini di San Giovanni a Piro incaricarono l'avvocato Pietro Marcelino Di Luccia di raccogliere la documentazione probatoria necessaria a dimostrare che il cenobio era, da sempre, svincolato dalla giurisdizione episcopale e che le richieste di pagamento di imposte e censi vari, a loro rivolte continuamente dal conte di Policastro, erano illegittime.¹⁹

La badia di Santa Maria di Pattano è il monastero italo-greco meglio conservato di tutta l'Italia meridionale. La data esatta della sua fondazione è incerta, la si fa risalire tra l'VIII e la metà del X secolo. La prima volta che il nome della badia risulta in un documento è il 993, anno in cui l'igumeno Cosma fa da giudice in una disputa tra un monastero vicino e un proprietario terriero. L'ampio complesso monumentale, sito lungo la principale via di comunicazione tra Elea (Velia) e l'entroterra, si presenta come una masseria fortificata: attualmente sono visibili la Chiesa di Santa Maria, la Torre campanaria, la Chiesa di San Filadelfo, le fabbriche del primitivo cenobio e vari ambienti rustici.

¹⁸ Ivi, p. 161.

¹⁹ C. BELLOTTA, *Il monachesimo basiliano nel Cilento. Il cenobio di S. Giovanni a Piro*, cit., p. 138.

La badia di Pattano visse il suo momento di massimo splendore, del resto come tutte le altre fondazioni italo-bizantine, tra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI. Nel 1034 il conte longobardo Raidolfo convoca Nikodemo, egumeno di Pattano, per fargli presiedere in qualità di giudice una contesa tra Aresti, abate del monastero italo-greco di S. Maria "de terricello", e Brancati, abate di un altro monastero italo-greco, quello di S. Giorgio, che aveva come oggetto l'esatta delimitazione dei confini dei due enti.²⁰

Una atto del 1144 ci informa che l'egumeno di Pattano, Cosma, in quell'anno restituisce alla Badia di Cava il monastero di Santa Marina, ingiustamente occupato. Nel XII secolo è ancora testimoniata la vitalità economica dell'ente, il quale concede in enfiteusi alcuni terreni a coloni dei casali vicini.

La relazione della *Visitatio* compiuta dall'archimandrita Athanasios Chalkéopoulos nel 1458 è un'importantissima fonte che ci dà un prezioso affresco dello stato dell'abbazia. Il 30 marzo di quell'anno la commissione pontificia giunse a Pattano e si trovò di fronte una realtà di profondo degrado, in cui l'elemento religioso era quasi del tutto scomparso. L'ente, in quel tempo, era abitato dall'abate, «Helia», e da due monaci; ma oltre agli ecclesiastici il monastero ospitava anche dei laici, infatti il Chalkéopoulos vi trovò il nipote dell'abate con un manipolo di uomini, «ultra viginti».²¹ Anche l'aspetto dell'abate risultò ai visitatori quantomeno anomalo, egli non indossava l'abito monacale e non aveva i capelli corti ma una «zazaram». E il cattivo esempio è seguito dai frati, anche loro «absque habitu videlicet stola et scappolari». Inoltre, a dimostrazione della perdita totale di sacralità, erano detenute molte armi, «balistas, ronconos, spatas, curteliferas».²²

La commissione apostolica interrogò – in segreto e separatamente – i monaci Romano, Nicodemo e Cirillo. Dai verbali delle deposizioni si può tracciare un profilo sconcertante dell'abate e della sua condotta di vita. Egli non adempiva quasi mai ai suoi compiti liturgici: raramente celebrava messa e non confessava mai i fedeli. Elia fu accusato dai suoi confratelli di sperperare i beni della badia, i quali venivano venduti ad amici e parenti: alienò la «granciam Sancti Coni» per ventotto anni a tre cittadini di un casale limitrofo, una «possessionem magnam olivarum et vinearum» ad alcuni dei suoi parenti, un «trappetum» e un'altra grancia.

²⁰ P. EBNER, *Chiesa, baroni e popolo nel Cilento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Vol. II, 1982, p. 672.

²¹ M. H. LAURENT, A. GUILLOU, *Le Liber Visitaciones d'Athanase Chalkéopoulos 1457-1458*, cit, p. 161.

²² *Ibidem*.

L'abate, inoltre, ospitava molte donne, che mangiavano e dormivano nel monastero. Una di queste, una certa «Brunecta de Cannalunga» fu uccisa da suo marito; e altre due donne subirono, per il medesimo motivo, la stessa sorte di «Brunecta».²³ L'elenco delle nefandezze raggiunge l'apice: i monaci rivelano ai componenti della commissione che Elia aveva avvelenato il monaco Pietro, perché costui aveva denunciato i comportamenti dell'abate, probabilmente presso la corte ducale di Novi.

Il quadro che si evince dai verbali stilati dalla commissione pontificia è altamente negativo e creò non pochi turbamenti all'interno delle gerarchie ecclesiastiche. Così, appena l'anno dopo, il papa decretò la soppressione del monastero. D'ora in avanti, fino all'inizio del XIX secolo, la badia di Pattano sarà una commenda affidata a vari abati commendatari, i quali amministreranno l'ente in maniera privatistica, delegando ai vicari perpetui la gestione diretta, con lo scopo primario di rimpinguare il proprio reddito personale. Pare che il primo abate commendatario fu Giovanni d'Aragona (1456-1485) – già commendatario di importanti badie come quelle di Cava e Montevergine –, quarto figlio di Ferrante I, re di Napoli. Nel 1498 il monastero cilentano passò alla famiglia Carafa, che lo resse fino agli inizi del XVII secolo, quando andò in commenda alla famiglia Pignatelli.

Agli inizi del XIX secolo anche la badia, come molti altri enti ecclesiastici, fu colpita dalla legislazione francese: nel 1806 fu incamerata dal governo di Giocchino Murat. Il monastero, nel corso dell'800, vide modificare, ormai in modo irreversibile, la propria natura, diventando un'azienda agricola.

Il monastero di San Pietro al Tumusso di Montesano sulla Marcellana è il terzo ente monastico di cui si cerca di ricostruire le vicende, sottolineandone l'influenza e l'incidenza sul territorio limitrofo e, di riflesso, sulla vita delle popolazioni che lo abitavano. Con buone probabilità si è fatta risalire la fondazione di questo cenobio al periodo normanno (XI secolo), durante il quale si è assistito alla nascita di un numero rilevante di nuove fondazioni basiliane. Infatti pare che tra cenobi, eremi e laure si contasse circa un migliaio di siti bizantini.²⁴ Fatto rilevante in quanto, è giusto ripeterlo, ci troviamo in un'area che non fu mai politicamente bizantina, ma che invece fungeva quasi da cuscinetto tra i domini longobardi e i territori amministrati direttamente dall'impero.

²³ Ivi, pp. 162-163.

²⁴ P. P. RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, Roma, Giovanni Generoso Salomoni, Vol. II, 1760, p. 95.

Il primo documento che parla del monastero è datato 1131, anno in cui Ruggero II emanò un decreto col quale confermava all'abate basiliano Leonzio di Grottaferrata le grancie di Santa Maria di Rofrano, sia quelle ubicate nel Cilento che quelle nel Vallo di Diano. Sappiamo, perciò, che il monastero si trovava sotto la giurisdizione spirituale e temporale dell'abbazia di Santa Maria Hodegitria di Rofrano; e quindi dipendeva dalla Badia di Santa Maria di Grottaferrata. L'ente tuscolano possedeva una forza e una ricchezza tali che non lasciavano altre strategie alla politica normanna se non quella di un pieno compromesso; infatti, in quegli anni, la badia aveva ben undici dipendenze nella Campania meridionale.²⁵ Nel periodo in cui è stato gestito dai basiliani di Rofrano – circa quattro secoli – il cenobio montesano ha conosciuto una florida stagione di benessere e di sviluppo economico. L'11 gennaio 1476 il feudo di Rofrano fu venduto alla famiglia Arcamone di Napoli e, successivamente, fu concesso, il 13 marzo 1490, da re Ferrante d'Aragona al conte di Policastro, Giovanni Carafa.²⁶ Egli decise di usurpare la giurisdizione spirituale sulla chiesa e sul villaggio di Rofrano, così i monaci basiliani dell'abbazia rofranese decisero di abbandonare la loro dimora e si stabilirono nel monastero di Montesano.

Dopo la dominazione normanna (1059-1198), considerato il periodo aureo del monachesimo italo-greco, la presenza dei monaci basiliani nel Vallo di Diano andò lentamente diminuendo, a causa dell'ascesa della Certosa di Padula. Non mancano, comunque, insediamenti bizantini a Caggiano, Sant'Arsenio, Teggiano, Sassano, Polla. Con gli angioini ci fu la latinizzazione di numerosi monasteri italo-greci: molti di essi furono abbandonati, si poté assistere a un netto assottigliamento dell'elemento greco, con la conseguente corruzione della lingua greca, divenuta ormai incomprensibile a molti monaci. Tutto ciò provocò un decadimento del rito bizantino, che pian piano veniva sostituito da quello latino.

Montesano è un paese di montagna, per questo dedito soprattutto all'attività pastorale. I basiliani, giunti in numero massiccio tra l'VIII e il IX secolo, al loro arrivo trovarono vasti territori abbandonati al bosco e alle selve. Grazie alle loro capacità agricole, e alla loro tenacia, riuscirono

²⁵ S. Maria de Vita a Laurino, S. Zaccaria a Diano (Sassano), S. Pietro al Tumusso di Montesano, S. Maria di Siripi a Sanza, S. Arcangelo di Campora, S. Matteo a Policastro, S. Pietro a Rivello, S. Nicola da Siracusa a Didascalea (Scalea), S. Pietro di Benevento e, infine, una casa a Portanuova e una casa alla Giudaica a Salerno. Cfr. P. EBNER, *Economia e società nel Cilento medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, Vol. II, pp. 496-497.

²⁶ D. RONSINI, *Cenni storici sul comune di Rofrano*, Salerno, Stabil. tip. nazionale, 1873, p. 19.

a ottenere un notevole incremento della produttività della terra; il raggiungimento di questo risultato, specialmente nel Diano – ma non solo –, fu possibile anche per la presenza di numerosi corsi d'acqua nel feudo montesane.

Forse perché direttamente dipendente dall'abbazia di Grottaferrata il cenobio non venne visitato nel 1458 dall'archimandrita Athanasios Chalkéopoulos, che si recò, invece, negli altri cenobi campani (S. Giovanni a Piro, S. Cono di Camerota, S. Maria di Centola e S. Maria di Pattano).

Nei primi anni del '700 il Procuratore del monastero di San Pietro al Tumusso, don Nilo Marangi, scrisse ai suoi superiori di Grottaferrata, chiedendo che venisse compilata una nuova platea dei beni per far fronte alle continue usurpazioni che venivano fatte ai danni dei possedimenti dell'ente. Da Grottaferrata la risposta fu chiara: si decise di accogliere la richiesta del Marangi ma a condizione che il monastero montesane – con tutti i suoi beni – fosse venduto alla Certosa di San Lorenzo di Padula. L'abbazia tuscolana fece questa scelta per la difficoltà, a causa della lontananza del Vallo di Diano, nella gestione delle continue liti e controversie che avevano come oggetto la gestione e l'uso delle acque del feudo. Così nel 1710 iniziò la composizione della platea, in modo da inventariare tutti i beni sparsi sul territorio che appartenevano al monastero, annotando tutti i possessori che gestivano tali beni e che erano tenuti a versare un censo annuo al monastero. La vendita di San Pietro al Tumusso ai certosini di Padula avvenne qualche anno dopo, precisamente il 31 maggio 1726, e segnò il punto di non ritorno dell'esperienza dei monaci italo-greci nel Diano, poiché i padri basiliani lasciarono definitivamente il cenobio.²⁷ Oltre all'ente monastico è tutto il feudo montesane che in questo modo venne ceduto alla Certosa; il priore di San Lorenzo, con l'assunzione del titolo di barone, divenne il nuovo e ultimo padrone feudale di Montesano fino all'emanazione delle leggi eversive della feudalità del 1806. Il monastero di San Pietro al Tumusso, successivamente, entrò a far parte dei possedimenti privati di varie famiglie, subendo modifiche architettoniche, e perse definitivamente la sua forma e le sue funzioni originarie.

In questo lavoro abbiamo scelto di esaminare le platee dei beni non solo per ricostruire la ricchezza e la consistenza del patrimonio immobiliare – soprattutto fondiario – dei tre monasteri presi a campione d'indagine,

²⁷ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Fondo "Monasteri soppressi", serie "S. Lorenzo della Padula", Busta 5615 fascicolo "AS", «Carte riguardanti la vendita del Monastero di S. Maria di Grottaferrata al monastero di S. Lorenzo della Padula della grancia di S. Pietro in Montesano, S. Zaccaria in Sassano e S. Maria di Vito in Laurino».

ma per capire se e quali influenze avessero i tre enti sulla realtà sociale e agricola circostante.

La comparazione delle tre platee ci sembra un buon modo per avviare una nuova ipotesi di ricerca, usando come momento iniziale l'indagine sui monasteri, per poi allargare lo sguardo sull'investigazione dei mutamenti che il fenomeno monachesimo basiliano *tout court* ha prodotto. Leggendo con attenzione i documenti si può tracciare anche una parabola – parziale e relativa alle aree geografiche esaminate – della storia e dello sviluppo della vite e dell'olivo, importanti nella liturgia e nella realtà socio-economica basiliana, ma non meno significative nella civiltà mediterranea in generale, e in quella dell'Italia meridionale in particolare. Tutti temi di estremo interesse e ricchi di spunti per ulteriori approfondimenti.

Tornando alle fonti esaminate, si deve evidenziare, per prima cosa, che esse sono state prodotte in un periodo coevo, precisamente nell'arco dei 26 anni (1696-1722) che intercorrono tra la stesura della platea del cenobio di San Giovanni a Piro e quella della badia di Santa Maria di Pattano. Un'omogeneità degli «ambiti storico-geografici» che aiuta l'analisi dei dati raccolti e che permette di arrivare a delle considerazioni finali che si possano estendere all'intera area presa in esame.

Già nella forma dei documenti si possono cogliere le prime analogie e differenze. La lingua non è la stessa: la platea di San Giovanni a Piro è scritta in latino – seppur un latino seicentesco –, mentre quelle di Montesano e Pattano in italiano, più precisamente in volgare italiano, anche se non mancano latinismi e regionalismi.

Il linguaggio è lo stesso, segue un medesimo formulario, ricco di abbreviazioni, contrazioni e troncamenti. La platea dei beni è, innanzitutto, una specie di libro contabile in cui vengono registrati i possessori del bene, la sua locazione, la destinazione d'uso e il censo annuo che il possessore è tenuto a versare in favore del monastero.

Tutti questi dati ci aiutano a dimostrare che, in età moderna, il monachesimo basiliano conservava ancora una notevole forza economica, ma anche una reale incidenza sul paesaggio agrario campano e sulla vita delle popolazioni che abitavano le aree in cui l'ente monastico aveva dei possedimenti. Prendiamo il caso di San Giovanni a Piro, nel Golfo di Policastro. La proprietà fondiaria di questo cenobio, nel 1696, annoverava una discreta quantità di terreni sparsi tra Campania, Basilicata e Calabria. Infatti non solo aveva numerose possessioni (1444) nel territorio della sua *Universitas* e di quelle limitrofe, ma gestiva proprietà anche in tre località lucane: un totale di oltre 130 oliveti e vigneti nei paesi di Maratea, Rivello

e Trecchina. Inoltre l'abbazia sangiovanese riceveva il censo annuo su terreni che si trovavano a più di 50 chilometri di distanza, precisamente a Grisolia e Maierà, paesi che affacciano sulle coste tirreniche della Calabria settentrionale.

L'11 novembre 1696 a Maierà si riunì una commissione formata da religiosi e laici, con il compito di registrare tutti i «bona stabilia, Vina, Olea, Redditus» posseduti dal cenobio di San Giovanni. I beni annotati ammontano a 29 (20 vigneti e 9 terreni vari), la maggior parte ubicati nella località detta «La cetra». Una particolarità riguarda il censo annuo che i possessori versavano al monastero sangiovanese per il godimento del bene: dalla lettura della platea risulta che nessun possessore pagava in denaro, preferendo versare una quantità di grano o di vino. «Pietro Salemme» per una vigna in località «La cetra» pagava un tomolo di grano all'anno, «Don Gregorio Pignataro» sempre per una vigna nello stesso luogo, invece, versava quattro salme di vino. Purtroppo non siamo a conoscenza dell'estensione di queste proprietà, anche se un'idea approssimativa vien fuori osservando il maggiore o minore peso del tributo versato annualmente.²⁸

A Grisolia l'ente possedeva un territorio chiamato San Nicola, che molto probabilmente deriva il suo nome dalla piccola cappella che sorge nel suo centro, dedicata, appunto, a San Nicola. Quando veniva svolta l'attività seminativa in questo fondo il colono era tenuto a pagare il *terraggio* alla cappella e tutti i possessori di beni che ricadevano in quest'area dovevano pagare i censi annui, che potevano essere «di musto, oglio, denari, et grano».²⁹

Nella sezione dedicata a Grisolia non sono state riportate le descrizioni dei diversi tipi di beni, per cui gli unici dati che abbiamo a disposizione sono i nominativi dei possidenti e la qualità e la quantità del censo pagato.

La platea del monastero di Montesano sulla Marcellana fu compilata nel 1710 perché i padri basiliani volevano difendere i loro possedimenti da usurpazioni varie tentate dai «fraudolenti», i quali cercavano di «dire che nella platea non essendovi gli detti corpi, erano loro proprii».³⁰

²⁸ Archivio Diocesano di Policastro (d'ora in poi ADP), *Platea dei Beni, e Rendite della Badia di S. Giovanni a Piro del 1695*, ff. 139r-140v. La stesura della Platea fu iniziata, come si legge dal titolo, nel 1695, ma fu completata soltanto negli ultimi mesi del 1696.

²⁹ Ivi, f. 142r.

³⁰ Archivio Diocesano di Vallo della Lucania (ADVL), *Platea censuum introituum, reddituum, bonorum stabiliium, iurium, et actionum Granciae S. Petri dicti del Tamusso prope Montesanaum Ordinis S. Basilii Magni pertinentium ad insigne monasterium Cryptae Ferratae confecta in anno 1710*, f. 1.

Don Nilo Marangi, Procuratore dell'ente, con una lettera datata 17 agosto 1709, scrive al re per ottenere il permesso di procedere alla stesura di una nuova platea. Il documento ci informa che il monastero montesaneese possedeva beni nei feudi di San Zaccaria di Sassano, Santa Maria di Vico di Fogna, e altri territori a San Rufo, San Giacomo, Casalnuovo (Casalbuono), Diano (Teggiano), Buonabitacolo, Padula, Sanza e PolICASTRO. Il Marangi lamentava che questi possedimenti erano stati «malamente conceduti», usurpati oppure «deteriorati in renditi, o alienati senza assenza in grandissimo danno del monastero». ³¹ L'obiettivo era quello di tracciare una precisa mappatura dei confini dei feudi soggetti al monastero e registrare tutti i possessori di terreni e beni di ogni tipo. Così, durante tutto il 1710, i coloni che gestivano possedimenti del cenobio furono interrogati, in modo da dichiarare quali e quanti territori possedevano e i canonici che dovevano corrispondere ai basiliani. Il compito fu affidato al giudice Rocco Mileo, «eius Regnum [...] Delegatus».

La platea di Pattano redatta nel 1722 è un'altra fonte che ci permette di descrivere non solo la consistenza del patrimonio fondiario della badia di Santa Maria, ma anche l'influenza che i basiliani esercitarono sulla struttura feudale cilentana, dal punto di vista socio-economico e giuridico. Numerosi erano i paesi in cui l'ente monastico possedeva diritti e beni di varia natura: Novi, Spio, Gioi, Massascusa, San Biase, Moio, Pellare, Angellara, Ceraso, Laurino, solo per citarne alcuni. Nicola de Rautiis fu incaricato di compilare la «Platea della Badia di S. Maria di Pattano colle sue Grancie, ed adiacenze». ³²

Anche questa platea, come le prime due, fu confezionata per fronteggiare abusi e usurpazioni che si perpetravano da tempo a danno dell'ente, vessazioni rese possibili proprio dalla mancanza di documenti che potessero regolamentare, dal punto di vista giuridico, la realtà feudale dell'epoca. Un inventario dei beni dell'abbazia era necessario, poiché ormai andavano aggiornate le platee cinquecentesche. Questa è una situazione comune a buona parte dei monasteri della zona, anche a causa della crisi che la grande feudalità attraversava nel corso del Settecento: a Montesano sulla Marcellana, per esempio, la stesura di una platea mancava addirittura dal 1480.

Il de Rautiis aveva anche il compito di dare «tutte le scritture, e notizie» a Giuseppe Gallitelli, il quale era in possesso di una copia di una platea

³¹ *Ibidem*.

³² ASN, Archivio Pignatelli Cortes d'Aragona (d'ora in poi APC), fasc. 49, «Volume di diverse scritture specificanti i beni e rendite dell'Abadia di S. Maria di Pattano nel Vallo di Novi di Principato Citra e Platee».

antica. Inoltre si legge che «potrà ancora ricavare molte notizie dal Gio: Batta Lancellotto, che è stato affittuario della detta Badia». Per meglio adempiere all'incarico ebbe la possibilità di «fare dimora per qualche tempo nel Vallo di Novi [...] o dove meglio ad esso parerà».³³

Dal confronto tra questi tre documenti si può conoscere l'organizzazione del paesaggio agrario di una parte del Principato Citra, individuando, come detto, la preponderanza di vigneti e uliveti – che occupano la maggior parte dei terreni registrati nelle platee esaminate –, senza dimenticare la presenza parallela dei castagneti, soprattutto nei territori di San Giovanni a Piro e dell'interno del Cilento (Campora, Gioi, Stio).

I basiliani sono famosi per la loro abilità nelle opere idrauliche: queste conoscenze le avevano apprese nelle regioni d'origine (soprattutto in Cappadocia), in cui scarseggiava l'acqua; per questo motivo s'industrialarono per attingere da siti limitrofi, ad esempio attraverso canali, l'importante elemento necessario alla sopravvivenza e alle pratiche agricole. Una volta giunti in Occidente cercarono di stanziarsi nei pressi dei corsi d'acqua che, specialmente nella parte meridionale del Principato Citra, non mancavano. Quanto detto è ben testimoniato nelle nostre platee: la badia di Pattano e quella di Montesano sorgevano nelle vicinanze di alcuni fiumi; tutti e tre gli enti monastici gestivano mulini. Il monastero di San Giovanni a Piro, tra i suoi numerosi beni extraterritoriali, possedeva un mulino a Maratea, in località «Campo del molino»: la struttura, che precedentemente era stata gestita dal «Dottor Pietro Antonio Ginnari», era stata affidata per dodici settimane a Carlo di Biase, il quale pagava all'ente sangiovanese un tomolo e mezzo di grano alla piccola misura³⁴. Il mulino fu posseduto per sei settimane anche da «Gio: Batta d'Armenio», dietro la corresponsione di tre quarti di grano alla piccola misura. Il godimento di questo bene, per tre tomola e tre quarti di grano, è toccato addirittura a un monastero calabrese, quello di San Francesco di Paola.³⁵ Lo sfruttamento e l'esercizio dei diritti che riguardavano l'uso e la gestione delle acque sono di fondamentale importanza nell'area a sud di Salerno: Francesco de Martino di Montesano, il 27 marzo 1710, aveva dichiarato di possedere un terreno in località «la Carossata» sul quale «dice esservi il ius di pigliarsi l'acqua».³⁶

³³ Ivi, «Volume di carte di note di beni e rendite e iussi dell'Abadia di S. Maria di Pattano attestati, deposizioni, e notizie, istanze, fogli, ed istrumenti. Per la nuova Platea fattasi e publicatasi nel 1722».

³⁴ ADP, *Platea dei Beni, e Rendite della Badia di S. Giovanni del 1695*, cit., f. 147.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ ADVL, *Platea censuum introituum, redditum, bonorum stabilium, iurium, et actionum*

Le terre del feudo di Montesano, per la ricchezza delle acque, poterono godere dei miglioramenti apportati dai monaci basiliani alla produttività agricola dell'intera zona; all'interno dei confini del feudo erano stati edificati diversi mulini che sfruttavano la presenza dei corsi d'acqua ("fiume delli Contrari", "fiume delli Tornaturi", "fiume della Nocella").

Questo breve lavoro illustra in modo chiaro la forte sinergia esistente, nei territori più estremi del Principato Citra, tra i monaci basiliani e lo sviluppo agricolo, rapporto che nasce e tocca il suo apice tra IX e XI secolo, ma che sopravvive anche in epoca moderna. Questi monaci non furono solo un fattore di mutamento del paesaggio agrario; inevitabilmente entrarono in relazione con gli istituti feudali, potenziarono la povera economia cilentana, risollevarono le sorti delle popolazioni che vivevano nei loro possedimenti, schierandosi dalla loro parte nel corso di liti e dispute sorte soprattutto per decretare chi avesse la giurisdizione su un dato territorio. Non solo: i basiliani furono anche un veicolo di trasmissione della cultura orientale: copiarono codici, trasportarono opere scritte in greco, arricchirono biblioteche, si esibirono in magnifiche opere di oreficeria.

In conclusione, si può certamente affermare che il fenomeno del monachesimo basiliano, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, aveva ormai esaurito il suo slancio vitale e aveva perso anche i suoi connotati distintivi, come l'uso della lingua greca nella liturgia, vittima della latinizzazione cinque-seicentesca. Tuttavia continuava a sopravvivere, seppur in modo faticoso; continuava a esistere, diverso, un nuovo tipo di monachesimo: un monachesimo basiliano di età moderna.

IL FONDO MANOSCRITTO DI GIUSEPPE MARIA GALANTI.
LE CARTE GALANTIANE SULL'ABRUZZO

Il lavoro di ricerca della mia tesi di dottorato¹ ha come oggetto di analisi le carte d'archivio contenenti le relazioni, le lettere, le annotazioni, i questionari, gli appunti e i giornali di viaggio dell'illuminista molisano Giuseppe Maria Galanti, scritti principalmente tra il 1791 e il 1793, in occasione della visita in Abruzzo.² I documenti, provenienti dal Fondo Galanti di Santa Croce del Sannio, ora conservato presso l'Archivio di Stato di Campobasso, saranno sottoposti ad un'accurata ricognizione, trascrizione ed edizione commentata. Trattasi, infatti, di fonti manoscritte inedite che testimoniano di un momento molto importante della storia del Mezzogiorno, che vide da una parte la Monarchia napoletana e il Consiglio delle Finanze aprirsi, sia pur lentamente, alle esigenze delle province meridionali e dall'altra gli intellettuali riformatori prospettare la necessità di un riordino dello Stato che portasse alla definitiva eversione della feudalità.

Le carte, selezionate per unità tematiche e cronologiche, si rivelano, inoltre, di particolare interesse per comprendere il modo in cui, nel tardo Settecento, il riformismo di stampo genovesiano fosse penetrato nelle province del Regno di Napoli, rendendole capaci, attraverso l'opera di un gruppo di riformatori di grande spessore culturale, di mantenere viva un'accesa dialettica con il Governo centrale in merito ad argomenti di economia pubblica. Verso la seconda metà del Settecento, le condizioni delle province si profilavano ancora come quelle di "territori di frontie-

¹ Tutor prof. Francesco Barra, ordinario di Storia moderna presso l'Università degli Studi di Salerno.

² Il primo viaggio in Abruzzo di Galanti si colloca tra il viaggio in Puglia della primavera del 1791 e quello in Calabria del 1792.

ra”, strozzati dallo strapotere degli organismi doganali, fiscali e feudali, e governati dall'assessore militare e dal vescovo, che tendevano a limitare ogni minima forma di autonomia municipale, sia nel delicato settore della cultura e dell'insegnamento che nel settore propriamente agrario ed economico. L'allontanamento del Tanucci³ e l'affermarsi nella corte napoletana delle direttive di Maria Carolina,⁴ condussero, però, la politica borbonica a orientarsi verso il modello asburgico. Nuovi eventi contribuirono allo sviluppo delle province, tra cui la devoluzione⁵ e l'allodizzazione,⁶ ossia il rientro in demanio nel 1757 del più potente feudo del Regno, quello degli Acquaviva d'Atri, che si estendeva dalle pianure del Teramano alle montagne dell'Aquilano e aveva giurisdizione su circa 100.000 individui. La scomparsa del grande feudo comportò l'affrancamento da un assetto tardo-feudale caratterizzato dai vincoli del territorio alla pastorizia tran-

³ Bernardo Tanucci (Stia 1698-Napoli 1783). Politico italiano, uomo di fiducia di Carlo di Borbone e di suo figlio Ferdinando IV. Fu Segretario di Stato della giustizia e Ministro degli Affari esteri e della Casa reale e, come primo ministro, si impegnò nell'affermazione della superiorità del moderno Stato laico sulla Chiesa e nell'abolizione dei secolari privilegi feudali della nobiltà e del clero nel Regno di Napoli, limitando la giurisdizione dei vescovi e riducendo le tasse da pagare alla Curia romana. Le sue riforme, però, favorirono una classe politica, quella dei “forensi” (legisti, tribunalisti e fiscali napoletani), che oltre a rappresentare un ceto parassitario, corrotto e del tutto avulso dalla realtà del Paese, si era rivelato antagonista di ogni processo di innovazione, oltre che dissipatore del già esiguo numerario delle lontane e desolate province.

⁴ Maria Carolina d'Austria. Figlia di Francesco, duca di Lorena e imperatore d'Austria e di Maria Teresa d'Asburgo e sorella di Giuseppe II e di Leopoldo di Toscana, sposò giovanissima Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli.

⁵ Il “diritto di devoluzione” faceva rientrare nella disponibilità della corona, quali beni allodiali, i possessi feudali dei baroni morti senza eredi naturali entro il quarto grado. Era stata pratica normale quella di rivenderli, ma a partire dagli anni '60 del sec. XVIII, il governo aveva assunto una posizione di incertezza e ambiguità. Nel 1767 se ne era vietata la vendita; molto più tardi tali vendite ricominciarono: «La ripresa delle vendite dei feudi non significava altro che il ricorso da parte della monarchia a uno dei più tradizionali strumenti per far fronte ai suoi bisogni finanziari». Cfr. A. M. RAO, *L'amaro della feudalità. La devoluzione di Arnone e la questione feudale a Napoli alla fine del '700*, Napoli, Guida, 1984, p. 43.

⁶ Il termine allodio (di origine germanica: *Allod*, latinizzato in *allodium*) indicava i beni e le terre possedute in piena proprietà, in opposizione ai termini feudo o “beneficio”, riferiti ai beni ricevuti in concessione da un signore dietro prestazione di un giuramento di fedeltà, il cosiddetto “omaggio feudale” o vassallatico. Per “allodizzazione” si intende appunto la fine della natura pubblica dei territori, mentre il possesso feudale rappresentava pur sempre il “demanio feudale”, connotato da un'imprescrittibile natura di bene collettivo.

sumante e a particolari privilegi feudali connessi con la locale coltivazione e commercio del riso.⁷ Noto fu, allora, l'opera di chi come Galanti, "intellettuale moderno" dalla prosa lineare e sintetica e disprezzatore di ogni forma di asservimento al potere, orientò il proprio impegno intellettuale nel proporre le possibili soluzioni all'arretratezza del Sud, accostandosi per affinità di intenti e obiettivi a quei riformisti napoletani decisi e "gradualistici" come Antonio Genovesi,⁸ Celestino Galiani⁹ e Gaetano Filangieri,¹⁰ che si erano fatti promotori delle nuove ideologie

⁷ Il feudo di Atri fu aggregato al nucleo storico del patrimonio mediceo-farnesiano ereditato dalla Corona nella prima metà del Settecento, entrando nell'amministrazione degli allodiali.

⁸ Antonio Genovesi (Castiglione del Genovesi 1713-Napoli 1768), filosofo ed economista salernitano, allievo di Vico e seguace dell'empirismo critico di Locke, fu giovanissimo docente di retorica presso il seminario di Salerno nel 1737 e, in seguito alla pubblicazione del *Discorso sul vero fine delle lettere e delle scienze*, ottenne dal ministro toscano Intieri la cattedra di commercio e meccanica presso l'Ateneo partenopeo nel 1754. Fu il primo ad insegnare economia in italiano e a considerarla una scienza dell'uomo, base di un umanesimo civile e cristiano, nel quale il commercio è considerato il vero fattore di civiltà e la felicità può essere raggiunta grazie alle buone e giuste leggi, all'istruzione e all'economia civile.

⁹ Celestino Galiani (San Giovanni Rotondo 1681-Napoli 1753), illustre Cappellano del Regno, fu prefetto agli studi dell'Università Federico II di Napoli e contribuì ad assegnare al Genovesi nel 1741 l'incarico di insegnamento della metafisica e nel 1745 quello di etica. Figura di rilievo fu il nipote di Celestino, Ferdinando Galiani (Chieti 1728-Napoli 1787), allievo di Vico e di Intieri, che si accostò a Newton e a Locke e visse per un decennio a Parigi, dove fu amico di Diderot, di d'Alembert e di M.me d'Epinau. Ferdinando Galiani fu soprattutto un economista e, nel suo trattato *Della moneta*, criticò il mercantilismo secondo cui la ricchezza di una nazione consisteva nel possesso di beni preziosi. Sostenne la netta distinzione tra Ragion di Stato e autonomia della scienza economica e la necessità di una legge protettiva lì dove non fosse possibile applicare i principi di libertà commerciale, a causa di vincoli naturali, quali la diversa produzione, i diversi consumi tra paesi agricoli e paesi manifatturieri e la diversa capacità di circolazione di capitali.

¹⁰ Gaetano Filangieri (Napoli 1752-Vico Equense 1788), storico e giurista al servizio di Ferdinando IV, scrisse la celebre *Scienza della Legislazione*, teorizzando sul piano della filosofia del diritto, la necessità di considerare la legislazione come una scienza unitaria e sul piano pratico di attaccare le fondamenta dei privilegi feudali dei baroni, con il fine di una riforma della procedura penale e di una più equa ripartizione della proprietà terriera. L'elaborazione della cultura illuministica europea a Napoli fu sostenuta anche da personalità come quelle di Grimaldi, Palmieri, Delfico, Pagano e Longano, per poi confluire nelle teorie di Salfi, Cuoco e Lomonaco, che scelsero lo sbocco rivoluzionario, non riuscendo a realizzare i cambiamenti auspicati dai loro precursori.

economiche e sociali di stampo illuministico.¹¹ Osservatore acuto del gusto del secolo, oltre che storico, letterato, economista, editore, viaggiatore e memorialista, Galanti ha lasciato un'enorme quantità di dati raccolti *de visu*, trasmessi in relazioni periodiche al re Ferdinando IV che, dal marzo del 1791 al 1793, lo aveva nominato "visitatore politico" delle province del Regno di Napoli, con il fine di studiare le condizioni di quelle terre «in esecuzione dei sovrani incarichi», iniziando dalla Puglia e dall'Abruzzo, per poi proseguire in Calabria, ma anche nella Marca pontificia e in Toscana. Galanti si era conquistato la stima dell'intera corte borbonica, grazie a un metodo di scrittura innovativo, oltre che per la pubblicazione di opere come la *Descrizione dello stato antico ed attuale del Contado di Molise* (1781),¹² la *Geografia* di Büsching,¹³ la *Nuova descrizione storica e geografica dell'Italia* (1782)¹⁴ e *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie* (1786-1794),¹⁵ considerata quest'ultima da Benedetto Croce la prima opera di statistica in Europa.¹⁶ L'incarico di "visitatore generale", retaggio del vicereame spagnolo, conferiva a Galanti notevoli poteri sulle province e sulle amministrazioni periferiche, in un clima caldo di proposte di riforme e

¹¹ D. GALDI, *I manoscritti del fondo Galanti*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti. Atti del convegno di studi (Fisciano-Amalfi, 14-16 febbraio 2002)*, a cura di M. Maf Ricci e M. R. Pelizzari, Salerno, Laveglia, 2006, pp. 39-45.

¹² L'opera è una sorta di manifesto del programma riformatore meridionale, officina scrittoria in cui Galanti inizia a sperimentare l'insegnamento genovesiano per conoscere a fondo la realtà meridionale e ricostruire le vicende del Regno di Napoli alla luce delle suggestioni dell'Illuminismo europeo francese e inglese. Per un maggiore approfondimento, cfr. G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, a cura di F. Barra, Cava de'Tirreni, Di Mauro, 1993.

¹³ Nel 1779 Galanti diede vita alla Società letteraria e tipografica di Napoli, e tra le altre opere, curò la pubblicazione della *Geografia* di A. F. Büsching nel 1782. La progettata continuazione della *Geografia*, che avrebbe dovuto comprendere una descrizione di Asia, Africa e America, trovò l'opposizione dei soci, in quanto i loro interessi commerciali entrarono spesso in conflitto con le ambizioni intellettuali di Galanti che mirava alla diffusione della filosofia dei lumi a Napoli.

¹⁴ Sulla scorta del *Voyage en Italie* di J. J. Le Français de Lalande, Galanti compose l'opera *Della descrizione storica e geografica dell'Italia* in 2 tomi tra il 1782 e il 1791.

¹⁵ Il successo dell'opera sul Molise spinse la corte borbonica ad incaricare Galanti di comporre un lavoro analogo sull'intero Regno meridionale. Nacque così il primo tomo della *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, pubblicata a Napoli nel 1786, nonostante l'avversione di Ferdinando Galiani. Seguirono: il tomo II (1788); il tomo III (1789); il tomo IV (1790); nuova edizione tomo I (1793); il tomo II (1794); il tomo III (1794); il tomo V (1794), di cui però fu bloccata la pubblicazione per motivi di censura.

¹⁶ B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925, p. 163.

innovazioni che avrebbero portato alla parentesi del 1799. Gli anni a cui si riferiscono le carte sono principalmente gli anni '90 del Settecento, allorché, nonostante l'istituzione della Cassa sacra,¹⁷ organo governativo sorto allo scopo di amministrare i beni ecclesiastici¹⁸, era ancora lontana la prospettiva di una reale modernizzazione agraria. Galanti accettò la nomina a "visitatore", abbandonando l'attività forense, perché per «umore» egli preferiva «essere nel mondo spettatore più che attore per le diverse commedie che vi si rappresentano» e, da acuto osservatore dei fenomeni sociali, sapeva di «trovare un infinito piacere nei viaggi».¹⁹

La consultazione delle fonti archivistiche in oggetto, che versavano in origine in uno stato di grande disordine,²⁰ è stata possibile grazie all'operazione del progetto editoriale delle "carte Galanti" intrapreso a partire dagli anni '70 da Gabriele De Rosa e Augusto Placanica e sostenuto oltremodo dall'Università di Salerno, dalla regione Molise e dagli eredi della famiglia Galanti, oltre che dall'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli.²¹ Le carte si presentavano interpolate e cucite all'interno di una

¹⁷ La Cassa Sacra fu istituita in Calabria nel 1784, in seguito al terremoto del 1783, come organo governativo di controllo dei beni ecclesiastici.

¹⁸ S. MARTELLI, *I Giornali di viaggio in Abruzzo (1791, 1793) di Giuseppe Maria Galanti, in Viaggiatori dell'Adriatico. Percorsi di viaggio e scrittura*, a cura di V. Masiello, Bari, Palomar, 2006, pp. 26-27.

¹⁹ Galanti ottenne l'incarico ufficiale di Visitatore delle province del Regno nel 1791, ma in realtà già l'anno prima, in attesa di una prossima nomina a giudice della Vicaria (prima magistratura di appello di tutte le corti del Regno di Napoli, per le cause criminali e civili), gli erano stati elargiti 200 ducati per compiere il primo viaggio. Nel maggio del 1790, Galanti era infatti partito «per osservare la Cava, Salerno, Persano, Pesto, e quindi Gaeta e Fondi» e in ottobre aveva visitato la provincia di Montefusco nel Principato Ultra. Così come si evince in G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1806)*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1996, pp. 78-80. L'incarico di "Visitatore generale" era un incarico diverso da quello di semplice "Ispettore". Si trattava, infatti, di una carica risalente al vicereame spagnolo, che conferiva al Visitatore poteri rilevanti sulle autorità periferiche e provinciali.

²⁰ Il disordine originario delle carte fu anche dovuto al tentativo di sottrarle alle furie censorie dei fatti della Partenopea. In merito al salvataggio delle carte galantine operato da Vincenzo Cuoco, discepolo prediletto di Galanti, si veda P. A. DE LISIO, *Per l'edizione di tutte le opere di Giuseppe Maria Galanti*, in *Giuseppe Maria Galanti nella cultura del Settecento meridionale*, Napoli, Guida, 1984, pp. 175-176.

²¹ A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti. Il fondo di Santa Croce del Sannio*, Lancusi, Gutenberg, 1998, pp. 9-15. I primi contatti del prof. Augusto Placanica con gli antichi microfilm delle carte galantine relative alla Calabria, risalgono al 1975-1976, grazie ad un progetto avviato dal prof. Gabriele De Rosa. Placanica fu successivamente autorizzato dal tardo erede Rocco Maria Galanti, a scegliere le sole

serie di plichi, spesso ornati di intitolazioni inappropriate, per cui, dopo un'opportuna operazione di microfilmatura, fu necessario sottoporle ad un ordinamento definitivo che restituisse intatta l'uniformità delle unità cartacee, nonostante la disomogeneità originaria. Si optò allora di suddividerle in fascicoli, volumi e fogli extravaganti, rendendone più fruibile l'accesso, mediante la compilazione di un inventario dotato di un ricco indice.²² Il fondo generale è articolato in 21 cartelle che includono anche fascicoli autonomi per un totale di circa 8000 carte generalmente di formato 20x30cm., che abbracciano un arco cronologico di quarant'anni, a iniziare dalla famosa *Lettera filosofica*²³ dell'adolescente Giuseppe Maria per finire alle *Ultime memorie* che vanno dal 1799 al 1806.

Partendo da questo importante riordinamento e dall'inventario di riferimento contenuto nel testo *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti*, curato nel 1998 da Augusto Placanica e Daniela Galdi, mi sono avvalsa di una metodologia archivistica, realizzando la stesura di un "inventario sommario" dei documenti effettivamente presenti nella cartella, comparandoli con quelli censiti da Placanica. L'inventario dei manoscritti è stato compilato creando una serie di schede ordinate per autore o ente emittente,

carte galantiane di Santa Croce del Sannio relative alla Calabria, a cominciare dall'inedito *Giornale di viaggio del 1792*, pubblicato in G. M. GALANTI, *Giornale di viaggio in Calabria, 1792: seguito dalle relazioni e memorie scritte nell'occasione*, edizione critica a cura di A. Placanica, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981. In edizione più recente, per un maggiore approfondimento, cfr. l'*Introduzione* di L. Addante, in G. M. GALANTI, *Giornale di viaggio in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008. Nonostante la rigidità delle restrizioni applicate alla visione del fondo da parte degli eredi, i prof. Pasquale Alberto di Lisio, Sebastiano Martelli e Francesco Barra, pensarono ad un'edizione critica che procedesse da una microfilmatura razionale e duratura di tutto il fondo santacrocese, estremamente disordinato e disorganico. Vennero così dati alle stampe per i tipi della Di Mauro di Cava de' Tirreni, le seguenti edizioni critiche (contenute all'interno del progetto editoriale diretto da Placanica, dal titolo *Opere di Giuseppe Maria Galanti*: G. M. GALANTI, *Descrizione del contado di Molise*, a cura di F. Barra, nel 1993; Id., *Scritti sulla Calabria*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1993 e Id., *Memorie storiche*, cit., a completare l'edizione di Id., *Memorie storiche del mio tempo*, a cura di D. Demarco, Napoli, [s.n.], 1970 (Ercolano: Poligrafica & cartevalori). A queste seguirono le edizioni di Id., *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2000; Id., *Prospetto storico sulle vicende del genere umano*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2000.

²² A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 61.

²³ La *Lettera filosofica* fu indirizzata da Giuseppe Maria al padre l'11 giugno del 1761. L'appena diciottenne Galanti difendeva, con questa lettera, alcune sue operette di carattere filosofico, politico ed economico, che aveva scritto sotto la guida del maestro, l'abate Genovesi, contravvenendo al volere del genitore ostile al suo amore per le scienze e l'economia.

eventuale destinatario, titolo proprio o contenuto-oggetto delle tipologie documentarie e datazione cronica. Successivamente sarà realizzato un “registro analitico-descrittivo” di ciascuna carta, come presentazione sintetica della trascrizione critica delle fonti. In fase di documentazione sono stati selezionati e reperiti la maggior parte dei testi afferenti alla bibliografia storiografica primaria e secondaria sull’argomento e sull’autore, tra cui il testo *Scritti sulla Calabria* nell’edizione curata da Placanica nel 1993. Nella fattispecie, le carte sull’Abruzzo costituiscono un materiale rilevante e cospicuo, perché contengono non solo gli scritti frutto del viaggio, ma anche quelli preparatori dei primi anni ottanta del ‘700. I capitoli dedicati all’Abruzzo sono stati poi inglobati da Galanti nei volumi *Della descrizione storica e geografica dell’Italia*²⁴ e nell’opera *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*.²⁵ Altra valida fonte bibliografica primaria sono le *Memorie storiche*,²⁶ che trattano del viaggio in Abruzzo nelle pagine su Roma, poi riprese nel *Testamento forense*, a proposito delle cosiddette *migrazioni* tra l’Abruzzo e lo Stato Pontificio. Preziosi supporti bibliografici, per la collazione delle relazioni già edite e per la trascrizione del *Giornale di viaggio in Abruzzo del 1791*, sono i due testi di Vincenzo Clemente: *Rinascenza teramana e riformismo napoletano (1777-1798). L’attività di Melchiorre Delfico presso il Consiglio delle Finanze* (Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981) e *Il Giornale di viaggio (1791) ed altri scritti sugli Abruzzi* (Roma, Istituto per la Storia del Mezzogiorno, 1991). In fase di comparazione della trascrizione delle fonti, mi sono avvalsa del saggio del 2006 di Sebastiano Martelli *I Giornali di viaggio in Abruzzo (1791, 1793) di Giuseppe Maria Galanti*,²⁷ che in appendice propone l’edizione dell’inedito *Giornale di Viaggio del 1793*.

²⁴ G. M. GALANTI, *Della descrizione storica e geografica dell’Italia*, Napoli, nel Gabinetto Letterario, 1782-1791, 2 voll. Un’altra edizione di questa opera è quella di Id., *Nuova descrizione storica e geografica dell’Italia*, Napoli, nella stamperia della Società Letteraria e tipografica, 1782-1791, 2 voll.

²⁵ Per l’edizione più recente, cfr. G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. Assante e D. Demarco, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969, 2 voll. Altre edizioni dell’opera sono: Id., *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, Napoli, Presso i soci del Gabinetto Letterario, 1788-1789, 2 voll.; Id., *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Presso i soci del Gabinetto Letterario, 1789-1794, 3 voll. (I voll. 3 e 4 dell’opera hanno per titolo *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*); Id., *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Presso i soci del Gabinetto letterario, 1793-1794, 5 voll.

²⁶ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit.

²⁷ S. MARTELLI, *I Giornali di viaggio in Abruzzo (1791, 1793) di Giuseppe Maria Galanti*, cit., pp. 55-84.

La cartella in oggetto ha come titolo *Abruzzo*. Si tratta del faldone indicato nell'inventario di Placanica come cartella n. 13, suddivisa in 15 fascicoli, che raccolgono: *Carte sull'Abruzzo aquilano, chietino*²⁸ e *teramano*, la *Bozza della relazione per la Marca di Ancona* e i *Giornali di viaggio in Abruzzo del 1791 e del 1793*. I fascicoli risultano così strutturati:

Fasc. 13.1 Giornale di viaggio in Abruzzo (1791); Fasc. 13.3 Descrizione dell'Aquilano e del Chietino; Fasc. 13.4 Carte varie sull'Abruzzo chietino e teramano; Fasc. 13.5 Carte rimesse dalla regia Udienza di Chieti per la visita di G. M. Galanti nel 1793; Fasc. 13.6 Relazione sul Teramano e appunti vari sull'Abruzzo; Fasc. 13.7 Carte varie sull'Abruzzo aquilano; Fasc. 13.8 Carte rimesse dalle Regie Udienze di Teramo e L'Aquila; Fasc. 13.13 Relazione della provincia di Teramo; Fasc. 13.14 Bozza della relazione sulla Marca di Ancona; Fasc. 13.15 Giornale di viaggio in Campania e in Abruzzo (1793).²⁹

Buona parte della documentazione inedita sull'Abruzzo è presente nella cartella. Altro materiale documentario riguardante la regione, sarà visionato in una fase avanzata del lavoro presso l'Archivio storico di Campobasso. Un particolare cenno merita a questo proposito il famoso "metodo" seguito da Galanti nella stesura delle proprie carte, organizzate originariamente in un ammasso di "selve",³⁰ come amò definirle lo stesso autore, ossia di "stratificazioni" alle quali egli sottoponeva di volta in volta il materiale di lavoro che andava realizzando e accumulando. Le "selve", strutturate in schede o fogli manoscritti di formato normale, sulle quali Galanti apponeva il titolo generale assegnato all'argomento, aggiungendo in un secondo momento nuove annotazioni e nuove citazioni, erano raccolte

²⁸ L'aquilano viene delineato da Galanti come un paese montano e interno, povero e caratterizzato da movimenti migratori verso le più ricche regioni limitrofe pontificie e verso la Toscana, oltre che da esportazione di forza-lavoro verso la Campania. Manca, però, all'interno delle carte galantiane una "relazione generale" sull'Aquila, della quale si hanno solo "relazioni speciali". Per quanto riguarda la città di Chieti, Galanti mostrò interesse verso la riorganizzazione delle istituzioni scolastiche che, dopo l'espulsione dei Gesuiti si erano strutturate in "Scuole normali", sotto la direzione dell'"Azienda di educazione".

²⁹ A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti*, cit., pp. 114-131. Allo stato attuale mancano alla mia cartella: i Fasc. 13.2, 13.9 e 13.11, contenenti *Carte varie sull'Abruzzo*, il Fasc. 13.10, che conserva la *relazione di Leonessa* e il Fasc. 13.12, riguardante *Carte su Teramo*. Notizie in merito a questi fascicoli si possono desumere dall'inventario di Placanica e dal patrimonio storico-documentario conservato presso l'Archivio di Stato di Campobasso.

³⁰ Ivi, p. 41.

di “appunti volanti” destinati a preparare testi successivi e spesso venivano rilegate all’interno del manoscritto definitivo, traducendosi in decine di centinaia di interpolazioni e di aggiunte marginali. Nella *Parte prima, 1743-1799* delle *Memorie*,³¹ alla c. 99r, Galanti illustra così il suo metodo:

[1798] ... Io ho tenuto e tengo questo metodo nel comporre un’opera. Dopo averne disposto il piano nella mia fantasia, noto sulla carta gli articoli che formano l’indice delle materie. Passo quindi a svilupparle articolo per articolo. Questo non forma che l’adombramento dell’opera. Passo indi a formare un altro volume di carte bianche, col titolo di Selva, con trasciversi in fronte l’indice degli articoli dell’opera. Sotto ciascuno articolo alla rinfusa noto tutte le cose che la lettura o la riflessione mi suggerisce relative a quella materia. Quando la Selva è divenuta copiosa, ritesso l’opera consultando su di ogni articolo la Selva. Con questo metodo io mi formo un abbondante materiale per le opere che ho tra le mani.

Un’altra caratteristica del suo metodo è senz’altro la “scrittura di viaggio”, ossia il “giornale di viaggio”, sorta di diario che comprende non solo la descrizione degli itinerari e del paesaggio agrario, ma anche le caratteristiche fisiche del territorio e i giudizi sulle condizioni socio-economiche, amministrative, doganali e sullo stato della giustizia e delle istituzioni locali. Questa nuova forma di scrittura ben si inquadra nell’ambito della “letteratura odeporea” di fine Settecento, discostandosi nettamente dalle rappresentazioni paesaggistiche, mitiche e pittoresche del *Gran Tour* di stampo goethiano. Ad essa veniva affiancato anche il metodo scientifico e razionale del “catechismo”,³² questionario inviato da Galanti alle autorità locali,³³ ai funzionari, ai sacerdoti e ai maggiorenti delle province da visitare, ai quali erano sottoposti una serie di quesiti in merito ad oggetti come

³¹ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., pp. 132-133.

³² G. M. GALANTI, *Scritti sulla Calabria*, cit., pp. 22-25. Il questionario era generalmente strutturato in: “Stato naturale” (monti, rocce, acque, spiagge, clima), “Stato politico” (corti, giudici, rei, carceri, privilegi, amministrazione della giustizia), “Stato economico” (agricoltura, granaglie, olio, seta, agrumi, piante diverse, boschi, allevamento, manifatture, commercio interno ed esterno, pesi, misure, marina), “Stato morale” (costumi e stabilimenti pubblici, indole e carattere degli abitanti, ceti, occupazioni, salari, malattie, istruzione, consuetudini, superstizioni), “Stato militare” (comportamento delle milizie).

³³ Ivi, pp. 48-49. Gli informatori di Galanti appartenevano generalmente alla dirigenza governativa locale e quindi potevano essere Ispettori di Dipartimento, amministratori della Cassa Sacra nel caso della Calabria, presidi, giudici di Udienza, esponenti della borghesia produttiva, medi e grandi proprietari, commercianti, o comunque membri dello schieramento progressista, liberale, radicale e riformatore.

lo stato naturale, politico, economico, ecclesiastico, morale e militare della regione. Gli articoli del “catechismo”, discussi in sede comune per ottenere un riscontro o una contrapposizione di opinioni, concorrevano a costituire l'intelaiatura delle relazioni da inviare al re, con il fine di ottenere un quadro globale dei rapporti economico-sociali delle province, partendo da esperienze dirette e attendibili. Dice Galanti nelle *Memorie storiche*:

Non sarà fuor di proposito di dire qui il metodo spedito, che io ho tenuto nella visita delle province. Mi feci una specie di catechismo composto di vari articoli interrogatori sopra tutti gli oggetti di stato naturale, politico, economico, ecclesiastico, ecc. Si chiamavano le diverse persone del paese che potevano essere informate, ed in sessione si leggevano gli articoli del catechismo, si discutevano quelli che potevano riguardare la regione, e si notava il risultato. Indi si passava a qualche informo riservato. Con questo metodo non si tralasciava nulla e si faceva molto in poco tempo (*Memorie storiche del mio tempo*, 48).³⁴

Questo metodo innovativo emerge nella struttura e nei contenuti delle carte sull'Abruzzo, all'interno delle quali sono presenti sia scritture di viaggio che appunti, selve e relazioni che costituiscono la base degli articoli del “catechismo”. Per comprenderne il senso, però, bisogna partire certamente dal “desiderio di modernità” e dalla “gradualità” e “realismo” utilizzati da un riformatore empirico quale Galanti nell'analisi dei problemi dello sviluppo del Meridione. E furono proprio questi gli elementi che lo portarono a discostarsi da quel riformismo astratto che non teneva conto dei prerequisiti storici e ambientali del territorio, spingendolo a proporre un “uso migliore” dei beni dello Stato, che partisse innanzitutto dalla trasformazione dei feudi in allodi, perché:

non vi ha cosa nella nostra economia che abbia bisogno di tale uso quanto i feudi (*Testamento forense*, t. II, 8).³⁵

e ancora:

i progressi che hanno fatto in Europa le cognizioni e la vita sociale non rendono più sopportabile il sistema feudale; un Re che non provvede a

³⁴ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 93.

³⁵ G. M. GALANTI, *Testamento forense*, a cura di I. Del Bagno, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2003 (Si tratta di un'edizione critica commentata del *Testamento forense* del 1806, pubblicato a Venezia in due tomi presso Antonio Graziosi).

simile inconveniente tradisce i suoi interessi e quelli della sua nazione, e si espone a gran pericoli. Ce ne somministra un esempio funesto l'età nostra (*Testamento forense*, t. II, 9).³⁶

Le principali tematiche oggetto del vivo dibattito politico ed economico dei tempi in cui visse Galanti affiorano proprio dalla lettura delle carte sull'Abruzzo, regione che da un punto di vista storico-culturale inizia dal fiume Tronto e finisce nel Fortore, corso d'acqua che dà il nome alla parte meridionale del territorio.³⁷ Collocato tra mare e montagna, tra Nord e Sud, tra isolamento e integrazione, l'Abruzzo presentava un carattere originale e multiforme, evidente già a livello lessicale nell'uso del termine *Abruzzi* o *Apruzzi*, soltanto di recente volto al singolare, a testimonianza della chiara complessità geomorfologica ed economica della regione.³⁸ Basti pensare che nel 1789, al fine di promuovere l'agricoltura, il commercio, l'economia e le arti, furono istituite nelle province abruzzesi di Chieti, Aquila e soprattutto Teramo, le Società patriottiche,³⁹ nuove istituzioni di raccordo tra le borghesie provinciali e il Consiglio delle Finanze, destinate a promuovere agricoltura, commercio, economia e arti. La lotta al regime feudale partì, infatti, proprio da Teramo e dalla condizione allodiale, che portò alla fine del feudo, ma non ancora alla fine del regime feudale, che continuò a permanere negli usi e abusi del corpo dell'amministrazione fiscale. Si prospettò allora l'esigenza di una riforma tributaria, da attuarsi

³⁶ Ivi, pp. 220 e ss.

³⁷ Nel corso dei secoli l'Abruzzo ha modificato più volte il proprio assetto territoriale. Fu costituito in giustizierato nel 1273 da Carlo I d'Angiò che formalizzò la divisione sancita da Federico II in due distretti amministrativi: l'*Aprutium ultra flumen Piscariae* e l'*Aprutium circa flumen Piscariae*, con capoluogo Chieti. Anche le denominazioni di "basso Abruzzo" e di "Abruzzo marittimo" sottolineano la diversa vocazione di questi territori rispetto all'entroterra montano e ai territori della contigua provincia dell'Aquila, cui la fascia marittima risulta collegata e vincolata dal regime della transumanza stagionale: i "Regi Stucchi" (V. CLEMENTE, *Cronache della defeudalizzazione in provincia di Teramo. Le risaie ariane (1711-1831)*, Roma, Borgia, 1984, p. 6 e ss.).

³⁸ Per un ulteriore approfondimento, cfr. M. COSTANTINI, C. FELICE, *Premessa*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. XIX-XX.

³⁹ Il progetto delle società patriottiche andò in fumo a causa delle opposizioni che incontrò sia all'interno del Consiglio delle Finanze, sia nelle giunte provinciali, come risulta da S. MARTELLI, *I Giornali di viaggio in Abruzzo (1791, 1793) di Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 37 e G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., pp. 112-113, allorché l'autore afferma: «la costituzione delle società patriottiche doveva servire quale rimedio morale alle calamità dei tempi».

sottraendo l'amministrazione dell'erario alla Camera della Sommaria,⁴⁰ massimo organo di controllo contabile e legale degli interessi erariali, a cui facevano capo i diversi corpi di amministrazione disseminati nella periferia del Regno.⁴¹ Fu così che la polemica storicistica di Galanti, fondata sulla prospettiva di una moderata eversione del sistema feudale, attraverso una legge solenne e costituzionale con la quale permutare la natura civile dei feudi, si animò attraverso le pagine del *Giornale del viaggio in Calabria del 1792*, nella descrizione di una «terra un tempo feracissima e ricca di talenti originali e ribelli, ridotta ad una larva grondante abusi e ignoranza».⁴² La critica alla feudalità, le cui fondamenta poggiavano sull'atavica incompatibilità tra sistema feudale e monarchia, non fu però una critica etico-giuridica o moralistica, ma piuttosto una critica a quegli abusi che scoraggiavano la naturale evoluzione produttiva e demografica del Meridione. La devoluzione dei feudi, corrompendo la struttura del primo sistema, nel quale erano i feudatari e lo Stato ad amministrare la giustizia, nel porre un freno ai vassalli, aveva creato una «moltiplicazione dei soggetti della giurisdizione feudale», facendo scivolare il sistema verso forme di anarchia e signorie di particolari, fornite di assurdi privilegi chiaramente distruttivi del buon ordine sociale.⁴³ Galanti, nelle sue relazioni, in linea con il progetto riformatore dei fratelli Delfico, puntualizzava sul contrasto tra potenzialità e arretratezza dell'agricoltura teramana e chietina, pur scorgendo segni di rinnovamento nei circondari di Penne, Castellammare e Vasto, assenti invece in quello di Atri. La sua denuncia si rivolgeva essenzialmente ai regimi dei pascoli protetti (i regi Stucchi)⁴⁴ e ai privilegi feudali ed ecclesiastici che bloccavano la possibilità di adeguarsi a nuovi

⁴⁰ Per approfondimenti sui corpi di amministrazione del Regno di Napoli, cfr. G. CIRILLO, *Spazi contesi. Camera della Sommaria, baronaggio, città e costruzione dell'apparato territoriale del Regno di Napoli (secc. XV-XVIII)*, Milano, Guerini e Associati, 2011, 2 tt.

⁴¹ La triade da colpire era quindi costituita dal «foro», dal «feudo» e dal «fisco» e l'intento di Delfico fu appunto quello di sottrarre l'amministrazione erariale agli interessi della magistratura togata per affidarla ai «nuovi tecnici», anche se Galanti si mostrò favorevole a restituire alla competenza della Sommaria le procedure di vendita già affidate all'Intendenza degli Allodiali. Fu da qui che nacque la proposta di Delfico di abolire i vecchi corpi fiscali, avviando una vera e propria riforma dell'amministrazione dei vertici della giustizia, insieme alla proposta di un nuovo codice di leggi che mettesse ordine nella legislazione contraddittoria e disordinata del Regno.

⁴² Cfr. G. M. GALANTI, *Il Giornale di Viaggio in Calabria (1792)*, cit.

⁴³ G. M. GALANTI, *Scritti sulla Calabria*, cit., pp. 50-61.

⁴⁴ «Stucco» è la corruzione abruzzese del termine inglese *stock*, ad indicare l'operazione di affitto di un blocco di terreni di proprietari diversi.

modelli di agricoltura quali: le recinzioni, le nuove rotazioni delle colture, l'agricoltura intensiva, l'allevamento stanziale e le infrastrutture viarie e portuali, che soli potevano permettere all'Abruzzo settentrionale adriatico di inserirsi in un nuovo orizzonte di sviluppo economico. Dal canto loro i fratelli Gian Bernardino, Gian Filippo e Melchiorre Delfico, protagonisti della cosiddetta "rinascenza teramana", rompendo l'isolamento dell'intellettualità provinciale, proponevano un'alienazione per lotti e all'asta del territorio ex feudale e ormai demaniale d'Atri, definitivamente liberato dal suo carattere feudale. Il gruppo dei Delfico comprendeva, oltre Gian Bernardino e Gian Filippo (amministratore del feudo devoluto di Atri l'uno e presidente della Società patriottica di Teramo l'altro), anche altri esponenti della borghesia illuminata quali Vincenzo Comi,⁴⁵ Gian Francesco Nardi e l'agronomo Berardo Quartapelle. Notevole fu, inoltre, la circolazione delle idee illuministiche e scientifiche in Abruzzo, grazie anche agli intensi rapporti intrecciati con personalità importanti, quali quelle degli scienziati Alberto Fortis⁴⁶ e Lazzaro Spallanzani,⁴⁷ e con i viaggiatori Codronchi e Bertola, i quali, dopo aver visitato Teramo, rimasero sorpresi dallo stato di coltura delle scienze e delle lettere. Teramo veniva considerata "la dotta" e l'Atene del Regno, così come Chieti "la ricca" e l'Aquila "la bella".

La cartella sull'Abruzzo si apre con il Fasc. 13.1, che si presenta come un manoscritto di 28x20 cm. di 70 cc. dotato di numerazione autografa da carta 1 a carta 63, con frequenti aggiunte e annotazioni, il cui frontespizio reca il titolo di *Giornale di Viaggio eseguito di real ordine nell'anno 1791 per la Visita generale dell'Abruzzo* e si chiude con il Fasc. 13.15, che riporta il *Giornale del viaggio eseguito di ordine sovrano in alcune regioni della Campania e dell'Abruzzo nel 1793*. Entrambi i fascicoli contengono in alto sul margine destro del frontespizio, la massima latina scritta dal giusnaturalista olandese Ugo Grozio prima di morire: *Multa agendo nihil egi / Trattando molte cose, nulla porta in porto* e alcuni versi tratti dall'*Orlando Furioso*: «Cose da quel, che già credea, lontane / Chi va lontan da la sua patria vede» (*Orlando Furioso*, Canto VII, st. I).

La partenza di Galanti verso l'Abruzzo, indicata nel *Giornale di viaggio* è

⁴⁵ Di pari passo con la riforma agraria, si avviò anche una riforma culturale, che prese il via dalla circolazione della rivista di Vincenzo Comi, dal titolo *Commercio scientifico d'Europa con il Regno delle due Sicilie*.

⁴⁶ Alberto Fortis (Padova 1741-Bologna 1843). Scrisse numerosi libri, frutto dei suoi viaggi di studio come geologo e naturalista, tra i quali il più noto fu il viaggio in Dalmazia, pubblicato nel 1774, che ebbe risonanza europea.

⁴⁷ Lazzaro Spallanzani (Scandiano 1729-Pavia 1799). Gesuita e naturalista italiano, fu considerato il "padre scientifico" della fecondazione artificiale.

datata al 1° di giugno del 1791, allorché egli fece il suo ingresso nell'Abruzzo chietino. Quando iniziò a scrivere il *Giornale di viaggio del 1791*, Galanti proveniva dalla visita delle Puglie, paese ricco, che racchiudeva una catena di città di un certo rango, tra cui Lecce, dotata di numerosi villaggi, Foggia, centro di commercio e di grani, e Bari, che gli appariva la prima città del Regno per la sua "industria di terra e di mare". Sul finire del maggio dello stesso anno, Galanti passò alla visita dell'Abruzzo, che viene tratteggiato così nelle cc. 35-37 delle *Memorie storiche*, riportate anche nell'*Introduzione* al tomo 1 dell'opera *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*.⁴⁸

Nell'Abruzzo la natura fa mostra di sé in un modo tutto diverso da quello della Puglia. In Ortona, il governatore, ch'era un fiorentino, mi assicurò che l'Abruzzo somiglia alla Toscana. Bisogna dividerlo in due regioni, marittima e interna. La marittima è un aggregato di colline surte dal disfacimento degli Appennini, che qui sono alti ed orridamente maestosi. Questa regione marittima è riccamente diversificata da perpetue colline e da perpetui fiumi: vien coperta di seminati, di oliveti, di vigne che danno un vino molto cattivo [...]. Essa ha acquistato una prosperità che prima non aveva, con trascurare la pastorizia, e con aumentare l'agricoltura. L'Abruzzo interno è un paese magro, povero, poco popolato. Le pecore che stazionano nella Puglia e nelle campagne di Roma nell'inverno passano nei mesi estivi nell'Abruzzo. Piccioli tratti fertili sono nelle valli che lasciano gli altri monti. Il Fucino è una consolazione per questa contrada infelice [...]. L'Abruzzo ha molte città, la prima delle quali è Chieti, che si deve riguardare superiore a tutte le città del regno per li comodi della vita. Dopo Chieti si metterà Bari. Tutte le altre vi presentano maggiori bisogni da soddisfare. I costumi degli Abruzzesi sono più culti delle altre provincie, perché trafficano col vicino Stato romano [...]. L'Aquila è un paese povero, che non presenta niuna analogia colle altre città del regno. Per la sua situazione, i suoi rapporti principali sono con Roma, onde sembra essere una città dello Stato pontificio. Le nostre città provinciali sono infelicemente modellate sopra Napoli, ed Aquila è la piccola scimmia di Roma [...]. Teramo fa mostra di coltivar le lettere [...]. Teramo, Aquila, Chieti, Lanciano, Penne, hanno teatri, il che non si osserva nelle altre provincie [sic]... La Pescara si tragitta su di un bel ponte di legno, e mi si disse di essere stato costruito da mani svizzere (*Memorie storiche*, cc. 35-37).⁴⁹

⁴⁸ F. ASSANTE, D. DEMARCO, *Introduzione*, in G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, cit., pp. XXX-XXXI.

⁴⁹ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., pp. 85 e ss.

Dal 13 al 17 giugno Galanti, proprio durante la visita in Abruzzo, sollecitato dal gruppo dei riformisti teramani, si diresse nelle Marche, a Loreto e Ancona, escursione che lo convinse sempre più della necessità di destinare il basso Abruzzo all'agricoltura intensiva piuttosto che alla pastorizia montana. Una volta valicato il Tronto, la qualità delle strade e la superiorità dell'assetto rurale lo colpirono così tanto da considerare le campagne, coltivate con gusto e simmetria, nettamente superiori alle siepi di Terra di Lavoro in Abruzzo. Le acque arginate e i contadini più soddisfatti mostravano un contegno meno avvilito e un abbigliamento migliore rispetto a quello degli abruzzesi. La limitrofa regione della Marca anconetana appariva come un modello di progresso civile ed economico. Così osserva Galanti nelle *Memorie storiche* (cc. 38-38v):⁵⁰

Ancona esercita un doppio commercio, uno di depositi, un altro di consumo [...]. Nella Marca i contadini abitano nelle campagne. Non vi ha podere che non abbia la sua casa addetta all'uso di chi deve coltivarlo. La coltivazione si fa con una specie di società col proprietario [...].

E ancora nelle *Memorie* (cc. 39-42):⁵¹

Le fisionomie umane così uniformi, hanno delle particolari caratteristiche che derivano dal clima, dal suolo, da motivi morali e politici, che formano la generalità delle sensazioni, la massa de'gusti, il risultato delle azioni. Per poco che si è pratico con gli abitanti di certi paesi, si ravvisano al primo colpo di occhio le fisionomie di Matera, di Taranto, di Lecce, di Barletta, di Foggia, di Chieti, di Fermo, di Ancona. La fisionomia di certi paesi è più fina, i tratti meglio designati, in altri ha più espressione. Il calabrese, il pugliese, l'abruzzese hanno differenze notabili non meno nel linguaggio e nel gusto, che nel contegno e nel viso.

Il *Giornale del 1791* inizia con la descrizione dell'Abruzzo marittimo a partire dal passaggio da Campomarino fino a giungere al territorio di Vasto, in un alternarsi di descrizioni di usi e costumi abruzzesi, dalle quali trapela il pensiero di Galanti sul problema dell'accentramento del potere feudale, altissimo nelle province abruzzesi, che annoverava le dinastie baronali maggiori del regno: i Caracciolo, principi di Santo Buono, i d'Avalos,

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

gli Alarçon Mendoza e i marchesi del Vasto.⁵² Partito il giorno 22 giugno da Atri, in compagnia dei cari amici barone Antonio Nolli⁵³ e Gianfilippo Delfico, e tornato presso Chieti il giorno 23, Galanti aveva osservato con interesse la riorganizzazione delle istituzioni scolastiche dopo l'espulsione dei Gesuiti. Mossosi da qui il 27 giugno per visitare la provincia aquilana, risalendo la vallata dell'Aterno sulla riva destra, aveva rilevato anche la questione della dipendenza culturale delle province dallo Stato pontificio, la cosiddetta "questione ecclesiastica".⁵⁴ La proprietà agricola e il commercio erano ormai divenuti i veri protagonisti dello sviluppo del territorio e il forte desiderio di reinserire la Provincia nelle rotte del *Gran Tour* dei viaggiatori europei aveva portato ad accelerare il compimento della strada carrozzabile dal Tronto verso Napoli attraverso gli Abruzzi. Del resto la naturale impervietà del territorio rischiava di relegare la regione ai margini del Regno, da cui la spinta della Municipalità teramana a farsi portavoce di un riassetto fondiario decisamente "privatistico" che perorasse la libertà di commercio e l'incremento della circolazione economica, in primo luogo attraverso la costruzione di strade che aiutassero l'Abruzzo a uscire dall'atavico isolamento territoriale. Di pari passo con la rivoluzione agraria, si era, inoltre, manifestata anche una rivoluzione pedagogica che aveva investito il settore degli orientamenti scolastici, prima appannaggio esclusivo del clero, che nella persona del vescovo Pirelli aveva ostacolato l'apertura a Teramo di una piccola Università di Studi laica e fisica. Questo fatto, tuttavia, non avrebbe impedito a Melchiorre Delfico di ottenere per Teramo la Cattedra di giurisprudenza nel 1817.

Descrizioni dei territori dell'Aquilano e del Chietino, insieme a cenni sullo Stato naturale dell'Abruzzo e sui costumi degli Abruzzesi, si trovano nel Fasc. 13.3. Si tratta di 96 cc. di cm. 21, 5x31, 5, parzialmente numerate, suddivise in tre gruppi e in parte pubblicate nell'opera *Della descrizione*

⁵² M. COSTANTINI, *Economia, società e territorio nel lungo periodo*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, a cura di M. Costantini e C. Felice, Torino, Einaudi, 2000, pp. 81-119.

⁵³ Antonio Nolli, barone di Tollo (Chieti 1754 – Tollo 1830), giurista e allievo del marchese Romualdo de Sterlich, crebbe in ambienti vicini al pensiero illuminista, accettando l'incarico di sindaco di Chieti durante la Repubblica Partenopea. Fu tra i difensori della Repubblica dalla reazione borbonica insieme a Melchiorre Delfico e fu nominato Ministro delle Finanze durante il regno di Gioacchino Murat.

⁵⁴ Galanti proseguì nel mese di luglio nella zona di Rocca di Mezzo, raggiungendo Sulmona, Avezzano, Piscina, Scanno, ritornando indietro fino a Roccaraso, Castel di Sangro, Venafro, Calvi, Isernia, Terra di Lavoro, Capua e concludendo a Casoria un viaggio durato ben quattro mesi.

geografica e politica delle Sicilie nella già citata edizione del 1969. Le carte si rivelano piuttosto importanti, perché consentono la comprensione della struttura tipica del catechismo galantino e si articolano in capitoli e paragrafi che riguardano gli *Stati Farnesiani*, lo *Stato Naturale dell'Abruzzo* con le sue montagne e i suoi fiumi, l'*Agricoltura*, *Le manifatture e il commercio*; i *Costumi degli Abruzzesi*, insieme a due relazioni sullo *Stato naturale e civile delle province di Chieti e dell'Aquila*. Ciò che emerge dalla maggior parte delle carte è l'alternarsi di manoscritti autografi con relazioni e appunti scritti dagli informatori locali ai quali Galanti poneva i quesiti del catechismo per ottenere preziose informazioni da poter poi riutilizzare nella stesura definitiva delle relazioni da inviare al re. Come informa Placanica negli *Scritti sulla Calabria*,⁵⁵ le carte manoscritte di Galanti, di cui il fratello Luigi, noto geografo, aveva fatto allestire un catalogo suddiviso in quattro parti a seconda delle Segreterie destinatarie (I, *Giustizia*; II, *Finanze*; III, *Ecclesiastico*, IV, *Guerra e Marina*), presentano un alternarsi di tre scritture diverse: due corsive, piuttosto simili nella tendenza calligrafica che identificano manoscritti apografi esemplati sugli originali, e una scrittura tonda del tutto divergente. Ciò testimonia la presenza di carte autografe e originali come i *Giornali di viaggio*, le lettere rimesse a Galanti e le carte rimastegli come memoria, insieme a manoscritti di pugno dei suoi informatori, poi riutilizzati nelle relazioni finali da inviare al re e alle Segreterie di Stato. Il Fasc. 13.4 è un brogliaccio di 195 fogli con poche carte numerate di argomento storico, culturale, geografico, di istruzione e politico, riguardanti l'Abruzzo marittimo chietino e teramano e scritte tra il 1789 e il 1793 da Galanti a diversi personaggi della regione; al ministro Acton,⁵⁶ ma anche da Gianfilippo Delfico a Galanti. Degne di nota: la *Relazione sullo stato politico della provincia di Teramo*, il *Discorso confidenziale su i Stucchi di Apruzzo*, il *Rapporto sullo stato della provincia di Chieti* e le *Risposte ai questionari di Galanti sulla Provincia di Teramo*. Emergono nei manoscritti informazioni sulla campagna avviata da Melchiorre Delfico⁵⁷ contro la feudalità per

⁵⁵ G. M. GALANTI, *Scritti sulla Calabria*, cit.

⁵⁶ Sir John Edward Acton VI Baronetto (Besançon 1736 – Palermo 1811), è stato un politico di origine britannica, comandante della flotta navale del Granduca di Toscana e Segretario di Stato di Napoli durante il regno di Ferdinando IV.

⁵⁷ Melchiorre Delfico fu un importante economista teramano, definito da Giovanni Gentile “filosofo del pubblico bene”. Fu un politico empirico e si ispirò ad Adam Smith e al modello libero-scambista inglese, in polemica con Necker e con le correnti fisiocratiche francesi e in linea con la sensibilità e gli orientamenti della seconda generazione degli allievi genovesiani. Fu autore di *Ricerche sul vero carattere della giurisprudenza romana e dei suoi*

l'abolizione degli *Stucchi*, tribunale fiscale regio che amministrava il vetusto regime della pastorizia transumante e che vincolava i territori della fascia costiera e collinare ad un tipo di pastorizia adatto ai territori del Tavoliere di Puglia, ma non a quelli abruzzesi.⁵⁸ Gli attacchi dei riformisti teramani erano anche rivolti al Tribunale della Grascia, amministrazione doganale posta lungo il confine settentrionale del Regno, che rendeva inaccessibile la circolazione dei beni dei contigui territori pontifici, e ai forensi baronisti, che difendevano gli interessi di un sistema monarchico-baronale tipico del Regno meridionale. Delfico auspicava, invece, l'unità della Giurisdizione nelle mani del sovrano e l'uguaglianza dei cittadini di fronte alla legge, sul modello dello stato costituzionale francese.⁵⁹

Tra le carte esaminate, di rilievo anche i Fasc. 13.5 e 13.6, rispettivamente di 50 e 25 cc. non numerate, che si pongono come materiale di rielaborazione per le relazioni finali di Galanti. Il Fasc. 13.5 accorpa le *Carte rimesse dalla regia Udienza di Chieti per la visita di Galanti del 1793*, con informazioni da lui richieste tra il 1790 e il 1794, ossia gli atti di visita della città di Chieti, suddivisi in 23 capitoli, che informavano Galanti sulle questioni relative al *Numero degli omicidi, processi nei delitti, numero dei*

cultori, in cui si evince l'acceso contrasto con le Magistrature romane, e la prospettiva di rifondazione dello Stato su nuovi principi di amministrazione e soprattutto su una nuova classe politica. L'amicizia con Filangieri introdusse Delfico nella massoneria napoletana e favorì il cosmopolitismo che lo legò a Fortis, Münter, Zimmermann, Hawkins e ad altri viaggiatori stranieri del Regno, alcuni di essi antiquari, ma in maggioranza fisici. Importanti furono anche i legami con il Torcia, con il Cantalupo (Domenico Di Gennaro), direttore degli Allodiali, con cui portò avanti l'ultima fase del confronto antif feudale e con il direttore dell'ecclesiastico Carlo De Marco. Nel 1787 Maria Carolina lo nominò covisitatore per la Calabria, mentre la nomina nel Consiglio delle Finanze continuò a rimanere appannaggio dei legisti della Sommaria, escludendo i tecnici, e venne nominato il Palmieri. Delfico nel 1793 fu chiamato a Napoli a difendersi da denunce anonime di giacobinismo e non poté più assumere la presidenza della Società Patriottica, tanto che nel '94 decretò la sua ostilità verso la Capitale e verso la corte fiscale che ormai appoggiava la politica antifrancesa.

⁵⁸ V. CLEMENTE, *Rinascenza teramana e riformismo napoletano (1777-1798). L'attività di Melchiorre Delfico presso il Consiglio delle Finanze*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981, pp. III-XXIX.

⁵⁹ In Abruzzo l'amministrazione dell'allodio fu affidata a Gian Berardino Delfico, e il cetto medio di Teramo si batté per risolvere la questione della liberalizzazione del riso, degli *Stucchi*, della Grascia e della lottizzazione e vendita dell'allodio in burgensatico. Gian Filippo Delfico fu invece presidente della Società patriottica di Teramo. Cfr. *Dizionario biografico degli italiani* sul sito della Treccani, www.treccani.it, alle voci: Delfico, Giovanni Berardino (o Bernardino) e Delfico, Giovanni Filippo.

carcerati e delle condanne. Nello specifico Chieti presentava una tradizione aristocratico-intellettuale di base quattrocentesca, organizzata in un ceto di uomini d'affari di eccezionale levatura come Francesco Farina, acquirente di un feudo e di beni ex gesuitici e come Antonio Nolli, amico di Galanti, camerlengo⁶⁰ e preside della Società patriottica municipale. Il Fasc. 13.6 presenta una *Relazione della Provincia di Teramo, sullo Stato naturale, sullo Stato politico, De' prodotti e dello stato della sua agricoltura, Delle arti e del commercio e dei Paesi principali*, articolata in 5 capitoli, oltre che alcune *Relazioni da farsi pel Teramano*, scritte in grafia assai minuta, e contenenti notizie varie relative ai popoli e ai costumi delle province di Teramo e di Chieti. Il Fasc. 13.7 reca il titolo di *Carte varie sull'Abruzzo aquilano* e racchiude 111 carte di formato diverso e di mano diversa, tra cui *Lettere varie* datate dal 1789 al 1791. Tra esse spiccano le lettere contenenti informazioni sul Lago Fucino e sulla sua flora e fauna e quelle indirizzate dal marchese Dragonetti⁶¹ a Galanti nel 1788. Seguono, tra le altre, una relazione *Della terra di Roccaraso*, appunti autografi contenenti notizie sull'Abruzzo e notizie storiche e geografiche su L'Aquila, articolati in una serie di quesiti proposti da Galanti, in merito ai contratti con i quali si coltivavano le terre.⁶² Da queste carte emerge come la cultura aquilana impregnata di filologia, erudizione e antiquaria fino al 1778 ai tempi dell'arcivescovo Antinori, si fosse poi aperta alle scienze politiche e sociali, con il circolo dei Dragonetti.⁶³ Il Fasc. 13.8 contiene un manoscritto di 108 carte di diverso formato. Si tratta delle *Carte rimesse dalle Regie Udienze di Teramo*

⁶⁰ Dal tedesco *Kammerling* (*Kammer*, "camera", "fisco" o "tesoro pubblico" e *ling*, desinenza puramente germanica). Alto dignitario appartenente ad uno dei sette Uffici del corpo amministrativo del Regno di Napoli. Era colui che riscuoteva le tasse, il Soprintendente delle Finanze che doveva tenere conto di tutte le entrate e le uscite. Il suo Luogotenente aveva come tribunale la Camera della Sommaria, dove venivano trattate le cause relative al Fisco.

⁶¹ Giacinto Dragonetti (L'Aquila 1738 – Napoli 1818). Giurista italiano, consigliere della Regia Camera della Sommaria e poi presidente della Gran Corte della Vicaria. Nel 1799 si schierò con i giacobini e fu costretto, dopo il ritorno dei Borboni, all'esilio in Francia.

⁶² In particolare a Galanti interessava sapere se le terre fossero coltivate in proprietà, in diritto di servitù attiva, o in demanio, oltre ad avere notizie dell'esistenza di arti o manifatture e del carattere morale degli Abruzzesi. Le risposte ai quesiti, insieme a informazioni sullo stato ecclesiastico della città e provincia dell'Aquila, della città di Pescara, o dei laghi di Barsciano e di Scanno si possono evincere dalle cc. 70-77r.

⁶³ R. COLAPIETRA, *Abruzzo citeriore, Abruzzo ulteriore, Molise*, in *Storia del Mezzogiorno*, 6, *Le Province del Mezzogiorno*, a cura di G. Galasso e R. Romeo, Napoli, Edizioni del Sole, 1987, pp. 155-157.

e dell'Aquila relative alla visita generale della Provincia, eseguite di real ordine da Don Giuseppe Maria Galanti nell'anno 1793, insieme alle Risposte alle richieste notizie dal Signor Giuseppe Maria Galanti al regio Tribunale Militare di Teramo per la visita ordinata da Sua Maestà.

Le risposte al questionario constano di 22 capitoli riguardanti informazioni sugli omicidi, sulle pene e sui carcerati del teramano, che occupano le carte 8-81r.⁶⁴ Il Fasc. 13.13 in un totale di 22 carte, contiene una relazione sulla provincia di Teramo, simile a quella contenuta nella busta 13.6. Il testo, piuttosto leggibile, occupa la parte sinistra del foglio, con frequenti correzioni e interpolazioni marginali, alcune delle quali di mano di Galanti, mentre il Fasc. 13.14 è una *Bozza della relazione sulla Marca di Ancona*, relativo alla sua visita nel 1791. Le carte 7v, 8, 9 e 10 sono bianche. Al testo è destinata la parte sinistra del foglio, con aggiunte marginali, tranne che nel f. 5, che si presenta scritto su due colonne, e nelle cc. 6-7, in cui il testo, in grafia minuta ma chiara, occupa buona parte del foglio, lasciando libero un margine a destra, in cui vengono specificati gli argomenti trattati a lato. Il titolo del manoscritto lo si desume dal f. 10v, in alto a destra. A chiusura il Fasc. 13.15, con il *Giornale del viaggio eseguito di ordine sovrano in alcune regioni della Campania e dell'Abruzzo nel 1793*.

Galanti, terminato il viaggio in Calabria, ritorna in Abruzzo, con incarico del Consiglio delle Finanze di esaminare la questione dei confini settentrionali del Regno con lo Stato pontificio, ossia di verificarne lo "stato politico", e con l'intento di concludere la stesura della *Descrizione*. La visita viene, però, interrotta dall'intervento della censura che blocca la pubblicazione del tomo V della *Descrizione*,⁶⁵ costringendolo a interrom-

⁶⁴ Dell'anno 1793 risultano già pubblicate da V. Clemente, in G. M. GALANTI, *Il Giornale del Viaggio (1791) e di altri scritti sugli Abruzzi*, Roma, Istituto per la Storia del Mezzogiorno, 1991, pp. 85-164, le *Credenziali del Consiglio delle Finanze per la visita di Galanti ai confini del Regno*, la *Lettera di Galanti al Preside di Teramo O'Beirne*, scritta a L'Aquila il 19 giugno 1793, con la conseguente risposta di O'Beirne e le *Risposte alle notizie richieste dal Sig.re D.r Giuseppe Maria Galanti al Regio Intendente di Teramo per la visita ordinata da S.M.*, firmate dal segretario Annibale Di Cicco. Si tratta in questo caso di documenti appartenenti al Fondo Delfico dell'Archivio di Stato di Teramo (b. 20, fasc. 243). Clemente pubblica insieme all'inedito *Viaggio in Abruzzo del 1791*, anche tre relazioni datate 1794, che rientrano nella tipologia delle relazioni che Galanti scriveva dopo le visite nelle province, indirizzandole al Sovrano o ai ministri competenti: *Relazione della provincia di Teramo*, *Rapporto sugli abusi che rallentano il corso della giustizia*, *Relazione sulla parte ecclesiastica dell'Abruzzo*.

⁶⁵ La riedizione della *Descrizione* del 1969, curata da F. Assante e D. Demarco, contiene oltre alla parte del V tomo relativo agli Abruzzi nella sua interezza, la *Relazione generale*

pere il viaggio verso Chieti e a fare ritorno a Napoli, fatto questo che fa capire sia l'intensità della sua produzione letteraria che il suo diretto coinvolgimento nell'attività editoriale della *Società letteraria e Tipografica di Napoli*.⁶⁶ E ciò che colpisce più di ogni altra cosa è l'eco della strenua lotta al regime feudale che aleggia tra le righe dei manoscritti. Lotta che partì proprio da Teramo e che nel territorio abruzzese si alimentò e sostenne.

Nello scenario storico dell'Illuminismo, accanto a personalità come quella di Diderot,⁶⁷ che si distinse per i notevoli interessi filosofici, estetici e letterari, tradotti in una scrittura flessibile e dialogica, la figura del molisano Giuseppe Maria Galanti si colloca a pieno titolo nel novero dei grandi intellettuali dell'età dei Lumi, perché seppe elaborare un "metodo interdisciplinare" nel quale coesistevano geografia fisica e geografia storico-economica, demografia e sociologia.⁶⁸ L'Illuminismo napoletano, nonostante gli esiti lenti e frammentari, ha lasciato una eredità di alto valore culturale alle generazioni della rivoluzione partenopea e al meridionalismo del periodo unitario. E se, come dice lo storico francese Jacques Le Goff:⁶⁹ «impadronirsi della memoria e dell'oblio è una delle massime preoccupazioni delle classi, dei gruppi, degli individui che hanno dominato e dominano le società storiche», ricostruire la memoria attraverso fonti documentarie basate sulle relazioni e i dati oggettivi di chi come Galanti operava all'interno delle strutture amministrative del Regno di Napoli, equivale a ricucire la parte più significativa di una storia del Mezzogiorno finalmente orientata alla realizzazione degli "interessi degli uomini".

della provincia di Chieti, datata Napoli 25 marzo 1792. Cfr. G. M. GALANTI, *Il Giornale del Viaggio (1791) ed altri scritti sugli Abruzzi*, a cura di V. Clemente, Roma, Istituto per la Storia del Mezzogiorno, 1991, edizione che contiene questi documenti: 1) *Giornale del viaggio eseguito di Real ordine nell'anno 1791 per la visita generale dell'Abruzzo*; 2) Ultime 90 pagine della *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, dedicate agli Abruzzi e mai terminate; 3) Capitolo del *Testamento forense* sui confini e le *Emigrazioni*; 4) *Relazioni al re* inedite.

⁶⁶ La prima tappa del secondo viaggio ebbe come base di partenza Venafrò, in Molise, poi la regione cassinese, con una deviazione di otto giorni a Roma, in seguito al «desiderio violento» di Galanti di vedere l'antica metropoli del mondo», per poi dirigersi attraverso Tivoli a Carsoli in Abruzzo e alla piana del Fucino, a L'Aquila, Antrodoco, Città Ducale, Città Reale, Accumoli, Ascoli Piceno, Civitella del Tronto e per finire, a Teramo.

⁶⁷ Denis Diderot (Langres, 1713 – Parigi, 1784). Filosofo, enciclopedista, scrittore e critico d'arte, fu uno dei massimi rappresentanti dell'Illuminismo, in quanto promotore ed editore dell'*Encyclopédie*, insieme a D'Alembert.

⁶⁸ S. MARTELLI, *I Giornali di viaggio in Abruzzo (1791, 1793) di Giuseppe Maria Galanti*, cit., pp. 28-29.

⁶⁹ J. LE GOFF, *Memoria*, in *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986, p. 350.

L'EPISTOLARIO DI MICHELE COLOMBO
NELLA BIBLIOTECA PALATINA DI PARMA

1. Michele Colombo fu una personalità di rilievo nella Parma della fine del secolo XVIII e degli inizi del XIX. Scrittore oggi poco studiato, ebbe una certa fama fino agli inizi del '900, tanto che in un'antologia inglese dei capolavori della narrativa breve di tutti i tempi e di tutte le letterature, pubblicata nel 1923,¹ Colombo era incluso tra i 34 autori chiamati a rappresentare la produzione italiana.²

Nato a Campo di Pietra, vicino Treviso, il 4 aprile 1747³ e morto a

¹ J.A. HAMMERTON, *The master piece library of short stories. The thousand best complete tales of all times and all countries*, issued by Allied Newspapers Ltd. and published in 1923 by The Educational Book Company Limited, London. Il volume relativo agli autori italiani contiene quarantasei racconti dei seguenti autori: Masuccio Salernitano, Giovanni Sabadino degli Arienti, Giovanni Brevio, Matteo Maria Bandello, Luigi da Porto, Agnolo Firenzuola, Pietro Fortini, Gentile Sermini, Anton Francesco Grazzini, Giambattista Giraldo Cinzio, Girolamo Parabosco, Anton Francesco Doni, Francesco Sansovino, Sebastiano Erizzo, Ortensio Lando, Celio Malespini, Scipione Bargagli, Giovan Francesco Straparola, Giovanni Gaetano Bottari, Carlo Gozzi, Michele Colombo, Luigi Capuana, Enrico Castelnuovo, Giovanni Verga, Antonio Fogazzaro, Mario Pratesi, Edmundo de Amicis, Gabriele d'Annunzio, Salvatore Farina, Matilde Serao, Grazia Deledda, Roberto Bracco, Giulio de Frenzi e Luciano Zuccoli. Il racconto del Colombo pubblicato in quest'antologia è quello di "Gianni e dell'Asino", risalente al 1794 e pubblicato precedentemente anche in G. LOCELLA, G. TAVERNA, *Novelle italiane di quaranta autori dal 1300 al 1847*, Lipsia, Brockhaus, 1847.

² S. CARAMELLA, *Note in margine.venture e disavventure della letteratura italiana all'estero*, «La Rassegna», s. IV, XXXI, 1923, 2, pp. 168-169. L'autore, che ha letto del riconoscimento avuto dal Colombo in un articolo pubblicato sul «Corriere della sera» del 24 febbraio 1923 (rubrica «Riviste e giornali»), rimane scandalizzato e polemizza riguardo a questa scelta.

³ A. MARCHESAN, *Scrittori Trivigiani (Sec. XVIII). Michele Colombo*, «La voce del cuore, periodico di varia coltura», VIII, 1897, 22, pp. 16-17. Colombo in alcune occasioni afferma di essere nato il 5 aprile, in altre il 6, ma dall'atto di battesimo pubblicato da Marchesan risulta che il futuro abate era nato il 4 aprile.

Parma il 18 giugno del 1838, studiò nel Seminario di Cènedà, oggi Vittorio Veneto, dove divenne intimo amico di Lorenzo Da Ponte (1749-1838).

Una volta terminati gli studi iniziò la carriera di precettore presso varie famiglie gentilizie, per poi passare nel 1796 a Parma, dove si occupò dell'istruzione di Giovanni Bonaventura Porta, nella cui casa rimase fino alla morte.

L'educazione del Porta gli consentì di compiere una serie di viaggi in Italia e all'estero, dove ebbe modo di conoscere varie personalità di spicco, e in particolare a Firenze riuscì a presentarsi, seppur con qualche difficoltà, a Vittorio Alfieri (1749-1803).⁴

Grande erudito, bibliofilo e filologo, Colombo oggi è noto soprattutto come linguista per le posizioni che assunse nella sua opera maggiore, *Lezioni di una culta favella*, edita per la prima volta a Milano dalla tipografia Mussi nel 1812, assieme al *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze alle arti e ad altri bisogni dell'uomo le quali quantunque non citate nel Vocabolario della Crusca meritano per conto della lingua qualche attenzione*. Nel 1813 ottenne, con le *Lezioni*, il primo premio nel concorso letterario indetto dall'Accademia della Crusca, in *ex aequo* con Ippolito Pindemonte (1753-1828), che concorreva con tre discorsi: *La recitazione scenica, e una riforma del teatro, L'Arminio, e la poesia tragica e Sopra due lettere di Voltaire sulla Merope del Maffei*.⁵

⁴ A. PEZZANA, *Alcuni cenni intorno alla vita di Michel Colombo* [1838], in G. ZAGONEL, *Michele Colombo (Campo di Pietra 1747 - Parma 1838). Bibliografia*, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani Editore, 2002, pp. 9-10: «Non dispiacerà certamente al lettore che io qui l'intrattenga con un aneddoto relativo ad un grand'uomo dalla cui penna insigne tant'onore la nostra Italia riceve. Il conte Vittorio Alfieri era diventato nemicissimo de' francesi (e ben lo dimostra nel suo *Misogallo*) e temendo che alcuno d'essi, venendo in Firenze, avesse in animo di visitarlo, diede ordine al suo cameriere che a chiunque andasse a chieder di lui, dicesse ch'egli era uscito di casa. Ci andò più volte anche il Colombo e n'ebbe sempre la stessa risposta. Un giorno Michele comperò dal Molini un bel Sallustio, ma perché non andava all'albergo, pregò il Molini che glielo serbasse e lasciollo sul banco. Vi capitò poscia l'Alfieri e vedendo quel libro, gli venne voglia di farne l'acquisto, ma il libraio gli disse ch'esso era già venduto. Andato il Colombo dipoi a prendere il suo libro, gli raccontò il Molini che il conte Alfieri, credendo ancora da vendersi, voleva comperarlo e Michele, narrandogli che era stato più volte inutilmente alla casa di lui per fargli riverenza, gli lasciò il libro, incaricandolo di dire al conte che il Colombo si recava ad onore di cederlo ad un Alfieri cui era stato più volte per riverire. Piacque al conte quest'atto e, quantunque non ne accettasse l'offerta, disse al Molini che quando vedesse il Colombo l'avvertisse che tornandovi si facesse annunciare dal cameriere e gli sarebbe aperta la porta. V'andò il Colombo e ne fu ben accolto e da quel giorno in poi potè tornarvi a suo piacere, ed ebbe anche l'onore di prendere la cioccolata con lui».

⁵ I. PINDEMONTI, *Arminio tragedia, edizione quinta. S'aggiungono tre discorsi riguardanti:*

Le *Lezioni* circolarono ampiamente e furono apprezzate da personalità di spicco dell'epoca come Giacomo Leopardi (1798-1837).⁶ La posizione assunta è quella di un purista moderato: diffidente verso l'eloquenza boccacciana, ammirava il Trecento, ma anche il Cinquecento, e riteneva che i moderni dovessero guardare alla lezione dei classici senza però farsi eccessivamente condizionare da essi nello sviluppo della loro lingua.

Nel secolo scorso vari studiosi si sono soffermati sulle posizioni linguistiche di Colombo nell'ambito della *querelle* tra puristi e classicisti. Guido Mazzoni e Giulio Natali sono stati i primi a sottolineare il suo ruolo e a ricordare la fama di cui Colombo godette al suo tempo.⁷ Successivamente, Sebastiano Timpanaro ha messo a confronto il purismo del Colombo con quello di Pietro Giordani (1774-1848),⁸ mentre un'analisi più approfondita è stata condotta alla fine degli anni Settanta da Maurizio Vitale, studioso al quale si devono il primo compiuto profilo storico-letterario di Colombo e una complessiva valutazione critica dei suoi lavori linguistici.⁹ Sempre a Vitale appartiene la definizione dello scrittore trevigiano come un «classicista illuminato»,¹⁰ nonché l'edizione più recente della quarta *Lezione sulla culta favella*, dedicata allo stile che uno scrittore deve utilizzare.¹¹ Un breve accenno allo studioso veneto è fatto pure da Luca Serianni, che in un suo lavoro dedicato alla lingua dei puristi, soffermandosi sul significato del lemma «lusingare» e sull'opportunità di utilizzarlo in senso metaforico, cita come autorevole il parere espresso in proposito da Colombo nella sua *Lezione quinta*, intitolata *Del modo di maggiormente arricchire la lingua senza guastarne la purità*.¹²

il primo la recitazione scenica e una riforma del teatro, il secondo l'Arminio e la poeisa tragica, il terzo due lettere di Voltaire su la Merope del Maffei, Verona, Tipografia Mainardi, 1812.

⁶ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997 [2722-2273] e [2885] e Id., *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, lettere 587 (p. 808), 662 (pp. 868-869), 780 (pp. 963-964) ad Adelaide Maestri; lettera 670 (pp. 879-881) a Gian Pietro Viessesux; lettera 766 (pp. 954-955) a Mario Valdrighi; lettera 916 (pp. 1071-1072) ad Antonietta Tommasini.

⁷ Cfr. G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Francesco Vallardi Editore, 1949, I, pp. 95, 111-112, 365 e 653 e G. NATALI, *Il Settecento*, Milano, Francesco Vallardi Editore, 1950, I, p. 594; II, pp. 696 e 761.

⁸ S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, pp. 65-68.

⁹ M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978 (I ed. 1960), p. 516.

¹⁰ Ivi, pp. 400-402.

¹¹ Ivi, pp. 718-720.

¹² L. SERIANNI, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, p. 182.

La voce dedicata a Colombo nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, compilata agli inizi degli anni Ottanta da Francesco Tateo, ha messo a punto un documentato profilo biografico di questo letterato, dal quale hanno poi preso le mosse, per ulteriori approfondimenti, gli studiosi successivi.¹³ Giampaolo Zagonel e Nicoletta Agazzi, per esempio, hanno cercato di approfondire i rapporti dello scrittore con gli intellettuali parmensi suoi contemporanei.¹⁴

Una singolare attestazione della varietà degli interessi storici ed eruditi di questo intellettuale è stata offerta in tempi recenti da un saggio di William Spaggiari dedicato all'episodio, reso celebre dal romanzo *Il Consiglio d'Egitto* (1963) di Leonardo Sciascia (1921-1989), della falsificazione di alcuni codici arabi operata sul finire del secolo XVIII dall'abate siciliano Giuseppe Vella (1749-1814). Nell'ambito della trattazione Spaggiari pubblica un paio di lettere inedite di Colombo ad Antonio Panizzi (1797-1879), allora esule in Inghilterra, che lo aveva interrogato per conoscere la sua opinione sulla vicenda settecentesca.¹⁵ Il saggio è importante non solo perché vi si pubblicano due lettere di Colombo, fino a quel momento inedite, ma anche perché mostra l'alta considerazione che all'epoca si aveva dell'abate.¹⁶

Valentino Romani, invece, in ben due lavori editi alla fine degli anni Novanta, ha messo in luce le competenze bibliografiche originali e addirittura avanguardistiche dello scrittore trevigiano.¹⁷ Mentre un vero

¹³ *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 27, 1982, pp. 238-241.

¹⁴ G. ZAGONEL, *Michele Colombo (Campo di Pietra 1741- Parma 1838). Bibliografia*, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani Editore, 2002; N. AGAZZI, *Intorno all'abate Michele Colombo. (Campo di Pietra 1747- Parma 1838). Conseguenze del ritrovamento di un ritratto*, Vittorio Veneto, H. Kellerman Editore, 1995, p. 104.

¹⁵ W. SPAGGIARI, *La «minzogna saracina» di Giuseppe Vella nel giudizio di Antonio Panizzi* [1997], in Id., *L'eremita degli Appennini: Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 193-224.

¹⁶ L'autorevolezza di Colombo è riconosciuta anche da Vincenzo Monti, che in una lettera a Pietro Odescalchi del 24 marzo 1821, pubblicata nel 1842 all'interno del suo *Epistolario* (Milano, Resnati), scrive: «Se la difesa da me assunta della contrastata lezione del Petrarca *E ciò che non è lei*, vi è sembrata trionfante (e tale appunto la chiama in una lettera al signor Trivulzio l'abate Colombo), molto più a diritto vi sarebbe paruta tale, se avessi, prima della stampa, fatto la scoperta di un passo nelle opere di Petrarca, ove egli stesso assicurava quella lezione».

¹⁷ V. ROMANI, *Testi di lingua e progressi della Bibliografia italiana: "Le minute osservazioni" di Michele Colombo*, «Il Bibliotecario. Rivista semestrale di studi bibliografici», 1997, 2 pp. 83-94; Id., *Alle origini della Biografia Testuale: le cinque edizioni della "Testina" (ed altre*

riconoscimento del valore ancora insuperato delle osservazioni colombiane sulle edizioni antiche e moderne è stato tributato al nostro scrittore da Alfredo Serrai, che si è avvalso delle sue note per studiare i repertori bibliografici di Nicola Francesco Haym (1678-1729), Jacopo Bravetti e Bartolomeo Gamba (1766-1841).¹⁸

Infine l'ultimo intervento di un certo rilievo sulla rappresentatività storica di Colombo è stato condotto da Maria Corti, che ha esaminato la figura dell'abate in relazione alla questione linguistica nell'epoca romantica.¹⁹

2. Abbiamo detto, dunque, che l'opera maggiore di Colombo è rappresentata dalle *Lezioni di una colta favella*. Queste, nella loro prima edizione del 1812, erano costituite da sole tre lezioni (*Della chiarezza, Della forza e Della grazia di una colta favella*), ma l'abate vi lavorò per tutta la vita, approfondendo il suo pensiero e aggiungendo nuovi argomenti. L'opera ebbe una più ampia diffusione con l'edizione del 1820, stampata a Parma da Giuseppe Paganino con l'aggiunta di una quarta lezione (*Dello stile che deve usare oggidì un pulito scrittore*). Le quattro lezioni, insieme a una quinta (*Del modo di maggiormente arricchire la lingua senza gustarne la purità*), furono, ripubblicate nel primo (1824) dei cinque volumi degli *Opuscoli dell'abate M[ichele]. C[olombo].*, usciti, ancora per i tipi del Pagnino, dal 1824 al 1837. Sempre nel 1824, inoltre, le prime quattro lezioni furono edite anche a Milano da Giovanni Silvestri in *Opere dell'ab[ate]. M[ichele]. C[olombo]. di Parma*, mentre tutte e cinque furono stampate di nuovo nel 1825 a Napoli presso Agnello Nobile, col titolo di *Discorsi ovvero lezioni sull'eloquenza e sullo stile dell'abate di Michele Colombo*, preceduti da un *Ragionamento proemiale* di Basilio Puoti (1782-1847).

La scrittura utilizzata dal trevigiano in questo suo lavoro è piana e chiara, priva di affettazioni e con una marcata impostazione didattica; in quanto rivolta principalmente ai giovani. Colombo però non fu solo autore delle *Lezioni*.

Una parte nient'affatto secondaria della sua attività di studioso è rap-

ricognizioni dell'abate Michele Colombo), «Il Bibliotecario. Rivista semestrale di studi bibliografici», 1998, 2, pp. 13-28.

¹⁸ A. SERRAI, *Storia della bibliografia. VII. Storia e Critica della Catalogazione Bibliografica*, a cura di G. Maggiano, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 511-532; Id., *Storia della Bibliografia. X. Specializzazione e Pragmatismo: i nuovi cardini dell'attività bibliografica. Parte I e II*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 391-396.

¹⁹ M. CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 161-191.

presentata dalla miniera, che si sta iniziando ad esplorare solo adesso, di osservazioni e di note linguistiche autografe di Colombo, conservate da alcuni esemplari di edizioni di opere della letteratura italiana (come il *Decameron*,²⁰ la *Gerusalemme Liberata* e le *Cento novelle antiche*), appartenuti al letterato ed oggi conservati nella Biblioteca Palatina di Parma. Si tratta di esemplari che servirono alla preparazione di edizioni di questi classici, curate da Colombo.²¹

Tra le opere minori vanno ricordati alcuni componimenti burleschi, quasi tutti rifiutati e tuttora inediti, prodotti sotto l'allusivo e scherzoso pseudonimo di Angel Piccione, come pure numerosi componimenti enonomiastici, talvolta abbastanza affettati, e di cui quello riuscito meglio è l'elogio di Eleonora Bulgarini, la sposa del Porta, precocemente scomparsa nel 1819, uno scritto in cui l'abate traccia un modello ideale di educazione femminile.

Nel 1820 videro la luce i *Trattatelli tradotti dalla lingua malabrica nell'italiana favella*, una raccolta di sentenze morali, anche contro certi vizi letterari, che l'autore finse di aver tradotto da un manoscritto recuperato nel paese immaginario di Malabar.²²

²⁰ Le osservazioni di Colombo in margine al *Decameron* di Boccaccio sono particolarmente apprezzate da Ugo Foscolo nel *Discorso storico sopra il testo del Decameron*, in Id., *Saggi e discorsi critici*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, X, pp. 373-374: «[...] Ma un codice, anche stampato, è lettura malagevole a molti; e però le edizioni d'allora in qua [il riferimento è alle edizioni effettuate a partire da quella di Lucca nel 1761], o non se ne giovano più che tanto; o conformano l'ortografia all'uso moderno; o professano di stare in tutto al Manelli, ma rimutano qua e là molte cose imputandole a errori della stampa di Lucca: e non dicono il vero. L'uomo dotto che attese all'edizione di Parma [Colombo] intendendo di preservare la lezione del Manelli e agevolarla al più de' lettori, se ne giovò da maestro».

²¹ *Decameron di Messer Boccaccio*, corretto e illustrato con note, a cura di M. Colombo, Parma, Stamperia Blanchon, 1812- 1814, 8 voll. (l'opera fu considerata la migliore edizione critica del *Decameron* del secolo XIX); *La Gerusalemme Liberata, poema di Torquato Tasso, ridotta a miglior lezione, aggiuntovi il confronto delle varianti tratto dalle più celebri edizioni, con note critiche sopra le medesime*, a cura di M. Colombo, Firenze, Giuseppe Molini, 1824; *Le cento novelle antiche secondo l'edizione del 1525, corrette e illustrate con note*, Milano, per cura di Antonio Tosi, 1825. La prefazione e la cura del testo sono di Michele Colombo. A questi lavori è da aggiungere la prefazione che il Colombo scrisse per A. MANZONI, *I Promessi Sposi, storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da A. Manzoni*, Parma, Pietro Fiaccadori, 1838, 2 voll.

²² M. COLOMBO, *Trattatelli tradotti dalla lingua malabrica nell'italiana favella*, in *Opuscoli letterari*, Bologna, Nobili, 1820. Le edizioni successive, a partire da quella di Paganino del 1824, sono rivedute e ampliate, e gli aforismi passano da cento a centosette. Questa è

3. Sempre presso la Palatina è conservato l'epistolario dell'abate, di una parte del quale ci proponiamo di approntare l'edizione critica. L'opera è costituita da un'imponente mole di lettere rilegate in quattordici volumi di circa ottocento carte ciascuno. La maggior parte delle lettere appartengono, in verità, ai moltissimi corrispondenti dell'abate. Il carteggio palatino, dunque, custodisce solo la porzione superstite di un epistolario che, per quanto riguarda le missive di Colombo, risulta in gran parte andato perduto. Le epistole furono raccolte dal più importante allievo di Colombo, il già citato Giovanbattista Porta e, almeno ad una prima osservazione, sembrano ordinate in maniera piuttosto casuale, certamente non secondo un criterio cronologico, come risulta dal fatto che la prima lettera del primo volume è datata 6 gennaio 1812, mentre l'ultima del quattordicesimo volume reca la data del 7 giugno 1790.

L'analisi delle prime lettere sembrerebbe indicare un ordine basato sull'identità dei corrispondenti; la corrispondenza col canonico fiorentino Domenico Moreni (1763-1835), che apre il primo volume dell'epistolario, è ordinata cronologicamente, ed è poi seguita da una seconda sezione di lettere dirette a un altro corrispondente, ugualmente ordinate per data. Finita la sequenza delle lettere scambiate con questo secondo interlocutore, ne inizia una nuova con un terzo corrispondente e così via.

È da notare, inoltre, che all'interno del carteggio confluiscono sporadicamente lettere inviate da terzi al Porta.

Le lettere furono vendute dalla seconda moglie del Porta, Sofia Bulgarini (sorella della defunta Elena), ad Angelo Pezzana (1772-1862), bibliotecario della Palatina e biografo del Colombo. Questi, nel 1843, approntò la stesura definitiva del *Catalogo dei Libri della Biblioteca Colombo* di proprietà della famiglia Porta, ed inviò numerose lettere a Enrico Salati, ministro (Presidente) degli Interni del Ducato, per caldeggiare l'acquisto di tutti i libri, i manoscritti e le lettere dell'abate da parte delle autorità parmensi.²³ Il ministro rispose a Pezzana il 15 luglio 1843, comunicandogli che sua maestà Maria Luigia approvava l'acquisto:

l'unica opera di Colombo, oltre alla già citata quarta *Lezione* e a un gruppo di lettere e un sonetto editi da Zagonel (M. COLOMBO, *Nove lettere e un sonetto*, a cura di G. Zagonel, Vittorio Veneto, Grafiche De Bastiani, 1997), ad essere stata pubblicata nel Novecento: cfr. *Scrittori di aforismi*, a cura di G. Ruozi, Milano, Mondadori, 1995.

²³ Il Pezzana, tra il 1804 e il 1862, si prodigò affinché il patrimonio librario della biblioteca parmense divenisse più cospicuo. A lui si devono l'acquisizione di duecento stampati bodoniani, di fondi di monasteri soppressi e della Libreria di Giovanni Bernardo De Rossi (1742-1831), professore di lingue orientali all'Università di Parma dal 1769 al 1821.

[...] in prezzo di lire ventinove mila, que' libri e que' manoscritti notati in un Catalogo di dugentosessant'otto pagine, che già appartennero all'Abate Michele Colombo, e que' libri notati essi pure in un altro Catalogo di ventinove pagine che il marito della venditrice aggiunse a' sopraddetti.²⁴

Angelo Pezzana non tenne compatta questa raccolta bibliografica (che lo stesso Antonio Panizzi aveva pensato di acquistare per la biblioteca del *British Museum* di Londra), ma la disperse in diversi fondi della Palatina e forse ne vendette anche qualche volume già posseduto dalla Biblioteca parmense.²⁵

Le lettere del primo volume dell'epistolario furono pubblicate dal Pezzana nel 1856 senza, però, alcun tipo di intervento critico.²⁶

Il carteggio è stato sottoposto a un restauro tra il 1989 e il 1990:²⁷ si è provveduto alla sostituzione della coperta, in quanto la precedente non era più atta a proteggerne il contenuto, aggiungendo due fogli di guardia all'inizio e alla fine di ogni volume. Nel rilegare i volumi, le epistole di misure differenti sono state uniformate nelle dimensioni con integrazioni di carta giapponese.

Altre lettere del Colombo, conservate presso la Palatina, sono contenute nel *Carteggio Pezzana*, che ne conta sessantasei, nel *Carteggio Sanvitale-Simonetta*, che ne comprende tre inviate al conte Giuseppe Simonetta, mentre nell'archivio Micheli-Mariotti sono presenti lettere e autografi non ancora catalogati.

Allo stato attuale delle ricerche non si può escludere che altre lettere autografe di Colombo giacciono ancora nascoste all'interno degli epistolari di alcuni suoi corrispondenti.

Al momento, dunque, le lettere della Palatina sono le uniche lettere autografe di Colombo a noi note. Di questo studioso, però, ci sono pervenute a stampa un certo numero di missive, pubblicate nelle seguenti opere:

- *Delle opere del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù*, Torino, Tipografia di Giacinto Marietti, 1825, conservate presso la Biblioteca

²⁴ Cfr. G. ZAGONEL, *Michele Colombo*, cit., p. XXIII.

²⁵ Cfr. A. CIAVARELLA, *Notizie e documenti per una storia della Biblioteca Palatina di Parma. I duecento anni di vita dalla sua fondazione (1762-1952) e il centenario della morte di Angelo Pezzana (1862-1962)*, Parma, Biblioteca Palatina, 1962, pp. 150-152.

²⁶ A. PEZZANA, *Lettere dell'abate Michele Colombo raccolte dal Cav. A. Pezzana, precedute da un discorso di Gaetano Gibelli*, I, Bologna, Tipografia all'Ancora, 1856.

²⁷ Il restauro è stato effettuato da *Allegri Laboratorio Libri Parma*.

Palatina di Parma, contenente prima della vita di S. Ignazio una lettera del Colombo;

- *Lettere di Carlo Roberto Dati*, a cura di Domenico Moreni, Firenze, stamperia Margheri, 1825, conservate presso la Biblioteca Marciana di Venezia, contenente una lettera del Colombo al Moreni datata Parma, 14 giugno 1825;
- *Vitae Dantis, Petrarchae, et Boccaccii a Philippo Villanio scriptae*. Ex Codice inedito Barberiniano, Florentiae, Typis Magherianis, 1826, conservate presso la Biblioteca Civica di Padova, contenente due lettere del Colombo al Moreni datate 6 e 14 novembre 1821, in cui vi sono delle riflessioni sul *Decameron*;
- *Lettere inedite di illustri italiani pubblicate nelle fauste nozze Maldura-Rusconi*, a cura di Fortunato Federici, Padova, coi Tipi della Minerva, 1838, conservate presso la Biblioteca Civica di Treviso e la Biblioteca Marciana di Venezia, contenenti una lettera del Colombo a Daniele Francesconi (1761-1835), datata Parma 22 settembre 1827, in cui si narra della sua amicizia con Lorenzo Da Ponte, ritenuto morto perché l'abate non ne riceve più notizie dal 1818 (La lettera è stata ripubblicata in D. FRANCESCONI, *Vite, opere scelte, epistolario*, a cura di G. Zagonel, V.Veneto, D. De Bastiani Editore, 2009, pp. 268-269);
- *Lettere inedite di Vincenzo Monti, di Ippolito Pindemonte, di Luigi Biondi, di Paolo Costa, di Urbano Lampredi, di Tommaso Gargallo, di Gian Gherardo De Rossi e di altri*, pubblicate a Roma dalla Tipografia Gismondi nel 1846 e oggi confluite in una collezione privata, contenenti cinque lettere del Colombo a vari corrispondenti datate tra il 1830 e il 1838;
- *Lettere inedite di Bollati, Ventura, Missirini, Colombo, Cesari, Monico, Pellico, Vittorelli e Giordani*, Ceneda, Tipografia Vescovile di G. Longo, 1865, conservate presso la Biblioteca del Seminario di Vittorio Veneto e contenenti una lettera di Colombo al conte Francesco Amalteo datata Parma, 8 giugno 1818;
- *Lettere di uomini illustri, tolte dagli autografi da Giovanni Ghinassi nelle faustissime nozze di Enrichetta Conti-Giulio Metelli*, Faenza, Tipografia Marabini, 1869, conservate presso la Biblioteca Marciana di Venezia, contenenti una lettera scritta da Colombo cinque giorni prima di morire, Parma 12 giugno 1838, a don Andrea Strocchi (1767-1860);
- *Nozze Valeri-Curti*, Vicenza, Tipografia Paroni, 1882, conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma, contenente due lettere del Colombo a Francesco Testa; datate Parma, 21 ottobre 1817 e Parma,

26 ottobre 1824 (D. FRANCESCONI, *Vite, opere scelte, epistolario*, cit., p. 269, contenente una lettera di Colombo a Daniele Francesconi, datata Parma 19 febbraio 1828, ancora su Lorenzo Da Ponte).

4. Le lettere inviate dal Colombo vantano interlocutori di un certo rilievo tra i quali, per esempio, Basilio Puoti, Antonio Cesari (1760-1828), Ippolito Pindemonte, Girolamo Tiraboschi (1731-1794) e Pietro Giordani. Esse sono di alto valore storico-filologico e di notevole interesse letterario per le discussioni bibliografiche e per le recensioni librarie che accolgono.

Un esempio dell'acribia critico-filologica dell'abate è fornito già dalla lettera che apre il primo volume del carteggio. L'epistola (cc. 1r-11v), scritta il 6 gennaio 1812, è inviata al fiorentino Domenico Moreni, canonico della Basilica di San Lorenzo di Firenze, che Colombo avrebbe conosciuto personalmente solo qualche tempo più tardi.²⁸ Appena un anno prima, nel 1811, Moreni aveva pubblicato un importante catalogo bibliografico, dedicato alla produzione di uno dei maggiori stampatori fiorentini del Cinquecento, Lorenzo Torrentino (1499-1563).²⁹ Nella lettera il Colombo analizza tutta la produzione del Torrentino e dà informazioni in merito a questioni omesse o trattate soltanto superficialmente dal corrispondente, con osservazioni incontrovertibili, tanto che il Moreni nella seconda edizione degli *Annali*, pubblicata nel 1819, avrebbe fatto tesoro dei suggerimenti dell'abate ringraziandolo pubblicamente per il suo contributo nell'introduzione all'opera.³⁰

È da notare che le osservazioni di Colombo sulle edizioni censite da Moreni, spesso divergenti da quelle del canonico fiorentino, nascono da una puntuale disamina di esemplari di quelle stesse edizioni possedute o consultate dall'abate parmense. Questi però, lungi dall'attribuire al suo

²⁸ G. ZAGONEL, *Michele Colombo*, cit. alla p. XVII sostiene che Colombo e Moreni si siano conosciuti a Firenze nel 1798, ma in realtà nella lettera si legge: «Illustrissimo Signore, anche senza aver avuta la occasione che certo avrei molto desiderata, di conoscere Lei di persona, oso indirizzarLe una mia lettera».

²⁹ D. MORENI, *Annali della Tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino*, Firenze, presso Niccolò Carli, 1811, p. 240.

³⁰ Cfr. Id., *Annali della Tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino impressore ducale*, edizione seconda corretta e aumentata, Firenze, per Francesco Daddi, 1819 [rist. anast. a cura di M. Martelli, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1989], p. 42: «[...] dobbiamo tutto il merito al carissimo, e Chiarissimo Sig. Ab. Michele Colombo che tanto si è adoprato co' suoi avvertimenti a render meno difettosi questi nostri Annali, e ad aumentarne la nostra preziosa serie delle edizioni».

dotta interlocutore la colpa di una descrizione negligente, sommaria o errata, si mostra decisamente convinto che tali divergenze siano quasi sempre giustificabili con effettive difformità tra le copie usate da Moreni rispetto alle proprie, difformità dovute a quelle che la moderna filologia dei testi a stampa chiama le varianti di stato:

Essendomi preso, così per mio diletto, il pensiero di collazionare colle descrizioni ch'Ella ne ha fatte i pochi libri, che io tengo fra' i miei, impressi da quell'egregio Stampatore, io vi ho riscontrata, generalmente parlando la più scrupolosa esattezza. Vero è che qualcuno non concorda affatto colla descrizione di Lei; ma io credo, anzi tengo per fermo, che ciò le più volte derivi dall'essere l'esemplare servato da Lei in ciò differente dal mio. E perché a' veri amatori di bibliografia suol esser cosa gradevole il prender notizia di quelle diversità che talora s'incontrano tra più esemplari di una stessa edizione, non si dovrà, credo, rincrescere che io le faccia qui un cenno delle poche diversità le quali mi è accaduto di rilevare tra gli esemplari da Lei seguiti, ed i miei.³¹

E ancora:

Alla pag. 104, dopo essersi detto da Lei che quell'Opericciuola fa di Simone Porzio intitolata Disputa di quella Fanciulla³² ecc. è mancante di tutte le note tipografiche, è fatto un rimprovero all'Haym³³ dell'aver egli supposto che sul frontespizio di quel Libricciuolo siavi indicato il luogo della stampa, cioè Firenze; il che, (dic'Ella), è falso: ma l'Haym questa volta aveva ragione ancor egli; stantechè anche nel mio esemplare il luogo della stampa, cioè Firenze v'è; ed eravi parimente in due altri³⁴ che ne possedeva il Gravenna.

³¹ In questa sede forniamo una trascrizione del testo della lettera secondo le normali consuetudini citazionali riservate ai carteggi di quest'epoca, senza produrre un testo critico vero e proprio. Ci riserviamo di mettere a punto un insieme di criteri utili alla resa critica delle lettere colombiane quando la trascrizione del carteggio palatino che stiamo conducendo sarà giunta a uno stadio più avanzato.

³² Il riferimento è a S. PORZIO, *Disputa sopra quella Fanciulla della Magna, la qual visse due anni, o più senza mangiare, e senza bere*, tradotta in lingua fiorentina da Gian Battista Gelli, Firenze, per i tipi di Lorenzo Torrentino, 1551.

³³ [NICOLA FRANCESCO HAYM], *Biblioteca italiana, o sia Notizia de' libri rari italiani nella lingua italiana*, Venezia, Angiolo Geremia, 1728.

³⁴ Prima di «altri» si legge la lezione «esemplari» cassata *currenti calamo* con alcuni tratti obliqui di penna.

Un esempio dell'oculatezza critica del Colombo emerge dal passo seguente:

Molto più notevole poi è lo sbaglio che fu preso nel descrivere la Vita di Consalvo alla pag. 64. Ella fu sicuramente ingannata dal menzognero esemplare in cui Ella s'avvenne. Esso non avea punto che fare colla impressione del 1550, ma apparteneva alla ristampa fattasene due anni appresso.³⁵ E perché doveva essere mancante e della dedicatoria e del frontespizio, questi vi furono ristampati più modernamente, com'Ella ha molto ben rilevato, mettendoci la data della prima impressione. Il mio esemplare, che è veramente uno di quelli del 1550, è tutt'altra cosa, che quelli del 1552: il carattere vi è più grosso, o, come dicono que' dell'arte, di maggior occhio; la distribuzione delle pagine affatto diversa.

Nella stessa lettera, il Colombo contraddice il Moreni sulla possibilità che il Torrentino abbia stampato tre opere del suo catalogo a Pescia piuttosto che a Firenze.³⁶ Scrive infatti:

[...] io dubito forte non fossero ite affatto in disuso al tempo del Torrentino quelle tipografie ambulanti che usavano gli stampatori del secolo precedente: e credo che non siasi pensato più ad esse, dacchè si ebbero stabili stamperie in tutte le città di qualche considerazione. Quale sconcio pertanto e quale dispendio non sarebbe stato ad uno stampatore, che s'era fissato in Firenze, il trasferire a Pescia gli attrezzi suoi tipografici, e perché? per non ristamparvi che tre soli libri; ai quali poteva, senza tanta briga, appor così bene la data di Pescia standosi a Firenze come ce l'avrebbe posta rimanendo quivi. Forse

³⁵ L'opera in questione è P. GIOVIO, *La Vita di Consalvo Fernando di Cordova detto il gran capitano scritta trad. di M. L. Domenichi*, Firenze, Torrentino, 1550, seconda edizione novembre 1552.

³⁶ I volumi in questione sono: S. DELLA BARBA, *Nuova sposizione del sonetto del Petrarca, che comincia In nobil sangue vita umile, e quieta; nella quale si dichiara qual sia stata la vera nobiltà di Madonna Laura per Simon della Barba*, Pescia, Lorenzo Torrentino, 1554; G. F. PICO DELLA MIRANDOLA, *Dialogo intitolato la strega, ovvero de gli inganni de demoni dell'illustre signor Giovan Francesco Pico conte de la Mirandola. Tradotto in lingua toscana per il signor abate Turino Turini da Pescia*, Pescia, Lorenzo Torrentino, 1555; Id., *Le sette sposizioni del s. Giovanni Pico de la Mirandola intitolate Heptaplo, sopra i sei giorni del Genesi. Tradotte in lingua toscana da m. Antonio Buonagrazia canonico di Pescia e da m. Pompeo de la Barba raccolte in brevi somme con una pistola del medesimo al decano di Lucca che è l'epilogo di tutta l'opera*, Pescia, Lorenzo Torrentino, 1555.

quell'esemplare della Nuova Sposizione ecc, che ha sul frontespizio Firenze invece di Pescia potrebbe dare qualche peso ancor esso alla mia congettura.

Da questi primi e pochi esempi si può ben capire che il Colombo può essere considerato una delle incarnazioni più rappresentative dell'abate letterato, frequentatore di salotti più che di sagrestie.³⁷

Render finalmente disponibile in una moderna edizione l'epistolario di Michele Colombo significa avere la possibilità di conoscere le posizioni assunte da importanti intellettuali italiani su numerosi argomenti del dibattito storico-letterario del primo Ottocento.

³⁷ Cfr. N. AGAZZI, *Intorno all'abate Michele Colombo*, cit., p. 23.

IL RAPPORTO TRA LE ARTI IN PASQUALE DE LUCA

Pasquale De Luca¹ si forma in quella temperie culturale napoletana, di cui Benedetto Croce traccia un ampio disegno di forte rilievo nella storia della letteratura della nuova Italia;² senza l'importante traccia lasciataci dal Croce il nome di Pasquale De Luca sarebbe caduto in un ingiusto e doloroso oblio, restando solo una vaga notizia nell'atto di nascita n. 107 del registro delle nascite di Sessa Aurunca cittadina della Campania ai confini con il Lazio in cui alle tre del mattino del 1 maggio 1865 viene alla luce.

Contrariamente a ciò che normalmente avviene negli studi di ricerca ho iniziato a inseguire le tracce della feconda vita artistica di Pasquale De Luca incontrando le persone prima delle fonti scritte; i suoi concittadini mi hanno accolto con estremo entusiasmo perché sentono viva la necessità di riportare il ricordo dell'illustre cittadino suessano nella società attuale. Hanno esordito, con accenti di orgoglioso e sincero campanilismo, dicendo che Pasquale De Luca è stato «il più amato degli scrittori contemporanei dopo il De Amicis».

Tutti quelli che lavorarono con lui e per lui, l'amarono e lodarono. Grandi critici e scrittori, non solo italiani ma anche stranieri, dettero di lui giudizi ammirati.

L'attestato di stima ed affetto è anche impresso nelle pagine di *A Pasquale De Luca nel suo primo giubileo letterario*,³ dove colleghi ed amici pensarono di manifestargli la loro affezione e il loro rammarico per il suo allontana-

¹ La bibliografia completa di Pasquale De Luca è riportata in appendice al presente contributo.

² B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1964, Vol. IV, *Appendice*, pp. 268- 272.

³ *A Pasquale De Luca nel suo primo giubileo letterario, i colleghi, gli amici*, Milano, G. Dalmiano Editore, 1910.

mento dalla direzione della rivista «Natura ed Arte» che per dodici anni aveva brillantemente diretto, diffondendo con essa la cultura ed il buon gusto nelle famiglie italiane per lanciarsi sulla breccia del giornalismo con una nuova rassegna divenuta poi sua creatura prediletta.

Costituitisi in Comitato, a cui si associarono di buon grado gli illustri Salvatore Farina, Roberto Bracco e Adolfo Albertazzi, si rivolsero con una circolare a quanti in Italia e all'estero furono collaboratori di De Luca; a quanti gli furono colleghi e maestri.

L'Invito, con la data dell'ottobre 1910, fu accolto da ogni terra d'Italia e dell'estero, la pubblicazione della raccolta coincise splendidamente con le nozze d'argento fra De Luca e il giornalismo.

Ha lasciato un vasto retaggio, utile ed onesto, come romanziere, novelliere, critico d'arte, presentatore arguto e solenne delle visioni di bellezza della terra aurunca e della vita dell'Italia contemporanea.

Di Pasquale De Luca non esiste una esauriente biografia, quindi il lavoro di ricerca si presenta di non facile ricognizione.

Nato in una umile e modesta famiglia, parve subito dotato di potenza immaginifica e di amore per le belle lettere, se è vero che, ancora fanciullo, si dedicava a costruire marionette ed a maneggiarle per divertire i piccoli del suo rione di via San Nicola, presentando le storie dei paladini, dell'amore e della fede.⁴

Nelle sue prime novelle si legge di distese silenti, di notturni chiari e limpidi o senza luna e stelle, di usi e costumi della terra aurunca, di riti, feste e folklore paesano, di contadini e mandriani, di romantiche storie d'amore e di morte, di vendette e tragedie d'onore, opere di alta poesia, degna dei massimi rappresentanti della nostra letteratura verista.

La sua prima opera giovanile: *Racconti Silvani*⁵ nella prima edizione ebbe a copertina una splendida illustrazione del maestro Domenico Morelli e la prefazione di un grande amico del De Luca, il già noto Onorato Fava⁶

⁴ A. DE LUCIA, *Pasquale De Luca. La vita/L'opera*, Napoli, Ed. "La Mediterranea", 1979.

⁵ P. DE LUCA, *Racconti Silvani*, Trani, Pantagruel, 1888.

⁶ Onorato Fava nasce il 7/7/1859 a Collobiano (Vercelli); è compagno di scuola di Armando Diaz. Trasferitosi a Napoli, frequenta l'Università dove è allievo di Francesco De Sanctis. Dapprima impiegato al Banco di Napoli, diviene in seguito titolare di una cattedra di letteratura italiana presso le scuole medie, attività che mantiene per ben 36 anni. Nel 1877 è corrispondente della rivista «La Musa» di Parigi, fonda il periodico «Lo Studente», scrive sulla «Gazzetta Letteraria» di Torino, dove appaiono le sue prime novelle, insieme con quelle di Matilde Serao. Pubblica nel 1885 *Vita napoletana*, una raccolta di novelle, presentata all'editore da una lettera di Giovanni Verga, seguita da *Vita nostra*.

Nel 1888 a Bologna conosce il Carducci (che lo apprezza molto, e così anche D'An-

che esordisce nella presentazione dicendo: «Quando la novella non si limita solamente alla riproduzione del vero, ma coglie di preferenza i costumi, le abitudini, le note caratteristiche di certi tipi popolari – allora, oltre essere opera d'arte, assurge all'altezza di opera civile».

Tutto questo riporta alla mente inevitabilmente l'arte del Verga con cui condivide anche la terra d'origine, ed è proprio da questa intuizione che sono riuscita a rintracciare il carteggio inedito Pasquale De Luca-Giovanni Verga custodito nell'archivio della Biblioteca Universitaria di Catania, nelle lettere del nostro autore scritte al Verga si evince la profonda stima nutrita nei suoi confronti e ancor di più l'ammirazione stilistica che De Luca riprenderà più volte nei suoi lavori letterari e che lo spinsero a chiedere ripetutamente il parere del grande maestro verista sui suoi lavori.

Alcuni suoi racconti, profondamente drammatici, ci fanno ricordare e rivivere le scene de *La lupa*, de *L'amante di Gramigna*, di *Cavalleria rusticana*.

La piena affermazione l'ebbe come romanziere verista, affermando la sua fisionomia più completa e fedele al naturalismo provinciale.

Scrisse successivamente una trilogia in cui, fedele ai canoni del naturalismo, tentò di dare una rappresentazione della società, declinandola nei suoi tre gradi: popolare, borghese, aristocratico.

Il romanzo *Alle porte della felicità* (1902), denso di passioni e di tristezza, con arte semplice ma efficace, compendia tutta la tragica ironia della vita e del cuore di Napoli.

Nel secondo romanzo *Le ambiziose* (1905) rappresenta pienamente il piccolo mondo borghese del nostro Meridione, visto nella sua spregiudicatezza,

nunzio). Frequenta i salotti letterari della Napoli bene dove conosce Clara Masucci, pittrice, che sposa nel 1891.

Nel 1889 Onorato Fava è socio fondatore della Società dei Nove Musi, costituita da Benedetto Croce; ne fanno parte Francesco Nitti, il poeta e orientalista Francesco Cimmino, l'avvocato Michele Ricciardi, l'archeologo Vittorio Spinazzola, Michelangelo Schipa, il critico d'arte Vittorio Pica, il giornalista e scrittore Carlo Petiti. Sede ufficiale della Società dei Nove Musi, era il retrobottega della famosa libreria di Luigi Pierro in Piazza Dante.

Lo scopo principale di questa società di amici è quello di solennizzare l'uscita di ogni nuovo libro di ciascuno dei soci e ciò deve avvenire alla tavola di Pallino (famosa taverna napoletana, fondata da una dinastia di cuochi: quella dei Micera), creano anche una sorta di impresa araldica: una forchetta e un coltello al naturale incrociati in campo bianco. «La Società dei Nove Musi non può riunirsi che a tavola». Lo spirito goliardico della Società formata da personaggi di altissimo livello culturale, li accompagnò anche nella fondazione di «Napoli Nobilissima» che ebbe il merito di scrivere la storia topografica e artistica della città di Napoli. Alla rivista collaborarono le più importanti firme dell'epoca.

nelle sue passioni e miserie, ricco di amore per gli intrighi; riscosse un grande successo non solo in Italia, ma fu tradotto anche in francese ed in tedesco.

Il terzo romanzo *Il cavaliere di Malta*, che fu annunciato, ma non pubblicato, avrebbe dovuto presentare le scene della vita aristocratica.

Ben presto cominciò a scrivere nei giornali letterari, specialmente in quelli napoletani, e nel «Piccolo» di Napoli, diretto da Rocco de Zerbi, dando prova d'ingegno forte e versatile.

Fece parte della redazione del «Piccolo», quando ne fu direttore Arturo Colautti, e di quella del «Corriere di Napoli».

Giovanissimo Pasquale De Luca si allontanò da Sessa per trasferirsi a Napoli, crogiuolo di letterati, novellieri, poeti, dove decine di graffianti giornali nascono e muoiono nel giro di pochi mesi, l'interesse per le arti è assai diffuso, nascono case editrici e riviste letterarie.

Nella grande metropoli ebbe la possibilità di evidenziare le sue capacità scrivendo sui giornali «Don Marzio» e «Il Pungolo», ove trovò aiuto e lode da parte di artisti e poeti già in fama.

Contemporaneamente alla sua attività di pubblicista continuò a scrivere novelle, che pubblicò nella raccolta *Senza Sole*.⁷ Questi racconti percorsi da una diffusa vena malinconica lasciano forse trapelare la sua angustia per l'incomprensione e la maldicenza dei suoi concittadini che lo fecero allontanare da Sessa.

Il suo amico ed estimatore Onorato Roux⁸ nella sua eccezionale ed oggi assai rara raccolta sugli *Illustri Italiani Contemporanei, memorie giovanili autobiografiche*⁹ fa un generoso ed arguto ritratto della figura di Pasquale

⁷ *Senza Sole*, Napoli, Stabilimento Tipografico Tocco, 1890.

⁸ Onorato Roux, scrittore nato a Perugia, nel 1859, visse a Roma. Diresse parecchi giornali e riviste, fra cui: «Giornale illustrato dei ragazzi», il «Paradiso dei bambini», il «Giornale dei ragazzi», il «Giornale illustrato di storia naturale», la «Piccola Antologia per i giovanetti». Ha pubblicato numerosi libri educativi e di letteratura amena, fra i quali vanno notati: *Nel paese delle fate; Nei regni incantati; Mondo fantastico; Beppino e la sua famiglia; Ricreazioni infantili; La principessa muta; Un calzolaio poeta; il libro delle fate; La penna del grifo; Ricordi giovanili; Fra ragazzi; Le favole di Esopo; Le favole di Pignotti; La costituzione italiana; Elementi di statistica; Novelline bizzarre; Fiabe delle veglie invernali, Le avventure di Magrolina e Poveraccia; Carina, Le feste del villaggio; Tra giovani; Metastasio; La prima regina d'Italia (Margherita di Savoia); Infanzia e giovinezza di illustri italiani; Illustri italiani contemporanei.*

Parecchie sue opere furono tradotte in francese, tedesco e svedese.

Fu premiato con medaglia di bronzo alla Esposizione Universale di Chicago e nominato vice-presidente di quel Congresso internazionale di Educazione. Decorato della medaglia d'oro dei benemeriti dell'Istruzione; fregiato di varie onorificenze.

⁹ O. ROUX, *Illustri Italiani Contemporanei. Uomini Politici, Patrioti e Pubblicisti*, Parte II,

De Luca, che diventa un preziosissimo documento e una puntuale testimonianza delle sue eccezionali e prolifiche capacità artistiche; menziona tra le novelle, i racconti e i romanzi da lui apprezzati del nostro giovane scrittore: *I denari*, *L'onorevole Zucchini*, *L'idea di Bruno*, *Alle porte della felicità*, *Le ambiziose*, *Il prodigio*.

Roux definisce meravigliosamente educativo, altamente patriottico e di eletto sapore letterario il libro di De Luca *I Liberatori. Glorie e figure del Risorgimento (1821-1870)* e *Dalle Alpi al mare*, una colorita evoluzione della vita e delle bellezze d'Italia.

Lusingato da tali lodi tessute con viva franchezza ed esaustiva conoscenza della sua produzione artistica, Pasquale De Luca rispose affettuosamente all'amico mettendo a nudo i suoi trascorsi e i silenti pensieri raccontandosi così:

Le memorie della mia prima giovinezza non valgono, forse, mio carissimo Onorato, se non per la parte che in esse occupano uomini assai più di me meritevoli di essere ricordati ed ammirati: ecco la sola ragione che mi fa cedere all'invito lusinghiero di chi, dalla Capitale, si dipartiva pochi anni prima di me per la comune erta faticosa, e, lungo il sentiero così aspro e così malsicuro, tante e tante volte scambii con me fraterni sorrisi e care parole di reciproco incoraggiamento.

.....

Chi, osservando e studiando le mie predilezioni infantili, avesse dovuto pronosticare sul mio avvenire, certo non si sarebbe di troppo sbagliato, poiché la mia passione per le lettere in generale, e per il giornalismo in particolare, fu sempre più accentuata, anche se ero destinato al commercio da mio Padre – un modesto negoziante di provincia, figlio di un ricco industriale decaduto e pronipote di non so qual personaggio della Casa reale di Caserta, qui trasferitosi col «Re Nasone» dalla Sicilia, nostra terra d'origine.

Che cosa mai non fecero i miei parenti, e ostacoli d'ogni sorta per distrarmi dalle aspirazioni chimeriche del giornalismo e della letteratura! Vani gli studi tecnici per i quali passai dal piccolo ridente centro montanino – laggiù in fondo alla Terra di Lavoro – all'immensa città delle Sirene, fastosa e piena di allettamenti; vana la ristrettezza dei mezzi che, non volendo io continuare il negozio di mio Padre, m'imponeva una occupazione immediata, sicura e remunerativa.

Uscito appena dalle scuole elementari, compilavo con un condiscipolo una specie di giornaleto settimanale: «Lo Specchio», che un altro

ragazzo copiava in bella calligrafia, e lo spedivamo a Napoli, ad alcuni amici licealisti, i quali, alla loro volta, scrivevano allo stesso modo e non con maggiore abilità – si diceva in paese – un giornale intitolato: «La Bertuccia».

Ancora all'Istituto Tecnico, dove si erano poco prima affacciati, e con lo stesso risultato, Onorato Fava, Roberto Bracco, Ferdinando Russo, G.B. Licata – uno scrittore pieno d'ingegno finito in una spedizione africana – fui, col primo e con Ettore Moschino, altro mio condiscipolo, tra i fondatori di un periodico settimanale su carta rosea intitolato «L'Idea». Avrebbe dovuto, secondo di noi, riformare il mondo artistico e letterario: non fece che... dar fondo, in pochi numeri, ai risparmi di un bravo magistrato, il quale aveva una grande mania di partecipare al movimento intellettuale napoletano, e assottigliar la dote di una deliziosa creatura, sua figliuola.

E quell'«Idea» tutt'altro che felice, mi procurò altresì una bocciatura al Banco di Napoli, dove il Fava e il povero Luigi Conforti, anima grande ed ingenua di poeta e di artista, erano allora impiegati, insieme con G.M. Scaligner; e dove invano tentai, con la loro spinta e sul loro esempio, d'esser ammesso anche più tardi, quando avevo già fatto le prime prove, e forse non infelicemente, nel giornalismo quotidiano, che allora più che oggi, offriva il superfluo, facendo mancare il necessario. Al «Corriere di Napoli», sorto nell'88 con la fusione del vecchio e già glorioso «Corriere del Mattino» e del «Corriere di Roma», – entrambi fatti acquistare, per suggerimento di Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, dal milionario signor Matteo Schilizzi – non ero riuscito ad entrare stabilmente, a malgrado della benevolenza della Serao, alla quale Salvatore Di Giacomo, mio maestro (col Verga e col Misasi) nella forma narrativa, mi aveva presentato e raccomandato: entrai, invece, l'anno dopo al «Piccolo» – passato dall'onorevole de Zerbi al Minieri, già proprietario del «Corriere del Mattino» – e fu quella per me una vera scuola giornalistica, sotto la sapiente direzione di Arturo Colautti, che, scappato dalla Dalmazia, si era stabilito a Napoli, dopo brevi soste a Milano e in Roma. Redattore capo era Napoleone Corazzini; incaricato dell'impaginazione e della parte letteraria Federigo Verdinois; articolista politico l'avv. Luigi Brangi, poco più che ventenne, ingegno straordinario, vero pozzo di coltura, genialissimo scrittore, ma giovane timido e solitario, che la vita cercò di trarre nel suo vortice mondano, e che chiuse misteriosamente i suoi pochi e scialbi autunni, dopo aver fatto una capatina nel giornalismo romano, al «Capitan Fracassa».

Il direttore, Brangi ed io lavoravamo intorno alla stessa scrivania: Colautti a far passare i giornali, che sventrava fra scatti di risa e spunti melodici, – per i quali si metteva la mano e le forbici sulla bocca,

traendone vibrazioni di violoncello, ch'ei sonava da maestro, o squilli di fanfara wagneriana; – Brangi a buttar giù il suo «Momento», che scaturiva senza un pentimento, come già bello e stampato, e occupava il posto delle antiche «Note del giorno»; io a scambicciare una rubricchetta di varietà «Postille», che firmavo «Domino», e qualche articolo di quinta colonna, letterario o di attualità, che non di rado rimaneva incompiuto.

E la colpa era proprio del direttore, il quale, non pur ci distraeva così frequentemente, con que' suoi strombettamenti ad alta voce che la lettura dei giornali gli suscitavano; ma ogni tanto c'invitava a una passeggiatina che, fra i ricordi, le discussioni e i paradossi letterari e artistici, si protraeva, spensieratamente, oltre Toledo, oltre Chiaia, oltre via Caracciolo, sulla luminosa e incantevole strada di Posillipo; sì, al ritorno in redazione, trovavamo il giornale già in macchina e inutilizzate le nostre povere cartelle piantate in asso. Ma quale ricreazione e quale nutrizione per il nostro spirito, quelle passeggiate lungo la più meravigliosa via del mondo, fra il golfo azzurro e la collina sempre verde! E con gioia, quando l'amministratore, dopo parecchie settimane di prova gratuita, mi assegnò cinquanta lire mensili, che si raddoppiarono soltanto qualche anno dopo, al «Don Marzio» – fondato e diretto dall'avv. Eugenio Sacerdoti – e che non oltrepassaron mai le 120 al «Pungolo», dove ebbi il titolo di cronista-capo, da cronista, da impaginatore e perfino, ai tempi della catastrofe della Banca Romana, da appendicista, con un romanzo *L'ebbrezza del milione*, coronato lì e altrove da una certa fortuna pur quando, per sole 50 lire, lo ridussi a dramma e fu replicato al popolare Teatro San Ferdinando, dalla compagnia di Federico Stella!

Sul teatro, peraltro, come nella novella e nel romanzo, avevo già fatto altre prove e con più elevate intenzioni, rubando ore ed ore al sonno, ai riposi giornalistici, alle ricreazioni mondane. Al «Fiorentini» la compagnia di Virginia Marini, con Zaccone, Libero Pilotto, Calabresi, Sichel, Pieri, Berti, la Pieri, la Moro Pilotto e altri valenti, aveva già dato, con esito incerto, *Il nodo*, in tre atti, che per poco non fu per me nodo scorsoio; e al «Manzoni» di Milano la Vitaliani e Giuseppe Bracci avevano rappresentato un altro mio dramma, *Giorgio Veli*, che, fra l'altro, mi procurò una bella lettera di Marco Praga e, più tardi, l'amicizia fraterna di Guido Marangoni, deputato socialista, nel quale il fervore della missione politica non ha scemato la passione per l'arte e per il teatro, tanto è vero che abbiamo scritto insieme un *Sodoma*, in quattro atti.¹⁰

Com'egli stesso ebbe a dire, dunque, il De Luca fu un giornalista molto attivo (scrise su molti giornali di Napoli, Torino, Milano), scrittore fecondo e di facile vena (pubblicò raccolte di novelle, romanzi), apprezzato autore drammatico e di libretti musicali, fu anche saggista (da ricordare *Visioni Italiane*,¹¹ *La Primavera della Patria*¹²).

Trasferitosi da Napoli a Milano nel 1897, De Luca accetta la direzione di «Natura ed Arte»¹³ alla quale ha già collaborato in passato e vi lavorerà dal 1896 al 1910.

La rivista, edita da Francesco Vallardi, è una rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere e arti. Essa è uno dei primi tentativi della nascente industria editoriale, ha una diffusione nazionale, si rivolge alle famiglie italiane, dove, intanto, per effetto della scuola obbligatoria e gratuita, è diminuito l'analfabetismo.

Collaborano alla rivista le migliori firme d'Italia, da Carducci a De Amicis, da Matilde Serao alla Deledda, da Verga a Di Giacomo.¹⁴

Quest'esperienza giornalistica rappresenta una vera e propria rivincita di un De Luca che ha lavorato sodo e per lungo tempo anelando questo traguardo durante tutta la sua prima giovinezza, arrivata dopo le lunghe e persistenti lotte per la vita e per l'avvenire senza mai abbandonare le sue idee e tradire le proprie aspettative; memore di questa tenacia egli stesso la descrive in questo modo:

Il giornalismo quotidiano (cui davo tanto cuore e tanto entusiasmo) dev'essere un mezzo, non già un fine, ammonivano gli amici e i colleghi più pratici. Ed io che lo credevo una missione e ne avevo ricavato soltanto un po' di conoscenza del mondo, ne abbandonai volentieri il campo più attivo, allorchè le mie cognizioni un po' più elevate, una certa versatilità d'ingegno che aveva tentato tutti i generi di composizione letteraria e l'accoglienza fatta a' miei primi libri narrativi, mi fecero

¹¹ *Visioni Italiane*, I volume *Dall'Alpi all'Adriatico*, 1911, II volume *Dalla riviera al Tevere*, 1912, III volume *Dal Vesuvio all'isola sacra*, 1913, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

¹² *La Primavera della Patria*, il primo giubileo d'Italia e l'eroica impresa d'Oltremare, S. Paulo del Brasile, Tipografia del Fanfulla, 1913.

¹³ «Natura e Arte», la collezione in Emeroteca della Biblioteca Nazionale di Napoli.

¹⁴ Salvatore Di Giacomo (12/3/1860 – 4/4/1934) poeta, drammaturgo e compositore. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento le sue opere contribuirono alla rivalutazione letteraria della lingua napoletana classica. Contribuisce a «Il Mattino» di Napoli ma poi fonda la rivista letteraria «Il Fantasio» nel 1880. Insieme a Benedetto Croce fu uno dei fondatori della rivista letteraria «Napoli Nobilissima». Il suo testo teatrale più famoso è *Assunta Spina*. Come paroliere scrive moltissime canzoni napoletane.

assumere alla direzione di una rivista, dove mi sentii molto meglio a posto e dove, realizzandosi il mio bel sogno infantile, cercai di non rendere inutili, più per gli altri che per me, il mio fervore di apostolo, ogni mia conoscenza della vita, ogni mia esperienza giornalistica.¹⁵

Sempre a Milano dirige la rivista «Varietas» (fondata da Giannino Antona Traversi¹⁶), dal 1920 al 1928, anno in cui il regime fascista ne sospese la pubblicazione: su questa ultima rivista (n.1 – 11 del 1926) pubblicò a puntate il romanzo autobiografico *Il Naufragio*.¹⁷

Interpretando i dettami della moda del tempo, si celò sotto vari pseudonimi: *Il Conte Azzurro* (per la prima volta nel n.10 del 15 Agosto 1886 di «Idea», rivista stampata in carta rosa a Napoli); poi nei vari giornali e periodici (in particolare nella rivista «Natura e Arte», nella rubrica *Il quarto d'ora. Il Conte Azzurro*); *Lino Pasqua* («La Gazzetta letteraria» n. 16 del 20 aprile 1889: il periodico, sorto a Torino nel 1877, diretto da Vittorio Bersenzio, ebbe una maggiore notorietà nel periodo milanese); *Il Maldicente* (in «Don Marzio», quotidiano politico illustrato, fondato da Eugenio Sacerdoti nel 1891).¹⁸

Altri articoli saranno firmati ancora “Aldo Bruno”, nome del figlio che in «Varietas»¹⁹ collaborerà con il padre come apprezzato bozzettista firmando le più belle copertine dell'elegante ed eclettica rivista.

Le prime illustrazioni di Aldo Bruno compaiono su «Varietas» il 15 ottobre 1911, a corredo della novella *Il Prof.* di Oreste Fasolo e di vari articoli dello stesso numero.

Continuerà ad illustrare le pagine della stessa rivista fino al luglio del 1928.

Di Aldo Bruno, pseudonimo di Aldo De Luca, abbiamo poche e frammentarie notizie, i dati biografici non sono noti, con molta probabilità nasce a Napoli intorno al 1891 nei pressi di Port'Alba.

Nei primi anni dieci si afferma come illustratore e disegnatore, nel

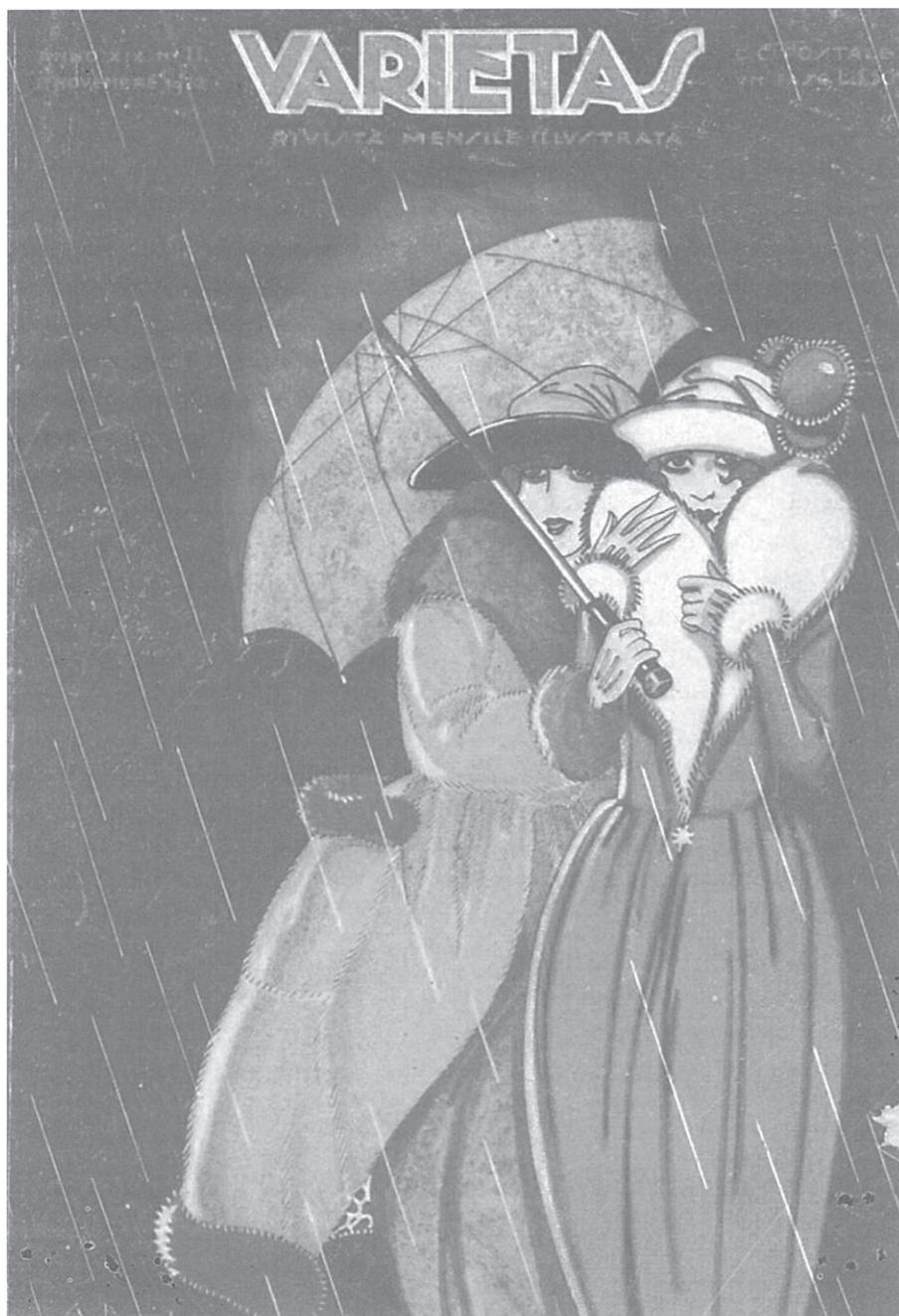
¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Giannino Antona Traversi (1860-1939), commediografo e patriota, fondò nel 1904 la rivista «Varietas», con accentuate pretese letterarie.

¹⁷ Anche di sapore autobiografico sono le due raccolte: *Bionde, brune e così così, avventure del Conte Azzurro*, e *Le Donne che ridono, nuove avventure del Conte Azzurro*, pubblicato a Milano, rispettivamente nel 1919 e nel 1920.

¹⁸ Sulla storia del giornalismo italiano dell'Otto-Novecento, cfr. F. FATTORELLO, *Giornali e Riviste*, in *Notizie introduttive e sussidi bibliografici*, Milano, Marzorati Editore, 1948, pp. 313-411.

¹⁹ «Varietas» del 15 ottobre 1911, prima illustrazione di Aldo Bruno per la rivista.



Aldo Bruno, copertina di «Varietas», n.11 del 1° novembre 1922

1913 partecipa all'Esposizione Umoristica di Bergamo di cui si ha notizia nel numero 111 della rivista «Varietas» del luglio dello stesso anno dove vengono elogiate le capacità dell'artista che con lo studio perseverante e fervoroso, raffina di numero in numero il suo buongusto, rivaleggiando coi più festeggiati disegnatori.

Alla Mostra Umoristica di Bergamo espone per la prima volta tre serie di tempere *Nel mondo degli snob* che furono successivamente prescelte dall'Emporium, importante rassegna d'arte moderna dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

I critici apprezzarono la finezza d'umorismo e il buon gusto dimostrato da Aldo Bruno; in particolare il critico del «Secolo», sottolinea come il disegnatore coglie con uno squisito istinto decorativo l'elegante femminilità, piuttosto che il ridicolo, ricordando lo stile di Aleandro Terzi²⁰ il quale più volte ebbe ad esprimere le sue simpatie per il giovane artista conosciuto bambino, aggiungendo affettuosamente essere Aldo Bruno «il solo, fra tanti, a seguire il suo metodo senza copiarlo».

Nel 1914 partecipa alla mostra di caricatura e di umorismo organizzata dalla rivista «Numero», nella quale ottiene un premio.

I suoi disegni presentano uno stile sintetico, fondato sull'uso di macchie di colore, che si ricollega alla lezione di maestri degli anni attorno al 1900 come G. Kienerk e F. Laskoff.

Illustra i libri: *Sposine al mare, mariti al bosco*, 1918; numerosi libri del padre Pasquale tra cui *Il nemico del canto* (1920) e *Le napoletane, le sentimentali le... altre* (1918).

Sicuramente l'innata passione per l'arte del nostro De Luca, che nel 1913 darà alle stampe *Il libro dei tesori, storia dell'arte narrata ai giovani*,²¹ verrà inevitabilmente trasmessa al figlio che firmerà anche numerose importanti pubblicità dell'epoca come quella del 1918 del vermouth Cinzano in puro stile Art Decò.

²⁰ Aleandro Terzi nato a Palermo il 6 gennaio 1870 muore a Castelletto sopra Ticino il 15 luglio 1943. È stato un pittore, disegnatore e pubblicitario italiano nel 1898 Terzi si trasferisce a Milano, per entrare a lavorare presso le Officine Ricordi. Qui ebbe modo di incontrare i più importanti cartellonisti pubblicitari dell'epoca: Adolfo Hohenstein, Marcello Dudovich, Leopoldo Metlicoviz e Leonetto Cappiello.

Nel 1921, attraverso il manifesto per il colorificio Max Meyer commissionato dalla Chappuis, crea una delle icone dell'industria italiana: il cagnolino che stringe tra i denti un pennello intriso di vernice.

²¹ P. DE LUCA, *Il libro dei tesori, storia dell'arte narrata ai giovani*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1913.



Aldo Bruno pubblicità per il vermouth Cinzano del 1918

Amico di scrittori e pittori famosi e di Giacomo Puccini, De Luca frequenta i salotti letterari della buona borghesia lombarda; questo ambiente comincia ad emergere nella sua prosa e nei suoi racconti, che si allontanano dai vicoli di Napoli e dalla gente che li abita, popolandosi di scenari fastosi, barocchi arredamenti ed evanescenti figurine di donne sognanti.

Nel 1902 al teatro dell'Arte Moderna di Milano viene rappresentata la commedia di De Luca *Il Benefattore*,²² nello stesso anno il nostro autore è anche membro della commissione dello stesso teatro che bandisce un concorso per un lavoro drammatico.²³ Numerosi sono gli articoli che De Luca dedica a pittori e scultori, scrivendo una serie di profili per Vincenzo Irolli,²⁴ Giuseppe Casciaro, Filippo Cifariello,²⁵ Luigi Fontana e Antonio Curti,²⁶ proprio di quest'ultimo ho rintracciato un carteggio inedito con Pasquale De Luca nel fondo Antonio Curti conservato presso la biblioteca comunale Sormani di Milano.

In conclusione di questa iniziale presentazione del mio progetto di ricerca faticoso quanto appassionato, sento di poter dire che un album di pagine rare prepotentemente sta aprendosi collocando Pasquale De Luca tra le più belle pagine della letteratura e del giornalismo nell'Otto-Novecento.

²² *Il Benefattore*, un atto, rappresentato a Napoli nel 1894, seconda rappresentazione al Teatro dell'Arte moderna di Milano nel 1902.

²³ «Rivista teatrale italiana», 1901-1902, 3, pp.127-128.

²⁴ Vincenzo Irolli disegnerà la splendida copertina dei *Racconti silvani*.

²⁵ Filippo Cifariello, scultore di origine calabrese, per questo si veda «Varietas», aprile 1919, - *Trent'anni dopo* di P. De Luca.

²⁶ Antonio Curti (Milano, 1858 - Cannobio, 1945) è stato un commediografo, storico, giornalista, poeta dialettale e pittore italiano. Intrattenne rapporti di amicizia con altri famosi pittori: Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi, Vespasiano Bignami, Giannino Antona Traversi. Come pittore prese parte a diverse esposizioni a Brera e alla Permanente. Come scrittore collaborò scrivendo articoli su folklore e storia, con parecchie testate giornalistiche: «Lombardia», «Perseveranza», «Resto del Carlino», «Secolo illustrato».

Riferimenti Bibliografici

Bibliografia ragionata su Pasquale De Luca

Racconti e romanzi

Racconti silvani, I edizione, Trani, Pantagruel, 1888, II edizione, Milano, Galli, 1891.

Ars, piccola galleria napoletana, Milano, edizioni della Cronaca Rossa, 1889.

L'onorevole Zucchini, Milano, Verri, 1890.

Senza sole, Napoli, Stabilimento Tipografico Tocco, 1890.

Figlio d'eroi, a puntate sul «Caffaro di Genova», dal 18 agosto al 10 ottobre 1890.

L'ideale di Bruno, a puntate sul «Caffaro di Genova», dal 5 gennaio al 21 febbraio 1891.

I denari, Napoli, F. Lezzi editore, 1892.

Myosotis, acquerelli sentimentali, Napoli, L. Chiurazzi editore, 1892.

Mamme, Napoli, Michele Gambella editore, 1892.

L'ebbrezza del milione, a puntate sul «Resto del Carlino», Bologna, dal 15 febbraio al 19 aprile 1893.

La donna tagliata a pezzi, romanzo popolare, a puntate sul «Don Marzio», Napoli, dal 23-24 novembre 1893 al 18-19 marzo 1894.

Il benefattore, Milano, Modernissima, 1894. II ed. Milano, Casa Editrice Italiana, dopo il 1901, III edizione, Milano, Casa Ed. Sonzogno, 1923.

Le napoletane, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1900.

Occhi neri, capelli biondi, a puntate sulla «Sera» di Milano, dal 22-23 febbraio al 29-30 aprile 1900.

Alle porte della felicità, Torino, Streglio, 1902, II edizione Torino, Streglio, 1904, III edizione Milano, Vitagliano, 1921.

Le ambiziose, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1905.

Il prodigio, a puntate su «Varietas», Milano 1910, poi in volume ed. Varietas, 1911.

Vita nuova, romanzo epistolare, a puntate su «Varietas», 1914.

Ceccobepupazzetto, supplemento giallo e nero del «Cestino da viaggio», Milano, Varietas, 1915.

Le napoletane, le sentimentali, le... altre. Novelle dell'alba e del tramonto, Rocca San Casciano, Cappelli, 1918.

Sposine al mare, mariti al bosco, supplemento del «Cestino da viaggio», Milano, Varietas, 1918.

Eva ed Uva, donnine acerbe frutta mature, supplemento al «Cestino da viaggio», Milano, Varietas, 1918.

Pace e gioia, supplemento al «Cestino da Viaggio», Milano, Varietas, 1919.

Bionde, brune e così così, avventure umoristiche del conte Azzurro, supplemento del «Cestino da viaggio», Milano, Varietas, 1920.

Le donne che ridono, supplemento del «Cestino da viaggio», Milano, Varietas, 1920.

Il nemico del canto, Milano, Casa Editrice Varietas, 1920.

L'ultimo Bacio, Milano, Casa Editrice Vitagliano, 1920.

- Carezze e baci, terza serie di avventure galanti del conte Azzurro*, supplemento del "Cestino da viaggio", Milano, Varietas, 1920.
- Il soffio dell'amore*, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1921.
- La più bella*, Milano, Casa Editrice Varietas, 1923.
- Per voi tutto il cuor mi duole*, Milano, Casa Editrice Varietas, 1924.
- Lo specchio e le allodole*, a puntate sul «Roma della domenica», Napoli 1924-1925.
- Per essere felici, Avventure in prosa e in versi del conte Azzurro*, Strenna estiva del "Cestino da viaggio", Milano, Varietas, 1925.
- Il naufrago*, a puntate su «Varietas», 1925.
- Lo specchio e le allodole*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1929.

Saggistica

- Le grandi opere del Secolo XIX, ferrovie, ponti e viadotti, gallerie, canali di irrigazione, porti e fari, cavi sottomarini, prosciugamenti e bonifiche, acquedotti* descritti da Luigi Forcellini e Pasquale De Luca, Milano, Vallardi, 1898.
- Album ricordo della Esposizione Internazionale di Milano del 1905*, scritto in collaborazione con Basilio Cittadini, Buenos Aires, edizione speciale del giornale «La Patria degli italiani», Milano, Guzzoni, 1906.
- I Liberatori, Visioni e figure del Risorgimento*, Milano, Stab. Tip. Reggiani, 1907.
- Le grandi opere: vita, arte e scoperte, politica, industria, scienze ecc.*, Milano, F. Vallardi, 1908.
- La Patria nostra. I Liberatori, visioni e figure del Risorgimento*. Dono del giornale «La Patria degli italiani», Buenos Aires, Milano, Stab. Tip. Reggiani, 1908.
- Dall'Alpi al mare. Visioni di bellezza e di vita dell'Italia contemporanea*. Edizione speciale per «La Patria degli italiani», Buenos Aires, Corrientes, G. Monzani, Bergamo, Officine dell'Istituto Italiano Arti Grafiche, 1909.
- I Liberatori, Glorie e figure del Risorgimento*. Nuova edizione riveduta ed ampliata con 561 illustrazioni e 14 tavole, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1909; III edizione riveduta ed ampliata con 474 illustrazioni e 14 tavole, 1926; IV edizione ampliata ed aggiornata da Antonio Monti, 1934.
- I difensori della Patria*. Dono agli abbonati del giornale «La Patria degli italiani», Buenos Aires, Milano, 1911.
- Visioni Italiane*, I volume *Dall'Alpi all'Adriatico*, 1911, II volume *Dalla riviera al Tevere*, 1912, III volume *Dal Vesuvio all'isola sacra*, 1913, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- I difensori della Patria, il Giubileo d'Italia e le Esposizioni del 1911*, in collaborazione con Vittorio Giglio, Milano, Damiano, 1911.
- Con l'aratro e con la prora*, antologia per le scuole secondarie al lavoro, a cura di Pasquale De Luca e Alberto Latronico, I-II-III, Milano, A. Vallardi, 1929; II edizione riveduta e corretta 1931.
- La casa e le cose*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1926.
- Piccola guida dello scrittore corretto*, Milano, Varietas, 1923.

Le principali voci italiane dello sport, Milano, Varietas, 1925

Le principali voci italiane della moda, Milano, Varietas, 1925.

La casa e le cose, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1926.

Teatro e libretti per la lirica

Il nodo, Napoli, Ape drammatica di De Angelis ed., 1892. Rappresentata al Teatro Fiorentini di Napoli il 26 novembre 1891.

Dopo, Napoli, Bideri, 1894, edizione fuori commercio; II edizione, Napoli, Pierro, 1894. Rappresentata al teatro Sannazaro di Napoli giovedì e venerdì 10-11 gennaio 1895.

Il marito, bozzetto drammatico in un atto, «Gazzetta del popolo della domenica», 1896, 24-25.

Il poeta, dramma lirico in un atto, musica di Agostino Cantù, Radaelli, Bovisio, 1906. (Biblioteca Civica Varese)

Maria Antonietta, dramma lirico in tre atti, musica di Giuseppe Galli, Milano, Tipografia La Compositrice, 1908. (Biblioteca Civica Musicale della Corte Torino)

Aixa, musica di Edoardo Bellini, Milano, Tipografia Arte e Lavoro, 1908. Anche conosciuto come *La cacciata dei mori*, dramma lirico in un prologo e due atti di P. De Luca musica di Edoardo Bellini, Teatro Quirino, Roma, Primavera 1909.

Vele rosse, leggenda romagnola in due atti, musica di Arturo De Angelis, Teatro Diana Kursaal, Milano, Tip. Già Montorfano e Valcarengi, 1913. (Fondo Roland Fondazione Cini)

Alba di fiamme, in collaborazione con G. Bistolfi, Milano, Casa Editrice Varietas, 1914.

Lo sciopero, in collaborazione con G. Bistolfi, Milano, Casa Editrice Varietas, 1914.

Il ragno e la mosca, Milano, Casa Editrice Varietas, 1919.

Traduzioni

WELLS H. G., *Un'esplorazione nel futuro*, Milano, F. Vallardi, 1902.

MISCH R., *Eterno femminile*, fantasia eroicomica in 4 atti e 5 quadri, trad. di P. De Luca e Gerolamo E. Nani, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1903.

WELLS H. G., *I predoni del mare*, trad. di P. De Luca e A. Graziani, Milano, F. Vallardi, 1905.

Bibliografia critica

AA.VV., *Due dimensioni. Grafici, illustratori e fotografi pubblicitari italiani*, Milano, 1962 ca.

AA.VV., *Guida Ricciardi della Pubblicità Italiana*, Milano, 1941.

AA.VV., *Arte pubblicitaria 1900-1933*, supplemento a "l'ufficio Moderno", Milano, 1933.

ANCESCHI L., *Le poetiche del '900 in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica dal Romanticismo al '900*, Milano, Marzorati, 1961.

- ASOR ROSA A., *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- ASOR ROSA A. (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo Editore, 1974.
- BERNABÒ M., *Osessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, Fascismo e dopoguerra*, Napoli, Liguori, 2003.
- BERTELLI C., BRIGANTI G., *Storia dell'Arte italiana*, vol. IV, Milano, Mondadori, 1992.
- BOCCA G., *I manifesti italiani tra Belle Époque e fascismo*, Milano, Fabbri editori, 1971.
- CAMPAILLA S., *Anatomie Verghiane*, Bologna, Pàtron Editore, 1978.
- CAPUANA L., *Gli "ISMI" Contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo)*, Milano, Cav. Niccolò Giannotta Editore, 1898.
- Catalogo Bolaffi del Manifesto Italiano e quotazioni dei "Fondi Oro" del XX secolo*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1995.
- Catalogo Generale Prezzo Corrente Cartoline Postali Illustrate 1900*, Milano, Stoppani Elli, 1900.
- CESERANI G.P., *Vetrina della Belle Époque*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- COMANDUCCI A.M., *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, L. Pattuzzi, 1970.
- Comune di Sessa Aurunca, Ufficio Anagrafe Registro dei nati 1865, al numero 107.
- CONSIGLIO A. (a cura di), *Antologia dei poeti Napoletani*, Roma, Edizioni del Secolo Roma, 1945.
- CHICCO F., *Belle Époque, le contraddizioni di un secolo al tramonto*, Padova, Paravia, 1976.
- CROCE B., *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *Letteratura della nuova Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1964.
- DALLA PORTA E., *A Pasquale De Luca nel suo Primo Giubileo Letterario*, Milano, G. Damiano Editore, 1910.
- DE CARO G., *Matilde Serao aneddotica*, Napoli, Arturo Berisio Editore, 1977.
- DI MARCO G., *Pasquale De Luca La Formazione (1865-1896)*, estratto da «Civiltà Aurunca», 1989, 8-9.
- FANELLI G., GODOLI E., *La cartolina Art Nouveau*, Firenze, Giunti Barbèra, 1985.
- FAVA O., *Vita Napoletana*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1887.
- FERRIGNI M., *Campari, la pubblicità di una grande casa italiana*, Milano, Bertieri, 1937.
- GALASSO G., *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- GIAMMATTEI E., *Il romanzo di Napoli Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2001.
- GIARDINA A., SABATUCCI G., *Manuale di storia*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- GIGLIO R., *Letteratura in colonna, letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.
- INFUSINO G., *D'Annunzio a Napoli*, Napoli, Liguori Editore, 1988.
- LANCELOTTI A., *Storia aneddotica della réclame*, Milano, Quintieri, 1912.
- MARX R., *Les maîtres de l'Affiche*, Parigi, 1896-1900.

- MENEGAZZI L., *Il Manifesto italiano*, Milano, Electa, 1974 ca.
- «Il Mensile Suessano», Gennaio- Febbraio 1988, 55-56.
- «Il Mensile Suessano», Dicembre 1985, 32.
- PINTO A., *La tarjeta postal*, Barcellona, Edit. Del Nordeste, 1953.
- PREZZOLINI G., *Prima mostra nazionale del cartellone e della grafica pubblicitaria*, Milano, 1933.
- ROMANO S. (a cura di), *Giornalismo Italiano e Vita Internazionale*, Milano, Jaca Book, 1989.
- ROUX O., *Illustri Italiani Contemporanei, memorie giovanili autobiografiche*, vol. IV, *Uomini Politici, Patrioti e Pubblicisti*, Parte II, Firenze, R. Bemporad & Figlio Editori, [19...].
- RUSSO L., *I Narratori (1850-1950)*, Milano-Messina, Casa Editrice Giuseppe Principato, 1958.
- SORRENTINO C., *Cambio di rotta – temi e tendenze del giornalismo italiano*, Napoli, Liguori Editore, 1999.
- SCARSI G., *Il rapporto fra le arti Ottocento-Novecento*, Roma, Sciascia, 1990.
- SCHMUTZLER R., *Art Nouveau*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- TOMA P.A., *Giornali e Giornalisti a Napoli 1799-1999*, Napoli, Grimaldi & C. Editore, 1999.
- VILLANI D., *50 anni di pubblicità in Italia*, Milano, Ed. L'ufficio moderno, 1957.
- Id., *La Belle Époque dei giornali italiani nel manifesto*, Catalogo della mostra, Milano, 1969.
- VILLANI, L. BORGHESE, *Prima mostra artisti italiani pubblicitari*, Catalogo della mostra, 1956.
- ZAZO A., *Il giornalismo a Napoli*, Napoli, Procaccini, 1985.

CARLO MICHELSTAEDTER E
IL SENSO DELLA «SEGRETA ARMONIA»

*Armonia non visibile,
di quella manifesta
più potente.*
(Eraclito)

La mia tesi di dottorato verte su un Autore che negli ultimi anni ha riscosso un notevole successo tra i critici di letteratura italiana e tra gli studiosi di filosofia: parlo del goriziano Carlo Michelstaedter (1887-1910), morto suicida a soli ventitré anni. In questa sede, però, non posso addentrarmi nei particolari biografici della vita del giovane giuliano;¹ ciò che mi preme evidenziare, invece, è che il pensiero di Carlo Michelstaedter sfugge ad ogni pretesa di categorizzazione, come peraltro risulta evidente alla luce di tutti i suoi scritti e da quell'importante e consistente opera filosofica quale è *La persuasione e la retorica*. Credo che sia opportuno, quindi, liberarsi di tutti quei banali riduzionismi e pregiudizi che serpeggiano, seppur sotterraneamente, nei confronti di questo pensatore.²

¹ A tal proposito rinvio, per approfondimento, a A. GALLAROTTI, *Carlo Michelstaedter. Storia breve di una breve vita immortale*, «Humanitas», LXVI, 2011, 5, pp. 727-735.

² I pregiudizi si legano direttamente all'idea che, dietro al suicidio di Carlo Michelstaedter, si celi una componente metafisica, o, per dirla meglio come Giovanni Papini, un «suicidio metafisico». A tal proposito cfr. G. PAPINI, *C. Michelstaedter*, in Id., *Ventiquattro cervelli. Saggi non critici*, Milano, Studio Editoriale lombardo, 1917³, pp. 143-148. Nel corso degli anni, inoltre, si è sempre più radicata la convinzione che, dietro all'opera filosofica del giovane giuliano, si nascondesse una componente "nichilista" e "pessimista", molto vicina all'idea esistenzialista di Nietzsche e Schopenhauer. Oggi, invece, grazie a delle impostazioni critico-ermeneutiche più accurate, si è constatato che gli scritti michelstaedteriani esulano da categorie nichilistiche e pessimistiche e, dunque, da quell'ingombrante posizione di "pessimismo storico".

Un altro punto importante da non trascurare è quello relativo al curatore delle sue opere: Sergio Campailla; non si può parlare di Michelstaedter senza parlare di Campailla e degli studi che da decenni sta dedicando al goriziano³. È infatti grazie alle sue curatele che oggi abbondano lavori nell'ambito della letteratura secondaria. Anzi, proprio perché c'è una ricchissima bibliografia michelstaedteriana,⁴ è opportuno, per condurre un buon lavoro scientifico, fare particolare attenzione alle tematiche già affrontate e approfondite.

Dunque, dopo un'attenta analisi sui lavori che sono stati elaborati e che si stanno elaborando su questo autore, ho cercato di focalizzare la mia attenzione sul Carlo Michelstaedter "esteta dell'esistenza", senza, però,

³ Le curatele di Sergio Campailla sono: C. MICHELSTAEDTER, *Scritti scolastici*, Gorizia, Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, 1976; Id., *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi 1982¹, 2010¹²; Id., *Epistolario*, Milano, Adelphi, 1983¹, 2010²; Id., *Poesie*, Milano, Adelphi, 1987¹, 2005⁷; Id., *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, Milano, Adelphi, 1988¹, 2003³; Id., *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche*, Milano, Adelphi, 1995; Id., *La melodia del giovane divino*, Milano, Adelphi, 2010; Id., *Far di se stesso fiamma*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁴ Per comodità segnalo in nota solo i volumi monografici e i volumi collettanei, usciti in occasione del centenario della morte di Michelstaedter, poiché sarebbe improponibile, date le svariate pubblicazioni sull'autore goriziano, riportarle tutte in questa sede: F. BALDASSARRE, *Il cielo di Carlo Michelstaedter*, Avellino, Istituto Superiore di Scienze Religiose, 2010; G. BRIANESE, *L'arco e il destino*, Milano, Mimesis, 2010; S. CAMPAILLA, *Il segreto di Nadia B.*, Venezia, Marsilio, 2010; Id., *La via della persuasione. Carlo Michelstaedter un secolo dopo*, Venezia, Marsilio, 2012; Id., *Un'altra società. Carlo Michelstaedter e la cultura contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2012; A. CAVAGLION, A. MICHELIS, *Carlo Michelstaedter. Le confessioni e la turba goriziana*, Torino, Aragno, 2010; M. CERRUTI, *La furia del mare. Ultime pagine su Michelstaedter e altre varie sul Novecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2012; A. GALLAROTTI, *Le carte del Fondo Carlo Michelstaedter. Appunti per una storia*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 2010; Id., *L'oscurità luminosa invade la stanza. Dialoghi con Carlo Michelstaedter dopo il 17 ottobre 2010*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011; S. GENTILI, M. PISTELLI, *Carlo Michelstaedter. Un intellettuale di confine*, Perugia, Morlacchi, 2012; F. MEROI, *L'inquietudine e l'ideale. Studi su Michelstaedter*, Pisa, ETS, 2010; Id., *Persuasione ed esistenza. Filosofia e vita in Carlo Michelstaedter*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011; A. MICHELIS (a cura di), *Carlo Michelstaedter*, «Humanitas», 2011; G. PACELLI, *L'istanza tragica e religiosa in Carlo Michelstaedter*, Perugia, Morlacchi, 2010; R. PELUSO, *L'identico e i molteplici. Meditazioni michelstaedteriane*, Napoli, Loffredo Editore, 2011; P. PIERI, *Michelstaedter nel '900. Forme del tragico contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2010; R. SALSANO, *Michelstaedter tra D'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita*, Roma, Bulzoni, 2012; L. SANÒ, *Leggere "La persuasione e la rettorica" di Michelstaedter*, Como, Ibis, 2011; S. SORRENTINO, A. MICHELIS *E sotto avverso ciel luce più chiara. Carlo Michelstaedter tra nichilismo, Ebraismo e Cristianesimo*, Troina, Città Aperta, 2010; R. TORDI CASTRIA, *Cinque studi. Carlo Michelstaedter, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti*, Roma, Bulzoni, 2010.

confondere il suo pensiero estetico con quello di d'Annunzio – a cui, seppur, erroneamente, il giovane giuliano è stato più volte accostato⁵. E allora l'estetica – e non l'estetismo – di Carlo Michelstaedter non si riduce alla sola ricerca del bello “edonistico”, quanto piuttosto alla ricerca del bello “totale” senza, con ciò, connotare necessarie fratture semantiche tra i vari ambiti estetici. E cioè: il bello non è tale perché c'è il brutto come suo contrario; le due categorie estetiche, in questo senso, si fondono e cancellano quei limiti semantici di cui ho parlato poc'anzi. Prova di ciò è un frammento raccolto in *Appunti Vari*, dove Michelstaedter scrive:

[...] Il bello, il bello m'affascina e mi strugge. Alle volte uno strano malessere mi serpe il cervello, del quale non ho piena COSCIENZA. E questa melanconia io la materializzo in tutte le cose CHE mi circondano, quindi ogni cose mi fa soffrire ogni situazione m'è penosa mi par di vivere una perenne tortura.⁶

Proprio questa affermazione «il bello è ciò che m'affascina e mi strugge» – e quindi non solo ciò che reca piacere – ci induce a ritenere che Michelstaedter sia ben lontano dalla concezione classicista e idealista di winckelmanniana memoria.⁷ A ben vedere, infatti, l'estetica michelstaedteriana si apre a una nuova etica che oserei definire “tragica”, il cui fine consiste in una nuova modalità di comprendere, “avvertire” e “abitare” il mondo. Ma questa etica tragica – a cui Michelstaedter sente di appartenere – è in gran parte ostacolata dalla sua propria cultura ebraica e familiare,⁸ nonché dalla cultura della società del tempo, impegnata a ripristinare la lunga tradizione hegeliana dell'idealismo.

Ma in cosa consiste questa nuova etica che fa da eco all'estetica, entrambe tragiche? Il punto di inizio e di forza di una nuova etica è per Michelstaedter il concetto di “individualità”; l'individuo è colui che non si lascia assorbire dalle illusioni della società che, per forza di cose, crea

⁵ Michelstaedter è stato lettore e critico delle opere dannunziane, così come emerge da alcune pagine dell'*Epistolario*, in particolare nella lettera n. 59, scritta nel gennaio del 1907. Cfr. *Epistolario*, pp. 187-189, e cfr. anche *La melodia del giovane divino*, pp. 195-204.

⁶ C. MICHELSTAEDTER, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, a cura di A. Michelis, Torino, Aragno, 2004, p. 20.

⁷ Per un approfondimento sulle teorie di Johann Joachim Winckelmann, cfr. J. J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1942.

⁸ In molte lettere, il padre del giovane Carlo ammonisce il figlio per i suoi atteggiamenti evidentemente anarchici. A questo proposito cfr. C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, lett. n. 90, pp. 247-252.

forme “artificiali” di esistenza, in quanto chiude e confina l’uomo in recinti categorici. È così, infatti, che Michelstaedter osserva:

[...] c’è il tragico, il drammatico nella vita. La vita è sempre tale ogni qualvolta l’uomo vive e vuol vivere la sua vita, e non s’adatta alle forme consuete, alle vie preparate dell’attrito secolare: poiché in queste non vive l’individuo, ma vive in tanti individui la società stessa.⁹

Il punto su cui insiste Michelstaedter è quello relativo alla forzata ‘messa in forma’ dell’esistenza da parte di un ente esterno – in questo caso la società – il cui scopo è quello di armonizzare le azioni dei singoli, dando così l’abbaglio della libertà individuale. Ma, riflette Michelstaedter:

[...] Dov’è la libertà per l’uomo? [...] Conoscere, conoscere sé stesso – e in sé stesso l’universo: razionare l’universo... [...] Dicono: nei momenti di grazia uno comunica con le cose, le intuisce nel loro vero essere, ha verso di loro l’amore e l’interesse universale: e allora ricrea o crea l’universo – e quando l’ha creato, tutto comincia con lui non bestialmente, non come parte ma come centro dominatore – ecco l’altro termine –.¹⁰

L’individuo, allora, non deve lasciarsi sopraffare da forme imposte di cultura, ma deve vivere e sperimentare l’esistenza nei suoi molteplici aspetti, nelle sue mille contraddizioni. È da qui che prendono avvio le riflessioni di Michelstaedter; la critica che egli fa all’uomo retorico non è strumentale all’encomio dell’uomo persuaso. Il suo scopo, invece, consiste nel fare una riflessione ben più profonda sull’esistenza che trova le sue radici nelle “possibilità negate” alla cultura moderna, nel momento in cui gli elementi del “primitivo”, dell’“autentico” e dell’“originario” sono stati superati e considerati diacronici rispetto a uno *Spirito del Tempo*, dominato dal “perfetto incorruttibile ordine”.

E allora, secondo il giovane giuliano riconsiderare l’esistenza, portarla fuori dal “perfetto ordine incorruttibile”, non è solo un’esigenza, ma anche un’urgenza. In questo senso, dunque, la tragedia diventa un “alleato” essenziale proprio perché l’*ethos* tragico non divide, non pone fratture tra luce e buio, tra vita e morte, tra *neikos* e *philia*, ma ricompatta la complessa visione dell’esistenza; visione che richiama i due concetti di caducità e

⁹ C. MICHELSTAEDTER, *La melodia del giovane divino*, cit., p. 51.

¹⁰ Ivi, pp. 62-63.

precarietà perché la continua interrelazione tra i “vari possibili”, in cui l’Uno si fa molteplice, non fa che frantumare quelle certezze garantite dall’idealismo dello spirito assoluto.

Fatta questa premessa, ora passerò ad illustrare la struttura della mia tesi dal titolo *Carlo Michelstaedter: tra complessità e armonia*.

Innanzitutto, prendendo in esame *La persuasione e la retorica*, ho notato che al suo interno ci sono tutti gli elementi di sviluppo dei due termini sopra citati, così come anche in molte lettere dell’*Epistolario* e nelle *Poesie*. La scelta di far riferimento a queste tre opere non è casuale perché da una parte, e cioè ne *La persuasione e la retorica*, c’è un Michelstaedter che si misura solo ed esclusivamente con maestri e accademici; un Michelstaedter che, nonostante la sua battaglia solitaria, sfida le leggi e le convenzioni di un mondo ormai costruito e stabilizzato. Dall’altra parte, cioè nell’*Epistolario*, Michelstaedter interroga la sua propria quotidianità, la sua famiglia e i suoi propri sentimenti di solitudine, gioia e a volte disperazione; infine, cioè nelle *Poesie*, Michelstaedter mette a nudo i suoi bisogni, svelando i suoi timori e le sue passioni al lettore, al vasto pubblico¹¹. Quindi, proprio perché i destinatari delle tre opere sono tra di essi così diversi, mi sembra interessante sviluppare una sorta di lavoro parallelo, al fine di rintracciare un *continuum* del pensiero del giovane giuliano – e dimostrare, dunque, che quell’“autenticità” che egli insegue per tutta la sua breve esistenza non è solo un “detto”, una pura teoresi, ma anche una prassi: la pratica del persuaso.

Per restare fedele all’indirizzo della scuola dottorale, ossia *La letteratura nelle sue interferenze disciplinari*, mi è sembrato opportuno dimostrare come la personalità di Carlo Michelstaedter rispondesse esattamente a questa direzione. Infatti nel primo capitolo, della mia tesi, darò e farò spazio a un eclettico Michelstaedter, colui che si interessa e si appassiona di letteratura tragica, di critica teatrale e di arte pittorica e musicale.

Innanzitutto, però, credo che sia doveroso fare una piccola digressione su ciò che concerne la posizione culturale che ha occupato il goriziano dopo essere entrato a far parte dell’Accademia degli Studi Superiore di Firenze. Molti studiosi e critici hanno parlato di un Michelstaedter inattuale, cioè di un intellettuale che, anziché dar voce al suo tempo e cercare di restare fedele al costruttivo ed essenziale *negotium*, abbia inteso permanere

¹¹ Ricordo che, nonostante le poesie siano state pubblicate postume dall’editore Formaggini grazie all’intercessione di Vladimiro Arangio-Ruiz, poco prima della morte, Carlo Michelstaedter aveva espresso viva intenzione di pubblicarle.

nel puro e astratto *otium*. Questo, come dicevo già in nota nelle prime pagine, è un modo per screditare la figura di un giovane intellettuale, impegnato, invece, in maniera efficacissima, a dimostrare «l'errore» della cultura del suo tempo. Resta dunque da sottolineare come l'attività – e non l'inattività – di Michelstaedter – sia stata invece notevole; infatti, sin da subito si è sentito legato alle idee del *Leonardo* di Papini e Prezzolini. Anzi la sua vicinanza a queste due figure di spicco della cultura primo novecentesca è dimostrata anche da straordinarie consonanze concettuali e riverberi linguistici che accomunano gli scritti michelstaedteriani a quelli leonardiani. Ma un punto essenziale su cui vale la pena soffermarsi e riflettere è legato proprio al simbolo del *Leonardo* – che raffigura un falco in volo che si allontana dal pianeta, perché teso su delle catene che lo rendono immobile nella sua mobilità. Sotto il simbolo è incisa la frase di Leonardo Da Vinci che così recita: «Non si volge chi a stella è fisso». Ora, come è chiaro in tutti i suoi scritti, per Michelstaedter, la figura del falco¹² è metafora dell'uomo persuaso; dell'uomo che è in grado di liberarsi da quelle catene che lo tengono imprigionato per librarsi in volo verso l'"altrove".¹³ Dunque, un altro punto in comune tra Michelstaedter e i leonardiani è proprio la figura di Leonardo da Vinci; infatti, in alcuni appunti sui pittori rinascimentali, Michelstaedter ritiene che Leonardo da Vinci abbia occupato un posto privilegiato, così come si evince da quest'appunto del maggio 1906:

N. 2b) vedi Leon.[ardo] da Vinci
Pensieri p. 307e seg. –

N.B. Quest'idea non è una forza ma per mezzo dei sent.[IMENTI]
essa dà direzione alla forza.

Siccome l'uomo volgarmente non ha la coscienza della relaz. [IONE]
dei suoi sent. [IMENTI] con il loro princ. [IPIO] essi non hanno sul
volto alcuna Espressione.

Essi l'anno quando tace in loro il pensiero mentre il loro sentimento
vibra dell'infinito palpito dell'universo. Perciò L. [EONARDO] da
Vinci diceva che sul crep. [USCOLO] i visi acquistavano un'espres-
sione indefinita –.

¹² La figura del falco ricorre sovente negli scritti michelstaedteriani. Cfr. C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, lett. n. 149, pp. 374-378.

¹³ A questo proposito, rinvio a C. MICHELSTAEDTER, *Dialogo tra la cometa e la terra* in *Dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., pp. 113-116.

Leonardo da Vinci non è un semplice pittore che rientra nel novero degli studi del giovane giuliano; Michelstaedter infatti sente in lui la forza del sentimento indefinibile ed eterno dell'espressione che acquista la sua potenza non solo quando un tratto si fa visibile, ma piuttosto quando esso permane nella sua invisibilità. Tanto è vero che proprio la *Monnalisa* e la *Cena* rientrano in questa definizione:

- a) L'Artista concepita la sintesi dunque dell'universo può esprimerla per sé sola senza l'intermediario di alcun effetto
- b) Ma la può esprimere per mezzo di tutti gli affetti dando così la sua concezione di tutto l'universo.¹⁴

Ecco perché – per tornare ad esaminare le interferenze tra gli ambiti entro cui si colloca la figura di Michelstaedter – l'attività di “critico d'arte” non è per Michelstaedter un esercizio retorico, quanto piuttosto il tentativo, lo sforzo, di andare costantemente alla ricerca del “bello tragico” in cui “visibile” e “invisibile” trovano il proprio correlato nella “vita”. Lo stesso accade in letteratura. Sono molti, infatti, i commenti critici a tragedie e commedie.¹⁵

Ma, Carlo Michelstaedter è stato anche un abile pittore. Non sono da trascurare, infatti, i suoi disegni a matita e gli schizzi che sembrano anticipare alcune caratteristiche delle avanguardie pittorico-artistiche del Futurismo¹⁶ e dell'Espressionismo.¹⁷

Sicché, come si può ben notare, nel lavoro e nell'impegno intellettuale di Michelstaedter c'è una continua tensione tra la presenza dell'avanguardia e

¹⁴ Ivi, pp. 24-25.

¹⁵ Tra le critiche di carattere letterario abbiamo: *Il piacere; Più che l'amore* di Gabriele D'Annunzio; *Piccolo borghesi* di Massimo Gor'kij; *Wenn wir Totenerwachen* di Ibsen; *Salvini e «Gli Spettri»*; *A Benedetto Croce, Tolstoj, Lo Stabat mater* di Pergolesi. Cfr. C. MICHELSTAEDTER, *La melodia del giovane divino*, cit., pp. 171-217.

¹⁶ Tra i vari disegni molto vicini all'ideologia futurista abbiamo *La figura volante* che rappresenta un uomo che, con estrema forza e energia, vola e si protende verso l'“altrove”.

¹⁷ Molti dei disegni a matita e gli schizzi, rappresentano i volti delle persone più vicine al giovane goriziano. Ciò che emerge, è l'espressione del volto che evidenzia l'espressione del sentimento. Tra questi ricordiamo: *Interpretazione della madre*; *Emilio Michelstaedter*; *Guido Mazzoni*; *Pio Rajna*; *Giovanni Papini*; *Pasquale Villari*, *Girolamo Vitelli*, *Vladimiro ArangioRuiz*; *Gaetano Chiavacci*; *Carlo da vecchio*; *Ritratto di Enrico Mreule*, *Ritratto di Schopenhauer*. Un dipinto paesaggistico, dalla tecnica pittorica molto simile a quella di Van Gogh è *Sotto avverso Ciel/luce più chiara*, ultimo dipinto di Carlo Michelstaedter, terminato il giorno stesso del suicidio: 17 ottobre 1910.

il gusto della classicità. Non è un caso, infatti, che egli nutra un'ammirazione sconfinata sia per la musica di Beethoven,¹⁸ sia per la musica di Wagner; sia per il Dante della *Vita nova* sia per il Petrarca dei *Trionfi*; sia per i tragediografi Eschilo e Sofocle, sia per le tragedie di Ibsen e di Leopardi. Dunque, questo continuo rapportarsi con la classicità e con l'avanguardia conferisce a Michelstaedter un alone di ambiguità difficilmente inquadrabile in una sola *Stimmung*.

Così, tutto il discorso preliminare sugli studi, sia accademici che non, condotti da Michelstaedter mi portano ad esaminare e a prendere in considerazione tre parti fondamentali – che poi sono i tre capitoli del mio lavoro di tesi –, legati ai concetti di “bellezza”, “complessità” e “armonia”. Nell'analisi che man mano porterò avanti nel mio elaborato, ho intenzione di mettere in risalto la continua tensione tra una *pars destruens* e una *pars costruens*, al fine di mostrare l'originalità e l'innovazione teoretica del discorso michelstaedteriano.

Sin da subito, infatti, a partire dal tema della bellezza, nella *pars destruens*, Michelstaedter debella l'idea platonica di “bellezza in sé” – quella bellezza ideale che non fonda la sua etica nella formalità e nell'espressione; ecco perché nella *pars costruens*, Michelstaedter marca, a chiare lettere, il rapporto “carnale” che la bellezza ha con la natura – e quindi con la “forma” e con l’“espressione”. A prova di ciò, c'è un frammento che recita:

Chi sente il bello ha l'anima d'artista, chi ne sa le ragioni è filosofo.
(Poiché nell'arte STA la sublime verità delle cose e nell'istante quando

¹⁸ Con Giannotto Bastianelli – critico musicale e pianista – e con Vladimiro Arangio-Ruiz, Michelstaedter intrattiene accesi dibattiti proprio sulle sinfonie di Beethoven. Rilevante è una parte della lettera che G. Bastianelli scrive a Michelstaedter e ad Arangio-Ruiz in cui si legge: «Dell'Eroica non v'è piaciuto che il secondo tempo e non avete compreso il tema generante il primo tempo e l'ultimo tempo generante, con uno svolgimento a rovescio del primo, l'ultimo tema. [...] Voi ponete nell'interpretazione di Beethoven una esperienza, perdonatemi, inadeguata a lui. [...] Nell'Eroica vi manca l'eroismo di non contentarvi del dolore». Cfr. S. CAMPAILLA, *Dialoghi intorno a Michelstaedter*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 1976, pp. 19-21. Un altro appunto fondamentale – che mette in risalto il punto di vista di Michelstaedter su Beethoven – è presente nella lettera del 30 maggio 1909 che Egli scrive alla sorella Paula: «[...] Se sapessi scriver note e se tu le comprendessi ti scriverei il tema dell'andante della IX sinfonia; sarebbe più eloquente di me per dire quello che voglio dire; oppure – non ridere – leggi il Vangelo di san Matteo. [...] Arrivederci, tra mezz'ora sentirò la IX!!

–Ti scrivo ora di notte al lume della lucerna. Beethoven mi ha fatto spasimare di gioia e di sofferenza quest'oggi. Vorrei che tu la sentissi questa 9ª sinfonia, che è davvero qualche cosa di più ancora delle altre cose di lui». Cfr. C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, lett. n.159, pp. 404-406.

noi la sentiamo nell'estasi del sentimento artistico noi usciamo dalla coperta di menzogna che forma la nostra individualità per fonderci con la natura che ammiriamo, ch  il sentimento   natura).¹⁹

Proprio perch  Platone – e con lui Winckelmann – riteneva che la bellezza non potesse trovarsi in natura poich  quest'ultima   fonte di illusione e menzogna, Michelstaedter d  invece voce alla natura e a chi,²⁰ prima di Platone, ha visto nella natura il vero punto d'origine della bellezza. Dunque, proprio perch  si tratta di tenere in considerazione un tipo di bellezza naturale, essa non pu  che seguire dei ritmi ondivaghi di ripresa e di cessazione. In questo caso, allora, il tragico ha le stesse condizioni della natura: entrambi sono ineffabili e inafferrabili per la logica umana. Ecco perch  non possono soccombere all'idea di "perfetto ordine incorruttibile".

Nell'arte teatrale tragica c'  perch  un punto – un compromesso retorico potremmo dire – che porta a rompere con le leggi naturali e con quel "sentimento artistico" di cui si parlava poc'anzi. Questo compromesso   il Coro.²¹ Michelstaedter cos  scrive:

[...] la tragedia non   in genere la rappresentazione di una grave sventura: ma del punto in cui, data una situazione, questa avviene,

¹⁹ C. MICHELSTAEDTER, *Sfugge la vita. Tacuini e appunti*, cit., p. 8.

²⁰ Qui si fa riferimento ai greci Parmenide, Eraclito e Empedocle. Cfr., a questo proposito, la Prefazione di *La persuasione e la retorica*, pp. 35–36. Inoltre su questo tema, rinvio a: C. MICHELSTAEDTER, *Parmenide ed Eraclito. Empedocle*, a cura di A. Cariolato e E. Fongaro, Milano, SE, 2003.

²¹ Nei suoi studi, Michelstaedter far  continuo riferimento al coro dei tragediografi greci e analizza puntualmente il proposito del coro e cos  commenta: «Eschilo vede l'uomo fuori dalle situazioni derivate, da nessi contingenti, lo vede solo nella sua possibilit  di passare i propri limiti, di fronte alla impossibilit  di passarli; questa impossibilit  pi  che spiegata   concreta nel coro, il quale   il solo e vero antagonista dell'eroe (Eumenidi)»; «L'uomo di Euripide non   pi  un uomo con una volont  irriducibile [...] ma   l'uomo sdoppiato che prima deve vedere che vita ha e dopo pu  proiettarla fuori di s . [...] Il suo eroe non lotta con la necessit  ma deve decider appena se ha da essere eroe o no, non compie l'atto per necessit  ma quasi perch  si compiace di compierlo come un bel gesto. [...] Il coro   completamente superfluo e non pu  altro che ripetere i luoghi comuni storici e filosofici dell'infelicit  umana, della terribilit  del fato, della necessit  del moderarsi, ecc.». «L'uomo di Sofocle   il cittadino, la sua coscienza   la coscienza sociale, il coro ha rappresentanza simbolica del popolo che ha per interesse personale l'interesse morale, che ha in s  vivi e armonizzati i sentimenti che muovono, esasperati in volont  eroiche, l'azione. Qui il coro non ha mai mano nei fatti, ma l'azione si svolge davanti a lui come sfondo esplicativo delle passioni e necessit  concrete del loro annodarsi e del loro risolversi». Cfr. C. MICHELSTAEDTER, *La melodia del giovane divino*, cit., pp. 54–55.

necessitata da una ferrea logica di condizioni inesorabili. Onde l'azione risulti come quella che reintegra l'equilibrio. Nella tragedia Sofoclea l'azione appare lo sforzo di tutto un organismo a ristabilire l'armonia turbata da un fatto qualsiasi, sia questo un delitto o un'azione malvagia avvenuta prima (*Edipo re, Elettra...*), o una condizione di cose che non può sussistere, un cozzo di principi diversi (*Antigone*). [...] Perché così la tragedia annoda e stringe i sentimenti del pubblico, li leva fino al sommo, al punto critico e li risolve quando l'azione stessa armoniosamente si risolve.²²

Di fronte all'etica sofoclea, secondo cui un organismo piegato dagli eventi deve ritrovare la sua armonia in un ritorno all'equilibrio tra elementi eterogenei, si situa l'etica michelstaedteriana, secondo cui la necessità di un ritorno all'equilibrio non è che di per sé un mero atto retorico perché l'elemento tragico non può fondare o costituire «un ritorno a», perché ciò significherebbe porsi in un'ottica organicista,²³ aristotelicamente intesa.

Ecco perché alla bellezza etica degli antichi, fondata sul sodalizio uomini-società-fato, Michelstaedter accosta la bellezza tragica di Leopardi e di Ibsen, il cui binomio costitutivo è il rapporto uomo-natura. Tuttavia, il punto culminante è per me dato da quella bellezza decadente a cui costante accenno fanno i suoi contemporanei Thomas Mann ne *La montagna incantata*²⁴ e Rainer Maria Rilke nelle sue *Poesie*.²⁵ Infatti, così come Rilke e come Mann, Michelstaedter vede nella “bellezza il punto culminante della morte”; anzi “bellezza e morte” e “bellezza e vita” sono elementi inscindibili. Ecco perché – per ritornare al tema dell'equilibrio e dell'armonia – non c'è armonia senza legge della contraddizione e dell'ambiguità. Da qui nasce quell'etica tragica dei molteplici che, però, non conosce né volontà, né necessità, ma solo la potenza dell'una che si fa eco nell'altra e viceversa. A mio avviso, il manifesto di questa nuova etica tragica potrebbe essere proprio la poesia di Michelstaedter *Il canto delle crisalidi*, in cui vita e morte – cui la bellezza fa da sfondo – si intrecciano come in una tela mai compiuta. Non c'è opposizione né riconoscimento, ma semplicemente un incontro «autentico» tra i molteplici (vita e morte) che diventano Uno (esistenza).

²² C. MICHELSTAEDTER, *Scritti scolastici*, cit., p. 121.

²³ È impensabile poter pensare di agire solo in nome di una ricomposizione dell'organismo poiché nel pensiero michelstaedteriano ha grande forza il pensiero dell'«inorganico» di cui parla diffusamente ne *La persuasione e la retorica*.

²⁴ T. MANN, *La montagna incantata*, trad. it. di E. Polar, Milano, Corbaccio, 1992.

²⁵ R. M. RILKE, *Poesie*, a cura di G. Baioni, A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1994.

Vita, morte,
la vita nella morte;
morte, vita,
la morte nella vita.

Noi col filo
Col filo della vita
Nostra sorte
Filammo a questa morte.

E più forte
è il sogno della vita –
se la morte
a vivere ci aiuta

ma la vita
la vita non è vita
se la morte
la morte è nella vita

e la morte
morte non è finita
se più forte
per lei vive la vita.

Ma se vita
sarà la nostra morte
nella vita
viviam solo la morte

morte, vita,
la morte nella vita;
vita, morte,
la vita nella morte.²⁶

Da qui successivamente passerò al discorso del *logos* michelstaedteriano. In fondo, *La persuasione e la retorica* nasce proprio dal tentativo di distruggere quella “vana” e “utile” dialettica, il cui scopo principale consiste nel costruire una realtà basata sull’Uno – e non più sul molteplice. Ecco perché riproporrò il rapporto mito e *logos*, basandomi essenzialmente sui *Dialoghi* e sui racconti di Michelstaedter. E, proprio a questo proposito, credo che il punto d’inizio sia la frase presente in esergo ne *Le Appendici critiche* di *La persuasione e la retorica*, dove Michelstaedter scrive:

²⁶ C. MICHELSTAEDTER, *Poesie*, cit., pp. 54-55.

Con le parole guerra alle parole
siccome aure nebbiose l'aria viva
disperde perché pur il sol risplenda –
la qual per suo valor non s'avvantaggia.

Questa frase, sintomatica della malattia dell'epoca, ha lo scopo di dimostrare come le parole siano ridotte a puro *deficere*, a pura mancanza. Dunque l'idea che si fa strada è che la costituzione della parola si riferisca solo al Soggetto che la pronuncia o al massimo a un Soggetto che trova in sé il suo correlato. Per Michelstaedter è invece fondamentale mettere in gioco una forza nuova che costituisca un modo del tutto nuovo di armonizzare l'“Io” col “Tutto”; fare in modo che la guerra alle parole non porti con sé solo distruzione e disordine, quanto piuttosto nascita di un nuovo *logos* che trovi il suo fondamento nel rapporto inscindibile tra *neikos* e *philia*. Dunque, in questa parte, prenderà particolarmente corpo la voce di Eraclito – frequentemente citato da Michelstaedter ne *La persuasione e la retorica* – il quale, primo di tutti, ha intuito che la vera sapienza non nasce da un processo di soggettivazione della conoscenza, quanto piuttosto dal *logos* stesso. Infatti, come si legge in un suo prezioso frammento: «per chi ascolta non me, ma il *logos*, sapienza è intuire che tutte le cose sono Uno, e l'Uno è tutte le cose». ²⁷

Si arriva, così, all'ultimo dei tre grandi temi – quello della “complessità” – il cui nucleo fondante sarà dedicato al motivo dell'“inorganico”. Non a caso gran parte dei discorsi all'interno de *La persuasione e la retorica* fanno costante accenno al peso che ha l'inorganico nella costituzione organica. Michelstaedter, infatti, si misura molto con le scienze naturali (la chimica, la fisica e l'astronomia) e dimostra come le pieghe dell'esistenza umana non sono per nulla diverse dalle pieghe dell'esistenza vegetale e animale. Probabilmente l'unica distinzione tra uomo, vegetale e animale sta nel fatto che nell'uomo esistono due forze determinabili: “la volontà” e “la potenza”; ma queste due forze – che di primo acchito sembrano relegare l'uomo in uno stato di superiorità rispetto al vegetale o all'animale – si rivelano, successivamente, fonte di menzogna per l'uomo difatti per Michelstaedter

la volontà di essere è volta a continuare, in ciò che nell'affermarsi presente essa crea la prossima vicinanza per l'affermarsi d'un'altra determinazione: in ognuno c'è la previsione delle altre.

²⁷ ERACLITO, *Dell'origine*, traduzione di A. Tonelli, Milano, Feltrinelli, 2009⁴, fr. n. 69, p. 128.

La volontà, dunque, non obbedisce più a una legge morale, quanto piuttosto a una legge fisica, chimica – quella della “reazione a catena”. Sta qui la vera novità del pensiero michelstaedteriano che, sin dalle prime battute, lascia inalterato il senso che l’uomo dà alla sua esistenza:

Un peso pende ad un gancio, e per pender soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poiché quant’è peso pende e quanto pende dipende.²⁸

E continua:

lo vogliamo soddisfare [il peso]: lo liberiamo dalla sua dipendenza; lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendentemente fino a che sia contento di scendere. [...] E nessuno dei punti futuri sarà tale da accontentarlo.²⁹

La modalità dell’essere perde dunque il suo senso: tutto è ridotto a mera “valenza” perché, come afferma Michelstaedter: «Il mio mondo non è che il mio correlativo».³⁰

In questo modo, allora, l’esistenza si riduce solo alla “necessaria reciprocità”, come nel caso de

il fiore [che] vede nell’ape la propagazione del suo polline, l’ape nel fiore il dolce cibo per le larve. Nell’amplesso dei due organismi, ognuno vede nella disposizione dell’altro «come in uno specchio se stesso».³¹

Questa rappresentazione che l’uomo dà di se stesso non rientra in quel processo di differenziazione che c’è tra mondo umano e mondo vegetale/animale; non vale più “la volontà di potenza” di cui parlava Nietzsche o la *Wille* a cui Schopenhauer ha dedicato gran parte dei suoi scritti.

È interessante, a questo proposito, leggere la lettera che Michelstaedter scrive allo zio Giovanni Luzzato. Con argomenti affini, ma che presentano un loro intrinseco rovesciamento, il giovane Carlo parla di potenza morale che fa da sfondo anche al concetto di volontà morale. Così scrive:

²⁸ C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit., p. 7.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit., p. 20

³¹ *Ivi*, p. 27.

Caro zio,

[...] tu sei una di quelle persone che con la loro sola presenza danno qualche cosa: perché non sono assorbite in questa o quella volontà determinata, ma hanno una forza che abbraccia tutto, sono affini a tutto, e sembra che in ogni cosa trovino il loro interesse particolare, altrettanto come gli altri trovano interesse nelle cose che toccano direttamente la loro persona. Così pare ch'essi non abbiano un'esistenza relativa e condizionata ma che *siano* davvero per sé stessi, che abbiano in sé luce e calore. E chi sta con loro si sente aumentato senza sapere perché; le cose gli riacquistano valore e colorito, e gli risorgono le speranze, e l'illusione d'un valore assoluto al di fuori del perpetuo tendere e dileguarsi della vita. Perché infatti è stato in contatto con un organismo più vasto, ha avuto *concreta* innanzi a sé, e viva e reale, quella potenza morale, che aveva soltanto sognato.³²

Questa lettera dimostra come per Michelstaedter il concetto di “potenza morale” non è legata alla “figura-uomo” dello zio, quanto piuttosto al suo intimo rapporto che questo ha con le cose della natura: «tu sei una di quelle persone [...] che abbraccia tutto». Dunque, da qui si capisce cosa sia per Michelstaedter la “potenza morale”; quella potenza che “si omette” dalle “disposizioni” e dalle “correlazioni. Ecco perché quel «perpetuo tendere e dileguarsi della vita» protende verso la bellezza tragico-naturale: esso “si dà” senza “protezione” alcuna, senza “affiliazione” o “necessità”. La potenza michelstaedteriana consiste nell’“entrare in contatto” – senza dipendere da esso – con un “organismo più vasto”: con l’universo naturale. Da questo momento in avanti, anche la volontà “diviene altro”, un “punto critico”, “mobile” e in costante “divenire”. Questo è uno dei motivi per cui, in forma metaforica, Carlo Michelstaedter più volte afferma con enfasi la convinzione di «far di se stesso fiamma»,³³ poiché intende risplendere e bruciare “senza mai finire”: essere come una fenice che rinasce dalle sue stesse ceneri.

³² C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, lett. n. 171, cit., pp. 432-433

³³ «Far di se stesso fiamma» è un'espressione rientrata pienamente nel lessico michelstaedteriano. Non a caso anche molti volumi di letteratura secondaria recano questi titoli, nonché il catalogo della mostra organizzata a Gorizia dall'ottobre 2010 al febbraio 2011.

LA CULTURA TEATRALE A NAPOLI NEL DECENNIO 1910-1920

Sull'originale intenso decennio artistico 1910-1920, nonostante esistano alcuni significativi contributi sull'argomento, si registra l'assenza di uno studio sistematico relativo soprattutto ai diversi aspetti del periodo artistico e alla contestualizzazione del fenomeno, cui si aggiunge l'analisi di tutti i generi artistici attivi a Napoli nel decennio di riferimento, attraverso la consultazione di numerose e varie fonti e contributi scientifici, tra cui alcuni preziosi paratesti, in particolare giornali, periodici, scritti teorici, locandine e programmi di sala. Per tale ricerca si rivela fondamentale la ricostruzione del clima culturale proprio del decennio '10-'20. In tale direzione appaiono imprescindibili i contributi di Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli dopo il 1860*,¹ e di Claudia Petraccone *Napoli moderna e contemporanea*,² relativi al progetto del Risanamento napoletano alla fine dell'Ottocento ed alle manifestazioni e ai partiti che si susseguirono al potere a Napoli nel periodo della Prima Guerra Mondiale. Per il teatro il contributo fondamentale è la storia del teatro napoletano di Vittorio Viviani,³ che costituisce un riferimento non solo peculiarmente artistico, ma anche storico, per il suo ampio impianto relativo alla storia dei teatri, delle compagnie, degli autori e degli attori. Attraverso la monumentale storia del teatro di Viviani e gli studi su Raffaele Viviani di Antonia Lezza⁴ emergono importanti riferimenti storici come le conseguenze della disfatta di Caporetto sulla chiusura dei teatri di Varietà di cui si occupa anche Paolo Puppa nel volume collettaneo *Raffaele Viviani. Teatro, poesia e*

¹ A. GHIRELLI, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1973.

² C. PETRACCONI, *Napoli moderna e contemporanea*, Napoli, Guida Editori, 1981.

³ V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida Editori, 1969.

⁴ Cfr. A. LEZZA, P. SCIALÒ, *Viviani l'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2000.

musica.⁵ A tal proposito a appaiono assai significativi i documenti depositati nell'Archivio di Stato di Napoli, all'interno dell'"Archivio di gabinetto". Si tratta di importanti testimonianze che bisognerà analizzare approfonditamente per conoscere le regole della censura su spettacoli e proiezioni cinematografiche, la regolamentazione relativa alla capienza dei teatri e l'obbligo di sospensione degli spettacoli di ogni genere dal 1918 in poi, a Napoli. Pertanto un importante riferimento storico è rappresentato dal discorso che Roberto Bracco pronuncia al teatro San Carlo di Napoli, dopo la disfatta e l'accoglienza in città di numerosi soldati dal Nord Italia, pubblicato nel XXIV volume della raccolta *Nell'arte e nella vita*: «dopo il rovescio di Caporetto 1917 (nella grande guerra 1915-1918) migliaia di veneti e friulani si rifugiarono a Napoli. Da un comitato di commercianti e d'industriali e da me, invitato a presiederlo, fu organizzato al teatro San Carlo, con la preziosa cooperazione dell'impresario Augusto Laganà, uno spettacolo a beneficio di quei profughi. Mi parve, doveroso, prima dello svolgersi d'un ben ricco programma – il 9 dicembre 1917 – intrattenermi dalla ribalta, brevissimamente col pubblico, composto in gran parte d'industriali e commercianti». ⁶ Al di là del percorso storico, che accompagna costantemente questo lavoro, il primo nucleo di ricerca è costituito dall'analisi del Futurismo a Napoli e soprattutto dal legame che questo movimento ebbe con vari esponenti delle arti nella città partenopea. Un significativo contributo scientifico è quello di Matteo D'Ambrosio che, nel volume *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, suddivide in tre fasi l'evoluzione del movimento: un primo periodo che va dal 1905 al 1912, in cui si inserisce la prima serata futurista napoletana, organizzata il 20 aprile 1910 presso il Real Teatro Mercadante,⁷ una seconda fase, fino al 1918, in cui emerge la figura del napoletano Francesco Cangiullo,⁸ e una terza fase, dal 1920 in poi, in cui «si registra l'affiancarsi, all'attività di Cangiullo, di alcune iniziative maturate all'interno di piccoli gruppi di giovani neofiti, preoccupati di manifestare innanzitutto la propria adesione al programma politico-culturale del movimento, e solo marginalmente di interpretarne i

⁵ «Il passaggio di Raffaele dall'Avan-spettacolo cencioso a forme organizzate risale, come si sa, a cause politico-storiche, dal momento che il clima di Caporetto sconsigliava frenesie e irriverenze collegate alla comicità del corpo e dell'*improptu*». Cfr. A. LEZZA, P. SCIALÒ, *Raffaele Viviani. Teatro, poesia e musica*, Napoli, CUEN, 2003, p. 13.

⁶ R. BRACCO, *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, Carabba Editore, 1935-1942, vol. XXIV, p.11.

⁷ Cfr. M. D'AMBROSIO, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, Roma, De Luca, 1996, p. 15.

⁸ Cfr., *ivi*, p. 20.

progetti nei vari ambiti della creatività»,⁹ con il successivo allontanamento di Cangiullo dal movimento. Infatti Francesco Cangiullo, che fu giornalista, scrittore, poeta e musicista, ebbe un ruolo importante anche all'interno del Futurismo italiano poiché instaurò rapporti intensi tra la cultura napoletana, Marinetti e altri esponenti del movimento, come dimostra il materiale d'archivio conservato presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole, che rappresenterà una delle successive fasi salienti di questa indagine. Il rapporto Marinetti-Cangiullo sfocerà nella creazione del Teatro della Sorpresa¹⁰ che «come testimonia Francesco Cangiullo, fu inventato da F.T. Marinetti e dallo stesso Cangiullo, la notte del primo ottobre 1921, a Napoli, nell'hall dell'Hotel de Londres». ¹¹ La collaborazione tra i due futuristi emerge anche attraverso alcune opere a quattro mani, tra cui *Giardini pubblici. Sorpresa teatrale*.¹² Il volume di Matteo D'Ambrosio *Nuove verità crudeli*¹³ costituisce un contributo indispensabile per un primo approccio alle testate giornalistiche e ai periodici pubblicati in quegli anni. Anche i contributi di Ugo Piscopo e Luciano Caruso rappresentano un punto di partenza ineludibile: *Francesco Cangiullo e il Futurismo a Napoli*,¹⁴ ad esempio, contiene numerosi riferimenti ad articoli pubblicati su «Il Mattino», scritti dal Cangiullo o contenenti riferimenti al movimento futurista; Piscopo, nel volume *Futurismo a Napoli 1915-1918*,¹⁵ riporta l'intero copione del lavoro a quattro mani intitolato *Radioscopia*,¹⁶ di Petrolini-Cangiullo, a cui Franca Angelini dedica un intero capitolo all'interno del volume *Petrolini e le peripezie della macchietta*.¹⁷ Valentina Bonito contribuisce a sottolineare la proficua attività giornalistica del Cangiullo, nel volumetto *Francesco Cangiullo. Vesuvio e Futurismo*.¹⁸ Il forte legame tra Petrolini, Marinetti e Cangiullo, i riferimenti a Viviani, al Varietà,¹⁹ al Futurismo, alla Macchietta,

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ Cfr. «Il teatro della sorpresa» - in tournèe con Marinetti, in R. De Angelis, *Caffè concerto. Memorie di una canzonettista*, Milano, Edizioni S.A.C.S.E., 1940, p. 282 e ss.

¹¹ F.T. MARINETTI, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Roma, Vito Bianco editore, 1960, p. 484.

¹² Ivi, pp. 470-471.

¹³ M. D'AMBROSIO, *Nuove verità crudeli. Origini e primi sviluppi del Futurismo a Napoli*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1990.

¹⁴ L. CARUSO, *Francesco Cangiullo e il Futurismo a Napoli*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1979.

¹⁵ U. PISCOPO, *Futurismo a Napoli 1915-18*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1981.

¹⁶ Ivi, p. 55.

¹⁷ F. ANGELINI, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni editore, 2006, p. 65.

¹⁸ V. BONITO, *Francesco Cangiullo. Vesuvio e Futurismo*, Napoli, Editrice E. Cassitto, 1998.

¹⁹ F.T. MARINETTI, *Teatro*, cit., p. XXVII: «nel teatro di Varietà, intorno al quale, come

il rifiuto da parte dei Futuristi del teatro contemporaneo²⁰ e il legame di Viviani con il teatro di tradizione, sono ampiamente studiati da Franca Angelini nel volume su Petrolini, ma l'indagine era stata già condotta da Antonia Lezza nei suoi numerosi studi su Viviani e nel 2001 nel saggio *Il punto su Viviani*, all'interno del volume collettaneo *Raffaele Viviani*.²¹ Tuttavia occorre evidenziare anche forti elementi di dissenso all'interno del movimento futurista: a livello nazionale ricordiamo il contributo della rivista «La Voce». Nei numeri relativi agli anni dal 1908 al 1916, occorre segnalare una lettera del 1913 dello stesso Palazzeschi al direttore Prezzolini, in cui il poeta annuncia il suo abbandono del movimento futurista:²² tale atteggiamento conferma il clima di tensione all'interno del gruppo. Anche se, in una lettera inviata successivamente alla redazione de «La Voce», Palazzeschi chiarisce che le motivazioni del suo abbandono del Futurismo non sono collegabili a nessuna rottura con Marinetti, né con gli altri compagni del movimento.²³ L'intenso rapporto tra Marinetti e Napoli è evidenziato nell'ampio elogio che il rappresentante del movimento futurista rivolge alla città e alla poesia di Salvatore Di Giacomo:

intorno al circo, esiste una vasta letteratura apologetica di derivazione tardamente romantica, F.T. Marinetti ed i futuristi videro non quanto questa forma di spettacolo semplice e rudimentale effettivamente contiene, ma un'immagine illusoria delle loro aspirazioni. E la ragione di tale illusione è facilmente spiegabile: proprio per il suo carattere elementare il teatro di Varietà come il circo, anche nelle sue espressioni deteriori non offende come può invece offendere il teatro che diviene, ove non sia animato da autentici valori d'arte, una manifestazione presuntuosa di in-cultura e di cattivo gusto. Il teatro di Varietà inoltre attraeva i futuristi per il suo significato polemico di manifestazione antiborghese e di manifestazione antiletteraria. Era insomma opportuno e significativo pretesto di un'opposizione radicale».

²⁰ Ivi, p. 257: «abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso lento analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio. [...] F.T. Marinetti, Milano, 29 settembre 1913».

²¹ Cfr. A. LEZZA, P. SCIALÒ, *Raffaele Viviani. Teatro, poesia e musica*, cit., pp. 37-58.

²² G. FERRATA, L. LANDI, *La Voce 1908-1916*, Roma, S. Giovanni Valdarno editore, 1961, p. 489: «Aldo Palazzeschi ci prega di pubblicare la seguente dichiarazione: "Da oggi non ho più nulla a che fare con il movimento futurista. Se F.T. Marinetti si servisse del mio nome per il suo movimento lo farebbe abusivamente". Non ci sembra il caso di accompagnare questa importante dichiarazione con altro commento che l'annuncio dell'entrata nel movimento futurista di B. Corradini ed E. Settimelli, già collaboratori della *Difesa dell'arte*, sulla quale può istruire la *Voce* del 1910».

²³ Cfr. ivi, pp. 490-491.

«I poeti futuristi come me, hanno avuto sempre un amore assoluto per l'Italia e quindi per le sue bellezze, compresa quella esaltata e descritta da Di Giacomo: Napoli. [...] Con una immagine futurista dichiaro che il sentimento funse quasi sempre da benzina in questo patetico e vibrante motore chiamato Napoli. [...] Questa gesticolazione pittorica e cesellante dei napoletani, perfezionamento lirico e teatrale del dinamismo dei sentimenti, trova spesso la sua forma verbale nelle cesellature e nelle musicalità delicate del verso di Di Giacomo».²⁴ E ancora: «non avrei scritto questi pensieri su Di Giacomo se, oltre al piacere di glorificare un camerata dell'Accademia, oltre ad esservi costretto da una fervida sincerità che io chiamo napoletana, non avessi avuto anche l'intenzione di estrarre una lezione di futurismo dalla sua opera».²⁵

Un'ulteriore fase di lavoro, all'interno della più ampia ricerca storico-letterario-teatrale, intende identificare i teatri attivi nel ventennio artistico di riferimento, di cui per alcuni oggi non c'è traccia. Un prezioso contributo è rappresentato dallo studio di Paolo Sommaiolo che, nel suo volume *Cafè chantant*,²⁶ pubblica tabelle riguardanti i teatri esistenti in quegli anni, con relative date di inaugurazione e chiusura o di trasformazione in sale cinematografiche; lo studio, però, si sofferma solo su teatri e saloni di Varietà. Invece, attraverso fonti contemporanee, come quelle giornalistiche e i paratesti, cioè locandine e programmi di sala, occorrerebbe indagare anche sulla storia e sui repertori degli altri teatri napoletani, con lo scopo di ricostruire una mappa storico-artistica delle compagnie, degli attori, alcuni ormai dimenticati, degli spettacoli e soprattutto dei testi.²⁷ La ricerca storica attraverso quotidiani, periodici e riviste letterario-artistiche presuppone uno spoglio sistematico di queste fonti cartacee che rappresentano il mezzo fondamentale per realizzare un'attenta comparazione di notizie, ma soprattutto diventano lo strumento fondamentale per evidenziare eventuali correzioni di datazione o denominazione di compagnie o spettacoli.²⁸

²⁴ F.T. MARINETTI, *L'originalità napoletana del poeta Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Casella editore, 1936, p. 6, 10, 12.

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ P. SOMMAIOLO, *Il café-chantant: artisti e ribalte nella Napoli della belle époque*, Napoli, Tempo lungo, 1998.

²⁷ Per quanto concerne la ricerca sull'attore è *in fieri* il progetto di ricerca A.M.At.I., di cui fa parte anche l'Università degli Studi di Salerno, che ha portato alla realizzazione dell'importante Archivio Multimediale degli attori italiani, ideato e curato da Siro Ferrone e dall'Università di Firenze.

²⁸ L'esistenza di testate di quotidiani e periodici pubblicati nel decennio 1910-1920 è testimoniata da ulteriori notizie, citazioni o estratti di alcuni articoli contenuti

Una notevole quantità di materiale giornalistico è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, nella sezione Lucchesi Palli,²⁹ nella Raccolta Mirabelli,³⁰ nella Raccolta Fienga³¹ della Sezione Napoletana, nella Sezione Periodici,³² presso la Biblioteca Universitaria di Napoli e l'Enoteca Tucci di Napoli.³³ Attraverso una prima analisi dell'annata 1910 dei periodici «La Maschera» e «Cafè Chantant» si ricavano notizie sugli spettacoli di Varietà e ampie recensioni dei programmi in scena al San Carlo, al Fiorentini, al Nuovo, alla Fenice, al Politeama, senza tralasciare il teatro dialettale. Il periodico «Il Pungolo», all'interno del suo «Corriere Teatrale», aggiunge notizie sui teatri Bellini, Politeama Giacosa, Mercadante, San Ferdinando, Fenice, Eden, attraverso dei piccoli trafiletti che non si dilungano in lunghe dissertazioni specifiche, ma forniscono nomi, orari e repliche con pubblicazione bi-giornaliera. Anche «Il Mattino» riporta, accanto ai titoli dei più importanti teatri napoletani, il cartellone del Salone Margherita, in cui leggiamo i nomi delle dive, dei cantanti, delle canzonettiste, degli acrobati, dei duetti, in una mescolanza eterogenea di nomi d'arte o francesizzati, di presenze di artisti inglesi, spagnoli e russi. Attraverso i giornali, i periodici e le locandine, si accede ad una grande quantità di notizie che ci permette anche di formulare delle datazioni più precise: ritroviamo nomi, compagnie, contratti, scioglimenti, sostituzioni, chiusure e aperture di teatri e i diversi cartelloni, i concerti di musica classica, il melodramma, il rapporto tra Napoli e le compagnie nazionali e internazionali, i viaggi dei nostri attori e l'arrivo dei grandi attori stra-

negli studi che ho già citato o che citerò in seguito. Una storia dei quotidiani viene tracciata in P. A. TOMA, *Giornali e giornalisti a Napoli 1799-1999*, Napoli, Grimaldi & C. Editori, 1999.

²⁹ «Cafè Chantant» 1910, «La maschera» annate 1910-1911, «Teatro di Varietà» annata 1912, «La tavola rotonda» annata 1914, «Ma chi è» alcuni numeri dal 1910 al 1914, «La Diana» annata 1915-1916, di cui alcuni numeri presenti anche nell'archivio Croce e nel Fondo Doria.

³⁰ «Il Roma» annate dal 1916 al 1920, «Il Mattino» annate dal 1911 al 1916, «Il Pungolo» annate 1910-1911.

³¹ «Corriere di Napoli» 1911, «Vela latina» annate 1913-1916, di cui alcuni numeri sono depositati presso l'Emeroteca della stessa Biblioteca, «Eco della cultura» 1914-1917, «Giornale della sera» 1914.

³² Alcuni numeri de l'«Eco della cultura» (1914-1917), di «Lacerba» (1913-1915), de «La Nuova Antologia» (1913).

³³ Sono conservate le annate de «Il Mattino» che vanno dal 1892 al 1929, del «Corriere di Napoli» 1913-1929, «La ribalta» 1907-1914, «Don Marzio» 1891-1923, «Il Giorno» 1904-1927, «Rivista teatrale italiana» 1911-1914.

nieri. Vengono trattate anche questioni di cultura generale, come il tema della censura, che viene affrontato nel periodico «La Maschera» del 6 febbraio 1910 in cui, partendo da un'osservazione sulla censura britannica, si analizza anche la scena europea.³⁴ Oppure vengono trattate questioni nazionali come la creazione del Patto d'alleanza tra i capocomici italiani, notizia che copre i numeri de «La Maschera» tra la primavera e l'autunno 1910; oppure problemi locali, come la crisi che attraversava in quegli anni il teatro San Carlo.³⁵ All'interno della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli sono conservati locandine e programmi di sala, preziose fonti per il nostro lavoro.³⁶ Interessanti appaiono i materiali che si riferiscono agli anni che vanno dal 1910 al 1914, in cui ritroviamo soprattutto i programmi di sala del Teatro Eden che contengono tutti gli elenchi, in ordine di esibizione, degli artisti in scena in ogni serata. Questi tasselli rientrano nel cospicuo lavoro di mappatura cui seguirà un successivo lavoro di documentazione sulla circolazione dei testi e sulla veicolazione della cultura teatrale. Non bisogna dimenticare, infatti, che il teatro napoletano del decennio artistico 1910-1920 è fortemente legato alle vicende artistiche dei teatri del resto d'Europa, soprattutto a quelli della Francia, della Germania e dell'Austria. D'altronde, Franca Angelini, nel suo studio su Petrolini, sottolinea proprio il meccanismo della francesizzazione, tipico della cultura meridionale italiana, dei nomi degli artisti, dei teatri e dei saloni italiani e napoletani.³⁷ Aspetto eviden-

³⁴ *La censura teatrale*, «La Maschera», VI, 1910, 7: «in questi giorni ha avuto luogo, innanzi ad una speciale Commissione parlamentare inglese, che s'interessa all'avvenire del teatro, un'elaborata discussione sulla censura drammatica, per apportarvi radicali trasformazioni. La censura, in Inghilterra è una istituzione assai vecchia, il cui torto principale è di non essersi saputo adattare ai nostri tempi, e quindi alle esigenze, ai bisogni dell'ambiente moderno».

³⁵ *Il disastroso bilancio della stagione del San Carlo*, «La Maschera», VI, 1910, 18: «è un bilancio scoraggiante per i napoletani questo che dal lato artistico io mi accingo a fare. Sarà altrettanto scoraggiante quello che dal lato finanziario han fatto e son per fare gli amministratori dell'impresa. [...] Il pubblico sospira nel tirare le somme della stagione: nove disastri su dodici opere compreso il *Barbiere* con Titta Ruffo, e tre novità promesse e non date, tirò un gran respiro di soddisfazione. È finita; è finita. Ma taluno si domandò intimamente e non senza sgomento: e se dovesse ricominciare daccapo l'anno venturo?».

³⁶ 1910- Circolo Vittorio Alfieri, 1911- annata lacunosa, dal 1912 al 1916 Eden teatro, Salone Margherita, Mercadante, Flora Park, Politeama, La Fenice, Teatro Umberto, Fiorentini, Olympia, Miramar, Eldorado Lucia, Bellini, Vittorio, per l'annata 1917 viene documentato anche il San Carlo, per il 1920 anche Excelsior, Variete, Teatro Nuovo e Varietà Italia.

³⁷ «[...] la moda esigeva nomi francesi e francesismi quali *café chantant*, *gommeuse*,

ziato anche dai giornali dell'epoca, come la rivista diretta da Francesco Razzi, *Cafè-chantant*, che contiene gli elenchi degli attori e delle attrici in scena a Napoli nei teatri di Varietà; all'interno della rivista vengono citati numerosi nomi italiani o francesizzati, nonché i maggiori teatri napoletani legati agli spettacoli di Cafè chantant, in seguito poi definito teatro Varietà. Lo stesso Salvatore Di Giacomo, ne *Il teatro e le cronache*, pur soffermandosi maggiormente sul secolo precedente, ironizza sui nomi francesizzati delle vedette napoletane. Nel suo *Profilo di "sciantosa"*, brano ricordato anche da Sebastiano Di Massa nel suo *Cafè chantant, la canzone a Napoli*,³⁸ Di Giacomo scrive «ma che cosa dunque sospinge sulle libere scene del Cafè-chantant queste sciagurate di cui la numerosa e recentissima schiera addirittura è una germinazione di plebe? Quale desiderio, quale necessità solleva il volgo fino a fargli raggiungere luoghi ove prima l'arte addusse più aristocratici, più adatti elementi alla sua manifestazione e alla sua parola?». ³⁹ Lo stesso Di Massa aggiunge: «ho notato, in altra parte di questo studio, come l'avvento del Cafè-chantant creasse in tanta parte del popolo, con i suoi miraggi, veri o falsi, una illusione generale di miglioramento della condizione sociale e quindi di sollievo dalla povertà o dalla miseria in cui il popolo stesso conduceva la sua vita grama». ⁴⁰ La Francia, quindi, influenza fortemente l'Italia, ma non solo dal punto di vista artistico. Il miraggio del successo sul palcoscenico del Cafè-chantant, con l'emulazione delle dive francesi, diventa a Napoli un fenomeno sociale, all'interno del quale si manifesta la volontà di rinnovamento della città partenopea, che coinvolge anche le giovani ragazze di estrazione sociale modesta. Di Giacomo ironizza sugli eccessivi imbellettamenti di queste giovani vedette napoletane che anche nella vita quotidiana, fuori dalle scene, si ostinano ad utilizzare un linguaggio francesizzato o a modificare e a francesizzare i loro cognomi, come segno di un innalzamento culturale e sociale che in realtà è solo grottesco e costruito. ⁴¹ I riferimenti all'ambiente artistico e teatrale degli anni 1910-1920, in particolare ai programmi e all'organizzazione che stava dietro la grande macchina del Cafè-chantant, sono costanti all'interno dei testi teatrali firmati dai più importanti autori napoletani del

danseuse [...]». F. ANGELINI, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, cit., p. 12.

³⁸ Cfr. S. DI MASSA, *Il cafè chantant e la canzone a Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1969, p. 67.

³⁹ S. DI GIACOMO, *Il teatro e le cronache*, Verona, Mondadori, 1955, pp. 521-522.

⁴⁰ S. DI MASSA, *Il cafè chantant e la canzone a Napoli*, cit., p. 68.

⁴¹ Cfr. S. DI GIACOMO, *Il teatro e le cronache*, cit., pp. 513-520.

tempo. Si ritrovano degli accenni tra le pagine delle opere di Libero Bovio, come *Spirto Gentil*,⁴² *Il macchiettista*,⁴³ oltre all'apertura del primo atto di *Pulecenella* (*Suonno 'E na notte d'autunno*), in cui ritroviamo sciantose e viveurs che, di notte, bevono, cantano e scherzano, dopo la chiusura degli spettacoli, prima di fuggire a causa di un improvviso temporale, lasciando la scena a Pulcinella e Colombina.⁴⁴ L'immagine di una Napoli artistica corrotta e poco elegante, che rimpiange le bellezze e l'eleganza di un tempo, viene sottolineata da Bovio attraverso la morte e l'ascesa di Pulcinella al "paradiso" partenopeo. Bracco ne *L'infedele*, opera del 1894, cita, all'interno dei dialoghi dei protagonisti, gli spettacoli *Lohengrin* e *Gioconda*,⁴⁵ collocandoli in scena al San Carlo, alla fine dell'Ottocento. Rivedremo il *Lohengrin* ancora in scena al San Carlo tra febbraio e marzo del 1910, così come testimoniano i giornali dell'epoca.⁴⁶ Bracco, inoltre,

⁴² L. BOVIO, *Teatro*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1993, p. 200:

«LA SIGNORA PARASCANDOLO. — (*battendo le mani*) E brava quella signorina, ci avete una vocetta così attonata, che nemmeno un artista di teatro!

CHIARINA. — Com'è bellina sta canzone. E di quest'anno?

SCARANO. — Piedigrotta di quest'anno, signora. Versi di Di Giacomo, musica di Gambardella.

LA SIGNORINA VOLPICELLI. — è assai delicata!

SISINA. — N'altra volta 'o ritornello, per favore, perché me la voglio insegnare anche io... E sentite: 'o motivo fa così? (*e canticchia anche lei*).

St'aria nuvella

Diceva ogni mumento...

E la canzone continua in sordina».

⁴³ Ivi, p. 372:

«IL MAESTRO CASTALDO. — (*beve*) Ma ...stelle autentiche... di prima grandezza... quando il varietà era varietà. 'A Persico, 'a Faraone, Carmen Marini, la Vargas, la Sampieri, la D'Avigny... pazze... ti dico a tte, pazze.

SASÀ. — E se capisce!

IL MAESTRO CASTALDO. — E j' niente, manco p' 'a capa. Indifferente. (*mesce ancora e beve*).

SASÀ. — (*che ha quasi completata l'opera, provando ancora una volta il naso di cartapesta*) Vi che naso, maestro!

IL MAESTRO CASTALDO. — (*poco badandogli*) Buono, buono. (*e riprende a dire*) Cleo de Merode, 'a francese, l'aggio fatta sbattere comme a na tenga dinanzi alla porta di casa mia. "Nu bacio!" "Nu bacio!" ched' è nu bacio?! Niente. Nemmeno nu bacio.».

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 147-148.

⁴⁵ Cfr. R. BRACCO, *Teatro*, Milano-Palermo Napoli, Sandron editore, 1907, pp. 59, 72-77.

⁴⁶ Cfr. *San Carlo: prove del "Lohengrin"*, "La Traviata", «La Maschera», VI, 1910, 9.

San Carlo: "Lohengrin", «La Maschera», VI, 1910, 12.

San Carlo: Lohengrin, «La Maschera», VI, 1910, 13.

riporta numerosi termini francesi come *boudoir*, *tête-à-tête*, *vieux jeu*,⁴⁷ sottolineando ancora una volta il fortissimo legame, anche linguistico, tra il mondo artistico napoletano e quello francese, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo.⁴⁸ Il rapporto tra gli autori napoletani del decennio 1910-1920 e l'ambiente artistico in cui vivevano, però, non appare sempre positivo. Eduardo Scarpetta critica fortemente la situazione teatrale sviluppatasi a Napoli, poco prima della chiusura della sua carriera: «Io sostenni, sostengo e sosterrò sempre che dati i costumi, l'indole e le tradizioni del nostro popolo, non è possibile qui, a Napoli, altro teatro che non sia il comico; e dimostri che tutti i tentativi e gli esperimenti fatti per un teatro diverso da quello puramente comico eran tutti miseramente falliti. Il Cammarano all'Umberto I, il di Maio al Mercadante, il Molinari al Nuovo avessero dovuto mutar subito genere per non andare al fallimento»,⁴⁹ e ancora «Ma parliamoci chiaro! Mio caro Bovio, mio ottimo Murolo, voi non potevate mostrare meglio di così che avevo ragione io e che ho sempre ragione, affermando che il pubblico napoletano va a teatro per divertirsi, solamente per divertirsi».⁵⁰ Scarpetta ridicolizza il *Cafè-chantant* attraverso la commedia-parodia in tre atti *Lu Cafè chantant*, in cui una famiglia di artisti si ritrova a dover elemosinare spettacoli e denaro pur di riuscire a sopravvivere; nel testo vengono inseriti meccanismi comici, finti travestimenti, imbrogli, il tutto finalizzato «all'apparire» e al denaro.⁵¹ Così come nel testo di Scarpetta, anche in *Eden teatro* e in *La Bohème dei comici* di Viviani, l'enorme meccanismo del *Cafè-chantant* svela il suo vero volto: le ragazze si svendono pur di salire sul palcoscenico, presentate dagli stessi genitori

⁴⁷ Cfr. R. BRACCO, *Teatro*, cit., pp. 83-84, 140.

⁴⁸ Anche Viviani, in *Eden Teatro*, riporta una sortita intitolata «Le lingue sorelle», in cui sottolinea ironicamente il rapporto tra la lingua francese e l'italiano teatrale. Cfr. R. VIVIANI, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, A. Lezza, P. Scialò, Napoli, Guida, 1988, vol. II, p. 238.

⁴⁹ E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Napoli, Gennarelli, 1922, p. 396.

⁵⁰ Ivi, p. 401.

⁵¹ E. SCARPETTA, *Lu Cafè chantant*, Napoli, Pironti, 1909 (dialoghi delle mogli degli artisti): «CARM: Pecchè dice chè nce steva 'o ballo doppio e isso nun po' recità primma d' 'o bballo, si no si degrada», p. 5; «Nce ncappaieme comme nce sarria incappato chiunque. Duje anne fa chilla stevene scritturate e stevem buono, 'o mpresario nuosto era quasi fallito, operette nun ne vulevano sentere cchiù, e accussì nce trovajeme ngannate», pp. 6-7; «CARM: quanne mai chillo è stato a spasso tanto tempo. BETT: ma se capisce. Mo s'è arredutto che ogni piccolo paese tene per lo meno 3 caffè Chantà, 'e teatre stanno chiuse.... CARM: E nuje ce morimme 'e famma», p. 7.

agli impresari. Le “artiste”, che non hanno nessuna preparazione artistica e soprattutto culturale,⁵² vengono accompagnate dalle onnipresenti “matri-impreditrici” e obbligate alla clausola della “libertà”, affinché non siano legate a mariti o fidanzati scomodi. Viviani sottolinea anche la svendita di biglietti pur di riempire le sale di pubblico, durante il debutto di una nuova chanteuse, e presenta la figura del *claqueur* che si vende al migliore offerente. Ecco quindi il retroscena di un palcoscenico che frutta agli impresari soldi e fama, ma che nasconde in verità corruzione, miseria e sfruttamento. La giornata degli artisti cominciava alla Galleria Umberto I, nel centro di Napoli, luogo in cui si cercava di “raccattare” spettacoli, denaro e proposte degli impresari, in un’affannosa ricerca e svendita di sé, non solo delle doti artistiche.⁵³ Alla luce di queste indagini, che svelano aspetti differenti del problema, bisogna ancora una volta ribadire il fortissimo legame del binomio Parigi/Café-chantant napoletano. Vittorio Paliotti, infatti, in uno studio che si sofferma soprattutto sulla nascita del Salone Margherita a Napoli,⁵⁴ nel periodo che va dalla fine dell’Ottocento ai primissimi anni del Novecento, ricorda gli spettacoli che andavano in scena prima dell’apertura del Salone della Galleria Umberto; collega, inoltre, la figura di Eduardo Scarpetta alle pochades francesi, e aggiunge: «peraltro le commedie interpretate da quest’attore, essendo tutte ricavate da pochades straniere, per la maggior parte francesi, presentavano il vantaggio di offrire, ai napoletani, un francesismo, per così dire, nostranzizzato. “Ridiamo come i parigini”, si diceva applaudendo Eduardo Scarpetta».⁵⁵ La presenza incessante della Francia nel mondo artistico italiano e napoletano viene testimoniata anche attraverso i giornali e gli articoli del decennio 1910-’20. Nel numero 5 de «La Maschera», del 30 gennaio 1910, un lungo articolo di Ludovico Schisa compare all’interno del periodico napoletano: il giornalista pubblicizza l’attesa messinscena dello spettacolo *Chantecler* di

⁵² R. VIVIANI, *Eden Teatro*, in Id., *Teatro*, cit., Vol. II, p. 245: «CARMEN ZUCCONA (ricevendo dei fiori): E leggi tu, che io sto nervosa. DE MARI (*a Tatangelo*): è nervosa o non sape leggere?».

⁵³ R. VIVIANI, *La Bohème dei comici*, in Id., *Teatro*, cit., Vol. III, p. 370: «VIVIANI – Penso ch’è passata n’ata jurnata, redenno e pazzianno, senza cumbinà niente! Quanno veco sta Galleria, mme pare ’e vedè ’a tomba ’e patemo n’ata vota». Viviani si riferisce alla fossa comune in cui venne gettato il padre per mancanza di soldi da parte della famiglia. La Galleria Umberto I, ritrovo degli artisti, viene paragonata, quindi, ad una fossa comune, ad una tomba.

⁵⁴ V. PALIOTTI, *il Salone Margherita e la belle époque*, Roma, Benincasa, 1975.

⁵⁵ Ivi, p. 85.

Rostand a Parigi, raccontando le vicissitudini dell'autore e del regista Coquelin che attesero dal 1902 di mettere in scena l'opera.⁵⁶ E ancora all'interno del *Notiziario* dello stesso numero appare l'articolo: «Il rinvio di “Chantecler”». L'esondazione della Senna blocca l'intera città di Parigi e «Il Mattino», nei numeri di fine gennaio 1910, pubblica costantemente articoli in prima pagina in cui si descrivono gli effetti dell'alluvione parigina. Il giornale racconta l'impossibilità di mettere in scena gli spettacoli per la mancanza di energia elettrica, ostacolo superato nei grandi teatri parigini, come l'Olympic, che avevano a disposizione dei generatori di corrente. Il periodico «La Maschera» sottolinea il ritardo delle prove generali di *Chantecler*, fissate per il 28 gennaio 1910 e aggiunge: «Gli incassi della prima recita di Chantecler – per accordo tra Rostand, Hertz e Coquelin– andranno a totale beneficio della famiglia dei danneggiati».⁵⁷ Nei mesi successivi si rinverrà la messa in scena della prima di *Chantecler* anche in Italia, ma a Napoli si organizzerà una mattinata di beneficenza presso il teatro Mercadante, a favore dei parigini colpiti dal disastro.⁵⁸ Napoli e l'Italia esprimono continuamente l'interesse per gli avvenimenti francesi; nei periodici e nelle riviste specializzate non mancano frequenti articoli attraverso i quali il pubblico partenopeo viene costantemente aggiornato sulle produzioni teatrali francesi, sulle condizioni e sulle novità dei teatri parigini, sulle esibizioni degli attori partenopei in Francia. Ancora Ludovico Schisa scrive un lungo articolo all'interno del numero 18 de «La Maschera» del 1 maggio 1910, parlando della stagione teatrale francese, accennando ad un'ipotetica campagna italiana contro il Rostand parigino: «Una campagna contro Rostand? Via mo! Che un paese come Napoli – per quanto dai medesimi francesi definito “del dolce far niente” possa occupare il suo tempo

⁵⁶ «Chantecler» – Alla vigilia della “prima” – Un po' di storia dell'opera – come Rostand ne ebbe l'idea – Il simbolismo del lavoro – Quel che dice Edmondo Rostand, «La Maschera», VI, 1910, 5.

⁵⁷ *Notiziario*, «La Maschera», VI, 30 gennaio 1910, 5.

⁵⁸ «Il Pungolo», 12-13 marzo 1910: «Lunedì 14 avrà luogo l'annunziata mattinata di beneficenza, organizzata con tanto slancio giovanile dagli studenti del nostro Istituto Tecnico. L'incasso sarà devoluto ai danneggiati dell'inondazione di Parigi e siamo sicuri che il pubblico accorrerà numerosissimo contribuendo così al successo della festa. Gentilmente si sono prestati la signora Agostinelli e il tenore Italo Cristalli del San Carlo, il prof. Gaetano Fusella, il prof. Sergio Viterbini, Salvatore Caiati, i maestri Umberto Mazzaone, Nicola Valente, Lorenzo Danzas, il dott. Prof. Giuseppe Aquenza, che terrà un'interessante conferenza in francese, dal titolo “L'amour et le devoir dans le theatre de Comeille”. Il programma e i nomi dei valorosi interpreti sono una sicura garanzia dell'entusiastico successo che avrà la bella festa».

a... congiurare contro un autore straniero è, francamente, un po' troppo!».⁵⁹ Nel numero 32 de «La Maschera» del 27 novembre 1910, l'articolo firmato "Rodriquez" presenta l'ennesima polemica che lega il teatro francese a quello italiano: i musicisti francesi criticano la scelta italiana di dare maggiore importanza alla spettacolarità e al favore del pubblico piuttosto che alla purezza della musica.⁶⁰ Anche il rapporto tra Napoli, l'Italia, la Germania, l'Austria e i paesi del Nord Europa emerge con forza dalle fonti giornalistiche, ma anche attraverso alcune esperienze personali riportate da Roberto Bracco in alcune sue lettere.⁶¹ Nel numero 12 de «La Maschera» del 20 marzo 1910, si annuncia la nascita di una Lega di resistenza fra autori tedeschi e austriaci: l'ambiente artistico mitteleuropeo

⁵⁹ *La Francia teatrale*, «La Maschera», VI, 1910, 18.

⁶⁰ *Variazioni*, «La Maschera», VI, 1910, 32: «i musicisti francesi, invece, non danno importanza che alla sola tecnica musicale. Il resto – cioè tutto quanto costituisce il teatro propriamente detto – è per essi una quantità trascurabile. Essi hanno qualche volta ragione quando rimproverano agli Italiani di non fare della musica degna di questo nome; ma pure gli spettatori non hanno torto quando rimproverano loro di non offrire a teatro che un semplice concerto sinfonico».

⁶¹ Fondo Manca, Biblioteca Burcardo, busta AUT.021-A0, senza data (1910 o 1911). Roberto Bracco scrive a Stanislao Manca parlando della figura degli "importatori": «mio caro Stanislao memore della tua amicizia sempre uguale e della tua serenità veramente singolare, ti scrivo... scrivo a te, e non ad altri. Sento che la tua amicizia e la tua serenità mi ascolteranno volentieri.

Hai letto il trafiletto parigino del Caproni (14 novembre)?

Certamente. E avrai capito che l'autore sono io, e l'importatore è il solito Re Riccardi. Ciò che racconto al vecchio corrispondente è vero- ma non è tutto- io osai dire, lungi, a lui e ad i suoi colleghi cose atroci, alle quali nessuno rispose. A Parigi, ti giuro, ne ho viste delle belle. E giacché il vecchio Caproni mi accusava di essere un cattivo italiano, io fui costretto a dimostrare come io fossi migliore italiano che lui e i suoi colleghi. E, per ciò che riguardava la famosa importazione delle commedie francesi, dissi d'essere scandalizzato di quello che io aveva constatato. Difatti avevo avuto le prove del poco amorevole (?) mercato che g..... Tutti i corrispondenti italiani fanno d'accordo con gli importatori. E – disgraziatamente – non mi risultava che Re Riccardi fosse il più furbo e il più pratico. I corrispondenti fanno più réclame alle commedie che devono essere- o furono state- comperate dagli importatori di cui essi sono gli agenti. Nè più, nè meno. Dalla mia discussione il vecchietto pare essere colpito (e davvero il colpito non era lui ma il suo aiutante che è del resto una cara e buona persona e non ha altro torto che quello d'essere in bolletta). E adesso lui il vecchietto, s'è graziosamente vendicato. Pazienza! Io potrei rispondere e dire cose non so se più tristi o divertenti; ma non lo faccio: 1 perché i corrispondenti italiani mi hanno colmato di cortesie, 2 perché mi forniscono della gran buona gente e agiscono per ragion d'urgenza e inconsciamente, 3 perché il Caproni è troppo vecchiarello, 4 perché in Italia non è consentito polemizzare a chi ha la sventura d'essere autore di commedie».

vuole salvaguardare i propri autori e le proprie opere dalle continue importazioni europee ed italiane. Gerolamo Enrico Nani presenziò, «dietro la minaccia fatta dalla Federazione tra importatori di produzioni straniere, costituitasi a Roma, di monopolizzare il repertorio nordico al pari di quello francese»,⁶² ad una seduta tenutasi a Berlino e organizzata dalla Lega di resistenza germanico-austriaca. Il Nani relazionò la situazione della produzione teatrale francese in Italia, sottolineando vantaggi e svantaggi per la produzione nordica. La Lega di resistenza decise quindi di permettere l'esportazione di opere tedesche in Italia solo se sottoposte all'opera morale dello stesso Nani e alla protezione della Società Italiana degli Autori, per quanto riguarda l'aspetto materiale. La società degli autori francesi si ribellò al Patto di Alleanza, intentando una causa giudiziaria alla Società Italiana degli Autori per i danni subiti.⁶³

All'interno di diversi numeri de *La Maschera* del 1910, si ritrovano spesso articoli che riportano i successi delle messinscena delle opere di Roberto Bracco all'estero (Budapest, Varsavia, ecc.),⁶⁴ ma da alcune lettere, datate 1910-12 e inviate da Bracco a Gerolamo Enrico Nani, si evince la difficoltà anche degli autori italiani ad esportare i propri testi in Germania.⁶⁵ Anche l'America diventa una delle mete artistiche predilette

⁶² *Il patto di alleanza in Germania e Francia*, «La Maschera», VI, 1910, 12.

⁶³ Cfr. *ibidem*.

⁶⁴ *Bracco in Polonia*, «La Maschera», VI, 1910, 19: «Notizie da Varsavia ci confermano che *Il frutto acerbo* di Roberto Bracco dato per la prima volta al teatro Comico di Varsavia tre settimane fa, continua ad avere un completo, vivissimo successo che si può solo paragonare a quello del *Don Pietro Caruso* che diversi anni fa ispirò una profonda ammirazione nel pubblico polacco per l'opera dell'illustre autore. Come prova del gran conto in cui giustamente è tenuto il *Don Pietro Caruso* basti dire che la compagnia teatro polacco di Lemberg che si trasferisce per una lunga serie di recite a Vienna, per recitarvi la parte più scelta e più originale del repertorio polacco, porta tre soli lavori stranieri, che sono *Il malato immaginario* di Moliere, *Spettri* di Ibsen, e il *Don Pietro Caruso* dell'illustre nostro Bracco».

⁶⁵ Fondo Nani, Biblioteca Burcardo, busta AUT.021-A01, 4 marzo (1910-1912): Lettera di Roberto Bracco inviata a Gerolamo Enrico Nani. Bracco parla della difficoltà di mettere in scena *il Piccolo Santo*:

«Mio caro amico ti ringrazio vivamente della tua profferta. Ma purtroppo il mio nuovissimo dramma appartiene a quel genere che mi ha allontanato dai teatri di Germania e d'Austria, dove sono state rifiutate tutte le mie opere più profonde, più originali, più mie. In Germania e in Austria hanno voluto la mia *Infedele* e un po' *Il frutto acerbo* e *La fine dell'amore*. Hanno anche tollerato il *Don Pietro Caruso* e *Maschere* –drammetti sensazionali – ma hanno rifiutato *Piccola fonte*, *Maternità*, *I fantasmi*, ecc.

Le mie sottigliezze psicologiche, la mia concentrazione pensosa, la sobrietà della linea

dai napoletani che, all'interno della storica e dolorosa emigrazione di massa, si trasformano in star internazionali, sfruttando la forte domanda dei teatri americani, mantenendo il permesso di accesso negli Stati Uniti anche dopo la chiusura dei confini. Pochi sono i riferimenti a proposito: c'è solo un rapido accenno all'interno del testo di Nino Masiello, *Tempo di Maggio. Teatro popolare del '900 a Napoli*, lavoro per lo più legato a memorie personali e sentimentali. Masiello cita Eduardo Migliaccio, in arte *Farfariello*, come uno dei più noti artisti napoletani a New York,⁶⁶ attore di cui si è occupato approfonditamente Hermann W. Haller, nel volume *Tra Napoli e New York. Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio*.⁶⁷ Il contributo di Haller riporta, accanto alle notizie biografiche della storia della vita di Migliaccio, anche le più famose macchiette interpretate dall'attore, la lingua ibrida che egli utilizzava, un intero glossario del lessico e numerosi testi autografi, oltre ai testi di altri autori, inseriti nel personale repertorio di Farfariello.⁶⁸ La figura di questo attore salernitano emerge nel panorama artistico newyorkese grazie all'ampio repertorio di macchiette e canzoni napoletane che lo resero famosissimo in America. Un ampio contributo sul teatro italo-americano di inizio Novecento e sulla figura di Migliaccio in America è il saggio di Emelise Aleandri, all'interno degli Atti del Convegno *Il sogno italo-americano* del novembre 1996.⁶⁹ Nel 2009,

scenica che io prediligo, il tormento intimo delle anime dei miei personaggi sono cose che i tedeschi non amano, in teatro. I dirigenti si spaventano, si preoccupano, e non osano imporre la mia arte: quella per cui io ho tanto lavorato, senza correre dietro al successo!

Per questo nuovissimo dramma, poi, c'è un'altra difficoltà: il protagonista è un prete cattolico. Egli non fa nulla di male. Tutt'altro. È un tipo interessante e sofferente. Ma so che i tedeschi non vogliono il prete cattolico sulla scena a meno che non sia una malva qualunque che si batte il petto e biascica orazioni.

Dunque???- Dì tu, francamente:- non ti pare inutile che io ti mandi il mio dramma? Io ti prego di riflettere. Per te, tradirei il mio solito traduttore e rappresentante. Ebbene, sì, per te lo farei; ma a quon bon?».

⁶⁶ Cfr. N. MASIELLO, *Tempo di Maggio. Teatro popolare del '900 a Napoli*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1994 pp. 80-85.

⁶⁷ H. W. HALLER, *Tra Napoli e New York. Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 245-248: *O cuchiere napoletano*, versi di A. Gigliati, musica a cura di G. Donnaruma, testo che riporta al suo interno i versi della canzone *A Marechiaro* di Salvatore di Giacomo, musicata nel 1885 da Francesco Paolo Tosti.

⁶⁹ E. ALEANDRI, *Italian-American Theatre*, in Atti del convegno *Il sogno italo-americano* (28-30 novembre 1996), Napoli, Cuen, 1996, pp. 124-126: «“Farfariello” was the typical newly arrived immigrant, the bewildered greenhorn, trying to make his way in a strange and inhospitable country. [...] The arena in which he produced his greatest work, created

attraverso una conferenza-spettacolo condotta da Francesco Durante,⁷⁰ l'Associazione "Teatri Uniti" si è occupata dell'emigrazione italiana a New York tra Ottocento e Novecento, recuperando nomi e repertori di alcuni attori come Farfariello. L'anno precedente la realizzazione della messinscena *Santa Maria d'America*, ha fortemente attinto dal volume di Francesco Durante *Italoamericana*;⁷¹ così, infatti, l'attore Andrea Renzi commentava, nel 2008, il particolare lavoro scenico legato al mondo dell'emigrazione artistica napoletana all'inizio del Novecento: «dobbiamo allo splendido libro di Francesco Durante *Italoamericana* lo spunto per questa nuova avventura teatrale. La sua antologia di storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti ci ha mostrato per la prima volta di quale ricchezza sia costituita l'esperienza migratoria nel suo complesso. Abbiamo avuto accesso a canovacci inediti, espressione delle forme di spettacolo dei nostri connazionali rappresentate in quell'epicentro degli incontri tra culture che è stato l'East Side di New York: vaudeville, macchiette, canzoni, duetti comici, monologhi musicati (su tutti quelli memorabili

a singular new art form and enjoyed enormous popular success was the Italian-American music hall, or caffè concerto. Migliaccio launched his career in the Caffè Concerto Penacchio on Mulberry Street in 1900, singing the latest Neapolitan hits with a contract of four dollars a week. In this hall, latest called the Villa Vittorio Emanuele III, he performed the song "Femmene-Fe" every night, from which the name "Farfariello", in the refrain, was derived. This became his signatory stage name with which his identity became indelibly associated and which carries the double meaning of "Little Butterfly" and womanizer. [...] He began by performing the Neapolitan comedy skit called a *macchietta*, a musical sketch combining sung verses and spoken prose passages. Farfariello's original creation was the *macchietta coloniale*, or colonial skit, meaning the Italian immigrant community skit.

⁷⁰ *Little Naples: quando New York era la seconda città d'Italia*, in www.teatriuniti.it: «è una conferenza spettacolo sull'emigrazione italiana a New York tra Otto e Novecento e su quello che ha prodotto in termini storici e sociali, ma soprattutto artistici. È strutturata per l'appunto come una lezione tenuta da Francesco Durante, il quale dal palco, racconta la storia del grande fiume di emigranti italiani in America del Nord, aiutandosi con numerose immagini. La lezione è inoltre arricchita da numeri teatrali eseguiti dal vivo dagli attori di Teatri Uniti e O.T.C. Il repertorio proposto offre macchiette e canzoni italoamericane di Eduardo Migliaccio (*O Bluffo*, *La lingua taliana*, *Mpareme a 'a via d' a casa mia*), il monologo drammatico *Il pezzente* di Riccardo Cordiferro, una spassosa riduzione teatrale da *Il presidente Scoppetta* o *La Società della Madonna della Pace* di Pasquale Seneca, nonché altri brani tratti dalla tradizione popolare e d'autore legata all'esperienza dell'emigrazione transoceanica. Caratteristica di *Little Naples* è il suo rigore filologico, che però si sposa a un'atmosfera di grande, godibilissima verve, per un intrattenimento molto curioso e decisamente divertente».

⁷¹ F. DURANTE, *Italoamericana. Storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005.

del trasformista Farfariello – Migliaccio). [...]».⁷² All'inizio del secolo la già citata rivista *Cafè chantant* riportava numerose notizie sulle presenze degli artisti partenopei nei teatri d'America. Un segno evidente è anche l'articolo contenuto nel numero del 3-4 gennaio 1910 della rivista «Il Pungolo» in cui si dedicano due colonne alla diatriba tra il teatro Manhattan e il Metropolitan di New York per le altissime paghe richieste dagli attori provenienti dall'Europa e dall'Italia.⁷³ Sull'emigrazione occupano un posto di primo piano i contributi di Franzina⁷⁴ per l'impianto storico, di Sebastiano Martelli⁷⁵ per il romanzo d'emigrazione. Per il teatro, in verità, più che studi, esistono alcuni testi il cui oggetto è proprio il tema dell'emigrazione. Fondamentale il contributo di Antonia Lezza, dal titolo *Teatro dell'emigrazione. Indagini e contributi*, (saggio contenuto nella già citata raccolta degli atti del convegno *Il sogno italo-americano*), che passa in rassegna i principali testi teatrali del '900 in cui si ripresenta, sotto diverse forme e significati, il tema dell'emigrazione.⁷⁶ Interessanti, per quanto riguarda il periodo e il percorso di ricerca qui affrontato, appaiono i testi di Filippo Tommaso Marinetti *L'oceano del cuore*,⁷⁷ *Il N. 19529*, quest'ultimo inter-

⁷² A. RENZI, *Santa Maria d'America*, in www.teatriuniti.it

⁷³ *Una colossale lotta fra due grandi teatri*, «Il Pungolo», 3-4 gennaio 1910: «il direttore del Manhattan, Harberteïn, afferma: “questa concorrenza tra i due teatri peggiora da quando i cantanti “ci strozzano”, cioè richiedono somme esorbitanti per cantare e vivere in America».

⁷⁴ E. FRANZINA, *Gli italiani al Nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano, Mondadori, 1995; Id., *Dall'Arcadia in America: attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia, 1850-1940*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996; oltre a P. BEVILACQUA, A. DE CLEMENTI, E. FRANZINA, *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2002.

⁷⁵ S. MARTELLI, *Un palcoscenico sull'oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Ottocento*, in M. T. CHIALANT, *Erranze transiti testuali. Storie di emigrazione e di esilio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001; S. MARTELLI, *Letteratura ed emigrazione: congedo provvisorio*, in Atti del convegno *Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, cit.

⁷⁶ A. LEZZA, *Teatro dell'emigrazione. Indagini e contributi* in Atti del convegno *Il sogno italo-americano*, cit., p.186: «[...] va detto, tuttavia, che non esistono studi organici sul “teatro dell'emigrazione”, eccezione fatta per il volume di Giuseppe Massara *Americani*, in cui l'autore fa alcuni riferimenti al tema dell'esotico e dell'avventura in testi teatrali del Settecento, dal classico Goldoni (*La bella selvaggia* e *La peruviana*) a Cerlone e a Piccini, ma nel volume pochissimi sono gli esempi di testi teatrali dell'Ottocento e di essi solo quelli che si riferiscono all'opera in musica. Il testo di Massara, come altri studi interdisciplinari, ci pongono di fronte al significato e al ruolo che l'emigrazione occupa proprio nelle sue diverse allocazioni».

⁷⁷ Ivi, p. 197: «anche questo è un testo in cui il tema dell'emigrazione viene trattato

pretato da Raffaele Viviani nella parte del padre.⁷⁸ Viviani è anche l'autore di un testo teatrale che diventa il simbolo dell'emigrazione napoletana: *Scalo Marittimo ('Nterr' 'a 'Mmaculatella)* del 1918: «Viviani rappresenta, qui, il dramma e il dolore degli emigranti; individua in alcuni personaggi la condizione di disagio di questi poveri infelici che sono costretti a partire: Colantonio, il giovane contadino lucano, è frastornato dall'evento e scosso dal viaggio che sta per intraprendere. C'è chi parte per necessità e chi per diletto, come l'autore sottolinea nel testo molto chiaramente».⁷⁹ Inoltre, nel lavoro di ricostruzione e di mappatura del decennio 1910-1920, accanto ai citati studi sul Futurismo, sul Cafè-chantant, sul Varietà e sul teatro d'emigrazione, occorre ricordare quelli sulla Sceneggiata. Il contributo di Masiello, nonostante sia costruito su memorie personali, fornisce preziose notizie sugli artisti che gravitavano attorno alla figura di Mimì Maggio e della compagnia di sceneggiata "Maggio-Coruzzolo-Ciaramella", nel decennio oggetto d'indagine. Inoltre traccia una breve storia del teatro Orfeo, nato, secondo Masiello, ed Enzo Grano, nel 1912, dalla volontà dell'impresario emiliano Amedeo Salsi.⁸⁰ Dell'Orfeo, però, abbiamo notizia già nel 1910 poiché il numero del 26 settembre 1910 della rivista «Cafè chantant» riporta notizie sul teatro, all'interno dell'articolo firmato "Coquelicot": «all'Orfeo una rivoluzione vi hanno fatto i bravi Les Cafiero guadagnandosi una riconferma dell'impresa; per ben cinque mesi. Anche Gustavo De Marco piace ed è costretto a numerosi bis che il pubblico richiede anche al bel canto di Rosa De Chanteraine e ad Emma Tesauri».⁸¹ Secondo alcune notizie riportate da Masiello, in realtà non documentate dallo stesso De Curtis, il teatro era il luogo in cui si esibiva anche uno sconosciuto giovanissimo Totò sotto lo pseudonimo di Clerment.⁸² Nino Masiello riporta anche un importante riferimento alla

in maniera antitradizionale; qui c'è, e questa è la sua originalità, il dramma del naufragio delle idee e delle regole che metaforicamente a quello si riallaccia».

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 201.

⁷⁹ *Ivi*, p. 203.

⁸⁰ Cfr. N. MASELLO, *Tempo di Maggio*, cit., pp. 86-93.

⁸¹ «Cafè Chantant», 26 settembre 1910.

⁸² Cfr. N. MASELLO, *Tempo di Maggio*, cit., p. 89: «Totò, che non si è ancora trasferito con la madre a Roma, dove conquisterà le simpatie del napoletano Peppino Jovinelli, proprietario dell'omonimo teatro, comincia a fare l'artista proprio nei teatrini della Ferrovia, quindicenne, con il nome d'arte di Clerment. Sono brevi apparizioni, forse nemmeno retribuite. I ricordi di Beniamino su Totò all'Orfeo erano abbastanza ricchi, ma si riferivano, probabilmente, soprattutto a quanto aveva sentito dire dai genitori e, una volta diventato giovanotto, dallo stesso principe de Curtis».

FAVI, “Federazione Artisti di Varietà Italiani”, proposta dall’Artista Adolfo Narciso ma portata al successo dal Razzi, direttore della rivista *Cafè Chantant*, associazione a cui aderirono numerosi rappresentanti dell’ambiente artistico partenopeo⁸³ e non solo.

Per quanto riguarda la sceneggiata e il teatro popolare, al lavoro di Masiello si affiancano anche i contributi di Enzo Grano⁸⁴ e Vito Pandolfi,⁸⁵ legati soprattutto a memorie strettamente private. Aniello Costagliola, nel volume *Napoli che se ne va. Il teatro e la canzone*, descrive il panorama del teatro dialettale nel decennio 1910-’20, citando autori (tra cui Ernesto Murolo, Libero Bovio, Luca Postiglione, Raffaele Chiurazzi, Diego Luigi Pietrificazione, Carlo Netti, Gaspare di Majo, Salvatore Ragosa, Rocco Galdieri, Roberto Bracco, Domenico Romano, Eduardo Pignalosa, Pasquale Ponzillo, E.A. Mario, e lo stesso Costagliola), date, titoli di lavori dialettali e di canzoni in scena nei teatri napoletani.⁸⁶ Un contributo fondamentale, invece, nell’analisi della sceneggiata a Napoli, è rappresentato dal volume collettaneo di Pasquale Scialò dal titolo *Sceneggiata. Rappresentazione di un*

⁸³ Ivi, p. 69. «Razzi, battagliero cavaliere dello spettacolo, è un fine intenditore: nella sua “premiata rivista settimanale”, il *Cafè Chantant*, non fa mai mistero delle scelte e quando dà fiato alle trombe lo fa perché è convinto di possedere la nota giusta. Il titolare dell’ufficio teatrale Razzi, società anonima per azioni con capitale interamente versato di lire 105.000, avendo bisogno di sodali prestigiosi per una memorabile Campagna d’opinione, chiama a dargli una mano soprattutto i suoi pupilli. C’è da inventare la Federazione dei tremila artisti del varietà: Maggio è un valido esponente del mondo dei cantanti napoletani; Viviani rappresenta il grande talento in ascesa. In campi non molto distanti, i due sono in grado di pesare nella campagna per l’unità degli artisti. E così, le firme di Maggio e di Viviani, nel manifesto per l’Associazione tra gli Artisti del Varietà italiano, campeggiano tra nome autorevolissimi: D’Avigny, de Fleurriel, Campi, Donna-rumma, Mary Fleur, Maldacea, Pasquariello, Villani, Petrolini».

E ancora a p. 70: «Attraverso la sua rivista e mantenendo assidui contatti con artisti grandi e piccoli di tutta Italia, Razzi si batte per la “famiglia” che vuole vedere, secondo il modello tedesco e quello francese, sotto le insegne di un risorto sindacato unitario, in gradi di opporsi allo strapotere dei proprietari e dei gestori di teatri, arene e caffè-concerto che continuano a dettare condizioni-capestro per le scritture di dive, divi e affini. E non vogliono intermediari. È la stessa battaglia nella quale si è impegnato prima del Razzi, all’inizio senza grandi successi, il cantante-fantasia e scrittore di memorie Adolfo Narciso, futuro presidente della Favi (Federazione Artisti di Varietà Italiani). Alla campagna Narcisiana partecipano, a corrente alternata, anche per motivi di concorrenza, altri agenti teatrali napoletani come i popolari Arturo Campanile, Enrico Palazzo, Peppino Russo, Eduardo D’Acerno».

⁸⁴ E. GRANO, *La sceneggiata*, Napoli, Attività bibliografica Editoriale, 1976.

⁸⁵ V. PANDOLFI, *Copioni da quattro soldi*, Firenze, Luciano Landi Editore, 1958.

⁸⁶ A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va. Il teatro e la canzone*, Napoli, Giannini editore, 1918.

genere popolare, che contribuisce in maniera rilevante allo studio sul genere, riportando una corposa catalogazione di tutte le canzoni e le relative sceneggiate dal 1916 agli anni '80.⁸⁷ Per quanto riguarda l'evoluzione storico-artistica della canzone napoletana è fondamentale il contributo dell'ampio volume di Sebastiano Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*,⁸⁸ attraverso cui si recuperano numerose informazioni su autori, titoli, testi, musicisti, maestri ed aneddoti sulle singole canzoni.

Un'ulteriore fase del lavoro di ricerca prevede l'accurata analisi di testi, anche poetici, documenti e carteggi inediti, che dimostrino non solo la presenza di grandi autori all'interno del mondo artistico e giornalistico del decennio di nostro interesse, ma soprattutto il loro contributo originale rispetto alla cultura contemporanea. Autori come Libero Bovio, Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo, senza trascurare Benedetto Croce ed i loro legami con altri protagonisti della critica e dell'imprenditoria teatrale, diventano i punti di riferimento per la nostra indagine. Questa fase di lavoro prevede la consultazione dell'Archivio personale Della Valle, di proprietà della nipote di Roberto Bracco e l'utilizzo dei fondi depositati presso la Biblioteca del Burcardo a Roma, dove, da una prima analisi dei cataloghi, emergono alcune importanti lettere di Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo, come quelle numerose inviate ad Edoardo Boutet, critico e impresario. Già note sono le pubblicazioni di alcune lettere riguardanti Roberto Bracco e i suoi contatti con diversi impresari ed altri personaggi del mondo artistico-letterario italiano.⁸⁹ Negli archivi del Burcardo si ritrovano carteggi di Libero Bovio, Raffaele Viviani, Salvatore Di Giacomo e contratti di Ettore Petrolini con il Politeama Martucci e il Miramar di Napoli, oltre ai contatti con Salerno e alle lettere dello stesso con il Viviani, Matilde Serao, Francesco Razzi direttore della rivista «Café chantant», Armando Gill. La documentazione legata alla SIAE presenta alcune iscrizioni alla società degli autori riguardanti Bracco, Galdieri, Matilde Serao, Petrolini, Viviani, Marinetti e il bollettino di dichiarazione dell'opera *L'ucchie cunzaccate* di Bracco del 1916. Alcuni copioni conservati al Burcardo, datati 1910-1920, riportano i nomi di Viviani, Rasi, Minichini, Petrolini-Cangiullo, Scarpetta, Bovio e Altavilla. Anche le raccolte del Burcardo

⁸⁷ Cfr. P. SCIALÒ, *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, cit., pp. 203 e ss.

⁸⁸ S. DI MASSA, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fiorentino, 1961.

⁸⁹ È doveroso citare gli studi su Bracco di Pasquale Iaccio, *Lettere a Laura*, Sorrento, Franco Di Mauro, 1994, e di Antonella di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba editore, 2003. L'autrice riporta le lettere indirizzate al critico Stanislao Manca, all'impresario Re Riccardi e ad altri personaggi.

forniscono importanti paratesti come le numerose locandine tutte legate alla compagnia Ernesto Calace– Ernesto Riccio, in scena a Napoli e Portici, tra il 1910 e il 1920. La compagnia mise in scena testi di Bovio, Pasquale Altavilla, Eduardo Scarpetta, Eugenio Aniello, Giacomo Marulli, Pasquale Petito, Edoardo Minichini. Da una prima osservazione si evince che la Compagnia Calace sceglie “Pulcinella” come tema fondamentale dei suoi spettacoli e si esibisce in teatri napoletani come il Partenope, Fiorentini, Savoia, San Ferdinando, Teatro estivo Flora Park al Vomero e i teatri Poli e Leopoldina di Portici. Presso le raccolte del Burcardo sono conservate anche numerose locandine non presenti nella raccolta Lucchesi Palli, oltre ad una recente collezione inedita di locandine del teatro Fiorentini non ancora catalogata. L’ultima fase del lavoro di ricerca toccherà Piedigrotta, evitando lo studio relativo alla storia della festa, già ampiamente analizzata in passato, ma spostando l’attenzione sui testi poetici e sulle canzoni piedigrottesche, all’interno del contesto artistico e teatrale della città nei dieci anni di riferimento. Luigi M. Loschiavo nella sua *Storia di Piedigrotta* del 1974⁹⁰ presenta una descrizione storica del monastero, limitando però notevolmente e volontariamente i riferimenti alla festa. Lo stesso Croce propone, in un articolo storico commissionatogli dal Di Giacomo nella prima pagina dell’album di Piedigrotta del 1902, di cimentarsi in ricerche speciali e documenti sconosciuti per svelarne punti ancora oscuri.⁹¹ Paolo Conca nel suo lavoro *Piedigrotta nella vita e nel costume napoletano*,⁹² presenta un veloce viaggio attraverso alcuni estratti di canzoni pubblicate nei vari anni della festa di Piedigrotta, accennando brevemente alla Prima Guerra Mondiale e alla sua influenza sui testi poetici e sulle canzoni. Presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli sono conservati i numeri dei periodici di Piedigrotta, dal 1910 al 1920, la cui denominazione varia in base all’editore e alla casa discografica.⁹³ Attraverso questo ampio e complesso lavoro di catalogazione storico–artistica, di mappatura, di analisi dei testi e ricerca su documenti e carteggi inediti, si vuole ottenere un lavoro finale che abbia anche una natura multimediale, in modo da rendere più agevole e veloce la diffusione e la consultazione dei testi.

⁹⁰ L. M. LOSCHIAVO, *Storia di Piedigrotta*, Roma, Arti grafiche Tripi & di Maria, 1974.

⁹¹ S. DI GIACOMO, *Piedigrotta Album*, Napoli, Tavola rotonda, 1902.

⁹² P. CONCA, *Piedigrotta nella vita e nel costume napoletano*, «Rivista Municipale» edita a cura del Comune di Napoli, 1952, 8–9–10–11.

⁹³ Piedigrotta Monsignor Perrelli, Segrt, Eldorado, Polyphon, Bideri–La tavola rotonda, La canzonetta, Piedigrotta del macchietista, Don Marzio, Calace, Gennarelli, Ferdinando Russo, Il ritornello.

*PROPRIO COSÌ: LA RAPPRESENTAZIONE DELL'INCONSCIO
NELL'INEDITO DI LUIGI PIRANDELLO.
UN'IMPORTANTE SCOPERTA*

Il 29 luglio del 1930, il «Corriere della Sera» annuncia con clamore l'uscita di una nuova opera di Pirandello destinata per una serie di circostanze a restare inedita tra le sue carte

Una commedia musicale di gusto americano e scritta per il pubblico americano da Luigi Pirandello: non è una cosa destinata a sbalordire? Il titolo della commedia è *Just like that*, cioè *Proprio così* e le sue canzoni saranno vestite di note da due famosi compositori di "jazz", Jack Berls e Gad Gherson.

Questa fu in assoluto la prima notizia relativa allo straordinario scritto di Pirandello di cui esistono, a quanto risulta a tutt'oggi, due redazioni: una in francese, dal titolo *C'est ainsi* e l'altra in inglese, appunto *Just like that*, entrambe custodite nella biblioteca della Fondazione Torre Gherson di Latisana, come peraltro conferma Giacomo Sebastiano Pedersoli,¹ uno dei pochi ad aver avuto accesso al fondo che raccoglie anche altre carte e numerose lettere dello scrittore agrigentino. Il *musical*, l'unica opera musicale di Luigi Pirandello, non fu peraltro mai rappresentato a causa di una serie di contese sui diritti di pubblicazione e di rappresentazione con il friulano Torre Gherson che, dal 1928 al 1931, fu suo stretto e proficuo collaboratore.

Torre Gherson, dopo la precoce morte di Rodolfo Valentino di cui fu agente, conobbe Pirandello all'*Opéra Garnier* di Parigi, dove entrambi assistevano ad una replica della *Traviata*: era il settembre del '28 e si trattò per entrambi di un incontro veramente produttivo. L'agente, entrato

¹ G. PARON, G. S. PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del premio nobel*, Milano, Hoepli, 2008, p. 13.

immediatamente nelle simpatie di Pirandello cominciò a sottoporgli una serie di progetti, non solo teatrali ma anche cinematografici, destinati in gran parte al mercato americano (come il *musical* in questione o il favoloso contratto di 40.000 dollari con la Metro Goldwin Mayer per la versione cinematografica del *Come tu mi vuoi*). Il rapporto risultò sicuramente proficuo e non solo dal punto di vista economico; esso fu per lo scrittore anche un'occasione per rimodulare la visione della vita e del mondo: le frequentazioni, gli ambienti e gli stimoli nuovi degli anni parigini consentirono a Pirandello di concedersi un respiro nuovo rispetto all'asfissia depressiva che di lui si era impadronita fin da quando era fallita l'esperienza del "Teatro d'arte" ma anche a causa del tormentato rapporto sentimentale con Marta Abba.²

Va subito detto che il testo *Proprio così* non è presente nella pur vasta bibliografia critica sull'opera di Pirandello e scarse finora sono le notizie che a questo proposito è stato possibile reperire.

Indubbiamente preziosi per lo svolgimento della mia ricerca saranno due scritti conservati nella Biblioteca Museo "Luigi Pirandello" di Agrigento: una lettera in cui è esplicitamente citato il titolo del testo ed un dattiloscritto del 1930, con correzioni autografe dello stesso Pirandello, dal titolo *Riassunto di Just like that (Proprio così)/Commedia musicale di Luigi Pirandello*.³

Si tratta di nove pagine in cui l'autore redige un regesto, quasi un libro di regia che, in modo sintetico ma con puntuale riferimento ad ogni scena, riporta l'intera opera illustrando le azioni e le ambientazioni dei vari personaggi.

La redazione in francese del *musical Proprio così*, che qui si presenta e sulla quale sarà sviluppata la ricerca, mi è stata segnalata dal regista Antonio Calenda che ne ha acquisito i diritti per un progetto di messinscena al quale sta lavorando.

Il testo rappresenta la storia della giovane Lorna nel giorno in cui festeggia il suo diciottesimo compleanno. È figlia di Norton Page, un importante esponente della società americana; l'azione infatti si svolge nel loro sontuoso bungalow, a Palm Beach in Florida.

Il primo atto si impernia intorno alla festa organizzata in onore di Lorna, a cui prendono parte le persone vicine alla protagonista (tra cui il padre, i suoi tre spasimanti, gli amici) mentre dal secondo atto si rappresenta il

² C. VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 119 e ss.

³ Agrigento, Biblioteca Museo "Luigi Pirandello", Raccoglitore n. 38, fasc. 6263.

mondo onirico e inconscio della protagonista che vivrà, sottoforma di immagini rielaborate appunto dal sogno, alcune emozioni vissute durante il giorno precedente.

Cinque quadri onirici (realizzati con un sagace gioco di incastro scenico) che hanno come contenuto la raffigurazione delle sensazioni più vere che Lorna prova nei confronti dei suoi spasimanti e che rappresentano alternativamente Lorna nel sogno, reso come la normale quotidianità, e Lorna cosciente, ma dormiente, nella sua camera da letto.

Lorna “cosciente” non aveva avuto ancora il tempo di razionalizzare né riflettere sulla scelta del fidanzato e quindi del suo sposo, ma forte era stata la pressione esercitata dagli altri, gli spasimanti e gli amici che la spingevano verso una pragmatica conclusione.

Tutta questa tensione si riversa nel mondo incosciente della protagonista dove ogni cosa è focalizzata con maggiore precisione e chiarezza, suggerendo addirittura gli inconvenienti ai quali Lorna potrebbe incorrere, optando per l'uno o per l'altro.

In tal modo si esplicita quel comparto emozionale così vero e intimo, fino a quel punto sconosciuto alla stessa Lorna “cosciente”, ora tangibilmente rivelato e visibile anche a chi è fuori dal sognante, quindi allo spettatore. E come nella straordinaria “triangolazione delle ambiguità”⁴ teorizzata da Fraenkel e così tante volte riscontrata ad esempio nelle opere di Sofocle, lo spettatore diventa testimone delle emozioni e dei pensieri della protagonista addirittura prima che ella stessa possa maturarli.

Le scene a ridosso tra il secondo atto e l'epilogo sono tra le più significative, sia per contenuto che per costruzione testuale. La quinta scena del secondo atto, infatti, è basata su un forte quanto sottile inganno per lo spettatore: è davvero difficile stabilire se si tratta di un sogno o della realtà, se rappresenta cioè la scena del dialogo tra Lorna e la cameriera prima, e Lorna e l'amico Charles dopo, ritratti nella loro dimensione reale oppure in un altro sogno di Lorna. Questione davvero difficile da stabilire e che sarà rivelata soltanto alla fine. L'altra scena di forte impatto è quella successiva che inscena un nuovo sogno della protagonista, ora ambientato nella foresta amazzonica.

Tra i regali offerti a Lorna per il suo compleanno quello che certamente aveva assunto per lei un forte valore simbolico era stato il brevetto di volo donatole dall'amico fraterno Charles. Decidono così di partire l'indomani

⁴ *Pindaro, Sofocle, Terenzio, Catullo, Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel: Bari, 1965-69*, a cura di R. Roncali, prefazione di C. F. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 174.

per una città del sud America e la sola idea stuzzica visibilmente la protagonista che non vede l'ora di mettersi al volante dell'aeroplano.

L'ultimo sogno rappresenta il gruppo dei quattro amici (Lorna, la sua cameriera Lily, Charles e il suo assistente Jimmy) costretti ad improvvisare un atterraggio di emergenza a causa di un'avaria al motore dell'aereo. Ma i superstiti dovranno scontrarsi con una tribù di cannibali già pronti a divorare le carni bianche di Charles e Lorna. Jimmy, prendendo in mano la situazione, ostacola il violento piano del capo tribù asserendo di essere egli stesso appartenente alla loro stirpe poiché nipote di un vecchio loro capo. A riprova esibisce la collana di pietre che in segno di simpatia aveva donato a Lily e che questa a sua volta aveva prestato a Lorna come portafortuna per il viaggio. La collana e la parola magica "Hamadalu" pronunciata da Jimmy dissuadono i neri ad uccidere la coppia ma a patto che Lorna accetti di prendere come suo sposo proprio l'amico fraterno Charles.

L'epilogo inscena il risveglio di Lorna che immediatamente si spoglia della collana (che Lily realmente le aveva fatto indossare) facendo intuire che la causa di certi sogni potrebbe essere propria di quell'oggetto.

Alla fine la scena ripropone tutti i protagonisti del primo atto in una sorta di finale circolare, per parafrasare il titolo di un recente lavoro di Beatrice Alfonzetti sui finali della drammaturgia della fine, «in cui si tende ad espellere il senso del finito come quello del non finito».⁵

Tutti attendono la bella signorina Page, soprattutto i tre spasimanti che sono ansiosi di conoscere il suo responso. Ed ella li accontenta comunicando il nome di colui che sarà il suo fidanzato: non si tratta del francese Renè, ma neanche dell'inglese Winston, né tantomeno dell'argentino Pablo. Lorna ha finalmente capito che il suo sposo ideale è Charles, l'uomo che da sempre le è stato accanto e che ama profondamente. Tuttavia invita il prescelto a stare attento perché lei sa di essere una ragazza esigente e gli concede un ultimo consiglio: il suo uomo deve essere come un cocktail, deve avere un po' tutto ciò che è buono, ossia l'eleganza di Renè, la giocosità di Winston e la passionalità di Pablo. Insomma, deve essere un amore d'uomo.

L'opera musicale *Proprio così*, tratta in forma leggera ed affascinante il problema "dell'altro IO"; essa mette in scena una sorta di conflitto tra l'IO subcosciente e quello cosciente, tra ciò che esprime la forma onirica del sogno e ciò che è la dimensione reale; in *Just like that* è il sogno che crea

⁵ B. ALFONZETTI, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 155.

la catarsi necessaria perché, senza soluzioni di continuità, il sogno divenga la catarsi stessa.

Una materia non nuova per Pirandello, che era stato sempre suggestionato dalla rappresentazione onirica. Già nelle novelle *Tu ridi*,⁶ *La realtà del sogno*⁷ e poi *Effetti di un sogno interrotto*,⁸ rispettivamente del 1912, del 1914 e del 1936, utilizza per la prima volta il tema del sogno; nel *La realtà del sogno* sembra epigrafica e miliare la frase: «Fu nel sogno la rivelazione».

In un senso più lato lo stesso racconto dei *Colloqui coi personaggi* del 1915, i *Sei personaggi* parigino del '24 e i *Giganti della Montagna* rimasto incompiuto, trattano in modo sottinteso la forma del sogno, del viaggio onirico, delle ombre nate dalle passioni.

La produzione letteraria risalente agli anni maturi vede lo scrittore siciliano alle prese con vivaci sperimentazioni, sia per tematiche e contenuti che per generi di scrittura: e il *musical* rientra proprio in questa fase di nuove e sinestetiche frontiere.

Più di altri sarà il cinema ad esercitare su Pirandello un particolare fascino; nel suo considerevole saggio del '29, pubblicato sul «Corriere della sera» e intitolato *Se il film parlante abolirà il teatro*, egli riconosce al cinema muto un valore importante, in quanto ritiene che

La scansione cinematografica consente di far emergere il “subcosciente”, che nel linguaggio del tempo significa appunto l'inconscio. Il cinema parla il linguaggio dell'inconscio [...] non ha bisogno della parola perché l'inconscio è muto, l'inconscio parla con la forza e con la violenza delle immagini, dei desideri, delle pulsioni viscerali, dilaceranti ed ossessive.⁹

Osservazioni che, in virtù della notevole scoperta del *Proprio così*, vanno considerate con profonda attenzione.

In questa breve nota ho voluto concentrare l'attenzione sulle opere che hanno come tema il sogno e la rappresentazione onirica. Esse sono state scritte quasi tutte in un periodo compreso tra il 1924 e il 1936 e coincidono con l'attività parigina del Teatro d'Arte segnata dall'importante collaborazione con Pitoëff che come è ben noto propose all'autore agrigentino importanti variazioni sul tema dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella visione e nell'allestimento di Pitoëff, il palcoscenico dei *Sei*

⁶ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton, 2007, Vol. II, p. 671.

⁷ Ivi, Vol. III, p. 1124.

⁸ Ivi, Vol. III, p. 1213.

⁹ R. ALONGE, *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 125-126

personaggi doveva diventare un luogo privilegiato, sottratto ai modi e alle esigenze della normale percezione del mondo fisico, simile invece allo spazio interiore della mente o alle zone nascoste della coscienza, lì dove affiorano le immagini del sogno.¹⁰

E forse grazie anche a queste intense suggestioni fornite da ambienti e personaggi soprattutto mittleuropei, negli anni in cui venivano insistentemente proposte le novità relative all'ignoto e affascinante mondo dell'inconscio (rese soprattutto dalle scoperte freudiane) è pensabile che Pirandello abbia trovato, proprio nella forma del sogno, la valida rappresentazione della sostanza più intima dell'animo umano e che successivamente abbia voluto approntare quel necessario percorso di autogena catarsi per attuare la liberazione e la sublimazione, che Freud appunto chiama il «ritorno del rimosso».¹¹

Sappiamo che anche il movimento del surrealismo esercitò su Pirandello una profonda curiosità. Il *Manifesto del Surrealismo* di Breton parla chiaramente dell'attività psichica e quindi della scrittura come risultato dell'esperienza onirica ed esorta gli scrittori a riclassificare i propri lavori e

proporre una chiave che, capace di aprire indefinitivamente quella scatola a multiplo fondo che si chiama uomo, lo dissuada dal voltare le spalle [...] quando urta nell'ombra con le porte esternamente chiuse dell'aldilà, della realtà, della ragione, del genio, dell'amore.¹²

Come poteva, Pirandello, rimanere indifferente di fronte a tutto questo? Anzi, nella sua intrigante rielaborazione creativa e come ci ricorda Mazzacurati

i suoi luoghi, che sono anche i luoghi dei sentimenti e della vita semplice, i luoghi dell'anima, riaffioreranno lungo i tracciati della memoria, come frammenti edenici di una alterità irrecuperabile.¹³

È inoltre notevole il fermento che pervade tutti gli ambienti intellettuali d'Occidente durante i primi decenni del XX secolo, le costanti ricerche di forme altre, più vere, più profonde. Anche Auerbach ci illumina profondamente sulla questione laddove afferma

¹⁰ C. VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, p. 112.

¹¹ S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi. Nuova serie di lezioni*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976-80, Vol. XI, p. 481.

¹² A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 96-97.

¹³ G. MAZZACURATI, *Doppio mondo di Serafino Gubbio, Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 260.

Negli anni che precedettero e seguirono la prima guerra mondiale, in un'Europa priva di equilibrio, alcuni scrittori dotati di intuito trovarono una tecnica per dissolvere la realtà che, passando per il prisma della coscienza, si frange in aspetti e significati molteplici.¹⁴

Ci piace pensare che il «prisma della coscienza» a cui allude Auerbach sia proprio il riverbero, o il riflesso, della realtà cosciente nel mondo dell'inconoscibile, dell'IO subliminale, e viceversa, in un rapporto di speculare dialogo e contaminazione. È sicuramente una suggestione valida per “leggere” una certa scrittura pirandelliana che anche in questa occasione si sta esaminando. E sulla annosa questione sul rapporto “virtuale” tra Pirandello e Freud, se sia stato questi a provocare l'arguzia dell'autore girgentino verso la scrittura e la rappresentazione dei sogni, è da leggere con attenzione la risposta che Pirandello dà ad un cronista del «Giornale della Domenica»

Ho forse voluto invitare il pubblico a discutere ancora una volta le idee di Freud? E sono forse io un freudista? Ma no! Il mio personaggio (si riferisce a Romeo Daddi del *Non si sa come*) si ribella contro il freudismo.¹⁵

Una ribellione, appunto, “discutere ancora una volta” una materia che Pirandello ben conosceva. Che probabilmente, per certi versi, aveva superato o trattato da altra prospettiva.

Ma proprio sulle contrastanti versioni della conoscenza o dell'apprezzamento più o meno gradito di Pirandello in riferimento alle teorie freudiane a alla sua interpretazione dei sogni è interessante la conclusione della Nobili che supera la questione dicendo chiaramente

Tuttavia, non importa postulare una lettura diretta di Freud da parte di Pirandello, né negli anni Trenta né prima. Certe idee contraddistinguono un'epoca, ne segnano le tappe, sono nell'aria: e Pirandello respira sapientemente, convinto della necessità di rinnovarsi per non restare prigioniero dei suoi stessi *clichés*.¹⁶

¹⁴ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, Vol. II, p. 335.

¹⁵ *Interviste a Pirandello*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 571.

¹⁶ C. S. NOBILI, *La materia del sogno/ Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini Editori, 2007, pp. 156-157.

Nell'opera *Proprio così* il sogno è al contempo fine e mezzo, in una sovrapposizione dai bordi quasi perfettamente aderenti, dove l'onirico e la realtà sono fusi in un'unica essenza; il sogno crea la realtà, determina la scelta che la protagonista persegue nella sua sfera vitale.

Il personaggio che sogna è colto nel momento di massima intimità, nell'attimo in cui le sue difese, (le sue resistenze) sono abbassate e la scelta del narratore – di inserire il sogno all'interno di una sua opera – è un modo per ovviare alla caduta delle barriere della repressione, concedendo al lettore (e allo spettatore) uno sguardo “mediato” nella psiche dei personaggi.¹⁷

Il sogno, quindi, nuovo caleidoscopio per una lettura profonda dell'individuo, ma anche materializzazione di una pulsione o di un desiderio. Ancora, il sogno come attuazione di un percorso che per quanto illogico possa essere, propone comunque una trama, una sua rappresentazione. Basta capirne il linguaggio. Questi ed altri aspetti trovano spazio nella produzione dell'ultimo Pirandello, in una fase che definisce il sentiero dell'onirico come materializzazione di una realtà altra. Il sogno sembra avere una vita tutta sua, autonoma anche rispetto al sognante: riflessione che inevitabilmente ci riporta ai *Colloqui coi personaggi* e ai *Sei personaggi*. A conforto di questa tesi è la stimolante riflessione proposta dalla De Lancastre quando dice: in Pirandello

Il sogno transita sul piano del pragma. Di più: il sogno non è tanto una proiezione della realtà, eventualmente strumento utile alla decifrazione della verità profonda, freudianamente intesa; semmai è il contrario, è la realtà che è una continuazione del sogno.¹⁸

Con questa chiave di lettura si apre un nuovo orizzonte di riflessione su una drammaturgia già così ricca di sollecitazioni, una prospettiva in cui il testo *Proprio così* tende a significare un nuovo, ulteriore spartiacque tra un prima e un breve poi, dell'autore stesso. Nell'opera, infatti, esistono diversi caratteri nuovi che vanno decifrati e analizzati attentamente e che non possono essere ignorati al fine di chiarire meglio un aspetto non secondario del suo universo mentale e letterario.

¹⁷ V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio Editore, 2010, p. 73.

¹⁸ M. J. DE LANCASTRE, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 101.

Per questo testo, ad esempio, non è valida l'analisi del sogno nella scrittura pirandelliana proposta da Puppa che parla del fenomeno onirico come realtà

disforica e traumatizzante, a seguito del quale ci si affretta a svegliarsi in preda all'affanno, tra convulsioni e tremori, e un vergognoso sbigottimento suggerisce l'ansioso ritorno della coscienza a se stessa.¹⁹

Questa osservazione è certamente utile per la comprensione di *Sogno (ma forse no)*,²⁰ testo scritto agli inizi del 1929, altro significativo punto di approdo della produzione pirandelliana in cui il sogno, come nel caso di *Proprio così*, è realmente rappresentato sulla scena. *Sogno (ma forse no)* sembra per molti versi l'antefatto angoscioso e disperante dello stesso *Proprio così*, sia per tipologia di costruzione drammaturgica che per valenza simbolica di alcuni oggetti, come la preziosa collana, unico "viatico" tra il mondo del sogno e quello della realtà, poiché presente nell'una e nell'altra dimensione, e sovraccaricata di poteri soprannaturali e di forte suggestione.

In una lettera a Marta Abba del '29 Pirandello scrive

Non ho mai tanto desiderato d'esser folle quanto adesso. Soltanto la follia può darci tutto ciò che la sorte ci ha negato (e) [...] tutti dormendo siamo folli; (con la sola differenza che) ai folli il sogno dura anche coi sensi svegli. E di questi giorni (cosa per me rarissima) provo – e non so da che cosa dipenda – il piacere e l'angoscia dei sogni.

Ah, vendicarsi, dormendo, di tutti i pudori e di tutta la logica del giorno! Rovesciare con beata tranquillità tutte le cosiddette verità più fondate! Ammettere con salutare soddisfazione le più ridicole contraddizioni a codeste rispettabili verità!

Moltiplicare tre per tre diciotto, quattro per cinque sessantanove, con l'agile sicurezza di chi possiede ormai istintivamente la più elementare e ovvia delle nozioni, e praticarla così, con la massima serietà e senza far ridere nessuno.

Ora, se il sogno è una breve follia, pensa che la follia è un lungo sogno, e immagina come debbano essere beati i folli [...]²¹

¹⁹ P. PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni editore, 1987, p. 9.

²⁰ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 2007, Vol. II, p. 626.

²¹ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, "I Meridiani" – Mondadori, 1995, p. 208.

Riferimenti bibliografici

- Agrigento, Biblioteca Museo "Luigi Pirandello", Raccoglitore n. 38, fasc. 6263.
- ALFONZETTI B., *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 2008.
- ALONGE R., *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- BALDI V., *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio Editore, 2010.
- BRETON A., *Manifesto del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- DE LANCASTRE M. J., *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio, 2006.
- FREUD S., *Introduzione alla psicoanalisi. Nuova serie di lezioni*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976-'80, Vol. XI.
- MAZZACURATI G., *Doppio mondo di Serafino Gubbio*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987.
- NOBILI C. S., *La materia del sogno/ Pirandello tra racconto e visione*, Pisa, Giardini editori, 2007
- PARON G., PEDERSOLI G.S., *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del premio nobel*, Milano, Hoepli, 2008.
- Pindaro, Sofocle, Terenzio, Catullo, Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel: Bari, 1965-69*, a cura di R. Roncali, prefazione di C. F. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.
- PIRANDELLO L., *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, "I Meridiani" – Mondadori, 1995.
- Id., *Maschere nude*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 2007.
- Id., *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton, 2007.
- PUPO I. (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- PUPPA P., *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987
- VICENTINI C., *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.

LA NASCITA DEL ROMANZO SENTIMENTALE IN ITALIA:
 ESTRATTO DA *LIALA, COMPAGNA D'ALI E D'INSOLENZE*,
IL ROMANZO ROSA IN ITALIA

Per tracciare, seppur brevemente, la storia di un genere letterario, occorre anzitutto definirne la natura: cos'è, infatti, il romanzo "rosa"? Ed esiste una declinazione tutta italiana di questo contenitore che agli occhi dei tanti studiosi della materia, tante istanze narrative, forse troppe, raccoglie?

Già l'identificazione con il colore femminile *par excellence*, caratterizza un netto stacco da quella che può essere definito il territorio più propriamente maschile della letteratura – se pure esiste –; di certo, un fatto indubitabile è che questa narrativa si (auto)definisce attraverso una separazione di natura primariamente sessuale. Da subito, però, ci si rende conto che questa appropriazione da parte delle donne di un vasto ambito interdetto agli uomini – perché la letteratura rosa è una conquista femminile –, ha come duro contraltare la ghettizzazione e la condanna sociale dell'universo culturale, in grandissima parte appannaggio proprio degli uomini, allorquando il romanzo rosa muove i suoi primi passi: condanna reiterata negli anni e consolidatasi fino a divenire proverbiale.¹

Ma si può tentare di delineare una tradizione del rosa, a partire da elementi formali che provino a collegare le esperienze di una Carolina Invernizio, non si dica a una Maria Venturi o una Luciana Peverelli, ma alle coeve Annie Vivanti o Carola Prosperi?

No, questo non è possibile, perché sempre sfuggente e irriducibile rimane la nozione; proprio qui, però, si evidenzia un punto fondamentale della discussione sociologica su questa "forma" letteraria: i testi di

¹ Valga per tutti, il giudizio su Carolina Invernizio di un intellettuale come Antonio Gramsci, pur così attento ai movimenti della cultura popolare: «onesta gallina della letteratura popolare», la definì il martire dell'antifascismo; così come quello, sempre riferito alla scrittrice vogherese, del socialista Bruno Cassinelli, «conigliasca creatrice di mondi»; o ancora, quello di Gian Pietro Lucini, «impudente scombiccheratrice di carte».

queste e di centinaia d'altre scrittrici – e scrittori –, aldilà del successo o del fallimento editoriale, si pongono già a partire dal paratesto in un orizzonte d'attesa conosciutissimo e, anzi, quasi “creato” dalle fruitrici – che comunque sempre sentono di essere parte importantissima di questa creazione –: quello di uno spazio esclusivo, ampliatosi e rafforzatosi durante i difficili anni del processo di liberazione femminile, che hanno portato allo scoperto i bisogni e i desideri rimossi delle donne, in cui il rapporto tra scrittrice e lettrice modello, impegnate a fondo nel processo di cooperazione interpretativa – per usare ancora la terminologia di Umberto Eco – è di naturale empatia, divenendo, per ogni “lettrice empirica”, di solidarietà e nei casi più eclatanti, di “sororanza”, quando, in determinati momenti storici in cui la pressione patriarcale della società si faceva più stridente, sempre meno vincoli erano considerati accettabili dalle donne che pure avevano dovuto giocoforza adattarsi ad essi.²

Eppure spesso ancora sfugge un particolare che iscrive il romanzo rosa, figlio nient'affatto degenere del romanzo moderno, entro gli ambiti di una storia più “nobile”. Seppur, fin dal suo apparire, nel Settecento, abbiamo perlopiù scrittori di sesso maschile come contraltare di una pletora di lettrici, il romanzo “borghese” parla dello spazio più privato, domestico, quello escluso al mondo esterno, ponendosi da subito come lettura privilegiata del sempre più vasto pubblico femminile, a sua volta escluso dal mondo degli affari e dei commerci.³

La narrativa di consumo è dunque frutto del romanzo borghese. Il romanzo borghese si pone da subito come la moderna epopea di una classe sociale che “si è fatta da sé”: ogni personalità ritratta diventa personalità per eccellenza, perché una volta assunto alla sommità del potere intellettuale, il borghese ha bisogno del proprio mito fondativo.

Quelle settecentesche sono trame di redenzione, di affanni, persino di violenza, si pensi a *Pamela* di Richardson, o di morte, *Clarissa* dello stesso

² Cfr. A. ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, premessa di S. Nash-Marshall, Milano, Guerini Studio, 1998, pp. 15-18.

³ «Il romanzo moderno nasce insieme al suo pubblico: un pubblico borghese, che ha cominciato a ridefinire la sfera dell'intimità, fisica e morale, costruendo, attraverso la *privacy* domestica e il senso del pudore, uno spazio che va difeso dal mondo esterno. La violazione di questo segreto interno domestico, il racconto delle vicende private costituisce la materia privilegiata del romanzo settecentesco, che si diffonde in modo prodigioso proprio presso il pubblico femminile. Ma se la lettrice è spesso donna, lo scrittore è quasi sempre uomo. Il rapporto tra donne e romanzo è, inizialmente, a senso unico». E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, Presentazione di E. Rasy, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 5.

autore inglese, ma, al centro della storia, c'è sempre una vicenda sentimentale; quando, con il trionfo del romanticismo, la storia d'amore, o presunta tale, diviene pretesto per una critica alla società – il facile riferimento è *Madame Bovary* di Flaubert –, allora il romanzo prende a meditare su se stesso, sulle sue forme, sulla presa che le storie d'amore hanno su lettrici annoiate e spesso affrante dalla realtà: le pagine in cui Emma Bovary divora avidamente i racconti di amanti, teneri o focosi, sembrano ricalcare, con un *surplus* di notevole drammaticità, quelle in cui la vedova del *Corbaccio* – testo che appartiene all'ultimo Boccaccio, quello più violentemente misogino – sogna ad occhi aperti sulle storie di Lancillotto e dei tanti eroi che appartenevano al magico passato del mondo cavalleresco.⁴

Lo spazio della sessualità negata aveva, dunque, la necessità di alimentarsi, e questo avveniva ben prima della codificazione di una letteratura rosa. Da sempre, la narrativa occidentale descrive personaggi femminili la cui capacità d'iniziativa è frustrata o, al massimo, priva di sbocco, quando la donna è fatale, distruttiva per sé e per l'uomo;⁵ tutt'altro accade con quelli maschili, vettori delle istanze più aperte e ardite: in questo senso, il lettore maschile non ha mai avuto bisogno di un prodotto ad hoc come il rosa – a meno di non considerare tali la gran messe di riviste fiorite negli ultimi anni che esaltano il “machismo” e la volitività, segnale evidente di una crisi e di una rimessa in discussione di valori consolidati nel tempo –.

Già, ma quelle storie dozzinali lette da Emma Bovary, chi le scriveva? Nell'Ottocento, al fianco di un femminile consumo di romanzi, si

⁴ «Talvolta gli usi sociali [...] della letteratura di consumo sono imprevisi, fino a giungere alla credenza che i personaggi esistano veramente [...]. Inoltre, è da osservare che anche quando i personaggi siano ritenuti opera d'invenzione, il lettore può mettere in atto meccanismi di identificazione se si immagina nei panni di un personaggio oppure di sublimazione-proiezione se la vicenda è troppo lontana dai suoi orizzonti di vita e ama sognare cose che sa essere irrealizzabili». L. DEL GROSSO DESTRETI, A. BRODESCO, S. GIOVANETTI, S. ZANATTA, *Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*, Milano, FrancoAngeli, 2009, p. 30.

⁵ «[...] Le protagoniste del primo romanzo borghese ci paiono ancora – a usare un termine usurato – donne oggetto. Emergono tra i comprimari sulla scena del romanzo, spesso ne sono l'eroe, ma si misurano sempre nei confronti dell'uomo. Lottano, magari trionfano, ma a patto di sapere amministrare, in una società di capitalisti, il loro solo capitale, e cioè la loro integrità fisica. [...] Non ci sono donne che da sole, su un'isola deserta, costruiscano un mondo con l'ostinazione e la sagacia del buon imprenditore, come accade a Robinson Crusoe. Non dovremo dunque dire che il romanzo viene scritto magari per donne ma solo per insegnare loro a tenere il proprio posto?» U. ECO, *et alii*, *Invernizio, Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 10-11.

assiste finalmente ad una prima, larvata, produzione “seriale” da parte di donne-scrittrici: le tipizzazioni degli eroi e delle eroine di romanzi quali *Cime Tempestose* e *Orgoglio e Pregiudizio*, infatti, diverranno prototipi di tutti i protagonisti dei romanzi rosa. Contrariamente al romanzo rosa, la letteratura al femminile che si dipana lungo tutto l'Ottocento, nasce con una vocazione più alta, più impegnativa, a volte spingendosi a riflettere sulla condizione della donna durante la seconda rivoluzione industriale che investe l'Europa nel XIX secolo. Nell'atteggiamento maschilista della società ottocentesca, frattanto, la donna è una creatura degna di menzione solo se è riflessa, negli occhi del padre, del fratello, del marito, dei figli, esistendo solamente in relazione a questi maschi che prendono decisioni per lei. Il suo compito principale è generare la vita, non altro.

Attenzione, però: il successo immediato dei romanzi sentimentali non è dovuto al fatto che affrontano la questione femminile da un punto di vista fortemente ideologizzato. I romanzi al femminile non parlano solo della questione delle donne, ma della società intera: sono romanzi che parlano all'universo femminile, hanno sì una specificità legata al mondo degli affetti e dei sentimenti, ma riflettono, più o meno consapevolmente e scientemente, sulla morale comune, che riguarda tutti.⁶ Se una donna riesce a liberare se stessa e in qualche modo riesce a trovare il miglior uomo per la sua vita, tutto il mondo circostante che ha visto l'evoluzione dei personaggi sembra risentirne positivamente.

Ed è proprio la macchina industriale che si accorge dell'ampliamento della base delle lettrici; non certo in grado di cogliere le mille sfumature psicologiche dei personaggi di Emily Dickinson, Jane Austen, le sorelle Brönte, ma affamata di quelle storie che sembrano tratteggiare un mondo in cui è difficile identificarsi da un punto di vista sociale, ma nel quale le vicissitudini, soprattutto quelle amorose, sembrano potersi adattare anche a chi vive in realtà difficili come quelle dei sobborghi delle grandi città come Londra e Parigi.⁷

L'età dell'innocenza di Edith Wharton, ad esempio, rappresenta la morale comune e la convenzione nell'ambito anglosassone. La protagonista vuole vivere la sua vita e anche la sua passione e travolge il suo contraltare maschile attraverso la sua passionalità, dovendo scegliere tra ragione

⁶ Cfr. E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit., p. 9.

⁷ Cfr. A. GRANESE, *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, Napoli, Edisud, 1990.

e sentimento. Queste grandi problematiche non possono che sortire da scrittrici, non da scrittori.

È in questa temperie culturale e sociale che si pongono le basi per la letteratura di consumo, di cui il romanzo rosa, creatura tutta novecentesca – sia affermato con decisione per sgombrare il campo da equivoci – è solo una delle possibili declinazioni, al pari del giallo, del romanzo fantascientifico o gotico/orroroso – in cui pure è riscontrabile una dinamica industriale simile a quella che investe la produzione di stampo sentimentale –.

Il romanzo rosa è, dunque, un prodotto industriale e ne avrà tutte le caratteristiche, a partire dalla più importante: la serialità.⁸

Si pensi al caso eclatante di Alexander Dumas padre, autore de *I tre moschettieri*, che veniva pagato un tanto a parola: più parole scriveva, più veniva pagato. Allora lo scrittore francese cominciò a creare una serie di dialoghi lunghissimi in modo che fosse pagato di più. Un solo evento poteva andare avanti per pagine e pagine.

Questo romanzo venne pubblicato a puntate sul giornale «Le Siècle» e si rivolse ad un pubblico che attendeva ansioso, di volta in volta, gli sviluppi di una storia interminabile: un pubblico che aveva deciso di essere “affabulato”, travolto da una marea montante di parole, perché all’ampliarsi della base di coloro che avevano imparato a leggere, corrispondeva una domanda sempre più incessante. Chi scopre la lettura da un giorno all’altro, vuole effettivamente leggere continuamente qualsiasi cosa. Questo Dumas l’aveva immediatamente compreso, perciò scriveva feuilleton lunghissimi, ampliando a dismisura il ventaglio delle inverosimili avventure dei suoi eroi, sicuro dell’entusiastica risposta dei “suoi” lettori.

Mai pago, Dumas si servì di un esercito di persone, i “negri”, che contemporaneamente scrivevano a suo nome altre storie avvincenti da servire in pasto a sempre nuovi lettori.⁹

Così come la produzione seriale diviene, in questo arco di anni, la caratteristica dell’industria pesante, plasticamente, nella cultura del tempo, la serialità assurge a tratto caratteristico della letteratura: il passo verso la cosiddetta “paraletteratura”, che del libro in origine non ha nemmeno la forma esteriore, è ormai compiuto.

Durante il tardo Ottocento, in Italia, uno dei massimi campioni della serialità romanzesca fu Emilio Salgari – che dalle assurde richieste dei suoi

⁸ «Le caratteristiche del modo di produzione facilitano [...] la serie». M. P. POZZATO, *Il romanzo rosa*, Milano, «Editori Europei Associati», 1982, p. 13.

⁹ La storia è narrata gustosamente in U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 147-150.

editori fu condotto allo stremo, a differenza del ben più scaltro Dumas –, celebre autore di *Sandokan* e *Il Corsaro nero*, che ambientò decine di romanzi in India, Indocina, in un misterioso e indefinito lontano Oriente, pur non essendoci mai stato. Certo si era informato, molto aveva letto, senza però mai muoversi da Torino, dove nel frattempo s'era trasferito.

La letteratura al femminile dell'Ottocento, brutalmente, è perciò un prodotto della narrativa di consumo o di massa e il romanzo rosa è sottoprodotto della letteratura al femminile.

In realtà, una parte importante del romanzo rosa in Italia deriva proprio dal romanzo d'appendice che sin dall'inizio, nella particolare declinazione del nostro Paese, è un "protoromanzo" rosa, scritto da donne per altre donne.

La letteratura rosa, parte importante del macro-sistema della paraletteratura o letteratura di consumo, effettivamente, secondo la critica letteraria e la critica sociologica, è il terminale di un percorso culturale che parte dai romanzi tratti dai *feuilleton* del pieno Ottocento, letti da un pubblico di persone che dovevano lavorare per vivere e s'affacciavano per la prima volta alla storia delle lettere, nei modi consentiti loro dalla cultura che recavano con sé: operai, massaie, sarte, ma anche – e soprattutto in Italia – impiegati (i pre e post-unitari *travet*, termine dialettale, non a caso piemontese).¹⁰

L'allargamento e l'ingrossamento di questa base sociale porta ad una accresciuta richiesta anche di quella che è ormai definibile come cultura di massa. La massa ha bisogno per continuare a produrre di un versante che abbia una rispondenza nel sogno, nella possibilità di immaginare mondi diversi.

In pieno Ottocento si cominciano a fare delle considerazioni sempre più stringenti e serie su quello che deve essere il tempo libero del lavoratore, che poco per volta si vede ridurre l'orario di lavoro da 16 ore a 12, e poi a 10. Si comincia a parlare addirittura delle 8 ore lavorative, quello che è il carico di qualsiasi lavoratore contemporaneo in Europa.

Le grandi masse formate da operai, contadini, impiegati delle sempre più grandi città, che vedranno crescere anche una letteratura precipua,¹¹

¹⁰ Cfr. M. SAVINI (a cura di), *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, Napoli, Liguori Editore, 2002.

¹¹ «Il proletario, specie quello industriale, il metalmeccanico del nord, sembrano imprevedibili con gli strumenti di un genere letterario borghese per eccellenza come il romanzo. Un vero e proprio terrore della lotta di classe, dello spettro del comunismo, ha prodotto, volenti o nolenti, molti significativi guasti nelle menti degli scrittori: dal feroce complesso di colpa, al trauma del riconoscimento della lotta di classe, dalla esaltazione fino alla eclisse del narratore verso un'autonomia assoluta del personaggio. Dal *feuilleton*,

assistono al contempo all'affermarsi, al loro interno, della figura femminile, che si staglia sempre più prepotentemente come forza-lavoro e diviene immediatamente, in accordo a quella che sembra essere la sua vera "vocazione", il "bersaglio" prediletto del romanzo. La società di massa si amplia. C'è una maggiore "richiesta di sogno": è in grado la letteratura "alta" di rispondere a questa richiesta?

No, evidentemente. Perché è una letteratura che richiede un grado di lettura diverso, più consapevole e partecipato, al livello di interpretazione più profonda. Occorre invece qualcosa che abbia una diretta rispondenza nell'immaginario in formazione delle masse cittadine che si avvicinano per la prima volta alla lettura e al mondo della finzione.

La risposta viene data dai romanzi che si pubblicano a puntate sui giornali: quotidiani e gazzette sono il luogo privilegiato in cui si raggiunge l'unione tra il *côté* "basso" della società e la cultura media borghese che produce le gazzette e i giornali: è il giornale il vero tramite tra l'una e l'altra classe sociale. Tramite il giornale, si scambiano opinioni e idee; non a caso, accanto al giornale compare con sempre maggiore frequenza il *feuilleton*, ad uso e consumo di tutte le classi sociali, al cui interno cominciano a comparire i primi romanzi a puntate.

Ecco da dove nasce la grande letteratura di intrattenimento, subito caratterizzatasi per la sciente mancanza di pretese artistiche e invece, semmai, per una larvata critica sociale.

A questo punto, uno sguardo più approfondito alla situazione italiana può essere utile a meglio definire i contorni della letteratura al femminile, che man mano vira verso il romanzo rosa, fino proprio al decisivo avvento di Liala.

Si ricorderà che il Gruppo 63, capofila della neoavanguardia italiana,

che si basava anche sulla clientela povera, al romanzo d'autore e d'avanguardia, il mito è tuttora in corso, insieme alla furiosa lotta del narratore con l'*altro*, che può essere inseguito, redarguito, persino colpevolizzato, ma che sfugge, in ultima analisi, agli strumenti del romanziere; anche quando questi strumenti sembrano abbandonare la soggettività per la ricerca dell'oggettività più scientifica. Che tipo di proletario compare in questo genere di romanzi? Innanzitutto quello rurale, legato alle figure del bracciante, del salariato, del mezzadro povero, delle serve di campagna. Per quanto riguarda quello industriale, bisogna tener presente che il contadino povero era, nella stagione morta, anche lavoratore di fabbrica. In città troviamo il muratore, il tipografo, il linotipista, l'operaio dai mille mestieri, figure particolari che intrecciano la disoccupazione a lavori di vario tipo. Modiste, filatrici di lana, possono, ad esempio, in un batter d'occhio diventare prostitute e ingrossare le file del *lumpenproletariat*. R. PARIS, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977, p. 6.

conferì la sprezzante definizione di «Liale della letteratura» a scrittori come Cassola e Bassani, che ai loro occhi determinavano e mantenevano un'idea della letteratura ormai sorpassata.

Può sembrare paradossale, ma assolutamente giustificato, che uno dei massimi esponenti teorici del Gruppo 63, Umberto Eco, sia stato uno dei grandi riabilitatori della figura di scrittrice di Liala, che invece era sempre stata considerata l'epitome di come si scrive male.

È significativo, invece, che Umberto Eco si sia premurato di riportare all'attenzione critica la scrittrice lombarda, non certo nel senso di rivalutarne positivamente i tratti essenziali della sua scrittura, della narrativa. Eco naturalmente non si spinge a considerare Liala una grande scrittrice, ma di certo assume un diverso atteggiamento nei confronti dei suoi romanzi e di tutta la letteratura di consumo che ha gravitato attorno a Liala, chiave per interpretare al meglio i cambiamenti sociali, culturali, epocali dell'Italia; un luogo privilegiato: si può partire, cioè, dalla lettura dei romanzi di Liala e dal modo in cui questi romanzi vengono interpretati dalle sue lettrici, per capire in profondità quali sono i mutamenti epocali avvenuti nel nostro Paese, per gran parte del secolo scorso.

Se un intellettuale come Umberto Eco ha compreso l'importanza socioculturale di quella letteratura, da lui così tanto bistrattata pochi decenni prima, è evidente che c'è qualcosa di più profondo da scavare e ritrovare nella letteratura rosa, e nei romanzi di Liala che della letteratura rosa è la protagonista principale.

L'imprescindibile punto di partenza del nostro viaggio non può che essere, dunque, come si arriva a determinare il cammino della letteratura rosa in Italia, strettamente connesso ai lenti progressi del movimento per l'emancipazione femminile.

Il diritto di famiglia, così come può evincersi dal codice civile promulgato in Italia nel 1865, parla senza mezzi termini di minorile subalternità della moglie, che necessita dell'autorizzazione del marito per l'amministrazione del patrimonio personale: il primo ostacolo, già insormontabile, risiede perciò tra le mura domestiche.¹² A dispetto di questa situazione di fatto, numerose sono le intellettuali che provano a dar voce alle istanze delle donne: tra queste, si distinse Anna Maria Mozzoni, la più importante femminista italiana dell'Ottocento che, accanto agli interventi più specificamente giuridici, come la petizione presentata al Parlamento

¹² Cfr. la ricostruzione di AA.VV. (GRUPPO CONTROPAROLA), *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

italiano per allargare il suffragio alle donne, fonda nel 1868 la rivista *La donna*, assieme a Gualberta Alaide Beccari;¹³ da subito luogo privilegiato per le aspirazioni delle profemministe italiane, la rivista ebbe numerose collaboratrici donne, pronte ad occuparsi d'ogni argomento – si spaziava dall'arte alle condizioni lavorative –.

La peculiarità di questa pubblicazione, foriera di notevoli sviluppi nel futuro, era che essa si serviva, come formula editoriale, della corrispondenza epistolare: a volte, i numeri erano composti da tante lettere singole, altri da epistole collettive, analizzate e scevrate da una sorta di “comitato editoriale”, pronto ad organizzare attorno ad esse un tavolo di discussione che verificava la possibilità di una visione complessiva e progressiva sullo stagnante sistema valoriale dell'epoca; un sistema che vedeva come tenacissime fiancheggiatrici dell'imperante maschilismo, numerose donne di orientamento moderato – e spesso cattolico –, sostenitrici di una singolare forma di emancipazione, tutta (e solo) giocata nell'ambito familiare: una sorta di politica dei piccolissimi passi che, solamente a distanza di molti anni, avrebbe dovuto portare a qualche incerto cambiamento.

In questi anni, numerose riviste, in Italia come in Europa, si affiancarono alle precorritrici. Alle vittorie femminili in concorsi e premi aperti ad ambo i sessi, vennero dedicate intere pagine; oltre che interventi politici, sempre più spesso vennero pubblicate opere poetiche e in prosa a firma di autrici, più o meno conosciute, il cui compito non fu solo quello di intrattenere le lettrici, ma di aumentarne le conoscenze.

C'è da rimarcare l'aspetto forse più paradossale della questione femminile, a questa altezza temporale: proprio il positivismo, che aveva rappresentato l'avamposto della migliore modernità, si arenava inerte dinanzi alle teorie sulle differenze “naturali” fra i generi e alle conseguenti e “necessarie” differenze sociali e politiche tra uomo e donna.

Molte scrittrici-giornaliste, allora, decisero di scendere nel vivo dell'agone ideologico, attraverso il canale ormai privilegiato del romanzo. Scelsero, cioè, di rappresentare la misera realtà epocale della donna “comune”, figura in cui tutte le lettrici della classe medio-bassa, capaci di leggere, potevano identificarsi facilmente.

L'approccio, per così dire, “pedagogico”,¹⁴ diede vita ad un singolare

¹³ M. TRIGILA, *Letteratura al femminile dalle origini ai nostri giorni in Italia*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2004, pp. 119-121.

¹⁴ Tante furono coloro, peraltro, che scrissero anche libri per ragazzi. Cfr. F. LAZZARATO, V. MORETTI, *La fiaba rosa. Itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*, Roma, Bulzoni editore, 1981, p. 66.

tipo di letteratura che, da un lato, si rifaceva ai romanzi settecenteschi alla Richardson, con le sue eroine contese da uomini brutali, ingentiliti dalla grazia e dalla purezza femminile; dall'altro, imbastiva delle storie di formazione che, seppur non trovassero quasi mai sbocco felice, incidevano non solo sull'immaginario delle lettrici che si appropriavano della vicenda, ma anche, nel momento chiave della lettura silenziosa, privata, appartata, sul mondo dei loro desideri e sogni, spesso repressi, tante volte rimossi.

Non si intende, naturalmente, trascurare l'impatto che, su un altro versante narrativo, colmo di atmosfere misteriose, di agnizioni e colpi di scena, ebbe Carolina Invernizio. Ma la scrittrice de *Il bacio di una morta*, grande protagonista della letteratura di consumo di questi anni – e per tanti aspetti, autentica antesignana di Liala, anche per quello che riguarda l'astio di cui furono fatte oggetto da parte della critica –, non volle mai fare “politica” con i suoi romanzi; comunque importantissimi, perché portavano in primo piano la sensualità femminile – seppur mediata da una notevole dose di autocensura –: un aspetto, questo, che conduce direttamente alle donne dell'autrice di *Signorsì*.

Forse il cosiddetto “collasso del patriarcato”, espressione coniata da Vittorio Spinazzola, comincia proprio con lei, ma senza la rabbia suscitata nelle lettrici dalla presa d'atto delle miserie delle eroine dei romanzi, scritti a cavallo dei due secoli, da Contessa Lara, Neera, Matilde Serao, Regina di Luanto, Carola Prosperi, la letteratura al femminile italiana non rientrerebbe nella storia del romanzo borghese di consumo.¹⁵ Tra ben diverse sfumature e posizioni socio ideologiche, queste autrici – cui si potrebbero aggiungere tanti altri nomi, ben più avvertiti politicamente: Emma e Marchesa Colombi, Anna Franchi, che si impegnò sul fronte del divorzio, e Leda Rafanelli, autodidatta e anarchica –.

Insomma: Invernizio e Liala scrivono letteratura “rosa” a (e “con”) tutti gli effetti, dove il destino della figura principale deve trovare felice soluzione; “l'infinito pulviscolo di romanzatrici, le instancabili romanzatrici” di crociana memoria,¹⁶ dipingono tutto un mondo, tra il decadente e il realista, in cui l'oppressione della società patriarcale è talmente forte da spingere le protagoniste a togliersi la vita o affrontare a capo chino un de-

¹⁵ Cfr. A. FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fa Otto e Novecento*, Milano, Guerini e associati, 2000.

¹⁶ A. ARSLAN, M. P. POZZATO, *Il rosa*, in *Letteratura Italiana, Storia, e Geografia*, Torino, Einaudi, 1989, Vol. III, p. 1038.

stino non desiderato, magari per un malinteso senso del dovere familiare.¹⁷

La forma di comunicazione privilegiata per veicolare un messaggio, anche politico, davvero importante è, dunque, il romanzo. La società consente alle donne di essere scrittrici di romanzi, così come maestre, uno degli impieghi che, alla fine del secolo, vede un'impennata numerica proprio tra le giovani.¹⁸ Lavori quantomeno ritenuti dignitosi, in forza dell'associazione pedagogico-maieutica tra essi e il ruolo assegnato d'ufficio alla donna, cioè quello di madre. Il fatto è che, adesso, di fronte all'avvento della società di massa, i comodi riferimenti borghesi degli ultimi decenni del XIX secolo già entrano in crisi: c'è una gigantesca richiesta, da parte di un pubblico allargatosi a dismisura, di un "sensore" capace di intercettare e ritrasmettere tutti quei sentimenti femminili troppo a lungo sopiti.¹⁹

È un compito che, in prima istanza, proprio queste scrittrici si assumono, senza averne con ogni probabilità calcolato la portata, tanto che i loro romanzi assumeranno, ben presto, una parabola discendente; perché sarà proprio quel pubblico "creato" dalle loro tristi storie, a cercare, anche in letteratura, tra le pagine della trionfante Liala e delle sue epigoni, non tanto un riscatto sociale, appena intravisto, solo pochi decenni prima, bensì un sollievo in un nuovo e più marcato protagonismo femminile.

¹⁷ «Il romanzo sentimentale per signore [...] si estende nei primi trent'anni del Novecento su un cupo panorama di suicidi, di depressioni, di esiti comunque fatali». Ivi, p. 1037.

¹⁸ Cfr. M. SAVINI (a cura di), *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp. 5-40.

¹⁹ «La storia della letteratura è maschile: un panorama in cui si ergono grandi poeti, illustri drammaturghi, famosi romanzieri. Tutti inevitabilmente uomini, salvo rare eccezioni che confermano la regola. Anzi, a periodi ricorrenti e in alcune zone del globo, l'attività letteraria viene considerata sconveniente per la donna: una sorta di prostituzione indecente dei propri sentimenti e della propria capacità comunicativa. Alla donna, però, è sempre stato assegnato il ruolo di maestra (nella casa o nella scuola), e quindi di trasmittitrice di cultura; mai quello di "creatrice" di cultura, di protagonista della storia letteraria». C. BORDONI, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993, p. 78.

LA LUCANIA CONTADINA NEL DOCUMENTARIO ETNOGRAFICO

Nel tentativo di dare voce e dignità ad una categoria sociale trascurata dalla storiografia ufficiale [...] le immagini cinematografiche ci restituiscono i volti segnati dalla fatica, i paesaggi, le misere case, i riti e il lavoro. Insomma il ritratto unico di un mondo che stava per scomparire.¹

Il documentario è stato per molto tempo una realtà cinematografica poco conosciuta e spesso relegata ai margini della ricerca scientifica, una sorta di isola dimenticata, per diverse ragioni condannata ad una esistenza difficile. Gli studi sull'argomento, sporadici e parziali, presentano nella maggior parte dei casi evidenti lacune e stereotipi.

Solo negli ultimi anni si è avviato un lento processo di legittimazione di questo genere cinematografico, che, pur avendo il merito di aver fissato il volto dell'Italia nel tempo, è stato a lungo considerato come il fratello minore del più nobile cinema a soggetto. Esso costituisce una miniera di informazioni in grado di svelare orizzonti inattesi, una fonte "altra" cui attingere per recuperare la memoria intima e collettiva di un paese.

Il presente saggio si propone di analizzare e ricomporre il volto variegato e complesso della Lucania contadina, attraverso le immagini del documentario etnografico. L'arco cronologico preso in esame va dal 1945, anno in cui l'Italia inizia la sua lenta ripresa verso il cambiamento, agli anni Settanta, periodo che segna la fine di un'intensa e vivace stagione della produzione documentaria etnografica.

Il documentario merita una particolare attenzione in quanto si rivela un vero e proprio "documento", che, come indica l'etimologia stessa del

¹ G. SCIANNAMEO, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006, pp. 43-44.

termine (dal latino *docere* “insegnare”), è in grado di insegnarci qualcosa, di aggiungere un ulteriore, pregnante tassello ad una ricostruzione della storia. Il documentario di questo periodo, erede delle suggestioni neorealiste,² costituisce uno strumento alternativo e complementare per una qualsivoglia indagine storica, una nuova frontiera della ricerca, capace di integrare le tradizionali fonti cartacee.³ D’altro canto come si può pensare di studiare il Novecento, secolo delle immagini in movimento, senza il ricorso agli audiovisivi?

L’invito ad un utilizzo attento e ragionato del cinema come fonte si deve soprattutto alla nuova tendenza storiografica affermatasi negli anni Ottanta⁴ che ha prodotto una nutrita serie di contributi innovativi come *Cinema e Storia. Linee per una ricerca* (1980) di Marc Ferro; *Sociologia del cinema* (1979) e *La storia nei film. Interpretazioni del passato* (1984) di Pierre Sorlin.

In particolare, per quanto riguarda il rapporto tra il documentario e il Mezzogiorno d’Italia, risultano indispensabili alcuni volumi curati da Pasquale Iaccio: *Il Mezzogiorno tra cinema e storia* (2002), che raccoglie per la prima volta i ricordi e le testimonianze di chi, in prima persona, si è dedicato al rapporto cinema e storia nel Mezzogiorno; *Napoli e il cinema 1896-2000* (2000); *Cinema e Storia* (1998).

Per la visione e l’analisi delle pellicole relative al mio campo d’indagine, vanno segnalati alcuni importanti archivi: la Cineteca Nazionale (uno dei maggiori archivi cinematografici europei), la Cineteca di Bologna (da molto impegnata nella restaurazione e conservazione di pellicole poco note o sconosciute) e la Cineteca Lucana. Quest’ultima raccoglie un inestimabile patrimonio documentaristico, principalmente relativo alla Basilicata, purtroppo ancora in attesa di una sistematica catalogazione. Per

² G. BRUNETTA, *Guida alla Storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 156.

³ M. LAGNY, *Il cinema come fonte storica*, in *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G. P. Brunetta, Torino, Einaudi, 2001, Vol.V, p. 266.

⁴ Già nella prima metà del Novecento si è del resto avvertita la necessità di studiare la storia in maniera anticonvenzionale, con nuovi approcci e spunti metodologici, come è testimoniato dall’attività della scuola anglosassone e di quella francese (si pensi alla rivista «*Annales d’histoire économique et sociale*» fondata da Marc Bloch e Lucien Febvre del 1929, ribattezzata poi nel 1994 «*Annales. Histoire. Sciences sociales*» cui fanno capo gli esponenti della cosiddetta *Nouvelle Histoire*). Le grandi scuole storiche europee ricercano una proficua collaborazione oltre che con le discipline politico-economiche, anche con quelle umanistiche (come la psicologia, la sociologia, la semiotica e via discorrendo), per comprendere più a fondo i complessi meccanismi della vita degli individui e della società.

numerosi documentari (appartenenti a diverse case di produzione come Nexus, Italtelcine, Phoenix, Film Gamma, Demar, Filmeco, D.A.R.C.) si presenta il problema delle pellicole ancora in negativo che necessitano di essere visionate in via preliminare alla moviola per poi essere stampate su i più moderni supporti audiovisivi, in un lento e costoso processo, e infine adeguatamente ricollocate. Tuttavia da una prima analisi delle pellicole della Cineteca Lucana emergono dati particolarmente significativi e utili per un primo “restauro” dell’affresco della civiltà contadina lucana.

Nel presente lavoro le pellicole analizzate, di carattere essenzialmente etnografico (dal greco *ethnos* “gruppo” e *graphia* “scrittura”; letteralmente “descrizione di un popolo”), hanno contribuito non poco a riportare alla luce realtà sommerse e dimenticate. Esse sono legate da uno stesso *fil rouge*: la riscoperta di un mondo arcaico, con il suo corredo di credenze, tradizioni, e riti a metà strada tra religione e magia e la conseguente inevitabile denuncia della miseria e dell’emarginazione sociale.⁵

Già agli albori del cinema (più precisamente tra il 1906-1915)⁶ risalgono le prime documentazioni di tipo etnografico, che in pieno clima colonialista, ritraggono generalmente scenari diversi da quelli nazionali (si pensi alla pellicola *Matrimonio abissino* di Roberto Omegna) senza alcuna volontà di denuncia sociale. Durante il fascismo, invece, il documentarismo etnografico conosce addirittura un periodo di stasi a causa dell’asfissiante attività censoria che si scaglia contro ogni tipo di rappresentazione popolare, ritenendo gli elementi grotteschi e volgari offensivi per il decoro e il costume italiano. Se il regime fascista propone un’immagine edulcorata e quasi mitica dell’Italia,⁷ condannando all’oblio le vergogne del Mezzogiorno, nel dopoguerra, tuttavia, dopo circa un ventennio di silenzi forzati e di retoriche fuorvianti, si iniziano a trattare argomenti scomodi e scottanti. È in questo nuovo contesto di ricerca socio-antropologica e di arte impegnata che si inserisce il filone del documentario etnografico. Nell’arco di quasi un trentennio che va dagli anni ’50-’80 vengono infatti

⁵ P. IACCIO, *Cinema e Storia*, Napoli, Liguori, 2000, p. 122.

⁶ D. CARPITELLA, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, «La ricerca folklorica», 1981, 3, p. 13.

⁷ Il pieno controllo dei mezzi di comunicazione, sancito dall’emanazione delle leggi fascistissime (1925-’26) e dal processo di fascistizzazione, e la forte limitazione della libertà d’espressione rafforzarono drammaticamente l’attività censoria. L’organo designato a controllare la radio, la stampa, il cinema era il Ministero della cultura popolare (MINCULPOP). Per la censura teatrale si pensi all’operosa attività censoria da parte del “censore unico” Leopoldo Zurlo che dal 1931 al 1943 revisionò circa 18.000 copioni.

prodotti circa duecento documentari di cui l'80% tratta la tematica agropastorale.⁸ La cultura italiana, animata da un diffuso neomeridionalismo, vuole quindi riflettere e interrogarsi finalmente sulle drastiche condizioni di sottosviluppo e sull'atavica arretratezza che attanagliava il Sud Italia.

In campo letterario l'opera che più di tutte ha contribuito a svelare le terribili piaghe del Sud più profondo è *Cristo si è fermato ad Eboli*, licenziata alle stampe da Carlo Levi nel 1945. L'autore, mandato al confino dal regime fascista tra il 1935-36, viene a trovarsi nel cuore di un «Sud stregonesco» – come afferma Italo Calvino nel testo che introduce il volume – in una Lucania intrisa di cultura primitiva, crocevia di tutti i Sud, che oltre il confine di Eboli, conduce ad un altrove pietrificato, sintesi di tutte le emergenze storiche. Per usare le parole dell'autore la Lucania è:

un mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente; a quella terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte.⁹

Nonostante la carica estetizzante ed irrazionale, spesso attribuitagli, Levi riesce a tratteggiare il volto della comunità contadina lucana di quegli anni con maturità culturale e ideologica senza mai tradire l'impianto storico-sociologico. L'autore, sulla base della tesi gramsciana, non svolge una polemica progressista, ma individua nella civiltà contadina la presenza di contenuti e valori che vanno riconosciuti e preservati.¹⁰ Per tale motivo il *Cristo* è considerato una vera e propria «epifania letteraria e antropologica»,¹¹ «il più appassionato e crudo memoriale dei nostri paesi».¹²

L'opera rivelatrice di Levi richiamerà l'attenzione di studiosi e intellettuali interessati alla scoperta di luoghi nascosti e negati alla Storia, tracciando il solco di un lungo itinerario antropologico. Dopo la testimonianza di Levi, la Lucania diviene negli anni Cinquanta un vero e proprio

⁸ D. CARPITELLA, *Film etnografico e mondo contadino in Italia*, in P. SPARTI, *Cinema e mondo contadino*, Venezia, Marsilio, 1982, p. 69.

⁹ C. LEVI, *Cristo si è fermato ad Eboli*, Torino, Einaudi, 2010, p. 3.

¹⁰ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella cultura italiana contemporanea*, Roma, Savelli editore, 1976, p. 189.

¹¹ S. MARTELLI, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni '50*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1988, p. 143.

¹² R. SCOTELLARO, *L'Uva puttanello. Contadini del Sud*, a cura di F. Vitelli, Bari, Laterza, 1986, p. 73.

laboratorio scientifico, un soggetto privilegiato d'indagine per sociologi, antropologi, economisti, documentaristi, pittori e fotografi (si pensi a David Seymour, Henri Cartier-Bresson, János Reismann, Fosco Maraini, Federico Patellani).¹³ Emblematiche sono le parole dello stesso autore, che alcuni anni dopo la pubblicazione del suo libro, rileva la centralità di questa regione nel panorama degli studi storico-antropologici:

Oggi la Lucania è uno dei luoghi più studiati d'Italia; la malaria che la segregava e la celava agli sguardi, è un ricordo del passato, (grazie alla campagna antimalarica condotta con pochi mezzi e ottimi risultati da medici valenti e appassionati come il dottor Garaguso di Grassano); dei Sassi di Matera si conosce ogni grotta, si è fatta la pianta di ogni vicinato; scienziati, sociologi, etnologi, urbanisti, igienisti, educatori hanno fatto statistiche, piani, ricerche approfondite e sistematiche si sono costruite case alla Martella, e le dighe sull'Agri, si è dato inizio, pur attraverso errori e limitazioni, alla Riforma Agraria e alla bonifica; si combatte l'analfabetismo, si sono fondati, come a Tricarico, ospedali; si raccolgono i canti popolari; si studiano e osservano, con rispettoso interesse, le espressioni della civiltà contadina.¹⁴



Veduta delle campagne di Accettura in un'immagine di Henry Cartier-Bresson

¹³ S. D'AMARO, *Dal fondo della Lucania. Immagini e parole degli anni Cinquanta*, in *Oltre la paura*, a cura di G. De Donato, Roma, Donzelli Editore, 2008, p. 93.

¹⁴ Ivi, C. Levi, *Lucania datato* Roma 23 aprile 53.

Il rinnovato interesse per il Sud e l'urgenza di denunciare le difficili condizioni di vita delle popolazioni meridionali si traducono nella ripresa degli studi antropologici. Negli anni Cinquanta la necessità di apportare un rinnovamento alle scienze umane e di sperimentare nuovi stili di approccio alle tematiche popolari consente un proficuo incontro tra il cinema e l'antropologia, dando vita all'antropologia visuale. L'antropologo, affrancandosi dalla tradizione scritta, adotta un metodo del tutto nuovo, che si avvale del mezzo cinematografico per indagare fenomeni popolari che vanno lentamente scomparendo.¹⁵ La macchina da presa diventa lo strumento di ricerca per eccellenza, il mezzo essenziale per sondare queste realtà ed immortalarle nella loro autenticità. Uno dei pionieri del cinema etnografico, il cineasta sovietico Vertov, non a caso, aveva già sottolineato la "verità" della macchina da presa che «rivela il mondo come essa sola può vederlo».¹⁶

La ricerca antropologica sul Mezzogiorno, in Italia, è stata letteralmente rivoluzionata dall'etnologo napoletano Ernesto De Martino.¹⁷ Sulle sue orme, infatti, una nutrita schiera di cineasti si cimenta nella ricerca condotta direttamente sul campo, addentrandosi in realtà sociali e culturali fino ad allora sconosciute.¹⁸ Ad essi va il merito di aver posto i riflettori sulle condizioni di miseria delle popolazioni meridionali, emarginate dal resto dell'Italia industrializzata, e di aver fotografato il "profondo Sud" prima che fosse fagocitato dall'avvento del progresso tecnologico.

L'antropologo De Martino diventa ben presto una figura fondamentale per i cineasti assetati di conoscenza, anche se spesso in qualità di consulente scientifico non presenziava direttamente alla realizzazione delle loro opere, ma si limitava al suggerimento dei luoghi e delle situazioni da filmare. Sotto

¹⁵ C. DE FRANCE, *Cinema, Storia e Scienze sociali nel film documentario*, in *Cinema e mondo contadino*, a cura di P. Sparti, Venezia, Marsilio, 1982.

¹⁶ E. FULCHIGNONI, *Il Cinema etnografico*, «Bianco e Nero», I, 1987.

¹⁷ La ponderosa opera *Sud e magia* di De Martino (edita per la prima volta nel 1959), frutto di un duro e copioso lavoro di ricerche e spedizioni sul campo, si rivela essere la summa delle credenze, dei rituali e di tutti quei fenomeni definibili, in senso lato, magici. Il merito dell'antropologo napoletano, che compie durante gli anni Cinquanta una serie di viaggi soprattutto in Lucania, sta nell'aver indagato e analizzato le varie formule e gli elementi che caratterizzano il sostrato culturale del Sud Italia più profondo. Suddivisa in due parti, l'opera raccoglie nella prima sezione le testimonianze e i racconti di coloro che appartengono al mondo contadino, ma anche le precise e dettagliate descrizioni dei riti e delle formule dialettali apotropaiche; nella seconda sezione analizza il particolare fenomeno della iettatura.

¹⁸ T. SEPPELLI, *Sud e magia. Ricerca etnografica e cinema documentario sul Mezzogiorno d'Italia nel secondo dopoguerra*, «La ricerca folklorica», 1983, 8.

la sua consulenza vengono compiuti numerosi viaggi e spedizioni negli angoli più remoti del Mezzogiorno a tal punto che si può affermare, a buon diritto, che il periodo di maggiore fioritura dei documentari etnografici (1958-1962) è stato ispirato dagli studi dell'antropologo napoletano.¹⁹ Tra i documentaristi affascinati e stimolati dalle tematiche demartiniane ricorderemo nomi importanti come Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, Cecilia Mangini, Gian Vittorio Baldi.²⁰

Il primo documentario nato sotto la consulenza di De Martino è *Lamento funebre* (1953) di Michele Gandin. La pellicola riprende le immagini dell'antico rito funebre del lamento, una particolare manifestazione del folklore religioso meridionale, che sembra esercitare un fascino notevole sui registi, come appare evidente dai diversi documentari sull'argomento.²¹

Anche la pellicola *Magia lucana*²² (1958) di Luigi Di Gianni riprende tale tematica ed è anch'essa frutto della collaborazione con De Martino, come ricorda lo stesso documentarista:

Proprio in quegli anni, si ebbe notizia di una famosa spedizione antropologica nell'Italia meridionale organizzata da De Martino. [...] Suggestionato dai ricordi e dall'interesse per queste tematiche, poiché si parlava di sopravvivenze magiche, cercai di mettermi in contatto con De Martino. Parlando con lui riuscii ad organizzare quello che può essere considerato il primo incontro tra cinema e la ricerca antropologica.²³

¹⁹ C. GALLINI, *Il documentario etnografico "demartiniano"*, «La Ricerca Folklorica», 1981, 3, p. 27.

²⁰ Cfr. M. PALMIERI, *Il documentario sul Mezzogiorno nelle riviste di cinema dagli anni del dopoguerra al miracolo economico*, tesi di laurea in Storia del cinema, tutor Prof. Pasquale Iaccio, 2005/2006.

²¹ Il documentario però verrà ignorato dalle riviste specialistiche e non sarà proiettato nelle sale cinematografiche. Le cause vanno ricercate probabilmente nella durata esigua della pellicola (di soli tre minuti) ciò andava contro la legge che ne prevedeva per i cortometraggi almeno sette per ottenere la programmazione obbligatoria.

²² *Magia Lucana*. Regia: Luigi Di Gianni, voce narrante: Arnoldo Foà, fotografia: Claudio Racca, montaggio: Maria Rosada, musiche: Diego Carpitella. La pellicola ripercorre alcuni temi di Sud e magia e Morte e pianto rituale. La pellicola oltre ad aggiudicarsi il Primo Premio al Festival del cinema di Venezia, ottiene dal critico cinematografico Mario Verdone il giudizio positivo per il valore scientifico e lo "stile vivo". Cfr. M. VERDONE, *La Mostra internazionale del documentario*, «Bianco e Nero», 1958, 9, pp. 42-47.

²³ L. DI GIANNI, in *Il Mezzogiorno tra cinema e storia*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp. 139-140.

Bisogna dire che, sebbene le situazioni da documentare venissero suggerite da De Martino, non mancavano ricostruzioni *ad hoc* basate però su verità accertate. Il regista, nel suo intento di denuncia sociale e al tempo stesso di ricerca estetica, rielabora e ricostruisce, infatti, la realtà attraverso la propria sensibilità, imprimendo la sua soggettività d'autore.²⁴ L'attenzione al particolare gestuale definisce la cifra stilistica di Di Gianni, il quale, mediante le inquadrature strette sui volti e sulle mani,²⁵ coglie l'essenza di quel mondo magico-religioso che si caratterizza per alcune connotazioni psicologiche: gioia, dolore, speranza, estasi, ecc.²⁶

Tra le immagini suggestive di *Magia lucana* si ricordano in particolare quelle sul lamento funebre che lambiscono memorie lontane. La donna, in occasione di un funerale, assolve la funzione trenodica incarnando la figura della prefica dell'antica Roma. La lamentazione consiste in una tecnica del piangere che riplasma lo strazio naturale di chi è colpito dal lutto svolgendo una funzione liberatoria e risolutrice. I rischi a cui è esposto il parente superstite s'identificano in: ebetudine stuporosa (calma apparente che può rompersi all'improvviso) e *planctus* irrelativo (la lamentazione si disumanizza sino a raggiungere eccessi parossistici).²⁷ Attraverso i canti, il pianto, le grida scomposte, la lacerazione delle vesti, l'oscillazione ritmica del busto a destra e sinistra, si voleva esaltare la disperazione dinanzi alla morte del proprio caro, evento percepito come un "tradimento", chiaramente palesato nelle parole delle donne lucane: "Che tradimento mi hai fatto, Cristo mio!" Tuttavia la presenza del defunto non scompare del tutto, ma continua a vivere come rappresentazione ossessiva o consolatrice. Su questa forma di ritorno dei defunti s'incentra il culto dei morti basato sulla venerazione e sul dialogo quasi quotidiano con essi.²⁸ Anche il dolore, quindi, è codificato in una serie di manifestazioni esteriori, che vanno dal lamento funebre, ormai scomparso nella nostra civiltà, fino a forme "plateali" quali i canti e le danze in onore del defunto.

²⁴ I. PERNIOLA, *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 186-187.

²⁵ Intervista a Luigi Di Gianni al Convegno "Come eravamo. Il documentario antropologico italiano", Corso di formazione FICC, Napoli 14-16 dicembre 2012.

²⁶ Cfr. L. DI GIANNI, *Il cinema documentario meridionale del dopoguerra*, in *Antologia di Cinema e Storia*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori Editore, 2011, p. 187.

²⁷ E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 78-80.

²⁸ G. SANTOMAURO, *Civiltà ed educazione nel mondo contadino meridionale*, Padova, Liviana editrice, 1959, pp. 64-65.



Magia lucana: «se l'uomo cade colpito dalla natura muore con lui l'unica ricchezza, quella del suo vigore».

Ma c'è di più. Nel cuore di un Sud magico, spesso i cineasti attratti da quei fenomeni riconducibili alla sfera dell'irrazionale, fanno della tematica magico-religiosa l'oggetto della loro trattazione.

Lo stesso Di Gianni, legato alla Basilicata anche per le origini lucane paterne, afferma che il suo interesse per il Mezzogiorno «è stato principalmente di carattere magico-religioso».²⁹ In *Magia Lucana*, girato in diverse località della Basilicata come Pietrapertosa, Campomaggiore, Albano Lucano, Pisticci, vengono rappresentati alcuni antichi rituali. Emblematica è la scena del taglio delle nuvole, rituale magico effettuato dai contadini per scacciare il pericolo della tempesta imminente. Questo tipo di religiosità “panica” risente fortemente della credenza in un legame inscindibile tra la natura e l'uomo, e della inderogabile esigenza di quest'ultimo di attribuire un significato soprannaturale e religioso al mondo naturale. Il contadino, pienamente consapevole dei diversi rischi che possono minacciare la sua esistenza (epidemie, siccità, tempeste, malattie), ritrova nell'ordine superiore del sacro un'ancora di salvezza e di protezione a cui aggrapparsi.³⁰



Magia lucana: «parlano con le nuvole, con il cielo; è un antico dialogo che si ripete ogni giorno... da secoli il contadino lucano lotta contro una natura aspra e ingrata con le mani e la sua falce, con l'invocazione alle forze magiche soprannaturali».

²⁹ L. DI GIANNI, in *Il Mezzogiorno tra cinema e storia*, cit., p. 139.

³⁰ G. SANTOMAURO, *Civiltà ed educazione nel mondo contadino meridionale*, cit., pp. 62-63.

Un altro esempio che testimonia questo legame osmotico tra il contadino e la realtà naturale è chiaramente testimoniato dalla pellicola di Lino Del Fra *La passione del grano* (1960), ambientata a San Giorgio Lucano.³¹ Il documentario, diviso in tre fasi, ricostruisce il rituale della mietitura del grano, operazione che, considerata come un'offesa alla natura, veniva esorcizzata mediante una rappresentazione sacra. L'uomo, nel periodo della mietitura, apprende, infatti, di essere l'unico procuratore di morte della «pianta utile» e per tale motivo ricorre al mascheramento per occultare il misfatto.³²

Nella prima fase del rituale si mette in scena l'uccisione dell'animale che ha danneggiato le messi, provocando il vuoto vegetale, motivo di disoccupazione e angoscia per i contadini. I mietitori, sulle note dell'antico aerofono, accerchiano la preda – un contadino travestito da capro³³ – e indirizzano parole rituali alla “natura” per giustificarsi del misfatto della mietitura: «Ecco, non ti stiamo mietendo. Non siamo noi la causa del vuoto vegetale. Ti vendichiamo uccidendo la bestia.»

Nella seconda fase del rito entra in scena la “sposa del grano”, una figura femminile che simboleggia il ritorno della fertilità dei campi, mentre nell'ultima fase, a cui Del Fra dedica una particolare attenzione, si compie la svestizione e la derisione del padrone, interpretato dal sindaco del paese. Il rituale gesto beffardo di profanazione del padrone ha la funzione di esorcizzare le pulsioni dell'uomo a sovvertire la struttura gerarchica della società.

La forza del rituale diventa, in questi casi, un'occasione per esprimere alcune forme di protesta sociale, uno strumento per reagire alle minacce della natura e al tempo stesso al senso di oppressione di classe. Come

³¹ *La passione del grano*. Regia: Antonio Michetti (Lino Del Fra), consulenza e commento Ernesto De Martino, fotografia Mario Volpi, montaggio Renato May, musica Domenico Guacero. Del Fra (Roma 20 giugno 1929 – 20 luglio 1997) è stato regista, documentarista e sceneggiatore italiano. Si ricordano: *All'armi, siam fascisti* (1961); *Antonio Gramsci. I giorni del carcere* (1977) vincitore al festival di Locarno.

³² E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit., pp. 247-248.

³³ Lo stesso De Martino sottolinea la centralità del mascheramento dell'azione del mietero: «i mietitori si comportano come se l'operazione che essi compiono non fosse la mietitura ma una battuta di caccia al capro. Un vecchio contadino fa da capro, due mazzetti di spighe tenuti tra le labbra, una pelle di capro legata alla schiena, i falchetti impugnati in modo da dare l'immagine delle corna, occhi sbarrati da animale braccato, e la “maschera” è pronta». E. DE MARTINO, *Il gioco della falce*, Tav. II «L'Espresso Mese», 1960, I, 4, pp. 56-57.



La passione del grano:
contadino mascherato da capro.



La passione del grano: «ingresso della madre del grano che assicura la nuova generazione vegetale. La vergine, la sposa richiama l'immagine di una forza intatta che promette nozze feconde».

giustamente afferma Gianluca Sciannameo «il simbolismo mitico- rituale permette di costruire una dimensione protetta, astorica, in cui risolvere i momenti nei quali ad essere messo in pericolo è l'esserci dell'uomo nella storia».³⁴

Il grano e il soprannaturale diventano elementi pregnanti anche nell'opera *Vigilia di mezza estate* (1959) di Gian Vittorio Baldi.³⁵ La pellicola, considerata perduta, è stata invece rinvenuta negli archivi della Cineteca Lucana e costituisce una preziosa testimonianza di un'antica tradizione meridionale. Anche in questo caso residui pagani e simboli cristiani si sovrappongono sincreticamente. La cerimonia, risalente all'epoca romana, rievoca la fiaccolata dei contadini nel *dies lampadarum*: durante la notte di San Giovanni le stoppie del grano venivano date alle fiamme, mentre le donne pregavano e danzavano intorno al fuoco fino all'alba. In questo rituale il fuoco aveva la funzione di liberare dal male, dai peccati e

³⁴ G. SCIANNAMEO, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, cit., pp. 43-44.

³⁵ *Vigilia di mezza estate*. Regia: Gian Vittorio Baldi, commento: Ottavio Jemma, fotografia Claudio Racca, musica Salvatore. La pellicola, d'ispirazione demartiniana viene presentata al Festival di Tour aggiudicandosi il Gran Premio.

dalla miseria, e di scacciare gli infausti presagi, auspicando l'abbondanza della stagione futura. Infine, sul far del giorno, i contadini s'immergono nell'elemento purificatore dell'acqua per lavare e portare via i segni di una «breve amicizia col mistero».



Vigilia di mezza estate:

«La malerba al fuoco, il grano al campo».

«Acqua santa e purificatrice, lustraci dal peccato».

La particolarità che contraddistingue la pellicola di Baldi è l'utilizzo del suono in presa diretta. Non c'è l'intrusione della musica o di un sonoro ricostruito a posteriori, ma, come sottolinea lo stesso regista, si sono privilegiati, con alcuni espedienti, i suoni reali: «Ho voluto ritrovare la verità nella scelta del suono, ma per questo ho dovuto usare degli accorgimenti, coprivamo la macchina da presa con tutto quello che c'era possibile».³⁶

La presa diretta dei suoni col suo carattere di oltranzista e totale fedeltà al reale diventa una caratteristica tecnica e formale anche per altri documentaristi come Vittorio De Seta che al Sud contadino e pastorale ha dedicato opere memorabili. Non solo l'immagine, quindi, ma anche il suono doveva essere uno strumento efficace per lo svelamento della realtà e per una più vera conoscenza del mondo circostante.

La vivace stagione del documentarismo etnografico durerà fino ai primi anni '70 e troverà in Di Gianni il suo ultimo instancabile epigono. Numerosi sono i suoi documentari volti alla scoperta del Sud e in particolare della Lucania. Solo per ricordarne alcuni si possono citare in ordine cronologico: *Pericolo a Valsinni* (1959)³⁷ e *Frana in Lucania* (1959)³⁸ dove la natura si tramuta in matrigna "beffarda" e insensibile al dolore dell'uomo

³⁶ Cfr. G.V. BALDI, *Il cinema di Gian Vittorio Baldi: macchina da presa di coscienza* (introduzione, interviste, commenti), S. Gimignano, Cooperativa Nuovi Quaderni, 1979-1980.

³⁷ *Pericolo a Valsinni*. Regia: Luigi Di Gianni, fotografia: Giuseppe De Mitri, montaggio: Renato May, musica: Daniele Paris, durata: 15'.

³⁸ *Frana in Lucania*. Regia: Luigi Di Gianni, fotografia: Giuseppe De Mitri, montaggio: Renato May, musica: Daniele Paris, durata: 14'.

minaccia la vita e il lavoro dei contadini. Tutto ciò che l'uomo ha faticosamente costruito in diversi anni può essere distrutto in pochi attimi. L'esistenza umana, già precaria e amara, viene insidiata continuamente dalle catastrofi naturali e dal terreno argilloso che costringe i contadini ad abbandonare le proprie case, unico bene prezioso, con la tenue speranza di ritrovarle al ritorno.



Pericolo a Valsinni: «Storia di una famiglia di contadini che perde il proprio capo nell'ingrato lavoro».

La tematica tanatologica, invece, domina nel documentario *Nascita e morte nel meridione: San Cataldo* (1959)³⁹ ambientato in un paesino della Basilicata. Le immagini, animate da un forte senso di denuncia, tratteggiano il quadro di uno di quei luoghi che si inerpicano sulle più remote cime delle montagne, completamente isolati, sospesi nel tempo «dove non c'era nemmeno la chiesa, la luce elettrica o la levatrice». ⁴⁰ La solitudine è qui oggettivamente osservabile e segna l'esistenza dell'uomo che conduce una vita statica, immobile e ridotta a sensazioni di non esistere. In questo tempo senza tempo, in cui i giorni e il susseguirsi delle generazioni sono scanditi da uno stesso ritmo, lento e affannato, gli unici eventi che squarciano il mistero del silenzio sono la nascita e la morte.

L'evento luttuoso nella comunità rurale è percepito come un "fatto sociale" da condividere con la collettività esattamente come il più lieto evento della nascita.

Dalla pellicola emerge, infatti, come vita e morte siano fortemente intrecciate. Diversamente avviene nell'odierna società capitalista che, tutta protesa al consumismo e al dinamismo produttivo, tenta di dominare il proprio dolore e di evitare qualsiasi forma di cordoglio pubblico (un

³⁹ *Nascita e morte nel meridione: San Cataldo*. Regia: Luigi Di Gianni, fotografia: Nino Cristiani, montaggio: Franca Gabriini, musica: Daniele Paris, commento: Romano Calisi, durata: 10'.

⁴⁰ L. DI GIANNI, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia*, cit., p. 140.

esempio può essere la scritta «si dispensa dalle visite» che spesso compare sui manifesti funebri). Il forte senso del pudore rende un mero ed intimo “fatto privato” ciò che prima era un naturale momento di condivisione.

Se nella civiltà industriale la morte è relegata ai margini ed è un argomento tabù, qualcosa che deve essere rimosso, nella civiltà contadina lucana “vita e morte non sono altro che le facce della stessa medaglia”.



Nascita e morte nel meridione: una partoriente. «A San Cataldo si viene al mondo in silenzio. Qui la nascita e la morte assumono un particolare rilievo, qui, più che altrove, accade qualcosa solo se qualcuno nasce o qualcuno muore».



Nascita e morte nel meridione: «A San Cataldo si muore così, una barella di tavole e lontano un po' di terra per essere sepolti».

Lo stesso chiaro intento di denuncia di *Nascita e morte* anima un'altra pellicola di Di Gianni, *Viaggio in Lucania* (1965).⁴¹ L'opera rappresenta, con nostalgia pasoliniana, il traumatico passaggio dal mondo contadino a quello urbano, descrivendo le prime conseguenze della modernità industriale, o «modernità liquida» – per dirla con Zygmunt Bauman – che ha cambiato drasticamente la vita dei contadini. Le immagini ci mostrano gli ultimi bagliori di una società agreste e il visibile disorientamento dell'uomo, che,

⁴¹ *Viaggio in Lucania*. Regia: Luigi Di Gianni, fotografia: Luigi Sgambati, montaggio: Giuliana Bettoja, musica: Egisto Macchi, durata: 18'.

catapultato in una realtà totalmente estranea, perde ormai ogni certezza della propria terra. I segni del progresso tecnologico, vere e proprie cattedrali nel deserto, intaccano l'armonioso legame materiale e spirituale tra il contadino e la sua terra, un rapporto costruito nei millenni. Al di là dei cancelli delle fabbriche l'uomo indifeso perde ogni possibilità di scelta ed è costretto alla subordinazione, ai tempi stretti, ai luoghi chiusi e rumorosi. Il documentario di Di Gianni permette sicuramente di vedere oltre i miti dell'industrializzazione e di riflettere sulle reali conseguenze che portarono ad un radicale cambiamento economico, sociale e ambientale del Sud Italia. Lo stesso Di Gianni afferma: «li vedevi arrivare disorientati e stupiti su dei trenini nella zona di Ferrandina, dove era concentrata la gran parte delle industrie che avevano profondamente modificato il paesaggio dei luoghi».



Viaggio in Lucania: uomini che arrivano nella città di Ferrandina per svolgere lavori in fabbrica.

Il Mezzogiorno subisce ora una profonda trasformazione e sembra perdere quei tratti rurali che l'avevano fino ad allora caratterizzato.⁴² A modificare il volto del Sud contadino sono le industrie, le strade, l'istruzione, la televisione come è possibile riscontrare in alcune immagini

⁴² Gli interventi, iniziati nel '50 con la Cassa del Mezzogiorno e culminati nel '57 con la legge che impone nelle aree depresse del Sud la localizzazione del 60% di nuovi impianti industriali, sono volti allo sviluppo delle regioni meridionali e al superamento

documentaristiche. A tal proposito va ricordato l'impegno di Michele Gandin e le sue inchieste sulla lotta contro l'analfabetismo nelle opere *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952)⁴³ e *Non basta soltanto l'alfabeto* (1959). I due documentari, entrambi finanziati proprio dall'UNLA (Unione nazionale per la lotta contro l'analfabetismo), rappresentano, con scrupolo e senza false retoriche, i primi segni del cambiamento di una società ancora profondamente sottosviluppata ma che si avvia verso l'emancipazione e il progresso. Il sapere costituisce in questo caso l'unica vera arma per sconfiggere l'ignoranza, l'arretratezza e la miseria. Interessante anche il documentario *Tommaso* (1967) di Cecilia Mangini che, contraddistinto da una forte istanza di denuncia e di mutamento, affronta il problema dell'industrializzazione nel Mezzogiorno descrivendone il disagio sociale ma, talvolta, anche una certa apertura al nuovo palesata dalle stesse parole del protagonista Tommaso quando esprime il desiderio di possedere una moto che «corra più veloce».

Anche in *La Madonna del Pollino* (1971) sono visibili le ultime tracce della tradizione contadina destinata ormai a cedere il passo allo spirito feroce del progresso.⁴⁴ In particolare la pellicola è dedicata ad una delle

dei gravi squilibri del paese. La produzione industriale dal '48 al '55 aumenta del 95%, nel 1962 il tasso italiano di sviluppo della produzione *pro capite* arriva al 5,6%, inferiore solo a quello della Germania Occidentale. L'Italia sembra inserirsi a pieno titolo nell'economia internazionale. Con la nascita della SVIMEZ (Associazione per lo sviluppo dell'industria nel Mezzogiorno) e con lo spostamento del baricentro industriale verso il sud del Paese, tra il 1960 e il 1975, si registra un notevole aumento delle aree di sviluppo industriale (ben 25) e una consistente flessione della disoccupazione. G. PESCOLIDO, *Lo sviluppo industriale in Economia e Società nel Mezzogiorno nell'ultimo Quarantennio di Associazione nazionale per gli interessi del Mezzogiorno italiano*, Manduria- Bari-Roma, Pietro Lacaita Editore, 2005, p. 132. Si assiste dunque ad uno svuotamento progressivo delle campagne e ad un rigonfiamento delle aree urbane. Ma questo impetuoso slancio economico non risolve i pesanti squilibri della società meridionale ancora fortemente arretrata. Certamente il paese progredisce ma le due Italie, settentrionale e meridionale, sembrano destinate a non incontrarsi mai in quanto il divario tra Nord e Sud anziché decrescere va aumentando. S. COLARIZI, *La seconda guerra mondiale e la Repubblica*, Torino, UTET, 1984, pp. 697-700.

⁴³ Il documentario, ambientato a Salvia di Lucania, evoca la celebre opera letteraria di Carlo Levi documentando però la presa di coscienza e la propensione al cambiamento della popolazione lucana. La pellicola presentata a Venezia si aggiudicherà il primo premio alla Mostra del documentario e sarà accolta positivamente dalla Critica.

⁴⁴ *La Madonna del Pollino*. Regia: Luigi Di Gianni, consulenza: Annabella Rossi, fotografia: Carlo Alberto Cerchio, montaggio: Carla Simoncelli, musica: Egisto Macchi, durata: 23'.

feste più antiche della Basilicata ed è considerata l'ultimo lavoro documentaristico d'ispirazione demartiniana. Le celebrazioni avvengono sul Pollino, nell'antico santuario dedicato alla Madonna, e raccolgono centinaia di fedeli, che, carichi di doni di vario genere da offrire al simulacro, giungono di notte da ogni parte della zona calabro-lucana. La musica, le danze e i ritmi sfrenati delle tarantelle che incorniciano il rituale religioso e portano a stati di estasi e alla catarsi finale, sono stati raccolti da Annabella Rossi, studiosa della tradizione orale e musicale della cultura popolare meridionale, nonché consulente scientifica e autrice del testo del documentario di Di Gianni. Le registrazioni di brani vocali e strumentali effettuate nel 1968 al santuario del Pollino (adesso conservate nell'Archivio Sonoro della Basilicata), permettono di ricostruire dettagliatamente l'intero rituale distinto in tre fasi ben precise: il momento magico-religioso, lo svago, e l'aggregazione sociale. Dopo la salita di Mezzana, i fedeli svolgono tre giri intorno al santuario, intonando i canti della Madonna; successivamente varcano la soglia della chiesa e si dirigono verso la statua sacra compiendo atti di forte devozione come baciare il pavimento, avanzare sulle ginocchia o percuotersi il petto. In forma di rispetto si esce dalla chiesa a ritroso, si saluta la Madonna senza voltarle le spalle, continuando un colloquio intimo e silenzioso o espresso a voce alta. Infine i pellegrini animati da un forte spirito di socializzazione cantano e ballano al suono di cornamuse, tamburelli e fisarmoniche, condividendo momenti di estrema gioia e serenità.



La Madonna del Pollino: tra sacro e profano.

Al documentario etnografico di quegli anni è riconosciuto oggi, a buon diritto, un indiscusso valore scientifico e il merito di aver restituito, laddove la parola sembra perdere efficacia, immagini autentiche di un mondo, quello contadino, ormai in via d'estinzione. Diego Carpitella, a tal proposito, dichiara: «il contributo cognitivo del documento cine-

matografico nello studio etnologico, antropologico, sociologico consiste nel documentare cose che la parola e lo scritto non possono costituzionalmente restituire».

Nonostante i documentari italiani siano stati vittima delle limitazioni dovute a provvedimenti legislativi (soprattutto tra il 1945-'65), alle dure leggi del mercato e all'intervento della censura, preoccupata a non urtare la suscettibilità della classe dirigente dell'epoca, risultano oggi dei documenti storici preziosi in quanto custodi dell'identità visiva del nostro paese. Il documentario etnografico è riuscito a dare voce e dignità alle classi subalterne trascurate dalla storiografia ufficiale e a restituire le immagini del mondo contadino, ricco di tradizioni lontane e antiche credenze rimaste radicate nei secoli, sino agli anni Sessanta in cui il Paese si apprestava a cavalcare veloce verso la via del progresso.

Scomparsi i protagonisti di quel mondo non ci rimangono che poche immagini, sbiadite nel tempo: i documentari, il regno delle ombre dell'immaginazione, sono diventati l'unica realtà possibile.

I volti dei contadini lucani diventano il ritratto di una terra, e i paesaggi scarni diventano l'immagine di un'intera cultura. E così anche noi ci scopriamo parte di quell'immaginario, che il progresso non ha cancellato.⁴⁵

Riferimenti bibliografici

Monografie

ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. Il populismo nella cultura italiana contemporanea*. Roma, Savelli editore, 1976.

Associazione nazionale per gli interessi del Mezzogiorno italiano, *Economia e Società nel Mezzogiorno nell'ultimo Quarantennio*, Manduria-Bari-Roma, Pietro Lacaita Editore, 2005.

BARBAGALLO F., *La modernità squilibrata del Mezzogiorno d'Italia*, Torino, Einaudi, 2002.

BERNAGOZZI G. (a cura di), *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron, 1985.

Id., *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, La Casa Usher, 1980.

BERTOZZI M. (a cura di), *L'idea documentaria*, Torino, Lindau, 2003.

⁴⁵ G. SCIANNAMEO, *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, cit., pp. 13-15.

- BRUNETTA G., *Storia del cinema italiano. Dal Neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Roma, Editori riuniti, 1993.
- Id., *Guida alla Storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*. Torino, Einaudi, 2001.
- CAVALLO P., IACCIO P., *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Napoli, Liguori, 1998.
- CHIOZZI P., *Antropologia visuale: riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- COLARIZI S., *La seconda guerra mondiale e la Repubblica*, Torino, UTET, 1984.
- Id., *Storia del Novecento italiano*, Milano, Bur, 2012.
- Cooperativa Nuovi Quaderni (a cura di), *Il cinema di Gian Vittorio Baldi: macchina da presa di coscienza*, S. Gimignano, Coop. Nuovi quaderni, 1979-1980.
- DE DONATO G., *Oltre la paura*, Roma, Donzelli Editore, 2008.
- DE MARTINO E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma, Basilicata editrice, 1975.
- Id., *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Id., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- FAETA F., *Strategie dell'occhio: saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- FERRARO D. (a cura di), *Tra magia e realtà: il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma, Squilibri, 2001.
- FERRO M., *Cinema e Storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- FIorentino G. (a cura di), *Luci del Sud*, Castellammare di Stabia, Eidos Editore, 1995.
- GALASSO G., *Storia d'Italia*, Torino, Utet, vol. XXIII, 1984.
- Id., *Il Mezzogiorno. Da «questione» a «problema aperto»*, Bari-Roma, Lacaia, 2005.
- Id., *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Guida Editori, 2009.
- GALLINI C., *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- GANDIN M., *Filmografia*, Roma, Associazione italiana di cinematografia scientifica, 1994.
- GIARRIZZO G., MARAINI F., *Civiltà contadina. Immagini del Mezzogiorno degli anni Cinquanta*, Bari, De Donato, 1980.
- GRIERSON J., *Documentario e realtà*, a cura di Di Giammatteo F., Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1950.
- IACCIO P., *Cinema e Storia: percorsi, immagini, testimonianza*, Napoli, Liguori, 2000.
- Id., *Il Mezzogiorno tra cinema e storia*, Napoli, Liguori, 2000.
- Id. (a cura di), *La storia sullo schermo. Il Novecento*, Quaderni del Giornale di Storia Contemporanea, Cosenza, Pellegrini Editore, 2004.
- Id., *Antologia di Cinema e Storia* Napoli, Liguori Editore, 2011.

- LEPRE A., *Guerra e pace nel XX secolo. Dai conflitti tra Stati allo scontro di civiltà*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- LEVI C., *Cristo si è fermato ad Eboli*, Torino, Einaudi, 2010.
- LIZZANI C., *Storia del cinema italiano: 1895-1961*, appendice a cura di Mino Argentieri e Giovanni Vento, Firenze, Parenti, 1961.
- MARTELLI S., *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni '50*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1988.
- MICCICHÉ L., *Studi su dodici sguardi d'autore*, Torino, Lindau, 1995.
- NEPOTI R., *Storia del documentario*, Bologna, Patron, 1988.
- PALMIERI M., *Il documentario sul Mezzogiorno nelle riviste di cinema dagli anni del dopoguerra al miracolo economico*, tesi di laurea in Storia del cinema, tutor Prof. Pasquale Iaccio, 2005/2006.
- PERNIOLA I., *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004.
- SCOTELLARO R., *L'Uva puttanella. Contadini del Sud*, a cura di F. Vitelli, Bari, Laterza, 1986.
- SAVARESE A. et alii, *Realtà antropologica e comunicazioni audiovisive*, Palermo, Edikronos, 1981.
- SCARFÒ G., *Cinema e Mezzogiorno*, Cosenza, Periferia, 1999.
- SCIANNAMEO G., *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Bari, Palomar, 2006.
- SORLIN P., *Sociologia del cinema*, trad. L. S. Budini, Milano, Garzanti libri, 1979.
- Id., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.
- SPARTI P., *Cinema e mondo contadino*, Venezia, Marsilio, 1982.
- TASSELLI M., *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Roma, Bulzoni, 1982.
- THOMAS L.V., *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976.
- VERDONE M., *Cinema del lavoro*, Roma, Realtà editrice, 1962.
- ZAGARRIO V., *Cinema e fascismo: i film, modelli immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.

Periodici

- BERTOZZI M., *L'occhio e la maceria*, «Il Nuovo Spettatore», 2002, 6.
- «Bianco e Nero», anni 1947-1968.
- CARPITELLA D., *Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia: 1950-1976*, «Cinema, fotografie e videotape nella ricerca etnografica», Nuoro, Istituto Superiore Etnografico, 1977.
- Id., *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni*, «La ricerca folklorica», 1981, 3.
- «Cinema», anni 1948-1956.
- «Cinema Nuovo», anni 1952-1968.
- DE MARTINO E., *Il gioco della falce*, Tav. II «L'Espresso Mese», 1960, 4.

- DI GIANNI L., *Il cinema documentario meridionale del dopoguerra*, «Nord e Sud», vol. 47, 2000, 4.
- GALLINI C., *Il documentario etnografico "demartiniano"*, «La ricerca folklorica», 1981, 3.
- GANDIN M., *Lettere al direttore*, «Cinema Nuovo», 1955, 58.
- LIZZANI C., *Addio documentario*, «Filmcritica», 1951, 2.
- Id., *Approfondire la conoscenza storica*, «Rivista del cinematografo», 1994, 5.
- IACCIO P., *Napoli e il cinema 1896-2000*, «Nord e Sud», XLVII, 2000, 4.
- SEPPELLI T., *Sud e magia. Ricerca etnografica e cinema documentario sul Mezzogiorno d'Italia nel secondo dopoguerra*, «La ricerca folklorica», 1983, 8.
- VERDONE M., *I cortometraggi*, «Cinema», 1951, 60.
- Id., *Documentario e folklore*, «Cinema», 1954, 128.

INTERNI MORAVIANI. IMMAGINI DELL'ABITARE
IN ROMANZI E RACCONTI DI ALBERTO MORAVIA

Chi conosce il segreto dei finti romanzi di Hògarth, comprenderà le mie scritte pitture. Il mòbile, la tappezzeria, la pianta, vi aquistano un valore psichico, vi completano l'uomo, e, da sèmplici attrezzi teatrali, vèngono a far parte integrante del ruolo dei personaggi.¹

La scrittura di Alberto Moravia è, nel senso più esteso del termine, una scrittura di interni. Una scrittura cioè che riproduce la forma logico-storica del proprio tempo attraverso la mediazione vincolante della descrizione/ rappresentazione degli interni e delle relative culture dell'abitare che in essi si rispecchiano, vi si esprimono. La 'realtà' della scrittura moraviana ha forza, inizio e sviluppo, in un paradosso ideologico, null'altro relativo all'aver rappresentato, sul piano della coscienza artistica, la voce del suo stato intellettuale e, assieme, la critica antiborghese, quantunque lontani siano stati, dal tempo de *Gli indifferenti*, chiari i concetti o i presupposti classisti:

Se per critica antiborghese si intende un chiaro concetto classista, niente era più lontano dal mio animo in quel tempo. Essendo nato e facendo parte di una società borghese io stesso (almeno per quanto riguardava il mio modo di vivere). *Gli Indifferenti* furono tutt'al più un mezzo per rendermi consapevole di questa mia condizione. D'altra parte se avessi avuto quel chiaro concetto classista che ho detto non avrei scritto *Gli Indifferenti*. Non mi pare possibile scrivere un romanzo contro qualche cosa. L'arte è interiorità non esteriorità. Ho scritto

¹ C. DOSI, *Margine alla Desinenza in A* (Roma, 27 settembre 1883), in G. TELLINI (1998), *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2000¹, p. 135.

Gli Indifferenti perché stavo *dentro* la borghesia e non *fuori*. Se ne fossi stato fuori, come alcuni sembrano pensare attribuendomi intenti di critica sociale, avrei scritto un altro libro dal di dentro di qualsiasi altra società o classe a cui avessi appartenuto.²

Sempre pertinente, a riguardo, la posizione di Edoardo Sanguineti.³

La letteratura, oggi (come ieri) appartiene alla sfera della produzione metalinguistica di ideologie: le due cose fanno corpo tra di loro (per me vale sempre la dialettica di base: ideologia e linguaggio) [...]. L'identità (dialettica) di ideologia e linguaggio, ripeto, è l'orizzonte entro cui si pone, oggi (come ieri) ogni questione culturale (nell'accezione antropologica del termine, ovviamente: e dunque con rinvio all'unità dialettica di politica e cultura); e ogni ideologia è, naturalmente, un sistema di valori, e dunque comporta modelli positivi (linguistico-ideologici, politico-culturali): questo è un dato di fatto, non ci vedo niente di male (e, posto che male ci vedessi, non ci vedrei rimedio...)⁴

Se, allora, la condizione dell'artista-intellettuale, così come tratteggiata per la figura di Moravia da Pasquale Voza,⁵ implica lo stigma dell'estremismo, la sincerità della testimonianza, è caso che nel serrato narrare moraviano, in tal senso almeno prima de *La noia*, sia possibile riscontrare una direzione se non apertamente ideologica già tuttavia pienamente identificativa di una poetica e di uno stile precisi.

² A. MORAVIA (1963), *Ricordo de «Gli indifferenti»*, in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1980¹, p. 14.

³ A Sanguineti devo il personale mio innamoramento per gli studi umanistici, in uno con la lettura de *I Novissimi*, scartabellando un giorno tra le voci in schedario della Biblioteca Nazionale di Napoli. La lettura di quelle pagine è stata poi determinante per il mio corso di studi, dopo un primo approdo alle aule di Architettura dell'Ateneo federiciano. Dopo la laurea in Lettere moderne, ho scelto l'Università degli Studi di Salerno, senza null'altra certezza che qui, il poeta e critico genovese, com'è noto, ha insegnato ai principi degli anni Settanta. Il lavoro di tesi di Dottorato in Italianistica, del quale sono illustrati in questa sede i lineamenti, per quanto piccola cosa, è dedicato alla sua memoria.

⁴ G. SICA, *Edoardo Sanguineti*, Bologna, La Nuova Italia, 1974, p. 2; *et naturaliter*, E. SANGUINETI (1965), *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1972¹.

⁵ Cfr. P. VOZA, *Moravia*, Palermo, Palumbo, 1997. Dopo una prima, attenta, disamina sulla formazione de *Gli indifferenti* e del relativo quadro storico-culturale, Pasquale Voza indaga i nessi moraviani di 'impegno' e 'realismo', 'natura' e 'storia', quindi, l'opera e la ricezione della critica, con i principali interventi del dibattito antologizzati. Tra i centri teorici più rilevanti del lavoro di Voza è il concetto di *tematizzazione*.

Nella fattispecie, il discreto numero di descrizioni di interni elicitate ha equiviso a valutare per ciascuna descrizione, dietro verifica di coesione testuale, natura, stato di relazione e funzioni dell'impianto ideologico, anzitutto. A tal fine, in molti dei romanzi e racconti scrutinati nell'edizione critica curata da Simone Casini e Francesca Serra per Bompiani relativamente al solo periodo 1927-1969 (ma il piano dell'opera prevede ulteriori dieci volumi, per un totale di quattordici, non ancora editi),⁶ sono stati censiti e documentati i principali luoghi del testo in cui il tema degli interni ha costituito l'innesco di paradigmi teorici utili a caratterizzare l'opera dello scrittore da un'angolazione solo episodicamente frequentata.

Di fatto, tale campo di indagine non è stata sin'ora oggetto di costruzioni critiche di sufficiente ampiezza, limitandosi ai testi di lavori esegetici per il solo romanzo *Gli indifferenti* e di qualche sporadica, ma non per questo meno interessante fuga in avanti a corredo delle tesi espresse. Si tratta dei lavori di Roberto Esposito (*Il sistema dell'In/differenza. Moravia e il fascismo*, 1978), di Lucia Strappini (*Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, 1978), di Bruno Basile (*Lo specchio e la finestra*,⁷ 2003), di Pasquale Voza (*Scrivere dentro: Moravia e la villa-teatro dell'Indifferenza*,⁸ 2007), di Epifanio Ajello (*Alberto Moravia. Una bocchetta di inchiostro*,⁹ 2009; *Archeologie in Moravia*,¹⁰ 2012).

Del resto, sensibilità architettonica e gusto della descrizione nel giovane Moravia, figlio d'un architetto,¹¹ sono già ben evidenti nel quarto ed ultimo racconto pubblicato per «L'Interplanetario» il 1° giugno 1928, intitolato giustappunto *Villa Mercedes*, una diade fondamentale, polarizzante: *sia la*

⁶ Cfr. A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti [1927-1940]*, a cura di F. Serra, ediz. dir. da E. Siciliano, Milano, Bompiani, 2005; Id., *Opere/2. Romanzi e racconti [1941-1949]*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2007(a); Id., *Opere/3. Romanzi e racconti [1950-1959]*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2007(b); Id., *Opere/4. Romanzi e racconti [1960-1969]*, a cura di S. Casini, introduzione di G. Turchetta, Milano, Bompiani, 2007(c).

⁷ Cfr. B. BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

⁸ Cfr. AA.VV., *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. Pagliara, Bari, Progedit, 2007.

⁹ Cfr. E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

¹⁰ Cfr. *Alberto Moravia e La ciociara*, Atti del Convegno Internazionale, Fondi, 18 dicembre 2010, «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», a cura di A. Fàvaro, Sarno, Edizioni Sinestesie, 2012.

¹¹ Cfr. R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 2010; S. CASINI, *Cronologia*, in A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti [1927-1940]*, cit., pp. XXXIII-LXXX.

figura femminile *sia* l'ambiente domestico che intorno vi nasce, tra sperimentalismo e 'freudismo'.¹² Il racconto è esemplare, con quel predicato alla terza persona ad abbrivo di testo in posizione enfatica, descrittiva: «È un quartiere nuovo, sorto in soli venticinque anni, in una specie di valle, sull'orlo estremo della città»,¹³ cui segue con tonalità sarcastico-polemica l'enumerazione non caotica delle quattro costruzioni lungo le strade del quartiere, ultima la Villa Mercedes che «val la pena di essere visitata così nell'esterno che nell'interno».¹⁴ Il percorso di lettura proposto dall'autore comunica logiche di differenziazione in seno alla cultura dell'abitare così come si era configurata nella capitale sul finire degli anni Venti: indebolimento della frontiera città-campagna a vantaggio della speculazione edilizia, con crescente domanda di *privacy* (isolamento visivo e acustico, rifiuto della vita collettiva) da parte dei ceti egemoni; modernismo razionalista a fondamento dell'ideologia della casa; ridefinizione dei rapporti tra struttura urbana e residenza, quest'ultima precisata dallo spazio del giardino, vissuto come prolungamento della dimora a salvaguardia della salubrità morale-psicologica e, certo, del possesso individuale.¹⁵

Il giardino è banale ed elegante; la ghiaia cede e scricchiola sotto i passi; sulle aiuole ben pettinate, dei rari tulipani sazi di terra grassa, aprono i loro fiori carnosi, inodori, degli arboscelli adolescenti piantati ad uguale distanza l'uno dall'altro tendono esitanti per l'aria le loro ramificazioni tenere, [...] questa vegetazione dà un senso di estremo e artificioso sforzo quale c'ispira talvolta la vista di una donna nata e cresciuta in città.¹⁶

Il riquadro qui rappresentato di uno spazio naturalistico è elaborato secondo regolarità strutturali tipiche di uno spazio abitativo: il punto di applicazione dello sguardo isola per l'ambiente residenziale, lontano dal rumore e dalla folla, qualità domestiche legate al carattere urbano più che a quello rurale, al *comfort* più che alla dispersione spontanea, aggressiva,

¹² Per lo sperimentalismo ed il 'freudismo' in Moravia, U. CARPI, «*Gli indifferenti* rimossi», «Belfagor. Rassegna di varia umanità», 30 novembre 1981, p. 696, in P. VOZA, *Scrivere dentro: Moravia e la villa-teatro dell'indifferenza*, in AA.VV., *Interni familiari nella letteratura italiana*, cit., p. 147.

¹³ A. MORAVIA, *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi*, in Id., *Opere/1*, cit., p. 1532.

¹⁴ Ivi, p. 1534.

¹⁵ Cfr. A. TOSI, *Ideologie della casa. Contenuti e significati del discorso sull'abitare*, Milano, Franco Angeli, 1979.

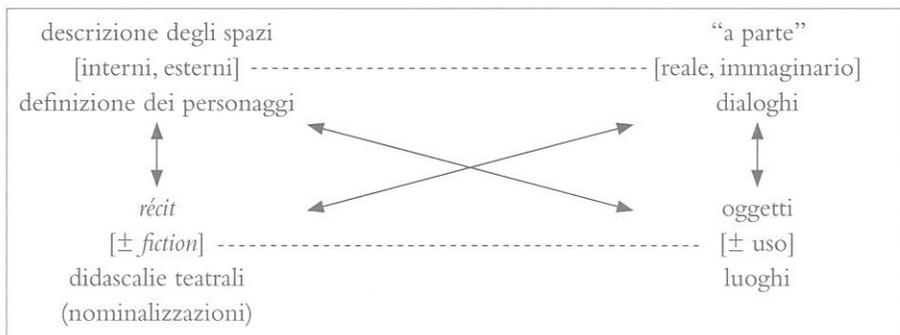
¹⁶ A. MORAVIA, *Villa Mercedes*, cit., p. 1535.

degli elementi naturali; la rete di analogie còlte nel corso della *promenade* all'interno del «quartiere nuovo», simile nell'aspetto a quello di un giardino zoologico, ha tratti distintivi informati a separatezza, distinzione sociale, coesione onomastica per i nomi delle strade, «bei nomi dai colori appena invecchiati, dipinti sul fondo tragico, nobile e sbiadito di tempi e di armonie passate: Monteverdi, Paisiello, Rossini, Cimarosa»;¹⁷ un rifugio individuale, stabile e sicuro, espresso con particolare pregnanza da *élites* capaci nell'elaborare con sagacia e determinazione un senso restrittivo dei valori dell'abitare, dell'abitare affermato come valore in sé, quale momento fondamentale d'un'esperienza privata, estranea ai rapporti col circostante, immagine di un'idea politica a protezione del carattere privatistico dell'esistenza borghese.

Naturalmente, i cenni testé fatti valgono ad indicare una delle possibili tracce di interpretazione del pensiero, per così dire, architettonico dell'opera moraviana. In realtà, durante il lavoro di ricerca, sono emerse aree o ragioni micro-operative del sapere critico contemporaneo, suggerimenti che hanno incrociato problemi di teoria della descrizione, di critica testuale e di antropologia letteraria. Una tale impostazione, che connette l'originalità della immagine di interni rispetto alla *fabula*, mette in conto la significativa tradizione dispiegatasi nel corso del tempo attraverso quelle ricerche che solitamente vengono ricondotte sotto il comune denominatore della critica tematica. Un tema, come accade spesso in letteratura, sembra assumere piena pregnanza se viene utilizzato con un certo grado di elasticità, ossia per enucleare questioni più che definire impianti. Sicché la consistenza teoretica del problema dello statuto antropologico-letterario degli interni moraviani è risultata attestata quanto più se ne riscontava l'emersione anche in prospettive d'indagine trasversali: il tema degli interni è stato cioè confrontato, di volta in volta, con il sistema dei personaggi, ad esempio, con gli strumenti stilistici e di linguaggio o, ancora, con riferimento alle linee dell'attività letteraria dal romanzo-tragedia al romanzo-saggio, a dire dall'esordio novecentista e da *Gli indifferenti* a *La noia* e ai rari brani descrittivi de *L'attenzione*.

In realtà, solo a voler considerare le aree di contiguità testuale (v. schema) già nella matrice de *Gli indifferenti*, non sorprende constatare quanto il tema dell'abitare determini dialetticamente l'originalità della *fabula* rispetto alla natura dei personaggi con la pervasività dell'iconico-spaziale all'interno del mondo dell'opera. Un tale impostazione, che connette gli

¹⁷ Ivi, p. 1532.



studi di settore (Vitta 2008; Carrera 2010; Iacoli 2008; Perrot 2011)¹⁸ agli aspetti metodologici relativi ai temi dell’abitare e del rappresentare (la camera, gli oggetti, le superfici), incrocia problemi centrali nella narrativa di Alberto Moravia (*Gehalt*, *διάνοια*), tali per cui è debito discutere di trasversalità epistemica, a cavaliere tra letteratura ed arti, coerentemente alle aree di ricerca scientifica del corso di Dottorato di Ricerca definito «tra ambiti storico-geografici ed interferenze disciplinari».

Un’ultima considerazione sui risultati della ricerca va riferita alla ricezione europea dell’opera di Moravia rispetto alla rappresentazione e descrizione di interni. In ambito tedesco, relativamente alla germanistica moderna e contemporanea, i temi legati alla cultura dell’abitare sono stati oggetto di un recente Convegno di Studi, *Wohnen. Litterarische Innenraume*, il 26 e 27 aprile 2012 a Marbach, i cui atti sono in corso di pubblicazione per il “Zeitschrift für Germanistik” della Humboldt-Universität di Berlino.

Devo alla dott.ssa Christiane Holm, wissenschaftliche Mitarbeiterin presso la Martin-Luther-Universität di Halle-Wittenberg, relatrice al tavolo di Marbach, due preziose indicazioni bibliografiche,¹⁹ una di ordine teorico e l’altra più strettamente attinente alla poetica dello spazio privato nei romanzi della “Neue Sachlichkeit” (la “Nuova Oggettività”), cui pure Gino Tellini rimanda²⁰ per la produzione del primo Moravia, caratterizzati

¹⁸ Cfr. M. VITTA, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008; A. CARRERA, *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino*, Milano, Feltrinelli, 2010; G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teoria e rappresentazioni contemporanee*, Milano, Carocci, 2008; M. PERROT, *Histoire de chambres*, Paris, Édition du Seuil, 2009, traduzione italiana, Id., *Storia delle camere*, Palermo, Sellerio, 2011¹.

¹⁹ Cfr. J. DÜNNE, S. GÜNZEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006; I. LAUFFER, *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wöhdiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*, transcript, Bielefeld, 2011.

²⁰ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento*, cit., p. 316.

da una glaciale lucidità descrittiva delle ambientazioni, freddo specchio di una società malata e corrotta, e tuttavia espressivamente intensificati, autenticando la narrazione in direzione di un nuovo realismo.

L'obiettivo è stato quello di confrontare la produzione di Alberto Moravia con le linee della tradizione europea in fatto di *Raumtheorie*, e segnatamente con la fenomenologia dell'abitare nel pensiero di Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

In conclusione, via via che si è andato compiendo il lavoro di valutazione e schedatura del materiale narrativo, è emersa una sorta di genealogia delle forme spaziali, una sorta di atlante o lemmario dei luoghi e degli oggetti che con minore o maggiore frequenza attraversano i romanzi e racconti dello scrittore romano, sia che si tratti del motivo dell'atelier d'artista, ad esempio (che è dato di riconoscere con differenze di carattere e di impianto nell'*Architetto* de *L'imbroglione* come nel *Sogno nell'altana* ne *I sogni del pigro* e nelle pagine de *La noia*), o di quello della sale da festa, dei luoghi di cura, delle camere da letto o, infine, di alcuni oggetti-chiave, quali gli specchi, le finestre e gli abiti, così tipicamente moraviani, tali da informare di sé senso, natura e funzione di una poetica ancorata alla necessità, morale e conoscitiva, di una scrittura sempre attenta al rapporto con la materia e con la modernità: il motivo esclusivo di un'incapacità di reagire alla mancanza di integrazione con il reale, se non nelle forme di un'alienata, rivoltata, impossibilità a vivere.

LA FORZA DELLA SCRITTURA IN GIOSE RIMANELLI:
DALLA PRODUZIONE ITALO-CANADESE ALLO SPERIMENTALISMO DE
LA MACCHINA PARANOICA (INEDITO)

Il Canada è bello perché vergine, selvaggio, disperatamente infinito.

Giose Rimaneli, *Biglietto di terza*

I love to write a nonsense. I love to be able to write a nonsense and to be happy. I love to be able to love and be happy with all my failures. I'm happy every morning, gazing at the sun. I came a long way from Molise. I'll be back there when I'm ready.

Giose Rimaneli, *La Macchina Paranoica*

The world is a book, and those who do not travel read only one page.

Sant'Agostino

Giose Rimaneli, poeta e scrittore italiano e internazionale, espatriato in America da più di 40 anni, e la sua produzione letteraria in italiano, inglese e molisano fra Italia, Canada e Stati Uniti saranno l'oggetto della mia tesi di dottorato. Egli appartiene di diritto alla grande tradizione di autori classici; quegli autori di libri di cui si sente dire di solito: "Sto rileggendo..." e mai "Sto leggendo". Libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale. «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire».¹ E il romanzo e la poesia rimanelliana «hanno la qualità di una scrittura classica dalla originale sperimentazione realistica,

¹ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 7.

unica nel panorama letterario italiano dell'immediato dopoguerra, alimentata da una "forza inventiva naturale" che afferra la propria *tranche de vie* e lo spazio-tempo di una generazione a un passaggio epocale». ² «Essere uno scrittore è cercare di scoprire il mondo», ³ così afferma Nadine Gordimer e questo rispecchia a pieno titolo lo scrittore e poeta Giose Rimanelli, molisano, italo-canadese e italo-americano allo stesso tempo. Così, per capire il suo mondo e comprendere la sua ricerca linguistico-espressiva bisogna leggere i suoi libri e le sue raccolte di poesie.

Nella sua produzione letteraria, strettamente legata al suo vissuto culturale ed umano, egli fa uso del dialetto, che diventa esso stesso lingua poetica. L'uomo e l'artista Rimanelli vive e opera in un tempo che è continuamente mobile, dove passato e futuro si specchiano. ⁴ Sicuramente con Giose Rimanelli scrittore cosmopolita, ci troviamo al cospetto di un essere umano diverso da tutti gli altri; egli esprime una doppia immagine, la dicotomia delle origini: il Rimanelli viaggiatore che ha in sé il desiderio di scoprire, attraverso cose e luoghi se stesso e i propri limiti, e il Rimanelli intellettuale diviso tra l'essere e il dover essere. L'inappartenenza a un luogo specifico diventa, per contro, in un vero scrittore come Rimanelli, l'appartenenza a tutti i luoghi, veri o immaginati che siano. L'immagine della patria diventa, così, luogo ubiquitario dove si è sempre a casa, perché casa e scrittura combaciano. La critica afferma che c'è un Rimanelli in ognuno di noi, perché in ognuno di noi c'è la fuga, c'è il desiderio di rompere col passato, ma c'è anche l'attaccamento alle proprie origini, alla propria famiglia, ai propri amici. La terra è madre di energia e dolori e così l'essere molisano e attaccato alle proprie origini ne fanno una figura di scrittore del tutto particolare. Egli ha in sé la consapevolezza delle origini e della sacra missione della sua attività letteraria che lo porterà a vivere in Canada e negli Stati Uniti. Senza alcun dubbio Giose Rimanelli ha dato prova, come chiedeva Camus, di "coraggio nella vita e talento nelle opere". Giose Rimanelli è nato a Casacalenda in Molise il 28 novembre 1925 da Concettina Minicucci, cittadina canadese e da Vincenzo Rimanelli. Entrambi sono figli di emigrati. La madre è figlia di Tony Dominick Minicucci, ⁵ testimone a New Orleans del massacro di

² S. MARTELLI, *Introduzione*, in G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991, p. XXIII.

³ N. GORDIMER, *Scrivere è vivere*, Roma, DataneWS, 1997, p. 174.

⁴ L. FONTANELLA, *La parola transfuga*, Firenze, Cadmo, 2003, p. 174.

⁵ Dominick, il nonno materno, che suona la tromba e fabbrica ombrelli, diventerà il personaggio principale del romanzo *Una posizione sociale*, Firenze, Vallecchi, 1959. Il

11 italiani immigrati nel 1891, massacro passato alla storia con il titolo “Il linciaggio di New Orleans”. La madre, fervente cattolica, desiderosa che il figlio diventi sacerdote, all’età di dieci anni lo invia in seminario, ad Ascoli Satriano, nelle Puglie. È qui che il giovane Giose avrà la possibilità di acquisire quel bagaglio culturale che deciderà per sempre il suo futuro di giornalista, musicista, pittore, scrittore e poeta. È qui che studierà i libri sacri e il latino, ma anche il greco, il provenzale, il francese, l’ebraico. Amerà e tradurrà i trovatori provenzali per tutta la sua vita, tanto da tradurli in dialetto molisano. Studierà anche i Simbolisti francesi, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Apollinaire, etc. Nel 1940 decide volontariamente di lasciare il seminario e di ritornare a Casacalenda. Questa esperienza di studio in seminario sarà ricordata da Giose Rimanelli nel racconto *Il pretino* pubblicato su «Il Mondo» nel 1946.

Nel 1943 si arruola nell’esercito della Repubblica di Salò e vive la terribile avventura di soldato, fatto poi prigioniero dagli alleati e miracolosamente scappato a Cava de’ Tirreni da un treno diretto in Africa, da cui raggiungerà Casacalenda a piedi. Giose Rimanelli dedicherà il romanzo *Tiro al piccione* alla memoria dell’amico e scrittore Francesco Iovine e all’operaio sconosciuto di Cava de’ Tirreni che, ai primi di giugno ’45, lo accolse in casa sua salvandolo da altre sciagure. *Tiro al piccione* è il primo romanzo di Rimanelli scritto alla fine della guerra ma pubblicato soltanto nel 1953 da Mondadori. Nel 1949 Rimanelli conosce Cesare Pavese, il quale legge *Tiro al piccione*, ne comprende il valore letterario e ne caldeggia la pubblicazione presso la casa editrice Einaudi.⁶ Pavese aveva riconosciuto in Rimanelli «il giovane traviato, preso nel gorgo del sangue, senza un’idea, che esce per miracolo, e allora comincia ad ascoltare altre voci».⁷ Dopo la pubblicazione fatta dalla casa editrice Mondadori, il romanzo avrà un successo enorme e sarà pubblicato anche in America dalla Random House di New York nel 1954 con il titolo *The Day of the Lion*. Nel romanzo ritroviamo il rapporto conflittuale che il protagonista, alter-ego dello scrittore,

nonno paterno, invece, Seppe, è emigrato in Minnesota, St. Paul, dove lavora nella manutenzione delle fogne.

⁶ Sarà purtroppo, la morte prematura dello scrittore delle Langhe una delle cause di risoluzione del contratto fra la casa editrice Einaudi e Giose Rimanelli. Inoltre, una casa editrice antifascista come Einaudi si mostrava riluttante a pubblicare opere sulla resistenza dalla parte sbagliata, quale *Tiro al piccione*, romanzo autobiografico di Rimanelli, da cui la lotta emergeva in tutta la sua crudezza.

⁷ G. B. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, Isernia, Marinelli, 1982, p. 25.

vive con il padre e lo stesso paese di origine.⁸ Il difficile rapporto con il padre è, infatti, uno dei temi costanti della narrativa rimanelliana, e della “ricerca esistenziale del sé”. Il personaggio principale di *Tiro al piccione* Marco Laudato, al di là delle considerazioni “neorealistiche”, vive motivazioni, tensioni e conflitti dell’uomo dei nostri tempi anche se il romanzo si chiude sotto il segno della madre che tenta di ricucire il lacerato rapporto del figlio con la realtà «Lascia, figlio [...]. Quello che è stato è stato». Nel segno della madre può trovare domesticazione il lutto per tutti i giovani morti della guerra che non avrebbero più ritrovato il “sentiero di casa” ed anche il superamento della “crisi della presenza” per il figlio perduto e ritrovato. Rimanelli-Marco Laudato: autore e protagonista si identificano e entrambi diventano lo straniero, “l’altro” che solo grazie alla creatività letteraria potrà rivivere la tragedia della guerra vissuta in prima persona e costruire “una nuova immagine del mondo e del sé”. «L’irrequieto e maledetto Rimanelli», così come egli stesso si definisce, trascorsa la bufera post-bellica, «morso da quell’aspide del nomadismo che rimarrà una delle costanti della sua personalità»⁹ inizierà un periodo di “girovago” in Europa, stabilendosi, infine, a Parigi, dove conoscerà Sartre, Camus, Jean Martinet, seguirà le lezioni del filosofo Bachelard alla Sorbonne e suonerà jazz in una boîte. Ritournerà poi in Italia e a Roma dove, per mantenersi, passerà intere giornate nella Biblioteca Nazionale scrivendo tesi a pagamento e i primi articoli per «La Repubblica d’Italia» e conoscerà Mario Soldati e Carlo Ponti.

Nel 1953 lo scrittore, invitato dalla madre a trascorrere le vacanze natalizie a Montreal, si imbarca su un piroscafo da Napoli alla volta del Canada. *Biglietto di terza*, scritto nel 1954, è il resoconto e il memoriale di questo viaggio in terra canadese. È stato pubblicato nel 1958 nella Collezione dell’Arcobaleno dalle Officine Grafiche Arnoldo Mondadori di Verona ed è stato ripubblicato nel 1998, quarant’anni dopo, da una casa editrice canadese, Les Editions Soleil di Welland, Ontario, appartenendo di diritto alla letteratura canadese. È il terzo titolo pubblicato da Mondadori (oltre a *Tiro al piccione* e *Peccato originale*), ma il primo libro in cui compare l’ambientazione nordamericana.

Biglietto di terza si muove fra finzione narrativa e memoria autobiografica e non segue la struttura tradizionale del romanzo. Impressioni

⁸ *Atlante della Letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, *Dal romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, Vol. III, p. 723.

⁹ S. MARTELLI [1991] in L. FONTANELLA, *La parola transfuga, scrittori italiani in America*, cit., p. XIV.

di viaggio, cronache, saggi e racconti sono raccolti in trentasette pezzi, il cui filo conduttore è la ricerca di un posto dove mettere radici e con cui identificarsi. Rimanelli si è chiesto se i dieci mesi trascorsi in Canada non fossero effettivamente pochi per formulare una valutazione di questo paese di “singolare complessità”, ammettendo di essersi lasciato trascinare più da osservazioni di gusto letterario che da studioso scientifico. Sheryl Lynn Postman in *A Voyage of the mind as “diverso” through Giose Rimanelli’s Biglietto di Terza* sottolinea il carattere autobiografico delle opere di Rimanelli come scrittore; cosa questa evidenziata anche da ciò che lo stesso Rimanelli ha scritto per la «Rivista di Studi Italiani» nel 1984:

My literature is almost all autobiographical in nature: novels, poetry, literary Criticism, I date everything I write; on each completed work I mark down the hour, the day, the month, and the year. And this is because I feel I am alone in the world. My writing in fact, has never been directed at the world; rather, it reflects the reality of my own existence in direct contact with practical facts or ideals offered by my world’s historical contingencies. My discourse, therefore is more narrative than critical, more personal than objective, I learn by writing.¹⁰

Ed è sempre Sheryl Lynn Postman ad affermare:

Rimanelli opts to travel the immigrant’s route, to live inside and out the immigrant’s life although he is not, technically, an immigrant. Unlike the stereotypical immigrant whose hope and desire is to find “streets paved with gold” in the new land of his destiny, Rimanelli is himself immigrant a sui generis: he is searching for his own identity as a writer. [...] If the immigrant is looking for a brighter future in his chosen new settlement, the writer is here experimenting with his ability to translate his immigrant experience into an object of art: a book of quality, of passion.¹¹

L’Autore definisce questo memoriale di viaggio “un suo diversivo” essendo egli viaggiatore, osservatore di caratteri e ambienti, acuto analista delle cose degli uomini e, soprattutto, del sentimento degli uomini. La voce parlante del romanzo è in prima persona e rappresenta lo scrittore stesso. Così ha inizio *Biglietto di Terza*:

¹⁰ S. L. POSTMAN, *A voyage of the mind as “Diversivo” through G. Rimanelli’s Biglietto di Terza*, «Rivista di Studi Italiani», 1995, pp. 29-41.

¹¹ *Ibidem*.

Sulla rotta degli emigranti mia madre è tornata nel suo paese. Vi è tornata portandosi il materasso, i piatti e i bicchieri, un ritratto del padre morto, figli e il marito. Settemila chilometri di mare.¹²

L'opera di Rimanelli è il «viaggio nella tematica naturalistica dell'emigrazione e della ricerca della propria ubiquità-mobilità-identità». Lo scrittore inserisce non poche scene di vita diretta della comunità italiana emigrata, rendendo il racconto più vivo e pungente, ma sempre all'interno di una più ampia e variegata realtà geografica. Davanti agli occhi del protagonista-visitatore-viaggiatore si apre l'immensità geografica del Canada imbiancato di neve. Una tale immensità e il senso di sbigottimento che esso provoca si desume dal colloquio fra un viaggiatore-immigrato e un ferroviere. «Quando arriviamo? Domani forse, dopodomani. Quanto è grande il Canada? L'altro fece un grande gesto con la mano...». Rimanelli descrive il viaggio in treno Canadian Pacific verso Montreal, dopo lo sbarco ad Halifax, vagone dopo vagone, veduta dopo veduta, congiunzione dopo congiunzione:

Qui l'aria violentemente veniva a gelarti il volto, e qui anche i ferrovieri, bardati come minatori e con la lampadina elettrica sul petto, sostavano a chiacchierare in attesa del nuovo villaggio ove, prima che ferraglia stridessero, aprivano la porta e saltavano fuori... [...]. Ad una stazioncina saltò sui vagoni una mamma calabrese secca e scura e alta e vigorosa di forse cinquant'anni... Nel nostro vagone giunse il suo grido, prima di lei; disumano stridente e nello stesso tempo pieno di una inesauribile maternità... la gente si schiacciò contro le pareti del carro, e fece largo alla mamma calabrese che, in preda a una frenesia che non udiva... ripeté il suo grido. «Calmatevi, chi cercate?»

«Pasquali Avete visto Pasquali?... Mio figlio cerco, Pasqualuccio mio. Non l'avete visto? [...] doveva arrivare con questo treno... Ma perché lo venite a cercare? Saprà che deve scendere a questa stazione. E lei quasi con rancore: «Sicuro, lo sa. Ma è notte, è notte» disse «Di notte non si riconoscono i segnali e Pasquale non capisce 'u francise».

Quando il treno ripartì vidi ancora la donna circondata da parenti, ferma nel freddo della stazioncina presso i binari, che guardava i vagoni scorrere, il suo Pasquale non l'aveva trovato, ma forse non era con noi. «Un italiano», dice allora uno «sa lo stesso quando e dove deve scendere, anche se non capisce 'u francise».¹³

¹² G. RIMANELLI, *Biglietto di terza*, Milano, Mondadori, 1958, p. 7.

¹³ Ivi, pp. 32-36.

La scena degli immigranti sul treno, che attraversa il Canada (mostro gigantesco, come immobile, sprofondato nel bianco perenne della neve) rappresenta il passato, cioè la memoria, il presente e il futuro. La memoria: persone e cose che si sono lasciate, il presente: cose e persone verso cui si va incontro e infine il futuro, cioè l'incontro con il paese nuovo. Il treno è il simbolo per eccellenza di questo procedere («Il treno intanto s'era fatto del color bianco della neve»), che viaggia all'infinito e nell'infinito del Canada stesso. Il viaggio che il personaggio principale farà nell'UP NORTH sottolineerà la vastità sterminata di questo paese e il senso di straniamento che ne deriva. Il senso di alienazione nei rapporti interpersonali si evidenzia dal confronto-scontro linguistico: l'inglese, il francese e l'italiano degli immigrati. Nella stessa famiglia del protagonista il fratello Antonio parla francese, il fratello Gino inglese e la madre, che fa da ponte fra i due, parla l'italiano e il dialetto oltre all'inglese. La difficoltà intercomunicativa e la solitudine degli abitanti della metropoli canadese vengono descritte magistralmente da Rimanelli in questa scena, dove i personaggi sono trasportati da un autobus chiamato Nowhere, una delle cose strane della città di Montreal, simbolo del continuo vagare umano, senza una ragione e una meta precisa:

Guardavo ora dal finestrino la fuga di case, la neve e il ghiaccio. Il ghiaccio, sotto le ruote, gemeva; e sul ghiaccio l'autobus slittava, ruggeva, si contorceva sfiorando spigoli di case, distributori di benzina, pali di fanali. Un'altalena. Era il primo pomeriggio e la città, sotto i fiocchi bianchi, pareva addormentata. Guardai uno per uno i miei compagni di viaggio, e anch'essi parevano addormentati, figure di sasso antico, anime di condannati che il Caronte sordo portava a Dite. Anche tre donne sedevano come affrante sui seggiolini di velluto nero, con espressioni morte sui visi. Una di esse, con capelli giallicci che le sfuggivano da sotto un cappellino di raso bianco a lustrini, teneva il volto nascosto in una veletta color tabacco dalla quale la sua bocca livida risaltava come una larga fessura ricucita. La sua mano stringeva quella di un uomo robusto, dalla pelle contadina, ed entrambi si sostenevano poggiando l'uno contro l'altro la testa. Alle scosse dell'auto i due sussultavano, si guardavano, abbozzavano un sorriso e tornavano a stare nella posizione di prima.¹⁴

In questa descrizione del Nowhere Rimanelli ha ritratto il significato che vuole assegnare alla vita e soprattutto l'angoscia dell'esule che si vede

privato di quei valori che solo danno significato alla sua esistenza. «Tutto è vano nella vita, gli sforzi per il successo, i piani per il futuro, l'accumulo del denaro o della roba: la morte giunge improvvisa e si porta via tutto; tutto ciò che conta è che la vita non cessi». ¹⁵ Da qui scaturisce il pessimismo rimanelliano che si estende ad abbracciare l'intera problematica dei valori umani. Con la sezione delle Lettere che apre il libro e il racconto dell'Imbarco l'Autore-protagonista si fa testimone del sentimento del distacco degli immigrati che sono costretti a cercare un luogo dove vivere in pace. L'immigrazione significa distacco, come pure cercare di superare le disuguaglianze sociali, superare le discriminazioni legate alla remunerazione e ai diritti individuali, e soprattutto, come l'autore sa magistralmente interpretare ed esprimere, riuscendo a coinvolgere emotivamente il lettore, è il sentimento di profonda lacerazione che permea il cammino di disperazione di questi immigrati che è allo stesso tempo un cammino di speranza. Viaggio della speranza e viaggio verso il futuro. Sulla nave verso Halifax c'è un'umanità in cerca di patria, di sogni e di aspettative per il futuro che sono le uniche cose che possono veramente permettere di costruirsi un'identità. Prezzolini fu tra i primi a leggere *Biglietto di terza* e a definirlo «il migliore e più profondo Rimanelli», ¹⁶ che ha saputo descrivere la grande città moderna e la metropoli in formazione, mostruosa, tentacolare, multiforme, ma allo stesso tempo la personale solitudine, effetto dell'isolamento, dei nordamericani, causa dello scatenarsi di una disperata allegria il venerdì sera, che Rimanelli riscontrava come opposizione alla bianca, asfissiante monotonia dei giorni lavorativi. Il protagonista alter-ego di Rimanelli dedica il secondo capitolo al suo amato paese. Trasudano i ricordi e l'amore per Casacalenda che dovrà lasciare. Rimanelli si sofferma sulla descrizione della casa natale che tante emozioni susciterà in lui per l'intero arco della vita. Il binomio casa natale-Casacalenda è strettamente legato alla sua infanzia e adolescenza:

Casa mia sta in mezzo la piazza col balcone in fuori come una signora distinta fra i suoi vicini plebei, e sebbene la vecchiaia le abbia strappato l'intonaco in più punti, e abbia corrosa, sotto, la pietra, non sfigura ancora. Dalla parte alta si sporge sul giardino e i campi in pendio e la ferrovia e le colline laggiù che chiudono il cielo: dall'altra vede le processioni e la banda, i contadini e gli artieri, la pompa della benzina

¹⁵ «Il Cittadino Canadese», Montreal, 7 marzo 1959.

¹⁶ G. PREZZOLINI, *Il migliore e più profondo Rimanelli*, «Misure Critiche», fascicolo monografico *Su/Per Rimanelli. Studi e Testimonianze*, XVII-XVIII, 1987-1988, p. 140.

Shell e la cucina della sarta Ersilia Caluori, la sua macchina da cucire vecchio tipo, le scolare che domani prenderanno il volo.¹⁷

Una volta partito, il “protagonista” decide di restare per un po’ a Montreal:

Ma prima, tuttavia, di scendere nelle strade, volli rendermi conto di qual era, realmente, la situazione della mia famiglia, che potrebbe esser presa a modello e simbolo della maggior parte delle famiglie dei nuovi immigrati. Forse nella mia vi è più colore, più fantasia; noi siamo gente testarda che mira al futuro, alla ricchezza o alla grandezza, perché dietro alle spalle non abbiamo altre generazioni. Tuttavia nel racconto di essa vi sono i termini per un racconto generale sulla vita attuale dei nuovi pionieri canadesi.¹⁸

E più avanti sottolinea:

Avete letto ciò che il colono Pierre Boucher scriveva nel 1663 a proposito del Canada e della sua gente? Le persone che sono adatte a questo paese sono quelle che mettono mano a lavorare. Ma il colono Boucher non prevedeva, probabilmente, che in questa terra tutti gli uomini si snaturano proprio mercé il lavoro.¹⁹

L’ultima parte di *Biglietto di terza*, il penultimo capitolo, dal titolo *Viaggio senza ritorno* è il capitolo più lungo, «più romanzesco, più appassionante e passionale, caratterizzato da una scrittura tagliente, vertiginosa, vagamente verghiana, con squarci rapidi e affilati dove alcuni personaggi come Lucia Messala, Victor e Bill Foster rimangono a lungo impressi nella mente del lettore».²⁰ È la storia dello stesso Rimanelli che, dopo aver girato in lungo e in largo il Canada, decide di andare a lavorare in una piantagione di tabacco, la cui proprietaria, la giovane e tirannica vedova Lucia Messala s’innamora di Bill Foster e alla fine lo uccide pur di non lasciarlo partire e ritornare dalla sua Promessa in Pennsylvania. Morte e vita si intrecciano nell’immaginario rimanelliano e rimane il Canada muto testimone delle vicende umane. E del resto il Canada, “the best place to live on Earth”, è terra con la quale non puoi raggiungere compromessi con la tua più

¹⁷ G. RIMANELLI, *Biglietto di terza*, cit., p. 10.

¹⁸ Ivi, p. 49.

¹⁹ Ivi, p. 88.

²⁰ L. FONTANELLA, *La parola transfuga*, cit., p. 118.

profonda esistenza. È terra nella quale, afferma Rimanelli, «puoi restare solo se hai davvero rotto i ponti con il tuo passato» e per lui è soltanto un'altra tappa in quel continuo vagare in cerca d'un posto dove mettere radici e dove ricominciare una nuova esistenza degna di essere vissuta:

Il Canada è bello perché vergine, selvaggio, disperatamente infinito. Il Canada ha vasti orizzonti, praterie e boschi e tundre e deserti di neve; è l'universo il Canada è il domani del mondo. Io dico che tutti gli uomini che hanno patito torti, hanno sofferto l'usura della società e l'impostura del bisogno, dovrebbero venire qui per sentirsi liberi. Ma per restare in questa terra devi aver rotto i ponti col passato e alle tue spalle, sulle tue rive lontane, non devi avere più nessuna voce che ti chiami. Diversamente il Canada potrebbe diventare la tua pazzia[...].

E più avanti afferma:

Ma io sono già vecchio spiritualmente per rimanere qui. Perciò debbo andarmene, cercando di dire buona sera nel modo più cordiale possibile. Partirò in ottobre. In ottobre le foglie dell'acero, della betulla, del sommacco e della quercia, sotto l'influenza delle prime brine presentano colori di una pazza bellezza. Un misto brillante passato al cromo, trema su ogni foglia e le foreste se ne incendiano. Ad Arles, Van Gogh, questi colori li ha soltanto immaginati.²¹

Quando si pensa a questo paese, vengono in mente immagini di natura e lande selvagge: su questa terra crescono alcune delle più antiche e vaste foreste e scorre gran parte dell'acqua dolce del mondo. Le catene montuose la fanno da padrone sulle profonde valli e sui possenti fiumi che si intersecano riversandosi in burroni, attraverso laghi e sfociando in uno dei tre oceani. A nord l'artico risplende di calotte glaciali e ghiacciai, mentre ai confini meridionali si estendono le praterie a perdita d'occhio. Oltre alle descrizioni geografiche di questo immenso Oceano Canada Rimanelli si sofferma sulle molteplicità delle differenze anche linguistiche del Nord-America e, in particolare, dell'idioletto contaminato degli italiani d'America, e degli americo-italiani. Per questa ragione lo scrittore aggiungerà in appendice a *Biglietto di Terza* un breve glossario di parole gergali, con la relativa traduzione: (ad esempio, Storo/negozio, chendi/caramelle, Giuif/ebreo, bisinisse/affari, sciuttare/sparare, giobba/impiego,

²¹ G. RIMANELLI, *Biglietto di terza*, cit., pp. 233-234.

bega/borsa, ecc.). La lingua usata diventa contaminata, ma molto colorita e diventa un espediente per lo scrittore per ritrarre scene di vita della comunità italiana emigrata.

Il problema della lingua si riscontra anche in altri autori italo-canadesi come Mary Melfi, originaria di Casacalenda (come Rimanelli), quando afferma «Il primo giorno di scuola passai da essere Maria ad essere Mary»²² e «Il divario generazionale tra i genitori immigrati e i loro figli è grande quanto l'oceano Atlantico. Anzi più grande. Non si vuole colmare la distanza. Richiede troppo sforzo [...]» e ancora: «La lingua è un'arma che quelli al potere usano per prevaricare, non per favorire chi potere non ne ha».²³ Rimanelli non accetta la snaturalizzazione alla stregua di Mary Melfi e si diletta piacevolmente in molti punti del romanzo ad esaltare (o ironizzare?) le abitudini della società canadese, confrontandole con quelle della vecchia Europa:

In una società che non ha una classe dominante ci si scopre il capo solo per entrare in chiesa. E lo stesso cerimonioso rispetto verso i genitori e i vecchi è considerato un vestigio del servilismo feudale europeo. Ci si saluta alla voce, o con un cenno del capo, o strizzando l'occhio, senza strette di mano. La cortesia è qualche volta considerata un'abitudine che nuoce all'efficienza. E nessuno si sente inferiore ad un altro, poiché ci sono opportunità uguali per tutti. Ma se la struttura della società canadese non conosce la gerarchia divisa tra élites e le masse, se la sua organizzazione ha una base completamente diversa di quella della piramide sociale europea, essa ha tuttavia delle distinzioni dal senso decisamente verticale. E le distinzioni più importanti sono determinate dalla religione, dalla lingua e dal censo. [...] Però in questo paese ricchissimo di materie prime, dove il diritto di proprietà è sacro,

²² Mery Melfi, scrittrice e poetessa italo-canadese, nata a Casacalenda nel 1951, a sei anni si è trasferita in Canada con la famiglia. Laureata in letteratura inglese alla Concordia università, è autrice di numerose pubblicazioni di poesia, prosa, teatro e di racconti per ragazzi. Ha al suo attivo una produzione di più di una dozzina di testi di poesia e prosa. Il suo primo romanzo *Infertility rites* è stato pubblicato da Guernica Editions ed è stato tradotto in francese e italiano. La versione italiana porta il titolo di *Riti di Infertilità*. Nel 2009 pubblica in Canada *Italy revisited: Conversations with My Mother*. Questo romanzo è stato tradotto da Laura Ferri e pubblicato in Italia nel 2012 dalla Casa Editrice Iannone di Isernia col titolo *Ritorno in Italia*. I suoi lavori teatrali sono stati rappresentati a Montreal, Toronto e Vancouver. Ha scritto anche due commedie: *Foreplay* e *My Italian Wife*. La critica è concorde ad esaltarne le indubbie virtù di stile e caratterizzazione che «not only to make us laugh, but also think».

²³ M. MELFI, *Ritorno in Italia*, Isernia, Iannone, 2012, pp.292-293.

né il concetto di proprietà né il valore dei beni materiali vengono sopravvalutati. Lo spreco di una famiglia canadese è incredibile. I canadesi non ci tengono a conservare, non conoscono la gioia della proprietà, non sono legati ad un passato e non vogliono piantare radici.²⁴

Radici che al contrario Rimanelli ha ben salde e per le quali si troverà ad affermare alla fine di *Biglietto di Terza*: «Perciò, ora, prima che l'ottobre finisca e l'ultima foglia sarà caduta dagli alberi, io riprenderò il mare per l'Europa».²⁵ Prima di ripartire, però, Rimanelli dirigerà a Montreal il giornale «Il Cittadino Canadese». Fondato nel 1941, «Il Cittadino Canadese» si configura come una realtà radicata in Québec ed in Canada con una tiratura attuale di 15.000 copie ed è considerato “Canada's oldest Italian newspaper”. Così Rimanelli descrive il suo lavoro presso la testata de «Il Cittadino Canadese» in *Biglietto di Terza*:

Per tutto il resto io ero direttore e cronista, correttore di bozze e agente pubblicitario. E siccome non ci servivamo dei servizi delle Agenzie, e i servizi dei corrispondenti si limitavano a delle poesie manzoniane (gli italiani all'estero son tutti poeti, reali o in potenza), il giornale ero costretto a farlo, per quanto riguardava la politica interna ed estera, manipolando pastoni che mi fornivano i giornali inglesi e francesi; barzellette ritagliate da vecchi rotocalchi italiani; cruciverba; tre colonne di fumetti; un romanzo d'appendice; e le notizie sportive che captavo dall'Italia sulle onde corte. Tuttavia l'impegno maggiore mi veniva dalla pagina dedicata alla cronaca della colonia: nascite, morti, matrimoni; biografie di salumieri, muratori, impresari edili: gente diventata ricca ed influente. Questa pagina di cronaca era l'unica che potesse fruttare al giornale, sia come pubblicità pagata sia come vendite, perché era l'unica che realmente interessava i nostri lettori. Nelle altre sette pagine potevo pubblicare le cose più assurde: mi sarebbero state perdonate. O meglio sarebbero state ignorate. Accadde così che un tal giorno pubblicai un intero canto del Paradiso dantesco. [...]. In questo piombo di riserva scovai il XXX canto del Paradiso e lo pubblicai per riuscire a chiudere. Nei giorni successivi ricevetti lettere di preti cattolici e protestanti che approvavano la mia pubblicazione e mi esortavano a riempire lo spazio destinato a Francesco Mastriani con i versi della Divina Commedia.²⁶

²⁴ G. RIMANELLI, *Biglietto di terza*, cit., pp. 99-101.

²⁵ Ivi, p. 220.

²⁶ Ivi, pp. 129-130.

Per il protagonista-Rimanelli un'altra cosa è importante osservare nei giornali italo-americi per essere considerato un buon direttore: lo stile. Uno stile però che si allontani il più possibile dalla lingua italiana, assolva i modi di dire ed i vocaboli in uso in questo paese e che tenga conto dei cambiamenti di linguaggio, della fusione dei dialetti, cosa questa riscontrabile nelle grandi città del Nord America dove i dialetti si sono fusi spontaneamente, come afferma Rimanelli: «per le necessità della vita sociale, del tutto estranee alle leggi della normale fonetica».²⁷ E dopo l'esperienza editoriale canadese, il viaggio rimanelliano, come ogni vero viaggio, si conclude con un "ritorno", il ritorno del protagonista in Italia perché ancora egli non può e non vuole vivere in America:

Qui calerà la notte bianca, furiosa di nevischio e freddo, e bisognerà mettere il colbacco e le mutande lunghe, bisognerà foderare di pelliccia il volante della macchina e attendere che il sonno venga a toglierti ogni visione mentre stai seduto sul seggiolone a dondolo, nella casa sprangata, isolato da voci.

Ed è l'addio al Canada:

M'imbarcai con l'ultima nave in partenza da Quebec, l'Atlantic. Una ventina di studenti franco-canadesi andavano a Parigi per la prima volta. Il desiderio di Parigi era nei coriandoli che sperperavano, nelle canzoni, nel baccano che imposero anche agli altri passeggeri. [...]. Risalimmo il fiume San Lorenzo, fino ad Anticosti, fino a Terranova, accompagnati dai delfini. Poi venne di nuovo l'Atlantico, e il sonno che dà il mare... sarò a Roma, ai primi di novembre il sole è ancora caldo. [...]. La nave sembra ferma nell'Atlantico, ed è già più vicina a Roma che non il Canada.²⁸

Solo attraverso la Memoria Rimanelli è stato in grado di ricostruire la Sua Identità. La mancanza del senso di identità e di autovalore non gli avrebbero permesso di credere fino in fondo in sé stesso. Il viaggio di ritorno al passato di Giose è il viaggio verso la riappropriazione della propria vita, dei propri ricordi, delle proprie paure, ma in una visione totale di crescita interiore e di apertura definitiva alla vera vita, libera finalmente dai "fantasmi" dell'infanzia, dell'adolescenza e della prima giovinezza sof-

²⁷ Ivi, p. 137.

²⁸ Ivi, pp. 220-221.

ferte (si veda *II Guerra Mondiale, Tiro al piccione*, ecc.). «Categorie come “esilio”, “espatrio”, “andata”, “ritorno” scompaiono e l’inappartenenza a un luogo specifico diventa in un vero scrittore come Rimanelli, l’appartenenza a tutti i luoghi, veri o immaginari che siano. Il fondamento vero e ultimo del suo scrivere nomadico-autobiografico-narrativo-poetico»²⁹ risiede proprio in questo. La bellezza dei mondi interiori dei personaggi rimanelliani è espressione dell’universalità poetica e letteraria delle sua opera come scrittore e poeta, a buon ragione e diritto facente parte della tradizione dei grandi scrittori della letteratura mondiale. Siamo d’accordo con le parole di Nadine Gordimer³⁰ che ancora una volta sono in sintonia con Rimanelli: «Lo scrittore è utile all’umanità solamente nella misura in cui usa la parola anche contro le proprie convinzioni, crede che la condizione dell’essere... produca frammenti di verità, la parola delle parole, mai cambiata dai nostri sforzi stentati di pronunciarla e di scriverla, mai cambiata dalla menzogna, dalle sofisticherie semantiche, dai tentativi di insudiciarla per i fini del razzismo, della discriminazione sessuale, del pregiudizio, del dominio, dell’esaltazione della distruzione, dalle maledizioni e dagli inni di lode»³¹. E a partire da *Biglietto di Terza* tutta la produzione letteraria di Giose Rimanelli sarà scritta fra Canada e Stati Uniti, acquisendo quei connotati di letteratura cosmopolita, nomadico e di “frontiera” (*border writing*) come ha rilevato Fred Gardaphé.

Per Gardaphé, «Rimanelli non può essere considerato uno scrittore italiano, americano, o italo-americano, ma la definizione che meglio lo configura è senz’altro quella di *border writer*, tradizione questa che accomuna scrittori come Kafka, Nabokov, Borges e Gabriel Garcia Marquez».³² Giose Rimanelli nel 1996 pubblica il romanzo *Detroit Blues* che risale però al 1967, anno della pubblicazione di *Carmina Babla*.³³ Nell’appendice di *Detroit Blues* troviamo una postilla in cui si legge che il nucleo originale va rinvenuto in quell’organismo «pluriprospectico e pluridimensionale»³⁴ che è la *Macchina Paranoica*. In essa si trova anche *Bella Italia amate sponde*, diario scritto a Detroit durante la torrida estate del 1967. Estate che fu

²⁹ N. GORDIMER, *Scrivere è vivere*, cit., pp. 22-23.

³⁰ Nadine Gordimer, scrittrice sudafricana, Premio Nobel per la Letteratura 1991.

³¹ F. L. GARDAPHÉ, *Italian Signs American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Durham, Uke University Press, 1966, p. 112.

³² L. FONTANELLA, op. cit., p. 136.

³³ G. RIMANELLI, *Detroit Blues*, Welland Ontario, Soleil Publications, 1969, p. 206.

³⁴ A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli. Testo, pretesto e contesto del romanzo Graffiti*, «Misure Critiche», cit., p. 173.

testimone delle rivolte razziali che sconvolsero la città. Questo diario fu riscritto e poi pubblicato da Giose Rimanelli con il titolo di *Detroit Blues*. Nella postilla sopra citata lo scrittore afferma:

Solo che *Detroit Blues* non è un romanzo autobiografico, anche se giocato sulle tangenti bianco/nero in seno a una famiglia di emigrati molisani, con soggetto principale una strada che ospita bianchi di varia cultura. [...] Detroit è stata generosa con i miei ed è la loro tomba. Non ho antipatia per lei, ma nemmeno amore. Ciò nonostante la porto con me, è un importante tassello della mia esistenza. Ho capito il suo blues, il suo Motown Sound, e gli ho voluto bene.³⁵

In *Detroit Blues* l'arte rimanelliana si estrinseca nella capacità di fondere perfettamente verità romanzata, memoria, finzione ma pure grandi squarci autobiografici (il seminario di Ascoli Satriano, la figura materna, ecc.). Il plurilinguismo creativo di Rimanelli, la sua macchina scrittoria per eccellenza e l'uso di più codici linguistici (l'italiano, l'inglese, lo slang italo-nordamericano, il molisano) diventerà puro sperimentalismo in *La Macchina Paranoica*. Cosa questa che lo rende unico nel panorama della letteratura italo-americana e italiana. Interessante è il codice linguistico scelto da Rimanelli in *Detroit Blues*: «un pasticcio di italiano-inglese di densa fascinazione», l'uso del tu (il cui capostipite è senz'altro Michel Butor, l'autore de *La Modification*, 1957), il carattere poliziesco e lo sdoppiamento di Rimanelli fra il personaggio che agisce nella storia e il Rimanelli investigatore della Storia che ha come compito di inseguirlo, commentarlo, indagarlo. Si tratta di una vera e propria rivoluzione linguistica della scrittura rimanelliana e *Detroit Blues* e *Graffiti* la rappresentano in pieno. «Il problema fondamentale però, per lui scrittore, è quello di sperimentare soprattutto la parola scritta all'interno dello spazio della pagina bianca, per farla apparire contemporaneamente fissa e aerea, bloccata e libera, utilizzando anche, in funzione dei diversi effetti sonori, i caratteri principali (tondo, stampatello, corsivo) della sua macchina dattilografica».³⁶

Il primo capitolo di *Graffiti* fu tradotto in francese nel maggio 1972 in un fascicolo dedicato esclusivamente a studi linguistici e strutturali su James Joyce.³⁷ L'originario universale linguaggio della *Macchina Paranoica* o *Summa Negativa*, titolo quest'ultimo alternativo scelto da Rimanelli per

³⁵ L. FONTANELLA, *La parola transfuga*, cit., p. 174.

³⁶ A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli*, cit., p. 169.

³⁷ *Machine et Montage*, in *L'atelier de l'Écriture*, Paris, mai 1972.

descrivere quest'opera costruita come gioco di coscienza e monologo dell'autore, tratta di estetica, filosofia, sesso, politica, etc. «L'autore utilizza pezzi creativi autonomi, a scrittura verticale e orizzontale, spesso su tre livelli paralleli e alternati, o costruiti con lemmi e sintagmi staccati sulla pagina, facenti parte di codici linguistici diversi come i mass-media, brani di libri, scritture murali, orazioni, locuzioni gergali; pagine aggiunte e incollate, come corpi concretamente estranei, contenenti dei *Memo per l'autore*, ossia dei colloqui dell'autore con se stesso. Il contenuto riguarda la poetica della narrativa, il romanzo da farsi (metaromanzo) oppure rievoca la storia di un amico lontano, che funge inizialmente da immaginario soggetto dei frammenti del testo (lo studente Pier di Eridanus)».³⁸

Graffiti è senza alcun dubbio un'opera sperimentale, d'avanguardia, ma è anche un romanzo politico, industriale, psicoanalitico-confessione, memoriale e ancora altro come lo è senza alcun dubbio *La Macchina Paranoica*, da cui *Graffiti* è scaturito. Eccone un esempio chiarificatore tratto da *La Macchina Paranoica* o *Summa Negativa*. L'Autore o io parlante si rivolge al personaggio di nome Milton e lo istruisce con una lunga sequenza di sentenze, frasi o pensieri personali di vita vissuta che vanno dal personale, al sociale:

...ognuno di noi ha la facoltà di scegliere e di decidere della propria vita. Se vuoi vivere intensamente cerca allora di tenerti su di giri continuamente, in alto come una palla colorata o un aquilone. [...]. Quindi passo a spiegargli quali sono i punti essenziali della mia nuova religione-rivoluzione. 1) La vita è un movimento verso l'alto, ma tu vi sali sempre per strade circolari. Più vai su e più l'orizzonte si allarga. Per chi guarda salendo tutto pare possibile, e infatti tutto è possibile. Salire significa rinunciare, andar su con l'essenziale. Salire è un movimento inteso alla perfezione dell'essere. 2) La domanda che sempre dobbiamo rivolgerci è questa: perché continuare a sedere nel buio e nel freddo lanciandoti addosso maledizioni terribili dal momento che puoi esser fuori, fuori nella vita, col sole nascosto? [...] 16) I vecchi amici sono coloro che hanno la facoltà di essere eternamente nuovi amici.³⁹

Rimanelli si diletta a compilare un vademecum di sopravvivenza senza però tralasciare l'importanza della creazione personale. Qui è evidente, comunque, un tacito accenno alla propria necessità creativa di auto-rige-

³⁸ A. GRANESI, *Le anamorfosi di Rimanelli*, cit., p. 170.

³⁹ Dal manoscritto de *La Macchina Paranoica*, pp. 388-389.

nerarsi nel tempo e nello spazio, sempre alla ricerca di nuove possibilità di sperimentazione linguistica e letteraria:

Le relazioni umane più vere devono basarsi su condivise e scambiate esperienze creative. [...]. La cosa più importante è creare, e mantenere sveglia negli altri la necessità della tua presenza in mezzo a loro. Ma in questa necessità non dev'esserci imbarazzo, specie quando il momento arriva che te ne andrai di nuovo. In loro deve rimanere la certezza che tornerai, e con molto di più da offrire.⁴⁰

Creazione e offerta di sé, come in ogni vero artista che si rispetti e che nel Rimanelli viaggiatore dell'anima è ricordo, realtà, sogno, mito, storia, ma soprattutto sempre e comunque VITA!!

“Un uomo va fuori con la barca, rema sul lago tutto il giorno. Quando torna indica la strada che ha fatto. Ma dov'è la strada? È stata catturata dalle onde, quindi sospinta verso riva e abbandonata lì, in un mucchietto irregolare e molle di sabbia”. “Forse non mi sono mai mosso”.⁴¹
(Giuse Rimanelli)

“Giuse Rimanelli is one of those remarkable writers who, like Joseph Conrad, have turned from their first language to English”.
(Anthony Burgess, «Times» Literary Supplement)

Riferimenti bibliografici

- Prose* (short stories, drama, autobiography)
Accademia, Toronto, Guernica Editions, 1997.
Benedetta in Guysterland, Introduction by Fred Gardaphé, Toronto, Guernica Editions, 1993.
Biglietto di Terza, Milano, Mondadori, 1958.
Detroit Blues, Welland, Ontario, Editions Soleil, 1987.
Famiglia, Memoria dell'Emigrazione, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2000.
Graffiti, Titina Sardelli, Isernia, Marinelli, 1977.
Il tempo nascosto tra le righe, Isernia, Marinelli, 1986.
Il Viaggio, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2003.
La stanza grande, Introduction by Sebastiano Martelli, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 1996 (reissue of *Una posizione sociale* with new title).

⁴⁰ Ivi, p. 391.

⁴¹ Ivi, p. 631.

- Molise Molise*, Preface by Gian Battista Faralli, Isernia, Marinelli, 1979.
Original Sin, Kingswood, Surrey, Heinemann Ltd., 1958.
The Three-Legged One a glossed novel, Bordighera Press, 2009.
Tiro al piccione, Milano, Mondadori, 1953.
Tiro al piccione, Introduzione di Sebastiano Martelli, Torino, Einaudi, 1991.
Tragica America, Genova, Immordino Editore, 1968.
Una posizione sociale, Firenze, Vallecchi, 1959.

Poetry

- Alien Cantica, An American Journey (1964-1993)*, Introduction by Alberto Granese,
Edited and Translated by Luigi Bonaffini, New York, Peter Lang, 1995.
Arcano, Salerno, Edisud, 1989, Include an essay by Luigi Reina: "La poesia di
Giose Rimanelli".
Carmina blabla (Versi e disegni, 1959-1967), Padova, Rebellato editore, 1967.
Moliseide. Ballate e canzoni in dialetto molisano, Preface by Giuseppe Jovine, and
Postface by Giambattista Faralli. Trans. By Luigi Bonaffini, Campobasso,
Edizioni Enne, 1990.
Monaci d'amore medievali, Preface by Ugo Moretti, Illustrations by Amerigo Toti,
Roma, Trevi editore, 1967.
Poems Make Pictures Pictures Make Poems, New York, Pantheon Books, 1971.

Books of Critical Essays

- Il mestiere del furbo*, Milano, Sugar, 1959.
Italian Literature: Roots and Branches: Essays in honor of Thomas Goddard Bergin, Gi-
ose Rimanelli & Kenneth Atchity, New Haven and London, Yale UP, 1976.
Modern Canadian Stories, Giose Rimanelli & Roberto Ruberto, ed. Introduction
by Giose Rimanelli. Fore-Word by Earle Birney, Toronto, McGraw-Hill/
Ryerson Press, 1966.
Tragica America, Introduction and photographs by the Author, Genova, Immordino
editore, 1968.

Other Books

- Roberto Ruta, Ed. with a poem by Giose Rimanelli, Trans. by Ben Johnson Jr.,
Roma, De Luca Editore, 1967.

*Unpublished manuscripts donated to the fisher rare Book Library of the University of
Toronto in february of 1976*

- Benedetta in Guysterland*, Novel in English, 1970.
La Macchina Paranoica, Novel in Italian, 1967.

Stories, short novels and poems in anthologies

CECCHETTI G., *Diario Nomade*, Padova, Rebellato, 1967.

CORSI P., *La Giobba*, Campobasso, Edizioni Enne, 1975.

FONTANELLA L., *Hot Hog*, Toronto, Soleil, 1997.

JOVINE F., PIETRAVALLE L., RIMANELLI G., *Il Molise*, Napoli, Guida, 2011.

La Bustina, La Narrativa Italiana del dopoguerra, E. Giacinto Spagnoletti, Parma, Guanda, First appeared in «La Repubblica» (Roma 1949).

Introductions by Giose Rimanelli

MOLINO G., *Per il mondo in cerca di fortuna*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2001.

Critical essays

“Canadian Literature: An Italian View”, Canadian Literature Summer, 1964, pp.13–20.

“Il concetto di tempo e di linguaggio nella poesia di Pavese”. *Terra rossa terra nera*, Davide Lajolo & E., Archimede, eds. Asti, 1964, pp. 37–51.

“Pavese’s Diario: Why Suicide? Why Not?” *Italian Literature Roots nad Branches: Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, Giose Rimanelli & Kenneth Atchity, eds. New Haven, Yale UP, 1976.

Un’ombra sussurrata di dolore nella poesia in dialetto di Achille Serrao, American Association of Teachers of Italian, Italica, LXXIV, 1, 1997, pp. 91–91.

Newspapers and magazines articles and reviews

“C’è posto per noi nel Quebec?”, «Il Giorno», Milano 1 May 1978.

“La terra dei bravi”, «La Tribuna», Montreal, Jan-June, 1972.

“Pietre, parole, coscienza, silenzio”, «La Tribuna», Montreal, November 1976.

“Poeti Invernali canadesi”, «La Tribuna», Montreal, 1974.

Unpublished works donated to the Thomas Fisher rare Book Library in february 1977 by Giose Rimanelli

Box 3 *La macchina paranoica*. First Draft. Opera Buffa.

Box 6 Drafts of published and unpublished books: *Canada sentimentale, Isterici e santi, Il sapore del sale, Il tuono dietro la finestra, Nonno Jazz*.

Box 16 Rimanelli’s “Canadian Papers” (List in Box).

Restrcted: 1 folder of Rimanell’s correspondance with Earle Birney.

Literary criticism of the works of Giose Rimanelli Books on and references to Rimanelli
 FARALLI G., *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, Isernia, Editore Marinelli, 1982.

GRANESE A., *Le anamorfosi di Rimanelli. Testo, pretesto e contesto del romanzo Graffiti*, «Misure Critiche», *Su/per Rimanelli, Studi e Testimonianze*, 1987–1988, pp. 168–215.

Id., *L’Aquila e il poeta*, Salerno, Edisud, 1991, pp. 159–223.

- MARTELLI S., *Peccato originale: stratigrafie letterarie ed immaginario mitografico*, «Misure Critiche», 65-67, 1987-1988, pp. 108-139.
- Id., *Il crepuscolo dell'identità*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1988, pp. 235-276.
- MARTELLI S., FARALLI G., *Molise*, Brescia, La Scuola, 1994.
- POSTMAN S. L., *A Voyage of the Mind as "Diversivo" Through Giose Rimanelli's Biglietto di Terza*, 13.2 (1995), pp.29-41.
- Id., *From the beginning to the end: Giose Rimanelli's Il Viaggio*, «Rivista di Studi Italiani», XXII, 2, 2004, University of Toronto, pp. 141-154.
- Id., *Crossing the Acheron: A study of nine novels by Giose Rimanelli*, Legas, 2000.
- Id., *Italian Writer's Journey through American Realities*, Bordighera Press, 2010.
- TAMBURRI A. J., *Giose Rimanelli's Benedetta in Guysterland: A "liquid" novel of questionable textual boundaries*, *World Literature Today* 68.3 (Summer 1984):483.

Articles and reviews in newspapers and magazines

- CIMATTI P., *Lo specchio di Rimanelli*, «Fiera Letteraria», 13 December 1959.
- Id., *Canada e ritorno di Giose Rimanelli*, «Rotosei Milano», 6 March 1959.
- FARALLI G., *Uno scrittore chiamato Molise*, «La Follia», May-June 1983, New York, pp.18-20.
- Id., *Storia ed ermeneusi di un testo narrativo*, «Opinioni Campobasso», 29 Ottobre 1977.
- FONTANELLA L., *Molise epico*, «America oggi», 7 June 1992, p. 29.
- FOSCO A., *Graffiti di Giose Rimanelli: un romanzo politico*, «La Riscossa», January 1978.
- MARTELLI S., *Rimanelli e le radici molisane*, «Oggi e Domani», 24 November 1996, pp. 33-34.
- Id., *L'affetto ritrovato*, «Nuovo oggi Molise», 9 febbraio 1997, p. 17.
- RAVEGNANI G., *Giose Rimanelli scopre il Canada*, «Epoca», 15 March 19959.
- SANTO O., *Giose Rimanelli, lo specchio di una generazione*, «Corriere illustrato», Toronto, 15 March 1969.

Other interesting bibliographical references

- Atlante della Letteratura Italiana*, a cura di S. Luzzatti e G. Pedullà, *Dal Romanticismo a oggi*, III, Torino, Einaudi, 2012.
- CALVINO I., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.
- GARDAPHÉ F. L., *Italian Signs American Streets*, The Evolution of Italian American Narrative, Durham UKe University Press, 1966.
- GORDIMER N., *Scrivere è vivere*, Roma, DataneWS, 1997.
- FONTANELLA L., *La Parola Transfuga*, Firenze, Cadmo, 2003.
- MELFI M., *Infertility rites*, Montreal, Guernica, 1991.
- Id., *Ritorno in Italia*, Isernia, Iannone, 2012.
- Id., *Italy revisited*, Toronto, Guernica, 2009.
- Oceano Canada*, «Nuovi Argomenti», 1998.
- PREZZOLINI G., *Il migliore e più profondo Rimanelli*, «Misure Critiche», *Su/Per Rimanelli, Studi e Testimonianze*, XVII-XVIII, 1987-1988, p. 140.

LA POESIA DI TOTI SCIALOJA.
 DAI VERSETTI NONSENSICI AGLI “ESAMETRI”
 DEGLI ANNI NOVANTA

1. *Scialoja poeta del nonsense*

Tralasciando le prove giovanili degli anni del ginnasio o immediatamente successive, Scialoja comincia a scrivere le sue poesie-filastrocche ispirate ai *nonsense verses* di Edward Lear e Lewis Carroll durante il soggiorno parigino degli anni 1961-1963. È dalla capitale francese, infatti che l'artista romano indirizza al nipotino James (e, più tardi, alle nipoti Barbara e Alice Drudi) lettere ricche di versi giocosi e scioglilingua, accompagnati spesso da gustosi disegni alla maniera dei *limericks* e delle poesie nonsensiche di tradizione anglosassone. In tutto, tra il 1961 e il 1969, Scialoja scrive 53 «poesie con animali», che, nate per divertire i bambini, furono subito apprezzate anche da lettori adulti (Calvino, in particolare, ne lodò l'eccezionale «forza comunicativa»). Nel 1971 Scialoja riunisce questi versi nella raccolta *Amato topino caro*, edita da Bompiani, cui seguiranno negli anni successivi: *Una vespa! Che spavento* (Einaudi, 1975), *La stanza, la stizza l'astuzia* (Cooperativa scrittori, 1976), *Ghiro ghiro tonto* (Stampatori, 1979), *La mela di Amleto* (Garzanti, 1984), *Tre lievi levrieri* (l'Attico, 1985).

Questi volumi raccolgono l'intera produzione *nonsensica* di Scialoja, confluita nel 1989 nel volume mondadoriano *Versi del senso perso* (ristampato da Einaudi nel 2009). Si tratta di poesie brevi, nelle quali il gioco insistito delle rime, delle allitterazioni, delle consonanze e assonanze, delle parole

* Nel saggio si utilizzeranno le seguenti sigle per indicare i due volumi di versi che raccolgono la produzione poetica di Scialoja: *VSP* = *Versi del senso perso*, Introduzione di P. Mauri, Postafazione di O. Bonifazi, Torino, Einaudi, 2009 (riproduce l'omonima raccolta mondadoriana del 1989); *POE* = *Poesie 1979-1998*, Prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 2002.

spezzate, ribaltate, anagrammate creano «paesaggi di parole», popolati da topi, zanzare, lepri, tartarughe, corvi, rinoceronti, marmotte, ecc.: animali che parlano, danzano, mangiano, dormono, animati dagli stessi comportamenti, vizi e virtù degli uomini. Vi è la lumaca pigra («Batte la fiacca, a Cuma, una lumaca; / consuma la giornata sull'amàca, *VSP*, p. 11), l'ape apatica («Se l'ape apatica / posa una natica / sul fior del cardo / diventa un dardo», *ivi*, p. 19), il «micio d'agosto / che dorme / di gusto / su un cencio / all'ombra / di un busto / del Pincio» (*ivi*, p. 59), e addirittura dei pesci rossi che «piccoli e grossi / son tutti rosi / dalla nevrosi» (*ivi*, p. 97). Ad ogni bestiola è associato il nome di una nazione, di una città, di una piccola località, nomi scelti dal poeta solo per la loro particolare sonorità e dunque per salvaguardare il gioco fonico e ritmico dei versi. Ecco allora i topi alle Termopili, le marmotte sul Mar Morto, le cimici in Cina o a Micene, la triglia di Marsiglia, il mastino ad Asti, ecc., ecc. Come ha giustamente rilevato Anatole Pierre Fuksas «la localizzazione geografica dell'animale» è decisamente «incongrua dal punto di vista zoologico, ma certamente pertinente da quello poetico».¹

Non solo i luoghi, ma anche gli atteggiamenti, i sentimenti e le azioni degli animali sono dettati dalla fonetica del nome, come nel caso della «sarta tartaruga»:

Questa sarta tartaruga
Fa modelli in cartasuga,
sotto gli occhi a qualche ruga
con due foglie di lattuga
se le bagna, se le asciuga,
ma non sogna che la fuga.
(*VSP*, p. 8)

o anche della «savia salamandra»:

Siede sola in una sala
Dove regna la penombra
Una savia salamandra:
sogna il sole e si consola
infilando chicchi d'ambra
(*ivi*, p. 17)

¹ A. P. FUKSAS, *Locus in fabula*, «Trame di letteratura comparata», rivista del Dipartimento di Linguistica e letterature comparate dell'Università di Cassino, 2001, 2, p. 164.

e degli immancabili insetti:

La zanzara, per decenza,
ha una tunica di organza,
quando è sbronza vola senza
a zig zag per la Brianza
(ivi, p. 38)

Ahi, la vespa
Com'è pesta!
Era vispa
Non fu lesta.
(ivi, p. 47)

Al di sopra di tutti “volano” i famigerati corvi di Orvieto in competizione con quelli di Orte:

Il sogno segreto
dei corvi di Orvieto
è mettere a morte
i corvi di Orte
(ivi, p. 95)

È, quest'ultima, la quartina scialojana più famosa (e più citata dai critici), nella quale è stata ravvisata una geniale metafora della rivalità esistente a metà degli anni Settanta tra i poeti della Neoavanguardia («i corvi di Orvieto» ai quali solo in parte è riconducibile l'esperienza poetica di Scialoja) e i poeti tradizionalisti («i corvi di Orte»). Il segreto di questi versi-scioglilingua – che continuano a ronzare nella testa del lettore in virtù della loro vacuità semantica – è tutto nella particolare «parola-melagrana» di Scialoja, «quella parola che [...] contiene e fa germinare i semi sillabici e anagrammatici di tutte le altre», facendo scaturire quello che la poetessa Giulia Niccolai ha definito un «*trompe l'oreille* al cui meccanismo si reagisce come davanti a un esercizio d'illusionismo verbale». ² Ma qual è il modo corretto di leggere queste poesie nonsensiche? Fino a che punto è lecito dire che in esse il *significante* è del tutto svincolato dal *significato* in nome del puro «gioco fonemico e allitterativo»? A ben guardare un

²T. SCIALOJA, quarta di copertina di *La stanza la stizza l'astuzia*, Prefazione di A. Porta, Roma, Cooperativa Scrittori, 1976 (Cfr. *VSP*, p. 279).

racconto, una narrazione minima c'è sempre in queste poesie; una piccola storia, avventura o disavventura, che il poeta riesce ad ambientare «nello spessore di un nome o di un aggettivo, nell'intercapedine fra due sillabe o nella coniugazione di un verbo, con l'agio e la naturalezza con cui altri li ambienterebbero in una città, in una stanza, in una foresta.»³

Il gioco sillabico di Scialoja, dunque, non è mai semplice girotondo di parole, è semmai «musica concettuale»⁴ generatrice di sensi plurimi che a volte possono "scartare" in direzioni alternative rispetto alle attese di chi legge e anche rispetto alle intenzioni iniziali di chi scrive. Ciò accade perché la parola poetica è «un'entità a sé, come il colore di un quadro, come una pennellata su una superficie. Si fonda sul suo essere forma» («È chiaro che poi essa [la parola] ha anche un significato; ma esso riguarda anche ciò che appartiene al sentimento e a questa dimensione si perviene in seconda istanza, come ad una scoperta»⁵). La parola così intesa, «nel suo valore formale, architettonico-pittorico»,⁶ è suscettibile di scomposizioni, segmentazioni interne, ribaltamenti e aggregazioni con altri gruppi di parole o di unità sillabiche. Le metamorfosi che essa può subire, allontanandosi dalla sua forma originaria, sono innumerevoli; all'inevitabile alterazione del senso dato (con indubbi effetti di straniamento e di comicità) corrisponde un potenziamento esponenziale della sua sonorità "concettuale":

La parola indica. E però, esaltata come suono in poesia, indica qualcosa che non sempre coincide con il dato iniziale. In un verso una parola che indica orrore può suonare incantevole. Non mi riferisco alla lacianiana rete dei significanti, bensì alla complicazione sillabica, per cui il suono non coincide con la parola, come una mano con il guanto, ma contiene un quiddità di senso che appartiene alla sillabazione stessa, che si sparpaglia nelle sillabe, si mimetizza nelle sillabe.⁷

³ G. RABONI, *Prefazione a POE*, pp. 7-8.

⁴ Cfr. T. SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 9 dicembre 2006-28 febbraio 2007, Catalogo a cura di R. Lauter e M. Vallora, Milano, Skira, 2006, p. 223. Questo importante scritto autoeseggetico, apparso la prima volta sulla rivista «Parlare & Scrivere Oggi» (Milano, settembre 1986, pp. 61-68) con il titolo *Una grande voglia di poesia*, fu ripubblicato con il nuovo titolo due anni dopo su «Il Verri», serie VIII, dicembre 1988, 8, pp. 9-20.

⁵ A. TINTERI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James* (intervista a Toti Scialoja), «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992.

⁶ *Ibidem*.

⁷ T. SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, cit., p. 224.

Le aggregazioni sillabiche all'interno dei versi provocano delle improvvise accensioni poetiche, proprio come gli urti casuali di particelle elementari che liberano enormi cariche di energia. È la parola-suono, dunque, che «accende l'epifania», che sprigiona significati inattesi, ma solo a patto che essa sia priva di «esperienza vissuta e personalistica», priva di «sofferenza lamentata», priva «di lordura»: ⁸ («La parola è parola di poesia se acquista un'immediata smemoratezza: smemoratezza di senso. Perché ogni parola in poesia si riappropria del suo originario enigma, fondato su una qualità fonico-sillabica»⁹). La parola «smemorata» – con la sua «sonorità germinante, gremita di virtualità come un grido o gemito o canto»¹⁰ – è una parola priva di sovrastrutture, di significati sedimentati, che ritrova il suo peso, la sua consistenza primitiva ed è quindi pronta ad essere catturata e manipolata dal poeta, scomposta nei suoi semi sillabici e combinata con altre in virtù delle sue qualità puramente sonore. Quando parla di «smemoratezza» della parola o «infanzia della parola», tuttavia Scialoja sa di poter dar luogo a fraintendimenti. Da qui l'esigenza di chiarire, di meglio specificare il suo pensiero:

Non parlo della sfera del fanciullino, dell'infanzia come innocenza, psicologia vergine, sentimento non contaminato. Piuttosto di infanzia infera, infernale regno di apparizioni.¹¹

Prese le distanze dalla poetica del Pascoli (autore molto amato in gioventù) e messi in guardia quei lettori tentati di interpretare le sue «poesie con animali» alla luce di fuorvianti sentimenti di tenerezza e innocenza fanciullesca, Scialoja spiega esattamente in cosa consiste la «situazione psichica» che egli chiama «infanzia» che, lungi dall'essere luogo edenico, spazio della fantasia innocente, del riso, della leggerezza, è «infernale regno delle apparizioni. Terrificante durata, incalcolata permanenza»,¹² insieme paradiso e inferno mescolati in un presente assoluto.

Il bambino non ha coscienza della morte, conduce in modo «sfrontato» la sua esistenza («sfrontata perché aliena di morte»¹³), trova asso-

⁸ Cfr. *A lezione da Toti Scialoja*, «Poesia», I, marzo 1988, 3, p. 7; poi in *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, cit., p. 227.

⁹ T. SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, in *Toti Scialoja. Opere 1983-1997*, cit., p. 223.

¹⁰ *Ivi*, p. 224.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

lutamente normale ciò che per gli adulti è incomprendibile e si muove con assoluta disinvoltura tra le creature misteriose ed inquietanti che egli stesso è capace di evocare. Ma non è forse questo l'*identikit* di Alice, lo straordinario personaggio uscito dalla penna di Lewis Carroll? Alice è catapultata in un mondo affascinante e terribile, si aggira tra personaggi stravaganti – animali e umani sfuggenti o enigmatici o crudeli – senza minimamente scomporsi dinanzi all'assurda logica dei loro insensati ragionamenti. Gli animali che popolano le poesie nonsensiche di Scialoja, che compongono il suo fantastico bestiario, sono senz'altro sbucati dallo stesso mondo labirintico e allucinato di Alice, potrebbero tranquillamente stare in compagnia del Bianconiglio, di Bill la lucertola, del gatto del Cheshire, della lepre marzolina o del bruco blu che fuma il narghilè. Sono animaletti cinici o crudeli che divertono con i loro atteggiamenti folli ma non inteneriscono, appaiono e scompaiono dall'orizzonte visivo del lettore, spesso pronunciando frasi sconnesse. Straordinaria è la lunga serie di poesie in cui è protagonista la lepre, animaletto enigmatico e sfuggente, particolarmente caro all'immaginario scialojano (e carrolliano):

Quando il semaforo scatta sul verde
passa la lepre sul fondo si perde
(*VSP*, p. 7)

Se busso
la lepre
che m'apre
mi copre
di baci
la punta
del naso
mi dice:
«Mi piaci!
Per puro caso».
(*ivi*, p. 16)

Notte di marzo
cammino scalzo
sotto la luna
sopra le pietre
fino alla lepre

e le sussurro:
 «Se sei digiuna
 c'è pane e burro!»
 (ivi, p. 63)

Gli animali di Scialoja fanno sorridere perché i loro comportamenti scartano dalla norma, sono inquietanti e maliziosi come la strana «bestia» di Ostia «coperta di nafta / che sputacchiava e basta», o come i «pessimi» passeri di Campobasso che con superbia militaresca «marciano tutti al passo / e soffiano nei pifferi / inciampando a ogni sasso», (*VSP*, p. 76). Vi sono insetti che ammiccano al lettore e lo disorientano con i loro contegni imprevedibili e addirittura cani che si sbronzano al bar, litigano, o fumano il sigaro («I bassotti di Pisticci / si bisticciano se alticci, *VSP*, p. 67; «Ieri ho visto un vecchio braccio / sospirare e fare: “Ma!” / poi schiacciare sotto il tacco / il suo sigaro a metà», ivi, p. 68). Ciò che in definitiva caratterizza il *nonsense*, quale genere letterario «legato strutturalmente all'infanzia della parola», è la sua capacità di produrre «una sorta di logica altra, che procede verso l'assurdo, una cancellazione del dato cognito»,¹⁴ ma – e qui Scialoja mette in guardia i lettori meno avvertiti contro ogni tentativo di riduzione semplicistica e denigrativa – «chi interpreta la poesia nonsense come balordaggine, buffoneria, accozzaglia di termini eterogenei va fuori strada». ¹⁵ Il gioco delle parole anagrammate o delle aggregazioni sillabiche se da un lato mette in crisi il senso comune del lettore minacciando le fondamenta della sua logica cartesiana, dall'altro, come abbiamo visto, genera nuove piste semantiche che appartengono ad una logica alternativa che «si affida ad un'idea allucinatória del linguaggio»:

Per questo il nonsense, come Shakespeare ci prova, non appartiene solo al genere comico, ma anche a quello tragico. [...] Il senso del nonsense è senso non dischiuso: senso di enigma. Così il nonsense si apparenta al mito. Il mito si riferisce ad una fondazione e formula sensi originari che alla percezione convenzionale rimangono occulti. Il mito attenta all'imperscrutabile, esattamente come il nonsense.¹⁶

¹⁴ Ivi, p. 226.

¹⁵ Ivi, p. 225.

¹⁶ Ivi, p. 226.

2. «Come pietre concentrate». Poesie degli anni Ottanta

Dopo sei libri di poesie "giocose" e *nonsensical*, popolate da bizzarri animaletti e costruite su spericolati giochi allitterativi e paronomastici, intorno agli anni Ottanta Scialoja volta pagina. Sentimenti "senili" di tristezza, smarrimento, inquietudine lo inducono ad abbandonare il bestiario figurato e la comicità surreale e un po' acida dell'universo *nonsensical* e a mettere se stesso (con i propri ricordi, rimpianti ed affetti perduti) al centro dei versi. Il *leitmotiv* delle nuove poesie confluite in *Scarse serpi* (Guanda, 1983), *Le sillabe della sibilla* (Scheiwiller, 1988), *I violini del diluvio* (Mondadori, 1991) è dunque il *mal de vivre* del poeta, indagato nelle sue radici lontane e rappresentato in tutte le sfumature e possibili declinazioni. Tuttavia, anche in queste nuove raccolte – che consentono una lettura unitaria, quasi fossero tre densi capitoli di un tormentato romanzo di confessione – il poeta non rinuncia al gusto per la «materialità» delle parole, per la loro «sonorità germinante» che dai "folgoranti" versicoli delle prime poesie si trasferisce nei nuovi versi, meno contratti seppure ancora brevi, senz'altro più idonei a dar voce ai «mutamenti dell'anima, al sentimento della vita che il passare del tempo impone». ¹⁷

In questa nuova fase poetica, Scialoja sceglie la doppia quartina di settenari o ottonari come "gabbia metrica" nella quale calare quelle che Orietta Bonifazi ha chiamato le «labirintiche geometrie del dolore»; ¹⁸ una soluzione formale già sperimentata nella piccola silloge *Paesaggi senza peso* del 1981 ¹⁹ e riconfermata in *Scarse serpi*, una sorta di poemetto in ottave nel quale Scialoja riscrive i miti dell'antichità classica, fa rivivere giardini malmessi con altalene cigolanti, vialetti di ghiaia, fontane vuote e orchestre, descrive malinconici paesaggi marini e città polverose avvolte da macerie ed erbacce, esplora i labirinti del dolore, della solitudine e dell'eros. Miti e leggende della tradizione antica – che avevano già stimolato la fantasia del poeta nella fase *nonsensical*, divenendo occasione di giochi linguistici irriverenti – sono ora rivisitati con altro spirito dal poeta, che, pur senza rinunciare al gioco delle citazioni esibite e delle associazioni "stranian-ti", ne mantiene in vita il senso profondo. Ad esempio, il tema classico del "naufragio" – metafora *par excellence* della deriva esistenziale dell'io

¹⁷ M. CUCCHI, *Nei carillon di Scialoja*, «Tuttolibri», suppl. de «La Stampa», 11 maggio 2002, p. 3.

¹⁸ O. BONIFAZI, *Scialoja, la fortuna critica di un «ippogrifante»*, Postfazione a *VSP*, p. 272.

¹⁹ I *Paesaggi* furono pubblicati nel 1981 presso Stocchi, in edizione fuori commercio, e poi come quarta parte della raccolta *La mela di Amleto* (Milano, Garzanti, 1984).

poetante – è presente, con differenti declinazioni, in due componimenti della sezione iniziale. Nel primo (che apre il volume), i cupi segnali di una tempesta marina in arrivo si confondono con i gesti quotidiani di una misteriosa presenza femminile, destinata a ricomparire (ancora attraverso il Tu allocutorio) nelle raccolte successive:

La buia nuvolaglia
al largo oscura il mare
posi sulla tovaglia
la tazza e le sue spire.

T'investe il gesto pallido
del sole di passaggio
se avvolgi sulle spalle
le frange di un naufragio.
(*POE*, p. 15)

Il naufragio dell'Ulisse dantesco è invece ripreso in due quartine, nelle quali Scialoja mette in atto un processo di de-sublumazione ironica del mito antico, la cui essenza tragica (contenuta in versi d'intonazione aulica: «colò a picco / in un turbine di vento», «tardo pervenne il tuono», ecc.) è come svuotata, "alleggerita" dalla presenza del verso incipitario che si richiama ad una nota canzoncina per l'infanzia («C'era una volta un piccolo / naviglio», *ivi*, p. 21). Nelle sezioni successive Scialoja abbandona il terreno dei "miti riciclati" e ci consegna, in versi di breve respiro e volutamente elusivi, brandelli di un passato lontano e raramente gioioso. Le poesie si presentano come vecchie "diapositive" proiettate in rapida successione, istantanee che ritraggono paesaggi familiari o lontani, accomunati dal medesimo senso di abbandono e di solitudine.

L'orchestrina tra i glicini
per un soffio ravviva
l'avventura e ricicla
riccioli alla deriva.

Poi le orecchie dei cani
messe in croce col nastro
adesivo e gli inchini
sui viali del disastro.
(*POE*, p. 26)

Nel profumo dei viali
si camuffano i ladri
ombre fanno la fila
fino a un colpo di dadi

Chi scaglia ancora ghiaia
nella fontana vuota?
alla sera non basta
essere ignota o viola.
(Ivi, p. 27)

Nonostante la presenza, in queste e nelle altre poesie della raccolta, di un sentimento di immobilità e di vuoto, affiorante nella prosaicità di gesti e ambientazioni quotidiane, come pure nel tedio, misto a dolore, di giornate silenziose e stagioni che si ripetono sempre uguali, non si può certo parlare – come ha fatto Alberto Pezzotta – di un secondo Scialoja “crepuscolare” subentrato, negli anni Ottanta, allo Scialoja “nonsensical” delle prime raccolte.²⁰ La distanza del poeta romano dal *modus poetandi* dei poeti primo-novecenteschi naturalmente è enorme e non ha bisogno di essere commentata. Basta dire che, anche in questo secondo tempo della poesia scialojana, il gusto per i giochi rimici e allitterativi avvolge i versi di un’ironia lieve e straniante, che è sufficiente a spazzare via ogni taccia di “crepuscolarismo”.

Con *Le sillabe della sibilla* – che raccoglie le poesie scritte nel triennio 1983-1985 – prosegue il viaggio di Scialoja attraverso immagini e frammenti memoriali che raccontano di un amore perduto, lontano nel tempo, segnato sin dall’inizio da incomprensioni, malinconie e oscuri presagi di morte. Le poesie di questa nuova silloge – con le quali Scialoja si scrollava definitivamente di dosso il *cliché* di autore «per bambini» o «giocosco» – sono distribuite in otto sezioni i cui titoli, letti uno di seguito all’altro, rinviano ad uno dei più celebri e sofferiti versi leopardiani che Scialoja «con un gioco crudele [...] ha tagliuzzato, sforbiciato»:²¹ *Tè, La natura, Il brutto, Poter che, Ascoso, A comun danno, Impera, E l’infinita vanità*. Nella recensione al volume, apparsa su «Panorama» nel 1989 (e personalmente inviata per lettera all’amico), Andrea Zanzotto interpretava la scelta di Scialoja di

²⁰ «Stagni, paludi, giardini, specchi, fontane morte diventano protagonisti dell’opera più recente: il *nonsense* si tramuta in crepuscolarismo». (A. PEZZOTTA, *Ritratti di critici contemporanei – Toti Scialoja poeta*, «Belfagor», XLVII, 31 maggio 1992, 3, p. 287).

²¹ A. GIULIANI, *La sibilla di Scialoja*, «La Repubblica», 5 febbraio 1989.

utilizzare, dopo averlo «infranto», «il verso di Leopardi più vicino ad Ari-mane», come l'estremo tentativo di allontanare da sé, «quasi per un gesto apotropaico», il sentimento disperante dell'esistenza cui era pervenuto in ultimo il poeta recanatese e al quale Scialoja era sul punto di cedere.²² È questo «l'elemento nuovo» immediatamente colto da Zanzotto nella sua lettura delle *Sillabe*. Tuttavia, la frantumazione operata da Scialoja (e la "cinica" riutilizzazione dei singoli lacerti-versicoli, divenuti titoli delle sezioni) anziché neutralizzare ironicamente la forte carica pessimistica del verso leopardiano, sembra addirittura moltiplicarne l'intensità. Il disagio esistenziale del poeta, il suo sentimento di «infinita vanità», si "sparpaglia" nelle sezioni, si riverbera in ogni singola poesia e si infittiscono i segnali negativi derivanti dalla presenza di una natura indifferente se non addirittura ostile.

La primavera si presenta «avara» sotto un cielo «di un celeste / gelido fino a esistere» (*POE*, 137), oppure è «solitaria» e «annerita», resa particolarmente cupa e minacciosa da un cielo «rosso rame» che «rispecchia la miseria degli arbusti» (ivi, p. 151). Anche «il suono / delle canne che si urtano / una con l'altra» risulta falso e ingannevole, mentre «attorno ogni altra nota è inerte» (ivi, p. 142) e persino il mare, che in altre occasioni si era mostrato impetuoso e vitale, ora appare «maldestro» e «privo d'orgoglio» mentre «si prostra tra gli scogli del tramonto»:

Si prostra tra gli scogli
del tramonto un maldestro
mare privo d'orgoglio
davanti a chi l'osserva

da un'ardua balaustra
corrusca – non riesco
a immaginarti curva
Figura nel Crepuscolo
(ivi, p. 201)

Attraverso la serie delle combinazioni sonore e visive, i versi si arricchiscono, pagina dopo pagina, di sempre nuove e dolorose circostanze. Anche in questa raccolta, tuttavia, l'ironia leggera del poeta e il suo gusto per il gioco linguistico intervengono, di tanto in tanto, ad alleggerire l'atmosfera, a renderla meno cupa e malinconica («Distendi un plaid senz'a-

²² A. ZANZOTTO, *Vèrona avara di aironi*, «Panorama», XXVII, 2 luglio 1989, 121.

nima / sull'erba – in disaccordo / col plein air se una raffica / dissemina contrordini», *POE*, p. 138).

Sono numerose le ottave che raccontano i commiati, le partenze "necessarie" che cancellano la speranza di rivedersi e predicano un destino di solitudine per entrambi. Addirittura si moltiplicano le immagini di morte, sotto forma di foschi presagi («farfalle vanno in tondo / furiose della morte», *ivi*, p. 218; «la tua morte è una nera / scatola su un treppiede», p. 221) o di pulsioni inconfessabili:

Sommessamente chiesi
alla luce di luglio
d'esser morto – chiusi
gli occhi – nel doppio buio

macchie ardenti – fiammate
oltre la vita – vedo
scorrere fotogrammi
di un rosso messo a nudo
(*Ivi*, p. 219).

Nei *Violini del diluvio* – la raccolta mondadoriana del 1991 che chiude virtualmente l'ideale trilogia poetica – prosegue il triste valzer degli addii, delle partenze, dei tristi presentimenti, delle attese inutili quanto dolorose («affondo giorni privi / di te – mio sogno vile», *ivi*, p. 225). Cupi segnali atmosferici («l'orchestrina tra i glicini / attira la bufera d'agosto», «da un cielo di piombo / l'argento scende a fili», *ivi*, p. 269; «Dalla mia piazza alberata / arrivano lampi rossastri e scrosci», *ivi*, p. 291) annunciano la fine dell'estate che «si dirada / col suo remoto rullo» (*ivi*, p. 259). Immagini evanescenti, rumori inattesi, ricordi sfocati rendono inquieto il sonno del poeta («la notte non chiudo occhio», *ivi*, p. 314; «spesso l'interpretazione dei sogni / non è che una loro lacrimosa / prosecuzione», *ivi*, p. 307), rivelano il suo turbamento, ma il dolore – ammonisce il poeta – va taciuto, in quanto chiamarlo «per nome / è deludente»:

Chiamare il dolore per nome
è deludente – quando è lui stesso
a nominarsi attraverso il suono
della voce di chiunque ci passi

accanto. Dir troppo è uno sbaglio
va ricordato solo quel poco

– non va messo nell’elenco il paglie
riccio – la cenere fredda – la ciotola.
(Ivi, p. 287)

«Dir troppo è uno sbaglio», afferma con convinzione Scialoja in questa ottava, e anche i ricordi andrebbero selezionati, ridotti al minimo, per evitare rimpianti e inutili sofferenze. E invece, proprio a partire dalle ultime poesie dei *Violini*, il bisogno di raccontare diviene più pressante, il passato acquista contorni più netti e i ricordi si affollano all’interno di versi che si dilatano, acquistando un andamento quasi narrativo:

S’è concluso il ciclo – anche il cielo – della raccolta
dei ciclamini di bosco – sotto foglie da nulla
le mani scovavano i gambi – ma avvenne una svolta
voluta dal viola pallido – da quei pallidi lilla.

Di viola si colorano l’unghie – le mani – i visi
– il viola ha dissolto il sangue di quei raccoglitori
– sarebbe bastato inoltrarsi nel prato di elicrisi –
durano in perpetuo quei dorati concreti fiori.
(Ivi, p. 346)

Nei versi lunghi – ben oltre la consueta misura – di questa poesia, una delle ultime degli anni Ottanta, si potrebbe forse leggere l’annuncio (ovviamente in chiave metaforica) dell’ennesima evoluzione del linguaggio poetico di Scialoja; i ciclamini di bosco, tenui ed evanescenti, con le loro «foglie da nulla» e il viola pallido dei petali che si sfaldano, sembrano alludere ai settenari di *Scarse serpi* o delle *Sillabe*, versi leggeri, elusivi, al «confine tra suono e silenzio»²³ che negli anni Novanta cedono il posto agli “esametri” di *Rapide e lente amnesie* e delle *Costellazioni*: versi solidi e resistenti come gli elicrisi, i «dorati concreti fiori», che con la loro estrema robustezza, e insieme duttilità, annunciano l’ultima felicissima stagione dell’anziano poeta.

3. Gli “esametri” degli anni Novanta

Nemico dichiarato del verso libero – «il verso libero è prosa e il verso non deve essere libero, ma coatto»²⁴ – Scialoja ha sperimentato, nella

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ A. MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, «La Collina», 19/23, luglio 1992-dicembre

sua trentennale attività di poeta, una grande varietà di forme, senza mai rinunciare però, nel passaggio da una stagione all'altra, al rigore e alla misura esatta della "gabbia" metrica, «entro la quale far vivere il pensiero».²⁵ Ma se negli anni Ottanta le poesie sono «di metro molto breve (settenari, ottonari, novenari) e molto sintetiche»,²⁶ già verso la fine dei *Violini del diluvio*, è possibile notare «un rallentamento del ritmo e un allungamento del verso. L'endecasillabo diventa, anche, in certi momenti, dodecasillabo, mai ipèmetro però, mai sfiorando il verso libero».²⁷

[...] via via mi sono accorto che la metrica sempre usata non è più sufficiente. Non mi bastano più il settenario, né l'ottonario: l'endecasillabo non è abbastanza prolungato. Ho bisogno di altri ritmi, più distesi. Non voglio però uscire dalla metrica. Io non amo i versi liberi: quelli sì che sono davvero un *nonsense*.²⁸

1994; in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, Catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 novembre 2004-8 gennaio 2005, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, p. 83.

²⁵ B. DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 20.

²⁶ D. FASOLI, *Condannato all'arte*, intervista a Toti Scialoja, «Riforma della scuola», aprile 1991, 4; in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 80.

²⁷ *Ibidem*. Per meglio comprendere la posizione di Scialoja rispetto alla «metrica libera» (o «liberata») adottata dalla maggior parte dei poeti del Novecento europeo, conviene riportare alla memoria le parole di PierVincenzo Mengaldo che, in un celebre saggio del 1984, fissava le «tre pre-condizioni» fondamentali che distinguono la metrica libera da quella tradizionale: «1. Perdita di funzione della rima, che diviene assente o sporadica, tale cioè anche nel secondo caso, da perdere il suo preciso valore strutturante e di indicatore di una regolarità formale, per ridursi a mero effetto locale o ad automatismo tecnico. 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici, intendendo per i secondi i cosiddetti "versi lunghi", di misura superiore all'endecasillabo [...]. 3. Mancanza dell'iso-strofismo, in cui è opportuno distinguere un grado debole: le strofe sono diversamente configurate quanto a componenti versali e loro collocazione, ma conservano lo stesso numero di versi, inducendo perciò, almeno graficamente, un effetto di regolarità; e un grado forte: le strofe sono anche di diverse dimensioni». (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-15)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 122). Sulla scorta della «triade di pre-condizioni» elaborata da Mengaldo, possiamo dunque dire che, pur scegliendo, negli ultimi anni «versi lunghi», «non canonici», «di misura superiore all'endecasillabo» e pur rinunciando spesso alla rima, «che diviene assente e sporadica» rispetto alle molte assonanze e consonanze, Scialoja non abbandona mai l'iso-strofismo, laddove quest'ultimo, anche nel «grado debole», rappresenta per il critico l'unica vera condizione che consente «di distinguere in linea di fatto la metrica libera da quella barbara.» (Ivi, p. 123).

²⁸ A. RAUCH, *La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja*, in *Animalie. Toti*

I primi esperimenti di questa nuova metrica «precisa, e tuttavia rallentata»²⁹ sono da rintracciare nella piccola silloge *Ada ride* che riunisce componimenti scritti nel triennio 1987-1989 (*POE* alle pp. 333-347). Il poeta manifesta, già a quest'altezza cronologica, il «desiderio di raccontare più che di folgorare»³⁰ (anche a costo di sacrificare la rima, che compare sempre più di rado) e di farlo con «una parola più intima e intensa».³¹ È l'età avanzata che induce il poeta ad allungare il verso, a scegliere un ritmo decelerato per poter «raccontare più pacatamente, nei dettagli, cercando di prolungare il racconto»:³²

Quando si è vecchi si ha voglia di raccontare. Il nonno racconta...
 'Quando ero in Crimea...' No? Il vecchio, il nonno racconta e allora
 essendo vecchi uno ha voglia di raccontare di più. Allora cerca un
 metro più lento, più scandito, più lento, più allungato allora, certo,
 dai quinari, dai senari sono passato ai novenari, poi agli endecasillabi,
 poi anche a dei versi un po' irregolari. Una sillaba in più, due sillabe
 in più, insomma andavo sempre più verso l'immagine della pagina e
 poi ho scoperto, sai quelle intuizioni, non so perché, chissà perché, ho
 scoperto! Ho letto nell'*Antologia* di Contini la pagina, la parte dedicata
 a Pascoli, quei bellissimi due versi esametri con cui lui ha tradotto
 Omero, questi due versi bellissimi che io so a mente [...].³³

Ecco i due versi omerico-pascoliani, letti nell'antologia continiana *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968* (Sansoni, 1968) e posti ad epigrafe di *Rapide e lente amnesie*: «Datosi un colpo nel petto, al suo cuore drizzò la parola: / “Cuore sopporta! Ben altro tu hai sopportato più cane!”». Due versi esametri che “ferirono” profondamente il cuore del poeta, orientandone le successive scelte formali. L'esametro “scoperto” da Scialoja attraverso la lettura del Pascoli omerico non è certo quello

Scialoja, Disegni con animali e poesie, Catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, marzo-aprile 1991, pp. 29-34; ora in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 79.

²⁹ D. FASOLI, *Condannato all'arte*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 82.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ B. DRUDI, *Toti Scialoja. Pittore e poeta*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 20.

³² D. FASOLI, *Condannato all'arte*, *ivi*, p. 82.

³³ G. STELLINI, *Intervista a Toti Scialoja*, Roma, 30 agosto 1997, in appendice a *Poesia e nonsense in Toti Scialoja*, tesi di laurea, a.a. 2003/2004, Università di Padova, pp. 179-180. Una copia della tesi (da me consultata) è custodita presso l'Archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma.

classico, virgiliano, in cui «i piedi variano e le sillabe diminuiscono»³⁴ dando luogo a dattili, spondei, trochei, anapesti con piedi di due, tre o più sillabe. Il poeta si muove all'interno della prosodia italiana, non di quella latina, compiendo un'operazione di recupero e rivitalizzazione della metrica classica analoga a quella condotta dal Pascoli traduttore di Omero (attento al «numero certo di sillabe» e alla «localizzazione fissa» degli accenti)³⁵, ma rivolgendo maggiore attenzione «al ritmo del parlato».³⁶ Costruiti nel rispetto assoluto della «logica musicale degli accenti tonici, sempre corrispondenti a quelli grammaticali»,³⁷ i versi di Scialoja, insomma, non possono essere definiti propriamente versi liberi, «ma nemmeno si può parlare accademicamente, di 'esametri'»,³⁸ sono versi "barbari" di diciassette sillabe composti da un ottonario più un novenario, con cesura al mezzo: «[...] esametri dattilici tutti quanti. Una cosa che non esiste in Virgilio, in nessuno. Sono degli esametri, ma lo sono a modo mio»:³⁹

Che poi questi versi si voglia seguire a chiamarli «esametri», come io ho cominciato, a me va benissimo. Un termine scolasticamente improprio può rivelare, appunto perché tale, qualche verità velata, qualche segreta ragione del cuore.⁴⁰

Rapide e lente amnesie, la raccolta pubblicata da Marsilio nel 1994 nella collana di poesia diretta da Giovanni Raboni, apre ufficialmente l'ultima fase della poesia scialojana. I due successivi volumi – *Le costellazioni* (Marsilio, 1997) e il libro postumo *Cielo coperto* (con poesie del biennio '97-'98 pubblicate, a cura di Raboni, nella raccolta garzantiana del 2002 che riunisce tutta l'ultima produzione del poeta) – confermano le scelte

³⁴ A. MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 83.

³⁵ Cfr. G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245.

³⁶ O. BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore. «Un percorso imperfetto verso l'invisibile»*, tesi di laurea, a.a. 2004/05, Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (relatore B. M. Frabotta, correlatore B. Drudi), p. 208. Una copia della tesi (da me consultata) è custodita presso l'Archivio della Fondazione Toti Scialoja di Roma.

³⁷ T. SCIALOJA, *Avvertenza a Rapide e lente amnesie*, in *POE*, p. 353.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ A. MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 83.

⁴⁰ T. SCIALOJA, *Avvertenza a Rapide e lente amnesie*, in *POE*, p. 354.

formali e tematiche compiute al principio degli anni Novanta, ovvero esibiscono la nuova volontà “narrativa” del poeta⁴¹ che ora punta a creare micro-storie autosufficienti, a ciascuna delle quali, per la prima volta, è attribuito un titolo. I singoli componimenti – di due strofe ciascuno – si presentano come veri e propri “medaglioni” che ritraggono frammenti di vita vissuta e «figure della memoria» senza più l’elusività alla quale ci avevano abituati i settenari del decennio precedente. Pagina dopo pagina, si svolge il consueto film dei ricordi, il racconto «delle sofferenze, delle persone perdute, dei sogni perduti, della solitudine»: ⁴²

Autunno

Col suo pugnale di foglie morte l’autunno ti trafigge
per quale torto? quale ira? dopo quanto rincorresti?
il colpo dal basso in alto è sgarro da cui non si sfugge
irrompe un fruscio sommerso un transito di giorni persi
intinti nel mormorio durante una estate sleale.

Inizio di una trafilata sottratta ad ogni dilazione
capriccio di un calendario destinato al suo precipizio
hai avuto in dispregio di volta in volta le buone stagioni
strappandone a viva forza le felicità rannicchiate
ora il giorno può appannarsi la slealtà ti ha messo le ali.
(*POE*, p. 431)

Nel ritmo disteso degli «esametri» circostanze e figure del passato acquistano maggiore densità e realismo («C’è la solitudine, l’incomprensione con l’altro, con l’altra. Nascono questi temi umani, tragici, ansiosi che corrispondono appunto a una situazione di realtà»⁴³). Il poeta è perfettamente consapevole che «odori e sapori» dell’infanzia, o anche del passato recente, non possono rivivere nel tempo presente con la medesima qualità e intensità. Eppure, attraverso i filtri del “mito” e del “sogno” è possibile creare un’*altra realtà* in cui far rinascere le immagini

⁴¹ Come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo: «istanze e modalità narrative e in generale prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali», sono facilmente riscontrabili in tutta la lirica del secondo Novecento, ciò anche «in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazione in versi.» (P.V. MENGALDO, *Per un’antologia della poesia italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 29).

⁴² G. STELLINI, *Intervista a Toti Scialoja*, cit., p. 185.

⁴³ *Ibidem*.

recuperate alla memoria. Per sgombrare il campo da eventuali fraintendimenti, Scialoja prende le distanze dal misticismo e dalla pseudo-realtà "onirica" di matrice surrealista («qui non c'è surrealismo. Il surrealismo è facile. Qui c'è il mito e non il sogno come volontà mistica, ideologica»⁴⁴), nondimeno, le continue allusioni alla sfera del sogno e, soprattutto, la presenza, in certe poesie, di «insorgenze notturne e visionarie»,⁴⁵ hanno spinto i critici a parlare, a proposito dell'ultimo Scialoja, di «surrealismo gelido» (Lorenzini)⁴⁶ o di «superfetazioni surrealistiche» (Siciliano).⁴⁷ Echi e suggestioni particolarmente evidenti in testi come *Chiaro di luna* e *Dormiveglia* (compresi entrambi in *Rapide e lente amnesie*), nei quali il riferimento alla commistione percettiva tra sonno e veglia (che è alla base del concetto di "surrealtà") sembra avvicinare il poeta alla tematica "visionaria" bretoniana:

Dormiveglia:

Tutto ritorni com'era. Lo decidano le rondini.
Da quale istante? L'infanzia? Oppure l'estate passata?
Farli rivivere tutti? Tutti insieme in gran disordine?
Più che un delirio in sordina il dormiveglia è una sfuriata
afona ne approfittano i gridi per timbrarla a secco.

Inesausto inseguimento di raggiri nel dormiveglia
i gridi delle rondini deridono chi non si arrende
vorrei posare la mano su una spalla verde e vermiglia
costretto ad un sorso solo il sonno beve le rondini
contro il ritorno stridendo trafiggono un arco di cerchio.
(POE, p. 401)

I temi, le ambientazioni, i personaggi, gli oggetti della nuova poesia sono in sostanza gli stessi già messi in campo nelle raccolte degli anni Ottanta. Le estati roventi a Procida, case ricoperte di edera e di fiori multicolori, spiagge deserte e scogliere, figure femminili e parentali (Emilia, Anna, Enrico, Adele, il padre, il cugino, il nonno) costituiscono la materia espressiva anche di queste ultime poesie, nelle quali – come ha scritto

⁴⁴ A. MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 84.

⁴⁵ N. LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, «Il Verri», settembre-dicembre 1994, 3-4, p. 18.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ E. SICILIANO, *Acquerelli in rima firmati Scialoja*, «L'Espresso», 8 luglio 1994, p. 169.

Alfredo Giuliani – Scialoja «si lascia visitare con curiosa leggerezza da tutte le sue età». ⁴⁸

Il poeta preserva dal «degrado» gli “oggetti” del suo passato (circostanze, figure, cose) perché li colloca fuori dal tempo, in un “presente assoluto”, in una dimensione sospesa in cui il “prima” e il “dopo” non contano più («il degrado si registra perché la memoria conserva / le apparenze di un prima proposto al confronto di un dopo», *Il mutamento*, POE, p. 465). I ricordi – che, in quanto «atti della mente», non si manifestano all’interno di una successione logico-temporale, ma appaiono in modo rapsodico, “intermittente” («rapide e lente amnesie conviene chiamarle frangenti», *Rapide e lente amnesie*, POE, p. 366) – a volte arrivano con sembianze dolci, altre volte assalgono «per amore» il poeta con la foga («aggressione appassionata») di un branco di cani di soccorso:

I cani

Dicono che arriveranno i cani di soccorso un branco
di pelo grigio e nerastro proprio quando sarai allo stremo
alloro seguito anni di soccorso insieme abbaianti
devi solo aver pazienza non consumarti nell’attesa
a un certo punto è sicuro a frotte arriveranno i cani.

I cani a dir meglio gli anni in forma improvvisa di cane
aggressione appassionata che ti circonda che si stringe
attorno a te per soccorso starti addosso per annusarti
a balzi a colpi di lingua latrarti che tutti i tuoi anni
son sbucati dall’oblio mutati in cani per amore.
(POE, p. 462)

Gradevoli oppure no, i ricordi “accadono”, si impongono alla mente del poeta con la loro urgenza fenomenica, avanzano implacabili come onde («frangenti») impossibili da arrestare, ma altrettanto rapidamente si ritirano lasciando una scia di emozioni e sensazioni indefinite, una «schiuma» incolore che avvolge e confonde eventi lontani e vicini:

Rapide e lente amnesie

Rapide e lente amnesie conviene chiamarle frangenti
irrompono su una sabbia colore di lampada all’alba

il mare rovescia gli occhi scopre il bianco per pochi istanti
il crepuscolo cresce luce alla schiuma che non si calma
fragore certo è conoscersi dare via libera al dubbio.

La spiaggia è quasi deserta sempre qualcuno vuol far tardi
tu ancora calpesti l'acqua mi confidi che non fa freddo
resta una bimba acrobata non ha mai distolto lo sguardo
a un tratto socchiude gli occhi sulle mani salta all'indietro
poi s'inginocchia e conficca la sua forcina nella sabbia.
(POE, p. 366)

In questa poesia (che dà il titolo alla raccolta del '94), l'apparizione improvvisa negli ultimi tre versi della «bimba acrobata» con i suoi movimenti tanto agili quanto inattesi («sulle mani salta all'indietro / poi s'inginocchia e conficca la sua forcina nella sabbia»), interviene a rompere il silenzio immobile della spiaggia deserta, a infrangere la staticità delle immagini che precedono.⁴⁹ Si tratta di un procedimento comune a quasi tutti i componimenti degli anni Novanta nei quali il ritmo lento e cadenzato dei versi lunghissimi è interrotto, nella seconda strofa (generalmente negli ultimi due versi), da un "gesto" inatteso – una frase rivelatrice, una sentenza enigmatica, una domanda lasciata senza risposta – che crea un effetto "straniante" e, in qualche modo, fa "precipitare" il significato. Un procedimento riscontrabile anche nelle poesie de *Le costellazioni*, ad esempio in *Violino tzigano*, in cui il motto finale pronunciato da una Lei vittima del sarcasmo del poeta («l'esperta in stanchezze afferma: "ogni violino ha il suo / veleno"») è preceduto da immagini memoriali che si dissolvono sotto l'azione minacciosa di un bianco che "infetta"; le malinconie, le incomprensioni («vicende d'anime allo stremo») si consumano in un chiarore che è «sostanza di cose scomparse», cancellate per sempre da «un logoro straccio inzuppato nel latte»:

Violino tzigano

Non sapesti darmi altro: solo una stanca abitudine
si sente un violino fioco si fa vivo sempre sul tardi
non sapesti darmi altro: la scala da salire a piedi
parlo di questa tua morte qualcosa che appena ricordi
mentre il violino percorre vicende d'anime allo stremo.

⁴⁹ Cfr. N. LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, cit., p. 18.

Si muta in sibilo il suono nel risucchio di un lungo sorso
 guardo il cortile ch'è bianco al punto da esserne infetto
 logoro fino al chiarore sostanza di cose scomparse
 logoro straccio inzuppato nel latte che annuncia la notte
 l'esperta in stanchezze afferma: «ogni violino ha il suo
 veleno».
 (POE, p. 370)

Pagina dopo pagina cresce il rischio che i ricordi svaniscano per sempre, che le amnesie diventino troppo frequenti al punto da estinguere anche i nomi delle persone più care («Ti chiamasti proprio così? È tuo il nome che riaffiora?», *Piuma scarlatta*, POE, p. 424). «I vecchi sono attirati dalle minuzie» (*Le minuzie*, ivi, p. 433) proprio nel tentativo di scongiurare il rischio di oblio totale; occorre aggrapparsi a piccoli dettagli («un minimo guizzo di luce può perforare l'oblio») per «resistere alla definitiva / cancellazione» (Cfr. *Donna che rammenda*, ivi, p. 425). I luoghi, i paesaggi cari al poeta, inevitabilmente «si disfano» sotto l'azione del tempo: «si profilano tutto attorno orli di separazione / l'addio si sparse in rottami in luoghi stremati dal nome» (*Geografia*, ivi, p. 413); parallelamente si infittiscono i riferimenti ad una fine sentita ormai vicina («La morte mi parla poi mi porta per mano»).

Le ultime poesie, riunite nel volume postumo *Cielo coperto*, sono strofe uniche di varia lunghezza e recano ciascuna la data di composizione: è come se il poeta innescasse una sorta di malinconico “conto alla rovescia”. La morte si fa ora presenza incombente e subdola («la morte s'è complicata sfruttando la mia confusione»); assume sembianze ingannevoli («si fa chiamare mare») e per nulla rassicuranti («un mare tempestato di schiuma di colpo avariata»):

Quale mare?

Da molto tempo da molto ma non so più da quanto tempo
 la morte s'è complicata sfruttando la mia confusione
 s'è fatta chiamare mare forse soltanto per vantarsi
 allontanando i momenti deviandoli incessantemente
 in altri momenti spersi sulla grande contraffazione
 se le onde seguitano a mentire ma sempre dormendo
 sopra un mare tempestato di schiuma di colpo avariata
 la morte si fa chiamare mare ma per approfittarne.
 (1° dicembre 1997, POE, p. 497)

La «metrica inconsueta» di tutte le ultime poesie scialojane è perfetta nell'assecondare gli umori, le angosce, le malinconie senili del poeta. In *Memoria* (scritta il 22 febbraio 1998, appena una settimana prima di morire) è ancora la ricerca di suoni allitteranti, di variazioni sillabiche e paronomastiche a guidare l'ispirazione del poeta e a far vibrare come corde i lunghi versi "narrativi", anche se – come avverte giustamente Giovanni Tesio – «non è dall'allegria che gli viene la spinta»,⁵⁰ l'impulso a far scattare il «gioco fonetico-automatico»:⁵¹

Memoria

La memoria mormora come un mare ammansito
la memoria mormora con labbra che sembrano morenti
la memoria mormora come chi maschera malori
ma insieme rapidissima a stornare gli orli dell'oggi
che dico «dell'oggi?» d'ogni primo attimo del presente
per lei ogni nuovo respiro è già stato respirato
ogni prima scintilla spenta soffiata lontanissimo.
(*POE*, p. 536)

Vero è che la misura ampia, circolare, dell'esametro si presta ancor di più ad accogliere la qualità sonora delle parole, specie se si tratta di nomi "strani", di termini specialistici, magari presi in prestito dal linguaggio settoriale della scienza botanica, come nel caso della poesia che segue:

Il nome dei fiori

L'erba ti volta le spalle appena attraversi i grovigli
t'apri un sentiero impreciso che a stento percorre un inferno
di fiori privi di sillabe donde s'innalza il cerfoglio
tra l'artemisia il serpillio e il costernato fumosterno
fiori di cui ignori il nome e annulli in un unico affronto.

Inferno è il cieco traversare i fiori col peso del corpo
al nome giova una mano che lo scosti senza violenza

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Per la Bonifazi, negli esametri dell'ultima stagione scialojana il «gioco fonetico-automatico» tenderebbe ancora «a prevalere su quello sillabico-ritmico», una tesi che trova facilmente riscontro leggendo versi come questi: «ibis ritti tra ibischi ibis che becchettano iris» (*Osiris*, *POE*, p. 372) o «seguendo leggi leggere dettate dalla leggiadria» (*Le processionarie*, ivi, p. 377). Cfr. O. BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore*, cit., p. 208.

non questa devastazione ignara che riduce a sterpi
 troppi indecifrari fiori: l'agrostide bianca l'acanzio
 il crespigno l'aspraggine l'elicrisio l'infranta eufrasia.
 (POE, p. 363)

In questo componimento l'«esattezza nomenclatoria»⁵² con la quale vengono indicati i «troppi indecifrari fiori» serve a salvaguardare questi ultimi dall'«affronto» di una «devastazione ignara» che li «riduce a sterpi». Qui Scialoja fa propria la battaglia pascoliana contro l'odiosa «indeterminatezza» delle parole che, se private della loro sostanza sonora («fiori privi di sillabe»), divengono “mute”, incapaci di “indicare” gli oggetti e dunque di farli vivere. «La determinatezza di Pascoli si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente», scriveva Contini nel già citato saggio del 1958 (cfr. *Varianti e altra linguistica*, p. 240), una considerazione che ben si adatta anche agli esametri di Scialoja, nei quali la presenza di termini desunti dalla botanica o dall'entomologia, e di aggettivi “impoetici” («[...] mi arriva il tanfo del bucranio sanguinolento / semisommerso nell'erba per attirare imenotteri», *Antica violenza*, R, POE, p. 359), asseconda il suo gusto per la sonorità guizzante delle parole, ma non sottrae ai versi il loro carattere di «allegorie slogate e stranite».⁵³

Il segreto incantesimo dei versi di Scialoja è certamente racchiuso nel ritmo sinuoso – «così gestuale e così prolungato»⁵⁴ – del “suo” esametro, che, come ha scritto Orietta Bonifazi, «è esatta *misura cordis*» («non è la voce ad adattarsi al metro, problema degli umanisti, ma è il metro ad adattarsi alla voce»⁵⁵). E non dobbiamo sorprenderci se in più occasioni il poeta ricorre all'aggettivo “gestuale” (che in pittura è sinonimo di azione cieca ed istintiva, non predeterminata) riferito alla “gabbia chiusa” dell'esametro che letteralmente “imbriglia” le parole nel verso.

In realtà, a Scialoja riesce un'impresa apparentemente impossibile: conciliare l'imprevedibilità, l'energia del *gesto* con la predeterminazione del *metro*. Se consideriamo gli esiti della ricerca artistica di Scialoja negli anni Novanta e il suo approdo finale ad una pittura *all over*, assolutamente libera, addirittura “esplosiva” nella sua inaspettata carica gestuale, ci appare

⁵² Facciamo nostra la nota definizione continiana adoperata per la lingua poetica del Pascoli nel già citato volume *Varianti e altra linguistica* (p. 239).

⁵³ N. LORENZINI, *Gli esametri di Scialoja*, cit., p. 17.

⁵⁴ A. MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 82.

⁵⁵ O. BONIFAZI, *Toti Scialoja poeta-pittore*, cit., pp. 208-209.

ancora più incomprensibile (e contraddittoria) la scelta operata dal poeta nel senso della "chiusura metrica" e del massimo rispetto delle regole formali. In realtà la contraddizione è solo apparente. La deflagrazione cromatica delle ultime tele scialojane, che si riempiono fino al bordo di chiazze, filamenti e venature, è certo il segno di una inesausta ricerca di libertà espressiva da parte dell'artista, ma non è una resa al caos indistinto dell'universo, una rinuncia all'elemento soggettivo e razionale dell'opera d'arte. Il *gesto* pittorico di Scialoja non è cieco ma «ostinatamente consapevole», è un efficace «rimedio all'alienazione», in quanto l'unico modo per essere realmente liberi è tenere sotto controllo il caos attraverso l'esercizio, mai interrotto, della razionalità:

Se infatti il gesto era negli informali, libero da intenzionalità, 'puro atto di esistenza', ora è invece proprio un rimedio all'alienazione, ed anche l'azzardo, il caso, sono sotto controllo, elementi tutti che fanno parte integrante di un'azione di cui il pittore è l'unico, consapevole autore, attore, regista.⁵⁶

Come l'azione del pittore è tanto più libera quanto più è consapevole e "controllato" il suo *gesto*, così il poeta può raggiungere un'autentica libertà espressiva solo attraverso l'assunzione di regole che incanalano i suoni e i significati delle parole nella direzione da lui voluta. «Poesia per me è un verso convenzionale racchiuso in una forma»,⁵⁷ dichiarava Scialoja nel 1991, ma l'esametro "barbaro" da lui adottato nelle ultime poesie – un verso non libero, ma neppure convenzionale – si presentava fin dall'inizio robusto e duttile al tempo stesso, potente come una "pennellata" sulla tela, dotato come quest'ultima di forza e consistenza materica. L'«energia sovrabbondante»⁵⁸ e la libertà gestuale delle ultime opere pittoriche si trasferiscono, dunque, con uguale intensità al "verso-segno" impresso

⁵⁶ L. TRUCCHI, Presentazione al Catalogo della mostra *Toti Scialoja*, Roma, Galleria L'Isola, 1984; cfr. *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000, Catalogo a cura di F. D'Amico, Milano, Skira, 1999, p. 194.

⁵⁷ A. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 79.

⁵⁸ «Io sono affascinata dalla fioritura senile della sua [di Scialoja] poesia, come se fosse una scoperta avvenuta in tarda età. È una fase che mi convince di più. Credo che Toti, eravamo molto amici, riversasse nella poesia quell'energia sovrabbondante che travalica la forza della sua pittura.» (N. LOMBARDO, *Intervista a Bianca Maria Frabotta*, «L'Unità», 2 marzo 1998).

sulla pagina; un verso che scandisce lo spazio, che si snoda ritmicamente all'interno di uno schema regolato, ma che sorprende il lettore nell'imprevedibilità del suo percorso (fonetico) e del suo approdo (semantico):

[...] per me la poesia deve avere [...] tutte le convenzioni e le restrizioni possibili. Più ne ha più la poesia è libera, per me.⁵⁹

⁵⁹ A. MICALETTI, *Intervista a Toti Scialoja*, in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, cit., p. 84. Scialoja non è certo stato l'unico poeta a credere di poter realizzare una compiuta libertà espressiva solo dandosi delle convenzioni da rispettare, operando all'interno di «gabbie ristrette». Come ha scritto Ernesto Ferrero nell'*Introduzione* ai racconti di Primo Levi, «Levi si sarebbe trovato benissimo tra i maghi-bambini dell'Oulipo, quel laboratorio di letteratura potenziale attivo a Parigi soprattutto negli anni '60 e '70, che annoverava tra i suoi soci più attivi, oltre allo stesso Queneau, Calvino e Perec. Non si limitavano, gli *oulipiens*, a studiare tutte le possibili combinazioni che si offrono alla letteratura: convinti, con Paul Valéry, che la più grande libertà nasce dal più grande rigore, si davano programmaticamente gabbie ristrette, che chiamavano *contraintes*, costrizioni, strettoie, per mettere alla prova il loro ingegno di costruttori (sappiamo che Perec riuscì a scrivere un intero romanzo senza usare la lettera *e*). Ma la letteratura è proprio questo, cercare di far passare il mare in un imbuto, come diceva Calvino. E Primo Levi altro non ha fatto, sin da quando ha forzato la gabbia mortale del Lager opponendogli anzitutto il paziente esercizio di una ragione che cercava di capire, di stabilire un reticolo di cause ed effetti, di far passare una tragedia senza nome nello stretto imbuto di una esperienza raccontabile. Non diversamente lottò durante la sua vita di chimico contro l'inerzia riottosa della materia. E infine, nei racconti, e poi nei romanzi, diede alla sua immaginazione i vincoli di ristrette ipotesi di lavoro, perché sapeva che solo lavorando sul margine più risicato si può allargare il varco, e farvi passare una migliore comprensione di quello che siamo stati e siamo, dei nostri sogni tormentosi, delle nostre eredità troppo spesso dimenticate, e dell'incerto ma non disperante futuro che ci attende.» (E. FERRERO, *Introduzione* a P. LEVI, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. VII-XXV, la citazione è a p. XX).

UN'INTRODUZIONE ALLA GUERRA DI SEGRATE

Il presente articolo funge da introduzione a una tesi di dottorato attualmente in corso d'opera, che tratta di una vicenda svoltasi principalmente nella decima legislatura repubblicana (1987-1992), la famosa guerra di Segrate, ovvero lo scontro tra Carlo De Benedetti, Eugenio Scalfari e Silvio Berlusconi per il controllo della Mondadori e del gruppo «l'Espresso». Ci occupiamo di tale vicenda, che prende il nome dalla cittadina in cui dal 1975 ha sede la Mondadori, perché di essa esistono vari resoconti memorialistici, ma non storiografici. La tesi s'inserisce, poi, nel più vasto argomento della transizione dalla Prima alla Seconda Repubblica e cerca di ricostruire i fatti, soprattutto attraverso la stampa, la televisione e la letteratura memorialistica, con la convinzione che il partito di massa non sia più centrale nella storia politica degli anni Ottanta. In questo articolo anticipiamo alcuni temi ricorrenti nella tesi: declino del partito di massa e nuove fonti (primo paragrafo), il *giornale-partito* (secondo paragrafo), una sintesi della guerra di Segrate (terzo paragrafo).

Una "nuova storia"

L'uso del giornale come fonte principale è una conquista relativamente recente della storiografia contemporanea.¹ Si tratta, infatti, di una fonte da usare con cautela, perché *indiretta* e *indirizzata*:² essa offre informazioni allo storico tramite la mediazione di un cronista (quindi non direttamen-

¹ Lo stesso non può dirsi della storiografia moderna e tardomedievale, che hanno compreso il valore della stampa nella nascita degli Stati e dell'opinione pubblica, cfr. N. TRANFAGLIA, *Ma esiste il quarto potere in Italia?*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005 (1983), pp. 15 e ss.

² Si guardino le categorie utilizzate da J. Topolski, in Id., *Metodologia della ricerca storica*, Milano, Bruno Mondadori, 1997 (1973), pp. 51-58.

te, come un manufatto o il testo di una legge) e viene destinata fin dalla nascita alla comunicazione. Questi suoi caratteri fanno della stampa una fonte utilizzabile a patto che di essa si conosca tutto. Occorre, cioè, conoscere gli interessi politici, economici e privati degli editori, dei direttori, dei giornalisti. Questo è anche più vero nel momento in cui il giornale in questione, nel nostro caso «la Repubblica» diretta dal liberalsocialista Eugenio Scalfari, oltre a essere fonte diventa protagonista della narrazione. Lo storico, in questo caso, dovrà essere cosciente del fatto che la gerarchia stabilita fra le notizie, le possibili omissioni, le forzature logiche e ideologiche sono elementi da considerare al di là della semplice lettura degli articoli. Questi, infine, vanno integrati con la produzione saggistica dei giornalisti e dei loro editori per avere un quadro teorico completo della linea del giornale e dell'area sociale e politica a cui si rivolge.

Un discorso a parte va fatto riguardo l'uso di altre fonti mediatiche. Se il ruolo della stampa, nonostante tutto, viene ormai ampiamente riconosciuto, quello della radio, della televisione e degli altri mezzi di comunicazione è solo da pochissimo preso in considerazione. I motivi sono di diversa natura. Tra questi vanno sicuramente ricordati la natura *volatile* del materiale videoregistrato, ma anche la reciproca avversione tra la storiografia (soprattutto quella marxista o comunque influenzata dalle teorie della scuola di Francoforte³) e una teoria della comunicazione spesso autoreferenziale e astratta.⁴ Tuttavia, considerando l'importanza assunta dall'informazione e dai *mass media* nella vita degli individui e degli Stati, la storiografia politica deve oggi confrontarsi anche con le fonti e i protagonisti mediatici: i *media* sono nella società contemporanea il sostituto funzionale di ciò che non è più realizzabile concretamente, ovvero il radunarsi di tutto il corpo sociale.⁵ Del resto, in Italia la radiotelevisione si è configurata come “un infrapotere, luogo di conflitto e mediazione fra gli alleati di governo e fra governo e opposizione, fra governo e parlamento e fra ceto intellettuale e ceto politico”.⁶ Se il rapporto fra gli uomini politici e il “piccolo scher-

³ G. CRAPIS, *Il frigorifero del cervello. Il PCI e le televisioni da «Lascia o raddoppia?» alla battaglia contro gli spot*, Roma, Editori Riuniti, 2002, pp. 8-27; P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media, Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 39-40.

⁴ M. MORCELLINI, *La mediamorfosi. Proposte di “cartografia” e di analisi per l'industria culturale italiana*, in *Il medioevo. Industria culturale, tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, a cura di M. Morcellini, Roma, Carocci, 2005 (2000), pp. 19-20.

⁵ M. WOLF, *Gli effetti sociali dei media*, Milano, Bompiani, 1992, p. 14.

⁶ P. ORTOLEVA, *Un ventennio a colori. Tv privata e società in Italia 1975-1995*, Firenze, Giunti, 1995, p. 18.

mo” nel nostro Paese è diventato il *leitmotiv* del dibattito politico dalla fondazione di Forza Italia, negli anni Ottanta esso aveva già una notevole rilevanza, come la guerra di Segrate, di cui parleremo, dimostra.

La nostra tesi nasce, appunto, dal presupposto che occorra utilizzare in modo determinante fonti mediatiche per scrivere di storia politica italiana, perché essa, dalla metà degli anni Settanta in poi, non è più solo storia dei partiti. A noi sembra, cioè, che giornale e televisione siano, almeno dal triennio 1976-1979, soggetti attivi e non più semplici testimoni dei rapporti politici. Questa convinzione scaturisce dall'analisi della crisi del partito di massa effettuata da tanta letteratura storiografica e politologica sulla transizione dalla Prima alla Seconda Repubblica, ma anche dalla disamina dei dibattiti parlamentari. Una interpretazione delle cose che trova riscontro anche nella personalizzazione e nel mutamento del linguaggio della politica: processi chiaramente determinati dall'influsso del tempo e della rappresentazione televisivi.⁷

La letteratura a nostra disposizione ci suggerisce dei dati fondamentali a danno, ovviamente, della centralità del partito di massa. Il partito degli anni Ottanta non era più la potenza etica, la struttura identitaria portatrice di una propria visione del mondo, così come era stato nei decenni precedenti.⁸ Il suo ruolo si era infatti ridotto a tramite tra le istanze di certi gruppi e la distribuzione delle risorse da effettuarsi nelle sedi istituzionali. Il sistema politico è stato affetto, dal 1948 al 1992, da una paralisi dovuta alla collocazione internazionale del nostro Paese nella Nato e alla presenza del più forte partito comunista dell'Europa democratica. Al governo, insomma, potevano succedersi numerose coalizioni, ma tutte caratterizzate dalla presenza della Democrazia cristiana e dei partiti filo-occidentali. La mancanza di una reale proposta alternativa non significa, però, che i comunisti fossero ai margini del dibattito politico. Anzi, si sviluppa un particolare fenomeno, il *consociativismo*, cioè l'accordo tacito

⁷ Per approfondire, cfr. R. BRIZZI, *Il decennio della videopolitica. Politica e personalizzazione in Italia 1983-1994*, www.sissco.it/fileadmin/user_upload/Attivita/seminari_sissco/Italia_dopo_il_miracolo/PaperBrizzi.pdf, 2010; G.P. CAPRETTINI, *La scatola parlante*, Roma, Editori Riuniti, 2002; G. CIOFALO, *Infiniti anni Ottanta. Tv, cultura e società alle origini del nostro presente*, Milano, Mondadori, 2011; F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi della televisione*, Milano, Bompiani, 1998; G. GIRARD, *il partito mediatico. Protagonismo e successo nella comunicazione di massa*, Torino, Ananke, 2009; G.P. MAZZOLENI, *Comunicazione e potere*, Napoli, Liguori, 1999 (1992).

⁸ R. BODEI, *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 110-111.

tra maggioranza e opposizione per la distribuzione delle risorse, in cambio della pace sociale e a danno delle finanze dello Stato.⁹ A questo fenomeno andava ad aggiungersi quello della *lottizzazione*, cioè della spartizione tra le forze politiche delle cariche nella pubblica amministrazione e nelle aziende pubbliche. La corruzione, intesa sia come fattispecie penale che come consunzione del sistema politico nasceva da questi fattori, uniti a un sistema istituzionale, misto di parlamentarismo e proporzionalismo, nato con il preciso scopo di assegnare ai partiti un ruolo preponderante.¹⁰ La micropolitica, il clientelismo diventavano così il tratto esclusivo del sistema, a scapito delle riforme.¹¹

Negli anni Ottanta, mentre il sistema politico mostrava sempre di più la sua natura di *gigante dai piedi d'argilla*, la società italiana cambiava radicalmente, nella demografia, nell'economia, nella mentalità. Dal quinquennio 1975-1980 l'Italia entrava nella fase di *seconda transizione demografica*, ovvero nel periodo in cui il tasso di fecondità si riduce, a causa dei cambiamenti nel costume avvenuti in seguito al Sessantotto e alle sue propaggini. Una maggiore libertà sessuale, la fine della sacralità del matrimonio, un nuovo ruolo della donna nella famiglia e nella società, l'affermarsi della famiglia nucleare (padre, madre e figlio) si accompagnavano al sistema valoriale incentrato sulla difesa del benessere lentamente conquistato a partire dagli anni del *boom* economico e messo in grave pericolo dalla crisi economica degli anni Settanta.¹² Inoltre, l'Italia entrava, dopo la rapida industrializzazione dei trent'anni precedenti, nella fase *post-fordista* del capitalismo, nella quale, grazie alla tecnologia (che affida soprattutto alle macchine il lavoro manuale) e al conseguente miglioramento delle condizioni materiali del lavoratore e della società nel suo complesso, tramonta il modello della grande fabbrica, si afferma il lavoro specializzato e il settore terziario, cioè l'offerta di servizi, sostituisce l'industria quale traino dell'economia. Mutavano così l'organizzazione produttiva e le

⁹ L. CAFAGNA, *La grande slavina. L'Italia verso la crisi della democrazia*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 40 e ss.

¹⁰ A. ANASTASI, *Parlamento e partiti in Italia. Una ricerca sulla classe politica italiana dalla I alla XIV legislatura*, Milano, Giuffrè, 2004, pp. 22 e ss.; A. LEPRE, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 52-55; P. SCOPPOLA, *La Repubblica dei partiti. Evoluzione e crisi di un sistema politico (1945-1996)*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 179 e ss.

¹¹ M. COTTA, *La crisi del governo di partito all'italiana*, in M. COTTA, P. ISERNIA, *Il gigante dai piedi d'argilla*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 11 e ss.

¹² V. VIDOTTO, *La nuova società*, in *Storia d'Italia. VI: L'Italia contemporanea*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 8-20.

figure professionali, si sconfessava l'egualitarismo (anche salariale) degli anni Settanta e si affermava da un lato un'economia capitalistica di tipo "molecolare", cioè basata su piccole e medie imprese che collaborano fra loro,¹³ dall'altro una nuova leva di imprenditori e uomini d'affari estranei al sistema economico precedente e disposti a investire all'estero. La classe operaia, i cui componenti e il cui peso politico erano aumentati vertiginosamente a partire dagli anni del *boom*, perdeva gradualmente il suo ruolo di protagonista, tanto che risultava superata, per estensione e rilevanza, dalle "classi medie urbane".¹⁴ La stessa analisi marxista della società divisa in classi, dominante fino alla metà degli anni Settanta, non poteva essere più adeguata, perché nei nuovi ceti emergenti (piccoli e medi proprietari, commercianti, imprenditori, impiegati, professionisti) sembrava non esserci una coscienza di classe che non fosse semplicemente una difesa dei livelli di vita raggiunti e delle garanzie di possibilità di ascesa sociale¹⁵ e la comune sensazione di appartenere a un'Italia nuova, quella dello sviluppo economico e sociale del dopoguerra.¹⁶

Tutti questi processi acceleravano il processo di secolarizzazione del Paese, cioè facevano sì che le ideologie contassero sempre meno e che l'impegno politico, inteso nel senso tradizionale del termine (militanza nel *partito-chiesa*) si avviasse al tramonto in favore di altre forme di partecipazione politica.¹⁷ Il partito, insomma, viveva una crisi di senso, che una classe politica ormai ipertrofica e autoreferenziale non volle affrontare, approfittando, per stare a galla, del potere di veto e di condizionamento che ancora conservava nelle istituzioni.¹⁸ A questo si aggiunsero anche altri due fattori: la divisione fra le forze "terze" e la rinnovata personalizzazione della politica. Il problema, così ben analizzato da Craveri e Teodori, della divisione e dell'ostilità fra le forze "terze", cioè tra i partiti e gli intellettuali laici, liberali e socialisti, quelli che più avrebbero potuto – superando la diffidenza e il tornaconto personale – cogliere i segni del cambiamento e formulare una valida alternativa ai *partiti-chiesa*, rimaneva negli anni Ot-

¹³ F. BARBAGALLO, *L'Italia repubblicana. Dallo sviluppo alle riforme mancate (1945-2008)*, Roma, Carocci, 2009, pp. 160-161.

¹⁴ P. SYLOS LABINI, *La crisi italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 23.

¹⁵ V. VIDOTTO, *La nuova società*, cit., pp. 42-46.

¹⁶ P. CRAVERI, *Storia della Repubblica dal 1958 al 1992*, Torino, Utet, 1995, pp. 809 e ss.

¹⁷ S. ÇOLARIZI, *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Milano, BUR, 2000, pp. 453-454.

¹⁸ A. ANASTASI, *Parlamento e partiti in Italia*, cit., pp. 87 e ss.; A. MASTROPAOLO, *Il ceto politico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 12.

tanta irrisolto:¹⁹ la guerra di Segrate, di cui parleremo a breve, è anche un episodio dello scontro decennale tra due progetti politici maturati nell'area politico-culturale laica, liberale azionista e socialista. La personalizzazione della politica è invece il fattore dirompente della politica degli anni Ottanta, frutto della visibilità che i nuovi *media* offrono al *leader*, al suo aspetto, al suo carisma, a danno della formazione politica che lo esprime.²⁰ Ma si trattava di un processo ancora agli inizi, che bastava a danneggiare, ma non ad abbattere la *repubblica dei partiti*. Eppure i segni del cambiamento, della fine della centralità del partito di massa, erano sempre più evidenti: basta leggere i resoconti delle assemblee parlamentari degli anni Ottanta, per rendersi conto di quanto il riferimento a notizie e a opinioni apprese o condivise da giornali e televisioni fosse onnipresente. Talvolta, tardi, questo dato era talmente palese che i parlamentari più attenti riconoscevano esplicitamente questo ruolo dei media nel dibattito politico.²¹

Il giornale-partito

Mentre la politica sembrava sorda al cambiamento, il benessere faceva sì che i consumi aumentassero e al contempo, mutasse la loro natura: diminuiva la percentuale della spesa per l'alimentazione, in favore di beni di lusso, di oggetti "di marca" e di prodotti culturali.²² Gli italiani potevano permettersi un'alimentazione più varia, viaggiare, fare sport, ottenere cure mediche specializzate e studiare di più: negli anni Ottanta aumentarono sensibilmente gli studenti, i diplomati e i laureati.²³ Lo stesso consumo veniva eletto a "strumento per l'autorealizzazione" e "strategia per la costruzione dell'identità" e quindi esso a partire da quel decennio può essere accostato (nell'espressione "consumi culturali") alla cultura, che divenne da

¹⁹ Cfr. P. CRAVERI, *Storia della Repubblica*, cit.; M. TEODORI, *Democrazia laica*, Torino, Nino Arago, 2012; M. TEODORI, *Pannunzio, Dal Mondo al Partito radicale: vita di un intellettuale del Novecento*, Milano, Mondadori, 2010.

²⁰ G.P. MAZZOLENI, *Comunicazione e potere*, cit., pp. 141 e ss.

²¹ Così si esprime il senatore della Sinistra Indipendente, Massimo Riva: «credo che tra i sintomi di difficoltà o di crisi dell'istituzione parlamentare di cui tanto si dibatte ce ne sia, signor Presidente, uno che a mio parere sta diventando sempre più evidente: la stampa e la televisione sono le sedi del dibattito politico» (Atti del Senato, X legislatura, 24 gennaio 1989); v. l'esilarante confessione del democristiano Cresci a Pansa, in G. PANSA, *I cari estinti. Faccia a faccia con quarant'anni di politica italiana*, Milano, BUR, 2011 (2010), pp. 311-318.

²² M. GERVASONI, *Storia d'Italia negli anni Ottanta*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 65-82.

²³ S. COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, cit., pp. 465-466.

allora un “campo semantico dall'estensione sconfinata”, dominato soprattutto dalla televisione.²⁴ Bisogna quindi ricordare l'espansione dei lettori di periodici e quotidiani, un fenomeno cominciato con la scolarizzazione di massa e il forte impegno politico degli anni Settanta. Si pensi, per rendersi conto dell'entità di tale fenomeno, che nel 1984 il 54,2 per cento degli italiani leggeva un quotidiano, contro il 39,7 per cento del 1973.²⁵

Alla fine degli anni Settanta l'offerta della stampa italiana, ancora vecchia, nell'aspetto e nei temi, stava per essere rivoluzionata. Essa era ormai insufficiente: molti quotidiani erano organi di partito, strumenti di propaganda più che di informazione; altri non riuscivano a raggiungere i nuovi ceti emergenti, vuoi per l'aspetto e l'antiquato modo di esprimersi, vuoi per l'esigenza di difendere gli interessi di *editori impuri*, cioè editori il cui profitto non era legato alla stampa.²⁶ Il giornale di opinione che si affermava in quegli anni è cosa ben diversa: uno strumento che si rivolgeva a categorie ben precise, spesso i ceti medi urbani, che metteva in primo piano la politica e l'economia, che utilizzava le nuove tecniche informatiche d'impaginazione e di scrittura, che si serviva di uno stile gridato, teso a suscitare emozione nel lettore. Il primo, reale esempio, di questo nuovo modello è «la Repubblica», per la quale è stata intelligentemente coniata la definizione di *giornale-partito*.²⁷ Con questa espressione vogliamo evidenziare il ruolo politico del giornale diretto da Scalfari, un ruolo che si poteva misurare, in una prima e superficiale analisi, nella qualità e nella quantità degli interlocutori del giornale: a «la Repubblica» si rivolgeva il segretario comunista Berlinguer per comunicare con la borghesia; a «la Repubblica» si rivolgevano gli indipendenti di sinistra, che si sentivano eredi del Partito d'Azione; a «la Repubblica», per un quinquennio, trovava interesse il progetto di rinnovamento annunciato (e, con delusione di Scalfari, mai attuato) dal segretario democristiano De Mita.²⁸

²⁴ G. CIOFALO, *Infiniti anni Ottanta. Tv, cultura e società alle origini del nostro presente*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 18-22.

²⁵ Ivi, pp. 24-26.

²⁶ P. OTTONE, *Pregghiera o bordello. Storia, fatti e misfatti del giornalismo italiano*, Milano, Longanesi, 1996, pp. 296 e ss.

²⁷ Cfr. M. STEFANINI, *Il partito “Repubblica”*, Milano, Boroli, 2010.

²⁸ «Ad un certo momento d'una ancor breve ma intensa navigazione, “la Repubblica” incontrò sulla sua strada Ciriaco De Mita, dal 1982 segretario della Democrazia cristiana. Lo incontrò in tal senso che ne seguì con attenzione la linea politica e, per certi aspetti, ne incoraggiò l'attuazione. Il neo-segretario democristiano sembrò apprezzare molto questa benevola neutralità, corroborata anche da un'antica amicizia tra noi che tuttavia, fino a quel momento, non aveva avuto nessuno svolgimento al di là di colloqui e in-

Tuttavia, ancora più importante è il progetto politico che sta alla base del gruppo di Scalfari, un progetto risalente al radicalismo degli anni Cinquanta, anni in cui il direttore de «la Repubblica» si formava negli ambienti della finanza laica (principalmente la Comit di Raffaele Mattioli) e del giornalismo liberale di sinistra («Il Mondo» di Pannunzio, «l'Europeo» di Benedetti e «l'Espresso» di Benedetti e dello stesso Scalfari). Si trattava di un progetto, che potremmo definire “liberalsocialista”, che mirava a cambiare ed egemonizzare la sinistra italiana, a superare il marxismo, per cambiare il Paese: l'alleanza dei produttori, un patto politico tra la borghesia “illuminata” e gli operai, per affidare a queste classi “produttive” la responsabilità di governo. Gli uni avrebbero ottenuto una deregolamentazione del mercato del lavoro e una forte detassazione, gli altri misure antimonopolistiche, migliori condizioni salariali e maggiori diritti civili: a farne le spese, invece, sarebbero state le classi non produttive, gli impiegati dello Stato.²⁹ Probabilmente la guida tecnocratica di Scalfari o il suo diretto impegno politico avrebbero sancito l'alleanza, a patto però che la maggiore forza della sinistra, il Partito comunista, si fosse convertita al libero mercato. Si trattava di una “laicizzazione”, che, a parere di Scalfari, al suo gruppo doveva un contributo determinante.³⁰ Ecco che così si spiega il tono quasi paternalistico e l'attenzione critica nei confronti del Pci che caratterizzavano molti articoli de «la Repubblica»³¹ e che facevano del quotidiano il “secondo giornale” letto dai comunisti, fino a sorpassare «l'Unità» (con grande fastidio dei dirigenti del Pci).³²

contri di natura puramente privata» (E. SCALFARI, *La sera andavamo in via Veneto*, Torino, Einaudi, 2009, p. 370); cfr. anche le dichiarazioni di De Mita al Tg1, in Teche Rai, *Tam Tam*, 1 luglio 1983.

²⁹ E. SCALFARI, *La sera*, cit., pp. 21-24.

³⁰ Sostiene Scalfari: «In questi anni il nostro gruppo d'opinione e soprattutto le testate giornalistiche che lo rappresentano, “la Repubblica”, “L'Espresso”, “Panorama”, ha adempiuto egregiamente per la sua parte al ruolo di “laicizzare” la chiesa comunista» (E. SCALFARI, *La sera*, cit., p. 321).

³¹ E. SCALFARI, *Ora bisogna costruire l'alternativa*, «la Repubblica», 28 novembre 1980; Id., *Non basterà Togliatti a uscire dal guado*, «la Repubblica», 13 gennaio 1985; Pansa scrive, dopo il referendum sulla scala mobile: «Cari amici del Pci, ho dei cattivi pensieri sul vostro conto [...]. Mi pare che su questa sconfitta non ci piova [...]. Una parte importante del Pci [...] sembra non capire che l'Italia è cambiata [...] scegliete una politica per smentire i tanti che già stanno dicendo di voi: “Quelli ormai non vincono più. Quelli stanno diventando il Msi della sinistra, un Pci da frigorifero, un Pci surgelato”» (G. PANSA, *Pensieri cattivi sul Partito comunista*, «la Repubblica», 12 giugno 1985).

³² M. STEFANINI, *Il partito “Repubblica”*, cit., 31 e ss.; P. OTTONE, *Preghiera o bordello*, cit., pp. 359 e ss.

La definizione di *giornale-partito* ha avuto delle critiche, soprattutto da parte di estimatori de «la Repubblica» memori dell'uso negativo dell'espressione fatto dagli avversari del quotidiano:³³ si pensi alle definizioni di *partito trasversale* e *partito irresponsabile* utilizzate dai socialisti craxiani per accusare Scalfari e i suoi di ambiguità, cattiva informazione e la paura di misurarsi in competizione elettorale.³⁴ In realtà proprio queste definizioni dimostrano ancora di più il peso politico del giornale e la sua fisionomia di “partito anomalo”. Un partito la cui libertà d'azione era garantita dallo status di *editore puro* di Scalfari.³⁵ Con questo si voleva sottolineare l'appartenenza del direttore de «la Repubblica» e del suo socio, il nobile di idee progressiste Carlo Caracciolo, a quella rara specie di imprenditori che non hanno altri interessi economici al di fuori della stampa. I due, infatti, possedevano la maggioranza azionaria del gruppo editoriale «l'Espresso», che stampava, oltre che l'omonimo settimanale, «la Repubblica».

Fatto sta che i retroscena, le inchieste, lo spazio concesso agli avversari interni ed esterni del Psi craxiano, erano le armi di una battaglia politica che Scalfari condusse contro i socialisti. Il Psi di Bettino Craxi aveva un analogo progetto di egemonia sulla sinistra. Il Psi, nella visione del suo segretario, dopo l'attenta revisione ideologica che nel 1978 l'aveva portato a rinnegare il marxismo, avrebbe dovuto superare per numero di consensi il Pci. L'avrebbe aiutato nell'operazione il favore delle nuove classi medie, sedotte da una sinistra più attenta al merito e alla professione. Il Pci, una volta ridotto in posizione subalterna, sarebbe stato costretto ad aderire ad una grande socialdemocrazia di stampo europeo, una sinistra unita, guidata dal Psi, in grado di contrapporsi (dopo una riforma della costituzione in senso presidenzialistico) alla Dc.³⁶ Nell'attesa, tuttavia, il Psi avrebbe dovuto restare al governo, in una sorta di “alleanza competitiva” con i democristiani, col risultato di una forte conflittualità fra le forze della maggioranza e di una crescente pretesa, da parte socialista, di spazi sempre maggiori nella distribuzione delle cariche e delle risorse pubbliche.

³³ A. AGOSTINI, *“la Repubblica”. Un'idea dell'Italia (1976-2006)*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 7 e ss.

³⁴ G. PANSÀ, *L'intrigo*, Milano, Sperling & Kupfer, 1990, pp. 122-125; U. INTINI, *Un partito di giornali che vuole guidare i partiti democratici*, «Avanti!», 18 luglio 1989; A. BARBATO, *Quando parla un padrone diverso*, «l'Espresso», 30 luglio 1989.

³⁵ Cfr. l'articolo in memoria del direttore de «la Stampa», Giulio De Benedetti (E. SCALFARI, *Giornali & padroni*, «la Repubblica», 16 gennaio 1988).

³⁶ Cfr. S. COLARIZI, M. GERVASONI, *La cruna dell'ago. Craxi, il Partito socialista e la crisi della Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

«la Repubblica» dovette allora scontrarsi col Psi per l'egemonia intellettuale sulla sinistra italiana e sulle nuove classi che a essa guardavano con interesse. Scalfari e i suoi ebbero facilmente argomenti polemici a propria disposizione, criticando l'aggressività con la quale i socialisti approfittavano della loro posizione di ago della bilancia fra i due partiti maggiori. La critica, poi, si mescolava, soprattutto nella produzione del vicedirettore Giampaolo Pansa, alle inchieste sulla corruzione politica, avanzando terribili sospetti sulla gestione della cosa pubblica da parte della maggioranza pentapartita.³⁷ Si trattava, indubbiamente, di un modo manicheo di vedere lo scontro politico: da una parte i ladri e i corrotti, dall'altro “il partito della gente perbene”.³⁸

I socialisti avrebbero risposto sottolineando, come già accennato, la *trasversalità* e l'*irresponsabilità* del *giornale-partito* (descritto come una *lobby* o come una minoranza intransigente e ottusa, disposta ad alterare le notizie pur di raggiungere il potere politico ed economico) a appoggiando Berlusconi nel suo tentativo d'impadronirsi della Mondadori (proprietaria del cinquanta per cento de «la Repubblica»).

La guerra di Segrate

Per “guerra di Segrate” i giornali intesero lo scontro politico, economico, mediatico e giudiziario fra due grandi *tycoon* degli anni Ottanta, entrambi interessati al controllo della casa editrice Mondadori e dell'editoriale «l'Espresso»: il milanese Silvio Berlusconi e il torinese Carlo De Benedetti. Essi erano esponenti di quella nuova leva di uomini d'affari a cui abbiamo fatto cenno poc'anzi, a proposito dei cambiamenti avvenuti nel capitalismo italiano. Si trattava di due personaggi simili per molti versi, ma divisi da una diversa concezione del rapporto tra Stato e impresa. Tutti e due provenivano dalla media borghesia: il primo costruì da solo un'impresa edile di livello non solo regionale (ma ottenendo facilmente credito, grazie ad amicizie nell'ambiente politico e finanziario lombardo), l'altro continuò l'attività imprenditoriale del padre, ma la espanse in modo tale da competere in pochi anni con i maggiori gruppi industriali e finanziari del Paese.³⁹ Entrambi

³⁷ I titoli di Pansa sono molto eloquenti: *Comprati e venduti, Lo sfascio, Il regime, L'intrigo, Il malloppo*.

³⁸ E. SCALFARI, *Il partito della gente perbene*, «la Repubblica», 20 agosto 1989.

³⁹ G. FIORI, *Il venditore. Storia di Silvio Berlusconi e della Fininvest*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 17 e ss.; P. GUZZANTI, *Guzzanti vs Berlusconi*, Roma, Aliberti, 2010, pp. 77 e ss.; P. GUZZANTI, *Guzzanti vs De Benedetti*, Roma, Aliberti, 2010, pp. 11 e ss.

approfittavano del ritrovato protagonismo del mercato dopo la crisi degli anni Settanta, l'uno puntando al campo ancora deserto della televisione privata, l'altro lanciandosi in una serie di avventurose acquisizioni e cessioni societarie durata almeno fino al 1987.⁴⁰ Insomma, tutti e due riuscivano a imporsi quali protagonisti del capitalismo italiano in condizioni eccezionali: perché l'eccezione era la regola, data la cronica mancanza di leggi adeguate nella regolamentazione dei rapporti finanziari e del settore delle telecomunicazioni.⁴¹

Tuttavia, Berlusconi era diverso da De Benedetti. Berlusconi era un pragmatico, pur dichiarandosi un liberista convinto⁴² si adattava alla situazione politica, spesso ne subiva i ricatti, altre volte ne accettava i favori. Da buon conservatore lombardo si sentiva vicino alla destra democristiana e al Psi craxiano, soprattutto dopo la svolta ideologica del 1978. Inoltre egli, in realtà attento molto di più ai rapporti personali che alle posizioni politiche (lo dimostra la vicinanza della destra comunista milanese alle sue aziende⁴³) strinse una forte amicizia con Bettino Craxi.⁴⁴ Questo rapporto sarà fondamentale per entrambi: al primo servirà per proteggere le sue televisioni dai provvedimenti di alcuni pretori, attraverso decreti poi convertiti in una legge, approvata dal Parlamento nella primavera del 1985. Al secondo invece servirà lo spazio sulle reti televisive berlusconiane e l'opera di contrasto nei confronti di De Benedetti. La televisione, quella privata in particolare, stava allora diventando il *medium* capace di raggiungere tutte le famiglie italiane, spesso il solo mezzo per garantire la visibilità adeguata a un capo carismatico e a un moderno *leader* di partito come Bettino Craxi. Godere della simpatia delle televisioni private significava, inoltre, che i socialisti potessero avere più spazio di quanto desse loro l'equilibrio garantito dalla lottizzazione nella Rai. Un'inchiesta de «l'Espresso» sui bilanci dei partiti mostra, ad esempio, che il Psi fosse, nonostante l'altissima presenza

⁴⁰ F. AMATORI, F. BRIOSCHI, *Le grandi imprese private*, in *Storia del capitalismo italiano*, a cura di F. Barca, Roma, Donzelli, 1997, pp. 139 e ss.

⁴¹ Cfr. F. AMATORI, F. BRIOSCHI, *Le grandi imprese private*, cit.; M. CAMMAROTA, *L'anomalia televisione. Il monopolio del potere da Mussolini al digitale terrestre*, Roma, Iacobelli, 2009; F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 377 e ss.

⁴² M. PIRANI, *Quel Berlusconi l'è minga un pirla*, «la Repubblica», 15 luglio 1977; S. BERLUSCONI, *L'autarchia è un boomerang*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1978.

⁴³ M. DE LUCIA, *Il Baratto. Il Pci e le televisioni, le intese e gli scambi fra il comunista Veltroni e l'affarista Berlusconi negli anni Ottanta*, Milano, Kaos, 2008, pp. 104 e ss.

⁴⁴ G. FIORI, *Il venditore*, cit., 14, 45.; F. DEBENEDETTI, A. PILATI, *La guerra dei trent'anni. Politica e televisione in Italia 1975-2008*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 50 e ss.; M. PINI, *Craxi*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 230-232.

nella televisione berlusconiana, il partito che (in termini di percentuali) spendeva meno per comprare spazi pubblicitari.⁴⁵

Per quanto riguarda De Benedetti, egli, diversamente da Berlusconi, era considerato un nemico del Psi. La sua concezione dei rapporti politico-economici lo avvicinava molto al pensiero di Scalfari, che non a caso lo indicò come esempio di quella borghesia illuminata che avrebbe dovuto realizzare l'alleanza dei produttori.⁴⁶ Pur essendo un finanziere spregiudicato, egli era dipinto, diversamente da altri capitalisti come Agnelli e Gardini, come un imprenditore dall'animo progressista.⁴⁷ In effetti, non mancavano sulla stampa molti suoi interventi a favore di una riscrittura delle regole del capitalismo italiano e, conseguentemente, di un dialogo dei laici con il Pci, purché questo cambiasse e accettasse il libero mercato e i rapporti di produzione capitalistici.⁴⁸ Sarà anche per questo che, nell'estate del 1985, Craxi, con l'aiuto di una cordata imprenditoriale guidata da Berlusconi e con grave disappunto di Scalfari, impedì la cessione della Sme, azienda alimentare di proprietà pubblica, alla Buitoni di De Benedetti.⁴⁹

I due imprenditori si trovarono contrapposti in una vicenda tipica del capitalismo italiano, che era (ed è) notoriamente un capitalismo "familiare": le grandi aziende appartenevano (e appartengono) a una cerchia ristretta di persone, spesso imparentate fra loro, che perpetua il proprio controllo tramite *escamotage* come l'utilizzo di società di controllo (*holding*), di piramidi societarie, di partecipazioni azionarie incrociate e particolari clausole dei patti di sindacato.⁵⁰ La Mondadori, infatti, apparteneva interamente a due famiglie, quelle delle figlie del fondatore Arnoldo Mondadori, Cristina e Laura (detta Mimma). Il marito di Cristina, Mario Formenton, presiedeva la società dal 1976. L'anno precedente egli aveva contribuito alla nascita del giornale di Scalfari, la cui società editoriale apparteneva quindi in parti uguali alla Mondadori e al gruppo «l'Espresso» (di cui Scalfari, lo ricor-

⁴⁵ T. FAZZOLARI, *La Banca del Biscione*, «l'Espresso», 16 ottobre 1988.

⁴⁶ E. SCALFARI, *La sera*, cit., pp. 365-369.

⁴⁷ M. GERVASONI, *Storia d'Italia*, cit., pp. 120 e ss.

⁴⁸ C. DE BENEDETTI, *è ora di fare sul serio*, «l'Espresso», 6 gennaio 1985; Id., *Quale capitalismo?*, «l'Espresso», 7 aprile 1985; Id., *E l'Italia tornò sola*, «l'Espresso», 7 aprile 1987; P. PILATI, *Imputato capitalismo*, «l'Espresso», 25 giugno 1989; C. DE BENEDETTI, *Le anomalie del caso Italia*, «l'Espresso», 15 ottobre 1989.

⁴⁹ E. SCALFARI, *Un ministro che abusa di potere*, «la Repubblica», 16 giugno 1985; Id., *Si sono rotte le regole del gioco*, «la Repubblica», 8 dicembre 1985.

⁵⁰ F. BARCA, *La trasformazione proprietaria di Fiat, Pirelli e Falck dal 1947 a oggi*, in Id., *Storia del capitalismo*, cit., pp. 155 e ss.; G. TURANI, D. RATTAZZI, *Mondadori: la grande sfida*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 127 e ss.

diamo, era proprietario con Carlo Caracciolo, e, con una quota minore, De Benedetti). Nel 1984 un investimento errato nella televisione privata "Retequattro" aveva però portato quasi al collasso la Mondadori.⁵¹

I grandi editori italiani, di fronte alla sentenza della Corte Costituzionale del luglio 1976, con la quale il monopolio della Rai giungeva al capolinea, si illusero d'essere gli imprenditori più qualificati a occuparsi della televisione.⁵² Nel frattempo Berlusconi, con grandi investimenti in prodotti televisivi e cinematografici e un sapiente quanto spregiudicato sistema di raccolta di inserzioni pubblicitarie⁵³ trasformava una piccola emittente televisiva rionale ("Telemilano" poi ribattezzata "Canale5") nel concorrente più abile del servizio pubblico. Nel corso del quinquennio 1980-1984 egli formò quindi il primo polo televisivo privato acquistando "Italia1" e la stessa "Retequattro". Era accaduto che, nonostante la tardiva nomina del valido Leonardo Mondadori alla presidenza del *network*, "Retequattro" fosse fallita a causa della scarsa abilità di editore televisivo di Formenton e che non rimanesse altra via che la vendita al suo maggiore concorrente. Fu così che la Mondadori, per pagare i debiti, dovette effettuare una ricapitalizzazione e creare una *holding* di cui le due famiglie del fondatore possedevano solo il 51 per cento delle azioni. Il resto delle quote venne venduto a imprenditori amici, fra cui De Benedetti, appunto, e lo stesso Berlusconi, in virtù del suo impegno in "Retequattro".⁵⁴

Nel 1987 la morte di Formenton mise allo scoperto i dissidi tra i suoi eredi Cristina Mondadori e Luca Formenton da una parte, e la cognata Mimma con il figlio Leonardo dall'altra, a causa dell'esigenza di scegliere un nuovo presidente. Gli uni si sarebbero legati a De Benedetti, gli altri a Berlusconi. Così ebbe inizio una vicenda fatta di turbolenti assemblee societarie, operazioni di borsa, colpi di scena giudiziari e intromissioni dei partiti a favore dell'uno o dell'altro contendente. Insomma, una vicenda che coinvolgeva

⁵¹ E. SCALFARI, *Ricordo di Formenton*, «la Repubblica», 29 marzo 1988.

⁵² G. TURANI, D. RATAZZI, *Mondadori: la grande sfida*, cit., pp. 88-89; P. OTTONE, *La guerra della rosa*, Milano, Longanesi, 2009, p. 47.

⁵³ La Fininvest, la *holding* berlusconiana, attraverso Publitalia '80, l'agenzia pubblicitaria la cui nascita segnò la svolta nella storia della televisione privata in Italia, in breve tempo monopolizzò il mercato delle inserzioni pubblicitarie: agli investitori era permesso pagare con prodotti (poi rivenduti sul mercato) oppure pagare dopo aver constatato l'effettiva utilità dello spot. Spendendo cifre enormi, Berlusconi riuscì inoltre a strappare alla Rai Mike Bongiorno, Corrado, Raimondo Vianello e altri noti personaggi televisivi, nonché ad aggiudicarsi i diritti del Mundialito, evento sportivo di risonanza mondiale (v. F. MONTELEONE, *Storia della televisione*, cit., p. 433; G. CIOFALO, *Infiniti anni Ottanta*, cit., 119-120).

⁵⁴ G. TURANI, D. RATAZZI, *Mondadori: la grande sfida*, cit., pp. 110-114.

numerosi attori, simbolo di quanto fosse labile in Italia il confine tra pubblico e privato, tra diritto e abuso, tra potere politico ed economia. Sconvolge, inoltre, il fatti che, di fronte a giudizi e tribunali di diverso grado, avrebbero prevalso a fasi alterne le ragioni dell'una e dell'altra parte in causa, cosa che, a nostro avviso, getta un'inquietante ombra sulla gestione della giustizia in Italia.

In ogni caso, questi fatti si svolgevano proprio mentre, inaugurata la decima legislatura repubblicana, si inaspriva la tensione tra il Psi e la sinistra democristiana di De Mita: un contrasto che avrebbe presto portato alle dimissioni del segretario democristiano e alla nascita di un patto tra Craxi e la destra Dc di Andreotti e Forlani per un nuovo governo e nuovi equilibri all'interno della maggioranza parlamentare. In tale vicenda l'azione de «la Repubblica» e delle testate ideologicamente ed economicamente a essa collegate, ovvero «l'Espresso» e «Panorama», fungeva da intransigente opposizione al patto tra andreottiani e socialisti, giudicato come un evento involutivo della situazione politica.⁵⁵ Non mancavano, effettivamente, molti moniti da parte della stampa alla classe politica, anche a firma di seri e non estremisti intellettuali,⁵⁶ affinché essa si rendesse conto dei danni che avrebbe portato a se stessa e al Paese la non evoluzione del sistema politico e dei rapporti tra i partiti. Ma l'azione di Scalfari e dei suoi alleati aveva un carattere diverso: puntava alla delegittimazione personale di singoli personaggi, cercava alleati nella stessa maggioranza, fra i repubblicani, i democristiani e i socialisti di sinistra, approfittava dell'affanno del Pci per influenzarlo.⁵⁷ Insomma, «la Repubblica» si comportava inequivocabilmente come un partito.⁵⁸

⁵⁵ E. SCALFARI, *Il nuovo governo del vecchio mandarino*, «la Repubblica», 23 luglio 1989.

⁵⁶ A. RONCHEY, *La dama di ferro e la torre di Pisa*, «la Repubblica», 22 marzo 1988.

⁵⁷ E. SCALFARI, *Ed ecco il Pci che diverso non è più*, «la Repubblica», 9 aprile 1986; Id., *La nave del Pci lascia la darsena*, 15 aprile 1986; Id., *Un partito al crocevia*, «la Repubblica», 25 maggio 1986; Id., *La questione comunista trent'anni dopo*, «la Repubblica», 20 ottobre 1986; Id., *Quattro storie veramente indecorose*, 9 novembre 1986; Id., *Post scriptum, questione morale*, «la Repubblica», 14 giugno 1986; Id., *è senza manico la scopa di Craxi*, 10 luglio 1987; Id., *Il gioco senza regole*, «la Repubblica», 15 novembre 1987; Id., *L'anatra zoppa sull'orlo del vulcano*, «la Repubblica», 22 novembre 1987; Id., *Un partito allo sbando*, «la Repubblica», 5 febbraio 1988; Id., *Il cappello a tre punte del governo De Mita*, «la Repubblica», 15 maggio 1988; Id., *Se al posto di Ochetto ci fosse Gorbaciov*, «la Repubblica», 14 luglio 1988; Id., *I doveri di De Mita e quelli del Pci*, «la Repubblica», 18 settembre 1988; Id., *Considerazioni tascabili di un politico*, «la Repubblica», 30 ottobre 1988; Id., *Una storia di regime che bisogna raccontare*, «la Repubblica», 20 dicembre 1988; Id., *L'oracolo senza qualità*, «la Repubblica», 2 luglio 1989; Id., *E ora la festa può cominciare*, «la Repubblica», 9 luglio 1989; Id., *Perché non possono più dirsi comunisti*, «la Repubblica», 14 novembre 1989.

⁵⁸ Spesso i toni scalfariani ricordano dei comizi: si pensi all'attacco agli «stanchi

Tuttavia, la momentanea vittoria di De Benedetti nelle assemblee societarie della Mondadori del 1988 spinse Scalfari a vendere il gruppo «l'Espresso» all'editrice di Segrate. La clamorosa smentita della tesi dell'editore puro fu comunque giustificata dall'esigenza di espandere l'azienda, dal fatto che a Caracciolo e Scalfari veniva assegnato un posto nel consiglio d'amministrazione di Segrate e che De Benedetti era un imprenditore politicamente "amico".⁵⁹ Il fatto che Berlusconi riuscisse, pochi mesi dopo, a prendere il controllo della Mondadori e quindi a diventare l'editore di Scalfari, fu un duro colpo per le testate progressiste. Si inasprì quindi una battaglia mediatica e politica, condotta già da un anno da queste contro l'imprenditore milanese e i suoi "amici socialisti" (per utilizzare un'espressione di Pansa).⁶⁰

Intanto, nel 1988 una nuova sentenza della Corte costituzionale invitava il Parlamento ad affrontare definitivamente la questione della regolamentazione del sistema radiotelevisivo italiano e quindi delle posizioni di monopolio. In Parlamento si formarono ben presto due schieramenti, uno delle opposizioni di sinistra – radicali, indipendenti di sinistra e Pci – al quale si avvicinavano anche esponenti della sinistra democristiana e del Pri, interessato a misure radicali e incisive contro il monopolio, e uno dominato dal Psi e dai democristiani di destra, interessato a misure più "morbide". Risulta quasi inutile ricordare che mentre il primo schieramento, nonostante le numerose ambiguità del Pci,⁶¹ risultava fortemente critico nei confronti dell'impero televisivo berlusconiano, il secondo ne difendeva, in parte, le ragioni. Questo scontro produsse gravi tensioni all'interno della maggioranza, fino a far intravedere la possibile caduta del governo Andreotti e la fine del Pentapartito.⁶² Il risultato fu comunque,

burocrati del potere conservatore" (E. SCALFARI, *Gli stanchi burocrati del potere conservatore*, «la Repubblica», 27 gennaio 1989).

⁵⁹ E. SCALFARI, *Una bandiera che non sarà ammainata*, «la Repubblica», 14 aprile 1989; G. VALENTINI, *Venduti e comprati, restiamo noi stessi*, «l'Espresso», 30 aprile 1989.

⁶⁰ E. SCALFARI, *Le grandi manovre su tv e giornali*, «la Repubblica», 10 giugno 1988; Id., *Ma chi comanda i giornali in tv?*, «la Repubblica», 23 novembre 1988; Id., *Tramonta Ghino di tacco*, «la Repubblica», 23 aprile 1989; Id., *L'arrogante, il profeta, la cassandra*, «la Repubblica», 18 giugno 1989; Id., *La libertà di stampa non si compra*, «la Repubblica», 3 dicembre 1989; Id., *Un vestito su misura*, «la Repubblica», 7 dicembre 1989; Id., *La banda all'assalto*, «la Repubblica», 12 gennaio '90; Id., *Mackie Messer ha il coltello ma vedere non lo fa*, «la Repubblica», 13 gennaio 1990; C. BERIA D'ARGENTINE, *Sua Emittenza venerabile*, «l'Espresso», 15 gennaio 1989.

⁶¹ M. DE LUCIA, *Il Pci e le televisioni*, cit., pp. 123 e ss.

⁶² F. PROIETTI, *Mese di passione per Andreotti*, «Corriere della Sera», 2 aprile 1990.

nell'agosto del 1990, la legge Mammì, che pur riconoscendo il monopolio berlusconiano (sarà accusata di "fotografare l'esistente"⁶³) ne limiterà le pretese sulla stampa.

Gli equilibri politici cambieranno velocemente nel corso dell'anno successivo. L'avvicinarsi delle elezioni politiche e presidenziali, l'uscita dei repubblicani dal Pentapartito e gli effetti della fine della guerra fredda segnarono l'inizio di un mutamento sempre più profondo dei rapporti politici. Con un discorso tenuto a Capri, Andreotti aveva già preannunciato la sua diffidenza verso qualsiasi monopolio all'interno dei *mass media*.⁶⁴ Pur avendo favorito in ogni modo l'approvazione della legge Mammì, quindi proteggendo il monopolio televisivo di Berlusconi, il premier, non dichiarandolo esplicitamente, era assolutamente contrario nei confronti della posizione di forza assunta da Berlusconi nella stampa. Non era una novità: Andreotti era stato sempre diffidente nei confronti di qualsiasi potere che potesse insidiare il primato della politica⁶⁵ e lo era ancor di più nel momento in cui questo potere sembrasse mettersi al servizio del Psi e quindi rompere gli equilibri politici che nelle sue malcelate intenzioni avrebbero dovuto garantirgli la presidenza della Repubblica.⁶⁶ Pur impedendo la comune proprietà di giornali e reti televisive, la legge Mammì era aggirabile attraverso piramidi societarie o la vendita delle testate a soggetti amici (cosa che, del resto, Berlusconi aveva già sperimentato con «Il Giornale» diretto da Montanelli, venduto in quei mesi al fratello Paolo).⁶⁷

Ciò non fu possibile, perché all'inizio del 1991, attraverso la mediazione di Giuseppe Ciarrapico, imprenditore andreottiano equidistante fra i due contendenti di Segrate, il premier indusse Berlusconi a cedere il gruppo «l'Espresso» al rivale.⁶⁸

⁶³ F. DEBENEDETTI, A. PILATI, *La guerra dei trent'anni*, cit., pp. 66 e ss.

⁶⁴ G. PANSA, *L'intrigo*, cit., pp. 228-231 e 266-269.

⁶⁵ Cfr. M. FRANCO, *Andreotti*, Milano, Mondadori, 2010.

⁶⁶ T. FAZZOLARI, G. QUARANTA, *Andreotti super partes*, «l'Espresso», 22 aprile 1990; G. QUARANTA, C. VALENTINI, *Chiodi di garofano*, «l'Espresso», 4 novembre 1990.

⁶⁷ La decisione di cedere «Il Giornale» segnò la fine dei rapporti fra Berlusconi e Indro Montanelli, che del quotidiano era stato fondatore e direttore (R. DI RIENZO, *In nome del padre*, «l'Espresso», 25 novembre 1990; P. GRANZOTTO, *Montanelli*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 200-202).

⁶⁸ Tra gli altri cfr. P. GUZZANTI, *Berlusconi vs Guzzanti*, cit., pp. 192-193 e 207-208; C. MARIOTTI, *Liscio, gassato o Ciarrapico*, «l'Espresso», 21 aprile 1991; G. PANSA, *La fine dell'intrigo*, «l'Espresso», 12 maggio 1991.

Conclusioni

La decisione di Andreotti, accettata da Craxi per rispettare gli equilibri politici all'interno della coalizione di governo, fece sì che Berlusconi, sentendosi defraudato, cominciasse ad allontanarsi dai precedenti referenti politici.⁶⁹ Non a caso, i telegiornali delle sue televisioni faranno fortuna contribuendo ad attirare l'attenzione dell'opinione pubblica alle inchieste di Tangentopoli. D'altra parte, il quotidiano di Scalfari cominciò ad esercitare un'influenza sempre più determinante sulla sinistra italiana, il cui maggiore partito doveva affrontare in quei mesi la propria revisione ideologica. I due partiti mediatici avrebbero presto prevalso sulla vecchia classe dirigente in veloce decomposizione: la guerra di Segrate era stata solo il primo capitolo del confronto tra i nuovi protagonisti dello scontro politico.

In questo articolo ci siamo soffermati solo su alcuni aspetti della questione, ma abbiamo voluto accennare almeno alla preminenza dei rapporti e delle ambizioni personali sui rapporti politici; alla fine della centralità del partito di massa; alla nascita di nuovi partiti, per così dire "anomali"; al difficile rapporto tra *mass media*, potere economico e potere politico in Italia. Il tutto sarà sviluppato nella tesi, utilizzando come narratore privilegiato il gruppo di Scalfari, pur nella consapevolezza che si tratta, come l'opera di questi giornalisti dimostra, di un punto di vista fazioso, ma fondamentale per scrivere la storia politica italiana degli ultimi trent'anni.

⁶⁹ P. GUZZANTI, *Berlusconi vs Guzzanti*, cit., pp. 188 e ss.

L'OPERA DI TABUCCHI:

L'IMPEGNO, I PERSONAGGI, IL ROMANZO ITALIANO CONTEMPORANEO

I fantasmi tabucchiani

Il progetto di ricerca dal titolo *L'opera di Tabucchi: l'impegno, i personaggi, il romanzo italiano contemporaneo*, in cotutela con Paris IV, è volto ad analizzare temi e motivi della scrittura di Antonio Tabucchi, tuttora ancora poco indagati.

Gli studi che ho condotto finora su questo autore si muovono su due assi: uno è il rapporto tra autore e personaggio alla luce dell'influenza di Pirandello e di quella più diffusamente studiata di Pessoa; l'altro è lo studio della componente civile nella sua opera narrativa e giornalistica.

Lo studio che si è maggiormente avvicinato ad un'analisi del primo tipo è quello della Lausten anche se qui il tema del rapporto con il personaggio è studiato maggiormente – come è stato fatto nel corso di numerose ricerche¹ – sotto la chiave del doppio e del rovescio. Il primo momento del lavoro è dedicato all'analisi della relazione Tabucchi-personaggi delle sue opere; ed è Fernando Pessoa l'autore di cui lo scrittore toscano subisce la maggiore influenza. Sebbene il rapporto dello scrittore portoghese coi personaggi sia marcato dal concetto dell'eteronimia (definita da Tabucchi, in un saggio dedicato a Pessoa, come «la vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di

¹ Cfr. particolarmente la seconda parte *Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, in P. SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto*, Copenaghen, Museum Tusulanum Press, 2005.

Sullo stesso tema vedi anche M. JANSEN, *Tabucchi: molteplicità e rovescio*, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea*, a cura di N. Roelens e I. Lanslot, Atti del convegno internazionale (Università di Anversa, maggio 1991), Ravenna, Longo, 1993.

essere»²), indubbia è l'influenza dell'autore lisbonese su quello toscano nella creazione dei personaggi letterari.

Il primo grande incontro di Tabucchi con l'opera pessoana avviene a Parigi su una bancarella nei pressi della *Gare de Lyon*: finisce, tra le sue mani, il poema *Tabacaria* di Fernando Pessoa, firmato da uno dei suoi eteronimi, Alvaro de Campos.

Dalle pagine di questo poema nascerà l'ispirazione della vita, che farà di Tabucchi il maggiore conoscitore dell'opera di Pessoa e il suo principale traduttore in lingua italiana.

Ciò che questa scoperta ispira è un universo letterario e giornalistico in cui l'autore, attraverso una originale idea di scrittura, mostra *Il gioco del rovescio* (titolo anche di un'opera uscita nel 1981 per *Il Saggiatore* che ben definisce la sua poetica), suggerendo al lettore di cambiare la sua prospettiva verso il reale.

Ciò che cambia, in effetti, nel rapporto autore-personaggio è che mentre nell'Ottocento il personaggio è modellato secondo la volontà dell'autore, a partire dal ventesimo secolo il personaggio "reclama" la propria libertà ed autonomia e, come ha scritto la filologa Luciana Stegagno Picchio:

Il rapporto autore-personaggio è molto curioso: nell'Ottocento il personaggio è un'entità passiva che l'autore plasma a suo piacimento. Esso comincia a emettere i primi vagiti di reazione alla fine del XIX secolo, con l'alterità dell'io presente in Rimbaud, Nerval, Pirandello[...] Non è più cera calda da plasmare, ma qualcosa che si muove.³

Si potrebbe però affermare che mentre Pirandello e Tabucchi dialogano con i loro personaggi, Pessoa si immedesima nel personaggio di cui intende scrivere, diventa soggetto ed oggetto della sua scrittura, nonostante spesso «le creature sfuggano al loro creatore»⁴ – scrive in una sua poesia.

L'altro scrittore che ha avuto grande influenza sull'opera di Tabucchi è proprio Luigi Pirandello che, come Pessoa, ha sviluppato le tematiche della molteplicità caratteriale e soprattutto esistenziale dell'uomo.

In modo particolare, il rapporto che Tabucchi ha stabilito con i suoi personaggi ricorda quello che Pirandello aveva instaurato con i propri, vale a dire personaggi frammentati, scissi nella loro psicologia; personaggi

² A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 28.

³ F. DI MATTIA (a cura di), *Tabucchi: Io, Luciana e Fernando*, <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=194>.

⁴ F. PESSOA, *Poesie di Alvaro de Campos*, Milano, Adelphi, 1993, p. 17.

che cercano, attraverso la penna del loro autore, di fuggire i loro drammi attraverso la narrazione delle loro vicende.

Si ricorda, come esempio di affinità di poetica tra due autori, la nota al testo di *Sostiene Pereira*, in cui Tabucchi scrive:

Il dottor Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre 1992 [...] era qualcosa di vago, di sfuggente e di sfumato, ma aveva già la voglia di essere protagonista di un libro. Era solo un personaggio in cerca d'autore. Non so perché scelse proprio me per essere raccontato.⁵

Il rapporto autore-personaggio per Tabucchi (come per Pirandello) è un legame intenso, frutto di «una lunga confidenza. [...] In questa lunga confidenza che si ha con il personaggio si intrattengono dei colloqui, e si finisce inevitabilmente per parlarci, anche a voce alta, come si parla tra sé e sé».⁶

Ci sono particolari condizioni psicofisiche che possono contribuire al dialogo con i “fantasmi” (si pensi alle nebbie dell'alcool di *Piccoli equivoci senza importanza*) o anche determinati momenti della giornata in cui tale dialogo è più fluido; questo momento è la notte, come nel romanzo *Notturmo indiano* o la famosa mezzanotte de *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*.

Talvolta in Tabucchi, più che un dialogo con il fantasma,⁷ si realizza un'immedesimazione nel personaggio di cui scrive (dominante, in questi casi, l'influenza pessoana); è ciò che avviene, ad esempio, nel romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*, di cui scriverà successivamente:

Io sono stato tutti i personaggi di queste lettere (ripeto: lo sono stato interamente e sinceramente, con tutto me stesso) senza mai esserlo davvero. A parte ciò, non posso negare che nell'altro io che ero scrivendo quelle lettere [...] non ci fosse il fantasma, del tutto inconscio, di persone che hanno attraversato la mia esistenza.⁸

Questo rapporto che Tabucchi intesse con i suoi personaggi, il suo dia-

⁵ A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 211.

⁶ A. TABUCCHI, *Come nasce una storia*, in *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 187- 188.

⁷ Pezzin parla di successione teatrale della comparsa sulla scena dei personaggi, come nelle allegorie medioevali delle visioni. Cfr. C. PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Roma, Cierre, 2001.

⁸ A. TABUCCHI, *Autobiografie Altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003 p. 99.

logo con loro, richiama immediatamente, come si è detto, la relazione con i propri personaggi del Pirandello della *Tragedia di un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*, dei *Sei personaggi in cerca d'autore* o di *Ciascuno a suo modo*.

Di qui, la necessità di relazionare il Pereira tabucchiano col Vitangelo Moscarda pirandelliano di *Uno nessuno e centomila*: partendo dall'analisi dell'io disgiunto dei *médecins-philosophes*: entrambe le opere mostrano l'affiorare di una coscienza che chiede il suo riscatto, sebbene attraverso modalità differenti, come sarà messo in evidenza nel corso del mio lavoro.

Il parallelo tra le due opere, apparentemente così distanti fra loro, intende ricostruire la storia della creazione e dell'evoluzione dell'io frantumato, scisso, di quell'io che – come osserva il filosofo Remo Bodei – «Quando l'io abituale, quello di norma al comando, si indebolisce o si frantuma, gli altri che lo sostituiscono, provvisoriamente o definitivamente, si manifestano ad esso attraverso impulsi incomprensibili».⁹

La pressione che questo io egemone deve subire affinché prevalga sulla confederazione delle anime, rivoluziona le esistenze dei protagonisti dei romanzi dei due autori.

Questi personaggi, prima dei rispettivi eventi che segnano una svolta, sono inetti e vivono con rassegnazione e monotonia le loro vite; ma se nel romanzo di Tabucchi l'acquisizione di una coscienza di sé leggiamo essere lenta e graduale, il protagonista pirandelliano resta subitamente sconvolto, e il passaggio all'azione pare essere immediato.

Lo strappo con il passato è per entrambi i protagonisti non più ricucibile; ma se per Pereira questo segna una possibilità di miglioramento (pur sempre graduale, come si è visto) ed una volontà di confronto con l'altro (si pensi ai dialoghi con padre Antonio, con il cameriere del *Café Orquidea*, con la signora Delgado, oltre che a Monteiro, Marta ed il dottor Cardoso), in Moscarda istantaneamente si sviluppa una forma di alienazione ed incomunicabilità con il mondo, ad eccezione del fatale rapporto con Anna Rosa.

L'impegno

Il secondo asse del mio studio si concentra sulla idea tabucchiana di parola come attacco al Potere (rivendicazione presente nei suoi romanzi e in numerosi articoli giornalistici, che verranno analizzati nel corso di

⁹ R. BODEI, *Uscite di insicurezza*, in L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. X.

questo lavoro), in continuità con una tradizione italiana di impegno civile che va da Sciascia¹⁰ a Calvino a Pasolini.

Nel corso del lavoro saranno indagati spessore letterario e versatilità della scrittura di Antonio Tabucchi, nonché la funzione civile della sua narrativa rintracciabile anche nei numerosi e importanti riferimenti ai vinti della storia che esercitano poi la loro rivale (si ricordino, in questa chiave di lettura, i primi due romanzi *Piazza d'Italia* pubblicato nel 1975 da Bompiani ed *Il piccolo naviglio* pubblicato nel 1978 da Mondadori, e recentemente ridato alle stampe da Feltrinelli).

Verrà analizzata pertanto tutta la scrittura tabucchiana intesa come denuncia, anche quella degli interventi giornalistici tesi a scuotere le coscienze dei suoi lettori.

Sebbene all'estero diversi studi si siano mossi in questa direzione¹¹ (dove è posta maggiore attenzione a questa componente "civile" delle sue opere), ancora oggi pare mancare uno studio che miri ad unire l'impegno dei suoi romanzi alla sua opera giornalistica.

Centrale, ai fini di questa analisi, è la riflessione che l'autore toscano compie intorno al ruolo dell'intellettuale e al suo rapporto con la società.

Si veda, a tal proposito, la polemica innescata dalla rubrica di Umberto Eco sul settimanale «L'Espresso», *Bustina di Minerva*; quando nell'aprile 1997 Eco scrive:

Se li prende per quel che sanno dire (quando ci riescono) gli intellettuali sono utili alla società, ma solo nei tempi lunghi. Nei tempi brevi possono essere solo professionisti della parola e della ricerca, che possono amministrare una scuola, fare l'ufficio stampa di un partito o di una azienda, suonare il piffero alla rivoluzione. Dire che essi lavorano nei tempi lunghi significa che svolgono la loro funzione prima e dopo, mai durante gli eventi.¹²

¹⁰ Nel saggio *The Novel as Investigation*, la studiosa americana JoAnn Cannon presenta le affinità letterarie di Sciascia, Maraini e Tabucchi, in particolar modo «the power of the pen, each writer focuses on the role of reading within the texts in question and examines some aspect of the reading process in his or her fiction», v. J. CANNON, *The Novel as Investigation*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

¹¹ Vd. particolarmente: F. BRIZIO-SKOV, *Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*, «Incontri – Rivista europea di studi italiani», 2001, 16, pp. 180-194; *Antonio Tabucchi, fuggitore e polemista*, «Chroniques Italiennes» [Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III], 2007, 1, numéro spécial Concours 2006-2007, pp. 1-17; C. KLOPP, *La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Tabucchi*, «Cahiers d'études italiennes», Université Stendhal-Grenoble, 2005, 3.

¹² U. ECO, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 264.

Proprio su questa prima affermazione lo scrittore toscano attacca il semiologo piemontese, poiché l'intellettuale, secondo Tabucchi, dovrebbe non solo interrogarsi sul reale, sugli avvenimenti che si sviluppano nella società, ma cercare di incidere attivamente nel proprio tempo.

E quando, all'interno della stessa «Bustina», Eco scrive «Badate che gli intellettuali, per mestiere, le crisi le creano ma non le risolvono»,¹³ Tabucchi risponde che «l'ipotetica funzione dell'intellettuale non sia tanto «creare» delle crisi, ma mettere in crisi».¹⁴

Lo scrittore toscano inoltre, nel rispondere al profilo dell'intellettuale tracciato da Eco, si serve del pensiero del filosofo francese Blanchot, che definisce l'intellettuale «tanto più vicino all'azione in generale e al potere quanto più egli non si immischia nell'azione e non esercita un potere politico».¹⁵

Per questo sarà necessario ripercorrere l'antica *querelle* sul ruolo dell'intellettuale partendo proprio da un testo di Tabucchi, *La gastrite de Platon*, pubblicato dapprima in Francia (grazie a Bernard Comment), poi in Italia, riscuotendo grande successo, rinnovando l'interesse per l'antica questione.

A partire dall'analisi di questo testo, è possibile spiegare lo sviluppo della tematica dell'impegno in tutto l'insieme dell'opera di Tabucchi, dai romanzi quali *Il filo dell'orizzonte*, *Sostiene Pereira*, e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, al saggio critico *Gli zingari ed il Rinascimento*.

Come la genesi di *Sostiene Pereira* è nella morte di un giornalista che ha esercitato la sua professione negli anni Quaranta e Cinquanta in Portogallo durante il salazarismo spesso, il romanzesco, Tabucchi lo recupera dalla cronaca giudiziaria; si confronti infatti l'origine de *La Testa Perduta*: «la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavem, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie».¹⁶

Questo episodio, che richiama il caso Pinelli, diventa materia dalla quale Tabucchi fa scaturire il romanzo, attenendosi scrupolosamente alla realtà: successivamente «infatti il colpevole ha confessato il suo crimine dimostrando che la finzione può dire la verità, a volte può essere più 'vera' della realtà, e può addirittura influenzarla».¹⁷

Inoltre il romanzo è dedicato a due persone: una (Manolo il Gitano)

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 32.

¹⁵ *Ivi*, p. 38.

¹⁶ P. DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, «Corriere della sera», 12 marzo 1997.

¹⁷ F. BRIZIO-SKOV, *Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*, cit., p. 183.

che è simbolo di un popolo perseguitato, verso il quale Tabucchi ha nutrito un profondo rispetto ed interesse; l'altra è Antonio Cassese, ex presidente del Tribunale penale internazionale dell'Aia, proprio a sottolineare la commistione fra reale ed immaginario nel romanzo.

La testa perduta di Damasceno Monteiro diviene così il simbolo della lotta contro le ingiustizie che si verificano nel mondo contro i poveri, gli emarginati, i vinti, le vittime, così come *Sostiene Pereira* è divenuto il simbolo della lotta contro l'oppressione della dittatura.

Trait d'union delle due opere è il ruolo della stampa e del giornalismo; un giornalismo di denuncia nel caso di Pereira, uno investigativo nel caso di Firmino, giovane sprovveduto incaricato dalla sua testata ad indagare sulle strane circostanze della morte di Monteiro.

Anche l'idea che Tabucchi ha avuto della letteratura è un'idea controversa, poco convenzionale, dove trovano spazio il reale e l'immaginario, il "qui" (inteso come impegno) e l'altrove (inteso come letteratura fantastica, di evasione).

Una letteratura che deve trattare qualsiasi argomento circonda lo scrittore; e, per avvalorare questa tesi, Tabucchi rievoca l'immagine di Catullo che

piange un cardellino morto: un pianto apparentemente futile. Ma Catullo sapeva bene che in sé nessun tema conta, conta solo il modo di farlo vivere attraverso la pagina. Anche un futile cardellino può diventare metafora di una vita intera, e se un poeta riesce a realizzare questa metafora, egli ha svolto il suo compito. Ha realizzato tutto il suo impegno. [...] l'impegno di preoccuparsi di qualsiasi forma di vita.¹⁸

Una letteratura che, proprio perché contiene tutti questi elementi, è forma di conoscenza; il suo compito è interrogare e provocare l'individuo, non ammettendo un'unica verità, soffermandosi prevalentemente sui sentimenti di inquietudine e *desassossego* che dominano l'atmosfera dei suoi libri.

Anche la memoria nella scrittura di Tabucchi è al servizio dell'impegno civile, poiché

l'impegno della letteratura consiste in questo, nel ricordare agli altri, nel portare una sua testimonianza. E se sulle prime può sembrare una testimonianza futile, pazienza: forse quella futilità avrà un valore diverso per i posteri.¹⁹

¹⁸ Ivi, pp. 132-133.

¹⁹ A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, «Micromega», 1996, 2, p. 125.

Così come il viaggio, che è confronto e formazione e riflessione: basti ricordare la Toscana di *Piazza d'Italia*, Genova de *Il filo dell'orizzonte*, l'India del *Notturmo indiano*, le isole Azzorre in *Donna di Porto Pim*, e tanti altri innumerevoli luoghi.

E non è un caso se si considera che la sua vita è ricchissima di viaggi che hanno influenzato la sua formazione e la sua scrittura, permettendogli di uscire da un contesto regionale (quello toscano, presente nelle prime opere quali *Piazza d'Italia* ed *Il Piccolo Naviglio*), per poterne abbracciare uno europeo (vada ricordata, in questa chiave di lettura, la stesura in portoghese di *Requiem*).

Ed è probabilmente per questa ragione che molti studi su questo autore sono stati condotti soprattutto fuori dall'Italia dove, i risultati degli italianisti, sono molto più ricchi e numerosi di quelli dei colleghi operanti in Italia. Così le prime conferenze e le prime giornate di studio su Tabucchi si sono svolte all'estero dove, prevalentemente negli Stati Uniti ed in Francia, l'autore toscano è particolarmente apprezzato soprattutto per l'impegno civile della sua narrativa, come testimonia anche la genesi di questo progetto in cotutela proprio con l'Università Sorbona di Parigi.

ESEMPI DI DIDATTICA DELL'ITALIANO L2 ATTRAVERSO IL TESTO LETTERARIO E IL TESTO FOTOGRAFICO

I. Come ormai dimostrato da numerosi studiosi, il testo letterario, ha rappresentato per molto tempo, una sorta di approdo finale nell'insegnamento linguistico perché ritenuto troppo impegnativo e complesso. Altri tipi di testo, altrettanto importanti e interessanti, avevano preso il sopravvento (ad esempio testi giornalistici, descrittivi, tecnici, pubblicitari...) e soprattutto testi legati a situazioni comunicative quotidiane che mirano a riprodurre la realtà della comunicazione nella presunta realistica della simulazione didattica. L'insegnamento linguistico si è concentrato su dialoghi riferiti a specifiche situazioni e, il più delle volte, i brani proposti sono integrati da altre tipologie testuali, come interviste, brevi relazioni, materiali pubblicitari, ricette, nell'illusione di utilizzare testi autentici¹ ma tali tipologie testuali possono talvolta sembrare artefatte e non risultano così efficaci come sperato. Inoltre, anche se valide in termini di *input* ricevuto, spesso sono didattizzate in modo tale da non permettere una rielaborazione dei contenuti che sia stimolante per il discente e portando così un'insoddisfacente produzione linguistica. Tale maniera di introdurre una lingua corrisponde ad un percorso didattico collaudato e per certi versi anche affidabile, che tuttavia può talvolta non risultare particolarmente motivante. Considerato che la scelta delle tipologie testuali da utilizzare nella didattica costituisce un elemento di fondamentale importanza per il successo del percorso, è opportuno scegliere in base agli obiettivi, agli interessi dei discenti e alle loro competenze linguistico-testuali.

Secondo Balboni, per molto tempo, lo studio del testo letterario è stato associato a quello della storia della letteratura, limitando l'apprendimento

¹ M. VEDOVELLI, *Guida all'italiano per stranieri. La prospettiva del quadro comune europeo per le lingue*, Roma, Carocci, 2002, pp. 74-83.

alle conoscenze della vita dell'autore, della sua poetica, del riassunto di alcune opere o delle caratteristiche del periodo storico-letterario. Inoltre, spesso il testo oggetto di studio è stato pre-definito e pre-interpretato dall'autore del libro di testo e/o dall'insegnante qualche volta in funzione di un solo significato-messaggio ed è stato quasi sempre collegato ad esercizi di vocabolario mediante la ripetizione dei contenuti, all'esercizio passivo delle strutture linguistiche presenti nei testi, all'espressione linguistica guidata da domande chiuse. Infine, il testo letterario è stato utilizzato all'interno di percorsi didattici fissi, predeterminati e artificiosi, rappresentando un semplice pretesto per l'acquisizione di nuovi vocaboli e nuove strutture linguistiche. Raramente, quindi, è stato utilizzato per l'interpretazione personale dei contenuti e per la rielaborazione, anche creativa, dei significati. Spesso è stato assegnato al discente un ruolo passivo, fatto di ripetizioni e non di rielaborazioni e negoziazioni di significato. Le conseguenze di questa fallace applicazione del testo letterario alla realtà dell'insegnamento e dell'apprendimento linguistico sono state molto negative. In questo modo, sono andate perdute le sue qualità migliori in particolare la sua *humanitas*, e il suo uso è stato relegato all'analisi del lessico, delle strutture e delle nozioni storico-letterarie da ripetere più o meno passivamente. Ma il testo letterario è per sua natura dinamico, induce a pensare, a rielaborare in maniera autonoma e così facendo a creare lingua e, specialmente, pensiero.²

La glottodidattica, conscia dell'importanza della *qualità* del processo di insegnamento-apprendimento, nella sua rapida evoluzione, è divenuta più consapevole, si è trasformata in base alle esigenze dei discenti, ha saputo utilizzare le nuove tecnologie e le scoperte effettuate in altri settori scientifici, ha affinato e addirittura moltiplicato, le proprie strategie metodologiche ed ha condotto numerose e interessanti sperimentazioni. Quindi, grazie ai progressi effettuati, ha recentemente tentato di rivalutare il troppo a lungo trascurato testo letterario, a cui sono stati dedicati recentemente numerosi manuali per l'uso didattico.

Prima della diffusione del *Quadro Comune Europeo*,³ uno dei testi di riferimento, anche se non più in commercio, che ha costituito un modello per l'uso della letteratura in corsi di lingua per molti anni è *Teatro*

² P. BALBONI, *Non scholae sed vitae. Educazione letteraria e didattica della letteratura*, in *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET, 2004 (2009), pp. 5-56.

³ AA.VV., *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue*, La nuova Italia, Firenze (versione italiana), 2002.

prosa poesia, di Althea Caravacci Reynolds e Argentina Brunetti.⁴ Si tratta di un volume apprezzato in molte università statunitensi e che ha fornito l'occasione per provare l'efficacia del metodo e, quindi, lo stimolo per variare e approfondire la didattica della lingua attraverso la letteratura. È un pratico volume che contiene passi di autori del Novecento: Pirandello, Quasimodo, Stella, Fo e molti altri, presentati con essenziali informazioni, accompagnati da domande per la comprensione e seguiti da esercizi linguistici. Prevalentemente anche tutti gli altri strumenti venuti in seguito sono orientati all'uso del testo letterario per esercizi linguistici. Esiste una discreta disponibilità di materiale agile e didatticamente efficace, incentivata dalla maggiore esperienza e dalla costante riflessione sulla didattica dell'italiano per stranieri. Sono testi pensati per soddisfare la richiesta di materiale per corsi di letteratura in lingua a tutti i livelli, ma vertono soprattutto sulla prosa e sfruttano il testo parzialmente, come atto linguistico. Gli autori privilegiati sono: Calvino, Ginzburg, Buzzati, Moravia, Malerba, Pirandello, Baricco, Camilleri, Ammaniti, Maraini.

Le opere successive al *Quadro Comune Europeo di Riferimento* o le nuove edizioni adattate in base ai suoi criteri, sono di agile fruibilità perché le difficoltà e le attività sono valutati in base a criteri *standard*, quindi, immediatamente riconoscibili. Negli ultimi anni, nell'insegnamento dell'italiano L2/LS, si è registrata una tendenza alla rivalutazione del testo letterario per creare un'osmosi tra lingua e letteratura: i brani letterari, infatti, sono introdotti con gradualità fin dal livello elementare, come testi autentici, utilizzati per processi comunicativi che coinvolgono tutta la personalità dell'apprendente che riesce a interagire da subito con la cultura associata alla lingua che apprende. Rivolto ai livelli B2 e C2 è il volume di Rosangela Verri-Menzel, *La bottega dell'italiano*,⁵ una raccolta di testi narrativi, poetici, saggistici, accompagnati da una breve biografia dell'autore, un glossario e esercizi per l'approfondimento. Sempre rivolto ai livelli B2-C2, ma ripartito in tre sezioni: testi, informazioni biobibliografiche sugli autori, esercizi di analisi morfosintattica, è il volume di Susanna Buttarini *Letteratura al naturale*.⁶ Senza specificazione dei livelli è il volume di Mauro Pichiassi e Giovanna Zaganelli, *Contesti italiani*, una

⁴ A. CARAVACCI REYNOLDS, A. BRUNETTI (a cura di), *Teatro prosa poesia*, Saratoga, Anna Libri, 1982.

⁵ R. VERRI-MENZEL, *La bottega dell'italiano. Antologia di scrittori italiani del Novecento*, Roma, Bonacci, 1989 (2005).

⁶ S. BUTTARINI, *Letteratura al naturale. Autori italiani contemporanei con attività di analisi linguistica*, Roma, Bonacci, 1989 (1999).

ricca antologia di testi letterari,⁷ che accompagna le letture con esercizi di comprensione, linguistico-lessicali e di produzione orale e scritta, con breve biografia degli autori. Ancora per i livelli B2-C2 è il libro di Patrizia Brogini, Antonella Filippone e Alessandra Muzzi, *Raccontare il Novecento*⁸ che contiene sedici racconti seguiti da glossario, attività di comprensione, qualche riflessione narratologica e linguistica e attività di produzione. Sebbene privo di indicazioni specifiche, ma indirizzato a studenti anglofoni, sempre di questi livelli, è *La pagina breve. Racconti italiani del Novecento* di Marco Arnaudo.⁹ I racconti, preceduti da una biografia dell'autore, sono seguiti da domande per la comprensione e attività linguistiche, lessicali e di produzione. Anche *Incontri. Percorsi narrativi italiani di fine millennio* di Angelo Chiuchiù, Giuseppe e Marion Pace Ascjak¹⁰ non ha indicazioni sul livello dei destinatari ma, orientativamente vale per B2-C2. I dodici brani di autori contemporanei sono accompagnati da esercizi di comprensione e spunti per la produzione orale e scritta. Rivolta anche ai livelli di contatto è la raccolta di Anna Rita Tamponi, *Italiano a modello*¹¹ che presenta testi organizzati tematicamente. Per ognuno vi sono esercizi da svolgere prima e durante la lettura, sul lessico e sullo stile; quindi esercizi di post-lettura, per la produzione guidata, l'espansione e la scrittura. Destinata a tutti i livelli è la raccolta di *Storie per imparare* di Maria Teresa Dinale e Elena Maria Duso.¹² I brani narrativi sono preceduti da una breve biografia e da domande per la pre-lettura; sono seguiti da esercizi per comprensione, lessico, morfosintassi e produzione.

Storia e testi di letteratura italiana per stranieri di Paolo Balboni e Mario Cadorna ripreso poi, con l'aggiunta di una introduzione, nel successivo *Letteratura italiana per stranieri*, a cura di Anna Biguzzi e Paolo Balboni,¹³ è un'antologia di brani letterari dal Trecento al Novecento. Nelle schede critiche c'è un breve profilo storico della letteratura, una breve sintesi

⁷ M. PICHIASSI, G. ZAGANELLI, *Contesti italiani. Viaggio nell'italiano contemporaneo attraverso i testi*, Perugia, Guerra Edizioni, 1992 (2003).

⁸ P. BROGINI, A. FILIPPONE, A. MUZZI, *Raccontare il Novecento. Percorsi didattici nella letteratura italiana attraverso i racconti di Dino Buzzati, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Alberto Moravia*, Roma, Edilingua, 2005.

⁹ M. ARNAUDO *La pagina breve. Racconti italiani del Novecento*, Genova, CIDEB, 2005.

¹⁰ A. CHIUCHIÙ, G. PACE ASCIAK, M. PACE ASCIAK *Incontri. Percorsi narrativi italiani di fine millennio*, Perugia, Guerra Edizioni, 2007.

¹¹ A. R. TAMPONI, *Italiano a modello 1. Dalla lettura alla scrittura*, Roma, Bonacci, 2006.

¹² M. T. DINALE, E. M. DUSO, *Storie per imparare*, Roma, Carocci, 2004.

¹³ A. BIGUZZI, P. BALBONI (a cura di), *Letteratura italiana per stranieri*, Perugia, Guerra, 2008.

sulla vita degli autori e brani di critici famosi. Alla fine del volume c'è un piccolo vocabolario con i termini usati per parlare di letteratura. *L'Italia raccontata. Antologia di racconti italiani del Novecento* di Anna Mauceri¹⁴ è un volume con commento linguistico e attività didattiche per studenti di lingua e letteratura italiana. Con la sola eccezione delle brevi “riflessioni narratologiche” di *Raccontare il Novecento* la specificità del testo letterario non è molto sfruttata. Tenta di porre rimedio *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, a cura di Erminia Ardisino e Sabrina Stroppa.¹⁵ Il volume presenta agli insegnanti attività di riflessione ed esercizi mirati all'analisi dei testi, per avvicinare gli studenti all'espressione poetica e narrativa della letteratura italiana. In questo testo, infatti, sono presenti anche opere poetiche, oltre a quelle narrative (la scelta antologica va da Dante ai poeti del secondo Novecento) alle quali sono applicate metodologie critiche tradizionali e moderne.

Queste recenti pubblicazioni sono la conferma del rinnovato interesse di studi nei confronti del testo letterario e della riscoperta del suo valore. Infatti, sia esso semplice che complesso, a seconda della scelta effettuata, veicola contenuti ricchi di *humanitas*. La letteratura, inoltre, offre una straordinaria varietà di testi risultando così applicabile a più contesti didattici, può collocarsi al di fuori del tempo e rivelarsi, perciò, sempre attuale o riconoscersi in un preciso momento storico. Il testo letterario è autentico, reale e vivo al tempo stesso; prova di tale vitalità è il fatto che esso sia sempre interpretabile in funzione del soggetto-lettore il quale, assimilandolo, ne coglie il significato grazie ad un importantissimo processo: la rielaborazione personale (che è possibile anche in presenza di testi letterari non necessariamente complessi).

La scelta di un testo letterario, quindi, non è mai banale, soprattutto per i suoi contenuti e i suoi aspetti, favorisce la motivazione, provocando nel discente reazioni che conducono ad una maggiore produzione in termini di *output*. L'insegnamento linguistico ha, quindi, tentato recentemente di recuperare quella straordinaria fonte di *humanitas* del testo letterario e di renderlo protagonista, mediante le opportune strategie volte al conseguimento degli specifici obiettivi, del proprio percorso didattico. Quindi, è evidente quanto sia cambiato l'approccio alla letteratura e quanto questo tipo di testo si possa considerare utile per l'insegnamento della lingua L2/

¹⁴ A. MAUCERI *L'Italia raccontata. Antologia di racconti italiani del Novecento*, Pisa, Pacini, 2003.

¹⁵ E. ARDISINO, S. STROPPA (a cura di), *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, Perugia, Guerra, 2009.

LS proprio perché gratifica gli studenti sotto molti aspetti. Infatti, gli apprendenti sanno con certezza che si tratta di un testo autentico e sentono di aver superato difficoltà non presenti nei testi adattati, per questo, si sentono alla pari dei lettori di lingua madre. Il testo letterario accresce sensibilmente il bagaglio linguistico degli apprendenti perché li costringe a sciogliere enigmi che il testo “solo comunicativo” non presenta, prestandosi come utile strumento di analisi poiché riflette l’immagine sincronica della lingua. Inoltre, come sostengono gli studiosi Pichiassi e Zaganelli,¹⁶ si presta a una doppia possibilità di analisi attraverso le sue caratteristiche di “acronicità” e “acontestualità”, poiché conserva una capacità comunicativa anche al di fuori del contesto pragmatico che lo ha prodotto, perciò la sua comprensione è possibile anche se si ignorano alcune coordinate storico-letterarie. Inoltre, il testo letterario presenta qualcosa da immaginare, fa pensare, quindi discutere, ed eventualmente scrivere; arricchisce gli studenti sviluppando il “saper essere” e interagendo con la loro cultura, li rende più aperti, potenziando le loro capacità di relazionarsi con il mondo. La letteratura italiana in L2/LS è intesa, perciò, come esercizio di lettura che attiva vaste competenze linguistiche, socioculturali ed enciclopediche, strumento versatile che consente molteplici attività comunicative, stimola l’interesse e la creatività.

II. Partendo da queste premesse, si è pensato di sperimentare materiale didattico utilizzando testi letterari che traessero spunto dal testo-immagine. Dal punto di vista metodologico, si è scelta la *progettazione operativa* perché coinvolge possibilità di cambiamento, in quanto nasce dalla negoziazione che s’instaura tra insegnanti e studenti e si realizza a breve termine poiché rappresenta le decisioni che l’insegnante prende, di lezione in lezione, in base al *feedback* fornito dagli apprendenti. In questo modo, gli studenti diventano parte attiva del proprio percorso di apprendimento perché vengono resi consapevoli sia degli obiettivi da raggiungere sia dei materiali e della metodologia adottati. Infatti, la consapevolezza e l’identificazione del percorso effettuato si considerano componente essenziale per garantire la “trasparenza”, uno dei principi fondamentali nel *Quadro Comune Europeo*.

Il riscontro diretto delle scelte applicative che si ottiene nella fase operativa, consente di assicurare che le linee guida curriculari pianificate in precedenza, mantengano un contatto diretto con la realtà della classe. In questo modo, il livello operativo consente di focalizzare gli obiettivi delle singole lezioni.

¹⁶ M. PICHIASSI, G. ZAGANELLI, *Contesti italiani*, Perugia, Guerra, 2003, p.VII.

anche l'immagine "ambigua", la foto d'autore (o la foto duale), capace di stimolare punti di vista, opinioni e confronti.

III. Gli obiettivi di questa attività sono stati:

- insegnare a leggere e analizzare un testo letterario accompagnato da immagini
- dimostrare come è possibile usare la lingua da apprendere anche attraverso un testo letterario
- far scoprire agli studenti i meccanismi della testualità e della letterarietà, per far maturare in loro dei metri di giudizio
- dimostrare che la lingua di un testo letterario contemporaneo costituisce un valido strumento di analisi sincronica
- verificare se il testo letterario è maggiormente comprensibile se si "raccorda" all'immagine fotografica
- sviluppare la capacità di rielaborazione

Le attività didattiche sono partite da testi letterari di autori contemporanei italiani, con lo scopo di avvicinare gli apprendenti al testo letterario, leggerlo, analizzarlo e comprenderlo. Il materiale usato è stato il testo immagine da cui si sviluppa la narrazione e che ha compreso il seguente corpus di testi: Lalla Romano, *Nuovo romanzo di figure e Dall'ombra* e Antonio Tabucchi *Racconti con figure*. Nella scelta si è tenuto conto del processo narrativo che conduce la fotografia a costituire la fonte di ispirazione alla scrittura narrativa. Si è considerato il potenziale valore argomentativo di una fotografia e il percorso che secondo Roland Barthes¹⁹ porta un lettore di una posa fotografica ad aggiungere al testo di partenza riflessioni, immaginazioni private e narrazioni.

Nel primo caso, sono state scelte immagini tratte da *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano, un testo originale e unico nel panorama letterario italiano per la particolare struttura, costituita da testo e immagini fotografiche. Infatti, il volume ha avuto un indiscutibile valore di novità all'interno del panorama letterario italiano, come ha riconosciuto la critica che lo accolse con entusiasmo fin dalle prime edizioni. Si è scelto quest'originale romanzo per stimolare gli apprendenti alla lettura, interpretazione e sviluppo del proprio punto di vista ripercorrendo la modalità di lettura usata dalla stessa autrice. Il primo obiettivo di questa sperimentazione è stato insegnare a leggere un testo letterario. Si è tentato di procedere secondo una

¹⁹ Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

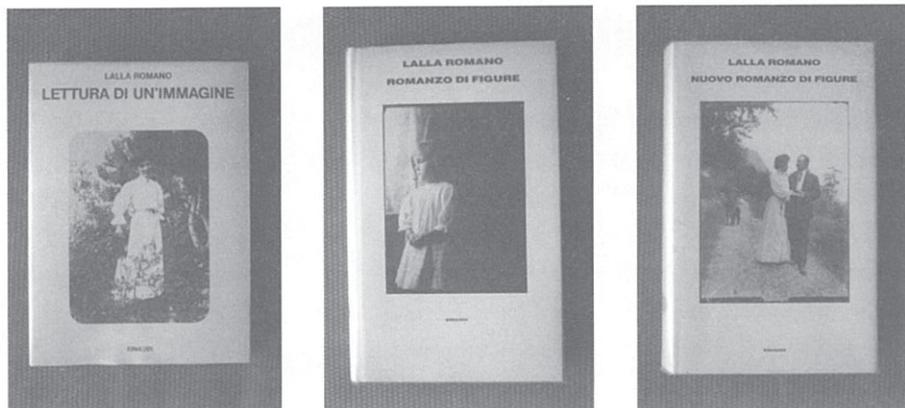


Figura 1 – Copertina di Lalla Romano, *Letture di un'immagine*, 1975; Lalla Romano, *Romanzo di figure*, 1986; Lalla Romano, *Nuovo romanzo di figure*, 1997

lezione completamente acritica, attraverso una lettura libera e “creativa”. Se leggere un testo significa scoprirne il significato intrinseco e quello che aveva nel contesto in cui è stato prodotto, altrettanto interessante risulta scoprirne il significato che può avere per chi lo legge qui e oggi, e, quindi, confrontarne i diversi significati. Si è tentato di sperimentare un'attività di analisi delle copertine delle tre edizioni per sviluppare la formulazione di ipotesi sui generi dei tre testi (si tratta di epistolario, autobiografia, racconti, romanzi), sui personaggi e sull'ambientazione ed infine dei contenuti.



Figura 2 – Copertina di Lalla Romano, *Dall'ombra*, 1999

Tale attività di conversazione può essere considerata una sorta di *warm up* poiché ha dimostrato la sua validità nell'avvicinamento al testo. Si è proseguito con la scelta di una immagine tra le tre disponibili come copertine e si è chiesto agli studenti di scrivere brevi appunti, una breve didascalia e un commento. Dopo aver ricapitolato le differenze di questi tre tipi di scrittura nel confronto con gli elaborati degli studenti, è stato presentato il testo della scrittrice in cui è presente il testo immagine (a sinistra) e il testo scritto (a destra). Infine, si è analizzato il motivo per cui la scrittrice ha definito il proprio testo una sorta di “appunti”. Solo a questo punto è stato

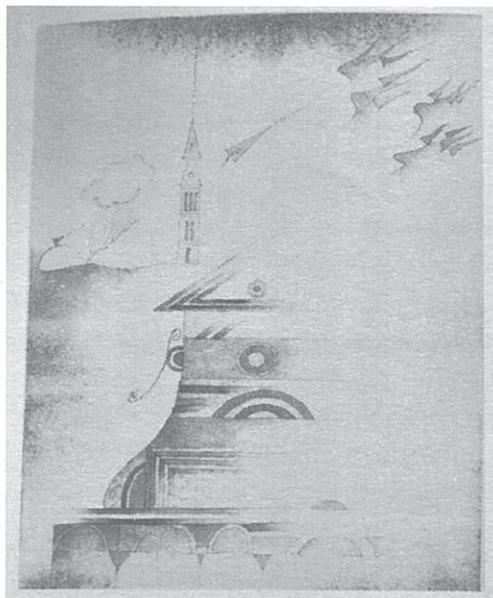


Figura 3 – Tullio Pericoli, *Cartolina da Firenze*, 1983

analizzato il testo di Lalla Romano dal punto di vista linguistico e stilistico. Inoltre, si è pensato di sviluppare le competenze degli studenti specialmente nella stesura del testo argomentativo “senza dossier”, partendo da alcune foto di *Nuovo romanzo di figure*. Nel caso specifico, sono state scelte foto che ritraggono particolari soggetti e che sono generalmente in grado di provocare una reazione nel lettore. Tale attività di produzione orale e scritta è risultata la migliore attività di rielaborazione personale del testo.

Nel secondo caso, invece, le attività di narrazione partono dall’immagine che compare in copertina. Anche in questo caso, quindi, l’immagine rappresenta il punto di partenza. Prima si è cercato di avvicinare gli studenti all’immagine in bianco e nero della classe della scrittrice con altre immagini di classi in particolari momenti della vita scolastica (diploma, carnevale, viaggio di istruzione, in palestra per un torneo) chiedendo agli studenti se anche loro avevano vissuto quella tale esperienza e se ne avevano un ricordo fotografico e perché. Poi si è presentata la foto e si è chiesto cosa avesse in comune con le altre e cosa avesse di così speciale (lo sguardo serio, l’assenza di ragazzi, il bianco e nero) e alla fine è stato spiegato agli studenti che la scrittrice aveva descritto la sua “età di mezzo” attraverso il ricordo di ogni sua compagna di classe. Infine, si è proceduto alla lettura del primo brano del testo e alla comprensione attraverso tecniche di riassunto e la selezione degli elementi topicali.

Quando la comprensione del testo è stata completata, si è chiesto agli studenti di rispondere all'interrogativo finale attraverso cui la scrittrice lascia in sospeso il lettore. Dopo aver discusso sul finale e sulle possibili alternative, si passa all'analisi del lessico del brano e alle riflessioni stilistiche utili al miglioramento della scrittura. Infine, si chiude l'attività con una produzione scritta che coinvolga il ricordo di una "monelleria" infantile rimasta nei ricordi degli studenti.

La lettura e l'interpretazione del breve racconto *Cari saluti* di Antonio Tabucchi offre lo spunto per analizzare il ruolo dell'immagine in quanto ispirazione dell'intera narrazione. Nell'analisi, infatti, sono individuabili alcuni elementi ripresi nel racconto (come per esempio i colori, il titolo, gli uccelli). Questa attività nasce con l'intento di sviluppare la capacità di osservazione degli apprendenti, affinando il loro punto di vista, e stimolandoli a ripercorrere la stessa modalità di osservazione delle piccole cose. Dopo la lettura e la comprensione del brano, privato del finale, è stato chiesto agli studenti di concludere il racconto. In questo modo, non solo si è verificata la completa comprensione del testo ma si è sollecitato il processo di *expectancy grammar* o grammatica dell'attesa legata al contenuto del testo. Dopo il confronto dell'originale e delle versioni degli studenti si è passati ad una attività di comprensione dell'immagine che precede il racconto.

In questo modo, gli studenti hanno cercato gli elementi che hanno ispirato il racconto e ne hanno interpretato l'uso.

Conclusioni

L'ampio stato dell'arte ha dimostrato come e quanto valido sia stato considerato l'uso del testo letterario e quanto tale tipo di testo in ambito L2/LS stia recentemente godendo di rinnovato interesse e prestigio.

Dalle sperimentazioni realizzate in classe si evince una particolare attenzione per gli originali materiali didattici e per il percorso didattico-narrativo attraverso il testo letterario-fotografico che accomuna i brani di Romano e Tabucchi. Si tratta di un percorso originale perché cerca di combinare due ambiti (della didattica della letteratura in ambito L2 e della didattica attraverso l'immagine) che normalmente sono separati (si tratta, infatti, di un aspetto ancora poco studiato, nonostante l'uso dell'immagine sia stato considerato ampiamente positivo e quindi accolto con entusiasmo dalle classi coinvolte nella sperimentazione). Ciò che più è risultato interessante è stato vedere come il testo fotografico possa risultare

parte integrante del testo e come si possa cambiare punto di vista interpretativo dopo aver analizzato il testo-immagine. Al successo delle attività ha contribuito anche il fatto che, nel caso di Lalla Romano, l'autrice era completamente sconosciuta agli studenti che pur essendo degli specialisti di lingua e cultura italiana non l'avevano mai incontrata nelle proprie letture. Nel caso di Antonio Tabucchi, autore molto noto e tradotto all'estero, ha sollecitato interesse soprattutto perché nessuno conosceva ancora la sua ultima pubblicazione *Racconti con figure*. Altro aspetto interessante per gli studenti è stato lo sviluppo del senso critico. Lasciare la possibilità di "leggere" individualmente e poi di confrontare le proprie personali interpretazioni ha stimolato la rielaborazione dei contenuti e, quindi, il confronto con gli altri. Nel caso delle foto contenute nel volume di Lalla Romano, gli studenti hanno lavorato su alcune immagini per l'elaborazione di brevi testi argomentativi su temi di attualità come la libertà di caccia o l'uso delle pellicce nella moda e tale attività si è mostrata valida sia per lo sviluppo delle capacità di scrittura argomentativa sia nella rielaborazione dei testi presentati.

Data la particolarità del materiale didattico, la motivazione, l'interesse e la curiosità sono i fattori necessari per la riuscita delle attività. Si considera auspicabile, infine, che tra i possibili sviluppi della ricerca si prosegua assegnando agli studenti specialisti di letteratura il compito di verificare l'esistenza di analoghi esempi di scrittura letteraria ispirata dal testo-immagine e procedere ad uno studio comparativo, strutturando attività didattiche che confrontino i procedimenti di elaborazione.

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO V, n. 1-2

Gennaio-Dicembre 2006

DA DANTE A QUASIMODO
Giornate di studio per ricordare
Gioacchino Paparelli

Premessa

RINO MELE, *La bianca ombra di Gioacchino Paparelli*

CARLO CHIRICO, *Profilo di un maestro*

RAFFAELE GIGLIO, *La passione dantesca di Gioacchino Paparelli*

ANGELO CARDILLO, *"Fictio"*

GIULIANA ANGIOLILLO, *Canto XV del Paradiso: Cacciaguida*

FRANCESCO TATEO, *Gli studi umanistici di Gioacchino Paparelli*

RAFFAELE SIRRI, *Gli studi di Paparelli su Giambattista Della Porta*

LUIGI MONTELLA, *Il Beni di Paparelli*

EMMA GRIMALDI, *Gioacchino Paparelli e l'idea manzoniana di uomo superiore.*
Alcune note a margine

PINA BASILE, *L'interpretazione del "Limbo dantesco" tra Scervini e Paparelli*

GIOVANNI SAVARESE, *Il Carducci di Paparelli*

CARMINE DI BIASE, *Letteratura italiana contemporanea. Scrittori napoletani*

LUIGI REINA, *Una fruttuosa collaborazione*

SEBASTIANO MARTELLI, *Paparelli, Quasimodo e la critica (con lettere inedite di Quasimodo)*

ALBERTO GRANESE, *L'altra scrittura: da Kawagi a Breton. Gli interventi giornalistici di Paparelli*

ANTONIA LEZZA, *«Misure critiche»: un progetto e una sfida*

RENATO FILIPPELLI, *Testimonianza*

Bibliografia di Gioacchino Paparelli

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo
Dottorato di Ricerca in Italianistica

Lavori in corso Ricerche di Italianistica

Atti del Seminario di Studi
Salerno, 15 giugno 2006

Presentazione di Sebastiano Martelli, Forme e testi teatrali tra fine Ottocento e Novecento. Collaborazioni, riscritture, traduzioni a Napoli e in Sicilia di Annunziata Acanfora, Dante-Liszt per una definizione dei rapporti tra poesia e musica di Leonardo Acone, Per una edizione critica dei "Poemi conviviali" di Pascoli di Aida Apostolico, La riscoperta della «Farfalla» tra le "Strenne" di fine Ottocento di Pina Basile, Emblemi zoomorfi del poeta nel bestiario di Leonardo Sinigalli di Luigi Beneduci, Tiberio Carafa e la cultura napoletana tra XVII e XVIII secolo di Maria Rosaria Bifulco, Salfi e Monti: poesia e politica di Loredana Castori, Demetrio volgarizzato: Giovanni Falgano di Maria Catapano, Postmoderno e narratori italiani di Giovanni De Chiara, Origini, ragioni e storia della neoavanguardia italiana di Gerarda Del Gaiso, La letteratura «alemanna» nell'Italia del Settecento: l'opera di Aurelio De' Giorgi Bertola di Roberta Delli Priscoli, Per l'edizione dell'epistolario inedito di Nicolò Franco (ms. Vaticano Latino 5642) di Domenica Falardo, L'ordine e il kaos. Alcune caute ipotesi classificatorie per le "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello di Antonio Biagio Fiasco, Carlo Emilio Gadda, "Racconto italiano di ignoto del Novecento": influssi dannunziani e scelte stilistiche di Gaetano Fimiani, Per una nuova edizione degli scritti del Foscolo durante l'esilio in Inghilterra di Enza Lamberti, Posar le parole come il pittore i colori. Immagini e suggestioni cromatiche nella lirica di Aldo Palazzeschi di Maria Luisa Luciano, Il romanzo del cinematografo. L'influenza dell'arte muta sulla letteratura minore del primo Novecento di Gianfranco Martana, La contaminazione dei movimenti narrativi nelle novelle di Luigi Pirandello: il sommario integrato di Raffaele Messina, Paolo Pacello di Aversa di Novella Niccodemi, Per un'edizione critica dei "Poemetti" di Pascoli di Ilaria Ponticelli, PoeML: una nuova struttura per la codifica del verso? di Gian Paolo Renello, «Il Gatto Letterato» e la cultura napoletana della prima metà dell'Ottocento di Serenella Ricciardi, La poesia di Dino Campana tra musica e immagini di Carlo Santoli, D'Annunzio o Svevo di Antonella Santoro, La personalità e l'opera di Basilio Puoti: nuove lettere di Giovanni Savarese

Delta3Edizioni - Grottaminarda (AV)

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo
Dottorato di Ricerca in Italianistica

Lavori in corso 2

Ricerche di Italianistica

Atti del Seminario di Studi
Salerno, 6 novembre 2009

Premessa di Sebastiano Martelli, *Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea* di Annunziata Acanfora, *La traduzione della Divina Commedia in dialetto calabrese* di Salvatore Scervini di Giuseppina Basile, *Il dramma gesuitico al Collegio dei Nobili di Napoli: le tragedie del Padre Leonardo Cinnamo* di Domenico Cappelluti, *Lodovico Domenichi volgarizzatore di Plutarco: la violazione del codice musaico nel classicismo/eteroclassicismo di un eclettico poligrafo* di Gabriella Carrano, *Le novelle letterarie dei giornali del Settecento* di Loredana Castori, *Giorgio Strehler e i suoi Mèmoires* di Carmela Citro, *Aspetti del parlato teatrale nella commedia La Gnoccolara (1733)* di Pietro Trincherà di Gerarda D'Amato, *Giornalismo letterario e testimonianze inedite nel Settecento tra Europa e Mezzogiorno d'Italia: il «Magazzino Enciclopedico Salernitano»* di Roberta Delli Priscoli, *Poesia e musica tra Medioevo e Rinascimento: interferenza e tradizione* di Vincenzo Dente, *Il neorealismo di «Momenti» e Vittore Fiore* di Domenico Iannaco, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani* di Antonia Marchianò, *PoeML: appunti per la codifica del verso libero* di Gian Paolo Renello, *Didone in letteratura e in musica: uno sguardo preliminare* di Renato Ricco, *Le Rime di Isabella Andreini* di Nunzia Soglia

MACRAMÈ

Studi sulla letteratura e le arti

a cura di

ROSA GIULIO, DONATO SALVATORE e ANNAMARIA SAPIENZA

Introduzione di Rosa Giulio, Donato Salvatore e Annamaria Sapienza, I volti di Medea da Euripide a Lars von Trier: mito letteratura cinema di Alberto Granese, Una proposta per Barthélemy d'Eych, pittore francese a Napoli al seguito di Renato d'Angiò di Donato Salvatore, L'Ariosto a Sibari con "La Cassaria" in versi di Pina Basile, Petrarchismo e antipetrarchismo nel "Canzoniere" di Paolo Pacello di Novella Niccodemi, Giovanni da Falgano, "Libro della altezza del dire" (Per l'edizione del volgarizzamento del "Peri ypsous" di Ps. Longino) di Angelo Cardillo, Dalla traduzione al volgarizzamento: il caso di Giovanni da Falgano di Maria Catapano, Isabella Andreini, una "stella" ante litteram di Nunzia Soglia, Dal teatro cavoto alla farsa cavaiole: percorsi, forme e lingua di un genere di periferia di Rosa Troiano, Il "visibile narrare": la drammaturgia del vedere nella teatralità gesuitica di Domenico Cappelluti, Epica ed emblemata: figura e motto in un poema del Settecento di Rosa Giulio, Franz Schubert e la "Didone abbandonata" di Pietro Metastasio. La "Didone abbandonata" di Metastasio: la forza del mito e l'urgenza del moderno di Renato Ricco, Luigi Rossi e il pensiero visivo di Milena Montanile, Un melodramma nella Milano di Napoleone: "La congiura pisoniana" di Francesco Saverio Salfi di Loredana Castori, Liricità e asimmetria. Versificazione e forma musicale nel "Falstaff" di Boito e Verdi di Massimiliano Locanto, Lungo viaggio di Turandot di Emma Grimaldi, Le arti "nobilissime" nella poetica di Luigi Settembrini di Nunzia D'Antuono, "L'albergo" nell'officina poetica di Giovanni Pascoli di Ilaria Ponticelli, Laboratorio pascoliano: "Il poeta degli Ilioti" di Aida Apostolico, Giovanni Pascoli, Pensieri di Renato Aymone, L'opera di Salvatore Di Giacomo: letteratura, teatro e musica di Antonia Lezza, Intuizione lirica e sguardo cromatico: Paul Klee - Aldo Palazzeschi di Maria Luisa Luciano, Viaggio nella Follia: l'"Enrico IV" (da Luigi Pirandello a Glauco Mari) di Carmela Citro, "Nella mia carne viva e con tutto lo strazio dell'anima", "L'altro figlio" e "La vita che ti diedi". Un'ipotesi dittologica per lo stilema della maternità in Luigi Pirandello di Antonio Biagio Fiasco, La cultura fotografica in Pirandello. Un percorso di lettura attraverso le "Novelle per un anno" di Raffaele Messina, "Grecità" e "Umanità" in Salvatore Quasimodo di Gabriella Carrano, Per una dialettica letteraria delle arti e dei mezzi di comunicazione. Gli spazi e le voci di Gadda di Gaetano Fimiani, "Il Signor Dudron" di Giorgio de Chirico: dall'immagine alla parola di Roberta Delli Priscoli, Letteratura e cinema negli anni Trenta: "Passaporto rosso" di Sebastiano Martelli, Italo Calvino e Vittore Carpaccio. «Il disegno dietro il disegno» di Epifanio Ajello, Teatro del testo e teatro dell'attore a Napoli negli anni Cinquanta di Annamaria Sapienza, Scritture verbali e messaggi visivi nella "civiltà dell'immagine": l'«Almanacco Letterario Bompiani 1963» di Antonia Marchianò, Ser Cecco e amico Faber. Tra poesia e musica, l'incontro virtuale di due spiriti liberi di Vincenzo Dente

Liguori editore

