

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XXIII

numero 1-2

2024



EDIZIONI
BUONAIUTO

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore
SEBASTIANO MARTELLI

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

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

Segreteria di Redazione
ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

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

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi

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

«Misure critiche» è consultabile in *open access*, insieme al relativo “Codice etico”,
sul sito dell'Università degli Studi di Salerno
<http://elea.unisa.it/handle/10556/749>

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

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

ISSN: 0392 – 6397

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XXIII, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2024

Saggi

CLAUDIA MAGGI, <i>Chi è grande poeta tragico, è anche poeta comico: Platone e Proclo sul tragi-comico</i>	pag. 5
CAMILLA FIORE, <i>Immagine dell'antico nel Seicento. Le prime indagini anti-quarie tra scienza e meraviglia</i>	» 31
DOMENICA FALARDO, <i>A proposito di censura ecclesiastica, plagio letterario e Lumi meridionali: l'Elogio storico dell'abate Genovesi di Giuseppe Maria Galanti</i>	» 42
RENZO RABBONI, <i>Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento: per un articolo di Aleksandr N. Veselovskij dedicato ad Alessandro D'Ancona</i>	» 78
QUIRINO GALLI, <i>Il sangue salvifico nella rappresentazione teatrale</i>	» 109
LORENZO CANOVA, <i>La rivelazione della grande pittura. Il periodo "barocco" di Giorgio de Chirico e il ritorno all'arte sacra</i>	» 136
GIULIA DELL'AQUILA, <i>Filologia, letteratura e cultura popolare nello Scotellaro di Giovanni Battista Bronzini</i>	» 159
ROBERTA NUOVAVIA, ALBERTO SANA, <i>Fedeli (nonostante tutto) alle amicizie: il carteggio Pomilio-Pampaloni del Centro Manoscritti di Pavia</i>	» 173
PIERNICOLA MARIA DI IORIO, <i>Il Barocco di Gino Marotta: nuove forme di meraviglia</i>	» 215

Interventi

RENATO RICCO, <i>Tessere di storiografia farnesiana (e non solo). Nuove luci su Paolo Giovio</i>	» 235
--	-------

Note e Rassegne

ROSA TROIANO, <i>Il Dizionario del dialetto di Sant'Arsenio e la lessicografia amatoriale in Campania</i>	» 251
---	-------

ANTONIO CALARONI, <i>Ritorno di Curzio Malaparte</i>	pag. 263
MILENA MONTANILE, <i>L'Elogio del vino di Gina Lagorio</i>	» 272

Recensioni

Davide Colombo, Caterina Falotico, Emilio Giordano, Luciano Mariti, Stella Scabelli, Lucia Cristina Tirri, Rosa Troiano	» 279
--	-------

Libri ricevuti	» 301
-----------------------------	-------

CHI È GRANDE POETA TRAGICO, È ANCHE POETA COMICO: PLATONE E PROCLO SUL TRAGI-COMICO

ABSTRACT

Scopo di questo contributo è dimostrare come l'analisi avviata da Proclo nella quinta dissertazione del proprio Commento alla *Repubblica* si muova per lo più in accordo con le critiche platoniche alla poesia in generale e alla tragedia e alla commedia in particolare, nella misura in cui tanto Platone quanto Proclo sviluppano la propria indagine a partire da una cornice psicagogica che tiene conto dei danni che gran parte della produzione poetica può esercitare sugli aspetti irrazionali dell'anima. Tuttavia, Proclo trascura lo sfondo storico-letterario della polemica platonica, e in questo modo non può porre la dovuta attenzione né alle molteplici strategie letterarie di dialoghi come il *Simposio*, né alla possibilità della mescolanza di tragedia e commedia.

The aim of this paper is to show how Proclus' analysis in the fifth dissertation of his *Republic* Commentary moves largely in accordance with Platonic criticism of poetry in general and tragedy and comedy in particular, insofar as both Plato and Proclus develop their investigation from a psychagogical framework that takes into account the damage that a large part of the poetic works can exert on the irrational aspects of the soul. However, Proclus neglects the literary-historical background of Plato's polemic, and in this way he cannot give due attention either to the multiple literary strategies of dialogues such as the *Symposium*, or to the possibility of the mixture of tragedy and comedy.

PAROLE CHIAVE: Poesia, tragedia, commedia, paratragedia, paracommedia.

KEYWORDS: Poetry, tragedy, comedy, paratragedy, paracomedy.

1. *Le prime tre aporie nella quinta Dissertazione del Commento alla Repubblica e le soluzioni di Proclo*

L'analisi che, nella quinta dissertazione del proprio Commento alla *Repubblica*, Proclo sviluppa sullo statuto della poesia assume a riferimento la medesima cornice psicologica che fonda le critiche platoniche alla mimesi poetica in generale e alla tragedia e alla commedia in particolare. Non è

un caso se la dissertazione, come è stato puntualizzato, ruoti soprattutto attorno al terzo libro del dialogo platonico¹, quello che Anton Adămut definisce il «libro “pedagogico”»², in ragione di alcuni caratteri pratici che sembrano in parte esulare da una organica costruzione teorica, per diffondersi in una descrizione analitica delle fondamentali fasi dell'educazione ateniese: qui la critica alla poesia non solo ricorre – come è usuale nel procedere didascalico – alle argomentazioni *per exempla*, ma abbonda di toni orrifici, quasi a volere enfatizzare che l'interdizione è rivolta a degli animi fragili, che possono essere indotti ad astenersi dal pericoloso veleno solo per il tramite di una reiterazione del divieto. Quest'ultimo assumerebbe secondo Adămut i caratteri di un «rito di esorcismo», finalizzato a liberare l'animo posseduto – o a rischio di essere posseduto – dalle malie di un mago mimetico che «si traveste / si nasconde in ciò che recita, si trasforma in ciò che recita, diventa ciò che recita»³. Ne consegue che, se il poeta è identificato con quest'uomo «multiplo»⁴, disintegrato in se stesso a opera di una mimesi che rende il travestimento un vero e proprio *habitus*, l'antidoto sarà rappresentato dalla filosofia, la sola medicina in grado di restituire l'uomo a se stesso e di dotarlo di una identità integra e integrata.

Questo scenario non costituirebbe un problema se – come Proclo precisa – Platone non avesse talvolta mostrato di onorare la poesia:

In primo luogo bisogna ammettere che anche su questo punto ci troviamo in difficoltà (διαπορήσαι), ossia sulla ragione per la quale Platone non dà credito all'arte poetica, ma la bandisce dalla città retta, per quanto abbia versato su di essa essenze odorose [...]. E dunque proprio questo argomento ci sembra degno di indagine: se si ammette che la poesia abbia in sé qualcosa di divino, perché mai cacciarla dalla città divina? Se, al contrario, si sostiene che essa non abbia alcuna natura divina, perché viene onorata con tributi divini⁵?

¹ Cfr. PROCLO. *Commento alla Repubblica di Platone*, a cura di M. Abbate, Milano, Bompiani, 2004, p. 69, opera a cui faccio riferimento anche per alcune scelte di traduzione. Dedico queste pagine ai miei amatissimi genitori. Ringrazio Federica Caiazza per avere letto il mio contributo in anteprima e per avermi fornito preziose indicazioni. Un grazie speciale va a mia sorella Roberta: senza il suo fondamentale sostegno, non avrei modo di continuare a studiare.

² A. ADĂMUT, *Repubblica X e mimesis come disavanzo ontologico*, «Hermeneia», XXVII, 2021, p. 232.

³ Ivi, p. 233.

⁴ *Ibidem*.

⁵ PROCL. *In rem. public.* I, 42, 3-9 Kroll. Cfr. PLAT. *Resp.* III, 398 a.

Una seconda aporia scaturisce dal coinvolgimento nel bando della tragedia e della commedia, «nonostante esse contribuiscano a purificarsi dalle passioni (τὴν ἀφοσίωσιν τῶν παθῶν)»⁶. Proclo, inoltre, rileva una almeno apparente contraddizione tra le asserzioni del *Simposio* e quanto, invece, si legge nella *Repubblica*. Mentre, infatti, nel primo dialogo si riconosce al medesimo poeta, se sia eccellente, il poter comporre tragedie e commedie, nella *Repubblica*, infine, tale possibilità viene negata⁷:

Se ne stavano svegli soltanto Agatone, Aristofane e Socrate e continuavano a bere da una grande coppa compiendo il giro sulla destra. Socrate discuteva con loro. [...] Socrate conduceva i suoi interlocutori ad ammettere che la stessa persona deve sapere comporre commedie e tragedie e che chi in arte è poeta tragico, è anche poeta comico. Ed essi, costretti a queste ammissioni e seguendolo poco, dormicchiavano di tanto in tanto⁸.

Raramente uno può essere [...] un buon imitatore di molti modelli. Nemmeno in due forme imitative che appaiono tanto vicine tra loro, ossia la commedia e la tragedia, il medesimo poeta riesce a eseguirle bene entrambe⁹.

Proclo scioglie la prima aporia assumendo come premessa della soluzione il fatto che non vi è dubbio che Platone abbia bandito dalla città la poesia, e che lo abbia fatto pur nella consapevolezza che «a quei tempi essa fosse onorata»¹⁰. La ragione del divieto viene rintracciata in una peculiare caratteristica della mimesi poetica. Non sarebbe, cioè, la mimesi in quanto

⁶ PROCL. *In rem. public.* I 42, 12-13. È assai probabile che, nel sottolineare il ruolo purificatore delle opere drammatiche, Proclo si avvalga, come è frequente fra i neo-platonici, di una contaminazione esegetica che trova spazio anche per modelli e teorie post-platoniche, in primo luogo aristoteliche. Cfr. su questo tema M. COHN, *Comedy, Catharsis, and the Emotions: From Aristotle to Proclus*, «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», II, 2016, pp. 61-67.

⁷ PROCL. *In rem. public.* I, 42, 14-22.

⁸ PLAT. *Symp.* 223 d. Prendo a riferimento per i dialoghi le traduzioni in PLATONE. *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1991.

⁹ PLAT. *Resp.* III, 395 a. Per una presentazione più dettagliata delle aporie cfr. *Proclus the Successor on Poetics and the Homeric Poems. Essays 5 and 6 of His Commentary on the Republic of Plato*, ed. by R. Lamberton, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2012, pp. XVIII-XX. Per la dipendenza di Proclo da Siriano nella presentazione e risoluzione di alcune delle questioni trattate nella dissertazione cfr. A. D. R. SHEPPARD, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, 1980, p. 39 sgg.

¹⁰ PROCL. *In rem. public.* I, 43, 27-28.

tale a essere oggetto di bando – come fondare, altrimenti, la relazione mimetica tra sensibile e intelligibile e la funzione *artigianale* accordata al demiurgo? –, ma il modo in cui la poesia realizza l'imitazione, che prende forma nella duplice possibilità di una mimesi dissomigliante o somigliante:

<Platone> mostra consapevolezza del fatto che nei loro processi imitativi i poeti commettono un duplice ordine di errori: da una parte, essi imitano le cose senza rispettare la somiglianza con le cose (ἀνομοίως) [...]; in secondo luogo, nel farsi talvolta imitatori secondo somiglianza di realtà troppo variegata (ποικίλων), restituiscono imitazioni altrettanto variegate¹¹.

Per chiarire cosa intenda con la nozione di imitazione dissomigliante, Proclo si conforma ai rilievi platonici contro i discorsi inadeguati sugli dei e sugli eroi. Essi mostrano in controluce l'approssimarsi dell'imitazione poetica a quella propria del sofista, nella misura in cui entrambi – il poeta e il sofista – non pongono in essere il non-essere, ma dicono di ciò che esiste quanto ciò-che-esiste non-è. Dunque, il problema di questo tipo di μίμησις è la pretesa di produrre discorsi che dicono su ciò-che-è le cose in-modo-diverso-da-come-esse-sono, e di farlo ricorrendo spesso a forme di incantamento che, nel creare apparenze, guadagnano l'assenso dell'ascoltatore anche in ragione della dimensione emotivo-persuasiva della parola¹²:

Quando imitano le imprese degli dei o degli eroi, sfugge <ai poeti> il fatto di imitarle in un modo che non risulta somigliante al vero: ricorrendo a termini che sono densi di carica emotiva e risultano invero contrari tanto alla natura, quanto alla legge divina, essi [...] rendono i costumi degli eroi simili a quelli umani [...] e inoltre si servono di nomi che – utilizzati come velo della verità che li riguarda – sono tuttavia sconvenienti per gli dei; nomi di cui non

¹¹ Ivi, I, 44, 2-6. Per l'ascendenza platonica della mimesi dissomigliante cfr. ad es. PLAT. *Resp.* II, 377 b sgg.; III, 386 a sgg.; *Leg.* II, 668 d sgg. Per la nozione di μίμησις ποικίλη cfr. PLAT. *Resp.* X, 605 a sgg., da cui si evince che l'imitazione «variegata» è quella capace di rappresentare e dare ascolto alla sfera più volubile dell'anima, ossia a quella irrazionale e, perciò, maggiormente eccitabile.

¹² Su questi temi cfr. W. ALLAN, *Poetry and Philosophy in the Sophists*, «Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades», XLIV, 2020, pp. 285-306; L. CANDIOTTO, *Incantamenti. Il potere della parola in Socrate e i rapsodi e l'invenzione platonica della performance filosofica*, «Anais de Filosofia Clássica», XI, 2017, pp. 36-51; G. E. M. DE PINOTTI, *La crítica platónica a oradores, poetas y sofistas. Hitos en la conceptualización de la mimesis*, «Estudios de Filosofía», XXXIV, 2006, pp. 9-27.

è facile che si ergano a giudici gli ascoltatori, soprattutto se sono giovani¹³.

La menzogna relativa agli eroi è facilmente evitabile e, perciò, risulta esecrabile, nella misura in cui essa rende simile il dissimile, pretendendo di equiparare la natura eroica a quella umana¹⁴. Più complesso è lo statuto della menzogna nei discorsi sugli dei. In questo caso, si mente in ragione di un problema originario, individuato nell'impossibilità, per il linguaggio umano, di aderire pienamente a ciò che trascende le capacità tanto della forma discorsiva, quanto delle immagini. Dunque, le parole poetiche non riescono a svelare: esse celano la verità sul divino attraverso il ricorso al mito; nel farlo, finiscono, tuttavia, con il produrre una situazione narrativo-descrittiva che, senza l'appello alla lettura allegorica di cui si incarica la filosofia, rischia di generare una fede alla lettera che sconfina nell'assurdo¹⁵. È in questa prospettiva che Proclo si sente legittimato ad affermare:

In un caso, quando sarebbe necessario dire il vero, essi mentono in ragione della natura non verosimile delle passioni che attribuiscono agli dei; nel secondo caso, quando sarebbe necessario mentire, non sanno farlo bene, a causa dell'incapacità dei termini – che essi adottano nelle opere mitologiche a proposito degli dei – di parlare in modo verosimigliante¹⁶.

È a partire da tale premessa che Proclo crea le condizioni per sciogliere la prima aporia, almeno in relazione alla mimesi dissomigliante e alla poesia omerica. Poiché quest'ultima, una volta interpretata in chiave simbolico-allegorica, sembra a Proclo coerente con l'insegnamento teo-

¹³ PROCL. *In rem. public.* I, 44, 6-17. Sulla questione dei termini divini come strategia di velamento della verità cfr. PROCLO. *Commento alla Repubblica di Platone*, cit., p. 351, nota 1.

¹⁴ Per il ruolo delle nature eroiche nella speculazione di Proclo all'interno dei gradi della realtà e per la conseguente reinterpretazione di alcuni riferimenti platonici cfr. E. P. BUTLER, *Time and the Heroes*, «Walking the Worlds: A Biannual Journal of Polytheism and Spiritwork», I, 2014, pp. 23-44; G. MILES, *The Achilles of Proclus*, «The Classical Quarterly», LXXII, 2022, pp. 877-888.

¹⁵ Cfr. PROCL. *In rem. public.* I, 44, 17 sgg. e PROCLO. *Commento alla Repubblica di Platone*, cit., p. 351, nota 2; *Proclus the Successor on Poetics and the Homeric Poems*, cit., pp. XXIII-XXIV; R. LAMBERTON, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 162 sgg. Il ruolo della mimesi poetica all'interno delle vie che conducono agli dei è affrontata in maniera dettagliata da Proclo nella *Teologia Platonica*. Si veda ad es. *Theol. Plat.* I, 4.

¹⁶ PROCL. *In rem. public.* I, 45, 1-6.

logico di Platone, il commentatore conclude che il suo bando sia dovuto all'impossibilità, per i giovani, di cogliere i significati nascosti della parola poetica. Dunque, la poesia omerica può essere bandita sul piano dell'educazione dei giovani e, allo stesso tempo, essere onorata da chi sia stato iniziato alla scienza teologica¹⁷.

Per quanto riguarda il secondo errore imputabile a una scorretta mimesi, ossia quello di una imitazione sì fondata sulla somiglianza, ma di natura variegata, Proclo lo rinviene in particolare in quelle espressioni poetiche che discutono di vicende umane¹⁸, e ne rintraccia l'origine nel *Timeo*, dove è detto che «la razza mimetica è in grado di imitare meglio quelle cose all'interno delle quali è stata cresciuta»¹⁹. Riprodurre in modo fedele, perciò inevitabilmente *variopinto*, la natura umana equivale in primo luogo a generare una sorta di imitazione mista, in ragione della quale si imitano temperamenti dissoluti alla stessa maniera di quelli assennati²⁰; si determinano, in secondo luogo, dei ritratti eterogenei che, da un lato, manifestano la mutevolezza propria della natura del poeta che ritrae e, dall'altro, plasmano nell'eccitabilità quei caratteri ancora facili a subire il fascino indiscriminato di ogni forma di imitazione²¹.

L'imitazione variegata, per la sua stretta relazione con la mimesi antropomorfa, è quella che mostra le più immediate connessioni con la struttura psichica dell'uomo e che, per la medesima ragione, risulta di

¹⁷ Cfr. M. ABBATE, *La Repubblica di Platone nell'esegesi simbolica, e metafisico-teologica di Proclo*, «Fons», II, 2017, p. 155, nota 5. Sul rapporto fra allegoria e scienza teologica e sulla possibilità per Proclo di rileggere in questa dimensione la critica di Platone contenuta nel terzo libro della *Repubblica* cfr. A. D. R. SHEPPARD, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, cit., pp. 145-161; R. PICHLER, *Allegorese und Ethik bei Proklos. Untersuchungen zum Kommentar zu Platons Politeia*, Berlin, Frank & Timme, 2006, pp. 46-95. La valenza riconosciuta all'allegoria rovescerebbe la scala delle virtù poetiche inneggianti alla chiarezza di matrice aristotelica, giacché si rintraccerebbe nel ricorso a un linguaggio non chiaro, il cui messaggio è per definizione oscurato, il principale indicatore della grande poesia. Cfr. T. STRUCK, *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of Their Texts*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 4 sgg. Sull'attenzione riservata dai neoplatonici al ciclo epico si veda ad es. G. SCAFOGLIO, *Proclo e il ciclo epico*, «Göttinger Forum für Altertumswissenschaft», VII, 2004, pp. 40-41 e rinvii.

¹⁸ Cfr. PROCL. *In rem. public.* I, 47, 16-17.

¹⁹ Cfr. PLAT. *Tim.* 19 d. Si vedano anche ARIST. *Poet.* A 4, 1448 b 5-9, e CH. C. EVANGELIOU, *Man as the Most Mimetic Animal According to Aristotle*, in *The Many Faces of Mimesis. Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece*, ed. by H. L. Reid, J. C. DeLong, Sioux City, Iowa, Parnassos Press, 2018, pp. 175-186.

²⁰ Cfr. PROCL. *In rem. public.* I, 46, 7-10.

²¹ Ivi, I, 46, 11 sgg.

più complesso sradicamento. L'affermazione platonica per cui l'uomo apparterrebbe a una razza naturalmente mimetica è colta da Proclo anche nella logica della somiglianza onto-genetica di ciò che è inferiore con ciò che è costitutivamente superiore, aspetto che rende la tendenza umana all'assimilazione con la realtà contemplata naturale e, per così dire, *fatale*: questa disposizione a un'assimilazione ontologicamente fondata rende, infatti, l'anima aperta anche a quelle che potremmo definire assimilazioni *orizzontali*, le quali chiamano in causa non più ciò che produce la $\psi\upsilon\chi\eta$, ma ciò in cui essa si riflette in quanto lo riconosce come proprio simile per la comune matrice genetica, ossia un'altra anima, un altro carattere o quanto ne riproduca forme e fattezze²².

Se l'anima non può impedirsi di imitare, diventa, proprio per questo, fondamentale individuare cosa convenga imitare o meno. L'insistenza di Proclo sulla preferibilità della mimesi di caratteri semplici è, in tal senso, anche un'allusione alla semplicità propria delle anime individuali, in quanto nature uni-molteplici e incorporate. In questo ambito, la semplicità equivale al conformarsi organico e ordinato delle parti in relazione all'intero; l'eterogeneità è, invece, prodotta dal mancato coordinamento delle funzioni psichiche, il quale potrebbe essere favorito dall'imitazione di caratteri mutevoli, in grado di trascinare verso tensioni opposte uno spettatore non ancora ordinato in se stesso²³. Solo nel caso in cui l'ete-

²² La possibilità di associare la mimesi all'assimilazione – che si tratti o meno di un'assimilazione consapevole – è rielaborazione di un'idea già presente nel modello platonico. Come opportunamente ha osservato Barbara Botter commentando *Phaed.* 74 d-75 d («questa cosa che vedo è qualche cosa che vuole essere come un'altra, cioè come uno degli esseri che sono per sé, ma rispetto a esso è manchevole [...]». Tutte le cose [...] che percepiamo mediante le sensazioni [...] hanno desiderio di essere come quello, ma rimangono inferiori a esso»), c'è negli enti che imitano l'espressione di un desiderio di adeguarsi al modello che permette di definire la mimesi una «somiglianza intesa come sforzo di assimilazione». Cfr. B. BOTTER, *Emozione e realtà nell'immagine di Platone*, «Classica», XXVIII, 2015, pp. 25-26.

²³ Questa lettura psicologica e psicagogica del problema della mimesi e dei rischi di una scorretta assimilazione, determinata da un certo genere di produzione poetica, trova luce anche nel modo peculiare in cui Proclo concepì il proprio commento alla *Repubblica*: è infatti significativo che moltissimo spazio sia stato accordato dal filosofo a un commento puntuale alle pagine conclusive del decimo libro del dialogo, ossia alla sezione riguardante il mito di Er, con la corrispondente problematica concernente il tema della scelta. Dunque, come opportunamente sottolinea Robert Lamberton (*Proclus the Successor on Poetics and the Homeric Poems*, cit., p. XV), «263 pages of the commentary (39.6 percent) are devoted to just eleven pages (or roughly 2.7 percent) of the dialogue, and these are the only pages to receive the sort of treatment that is the norm for the other

rogeità rappresentasse l'alternativa a un'omogeneità orientata verso il peggio, l'imitazione variegata potrebbe essere ammessa e risultare, anzi, auspicabile, giacché la mescolanza, tipica dell'imitazione eterogenea, darebbe spazio anche all'evenienza di assimilare il contrario del peggio. Senza questa mescolanza, la scelta di una vita diversa potrebbe rivelarsi, se non impossibile, certamente più impervia, in virtù del fascino che certe forme di potere assoluto possono esercitare sulle anime:

Potremmo scoprire che la forma di imitazione eterogenea si riveli di una qualche utilità per alcuni, ossia per quegli uomini per i quali l'assenza di eterogeneità può risultare più dannosa dell'eterogeneità stessa: essa è utile in ogni forma di regime tirannico, in quanto non permette di trarre godimento solo dalla peggiore forma di vita, ma favorisce la risalita che è resa possibile dall'imitazione di costumi di ogni sorta, in ragione del fatto che essa abbraccia tanto le migliori pratiche di vita, quanto le peggiori²⁴.

Tuttavia, l'apertura verso l'imitazione variegata si riduce a questi casi estremi. Ciò spiegherebbe perché la seconda aporia, quella relativa alla poesia drammatica, si riveli per Proclo di minore complessità, anche in considerazione del fatto che Platone sembrerebbe avere concesso poco spazio al suo recupero all'interno di una città bene ordinata²⁵. Il bando del genere drammatico è, infatti, considerato come l'esito necessario della condanna della mimesi variegata: quanto più la mimesi prende a proprio oggetto caratteri eterogenei, tanto più essa si rivelerà dannosa,

commentaries», il che permette di concludere che «the Myth of Er was the portion of the *Republic* that was taught in Athens, and it probably constituted part of the regular curriculum». Interessante a tal proposito è la tavola sinottica (ivi, pp. XXI-XXIII) dove Lamberton mostra la stretta corrispondenza, nella lettura offerta da Proclo della mimesi poetica, fra le tripartizioni mimetiche, quelle psichiche e i livelli della realtà.

²⁴ PROCL. *In rem. public.* I, 48, 11-17. Deriva probabilmente da considerazioni simili l'attenzione che sia nel *Gorgia*, sia nella *Repubblica* Platone dedica alle ragioni della fascinazione scaturente dall'idea di poter violare le norme, idea presente sia in chi incarna un tale genere di violazione, sia in chi si trovi come spettatore – politico o teatrale – di fronte alla vita del tiranno. Ed è evidente che l'enfasi accordata nella tragedia alla figura del tiranno non può se non esigere, all'interno di precisi modelli speculativi, tutte quelle cautele che emergono dalla trattazione platonica dei generi poetici. Cfr. su tali questioni F. DE LUISE, *La hybris degli antichi e la posta in gioco del limite*, «Teoria politica», XII, 2022, pp. 75-95.

²⁵ Basti pensare che nelle *Leggi*, a tutela dell'onorabilità dei cittadini, è fatto divieto ai comici di canzonarli, il che, di fatto, priva la commedia di gran parte della sua essenza. Cfr. PLAT. *Leg.* XI, 935 d-936 a.

dal momento che allontanerà l'anima da quell'assunzione di semplicità che, come si è detto, è imprescindibile condizione per rendersi simili alla natura divina, supposta come semplice proprio perché ontologicamente superiore. Poiché la tragedia e la commedia sono, tra le manifestazioni poetiche, quelle che maggiormente veicolano l'assimilazione di tratti eterogenei, non c'è modo, a parere del commentatore, di annoverarle tra quelle forme espressive in grado di contribuire alla purificazione dell'anima²⁶, non solo in ragione del fatto che esse si rivolgono alla sfera emotiva, ma anche perché favoriscono le manifestazioni estreme delle emozioni, divaricando quelle tra loro opposte e, così, vanificando ogni tentativo dell'intelletto di domare la parte emotivo-appetitiva dell'anima:

Queste forme poetiche sono rivolte in particolare a quella parte dell'anima che più di tutte soggiace alla passione: la commedia eccita la parte amante del piacere e la trascina verso risate del tutto fuori luogo; la tragedia alimenta quella attratta dal dolore e la trasporta verso lamenti indecorosi [...]. Quei generi poetici che, assieme all'eterogeneità, rivelano mancanza di misura nello stimolare queste passioni, sono molto lontane dal risultare utili alla purificazione²⁷.

Dunque, la poesia drammatica va bandita senza eccezioni. Ciò stabilito, la sola vera difficoltà riguarderebbe la terza aporia e la questione della conciliazione fra il *Simposio* e la *Repubblica* in merito all'evenienza che l'espressione tragica e quella comica possano vedere eccellere il medesimo individuo. A partire dall'assunto di una stretta correlazione tra le forme poetiche e la struttura dell'anima, Proclo accorda priorità veritativa alla *Repubblica* – dialogo psicagogico per eccellenza – e risolve l'aporia. Poiché quanto più un ente si allontana dal principio, tanto più molteplice sarà la sua natura, l'anima individuale, da questo punto di vista, incarna una condizione di dispersione rispetto a cui risulterà maggiore solo quella di ciò che dall'anima dipende, ossia la corporeità. La molteplicità dell'anima si manifesta nelle sue facoltà, le quali non possono se non essere diversi-

²⁶ Cfr. PROCL. *In rem. public.* I, 49, 13 sgg.

²⁷ Ivi, I, 50, 11-24. L'espressività mimetica nelle sue forme esagerate, confluita nella progressiva confusione dei generi musicali, era individuata da Platone anche tra le cause della decadenza del teatro, prono al piacere dello spettatore, piuttosto che alle regole degli esperti. Cfr. PLAT. *Leg.* III, 700 d-701 b; G. TEDESCHI, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste, Eut, 2017, p. 54. Si vedano anche le considerazioni di P. DESTREE, *Plato on Tragic and Comic Pleasures*, in *Plato on Art and Beauty*, ed. by A. E. Denham, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 126-135.

ficato – in caso contrario, queste sarebbero del tutto unificate e la *ψυχή*, pertanto, appartenerebbe a un ordine ontologicamente superiore. Ora, poiché il poeta tragico e quello comico attingono a *dynameis* psichiche diverse, è impossibile che il medesimo uomo possa essere un grande tragico e un grande comico²⁸.

A partire da questa cornice psicologica, Proclo conclude che la tesi difesa nel *Simposio* richiede l'esplicitazione di due abilità che, una volta distinte, sciolgono in via definitiva i nodi: da un lato, il poeta deve essere un esperto, nel senso di conoscere gli aspetti tecnici della composizione; dall'altro, deve sapere imitare con coerenza, il che esige che egli – se è vero che l'imitazione è conforme alla struttura della propria anima, oltre a delineare i caratteri di quella altrui – conosca o quanto si accorda al pianto o quanto si accorda al riso. Circa il primo requisito, è plausibile che la medesima persona conosca le tecniche drammaturgiche nel loro complesso, ed è a questo che Platone farebbe riferimento; in merito al secondo, è da escludere che la conoscenza dei caratteri tragici e comici possa appartenere al medesimo poeta ma, a parere di Proclo, il maestro non si sarebbe spinto fino ad affermare questo²⁹.

2. Platone e il suo tempo: la tragedia, la commedia e la loro mistura

2.1. Platone e la poesia drammatica

La ricostruzione procliana, pur con le inevitabili *rigidità* proprie delle filosofie sistematiche, coglie aspetti che non sono estranei alla genuina visione platonica. Ciò di cui si avverte, invece, l'assenza è quel colore vitale che si respira nei dialoghi, il quale non incarna un aspetto meramente accidentale della produzione platonica, ma appartiene al senso stesso dei suoi modi scritti. Come ha sottolineato Martha Nussbaum a tal proposito, lo stile platonico – così come molte delle immagini o dei miti a cui il filosofo chiede sostegno – è a tal punto immerso nella cultura del suo tempo e, soprattutto, nella cultura poetica, che si rischierebbe di non comprendere nella sua articolata completezza la scelta filosofica di Platone, se si pretendesse di sradicarla dal suo mondo³⁰.

²⁸ Cfr. PROCL. *In rem. public.* I, 51, 26 sgg. e PROCLO. *Commento alla Repubblica di Platone*, cit. p. 352, note 9-10.

²⁹ Cfr. PROCL. *In rem. public.* I, 53, 8 sgg.

³⁰ M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it. a cura di M. Scattola e R. Scognamiglio, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 63.

Inserire la riflessione platonica nel mondo che le è proprio ha almeno tre immediate implicazioni, una di ordine metodologico, la seconda e la terza di ordine storico-teoretico. Riguardo al primo aspetto, Maurizio Migliori invitava a non dimenticare che l'uomo greco leggeva ad alta voce, il che sortiva degli effetti sui tempi di lettura e sul modo di rapportarsi al testo significativamente diversi rispetto a quelli generati dal progressivo affermarsi della lettura mentale: quello che talvolta in una lettura mentale può essere trascurato come pleonastico o ininfluente rispetto all'andamento generale di un'argomentazione, risulta, nell'altro caso, ordito nel tessuto generale dello scritto, il che permette di cogliere in maniera più integra, anche se più lenta, l'intima correlazione, nel testo stesso, fra parti e tutto³¹.

Per quanto concerne il secondo punto, non va mai trascurato che le opere dei poeti vengono lette da Platone come «riflessioni etiche di pieno diritto»³²: ciò dà ragione alla gerarchia di livelli mimetico-psichici ammessa dal Proclo interprete di Platone e al vasto sistema di scale e gradi che guidano alla conoscenza del divino; conduce altresì, nel caso più specifico delle intenzioni platoniche, ad accordare verosimiglianza all'idea che, se si assume a riferimento non il problema gnoseologico o ontologico, ma quello morale, esiste una «continuità tra la tragedia e la filosofia greche»³³. Platone, in ciò fedele allo spirito del proprio tempo, riconosce come fonti di insegnamento etico la poesia epica, quella lirica, quella tragica, la prosa scientifica, l'oratoria e persino la commedia. È ancora la Nussbaum a rinvenire nella stessa scelta dei modi della scrittura un consapevole confronto da parte di Platone con la tragedia, al punto da non rendere inappropriato concepire i dialoghi come dei veri e propri «drammi filosofici», purché li si sappia leggere «con gli occhi di un contemporaneo di Platone», abituato a non ammettere precise distinzioni di genere a proposito di opere che avevano a oggetto le questioni etiche: a riprova di tale affermazione la studiosa nota come non sia un caso che nella *Poetica* Aristotele proponga per i dialoghi la definizione di drammi in prosa³⁴. Nei dialoghi, come nelle opere drammatiche, lo spettatore

³¹ Cfr. M. MIGLIORI, *Il disordine ordinato. La filosofia dialettica di Platone*, Brescia, Morcelliana, 2013, vol. I, p. 117.

³² M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 63.

³³ Ivi, p. 71.

³⁴ Ivi, pp. 257-260. Il passo citato dalla Nussbaum è ARIST. *Poet.* A 1, 1447 b 10-11, dove in realtà Aristotele contesta che un genere poetico si possa individuare a partire dal solo metro utilizzato e preferisce optare per raggruppamenti di ordine diverso, i quali, nel caso della poesia, devono sempre in un modo o nell'altro confrontarsi con la mimesi.

non si ridurrebbe a testimone passivo dei fatti, ma verrebbe, per così dire, chiamato a valutare quanto accade, soprattutto in relazione all'incidenza degli eventi su possibili cambiamenti di registro nella vita pratica. Dunque, ogni scrittura di impronta etica mirerebbe, in una forma o nell'altra, a una sorta di autoconoscenza e autocomprensione³⁵.

Infine, non si può trascurare la distanza che separa i commentari neoplatonici dai dialoghi. Essa ha prodotto, tra l'altro, un modo diverso di rapportarsi alla drammaturgia e, in particolare, alla risata. I commenti neoplatonici a Platone tendono a scongiurare il riso esplicito e qualsiasi modalità diretta di umorismo, in ciò, per la verità, fedeli ad alcune indicazioni dello stesso Platone, che nel terzo libro della *Repubblica* scoraggia il riso, in quanto veicolo di reazioni scomposte e prive di controllo, le quali andrebbero a stimolare la funzione eccitabile dell'anima³⁶. Proclo, uno dei commentatori più fecondi, sembra ignorare tutto ciò che muove al ridicolo negli scritti del maestro o, quando ne tiene conto, lo risemantizza alla luce di una visione cosmico-simbolica che tenderebbe a leggere il riso alla luce della divina provvidenza³⁷.

Ciò precisato, appartiene a Platone l'obiettivo di muoversi entro il solco di una tradizione rispetto alla quale egli intende costruire un'alternativa esclusiva – aspetto, quest'ultimo, chiaramente intravisto dall'analisi procliana, ma forse non completamente colto nella sua natura, oltre che etico-ontologica, anche storico-letteraria³⁸. Quest'alternativa ha certa-

Cfr. L. CANFORA, *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 5-15, a proposito della possibilità di concepire i dialoghi come veri e propri atti scenici. Gennaro Tedeschi (*Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica*, cit., p. 132 e nota 586) rileva che «la creazione dell'apparato scenografico in una sorta di prologo probabilmente aveva lo scopo di dare ai lettori l'illusione di osservare un episodio realmente accaduto da una posizione assolutamente privilegiata, come a teatro durante la rappresentazione di una *pièce comica*», e aggiunge che «l'esempio più noto di rappresentazione è costituito dal *Simposio*, nel quale scene, dialoghi e personaggi sono tratteggiati con maestria drammaturgica», tanto che Platone «non trascura neppure i particolari apparentemente più insignificanti, insistendo mimeticamente nella descrizione dei tratti connotativi dei singoli personaggi».

³⁵ M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., pp. 263-265.

³⁶ Cfr. PLAT. *Resp.* III, 388 e; P. MURRAY, *Plato on Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 162.

³⁷ Cfr. D. KURDYBAYLO, I. KURDYBAYLO, *Playing and Laughing Gods in Proclus*, «ΣΧΟΛΗ», XV, 2021, pp. 54-62.

³⁸ Basti pensare che, come accade nelle tragedie, Platone individua quasi sempre in alcuni interlocutori dei dialoghi il nome che darà il titolo al dialogo stesso, scegliendo però, al tempo stesso, personaggi ignoti all'intera memoria collettiva greca e, in tal senso,

mente, come Proclo ha ben messo in luce, una radice profondamente psicologica: se i drammi concorrenti parlano in modo quasi esclusivo alla sfera emotiva, quelli platonici intendono rivolgersi all'intelletto e, anche quando non cessano di interloquire con le emozioni, mirano a un loro riordinamento che non può se non comportare una scelta a priori dei contenuti a cui l'anima si accosterà³⁹.

Nelle *Leggi* viene salvata a tali condizioni la tragedia che, tuttavia, assume una forma e un intento diversi da quelli prospettati dai drammaturghi, il che rende quella accolta da Platone una tragedia nuova, la cui bellezza è garantita dal fatto di essere mimesi della forma di vita più alta:

Ospiti nobilissimi [...], noi stessi siamo autori di una tragedia e, per quanto è possibile, della più bella e della più nobile [...], perché tutta la nostra costituzione è stata determinata a partire dall'imitazione della vita più bella e più nobile⁴⁰.

La vita «più bella e più nobile» è quella che imita la struttura intelligibile e le sue gerarchie valoriali, il che dota la tragedia immaginata da Platone «a far cry from the more familiar Aristotelian conception of tragedy involving strong arousal of the “tragic emotions” and centering on the tragic fate of a particular kind of central character» e permette di concepire «the author of the *Republic* and *Laws* as a true tragedian»⁴¹.

Richard Patterson si domanda, a tal proposito, se i dialoghi permettano di individuare, accanto alla vera tragedia, anche una vera commedia,

ordinari. Analogamente, pur adottando, come nei drammi tragici, la forma corale, Platone ama inserire anche nell'espressione linguistica una forma di ordinarietà aliena tanto dalla retorica, quanto dai toni altisonanti della tragedia. Cfr. ancora M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., pp. 266-268.

³⁹ Ivi, pp. 270-273.

⁴⁰ PLAT. *Legg.* VII, 817 b. Cfr. *Resp.* X, 607 d; *Phaedr.* 274 a; B. BOTTER, *Condanna e assoluzione della poesia nella Repubblica di Platone*, «Éndoxa: Series Filosóficas», XXXVI, 2015, p. 41; 45. Più in generale, Platone ammette che i filosofi possano essere poeti e utilizzarne gli artifici, purché sappiano integrare la tecnica con la verità e il rispetto della struttura dell'anima. Se, dunque, la rappresentazione aderisce alla realtà e non mira (consapevolmente o inconsapevolmente) all'inganno, preservando al contempo carattere etico e ontologico, essa sarà di sostegno alla filosofia e di vantaggio per l'anima. Cfr. ad es. Z. PETRAKI, *The Poetics of Philosophical Language. Plato, Poets and Presocratics in the Republic*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011, p. 12; J. MOSS, *What Is Imitative Poetry and Why It Is Bad?*, in *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, ed. by G. R. F. Ferrari, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 443.

⁴¹ R. PATTERSON, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, «Philosophy and Literature», VI, 1982, pp. 78-80.

il che equivale a chiedersi se possa esistere nell'universo platonico una commedia filosofica. Pur escludendo una simmetrica corrispondenza con l'analisi platonica della tragedia, dal momento che sembra che il filosofo alluda per lo più alla commedia popolare, lo studioso ritiene che si possa ritagliare uno spazio filosofico alla commedia ammettendo un legame tra il vero tragico e l'apparentemente ridicolo, intendendo con questa espressione quei casi in cui, ad esempio, il filosofo è descritto assumendo il punto di vista di colui che non sa, al quale, inevitabilmente, colui che sa apparirà risibile e indegno di essere preso sul serio. Anche in questo caso, dunque, sarà il filosofo a possedere la conoscenza necessaria per una composizione veramente esperta: così come egli solo può conoscere la natura del vero tragico, poiché è l'unico a sapere quale sia la vita migliore per l'individuo come per la città, analogamente soltanto il filosofo potrà essere un vero comico, poiché saprà cogliere nell'essenza gli effetti dei rovesciamenti di ciò che è, ma si rivela o viene concepito per quello che non è⁴². Dunque, la comicità filosofica non smette di imitare il vero, ma mostra cosa accada quando non lo si colga. Il che renderebbe tanto la tragedia, quanto la commedia filosofica opere serie⁴³.

L'assunzione del registro comico nella cornice di quanto premesso troverebbe esplicita giustificazione nel *Filebo*, dialogo nel quale si è rinvenuta la costruzione di quella che è stata definita una vera e propria teoria del ridicolo, all'interno di un *excursus* che vede Socrate riflettere con Protarco sulla genesi dell'effetto comico, al di là o accanto al giudizio sulla commedia delineato nel decimo libro della *Repubblica* e nel settimo libro delle *Leggi*⁴⁴. Nel *Filebo* Platone individua come essenza del γελοῖον, cuore della mimesi comica, proprio l'ignoranza: l'effetto comico risulterebbe infatti dalla constatazione della debolezza di taluni personaggi, «che non deriva dalla sventura nella quale sono coinvolti ma da caratteristiche personali,

⁴² Ivi, p. 80; PLAT. *Resp.* VII, 517 a; e; *Symp.* 221 e.

⁴³ Quanto Anna Beltrametti afferma a proposito dello stile di Luciano («Dopo la feconda domanda di Orazio – *ridentem dicere verum / quid vetat?* [...] il riso appare come il *passepartout* della serietà, uno strumento efficace del pensiero, una struttura retorica della verità e [...] il gioco pedagogico per eccellenza») si potrebbe in questa prospettiva bene applicare anche a Platone. Cfr. A. BELTRAMETTI, *La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere*, «Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica», XX, 2004, pp. 87-88.

⁴⁴ Cfr. A. CAPRA, *Il Menesseno di Platone e la commedia antica*, «Acme», LI, 1998, p. 187; E. CUCINOTTA, *Produzione poetica e storia nella prassi e nella teoria greca di età classica*, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 157.

legate all'assenza di un sapere utile»⁴⁵. Comici sono dunque in tal senso gli ignoranti. Comici sono – va specificato – non gli ignoranti in quanto tali ma, piuttosto, i simulatori di sapienza, perché è in questo assetto che si costruisce l'effetto comico, ossia nella risoluzione di qualcosa che ci si attendeva diverso da quello che ha poi mostrato di essere⁴⁶. Comici sono, in conclusione, i sofisti, a cui Platone può opporre l'esercizio alla sapienza del maestro Socrate⁴⁷.

Ma, specularmente, l'esito comico può anche scaturire dall'ἄτοπία – strategia mutuata dall'*archaia* –, ossia da quell'impressione di straniamento che un filosofo genera in chi non comprenda la sua natura: tale è l'effetto che a volte Socrate produce nei suoi ascoltatori⁴⁸. In quest'ultimo caso, Platone mostra la natura profondamente attiva e interlocutrice del rapporto intrattenuto con la commedia, giacché, nell'appropriarsi degli effetti comici dell'ἄτοπία, egli, in un certo senso, li inverte ulteriormente, come a voler dimostrare che la stranezza socratica non è tale in relazione a se stessa, ma solo se vista con gli occhi di chi non riveli natura filosofica. In questo modo, viene sortita una riuscita comica di secondo livello: nell'immaginare l'effetto prodotto da certe descrizioni su quanti fra i greci conoscevano la *vis* della parodia filosofica avviata dalle *Nuvole* di Aristofane, Platone rende il filosofo due volte protagonista all'interno delle cornici comiche, giacché lo presenta come vittima ma, al tempo stesso, come giudice⁴⁹.i

⁴⁵ E. CUCINOTTA, *Produzione poetica e storia*, cit., p. 157. Sul ruolo del *Filebo* nell'elaborazione platonica del comico cfr. R. PATTERSON, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, cit., p. 81 sgg.

⁴⁶ Cfr. PLAT. *Phil.* 48 d-49 a; E. CUCINOTTA, *Produzione poetica e storia*, cit., pp. 158-159.

⁴⁷ Cfr. J. L. WOOD, *Comedy, Malice, and Philosophy in Plato's Philebus*, «Ancient Philosophy», XXVII, 2007, p. 77. Sulle considerazioni poetiche nel *Filebo* si veda anche P. DESTREE, *Plato on Pleasures from Comedy: Philebus 47 d-50 e*, in *Plato's Philebus: A Philosophical Discussion*, ed. by P. Dimas, R. E. Jones, G. R. Lear, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 163-183.

⁴⁸ Cfr. ad es. S. HALLIWELL, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 276-300.

⁴⁹ Cfr. D. IZZO, *Studi sulle intersezioni tra Cinismo antico e commedia greca e latina*, <https://theses.hal.science/2020>, pp. 29-38 (data consultazione: 15 marzo 2024); P. J. DE LA COMBE, *Théorie et connaissance, la tension entre philosophie et réalité dans les Nuées*, in *Comédie et philosophie: Socrate et les "Présocratiques" dans les Nuées d'Aristophane*, éd. par A. Laks, R. Saetta Cottone, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2013, pp. 176-177. Quello con la commedia è forse tra i confronti più fecondi intrattenuti dai dialoghi platonici. È stato a tal proposito evidenziato che la commedia attica antica costituisce un prezioso bacino

per lo scenario utopico della cultura greca tra V e IV secolo: in questo bacino si inserisce l'*archaia* così come è incarnata da Aristofane, il quale mostra di utilizzare spesso come motore degli eventi l'«intenzione dell'eroe comico di realizzare, seppure nello spazio circoscritto e immaginario della scena, il cambiamento vagheggiato» (O. IMPERIO, *Utopie antiche (e moderne) tra commedia e filosofia: a proposito di Aristofane, Ecclesiazuse, vv. 76-81, «Dionysus ex machina», V, 2014, p. 78*). L'attenzione verso i modelli utopici accordata dalla commedia nascerebbe anche dall'analisi della tendenza umana a stravolgere la realtà in quanto tale, determinando così quel continuo gioco tra ideale e reale che diventa appunto l'oggetto, assieme alla critica sociale e politica, di questo genere drammatico. Cfr. A. STREET, *Dramatic Measures: Comedy as Philosophical Paradigm*, «Anglia – Zeitschrift für englische Philologie», CXXXVI, 2018, p. 91. È probabile che Platone abbia tratto ispirazione dalla riflessione comica sulle migliori forme di governo, così come non si può escludere che la commedia aristofanea abbia, a propria volta, deciso di enfatizzare e prendere di mira alcuni tratti della *kallipolis* platonica. Cfr. ancora la discussione in O. IMPERIO, *Utopie antiche (e moderne) tra commedia e filosofia*, cit., pp. 81-82; 84. Sui rapporti fra *Repubblica* e *Ecclesiazuse* si veda anche M. CORRADI, «Anche se un'ondata di risate dovrà sommergermi nel ridicolo...». *Aristofane e la kallipolis di Platone*, «Revista Enunciaçãõ», III, 2018, pp. 13-17. Michele Corradi sottolinea come il problema del rapporto tra Platone e Aristofane rappresenti un tema tuttora molto dibattuto dalla critica e di non lineare soluzione. Basti pensare che se nell'*Apologia* (19 b-c) Platone fa risalire alle *Nuvole* l'origine di quel clima di ostilità che avrebbe condotto al processo, nel *Simposio* fa poi dialogare cordialmente il filosofo e il poeta comico mettendo in bocca a quest'ultimo uno dei più celebri discorsi del dialogo (ivi, p. 11). Sui debiti contratti da Platone nei confronti dell'utopia comica si veda anche M. VEGETTI, *Introduzione*, in PLATONE, *La Repubblica. Libro V*, vol. IV, a cura di M. Vegetti, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 24-25. Andrea Wilson Nightingale (*Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1995, pp. 176-180) insiste sulla volontà da parte di Platone di correggere Aristofane. Rinvio anche a A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., pp. 106-107. Il rapporto fra i dialoghi e la commedia riguarderebbe non solo alcuni temi che vanno al cuore della riflessione politica platonica – la quale si mostrerebbe non più come un *unicum*, ma come l'esito di una variante all'interno di un universo culturale permeato dal problema della decadenza –, ma anche l'adozione di stilemi precisi, primo fra tutti la tendenza a coniugare serio e faceto, aspetto tipico del registro comico, o di noti *topoi*, come quello della porta chiusa. Si veda in questa prospettiva l'analisi dei registri nel *Menesseno* in A. CAPRA, *Il Menesseno di Platone e la commedia antica*, cit., pp. 184-185; 190-191. Tra i vari esempi riportati dallo studioso, mi pare significativo quello tratto da una scena del *Protagora* (314 c sgg.), quando Socrate entra in una casa affollata da sofisti. In questo caso, Platone rifunzionalizzerebbe il *topos* comico dell'ardua entrata della casa, difesa da un guardiano ostile, per enfatizzare l'estraneità di Socrate all'ambiente dei sofisti. Più in generale, in quanto la matrice del comico è messa in atto da quello che Luigi Pirandello definirà l'«avvertimento del contrario», la comicità può assolvere a un fondamentale ruolo anche all'interno del processo dialettico, nella misura in cui il motore di quest'ultimo è la constatazione di effetti opposti di cui non si riesce in prima battuta a ritrovare la causa. Cfr. E. CUCINOTTA, *Produzione poetica e storia*,

In questa direzione, Giovanni Cerri ha mostrato come alcuni aspetti del ritratto che Platone cuce su Socrate nel *Simposio* siano intenzionalmente – ma anche polemicamente – debitori nei confronti dell'omologo aristofaneo: quel «portamento altero, superbioso», quello «sguardo di traverso» che ha i caratteri di uno «schizzo abbozzato da un pittore provetto nella ritrattistica» ritorna nel profilo di Socrate che Platone mette in bocca ad Alcibiade; ma è significativo che il pittore sia, in questo caso, un uomo che in quel momento parla rivolgendosi proprio ad Aristofane, a cui Socrate non riconosce gli adeguati spasmi della filosofia⁵⁰.

Tali accenni mostrano quanto sia dinamico il rapporto – basato su un confronto tanto nello stile che nei contenuti – che i dialoghi costruiscono con la poesia drammatica contemporanea⁵¹. Esso paleserebbe la distanza da Platone di Aristotele, se è vero che questi «con i suoi trattati che escludevano le dinamiche dialogiche, aveva magistralmente separato il pensiero dall'emozione, dal pianto e soprattutto dal riso, anche da quello strumentale del Socrate platonico più noto»⁵².

cit., p. 162 e rinvii. Per una ricognizione dettagliata delle strategie comiche adottate nei dialoghi si veda M. PUCHNER, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2010, cap. 1; W. C. GREENE, *The Spirit of Comedy in Plato*, «Harvard Studies in Classical Philology», XXXI, 1920, pp. 63-123. Significativa in particolare quest'affermazione di William Greene: «Enough has been said, I trust, to show that Plato was on the whole a laughing rather than a weeping philosopher. The epithet must be understood, to be sure, in no trivial sense; for Plato is no easy optimist, and no idle jester. It is, however, with confidence that we may claim for him a place among the world's great comic writers – Aristophanes, Juvenal, Cervantes, Moliere, Shakespeare, and Meredith – who have known how to hold something very sacred, and to express it perhaps most often by methods of indirection. Plato's works are the personification of philosophy in the spirit of comedy; and their special merit as literature lies in a persuasiveness far exceeding their purely logical appeal» (ivi, p. 121).

⁵⁰ Cfr. G. CERRI, *Le Nuvole di Aristofane e la realtà storica di Socrate*, in *La commedia greca e la storia*. Atti del Seminario di Studio (Urbino, 18-20 maggio 2010), a cura di F. Perusino, M. Colantonio, Pisa, Ets, 2012, p. 184. Per l'appropriazione comica della figura di Socrate cfr. R. QUINALHA, *Socrate nelle Nuvole: il filosofo e la commedia*, «Kínesis», IV, 2012, pp. 88-106.

⁵¹ Esempio di motivi ispiratori tra loro contaminati è il *Gorgia*, debitore sia nei confronti di Euripide, sia di Aristofane. Cfr. M. GEMIN, *Callicle ed Eteocle*, «Journal of Classical Philology», XXI, 2017, pp. 11-24; A. W. NIGHTINGALE, *Genres in Dialogue*, cit., pp. 186-190; F. V. TRIVIGNO, *Paratragedy in Plato's Gorgias*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy», XXXVI, 2009, pp. 73-105. Per analoghi elementi di contaminazione nel *Cratilo* cfr. J. M. LÓPEZ, *Reading Plato: Between Tragedy and Comedy in Cratylus*, «Revista Internacional de Filosofía Teórica y Práctica», II, 2022, pp. 143-158.

⁵² A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., p. 88.

2.2. Platone, la paracommedia e la paratragedia

Allorché riconosce, con riferimento alla questione affrontata nelle pagine conclusive del *Simposio*, che non esistono casi di drammaturghi che abbiano gareggiato sia in ambito tragico che comico, Patterson sembra dare ragione a Proclo. Lo studioso ammette, parimenti, che sarebbe tuttavia una prova di eccessiva semplificazione asserire che i due generi fossero rigidamente separati⁵³. Il tema andrebbe, pertanto, inquadrato diversamente rispetto alla cornice delle soluzioni proposte nella quinta dissertazione procliana, per concedere spazio alle complesse contaminazioni che la critica ha rinvenuto nella produzione drammaturgica greca e che prendono il nome di paratragedia e paracommedia⁵⁴.

Circa il primo aspetto, è il caso di ricordare che una delle cifre della commedia antica è lo stringente nesso tra il riso e la serietà. A proposito delle *Nuvole*, Anna Beltrametti rileva come esse non si arrestino a porre in ridicolo il dialogo socratico, ma si cimentino nel ritratto di un Socrate chiaroscurale, «pensoso e scostante, chiuso nel *phrontisterion* che lo separa dal resto dei cittadini e lo pone al centro di una vera e propria congrega di larve umane»⁵⁵. È in simili descrizioni che sono state ritrovate testimonianze di quella contaminazione stilistica definita paratragedia, nozione che trae origine dalla considerazione secondo la quale «la parola comica cresce sulla parola seria a cui si riferisce e da cui si differenzia [...] abbassandone o stravolgendone i contenuti»; tale strategia rappresenterebbe «una risorsa intrinseca della commedia antica che accede al teatro di stato e ai concorsi pubblici adeguando le sue forme antiche e specifiche alla tragedia, costringendosi nella struttura dello spettacolo da decenni canonizzato», e manifesterebbe «il segno più evidente dell'adeguamento tardivo della *mimesis* comastica alla *mimesis* tragica, dell'osmosi e della conflittualità che lega i due generi drammatici, del continuo sporgersi del genere minore e più recente su quello più prestigioso e antico per attingervi senza snaturarsi»⁵⁶.

⁵³ Cfr. R. PATTERSON, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, cit., p. 76.

⁵⁴ In merito a ciò si veda W. BUCHANAN, *Tragedy and Comedy at the End of the Symposium*, «Grand Valley Review», IV, 1988, pp. 45-47.

⁵⁵ A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., p. 90.

⁵⁶ *Ibidem*. Sulla definizione di paratragedia cfr. M. S. SILK, *Aristophanic Paratragedy*, in *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990), ed. by A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Bari, Levante, 1993, pp. 477-504. La stessa attenzione per la dimensione utopica prima ricordata accentuerebbe il carattere paratragico del genere comico, in

Quanto alla cosiddetta paracommedia, più rari, ma non assenti, sembrerebbero essere gli «sconfinamenti del tragico nel comico»⁵⁷. Mentre la commedia riesce a metabolizzare la tragedia, quest'ultima, per assumere modalità proprie del comico, ha bisogno di prendere su di sé una caratteristica normalmente aliena dal genere tragico, ossia quella che la Beltrametti definisce la rottura del patto con lo spettatore⁵⁸: essa realizza una sorta di condizione metateatrale, per lo più estranea alla tragedia, per la quale si avvertono nell'ordito narrativo degli strappi in cui si insinua l'autore, rompendo così «l'illusione tragica, con tutte le sue convenzioni» e lasciando «affiorare i dispositivi che la regolano»⁵⁹. È soprattutto in Euripide che sono state notate tracce di tali sconfinamenti⁶⁰. Emblema di queste contaminazioni sono le *Baccanti*: qui sono state individuate impronte di una dipendenza consapevole ed esplicita dalle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, in particolare nel tema del travestimento, a cui il comico ricorre per una benevola presa in giro dello stesso Euripide. Quest'ultimo, a parere di taluni, si atterrebbe al medesimo *topos* anche per rispondere ad Aristofane, e gareggiare con questi in un uso di tematiche identiche, ma traslate⁶¹. Così facendo, Euripide avrebbe inaugurato un nuovo genere,

ragione dell'inevitabile conflitto che viene messo in moto dal confronto fra realtà e idealità. Cfr. a tal proposito F. PERUSINO, *Introduzione a La commedia greca e la storia*, cit., p. 13. Martha Nussbaum (*La fragilità del bene*, cit., pp. 336-338), ritiene che analoghe contaminazioni siano rinvenibili nelle *Rane*, dove ai versi 384-393 il coro rivendica a se stesso la possibilità di trattare argomenti sia comici, sia seri, invocando gli dei per le verità pronunciate.

⁵⁷ A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., p. 90. Sulla definizione di paracommedia cfr. M. LENTANO, *Il classico dimenticato. Sei studi su Terenzio*, Pisa, ETS, 2018, p. 13.

⁵⁸ A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., p. 91.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Nello *Ione*, i cui dialoghi miscelano il tessuto consueto con strategie dialogiche tipiche della commedia, si è notato il trascorrere dal tradizionale dialogo assertivo a una forma più destrutturata. Un altro caso di innesto del comico nel tragico sarebbe rinvenibile nell'*Elena*, soprattutto nell'episodio che vede il Frigio protagonista e narratore, in cui è stato intravisto un confronto, probabilmente consapevole, con dialoghi analoghi presenti negli *Acarnesi*. Cfr. A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., pp. 91-94; 97.

⁶¹ Cfr. G. CERRI, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia: dalle Tesmoforianti alle Baccanti*, «Dioniso», I, 2011, pp. 99-102; 108-114. Sulla possibilità, nel teatro antico, della creazione di innesti di tal fatta si veda anche G. MASTROMARCO, *La memoria letteraria della polis e il pubblico di Aristofane*, in Id., *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 141-159. Sulle scene di travestimento cfr. C. MARELLI, *L'autore come personaggio: l'Euripide di Aristofane*, in *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*. Atti del Convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), a cura di F. Roscalla, Pisa, ETS, 2006, pp. 133-153. Sulla dipendenza di Euripide da Aristofane

in cui nella scena tragica vengono innestati effetti paracomici a due o tre livelli. Infatti, Euripide non poteva non essere consapevole che il pubblico avrebbe avvertito che le sue scelte rappresentavano un caso di imitazione di una famosa scena comica, che tra l'altro lo riguardava. Diversamente contestualizzata, la scena risulta essere tragica e comica insieme, per il suo preludere allo scempio del corpo di Penteo⁶².

A proposito di Euripide, Cerri si è opposto a quella parte di critica che escludeva esplicite dipendenze delle *Baccanti* dalle *Tesmoforiazouse* sia a partire da questioni di datazione – l'opera di Aristofane era andata in scena nel 411; le *Baccanti* andarono probabilmente in scena dopo il 406, anno della morte di Euripide –, sia muovendo dalla considerazione che nell'Atene del V secolo i drammi presentati in agone non potevano più essere ripresentati, salvo sopravvivere nella forma di una elitaria circolazione libraria, per cui sarebbe apparso improbabile presumere che gli spettatori potessero cogliere i rimandi paracomici della tragedia euripidea. In risposta a tali obiezioni, lo studioso ha sottolineato come «varie tragedie e moltissime commedie alludono o sottopongono a parodia tragedie date alla scena anche qualche decennio prima, e lo fanno in maniera tale che risulta evidente la certezza, da parte dell'autore, di essere capito ed apprezzato dal pubblico per questo suo gioco metateatrale», e ha aggiunto, a riprova di ciò, l'abitudine, invalsa nei simposi, di recitare brani teatrali a memoria, usanza normale in una società ancora vicina alla tradizione orale⁶³.

Le osservazioni del filologo possono costituire un valido supporto per inquadrare il contesto ispirandosi al quale Platone conclude il *Simposio* con la proposta che il medesimo poeta possa eccellere nel genere comico e in quello tragico. Chi è l'autore che sarebbe capace di scrivere con la stessa maestria tragedie e commedie? È casuale che si sia scelto un simposio per avviare tali questioni?

Per la cronologia del dialogo si propende per il 385–380, ma l'ambien-

cfr. anche R. SAETTA COTTONE, *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*, in *La philologie au présent: pour Jean Bollack*, éd. par C. König, D. Thouard, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, pp. 201–221.

⁶² Cfr. G. CERRI, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia*, cit., p. 107. Tale forma di drammaturgia tragica è ritenuta dallo studioso profondamente diversa rispetto a quegli esperimenti del teatro cinque-seicentesco che sposeranno l'idea del tragicomico: nel caso di Euripide, infatti, l'innesto comico non cessa di far apparire tragico quanto è tragico ma, semmai, lo rende ancora più grottesco e raccapricciante, così creando nel panorama greco un *unicum*. Sugli elementi paracomici delle *Baccanti* cfr. anche A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., pp. 108–110.

⁶³ Cfr. G. CERRI, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia*, cit., p. 114.

zione pare potersi retrodatare al 416: se ciò è vero, la cena si sarebbe svolta prima che Aristofane rappresentasse le *Tesmoforiazouse* e che Euripide ne tentasse una lettura paracomica; prima, inoltre, che andassero in scena le *Rane*, in cui Aristofane immagina, con straordinario effetto comico-tragico, che nell'aldilà Eschilo ed Euripide dibattano sul ritorno o meno di Alcibiade per salvare Atene⁶⁴. Sembra, quindi, che Platone abbia intenzionalmente voluto ascrivere al *Simposio* la prima forma di sperimentazione drammatica mista, in cui la molteplicità di livelli dei discorsi comporta anche la richiesta al lettore di uno sforzo ulteriore, consistente nel seguire lo scrittore nei labirinti dei giochi che egli realizza tanto con i propri personaggi, quanto con le loro parole. Tale sarebbe, ad esempio, il fine degli elementi paracomici di cui sono in generale disseminati i dialoghi: analogamente a quanto accade nel dialogo tragico euripideo, anche quello cosiddetto socratico a volte si inceppa, con l'improvvisa irruzione di meccanismi comici facilmente riconoscibili, i quali assumono una valenza particolare, consistente nell'appellarsi all'attenzione del lettore, per invitarlo a un diverso livello di riflessione, affinché rimediti su quanto appena assimilato⁶⁵.

Ciò premesso, è nel *Simposio* che la drammaturgia mista assume a vera protagonista della scena, tanto che i discorsi pronunciati nel dialogo sono stati indagati anche alla luce di un confronto fra generi⁶⁶. Si pensi, a titolo di esempio, alle strategie comiche di cui si appropria Platone contro Aristofane, quando, come a voler brandire uno stilo contro l'uomo che ha parlato male nelle proprie commedie di Socrate, egli impedisce al commediografo di parlare secondo l'ordine previsto dei turni, a causa di un singhiozzo, e poi smorza i suoi tentativi di obiezione a Socrate grazie all'irruzione sulla scena di Alcibiade che, circolarmente, è l'altro uomo attaccato nelle sue commedie⁶⁷.

⁶⁴ Cfr. G. CASTRUCCI, *Dioniso filosofo: Rane e Baccanti sulla scena del Simposio di Platone*, «Prometheus», XLI, 2015, pp. 75-76, nota 20 e riferimenti.

⁶⁵ Cfr. A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., p. 91. Come nota la studiosa, tali innessi si avvertono quando «nel cuore di un episodio tragico o dell'incontro socratico compare il sorriso insinuante di colui che non è apparentemente in gioco, ma che in realtà governa il gioco sommo, e ultimo, della drammaturgia e della scrittura e vuole modificare il comportamento dello spettatore-lettore, orientandolo su un'altra scena, attirandolo sul proprio peculiare uso delle convenzioni».

⁶⁶ Cfr. A. D. R. SHEPPARD, *Rhetoric, Drama and Truth in Plato's Symposium*, «The International Journal of the Platonic Tradition», II, 2008, pp. 28-40. Martha Nussbaum (*La fragilità del bene*, cit., p. 378) rileva in particolare come la scena che ha Alcibiade come protagonista sia ad arte costruita in modo teatrale, come proverebbe il fatto che in 219 c il bell'ateniese afferma che gli altri rappresentano la giuria di fronte al suo discorso.

⁶⁷ Cfr. M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 340. Maurizio Migliori (*Il disor-*

Alcibiade, a propria volta, diventa l'emblema di una maschera paratragica, costruita da Platone almeno a due livelli, uno esterno al testo, l'altro interno. Per quanto concerne il primo aspetto, basti ricordare che intorno al 416 lo Pseudo-Andocide aveva composto un'orazione *Contro Alcibiade*, in cui egli veniva descritto come molesto per la patria e immorale; analoghi attacchi gli avevano mosso Lisia e, come sopra accennato, Aristofane⁶⁸. Accogliendo l'ipotesi di Cerri in merito alla memoria degli spettatori, non è da escludere che Platone chieda innanzi tutto al lettore di rammentare quale fosse, al tempo della cena rappresentata, la reale situazione di Alcibiade, che una decina di anni dopo morirà con addosso il peso dell'accusa di tradimento. Platone scrive quando Alcibiade è già morto, ma, attraverso la retrodatazione degli eventi, immagina davanti a sé un pubblico che, pur sapendo che il grande condottiero è defunto, lo vede ancora conversare amabilmente, per quanto rumorosamente, con i concittadini ateniesi. Se, a un immediato impatto, Alcibiade sembra una maschera comica o para-comica – con mirabile artificio narrativo, Platone, dopo aver fatto ascendere al cielo il lettore assieme a Diotima e a Socrate, lo fa ricadere sulla terra con l'irrompere sulla scena del bel giovane ubriaco –, non è tuttavia pensabile che i lettori si trovino nella semplice condizione di una risata liberatoria di fronte alla rappresentazione di un uomo così vitale che essi sanno essere già morto – e nel peggiore dei modi –, né che non sovverengano loro i foschi ritratti del giovane, più o meno coevi alla datazione immaginata per la cena. In tal senso, si potrebbero adattare ad Alcibiade delle considerazioni fatte a proposito della figura di Penteo: «se è riso, quello che può muovere da questa scena è un riso senza gioia e senza liberazione, necessariamente intriso dell'inquietudine per il sacrificio [...] che sta per compiersi»⁶⁹.

Ancora più complessa è la connotazione paratragica del personaggio internamente al testo. Ad Alcibiade è messo in bocca un discorso ricco di effetti inaspettati come sono quelli tipici delle commedie; esso si conclude,

dine ordinato, cit., p. 116) ha sottolineato come il singhiozzo di Aristofane sia un artificio degno della migliore commedia attica. Cfr. anche A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., pp. 103-105. La studiosa rimarca come «due reazioni fisiche, il singhiozzo che ne ritarda l'intervento e lo starnuto che segnala la fine del singhiozzo, permettendogli di prendere la parola (185c-e, 189a-c), connotano questo Aristofane del dialogo filosofico come un personaggio delle sue commedie, sempre in preda a qualche bisogno o fastidio corporale» (ivi, p. 105).

⁶⁸ Per una presentazione puntuale dei molteplici riferimenti alla scomoda figura di Alcibiade nelle commedie di Aristofane e negli autori coevi cfr. E. CAMARRA, *Il caso Alcibiade*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», XLIII, 2001, pp. 115-122.

⁶⁹ A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., p. 110.

però, con una massima che è propria dello stile tragico, ossia quella del παθόντα γνῶναι, così come, secondo taluni, è tipicamente tragica l'idea che l'insegnamento non possa passare solo per la via dell'intelletto, ma richieda la partecipazione delle emozioni e dei sentimenti appetitivi⁷⁰. Platone immagina che gli astanti scoppino in una fragorosa risata, allorché il giovane ha concluso il proprio discorso⁷¹; ma in quella risata si intravede la peculiare natura di molte commedie antiche: «la commedia nasce quando all'improvviso vediamo da un altro punto di vista noi stessi [...]. Avviene come in quei momenti delle vere commedie di Aristofane, quando ci vengono mostrate alcune azioni assurde o volgari e, tutto a un tratto, capiamo che quelle sono le nostre azioni»⁷².

Anche i particolari che accompagnano l'ingresso di Alcibiade rivelano aspetti che sono, insieme, tragici e comici: egli fa irruzione incoronato di viole ed edere, le prime considerate simbolo di Atene – si pensi all'effetto di quest'immagine su chi sa che Alcibiade è stato un traditore –, le seconde associate a Dioniso, patrono della tragedia come della commedia. L'associazione tra Dioniso e Alcibiade appare intenzionalmente duplice: il condottiero è ubriaco e sfrenato, così come senza freni è la passione che egli rivela nei confronti di Socrate. Lo stesso suo discorso palesa il complesso patrocinio di Dioniso: se la veemenza priva di controllo con cui Alcibiade dipinge Socrate prefigura la rovina di cui il giovane sarà protagonista, l'ironia e l'autoironia con cui egli espone la propria vanità e il disdegno di Socrate in presenza di tanta inconsapevole quanto vuota bellezza non possono, al tempo stesso, se non produrre straordinari effetti comici⁷³.

A un livello ulteriore, l'orditura tragico-comica appartiene, tuttavia, a chi queste scene ha dipinto. Il confronto con le capacità paratragiche di Aristofane è intenzionale, così come è possibile che Platone si richiami

⁷⁰ Cfr. M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., pp. 358-361.

⁷¹ Cfr. PLAT. *Symp.* 222 c; M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 380.

⁷² M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 342. Anche il discorso che Platone attribuisce ad Aristofane contiene, secondo la Nussbaum, questi elementi di autoriconoscimento, che sono assieme comici e tragici: il mito dell'androgino descrive una situazione grottesca, che in quanto tale muove il pianto, anche perché sembra riguardarci, ma al tempo stesso genera una risata liberatoria, per la sua capacità di farci contemplare dall'esterno una caricatura di noi stessi. Nel mito, inoltre, sono stati intravisti riferimenti alla parabasi degli *Uccelli*, il che proverebbe sia l'abilità teatrale platonica a rendere il personaggio di Aristofane coerente, sia l'intenzione da parte del filosofo di contestare e superare il commediografo. Cfr. A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., pp. 105-106.

⁷³ Cfr. M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., pp. 371-373; 386, nota 54. Si veda anche R. PATTERSON, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, cit., pp. 87-88.

a Euripide, a propria volta lettore paracomico di Aristofane, dal quale probabilmente mutua il tema del travestitismo. Nell'*Elena* sono state ritrovate tracce di interessanti strategie di rovesciamento, fra le quali merita di essere qui ricordata quella per la quale il modo in cui viene descritta l'eroina – nonché il contesto che la riguarda – rimanda, per uno spettatore del tempo, immediatamente ad Alcibiade. Tale nesso, recuperato anche da Aristofane nelle *Rane*, vede i due traditori, la bella di Sparta e il bello di Atene, non solo accomunati dal tradimento, ma anche da quella dimensione sensuale e controversa che si riverbera infine nel *Simposio* attraverso la descrizione di un uomo che, nei suoi comportamenti e nella passione mostrata per Socrate, è, insieme, maschile e femminile⁷⁴. Il travestitismo riporta, però, anche alle *Baccanti*, esempio emblematico, come si è accennato, di paracommedia. In questo senso, Platone si porrebbe a capo dei rinvii tra Euripide e Aristofane⁷⁵.

Il fatto che Alcibiade, inizialmente intenzionato a incoronare Agatone, decida poi di tributare onori a Socrate, è forse la spia del proposito platonico di invitare il lettore a individuare senza errori il migliore interprete della sperimentazione mista e della complessità dei rimandi: nelle *Rane*, Dioniso incorona Eschilo; nel *Simposio*, un redivivo Dioniso – un Alcibiade che ha in sé anche i caratteri del Dioniso delle *Baccanti* – incorona Socrate, come a voler porre quest'ultimo, e dunque Platone, tanto al di sopra dei tragici, quanto delle contaminazioni drammatiche⁷⁶. Ed è, infine, un Agatone ubriaco, assieme a un altrettanto brillo Aristofane, a cedere all'affermazione socratica che dà l'avvio anche all'indagine di Proclo sulla possibilità che il medesimo poeta sia parimenti abile nella tragedia e nella commedia. Non si dimentichi, infine, che Alcibiade, il cui discorso è definito da Socrate come un dramma satiresco, definisce Socrate satiro, il che produce un ulteriore rovesciamento, se si considera che il dramma satiresco era un genere ibrido, intermedio fra tragedia e commedia⁷⁷. Da questo punto di vista, l'abile recupero di artifici teatrali, intrecciati con progressive variazioni di ordine speculativo⁷⁸, mostra come l'intenzione di Platone fosse di porre il lettore di fronte alla necessità di una scelta fra due visioni inevitabilmente inconciliabili: quella della drammaturgia mista

⁷⁴ Cfr. A. BELTRAMETTI, *La vena comica*, cit., pp. 95-100 e rinvii.

⁷⁵ Su tali temi cfr. ancora G. CASTRUCCI, *Dioniso filosofo*, cit., pp. 67-80.

⁷⁶ Cfr. ivi, p. 74.

⁷⁷ Sulla presenza di elementi satireschi nel *Simposio* cfr. M. D. USHER, *Satyr Play in Plato's Symposium*, «American Journal of Philology», CXXIII, 2002, pp. 205-228.

⁷⁸ Cfr. M. MIGLIORI, *Il disordine ordinato*, cit., pp. 113-117.

tradizionale, e quella filosofica. Dunque, «il Socrate del *Simposio* è davvero il degno rappresentante di quel teatro ideale che descrive lui stesso alla fine del dialogo: un “teatro filosofico”, caratterizzato dalla commistione fra generi, in cui tragedia e commedia si integrano in una sola, inesaurita ricerca della verità»⁷⁹. E, nella misura in cui Socrate è qui, a propria volta, una maschera platonica, nella conversazione tra Socrate, Aristofane e Agatone si cela lo stesso autore, padre di questa «nuova forma di poesia, rappresentata dal dialogo, capace di unire tragedia e commedia»⁸⁰.

Proclo esclude che Platone abbia riconosciuto al medesimo artista la capacità di comporre tragedie e commedie. La storia della drammaturgia mostra che, almeno per quanto riguarda le forme contaminate, la questione non possa essere posta esclusivamente nei termini presentati dal commentatore. A meno che non si intenda negare ai drammaturghi non tanto l'arte della mescolanza, quanto la conoscenza necessaria a fare un uso consapevole di simili strategie.

Soltanto il filosofo sembra possedere, a parere di Platone, la scienza indispensabile per una tecnica unica che coinvolga tragedia e commedia e che si traduca in una realizzazione altrettanto unica, poiché solo nel suo caso l'arte drammatica, veicolata da un intelletto che ha raggiunto l'integrazione delle parti della propria anima, farà leva sulla conoscenza della ψυχή e su quali siano per lei i veri beni, questioni ignorate dalla drammaturgia popolare⁸¹. La sua arte drammatica sarà così – e realmente – un'arte sola, in quanto essa poggerà, in ultima istanza, sulla consapevolezza, di se stesso e del mondo. Come sottolinea Patterson, solo Socrate, alter ego di Platone, può allora essere vero poeta drammatico nel senso individuato nel *Filebo*: egli, e non altri, è in grado di intravedere l'ignoranza non solo di Alcibiade, ma di Fedro, di Pausania, di Aristofane, in una parola dei commensali; è la sua distante saggezza a permettergli di cogliere il tragi-comico nella vita sensibile e di poterlo, quindi, cantare con adeguata imitazione⁸².

⁷⁹ G. CASTRUCCI, *Dioniso filosofo*, cit., p. 79.

⁸⁰ Cfr. M. CORRADI, “Anche se un'ondata di risate dovrà sommergermi nel ridicolo...”, cit., p. 20.

⁸¹ Cfr. R. PATTERSON, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, cit., pp. 83-85.

⁸² Ivi, p. 90. Discutendo di tali temi, Pierre Destrée (*Plato on Tragic and Comic Pleasures*, cit., pp. 135-139) ipotizza che un ulteriore spartiacque tra la mimesi strettamente drammaturgica e la drammaturgia filosofica risieda nella presenza o assenza di identificazione. Poiché solo uno spettacolo non mimetico o diversamente mimetico potrebbe evitare i danni che Platone addebita ai poeti, il filosofo proverebbe a evitare l'errore drammaturgico ricorrendo spesso a narrazioni indirette. Medesimo sarebbe il fine delle

frequenti interruzioni nei dialoghi, che avrebbero anche lo scopo di impedire l'immedesimazione e di invitare il lettore a una diversa e più alta riflessione. Da ciò nascerebbe anche la preferenza per lo stile tragi-comico, volto a rompere il ritmo emotivo per sottoporlo al vaglio dell'intelletto e generare, così, una sorta di pietà distante, ironica e sprezzante, incapace di generare quella *sympatheia* che produce l'assunzione di valori inadatti all'anima. La facoltà che ha il tragi-comico di suscitare emozioni ambivalenti favorirebbe, pertanto, l'ascesa verso lo sguardo filosofico, puro da pericolose emulazioni.

IMMAGINE DELL'ANTICO NEL SEICENTO. LE PRIME INDAGINI ANTIQUARIE TRA SCIENZA E MERAVIGLIA

ABSTRACT

Il presente articolo approfondisce il ruolo di primaria importanza rivestito dagli artisti nelle ricerche antiquarie del XVII secolo, mettendo in rilievo il modo in cui le loro opere abbiano esercitato un'influenza determinante sulla percezione dell'antico e sulle prime indagini dedicate alle civiltà antiche. L'indagine si sofferma, altresì, sul concetto di "maniera greca" e sulla centralità delle modalità rappresentative adottate da maestri del rilievo di François Duquesnoy e Nicolas Poussin, attivi a Roma in quel periodo. Viene enfatizzata la funzione epistemologica della riproduzione dell'antico quale strumento metodologico antesignano della moderna disciplina archeologica. Particolare risalto è conferito all'opera innovatrice di Cassiano dal Pozzo, la cui sintesi di rigore scientifico e sensibilità artistica ha posto le fondamenta per lo sviluppo di future ricerche e approfondimenti stilistici.

This article investigates the major role played by artists in 17th century antiquarian research, highlighting how their works exerted a decisive influence on the perception of antiquity and the first investigations devoted to ancient civilisations. The investigation also dwells on the concept of the 'Greek manner' and the centrality of the representational modes adopted by masters of the stature of François Duquesnoy and Nicolas Poussin, active in Rome at the time. The epistemological function of the reproduction of antiquity as a methodological forerunner of the modern discipline of archaeology is emphasised. Particular prominence is given to the innovative work of Cassiano dal Pozzo, whose synthesis of scientific rigour and artistic sensitivity laid the foundations for the development of future research and stylistic insights.

PAROLE CHIAVE: antiquaria, maniera greca, N. Poussin, F. Duquesnoy, enciclopedismo, collezionismo.

KEYWORDS: Antiquarian, greek style, N. Poussin, F. Duquesnoy, encyclopedism, patronage.

Negli ultimi anni si è assistito alla cospicua diffusione di una nutrita letteratura sui rapporti tra eruditi, artisti e antiquari, con il conseguente ampliamento di un ambito all'oggi in larga parte inesplorato e ricco di novità, in particolare sulla percezione che nel Seicento gli artisti avevano dell'antico.

Un articolo del 2013 di Donatella Sparti ricostruisce la storia critica e letteraria del termine «maniera greca»¹, già coniato da G. B. Passeri², in relazione alle opere dei due artisti francesi, lo scultore Francois Duquesnoy e il pittore N. Poussin, che lavorarono a Roma tra gli anni Venti e Sessanta del Seicento. L'autrice giunge alla conclusione che l'idea di uno stile greco, distinto da quello romano, sia in realtà completamente assente nella letteratura artistica e negli studi eruditi e antiquari fino all'Ottocento³.

Per quanto difficile tracciare un quadro completo ed esaustivo su quella che H. Wrede definisce nel celebre catalogo della mostra *L'Idea del bello*⁴ – espressione propria di un altro grande letterato, antiquario e collezionista della metà del Seicento, G. P. Bellori – «la grande diversificazione dei temi antiquari nel XVII secolo», che ebbe peraltro come primaria conseguenza «lo sviluppo autonomo degli studi specialistici»⁵, si possono riscontrare alcune costanti e 'tendenze' che connotano il metodo di indagine proprio degli antiquari, significativamente legato alla riproduzione dell'antico e, alla sua percezione, da parte degli artisti. Il contributo presentato in questa sede è incentrato sull'immagine che dell'antico restituivano gli artisti nel Seicento, prezioso strumento di indagine nella scoperta delle antiche civiltà.

Una premessa appare necessaria, prima di addentrarsi riflessione che segue, riguardo all'idea che dell'antico si forma in età moderna, essenzialmente legato all'indagine dell'opera d'arte, sia essa appartenente all'epoca greco – romana o etrusca, persino quella iconica di età medievale. Il centro delle rielaborazioni, ricostruzioni e rivisitazioni dell'antico, in particolare nel Seicento, era costituito dall'opera, la cui percezione era strettamente legata all'immagine che di questa si divulgava.

La riproduzione dell'opera altresì svolgeva un ruolo di primaria importanza, e sotto il profilo metodologico costituiva una fase fondamentale dell'indagine stessa. In siffatto peculiare contesto si colloca il ruolo

¹ D. L. SPARTI, *I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno internazionale, a cura di L. Di Cosmo, L. Fatticcioni, S. Settis, Ch. Dempsey, Roma, Bentivoglio, 2013, pp. 211-241.

² G. B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma, Arnaldi Forni Editore, 1772, p. 92.

³ L. SPARTI, *I limiti del classicismo*, cit., p. 211.

⁴ *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2000.

⁵ H. WREDE, *L'Antico nel Seicento*, in *L'idea del bello*, cit., pp. 9-12.

dell'artista, la cui produzione determina la fortuna dei generi e può essere considerata un primo sistematico tentativo di documentazione dell'antico, degno di nota per la sua rilevanza storica e culturale.

Non è un fortuito che sia Wrede che Ingo Heklotz⁶, i due capisaldi degli studi sull'antiquaria nella Roma del Seicento già menzionati da Ciliberto, dedichino un'ampia disamina all'editoria che prolifera copiosamente tra il XVII e il XVIII secolo, tra Sei e Settecento in particolare nell'Urbe, sotto forma di guide, trattati o tavole illustrative di monumenti, architetture, sculture e altre vestigia del passato. Si assiste a una vera e propria raccolta "bulimica", rispondente all'imperativo diffuso di documentare i resti delle antiche civiltà al fine di ricostruirne la grandezza⁷. A considerare, potremmo individuare una data spartiacque, quella dell'ascesa al soglio pontificio di Alessandro Ludovisi, con il nome di Gregorio XV, nell'aprile del 1621, per inquadrare quello che si può definire un autentico fenomeno culturale. Questo movimento trova la sua più tangibile manifestazione iniziale nei primi restauri eseguiti dai più insigni scultori seicenteschi, Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, sui marmi che papa Ludovisi aveva acquistato in blocco e allestito nelle stanze e nei giardini del suo

⁶ H. WREDE, *Die "Monumentalisierung der Antike" um 1700*, Rutzen, Rudolphing, 2004; ID., *Wissensmehrung und Stilwandel, die antiken Wurzeln des Barock*, in *Bild/Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, a cura di P. Hellas, H. Bredekamp, Berlino, Akademie-Verl, 2007; I. HEKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, Monaco, Rutzen, 1999; ID., *Die Academia Basiliana, griechische Philologie, Kirchengeschichte und Unionsbemühungen im Rom der Barberini*, Roma, Herder, 2008; ID., *La Roma degli antiquari cultura ed erudizione tra Cinque e Settecento*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012; ID., *Cassiano dal Pozzo e la tradizione cristiana*, in *Apes Urbanae. Eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, a cura di I. Heklotz, C. Ruggero, Città di Castello, LuoghInterni, 2017; ID., *Alonso Chacón e i primi studi sulla Roma sotterranea*, Roma, s.e., 2022.

⁷ Si riportano di seguito le raccolte sui monumenti antichi di Roma illustrate da un ricco apparato illustrativo: J. J. BOISSARD, *Romanae urbis topographia et antiquitates*, 6 voll., Frankfurt, Feyrabend, 1597-1602; A. DONATUS, *Roma vetus ac recens utriusque edificii ad eruditam cognitionem expositis*, Roma, Ex Typographia Manelphij, 1638; F. PERRIER, *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidum evaserunt*, Roma 1638; F. TOTI, *Ritratto di Roma moderna*, Mascardi, Roma, s.e., 1638; G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma nelle quali si contengono le historie, pitture, sculture ed architetture*, Roma, Per Andrea Fei, 1639; F. FRANZINI, *Descrizione di Roma antica e moderna*, Roma, Per Andrea Fei, 1643; A. BOSIO, *Roma sotterranea, opera postumo di Antonio Bosio, antiquario*, Roma, Ludovico Grignani, 1650; F. MARTINELLI, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquari*, Padova, Paolo Frambotto, 1650; F. NARDINI, *Roma antica*, Roma, Per il Falco, 1665; G. P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma, appresso Biagio de Deversin e Felice Cesaretti, 1664.



Fig. 1 - Marte, busto, marmo, restaurato nel XVII secolo, Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps.

sulle lucerne antiche o sui medaglioni romani⁹.

Questi due aspetti, quello documentario e quello più prettamente iconografico, risultano per tutto il Seicento strettamente connessi. Ciò che subisce una metamorfosi radicale è il grado di coinvolgimento degli artisti nella genesi di queste imprese editoriali, autentici *Atlanti* dell'antico, caratterizzati da una

celebre palazzo al Quirinale – oggi esposte al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps (fig. 1)⁸. Si potrebbe definire una collezione “ad uso” degli artisti, ricordata anche da Domenichino per la sua singolarità, e frequentemente riprodotta con i suoi marmi in tavole e dipinti. Ne sono esempi le acquedotti del francese Francois Perrier (fig. 2), incise da Pietro Sante Bartoli e pubblicate con il titolo *Segmenta nobilium signorum et statuarum*; i dipinti di Guercino (fig. 3), artista di casa Ludovisi, fino a giungere nel Settecento, ai ritratti di Pompeo Batoni (*Ritratto di John Staples*, 1773, Roma, Museo di Roma). A partire dagli anni Venti e per tutto il Seicento si assiste a una profusione di trattati e raccolte spesso curate da artisti in sinergia con eruditi e antiquari in una proficua collaborazione editoriale. Si pensi ad esempio a Joachim von Sandrart e ai disegni destinati ad illustrare la *Galleria*

Giustiniana, oppure alle pubblicazioni di Giovan Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli.



Fig. 2 - F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, frontespizio, 1638, Roma.

⁸ Sulla collezione di antichità dei Ludovisi si veda B. PALMA VENETUCCI, *Le sculture*, 4, *I marmi Ludovisi: storia della collezione*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1983; J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven, Yale University Press, 1985, I, pp. 9-12; C. STRINATI, *Gian Lorenzo Bernini, regista del barocco; i restauri*, Milano, Skira, 1999.

⁹ *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, s.l., Roma 1631; G. P. BELLORI, *Scelta de' medaglioni più rari della biblioteca dell'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gasparo Carpegna*, Roma, Per Giovanni Battista Bussotti, 1679; G. P. BELLORI, P. S. BARTOLI, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma*, Nella Stamperia di Francesco Buagni, Roma, nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, 1691.

preponderanza dell'elemento visivo sulla componente testuale, Per questa peculiarità, tali opere sono state argutamente definite da Herklotz *coffee tables book* e troveranno la loro apoteosi nei trattati tardo-seicenteschi di Giovan Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli.

Si deve a Cassiano dal Pozzo, figura chiave della Roma barocca ampiamente indagato dagli studi, ma soprattutto alla sua celebre collezione di disegni, il *Museum Chartaceum*, il merito di aver promosso un coinvolgimento sistematico degli artisti¹⁰. Questi ultimi non vengono più ingaggiati meramente per 'copiare' l'antico, bensì per documentarlo con rigore scientifico e sensibilità artistica, inaugurando così una nuova era nella rappresentazione e nello studio delle vestigia del passato.

Le innovazioni introdotte da Cassiano nella catalogazione di questi disegni, oggi conservati tra la Royal Collection di Windsor e il British Museum, benché non ancora caratterizzate da una metodologia analitica rigorosamente scientifica, possono essere considerate un primo, ancorché timido, passo verso quella che oggi identifichiamo come 'schedatura' dell'opera d'arte. Come è perlopiù noto, il Museo di Cassiano si ispirava i criteri tassonomici di catalogazione ed era strutturato per soggetti iconografici, con l'intento di ricostruire i *mores* e gli *instituta* delle antiche civiltà¹¹. In perfetta sintonia con i principi propri dell'Enciclopedismo barocco, l'obiettivo precipuo era quello di ricomporre le connessioni che



Fig. 3 - G. F. Barbieri detto Guercino, *Marte, Venere e Cupido*, 1633, Modena Galleria Estense.

¹⁰ D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo Museo nella Roma seicentesca*, Modena, Panini, 1992; F. SOLINAS, *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini 29 settembre-26 novembre 2000), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2000; ID., *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), Biella, De Luca Editori d'Arte, 2002.

¹¹ Alla raccolta dei disegni di Cassiano dal Pozzo, nonché alla metodologia di catalogazione da lui applicata, è dedicata la serie in più volumi *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A catalogue raisonné; drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other collections*, a cura di A. Claridge, Londra, Harvey Miller, 1999-2023.

univano il macrocosmo al microcosmo, attraverso un processo articolato che comprendeva la riproduzione dell'opera d'arte, l'identificazione del soggetto, la sua descrizione (con particolare riferimento alle vesti, agli attributi, alle suppellettili e a qualunque particolare aiutasse a ricostruire le abitudini quotidiane, sociali e religiose), la provenienza e infine l'analisi dei materiali. Un esempio paradigmatico di tale approccio è rappresentato dal rilievo tratto dal monumento onorario a Marco Aurelio, ubicato in Palazzo dei Conservatori, incluso nella sezione del *Museum* dedicata ai Trionfi degli Imperatori¹². Questo caso specifico illustra eloquentemente la metodologia adottata da Cassiano, evidenziando come la sua opera anticipasse, seppur in forma embrionale, le moderne indagini e raccolta di documentazione del patrimonio artistico e archeologico.

La quasi totalità degli artisti attivi nell'Urbe tra il terzo e il sesto decennio del secolo transita per l'atelier di Cassiano, entrando conseguentemente in contatto con l'entourage barberiniano. Figure di spicco quali Nicolas Poussin, Jean Lemaire, Pietro Testa, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini – per citarne solo alcune – vengono incaricate dal nobile puteano di perlustrare palazzi, campagne e collezioni, al fine di immortalare ogni particolare degno di nota.

Ma in qual modo questo fenomeno contribuisce alla “differenziazione dei generi antiquari” di cui Wrede discetta nel suo saggio – individuandone i prodromi proprio nelle indagini antiquarie seicentesche? E, soprattutto, possono tali ricerche essere considerate un primo approccio critico e metodologico di ricostruzione sia storica che stilistica dei monumenti?

Se a questo primo quesito risponde Ciliberto, il cui punto di vista condivido appieno, almeno per quanto riguarda i prodromi di un metodo archeologico di indagine, dal punto di vista storico-artistico, possiamo asserire che le radici di una genesi, indubbiamente complessa, poliedrica e a tratti contraddittoria, sono rintracciabili in questo secolo di profonda transizione e di particolare fermento culturale. In tale contesto, si trovano a coesistere elementi fortemente innovativi accanto a un altrettanto consolidato e tradizionale pensiero di impronta aristotelica, in netta controtendenza rispetto alle recenti scoperte scientifiche tolemaico-galileiane.

¹² A riguardo si veda A. CLERIDGE, E. DODERO, *Sarcophagi and other reliefs*, 4 voll., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture*, Londra, Harvey Miller, 2016; M. MODOLO, *Illustrare l'istoria Romana, caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, *Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, edizione digitale a cura di Alicubi, 2018, pp. 42-55.

Questo peculiare connubio tra innovazione e tradizione costituisce il fertile terreno su cui si svilupperà una nuova metodologia di studio e interpretazione dell'antico, gettando le basi per quella che diverrà, nei secoli successivi, una disciplina scientifica a tutti gli effetti.

Nonostante la moltitudine di esempi, trattati e carteggi che si potrebbero addurre in questa circostanza – la cui ampiezza e complessità risulterebbero inopportune in questa sede – degno di particolare menzione è il fervore suscitato dalle antichità egizie. Tale interesse si manifesta con evidenza nelle imprese di scavo avviate da Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII, volte a riportare alla luce frammenti in grado di gettare nuova luce su una delle più significative civiltà perdute¹³.

Si consideri il caso degli obelischi dissotterrati nelle campagne e successivamente ricollocati nelle diverse piazze di Roma. L'obelisco Pamphilj a Piazza Navona rappresenta un esempio barocco per eccellenza, che vede il Bernini protagonista nella realizzazione della fontana che funge da basamento. Parimenti degno di nota è il celebre obelisco della Minerva, la cui riscoperta e ricollocazione si inseriscono in questo più ampio contesto di riscoperta e valorizzazione delle antichità egizie. Tali rinvenimenti, come consuetudine dell'epoca, furono accompagnati da una copiosa produzione trattatistica. In questo ambito, spicca l'opera del gesuita Athanasius Kircher, il quale dedicò all'Egitto ben sei volumi (fig. 4), testimoniando l'intenso interesse erudito e la profonda fascinazione che questa antica civiltà esercitava sulla cultura barocca¹⁴.

La divulgazione delle scoperte assume un valore cardinale e, conte-

¹³ E. IVERSEN, *Obelisks in Exile*, 2 voll., Copenhagen, Geggad Published, 1968-1972; C. S. FIORE, *Kircher nella Roma del Seicento*, in *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020, pp. 22-44, con bibliografia precedente.

¹⁴ A. KIRCHER, *Prodromus coptus sive aegyptiacus*, Roma, Typis S. Cong. De Propaganda Fide, 1636; ID., *Lingua aegyptiaca restituta*, Roma, apud Ludovium Grignanum, 1643; ID., *Obeliscus Pamphilus*, Roma, apud Ludovium Grignanum, 1650; ID., *Oedipus Aegyptiacus*, 3 voll., Roma, Ex Typographia Vitalis Mascardi, 1653-1655; ID., *Obelisci Aegyptiaci: nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica*, Roma, ex Typographia Varesij, 1665. Su Kircher e l'Egitto si veda V. RIVOCCHI, *L'Esotismo in Roma barocca*, Milano, Bulzoni Editore, 1980; I. D. ROWLAND, *Kircher Trismegisto*, in *Athanasius Kircher: il museo del mondo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 febbraio - 22 aprile 2001), a cura di E. Lo Sardo, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2001, pp. 101-141; P. FINDLEN, *Athanasius Kircher: the Last Man who Knew Everything*, Londra, Routledge, 2004; J. GODWIN, *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, London, Thames Hudson, 2009, pp. 77-98; C. S. FIORE, *Kircher nella Roma del Seicento*, in *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020, pp. 22-44, con bibliografia precedente.



Fig. 4 - C. van Bloemaert (incisore), G. A. Canini (disegnatore), *Obeliscus Pamphilius*, frontespizio, 1650, Roma.

stualmente, determina la fortuna dei cosiddetti ‘generi’, che divengono, seppur ancora in maniera rudimentale, oggetto di indagini e disamine approfondite. Emblematica, da questo punto di vista, è la vicenda del celebre Mosaico Nilotico proveniente dal Tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina, rinvenuto dal duca di Acquasparta Federico Cesi, accademico dei Lincei, tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo¹⁵.

Il mosaico assurse a vero e proprio ‘caso mediatico’ dell’epoca, a partire dagli anni Trenta del Seicento, allorché l’allora cardinale Francesco Barberini, sulla scorta delle 18 tavole a colori commissionate a Pietro Testa e Vincenzo Leonardi dal suo segretario e fidato amico Cassiano¹⁶, ne affidò il restauro a Giovanni Battista Calandra¹⁷. Al mosaico fu dedicato il volume *Praeneste antiquitate* in due libri, che divulgava la ricerca condotta sull’opera dall’antiquario di casa Barberini, Joseph Maria Suarez, illustrata dalle stampe realizzate sui disegni degli artisti puteani. Le medesime tavole furono successivamente riutilizzate da Kircher, che dedicò al mosaico un’ampia disamina iconografica nella sua guida sul Vetus Lazio, data alle stampe nel 1671 (fig. 5)¹⁸.

¹⁵ P. G. P. MEYBOOM, *The Nile mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian religion in Italy*, Leida, Brill, 1995; M. CALVESI, *Francesco Barberini e Preneste il mosaico del Nilo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2007, pp. 83–86; H. WHITEHOUSE, *Ancient mosaics and wallpaintings* (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo/A), Londra, Harvey Miller, 2001, pp. 41–66, con bibliografia precedente.

¹⁶ H. WHITEHOUSE, *Ancient mosaics*, cit., catalogue, pp. 1–24.

¹⁷ A. PARIBENI, *Tra Roma e Palestrina, distacchi, vicissitudini e restauri del mosaico del Nilo nel corso del Novecento*, in *Atti del XXVI Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, a cura di C. Angelelli, C. Cecalupo, Roma, Edizioni Quasar, 2021, con bibliografia precedente.

¹⁸ A. KIRCHER, *Latium id est nova et paralleli latii, tum veteris tum novi descriptio*, Amsterdam, apud Joannem Janssonium à Waesberge, 1671, pp. 93–112; C. S. FIORE, *Athanasius Kircher*, cit., pp. 72–73.



Fig. 5 - R. de Hooge, Mosaico nilotico, particolare, in A. Kircher, *Latium id est*, 1671, Amsterdam.

Poussin, anch'egli tra i più attivi disegnatori del Museum. Appaiono quasi citazioni puntuali, proprio dal mosaico di Palestrina, la processione in onore del dio Anubi, dalle forme zoomorfe, che si svolge sullo sfondo del *Riposo durante la fuga in Egitto* (San Pietroburgo, Ermitage, fig. 6)¹⁹. Analogamente, nei dipinti dedicati alle storie di Mosè, la presenza degli oggetti sacri cari alla civiltà egizia, la sfinge e il sistro appeso all'albero che si innalza sulle rive del Nilo, mirano a ricreare un immaginario che rievoca le origini della figura biblica (*Mosè salvato dalle acque*, Parigi, Musée du Louvre, *Mosè deposto sulle acque*, Ashmolean Museum, Oxford).



Fig. 6 - N. Poussin, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1655-1657, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Ovviamente, non si tratta di una ricostruzione filologicamente fedele, bensì dell'immagine che gli artisti percepivano delle antiche civiltà, rielab-

¹⁹ E. CROPPER, C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin, Friendship and the Love of Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996; C. VOLPI, *L'Egitto nella pittura barocca. Nicolas Poussin e Salvator Rosa*, in *La Lupa e la Sfinge*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel S. Angelo, 11 luglio-9 novembre 2008), a cura di E. Lo Sardo, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 165-171; C. S. FIORE, *Athanasius Kircher*, cit., pp. 56-57.

borata in base ai criteri allegorici e culturali tipici della Roma seicentesca. Tuttavia, questo esempio può essere a buon diritto considerato come tratto significativo di una nascente consapevolezza, seppure ancora grezza e ben lontana dalla esaustiva conoscenza che caratterizzerà le indagini del secolo successivo. Tale approccio era mediato dai conoscitori ed eruditi dell'epoca, i quali andavano sperimentando nuove metodologie di catalogazione, indagine e contestualizzazione storica, gettando così le basi per lo sviluppo di una più rigorosa disciplina archeologica e storico-artistica.

In conclusione, mi preme portare all'attenzione l'esempio di un altro artista, operante sul finire del XVII secolo, già precedentemente menzionato: Pietro Sante Bartoli. Nella sua raccolta *Gli Antichi sepolcri ovvero Mausolei romani et etruschi*, egli impiegava già il termine «etrusco» per distinguere due cronologie e due generi differenti nell'ambito della scultura funeraria, «cavata» in via Aurelia in occasione dei lavori per l'edificazione di Villa Pamphilj²⁰. Durante una delle sue perlustrazioni nei dintorni dell'Urbe, in compagnia del rinomato Giovan Pietro Bellori, Bartoli non poté esimersi dal dar voce a quello che egli stesso definisce «Amore» per la scoperta del «bello» e della simmetria degli antichi edifici²¹. Tale sentimento, tuttavia, in questa circostanza si tingeva di «dispiacere» nell'assistere alla distruzione dei monumenti antichi, al punto che, come egli stesso afferma, «come da puntissimi strali trafitto, ed affannato, mi sentivo costretto a dar di mano, e a disegnar con ogni esattezza quegli avanzi, della dotta ed erudita Antichità»²².

Questa affermazione, più di ogni altra, esprime quell'ambigua ambivalenza che caratterizza la ricerca dell'epoca, in bilico tra l'idea del bello e un sentimento dell'antico che potremmo definire già pre-romantico. Al contempo, essa rivela un'effettiva volontà di ricognizione, documen-

²⁰ P. S. BARTOLI, *Gli Antichi sepolcri ovvero Mausolei Romani et Etruschi*, Roma, Nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1697, pp. III-IV.

²¹ M. MODULO, *Dialoghi tra antico e moderno nell'opera di Giovan Pietro Bellori e nelle copie di Pietro Santi Bartoli*, in *La tradizione dell'«Ideale classico» nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova, Sagep Edizioni, 2021; pp. 427-438; E. CROPPER, *L'Idea del bello*, in *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2000, I, pp. 81-86; C. PUGLISI, *Bellori e alcuni dei suoi amici*, in *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, II, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2000, pp. 489-490.

²² P. S. BARTOLI, *Gli Antichi sepolcri*, cit., p. IV.

tazione e contestualizzazione delle antichità, che preannuncia l'avvento del nuovo secolo illuministico. Tale duplice approccio, che coniuga una sensibilità estetica quasi romantica con un nascente rigore filologico-scientifico, rappresenta un momento cruciale nella transizione verso una metodologia più sistematica e analitica nello studio delle antichità. Esso testimonia il graduale emergere di una consapevolezza critica che, pur radicata nella tradizione antiquaria, si proietta verso una comprensione più profonda e contestualizzata del patrimonio archeologico, anticipando così gli sviluppi della disciplina nei secoli a venire.

A PROPOSITO DI CENSURA ECCLESIASTICA, PLAGIO LETTERARIO E
LUMI MERIDIONALI: L'*ELOGIO STORICO DELL'ABATE GENOVESI* DI
GIUSEPPE MARIA GALANTI

ABSTRACT

L'*Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi* – che, pubblicato a Napoli nel 1772 in forma anonima e senza l'*imprimatur* ecclesiastico, conobbe altre due edizioni (quella veneziana del 1774 e quella fiorentina del 1781) – costituisce l'opera d'esordio di Giuseppe Maria Galanti, uno dei principali allievi ed eredi spirituali del filosofo economista scomparso nel 1769. Il presente contributo, in vista della pubblicazione dell'edizione critica dell'*Elogio*, attualmente in fase di elaborazione da parte di chi scrive, analizza le peculiarità dell'opera rispetto al genere cui appartiene – nel Settecento particolarmente aperto alla contaminazione con altri generi e dunque connotato da una pluralità di forme – e ripercorre le tappe fondamentali della sua vicenda editoriale, segnata dagli attacchi sferrati dalla censura ecclesiastica e dal fronte conservatore dal quale l'illuminista sannita fu, tra l'altro, accusato di plagio letterario. Il contributo, che prende anche in esame alcuni scritti a vario titolo collegati all'*Elogio*, tra i quali un inedito galantiano, reca in Appendice la trascrizione di una *Lettera* pubblicata per la prima volta nel 1778 da Galanti nel «Giornale fiorentino istorico-politico letterario» per difendersi appunto da tale infondata accusa.

The *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi* – which, published in Naples in 1772 anonymously and without ecclesiastical *imprimatur*, went through two more editions (the Venetian one in 1774 and the Florentine one in 1781) – constitutes the debut work of Giuseppe Maria Galanti, one of the main pupils and spiritual heirs of the philosopher-economist who died in 1769. The present essay, in view of the publication of the critical edition of the *Elogio*, currently in preparation, analyses the peculiarities of the work with respect to the genre to which it belongs – in the eighteenth century particularly open to contamination with other genres and therefore connoted by a plurality of forms –, and traces the fundamental stages of its publishing history, marked by the attacks launched by ecclesiastical censorship and by the conservative front from which the Samnite illuminist was, among other things, accused of literary plagiarism. The essay, which also examines a number of writings variously related to the *Elogio*, including an unpublished Galantian one, bears in its Appendix the transcript of a letter published for the first time in 1778 by Galanti in the «Giornale fiorentino istorico-politico letterario» to defend himself precisely against this unfounded accusation.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Maria Galanti, elogio, Antonio Genovesi, censura ecclesiastica, plagio letterario.

KEYWORDS: Giuseppe Maria Galanti, eulogy, Antonio Genovesi, ecclesiastical censorship, literary plagiarism.

L'Elogio di un Filosofo non deve altro contenere se non se il racconto ragionato de' suoi pensieri e del bene recato agli uomini co' suoi travagli. Laonde, lasciando indietro i piccioli dettagli, de' quali è ordinariamente ripiena la vita degli uomini celebri, noi non ci atterremo, scrivendo l'*Elogio dell'Abate Genovesi*, se non se all'analisi filosofica delle sue opere e alla perfetta contezza di tutto ciò che può interessar la posterità verso un così illustre e glorioso Scrittore¹.

Questo l'intento di Giuseppe Maria Galanti, sensibile esponente del Settecento illuminista meridionale, nelle pregnanti pagine iniziali del suo *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi*, il «savio maestro», scomparso nel settembre del 1769, del quale fu uno dei principali allievi ed eredi spirituali²; frequentò infatti con grande interesse «la scuola della ragion economica» dell'abate salernitano, pur avendo intrapreso, per volontà di suo padre, il «dottore legale» Giambattista, gli studi giuridici, portati a compimento nel 1765³. Nel testo l'intellettuale sannita operava una scelta precisa rispetto a una forma letteraria in trasformazione che, nel XVIII secolo, non coincidendo «esclusivamente con le sue formulazioni canoniche»⁴, acquisiva «l'immagine proteiforme tipica dei generi settecenteschi per corrispondere ad un ampio spettro d'uso»⁵: aderendo, in

¹ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, Napoli, s. e., 1772, p. 3. Per la trascrizione di espressioni e passi tratti da opere a stampa settecentesche sono stati adottati i medesimi criteri indicati nella breve nota relativa al testo in Appendice (cfr. *infra*, p. 71).

² Sui rapporti tra Genovesi e Galanti cfr. G. GALASSO, *Genovesi e Galanti*, in ID., *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989, pp. 431-451; S. MARTELLI, *Giuseppe Maria Galanti alla scuola di Genovesi*, in *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del Congresso internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di A. Battistini, C. Griggio, R. Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 120-134; ID., *Due secoli di sfortune editoriali e un ritrovamento fortunato*, in G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, edizione critica a cura di D. Falardo, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2011, pp. L-LXXXVIII; ID., *Genovesi e Galanti*, in *Antonio Genovesi. Economia e morale*, a cura di A. M. Rao, Napoli, Giannini Editore, 2018, pp. 175-198.

³ Cfr. F. BARRA, *Galanti avvocato*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, a cura di M. Mafri e M. R. Pelizzari, Salerno, Laveglia Editore, 2006, p. 225.

⁴ B. CAPACI, *Il giudice e l'oratore. Trasformazione e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 8.

⁵ Ivi, p. 7; sulle pratiche di scrittura degli elogi cfr. la voce «Éloge» dell'*Encyclopédie* di d'Alembert (cfr. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, V [1755], pp. 526-527); cfr. inoltre il capitolo *L'antico regime, ovvero l'età degli elogi*, in E. IRACE, *Itale glorie*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 77-120 e, in particolare, le pp. 96-98.

particolare, al «modello enciclopedista»⁶ e dunque evitando una semplice narrazione biografica, un pomposo «discorso oratorio» o «una fastidiosa orazione funebre», Galanti dichiarava di aver prodotto un testo «utile, benché informe e difettoso»⁷ – che aveva cominciato a elaborare nel 1770 –, non «scritto per quei che amano più di leggere che di pensare»⁸, e volto a far conoscere i *mores*, ma soprattutto le conquiste intellettuali, il contributo sia nel campo del sapere che della vita civile e il magistero dell'abate⁹, difendendolo dai suoi non pochi detrattori e mostrando principalmente «quel che la Patria e le Scienze [gli] debbono»¹⁰. Andando ben oltre la descrizione encomiastica di un *cursus honorum* e di virtù esemplari, l'illuminista sannita tendeva ad aderire dunque ai modi dello stile recensivo verso il quale i *philosophes* orientavano il genere epidittico¹¹, nonché alle

⁶ B. CAPACI, *Il giudice e l'oratore. Trasformazione e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, cit., p. 119.

⁷ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 3.

⁸ Ivi, p. 4.

⁹ Nell'ateneo napoletano, in cui aveva insegnato Metafisica dal 1741 al 1744 – grazie al supporto di Celestino Galiani, cappellano maggiore del Regno di Napoli, promotore di un generale rinnovamento degli studi – ed Etica dal 1745 al 1753-1754, Antonio Genovesi ricoprì dall'anno accademico 1754-1755 alla morte la cattedra di “Commercio e Meccanica”, fondata dal mecenate toscano Bartolomeo Intieri, ministro dell'economia e dell'agricoltura di Carlo di Borbone; si trattava, in effetti, del primo insegnamento di “economia politica” in Europa da tenere esclusivamente in lingua italiana (cfr. A. GENOVESI, *Vita di Antonio Genovese*, in *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 47-83; G. SAVARESE, *Introduzione a A. GENOVESI, Autobiografia, lettere e altri scritti*, a cura di G. Savarese, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. XIX-XXII; F. VENTURI, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 523-644; cfr. inoltre F. ASSANTE, *Fortuna e sfortuna della cattedra genovesiana*, in *Antonio Genovesi. Economia e morale*, cit., pp. 199-219). L'affidamento di tale cattedra fu determinante nel passaggio di Genovesi «dallo studio delle idee e delle sterili contemplazioni» a «pensieri più vicini alle cose umane» (A. GENOVESI, *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, edizione interamente riveduta, a cura di N. D'Antuono, Angri (SA), Editrice Gaia, 2014, pp. 85-86; il *Discorso* è stato pubblicato per la prima volta nel *Ragionamento sopra i mezzi più necessari per far rifiorire l'agricoltura del p. Abate D. Ubaldo Montelatici [...]*, Napoli, per Giovanni di Simone, 1753).

¹⁰ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 4.

¹¹ Cfr. B. CAPACI, *Il giudice e l'oratore. Trasformazione e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, cit., p. 109. Sul genere elogio in ambiente massonico cfr. F. FEDI, *Comunicazione letteraria e «generi massonici» nel Settecento italiano*, in *Storia d'Italia, Annali 21. La massoneria*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2006, pp. 80-83.

loro istanze divulgative e, in una forma asciutta, proponeva principalmente l'analisi critica, la discussione e la difesa della produzione genovesiana rendendo l'*Elogio* del filosofo economista uno strumento di diffusione del nuovo sapere, delle «utili discipline»¹² e, in generale, del pensiero di una scuola nell'ambito della quale, pur «all'interno di una fede cristiana dichiarata», si cercava di «praticare la *libertas philosophandi*», diffondendola attraverso «gli scritti o l'insegnamento»¹³, e di contrapporsi «a ogni forma di temporalismo e di esorbitanza della religione»¹⁴.

Non senza una venatura polemica, il devoto allievo, rilevando l'«infelice debolezza di spirito»¹⁵ che induceva, pur in un «secolo così illuminato»¹⁶, a prestare attenzione anche a «conquistatori» che «[avevano] fatto del male con fasto», nell'incipit dell'*Elogio* sosteneva fosse più giusto «celebrar la memoria di quegli uomini i quali sono stati utili che di quei che non sono stati che grandi», ma che non possono essere ritenuti benefattori dei popoli al pari di quelli che «saviamente li governano» e li «illuminano» rendendoli «migliori e più felici»¹⁷. Così scriveva, infatti, a proposito dell'opportunità di riservare la celebrazione encomiastica a coloro i quali si distinguono effettivamente «co' talenti utili alla Patria»:

Ed invero cui potrebbe esser ignoto che i Re, che hanno governate le Nazioni da Dei benefici; gli uomini illustri, che hanno ben servita la Patria in pace e in guerra; e i Filosofi, che hanno istruiti e illuminati i lor contemporanei, possono solamente aver dritto a questo omaggio della pubblica venerazione che la posterità deve alla loro memoria?¹⁸

Nella parte, non ampia, dell'*Elogio* dedicata prettamente alla dimensione privata e personale dell'abate, ricorrendo peraltro a «una utilizzazione

¹² [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 20.

¹³ E. CHIOSI, R. IOVINE, *L'Elogio censurato. Genovesi, Galanti e l'Inquisizione*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 215; cfr. V. TROMBETTA, *La stampa nel fuoco incrociato della censura. Autori e opere tra revisori borbonici e Congregazione dell'Indice dei libri proibiti*, in *Norma e contestazione nel XVIII secolo*, a cura di D. Cecere, A. Di Ricco, A. M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 245-250.

¹⁴ G. SAVARESE, *Introduzione* a A. GENOVESI, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, cit., p. XIX.

¹⁵ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 2.

¹⁶ Ivi, p. 1.

¹⁷ Ivi, p. 2.

¹⁸ Ivi, pp. 1-2.

immediata, diretta, larghissima»¹⁹ della *Vita di Antonio Genovese*²⁰, Galanti si soffermava su avvenimenti significativi – talvolta, a suo parere, non sufficientemente approfonditi dal maestro –, fornendo qualche integrazione sugli stessi e su elementi aneddotici utili a delineare un’«immagine storica»²¹ di quest’ultimo e del suo tempo da consegnare alla «posterità»²², senza dunque deludere del tutto «quelli che sono assai avidi delle più minute circostanze della vita degli uomini grandi»²³.

Delineando un quadro della complessa realtà culturale in cui Genovesi si era formato, nell’ambito della quale «uomini elevati e di un merito inestimabile» – tra i quali, ad esempio, coloro che con la propria opera scientifica portarono avanti le ricerche e gli studi della grande tradizione galileiana – erano stati in molti casi «contraddetti dall’ignoranza e da’ vecchi pregiudizj delle scuole», non riuscendo così a «mettere l’Italia al paragone di alcune nazioni di Europa rispetto alla geometria medesima, alle meccaniche e alla fisica sperimentale»²⁴, Galanti scriveva:

Gl’Italiani, dopo essere stati i restauratori della coltura in Europa, si contentavano di conoscere meglio di ogni altra nazione l’antichità e di coltivare con successo le lettere amene e le belle arti, mentre la ragione umana e le scienze, che migliorano l’uomo e perfezionano il governo, facevano altrove de’ progressi maravigliosi²⁵. [...] Nell’antica patria delle scienze e delle arti tutto si sosteneva eccetto quello che richiedeva libertà di pensare. Egli è vero non pertanto che un gran numero di uomini pensatori, usciti a forza di genio o di studio dal generale stordimento, in cui allora si viveva, era sparso in tutte le regioni d’Italia, ma niuno non osava di elevar la voce per fulminar quello che dannava in silenzio: eglino coltivavano tacitamente la lor ragione, mentre il fanatismo da per tutto opprimeva ogni verità. Alcuni uomini, che si pretendono essere i precettori, ma che in sostanza sono i nimici del genere umano, perseguitavano i talenti e lo spirito di sapere, interessando la Religione nelle materie nelle quali non aveva il menomo rapporto²⁶.

¹⁹ G. GALASSO, *Genovesi e Galanti*, cit., p. 433.

²⁰ Per la forma del cognome (“Genovese” in luogo di “Genovesi”) cfr. *Vita di Antonio Genovese*, in *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, cit., p. 46; cfr. anche A. GENOVESI, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, cit., pp. 7-42.

²¹ G. GALASSO, *Genovesi e Galanti*, cit., p. 437.

²² [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 3.

²³ Ivi, p. 4.

²⁴ Ivi, pp. 15-16.

²⁵ Ivi, pp. 14-15.

²⁶ Ivi, pp. 18-19.

Dunque, in un contesto in cui risultava difficile il libero e pubblico esercizio della ragione per i «pensatori» illuminati e per i cattolici «aperti al nuovo» e «segnati dal dubbio, spinti alla ricerca di alternative al sapere dogmatico tridentino»²⁷, il riformista sannita sosteneva l'importanza della figura di Genovesi – «filosofo di genio», «logico critico», «teologo», «giudizioso Scrittore di Economia»²⁸ e straordinario maestro, considerato il «successo meraviglioso delle sue lezioni»²⁹, avverso alle «sterili ed astratte speculazioni»³⁰ –, la cui «filosofia reale» era «tutta diretta alla cognizione della natura»³¹ e al bene degli uomini³²; diverso dai «savj ordinarij»³³, l'economista salernitano assumeva «il valore simbolico di paladino del progresso che solo la vera filosofia può garantire»³⁴ e di promotore di una «felice rivoluzione nelle leggi e ne' costumi»³⁵ volta a contrastare la metafisica fondata su «sistemi studiati e sottili, che [dalla] natura ci distaccano», sostenuta da coloro i quali «hanno interesse di sospingere i nostri pensieri fuori dell'atmosfera umana»³⁶. L'illuminista sannita, dunque, andando ben oltre la semplice dimensione biografica, nell'*Elogio*, secondo l'opinione di Franco Venturi, ha «interpretato, stilizzato la figura di Genovesi, disegnanandola alla luce di una propria visione di quella che doveva essere la funzione della filosofia e dei filosofi»³⁷.

In realtà il genere epidittico³⁸ offrì al giovane Galanti, fortemente animato dal «gusto delle Lettere», l'opportunità di conquistare «la gloria di essere autore»³⁹ e, nel contempo, di intraprendere una significativa

²⁷ P. DELPIANO, *Liberi di scrivere. La battaglia per la stampa nell'età dei Lumi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015, p. 97.

²⁸ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., pp. 24-25.

²⁹ Ivi, p. 26.

³⁰ Ivi, p. 93.

³¹ Ivi, p. 24.

³² Cfr. P. ZAMBELLI, *La formazione filosofica di Antonio Genovesi*, Napoli, Morano, 1972.

³³ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 25.

³⁴ M. MAFRICI, M. R. PELIZZARI, *Prefazione a Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 15.

³⁵ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 25.

³⁶ Ivi, pp. 28-29.

³⁷ F. VENTURI, *Giuseppe Maria Galanti*, in *Riformatori napoletani*, cit., p. 944.

³⁸ Sull'arte dell'elogio nel Settecento cfr. G. CATALANI, *Teoria e pratica dell'encomiastica in un dibattito accademico del Settecento*, «Lettere italiane», 59, 4, 2007, pp. 593-621.

³⁹ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, a cura di A. Placanica, Cava de'

opera di diffusione della progettualità illuministica e riformatrice fondata sull'apertura ai processi di cambiamento in atto in Europa, riaffermando «in maniera più radicale che non avesse fatto il maestro» – al cui spirito «illuminato», che risentiva «sovente del gusto di scuola», sembrava fosse tuttavia mancato il «commercio del mondo»⁴⁰ – «l'ideale di una cultura libera ormai da preoccupazioni metafisiche e vigorosamente impegnata nella soluzione dei problemi della società»⁴¹; l'opera, dunque, si rivelava «ben più importante per la biografia del Galanti stesso che del Genovesi»⁴².

Pubblicato a Napoli nel 1772 in forma anonima, senza sottoscrizione tipografica e *imprimatur* ecclesiastico, l'*Elogio* – la «picciola opera»⁴³ nella quale «in maniera franca e ardita»⁴⁴ l'intellettuale sannita sosteneva sia l'idea di un sapere utile, non dogmatico e volto al perseguimento della pubblica felicità⁴⁵, sia la continua ricerca della *libertas philosophandi* e di «un terreno di incontro tra cristianesimo e mondo dei lumi»⁴⁶, ortodossia e apertura alla scienza moderna, che avevano evidentemente caratterizzato il percorso intellettuale e il magistero di Genovesi – suscitò aspre polemiche nell'ambiente partenopeo: non mancarono, infatti, tra gli altri, eruditi e giuristi, anche non appartenenti al mondo ecclesiastico, convinti della «falsa scienza e della malvagia morale»⁴⁷ dell'abate – accusato peraltro «di scetticismo e d'irreligione»⁴⁸ in quanto «rigettava l'autorità, quando si trattava di ragionare»⁴⁹ e citava le opere di

Tirreni, Di Mauro Editore, 1996, p. 60. Da tale edizione si cita nel presente lavoro. Cfr. anche ID., *Memorie storiche del mio tempo*, a cura di D. Demarco, Napoli, Università degli Studi di Napoli, 1970.

⁴⁰ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 140.

⁴¹ S. ROTTA, *Giuseppe Maria Galanti e Voltaire*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI, 1962, p. 102.

⁴² G. GALASSO, *Genovesi e Galanti*, cit., p. 450.

⁴³ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 3.

⁴⁴ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 60.

⁴⁵ Su tale tema cfr. C. PASSETTI, *Una fragile armonia: felicità e sapere nel pensiero di Antonio Genovesi*, in *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 287-297.

⁴⁶ E. CHIOSI, R. IOVINE, *L'Elogio censurato. Genovesi, Galanti e l'Inquisizione*, cit., p. 215; cfr. anche E. CHIOSI, *Lo spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'illuminismo*, Napoli, Giannini Editore, 2003, pp. 201-202.

⁴⁷ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

⁴⁸ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 40.

⁴⁹ *Ibidem*.

autori “sospetti” dal punto di vista cattolico, tra i quali Galilei, Newton e Grozio –, che con la sua «maniera d'insegnare» ritenevano avesse «corrotto la gioventù»⁵⁰. In realtà, Antonio Genovesi era «un illuminista e un enciclopedista quale poteva essere e agire da una cattedra universitaria nella Napoli di metà Settecento», nell'ambito della quale non era «facile rompere l'involucro dei saperi tradizionali»⁵¹ e individuare le moderne forme di comunicazione adeguate a diffondere i contenuti delle nuove scienze. Frutto del magistero dell'abate si possono ritenere due opere giovanili non consegnate alla stampa da Galanti, *Della civile filosofia, trattato di Giuseppe Maria Galanti riguardando la Felicità Economica e Grandezza del Nostro Regno* e *Considerazioni politiche sopra i vantaggi e gli svantaggi del Regno di Napoli*⁵²; si tratta di due lavori che, a vario titolo, già documentavano, a parte l'orientamento ideologico-culturale e il carattere militante della riflessione filosofica e storico-politica e del progetto di pedagogia sociale della scuola genovesiana – volti alla soluzione degli annosi problemi del Mezzogiorno e alla costruzione «di una società cristianamente più giusta e armonicamente organizzata»⁵³ attraverso un piano di riforme fondato sull'elevazione morale e intellettuale del popolo –, un interesse da parte dell'intellettuale sannita nei confronti della nuova sociabilità, della sensibilità illuministica e del gusto del secolo, che avrebbe trovato più ampio sviluppo nella sua successiva produzione. La sua opera più nota, definita «il primo sodo lavoro di statistica che si vedesse in Europa»⁵⁴, si può considerare la *Descrizione storica e geografica delle Sicilie*⁵⁵, che propone l'esito di indagini geografiche, interviste e calcoli effettuati dall'autore nell'ambito della sua attività di «visitatore generale delle province», incaricato dal sovrano di elaborare e fornire una

⁵⁰ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

⁵¹ P. GUARAGNELLA, *I volti nelle parole. Antonio Genovesi e l'arte della conversazione*, «Esperienze letterarie», XL, 1, 2015, p. 31.

⁵² I due testi sono stati pubblicati in G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, cit.

⁵³ C. PASSETTI, *Una fragile armonia: felicità e sapere nel pensiero di Antonio Genovesi*, cit., p. 288.

⁵⁴ B. CROCE, *Storia del regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925, p. 152.

⁵⁵ Cfr. G. M. GALANTI, *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, presso i Socj del Gabinetto Letterario, 1786-1794, 5 tt. Sulle edizioni dell'opera e le oscillazioni nel titolo da un tomo all'altro cfr. A. PLACANICA, *Preliminari biobibliografici e archivistici*, in A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti*, Lancusi (SA), Gutenberg, 1998, pp. 44-45; M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti. Letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 132-133. Cfr. inoltre l'edizione a cura di F. Assante e D. Demarco, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Esi, 1969, 2 voll. Sull'opera cfr. A. M. RAO, *Fortune e sfortune della Descrizione delle Sicilie di Giuseppe Maria Galanti*, in *Tra res e imago. In memoria di Augusto Placanica*, a cura di M. Mafri e M. R. Pelizzari, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, I, pp. 523-540.

descrizione dell'intero Regno sul modello di quella del Molise⁵⁶; in seguito, nella *Descrizione di Napoli*, concepita come un'appendice al volume IV della *Descrizione [...] delle Sicilie*, il riformatore sannita ricercò proprio nella complessa storia della città «i motivi dell'arretratezza delle province meridionali sottomesse e schiacciate dal potere centrale [...]»⁵⁷.

L'apertura di Genovesi nei confronti delle nuove teorie fisico-scientifiche era nata dalla frequentazione a Napoli dell'ambiente newtoniano⁵⁸ e dalla sua intenzione di «fare filosofia secondo la *eclecticorum libertas*»⁵⁹, in realtà, con lo scopo concreto di «giovare alle bisogne della vita umana»⁶⁰; sono noti i suoi problemi a partire dagli anni Quaranta con la censura ecclesiastica – che lo accusava di rifiutare l'apologetica tradizionale e di aver inserito riferimenti ad autori panteisti e deisti nei suoi testi a stampa e manoscritti – anche a causa dei quali, già docente di Etica, non riuscì a ottenere nel 1748 la cattedra di Teologia, peraltro particolarmente ambita in quanto ritenuta «un mezzo facile e sicuro per esser promosso a' Vescovati»⁶¹. Questo, secondo Galanti, quanto Genovesi – che «amava il vero, detestava il fanatismo e la superstizione» e aveva scritto «i suoi Elementi di Teologia»⁶² da filosofo, che voleva istruire – pensava a proposito di tale disciplina:

[...] la Teologia, la quale è la scienza di Dio, non deve consistere in disputar vagamente di cose curiose, o inutili e sottili, ma deve essere più tosto la scuola

⁵⁶ Cfr. G. M. GALANTI, *Descrizione dello stato antico ed attuale del contado di Molise con un Saggio storico sulla costituzione del Regno*, Napoli, Società letteraria e tipografica, 1781, 2 voll. Cfr. inoltre G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, a cura di F. Barra, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 1993.

⁵⁷ G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, a cura di M. R. Pelizzari, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, p. 17; cfr. ID., *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, presso i Socj del Gabinetto Letterario, 1792.

⁵⁸ Sul tema cfr. V. FERRONE, *Galileo, Newton e la «libertas philosophandi»*, in ID., *Scienza natura religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene, 1982, pp. 109 sgg.; S. MARTELLI, *Enciclopedismo, newtonianesimo e ideologia del confronto*, in ID., *La floridezza di un reame*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1996, pp. 33-77; S. CICIENIA, *Il newtonianismo di Antonio Genovesi*, in *Antonio Genovesi a trecento anni dalla nascita*, a cura di G. Cacciatoe e S. Cicienia, Battipaglia, Laveglia&Carlone, 2016, pp. 49-65.

⁵⁹ N. BORCHI, *Quando l'inquisitore si distrae: ancora sul processo alla 'Metaphysica' e all' 'Ars logico-critica' di Genovesi*, «Giornale critico della filosofia italiana», 81, 3, 2002, p. 408.

⁶⁰ A. GENOVESI, *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, cit., p. 85.

⁶¹ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 70.

⁶² Gli *Universae Christianae Theologiae Elementa* [...] furono pubblicati postumi a Venezia nel 1771.

della virtù, la scienza di ben indirizzar gli uomini, ed ajutargli a ben sostener la vita. Ella dunque deve insegnar quello che c'importa sapere e non d'altercare con impertinenza e con frivola sottigliezza sopra cose le più inutili, le più inintelligibili, e sovente le più ridicole: l'unico e vero suo oggetto si è di conoscere i doveri che dobbiamo osservare per compiere il fine destinato alla nostra esistenza sulla Terra. Ecco perché l'abate Genovesi desiderava sommamente che tutta la Teologia cristiana fosse ridotta a semplice catechismo di Morale⁶³.

Così Galanti si riferiva all'atteggiamento del maestro nei confronti della censura, che processò anche due suoi importanti manuali quali gli *Elementa metaphysicae* (1743) e gli *Elementa artis logico-criticae* (1745)⁶⁴ – esaminati in varie sedute dalla Sacra Congregazione dell'Indice, a partire dal 1755 – dei quali l'autore si dichiarò disposto ad allestire una nuova edizione secondo le indicazioni dei censori curiali, in realtà seguite solo in parte:

Un filosofo non è sempre in grado di dir nettamente tutto quello che pensa di certe cose, e il signor Genovesi trattato aveva le materie delicate della sua opera con tutta la necessaria circospezione e prudenza che allora si richiedeva per far ascoltare il vero e il buono da spiriti ulcerati e prevenuti. Ma tutto questo non bastò per risparmiargli de' nemici potenti e implacabili⁶⁵.

A proposito dell'«affare della *Metafisica*», Genovesi, scrivendo al cardinale Francesco Landi nel settembre del 1756, si era difeso dai suoi detrattori – individuati negli «antichi [suoi] emuli napoletani»⁶⁶ che, «so-spinti dall'invidia, dai pregiudizi e dalla ipocrisia»⁶⁷, lo avevano accusato

⁶³ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 58.

⁶⁴ Sul tema cfr. N. BORCHI, *I guai di un apologista newtoniano. La 'Metaphysica' e l' 'Ars logico-critica' di Genovesi processati dalla Congregazione dell'Indice*, «Giornale critico della filosofia italiana», 79, 2-3, 2000, pp. 386-400; ID., *Quando l'inquisitore si distrae: ancora sul processo alla 'Metaphysica' e all' 'Ars logico-critica' di Genovesi*, cit., pp. 405-429.

⁶⁵ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit., p. 40.

⁶⁶ A. GENOVESI, *Lettere familiari*, a cura di S. Casalanguida, con un saggio introduttivo di N. D'Antuono, Lanciano, Carabba, 2019, p. 120. Sulla storia, i caratteri e la vicenda editoriale dell'opera, pubblicata per la prima volta nel 1774 a Napoli a cura di Domenico Forges Davanzati, cfr. N. D'ANTUONO, *Per Antonio Genovesi epistologo* e S. CASALANGUIDA, *Introduzione e Nota al testo*, ivi, pp. 13-23 e pp. 29-44.

⁶⁷ G. VERRECCHIA, *Giuseppe Maria Galanti 1743-1806. Ricerche bio-bibliografiche, con prefazione dell'on. Prof. Michele Romano*, Campobasso, Società anonima tipografica molisana, 1924, p. 5.

di «promuovere il panteismo, il deismo, il libertinaggio»⁶⁸ –, rendendo conto del suo «disegno» e dei suoi scritti, peraltro «non [...] così ignoti in Europa»⁶⁹, e motivando la sua scelta di non «rinchiudersi nella roccaforte della cultura tradizionale, chiesastica e scolastica»⁷⁰ contrastando la diffusione del “veleno dei panteisti” e utilizzando il loro medesimo metodo:

Io trovai ben presto niuna tanta peste del cristianesimo più andarsi dilatando e prendendo vigore, quanto il panteismo, deismo, libertinaggio. Subito concepì il disegno di provar le mie forze. E come questa parola *difesa* significa conoscere chi ci attacca, le sue armi e l'arte sua e valorosamente combatterlo; io lessi quanto potei de' nostri nemici per sapere quale e quanta guerra essi ci fanno e, oltre a ciò, i principali de' nostri antichi e recenti apologisti, per poter meglio riuscire nell'intrapresa di quella difesa, che io meditava. E conciossiaché taluni de' nostri nemici hanno ardito attaccarci con metodo geometrico, io scelsi questo per la difesa. Io destinai quattro parti dell'opera mia a tal disegno, e, secondo ch'io potei, la eseguii non senza grandissima fatica⁷¹.

Notevole fu evidentemente il contributo di Genovesi all'apertura verso una filosofia moderna nell'ambito della cultura cattolica riformatrice; tuttavia, provato dai citati episodi di censura e divenuto titolare dal 1754-1755 della cattedra di “Commercio e Meccanica”, l'abate cominciò a distaccarsi dagli interessi filosofici, in realtà mai abbandonati del tutto⁷², per dedicarsi all'economia politica e a un articolato e ampio progetto di riforme della società meridionale, fondato su una nuova cultura scientifica ed economica e volto al raggiungimento del benessere comune e della “pubblica felicità”⁷³.

All'apparato censorio non sfuggì neanche Galanti: «una arditezza giovanile»⁷⁴ lo aveva indotto a stampare l'*Elogio* senza sottoporlo alla revisione ecclesiastica ma esclusivamente a quella regia, affidata nell'aprile del 1771 a Domenico Mangieri, docente di Diritto civile nell'Università

⁶⁸ A. GENOVESI, *Lettere familiari*, cit., p. 128.

⁶⁹ Ivi, p. 120.

⁷⁰ S. FINI, *Una polemica metafisica tra A. Genovesi e l'Abate P. A. Magli*, «Rivista Rosminiana», LXVI, 1, gennaio-marzo 1972, p. 31.

⁷¹ A. GENOVESI, *Lettere familiari*, cit., p. 128.

⁷² Cfr. N. BORCHI, *Quando l'inquisitore si distrae: ancora sul processo alla 'Metaphysica' e all' 'Ars logico-critica' di Genovesi*, cit., p. 423.

⁷³ Cfr. G. GIARRIZZO, *Le fortune di Antonio Genovesi metafisico e “mercantante”*, in Antonio Genovesi. *Economia e morale*, cit., pp. 35-44.

⁷⁴ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

napoletana, che, a differenza di altri giuristi di area conservatrice, espresse parere favorevole per l'*imprimatur*, anche esaltando il magistero di Genovesi⁷⁵ e l'«ammirabile saggio di dottrine Filosofiche, Morali, Politiche ed economiche dato dall'Allievo»⁷⁶; il testo – in quanto ispirato al laicismo razionalista e al pensiero di autori ritenuti “pericolosi” nell'ambito dell'ortodossia cattolica, tra i quali Giannone, Locke, Voltaire, Rousseau e d'Alembert, e caratterizzato da accenti da requisitoria non privi di sfumature ironiche e polemiche – suscitò numerosi attacchi, diffondendo i principi di una vera e propria nuova scuola di pensiero in un periodo di notevoli rivolgimenti culturali e cambiamenti in ambito sociale e politico in cui il «dualismo di potere, ecclesiastico e statale», finì «col ritardare il dibattito intellettuale, invece di favorirlo»⁷⁷. Tra gli ecclesiastici nemici e denigratori di Genovesi nell'*Elogio* Galanti citava il frate domenicano Mamachi, il canonico Perrelli, l'abate Magli e il cardinale Spinelli.

Fu l'arcivescovo di Napoli, il cardinale Sersale, a individuare nel testo «sconcezze contro della religione e lo stato»⁷⁸ e a segnalarle al sovrano⁷⁹ perché ne fossero disposti il sequestro e il riesame; l'opera uscì dal contenziioso censorio⁸⁰ con un giudizio, tutto sommato, positivo, non essendosi i tre teologi incaricati del procedimento inquisitorio, i monsignori Testa e De Alteriis e il canonico Simeoli, espressi in maniera univoca, come a distanza di alcuni anni raccontava lo stesso Galanti:

Uno trovava sospetto quello che l'altro riguardava come indifferente, e giudicava giusto quello che l'altro riputava cattivo: e siccome tutto si riduceva ad equivoci e ad interpretazioni, vidi con sorpresa che mi si attribuivano idee alle quali io non aveva mai pensato⁸¹.

⁷⁵ Cfr. R. IOVINE, *Elementi di continuità nell'Illuminismo napoletano: D. Mangieri tra C. Galiani e G. M. Galanti*, «Frontiera d'Europa», X, 1, 2004, pp. 129-142.

⁷⁶ L'espressione è tratta dalla “revisione” di Mangieri riportata in pagina non numerata in appendice a [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], cit.

⁷⁷ P. DELPIANO, *Liberi di scrivere. La battaglia per la stampa nell'età dei Lumi*, cit., pp. 124-125.

⁷⁸ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

⁷⁹ Cfr. G. IMBRUGLIA, *Censura e giurisdizionalismo nel secondo Settecento a Napoli. Il Delegato alla reale Giurisdizione*, in *La censura nel secolo dei Lumi. Una visione internazionale*, a cura di E. Tortarolo, Torino, Utet libreria, 2011, pp. 144-145.

⁸⁰ Sul fascicolo contenente il testo integrale della censura dell'*Elogio* cfr. E. CHIOSI, R. IOVINE, *L'Elogio censurato. Genovesi, Galanti e l'Inquisizione*, cit., p. 215.

⁸¹ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

Scampato alla censura napoletana, l'*Elogio* incappò nelle maglie di quella romana; non mancarono, a proposito dell'opera, iscritta all'Indice nel novembre del 1773 con decreto di Clemente XIV⁸², controversie tra i censori ecclesiastici, non tutti concordi sulla proscrizione proposta dal «consultore della Sacra Congregazione dell'Indice», padre Giovanni Aloisio Minganelli⁸³, il quale aveva compreso che il testo «non era altro che l'apologia della cultura moderna»⁸⁴ proposta da un giovane, il cui grande entusiasmo nei confronti delle dottrine del maestro e dello spirito del riformismo manifestato nelle prime due edizioni (1772, 1774) era tuttavia destinato ad attenuarsi evolvendo nella terza (1781)⁸⁵ in una certa prudenza e in un più «distaccato realismo»⁸⁶; così Minganelli concludeva la sua censura, dopo articolate riflessioni su alcuni passi dell'opera contenenti affermazioni definite «indubbiamente erronee e degne di grave censura», perché evidentemente considerate lontane dal credo religioso e dall'ortodossia cattolica, o ambigue e dunque da interpretare in quanto espresse in un tono ironico, non ritenuto adeguato alle «più impegnative materie di Fede»⁸⁷:

Occorre altro? Sicuramente ho toccato tutti i luoghi più importanti. Eminen-tissimi Padri, avete ascoltato un uomo che irride malevolmente la spiritualità dell'anima; che quasi quotidianamente rende sempre più insicuri i fondamenti stessi su cui si basa la Religione Cristiana; che chiama maestri del genere umano gli scrittori condannati dalla Chiesa; che abbraccia l'empio sistema di Spinoza; che ha un erroneo giudizio circa la Provvidenza divina; che è nemico della Religione rivelata; che elimina le virtù teologali dal numero delle virtù; che attribuisce alle sole Potestà temporali la facoltà di regolare il culto sacro e religioso;

⁸² Nelle sue *Memorie storiche del mio tempo*, cui affida le ragioni della stesura dell'*Elogio* e la ricostruzione della relativa vicenda editoriale, Galanti non fa alcun riferimento all'esame dell'opera effettuato dalla Congregazione inquisitoriale che ebbe come esito la messa all'Indice della stessa (cfr. R. IOVINE, *Elementi di continuità nell'Illuminismo napoletano: D. Mangieri tra C. Galiani e G. M. Galanti*, cit., pp. 129, 143).

⁸³ Cfr. ivi, pp. 142-145; E. CHIOSI, R. IOVINE, *L'Elogio censurato. Genovesi, Galanti e l'Inquisizione*, cit., p. 218. Sulla proscrizione dell'*Elogio* cfr. P. DELPIANO, *Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 112-113.

⁸⁴ R. IOVINE, *Elementi di continuità nell'Illuminismo napoletano: D. Mangieri tra C. Galiani e G. M. Galanti*, cit., p. 153.

⁸⁵ Sulla seconda e la terza edizione dell'*Elogio* cfr. *infra*, pp. 56-57.

⁸⁶ G. GALASSO, *Genovesi e Galanti*, cit., p. 450.

⁸⁷ L'espressione è tratta dal testo della censura dell'*Elogio* (1772) redatto dal padre Giovanni Aloisio Minganelli, trascritto e tradotto da Raffaele Iovine in appendice a E. CHIOSI, R. IOVINE, *L'Elogio censurato. Genovesi, Galanti e l'Inquisizione*, cit., p. 220.

che sottopone all'arbitrio del Principe ciò che è stato stabilito da Dio stesso; che è favorevole ad una sfrenata libertà di scrivere; che scrive in modo petulante e sedizioso circa l'Ufficio della Santa Inquisizione e circa il Diritto Canonico. Spetta alla vostra sapienza giudicare di qual pena sia degno un Autore di tal fatta, nel quale ricorrono tante espressioni o che si possono male interpretare, o sono erronee, o scandalose, o sediziose, o eretiche, o del tutto empie⁸⁸.

Nel settembre del 1773 sugli attacchi all'*Elogio* Galanti aveva scritto a Voltaire, del quale apprezzava «la straordinaria capacità [...] di comunicazione, di divulgazione efficace», che contava esattamente quanto «il contenuto ideale della sua infaticabile battaglia»⁸⁹:

Permettete, o Signore, che uno dei vostri più grandi ammiratori abbia l'onore di sottomettere a' vostri lumi l'*Elogio storico dell'Abate Genovesi*, il quale per le critiche e per le persecuzioni che ha qui sofferto dalla parte de' Teologi e di questo Cardinale Arcivescovo può meritare i riguardi di un uomo della condizione vostra. Non altra mira io ebbi scrivendolo che di rendere un pubblico testimonio di riconoscenza che la mia nazione deve alla memoria di quel Filosofo: e, sebbene impiegato interamente nell'esercizio di Avvocato, pure la continua lettura delle vostre opere, di cui mi sono particolarmente dilettrato fece sì che io adornassi la mia opera di quelle verità che voi a beneficio del genere umano avete saputo tanto eccellentemente spargere in tutti i vostri libri. [...] Io al presente, o Signore, travaglio a questa nuova opera, la quale in gran parte non contiene che la difesa delle più importanti verità che sono state da voi insegnate⁹⁰.

Sebbene fosse oggetto di un processo censorio in quanto considerato veicolo dell'eterodossia e costituisse «la produzione di un giovane, che non ancora aveva formato il gusto», l'*Elogio* «ebbe un successo il più strepitoso»⁹¹ e una discreta circolazione, a dimostrazione di quanto sostiene Vincenzo Trombetta a proposito delle «aporie del sistema di controllo» e di una «significativa campionatura» di tirature partenopee dell'epoca, iscritte all'Indice, tra le quali figura appunto quella del testo galantiano:

I decreti di censura emanati a Roma, che colpiscono queste edizioni napoletane,

⁸⁸ Ivi, p. 223.

⁸⁹ S. ROTA, *Giuseppe Maria Galanti e Voltaire*, cit., p. 105; in appendice a tale saggio (pp. 118-119) è pubblicata la lettera di Galanti a Voltaire edita anche in *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, cit., pp. 1022-1023.

⁹⁰ S. ROTA, *Giuseppe Maria Galanti e Voltaire*, cit., pp. 118-119.

⁹¹ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 60.

di fatto non ne impediscono la circolazione, rivelando la loro pratica inefficacia: infatti, grazie a librai compiacenti disposti a correre i rischi dell'illegalità pur di soddisfare le richieste degli acquirenti fattesi più pressanti proprio perché all'Indice, saranno commercializzate in Italia e all'estero⁹².

Del resto, così aveva scritto Genovesi, ricorrendo a una citazione ovidiana, in un passo in cui forniva la «spiegazione di alcuni luoghi» delle sue *Lettere accademiche* «che si [erano] stimati degni di censura»:

L'esperienza di tre secoli ha dimostrato che (per nostra disgrazia) niente si è più letto quanto ciò ch'è stato più vietato di leggersi. Capiamo bene quel *nitimur in vetitum*, e converremo con le mire dell'autore. Non stuzzichiamo troppo la curiosità umana. Tre secoli non bastano per farci capire se una legge sia utile o no? Direi, se il libro è pericoloso, né potete spiantarlo, fatelo confutare da' dotti, ma con gentilezza, perché non faccia troppo romore; perché ho per più pericoloso il romore che desta la voglia di sapere quel fatale *perché*, che un malvagio libro⁹³.

Dunque, la censura di un testo costituiva spesso una forma di pubblicità dello stesso e la pratica delle letture proibite – peraltro «diffusa nella penisola e documentata così ampiamente che si è potuto ipotizzare un sostanziale indebolimento della censura ecclesiastica»⁹⁴ – è stata significativa nella formazione di molti intellettuali del tempo.

Tra «censure pubbliche [...] e private»⁹⁵, l'*Elogio*, «singolare manifesto dell'Illuminismo meridionale»⁹⁶, conobbe, come è già emerso, altre due edizioni, quella veneziana del 1774 per i tipi di Giambattista Pasquali e quella fiorentina del 1781 per i tipi di Francesco Pisoni. A proposito dell'edizione del 1774 Galanti scriveva:

Mentre si facevano in Napoli queste censure pubbliche, ed altre private, l'*Elogio*

⁹² V. TROMBETTA, *La stampa nel fuoco incrociato della censura. Autori e opere tra revisori borbonici e Congregazione dell'Indice dei libri proibiti*, cit., p. 249. A proposito del controllo della circolazione libraria e degli effetti del regime censorio cfr. anche M. C. NAPOLI, *Letture proibite. La censura dei libri nel Regno di Napoli in età borbonica*, Milano, Franco-Angeli, 2002.

⁹³ A. GENOVESI, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, cit., p. 560.

⁹⁴ P. DELPIANO, *Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, cit., p. 291.

⁹⁵ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

⁹⁶ E. GARIN, *Galileo e Napoli*, in *Galileo e Napoli*, a cura di F. Lomonaco, M. Torrini, Napoli, Guida, 1987, p. 1.

di *Genovesi* si vide ristampato a Venezia nel 1774 con approvazione del p. inquisitore. Questo accidente ajutò molto il mio affare, e servì a mandarlo in oblio⁹⁷.

Se tra la prima e la seconda edizione dell'opera si evidenziano minime differenze, l'edizione fiorentina, nella quale l'autore sosteneva di aver adottato «una forma più propria» e soppresso «molte cose da chiamarsi *juvenilia*»⁹⁸, fa registrare alcune interessanti varianti, dovute evidentemente anche a mutamenti del clima sociale, culturale e politico – in quegli anni «un vento di reazione soffiò impetuoso non soltanto contro i più arditi riformatori ma anche contro il sorridente buon senso della politica ufficiale»⁹⁹ – e alla conseguente maturazione di nuove riflessioni da parte dell'illuminista sannita, che mitigò la notevole *vis* polemica e i toni da arringa precedentemente impiegati. Galanti cercò dunque di evitare di alimentare il fuoco della disputa e di non restare ancora vittima del regime censorio – non sempre peraltro con successo, considerati i problemi affrontati in tal senso nel 1779 a causa di un'importante operazione editoriale volta alla pubblicazione delle opere di Machiavelli – avvertendo ormai evidentemente l'urgenza di procedere nella grande progettualità riformistica¹⁰⁰, animato dalla sua sensibilità di *philosophe*, che lo indusse a intraprendere anche un'attività editoriale¹⁰¹: nel 1777 aveva fondato infatti a Napoli la Società letteraria, che prevedeva, tra l'altro, la pubblicazione della traduzione di opere dell'Illuminismo europeo – tra cui testi narrativi e teatrali – importanti per sostenere un programma di istruzione e di educazione pubblica di respiro internazionale in grado di favorire anche la modernizzazione del Regno meridionale, le cui condizioni politiche, sociali ed economiche erano per lui oggetto di un costante e meticoloso lavoro di indagine. Le sue *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, la cui prima edizione¹⁰² apparve come un'ampia premessa a una traduzione italiana delle opere di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud dal titolo emblematico (*Prove di sentimento*), riscosero un immediato notevole successo che ne

⁹⁷ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 61.

⁹⁸ Ivi, p. 63.

⁹⁹ F. VENTURI, *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 337; cfr. anche *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, cit., 1962, p. 947.

¹⁰⁰ Cfr. S. MARTELLI, *Genovesi e Galanti*, cit., pp. 192-193.

¹⁰¹ Cfr. M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti. Letterato ed editore nel secolo dei lumi*, cit.

¹⁰² Napoli, Società letteraria e tipografica, 1780.

determinò due ulteriori edizioni autonome¹⁰³; l'apologia del romanzo e l'analisi del suo ruolo nella riforma dei costumi, l'inquadramento del valore del sentimento nell'etica dell'utile e l'affermazione dell'importanza del legame tra scrittura narrativa e riflessione civile e filosofica costituiscono i motivi fondamentali dell'opera, «il contributo più importante di teoria e sociologia del romanzo nel Settecento»¹⁰⁴ – redatta peraltro in un periodo in cui il genere narrativo viveva ancora in un «limbo d'indeterminatezza teorica»¹⁰⁵ –, e il segno di un'apertura dell'autore a nuovi interessi e suggestioni culturali che trovarono espressione anche nell'*Elogio*: se nella prima edizione del testo, riferendosi ai romanzi e alle opere di sentimento, il riformista meridionale li aveva definiti inutili per coloro che «amano tirar profitto dalla lettura» e addirittura pericolosi «in un temperamento vivo e acceso»¹⁰⁶, nella terza li considerava invece «eccellenti letture, le più proprie a ispirare la virtù e a formare il giudizio che gl'insegnò a conoscere lo spirito umano»¹⁰⁷.

Le prime due edizioni dell'*Elogio* recano in appendice una «virulenta coda polemica»¹⁰⁸, la *Critica sposizione delle calunniose detrazioni di fra Mamachio contra l'abate Genovesi*; si tratta di un testo scritto in difesa dell'abate salernitano: Tommaso Maria Mamachi, frate domenicano sostenitore del principio dei diritti inalienabili del clero sui beni terreni ed esponente di una «nuova ondata di polemisti cattolici» contrari alle «infiltrazioni illuministiche»¹⁰⁹, nella sua opera *Del diritto libero della Chiesa di acquistare e di possedere beni temporali sì mobili che stabili*, pubblicata in forma anonima tra il 1769 e il 1770 a Roma in cinque volumi, aveva «con acerbissimi

¹⁰³ Napoli, Società letteraria e tipografica, 1781; Napoli, Merande, 1786. Cfr. G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, edizione critica a cura di D. FalarDO, con un saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018.

¹⁰⁴ S. MARTELLI, *Galanti e il canone del romanzo Settecento*, in G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, cit., p. IX.

¹⁰⁵ C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo, catechismo per le riforme*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, a cura di R. Loretelli, U. M. Olivieri, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 79.

¹⁰⁶ [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, [1772], p. 7.

¹⁰⁷ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi, Professore di Civil Economia nell'Università di Napoli [...]*, Terza edizione notabilmente migliorata e corretta, ed accresciuta dell'Elogio del Signor Bartolommeo Intieri e di una Lettera intorno al plagio letterario, Firenze, Francesco Pisoni, 1781, p. 5.

¹⁰⁸ S. Rotta, *Giuseppe Maria Galanti e Voltaire*, cit., p. 113.

¹⁰⁹ F. VENTURI, *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti*, cit., p. 185.

morsi lacera[to] tutti coloro che in Europa coltiva[va]no la ragione e ama[va]no l'umanità e tra questi in modo particolare l'abate Genovesi»¹¹⁰. Così Galanti accusava Mamachi, che, da «sfrontato calunniatore»¹¹¹, nel suo «insolentissimo libro»¹¹² descriveva l'abate come un «nemico della Religione e dello Stato»¹¹³:

Il fermissimo suo costume è [...] di mutilare i luoghi che cita, di sfigurarli per poterne stravolgere il senso e, per poter meglio riuscire in questo svisamento, si è ancora avvisato d'impastare e di forzatamente accozzare insieme luoghi diversi e cose che nelle opere che cita si trovano dette ad altro proposito¹¹⁴.

La terza edizione dell'*Elogio*, a differenza delle precedenti, è introdotta dall'«Avvertimento dell'autore» in cui l'illuminista sannita, riferendosi all'opera – scritta per «l'amor della verità e l'orrore per gli persecutori»¹¹⁵, che prendevano «le parole *ragione* e *irreligione* come sinonimi»¹¹⁶, e stampata sia a Napoli che a Venezia «con molto disordine e con notabili scorrezioni» dovuti alla «gioventù [...] inconsiderata» –, dichiarava:

Io ò ora corretta e riformata quest'opera, assai interessante per lo suo soggetto e questa è la sola edizione non indegna di essere presentata al pubblico illuminato. Tutte le altre edizioni precedenti io le disapprovo e condanno¹¹⁷.

Questo il testo del breve «Avviso dell'editore», datato 3 febbraio 1781, premesso all'«Avvertimento dell'autore»:

L'Edizione che io do dell'Elogio storico dell'Abate Genovesi è interamente diversa dalle due precedenti di Napoli e di Venezia, per le correzioni, giunte e illustrazioni che l'Autore vi à fatte in gran numero. Si può leggere il suo Avvertimento, per vedere i motivi per li quali non può egli approvare altra edizione della sua opera, fuori di questa mia. Ò voluto ancora renderla più pregevole,

¹¹⁰ *Critica spozizione delle calunniöse detrazioni di fra Mamachio contra l'abate Genovesi*, in [G. M. GALANTI], *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi [...]*, [1772], cit., p. 3.

¹¹¹ Ivi, p. 10.

¹¹² Ivi, p. 3.

¹¹³ Ivi, p. 5.

¹¹⁴ Ivi, p. 25.

¹¹⁵ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi, Professore di Civil Economia nell'Università di Napoli [...]*, [1781], p. V.

¹¹⁶ Ivi, p. 20.

¹¹⁷ Ivi, p. V.

accrescendola dell'Elogio di Bartolommeo Intieri, ridotto alla sua vera forma, e di una Lettera intorno al plagio letterario¹¹⁸.

In tale edizione il testo dell'*Elogio* non è seguito, come nelle prime due, dalla citata *Critica sposizione delle calunniose detrazioni di fra Mamachio contra l'abate Genovesi*, ma, oltre che dal *Piano delle scuole formato dall'abate Genovesi in occasione d'essere stati espulsi i gesuiti da Napoli*, dai *Rischiamenti e annotazioni all'Elogio Storico dell'abate Genovesi*, dall'*Elogio del sig. Bartolommeo Intieri* e dalla *Lettera intorno al plagio letterario*; la *Lettera* – già trädita con il titolo «Supplimento all'Avvertimento amichevole. Lettera alla Signora *** sulle accuse di plagio» da un manoscritto costituito da 138 carte (che in apertura presenta l'«Avvertimento amichevole all'Autore dell'Avvertimento cristiano» – preceduto da una «Prefazione» –, testo significativo seguito appunto dalla «Lettera» e dai «Saggi sopra diverse materie di filosofia»¹¹⁹),¹²⁰ vergato presumibilmente da Galanti¹²¹ tra il 1774 e il 1775¹²² – fu pubblicata, non senza varianti, nel 1778 nel «Giornale

¹¹⁸ Ivi, p. III.

¹¹⁹ Quest'ultimo titolo è seguito dal “sottotitolo” «da servire di rischiaramento agli articoli censurati dell'Elogio storico dell'Abate Genovesi», che, tuttavia, risulta depennato.

¹²⁰ Sul manoscritto – contenuto nella cartella n. 4 “Elogio del Genovesi e scritti connessi”, fascicolo 4.2 “Avvertimento amichevole all'Autore dell'Avvertimento cristiano (include il “Saggio sopra diverse materie di Filosofia”)”, dell'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio, sezione manoscritti, attualmente custodito presso il palazzo Galanti di Santa Croce del Sannio –, d'ora in avanti citato come Ms. 4.2, cfr. *L'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020, p. 249. Nella trascrizione dei passi tratti dal manoscritto ci si è limitati, attenendosi a criteri conservativi, a regolare e ammodernare moderatamente accenti, apostrofi e segni d'interpunzione. Al fine di rispettare la numerazione del manoscritto – le carte sono numerate progressivamente nel recto e nel verso – è stato adottato il termine “pagina” in luogo di “carta”. Nel manoscritto la «Prefazione» occupa le pp. 1-16, l'«Avvertimento amichevole all'Autore dell'Avvertimento cristiano» (articolato in una sorta di introduzione e cinque “capitoli”: «I. Sciocchezze del Libellista», «II. Calunnie del Libellista», «III. Contraddizioni del Libellista», «IV. Maniera tenuta dal Libellista nell'interpretare l'Elogio di Genovesi», «V. Morale del Libellista») le pp. 17-97, il «Supplimento all'Avvertimento amichevole. Lettera alla Signora *** sulle accuse di plagio» le pp. 98-112, i «Saggi sopra diverse materie di filosofia» le pp. 113-270.

¹²¹ Cfr. G. M. MONTI, *Due grandi Riformatori del Settecento: A. Genovese e G. M. Galanti*, Firenze, Vallecchi Editore, 1926, p. 192.

¹²² Il riferimento cronologico «1774» è vergato a p. 1, immediatamente sotto il titolo «Avvertimento amichevole all'Autore dell'Avvertimento cristiano», ma la nota 1 (apposta nel margine inferiore di quest'ultima pagina) relativa agli anni di pubblicazione dell'*Elogio* induce a pensare che nel 1775 l'autore fosse ancora impegnato nella stesura

fiorentino storico-politico letterario»¹²³ a Firenze e appunto nel 1781, ancora con qualche variante, in appendice alla terza edizione dell'*Elogio*. Questa la nota collocata nel margine inferiore della prima pagina della *Lettera* pubblicata in quest'ultima edizione:

Questa lettera fu scritta nel 1773 in occasione delle critiche che si facevano all'*Elogio storico* dell'immortal Genovesi stampato a Napoli in detto anno e nel susseguente a Venezia. Essa fu impressa nel 1778 nel *Giornale fiorentino*, articolo agosto, così svisata che si dee talvolta con molta difficoltà indovinarne il senso¹²⁴.

L'espressione «così svisata», a proposito della prima edizione della *Lettera* – pubblicata peraltro fuori dal Regno probabilmente nel tentativo di evitare gli attacchi diretti dei censori – potrebbe indurre a pensare a una notevole differenza tra le due edizioni del testo, che tuttavia non emerge dal riscontro effettuato; la seconda, in effetti, è soltanto più ampia per alcune integrazioni e presenta qualche variante dal punto di vista lessicale. L'espressione potrebbe dunque riferirsi alla differenza esistente tra la stesura manoscritta fornita all'editore fiorentino – probabilmente proprio quella trådita dal citato manoscritto che, in realtà, presenta un incipit e un'articolazione del contenuto diversi – e il testo effettivamente pubblicato nel 1778, riproposto, nell'edizione dell'*Elogio* del 1781, come già rilevato, senza significative varianti.

La *Lettera*, una «picciola dissertazione» in forma epistolare – trascritta nella citata versione del 1778 in Appendice al presente lavoro¹²⁵ – elaborata da Galanti appunto per difendersi dall'infondata accusa di plagio letterario, è indirizzata a Maria Caterina Castiglione del Ponte¹²⁶, la «dama» che lo

del testo: «Fu impresso la prima volta in Napoli nel 1772 e ristampato in Venezia nel 1774 e nel 1775 con correzioni e giunte dell'Autore».

¹²³ Il testo – qui edito con il titolo *Lettera alla Signora Maria Caterina Castiglione del Ponte intorno al plagio letterario* – sarebbe stato scritto nel 1773, a quanto si legge nella nota introduttiva a cura dell'editore (cfr. *infra*, p. 77).

¹²⁴ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi, Professore di Civil Economia nell'Università di Napoli [...]*, [1781], cit., p. 166.

¹²⁵ Cfr. *infra*, pp. 71-77. Da tale trascrizione del testo d'ora in avanti si citerà.

¹²⁶ Sulle sfortunate esperienze sentimentali di Galanti e sulla sua relazione con Maria Caterina Castiglione del Ponte, la sua «Urania», cfr. G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., pp. 66-68; a proposito di alcuni scritti galantiani incentrati sui temi dell'amore e del rapporto tra uomo e donna cfr. D. FALARDO, *Costumi sociali e sentimenti nella "Festa di Venere" e in altri scritti editi e inediti di Giuseppe Maria Galanti*, «Studi medioevali e moderni», XXIII, 2, pp. 177-204; EAD., *L'amore tra "pubblica e particolare felicità" in un testo inedito di Giuseppe Maria Galanti*, in EAD., *Dal tardo Rinascimento al Settecento illuminista. Figure, questioni, permanenze e discontinuità letterarie*, Isernia-New York, Cosmo

aveva messo a parte degli attacchi a lui rivolti in tal senso da Pasquale Magli, abate di origine pugliese, secondo il quale l'illuminista sannita si sarebbe macchiato dell'«enormissimo peccato di plagio per aver adottati alcuni pensieri e per aver imitate alcune espressioni di celebratissimi Scrittori»¹²⁷. In realtà, «il [suo] delitto si fa[ceva] consistere» effettivamente non tanto nell'aver trovato nelle opere altrui, scegliendone «il succo sostanzioso», ciò che poteva essere adatto «al suo soggetto» – pratica che, tra l'altro, per l'autore non significava «copiare, ma imitar le api industrie»¹²⁸ – quanto nel fatto che avesse letto «le opere di Voltaire, di Rousseau, di Elvezio, di Montesquieu, di Alembert ec.» adottando le loro «maniere del dire»¹²⁹. Spaziando dai classici ai contemporanei, nella *Lettera Galanti* proponeva numerosi esempi di autori che si sarebbero macchiati dello «spaventevole peccato»¹³⁰ di plagio, chiarendo tuttavia che per lui «il plagiatario veramente sarebbe quegli che con malaccorta sfacciataggine si appropria le opere altrui o pure quegli che delle cose che legge ne fa un ridicolo centone»¹³¹.

Il Magli, un tempo amico e allievo di Genovesi, era divenuto – a causa della sua requisitoria filosofica¹³² contro gli *Elementa metaphysicae* del «savio maestro» salernitano con le conseguenti polemiche¹³³ che trovavano, in realtà, le loro radici in una disputa sorta tra i due nell'ormai lontano 1747¹³⁴ – «uno degli avamposti del fronte tradizionalista ortodosso contro Genovesi e la sua scuola»¹³⁵.

Iannone Editore–Forum Italicum Publishing, 2023, pp. 219–274.

¹²⁷ Cfr. *Lettera [...] intorno al plagio letterario, infra*, p. 71.

¹²⁸ Ivi, p. 74.

¹²⁹ Ivi, p. 75.

¹³⁰ Ivi, p. 71.

¹³¹ Ivi, p. 74.

¹³² Cfr. P. MAGLI, *Dissertazioni filosofiche [...] in cui si oppongon più difficoltà a parecchi principalissimi pensieri in Metafisica de' Filosofi leibnitziani e specialmente del signor D. Antonio Genovesi*, Napoli, nella stamperia di Tommaso Alfano, 1759.

¹³³ Cfr. A. GENOVESI, *Lettere filosofiche [...] ad un amico provinciale per servire di rischiaramento agli Elementi metafisici*, Napoli, Stamperia simoniana, 1759.

¹³⁴ Sulle cause della controversia tra Genovesi e Magli – ricostruita da quest'ultimo nell'ultima parte delle sue *Dissertazioni [...] sul diritto della natura e sulla legge della grazia [...]*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1773, III: *Appendice alla presente sesta ed ultima dissertazione in cui si contiene un Avvertimento all'Autor del libro anonimo iscritto Elogio storico dell'abate Genovesi*, pp. 248–280, in cui «si narra come veramente cominciò, come proseguì e come finì la [sua] briga col Gen[ovesi]» – cfr. S. FINI, *Una polemica metafisica tra Genovesi e l'abate P. A. Magli*, cit., pp. 27–55; A. PANZETTA, *L'uomo tra natura e grazia. Il diritto naturale e la legge della grazia in Pasquale Magli (1720–1776)*, Perugia, Morlacchi, 2010, pp. 67–73.

¹³⁵ S. MARTELLI, *Genovesi e Galanti*, cit., p. 179.

Nel 1773 l'abate aveva pubblicato infatti l'*Avvertimento all'Autor del libro anonimo iscritto Elogio storico dell'Abate Genovesi*¹³⁶ in cui confutava le «proposizioni anticristiane»¹³⁷ presenti nel testo, con puntuali riferimenti a passi dello stesso, accusando Galanti – definito «*Rousseau Italiano* della teologia e de' teologi sul modello del *Rousseau Ginevrino* e *Francese* delle scienze e delle arti»¹³⁸, nonché «filosofo alla moda»¹³⁹ – di essere «semplice eco e copista de' moderni *Deisti* e *Naturalisti*»¹⁴⁰:

Perseguendo io a far diligenza per informarmi della vostra Persona e delle qualità vostre, altri Amici mi dissero che voi siete un Mercadante ricco a dovizia di *Galanterie* alla moda, cioè di dottrine anticristiane, e lavorate nelle Botteghe di Voltaire, di Rousseau, di Helvet, di Boulanger, di Diderot, di Mairianne, di Robinet e di altri di questi grandi Eroi della moderna Incredulità e Miscredenza e fecer a gara per assicurarmene col paragonar le dottrine e l'espressioni di questi Miscredenti *Naturalisti* e *Deisti* colle dottrine ed espressioni vostre¹⁴¹.

Secondo l'abate l'*Elogio* avrebbe addirittura offerto al riformista sannita – condizionato dalle «false dottrine de' moderni Increduli»¹⁴² e turbato dall'«inquietudine del Pirronismo»¹⁴³ – l'occasione di «smaltire [...] le [sue] galanterie anticristiane indorandole col nome rispettabile»¹⁴⁴ di Genovesi, del quale avrebbe «tessuto una satira atrocissima, facendo le finte di tesserne un *Elogio*»¹⁴⁵; inoltre, a proposito dell'anonimato adottato dall'elogista, scriveva:

dovevate temer forte che presto, com'è avvenuto, o tardi aveva ad esser persona che vi scovasse e smascherasse e che, strappandovi le penne altrui, vi lasciasse il solo vostro gracchiar della Cornacchia di *Esopo*¹⁴⁶.

¹³⁶ Cfr. P. MAGLI, *Dissertazioni [...] sul diritto della natura e sulla legge della grazia [...]*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1773, III: *Appendice alla presente sesta ed ultima dissertazione in cui si contiene un Avvertimento all'Autor del libro anonimo iscritto Elogio storico dell'abate Genovesi*, cit.

¹³⁷ Ivi, p. 247.

¹³⁸ Ivi, p. 21.

¹³⁹ Ivi, p. 221.

¹⁴⁰ Ivi, p. 148.

¹⁴¹ Ivi, pp. 17-18.

¹⁴² Ivi, p. 52.

¹⁴³ Ivi, p. 74.

¹⁴⁴ Ivi, p. 244.

¹⁴⁵ Ivi, p. 121.

¹⁴⁶ Ivi, p. 22.

Riferendosi alla strumentalizzazione che gli sembrava Galanti avesse operato a proposito del pensiero e degli scritti del suo maestro, il Magli aggiungeva:

[...] la vostra testimonianza non è intiera né sicura e le vere massime d'un tant'Uomo io le apparo da' suoi primi ed ultimi libri ne' quali insegna tutt'il contrario di ciò che voi gli fate dire per ismaltir fra noi le vostre galanterie lavorate nella bottega del *Rousseau*, come via via dimostrerò discoprendo i vostri plagj¹⁴⁷.

Così si rivolgeva ancora all'elogista con l'intenzione di «curar la [sua] infermità di scriver di religione [...] pur non sapendo cosa [fosse] religione»¹⁴⁸ e di indurlo alla riflessione circa la teologia, che avrebbe «rimira[to] sotto l'aspetto dell'abuso che ne han fatto mille teologastri e filosofastri superbi e ambiziosi di gloria e di novità»¹⁴⁹:

[...] la religione, come insegna il vostro Maestro diffusamente nella teologia naturale, consta di due parti, cioè della teoretica l'una, che abbraccia i dogmi e le dottrine, e pratica l'altra, che contiene la morale, le leggi, i precetti; e di queste due parti l'una nasce dall'altra, ed è subordinata a questa, com'è la pratica alla teorica. Dunque la religione ha da contener sempre i dogmi e le dottrine; come dunque voi volete ridurla a puri precetti politici e di sola morale?¹⁵⁰

Essendo intervenuto anche a proposito della «collera» del riformista sannita contro Mamachi, «che aveva attaccata briga col [suo] Eroee», il «savo maestro», inducendolo a «scatena[rsi] furiosamente contro dell'Ordin Domenicano»¹⁵¹, non senza ironia scriveva:

Compatite, Anonimo mio, se vi ho tediato con questa lunga scuola che vi ho fatta. [...] Perdonatemi ancora se vi ho un poco mortificato e addolorato e consoliamoci a vicenda, persuadendoci ch'al mondo ognun vende vin della sua botte ed erba del suo orto. Voi, N. *Gal.*, mi avete condannato a sentire l'orribil fetore delle vostre fracide Galanterie ed io, *Pasquale Magli*, vi ho condannato a sentire e soffrire il dolore delle mie Magliate o de' colpi del mio Maglio; vaglia l'un per l'altro¹⁵².

¹⁴⁷ Ivi, p. 134.

¹⁴⁸ Ivi, p. 86.

¹⁴⁹ Ivi, p. 117.

¹⁵⁰ Ivi, p. 81.

¹⁵¹ Ivi, p. 109.

¹⁵² Ivi, pp. 86-87.

In realtà, l'atteggiamento dell'abate pugliese nei confronti di Genovesi era mutato: prima della pubblicazione dell'*Elogio* aveva infatti deciso di rispettare la memoria del vecchio amico e maestro non parlandone e, soprattutto, non condannandone le opere, considerato l'atto di umiltà nei suoi confronti affidato da quest'ultimo al proprio testamento¹⁵³. Così infatti si legge nel primo tomo delle *Dissertazioni sul diritto della natura e sulla legge della grazia* del Magli:

Io un tempo ebbi una gran briga col *Genovesi*, ma egli poi presso a morte, e nel suo Testamento [...] chiamandomi col dolce nome di caro amico, dice, 'Chieggo del mio soverchio trasporto umil perdono al mio caro Amico Abate Magli'. Io l'ho già perdonato di tutto cuore e non voleva più neppur nominarlo. Di fatto in quest'Opera mi era più volte venuto il dextro di scuoprire e di confutar qualche suo grave errore, ma ho adempiuto al mio dovere di confutar l'errore, e con onore mi son disobbligato dal dover dell'Amicizia col tacere il nome dell'Amico errante. Ma poi nel Terzo Tomo ho cangiata favella e forvoglia mia ho detta qualche parola in discredito del Valentuomo Amico, cui non cesserò mai di priegar requie e felicità nella santa Messa, come ho fatto per lo passato dopo intesa la sua morte. Ho dovuto diportarmi così per difender la religione, la nazione e tanti valentuomini e me stesso, che questo facitor di elogi in satira piucché a torto malmena, maltratta e strapazza¹⁵⁴.

La replica all'*Avvertimento* del Magli, che presentava peraltro puntuali riferimenti a passi di opere del filosofo ginevrino cui Galanti si sarebbe principalmente ispirato, non si fece attendere, trovando espressione nel citato «Avvertimento amichevole all'Autore dell'Avvertimento cristiano», uno scritto che l'illuminista sannita ritenne di non consegnare alle stampe per evitare di alimentare una polemica con cui avrebbe «contribuito a rendere noto un libro caduto nell'oblio nel suo nascere»¹⁵⁵ quale era il testo dell'abate, ma anche, con molta probabilità, per non esporsi «ulteriormente nello scontro in atto tra il fronte conservatore e dell'ortodossia cattolica e quello illuminista»¹⁵⁶. A proposito del testo del Magli Galanti scriveva:

¹⁵³ G. M. MONTI, *Due grandi Riformatori del Settecento: A. Genovese e G. M. Galanti*, cit., pp. 148-150.

¹⁵⁴ P. MAGLI, *Dissertazioni [...] sul diritto della natura e sulla legge della grazia [...]*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1772, I, pp. XXX-XXXI.

¹⁵⁵ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 62.

¹⁵⁶ S. MARTELLI, *Galanti e il canone del romanzo nel Settecento*, cit., p. XIII.

Quello poi che infino al cuore mi spiace e di cui sento acerbo dolore è questo, che una sì degna e gloriosa vostra fatica sia rimasta invenduta e appena venuta in luce affatto dimenticata [...] ¹⁵⁷.

Ricco di esclamative e interrogative, l'«Avvertimento amichevole» è caratterizzato evidentemente da un tono ironico e antifrastico che rende efficacemente l'indignazione di Galanti nei confronti del comportamento del detrattore del suo maestro – al quale si rivolge con apostrofi quali «signor mio dolce»¹⁵⁸, «caro abate»¹⁵⁹, «abate mio»¹⁶⁰ – e del «pio furore» con cui attaccava la filosofia cui ascriveva «tutti i disordini e tutti i malanni che in ogni secolo hanno travagliato la Chiesa»¹⁶¹ e «i maggiori orrori che desolano la Terra»¹⁶².

Nella parte iniziale dell'*Elogio* l'illuminista sannita evidenziava la malevola interpretazione della sua scelta di lasciare anonimo il testo per il «gran rispetto per gli uomini di Lettere», giustificata dall'inesperienza e dal fatto che il suo «mestiere» non fosse «quello di comporre libri»¹⁶³; il Magli – che cercava di «dar un senso odioso a molti luoghi» dell'opera «interpretando malignamente alcune frasi e avvelenando l'espressioni le più innocenti»¹⁶⁴ – riteneva invece che la sua scelta derivasse dalla volontà di «rinnegar vilmente il nome di cristiano e della famiglia cristiana avuto nel sacro Battesimo»¹⁶⁵. Dunque, secondo Galanti, l'abate, per il quale «ateo», «empio» e «filosofo» costituivano «voci sinonime», esattamente come Mamachi, tendeva a «sfigura[re]» il testo: «torcete i sensi e date alle parole l'idea che voi volete e non già quella che il loro autore ha scritto o inteso di scrivere»¹⁶⁶.

Inoltre, ritenendo di fargli «un acerbo rimprovero» definendolo «filosofo e partigiano della filosofia», il Magli tacciava l'elogista «di deismo, di

¹⁵⁷ Ms. 4.2, p. 23.

¹⁵⁸ Ivi, p. 91.

¹⁵⁹ Ivi, p. 95.

¹⁶⁰ Ivi, p. 95.

¹⁶¹ Ivi, pp. 21-22.

¹⁶² Ivi, p. 27.

¹⁶³ Ivi, p. 6.

¹⁶⁴ Ivi, p. 52.

¹⁶⁵ P. MAGLI, *Dissertazioni [...] sul diritto della natura e sulla legge della grazia [...]*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1773, III: *appendice alla presente sesta ed ultima dissertazione in cui si contiene un Avvertimento all'Autor del libro anonimo iscritto Elogio storico dell'abate Genovesi*, cit., p. 18.

¹⁶⁶ Ms. 4.2, p. 91.

materialismo e di pirronismo per aver lette le opere di Montesquieu, di Diderot, di Alembert, di Rousseau, di Voltaire», autori che definiva «la feccia di tutto il genere umano»¹⁶⁷.

Opponendosi alle capziose interpretazioni dell'abate pugliese rispetto ad alcuni passi dell'*Elogio*, Galanti scriveva:

Bisogna, dunque, mio caro teologo, esser filosofo e uomo ragionevole quando si tratta di censurar un'opera filosofica e di ragionare. E infatti questo difetto di ragione, che costantemente si osserva in voi, vi ha indotto a tacciare d'ardimento insoffribile l'essersi detto dall'Autore dell'Elogio di Genovesi che quelle cose, cioè alcune passioni, nelle quali certuni mettono il principio della corruttela, sono le molle le più proprie e le più efficaci a minorare i mali, a render la vita tranquilla e pacifica, a generar l'amicizia e l'umanità e, brevemente, tutte le virtù. Qui non si parla delle virtù soprannaturali e teologiche, le quali sono di un altro ordine, ma sì bene delle virtù umane, civili e terrene¹⁶⁸.

Il riformista sannita si difese anche dagli strali dell'anonimo autore della *Lettera critica sugli Elementi teologici dell'abate don Antonio Genovesi*¹⁶⁹, «un altro libello sconosciuto impresso in Roma»¹⁷⁰ nel 1773; richiesto del suo parere dall'editore di quest'ultima *Lettera*¹⁷¹ in merito agli «Elementi della cristiana teologia» genovesiani, l'autore della stessa¹⁷², probabilmente il citato abate Adinolfi, «nelle cognizioni delle divine cose e nelle ecclesiastiche materie versatissimo»¹⁷³, sentì di doversi esprimere anche a proposito di Galanti, «ignorante temerario scolaro»¹⁷⁴, in realtà duramente attaccato soprattutto per la sua adesione alla cultura europea della modernità illuministica:

¹⁶⁷ Ivi, p. 7.

¹⁶⁸ Ivi, p. 39.

¹⁶⁹ A proposito della *Lettera critica*, priva di sottoscrizione tipografica, che reca la datazione «Varsavia li 12 Marzo 1773», così si legge nel citato manoscritto (p. 9): «Un quidam che si fa chiamare abate Adinolfi ha voluto aver l'onore di mostrarsi autore di questo secondo libello, e il nuovo campione della Magliana schiera. Egli ha spacciato che in merito dell'opera abbia ricevuto due beneficj dal Papa». Sull'identità dell'autore della *Lettera critica* cfr. S. Rotta, *Giuseppe Maria Galanti e Voltaire*, cit., p. 30.

¹⁷⁰ Ms. 4.2, p. 8.

¹⁷¹ L'editore sottoscrive il testo intitolato «L'editore a chi legge» (pp. 3-6) con le iniziali «A. C.».

¹⁷² L'autore della *Lettera critica* sottoscrive il testo con le iniziali «V. A. N. N.».

¹⁷³ *Lettera critica sugli Elementi teologici dell'abate don Antonio Genovesi*, cit., p. 4.

¹⁷⁴ Ivi, p. 18.

Con tutto ciò permettetemi, vi priego, che anche di questo elogio, ad onore unicamente della verità, possa in breve dirvi qualche mio sentimento giacché parmi di potere affermare in buona coscienza che niuna opera di uno che si vanta di esser Cattolico più empia di questa finora mi è giunta nelle mani, anzi mi è sembrato di leggere un di quei libri più indegni de' moderni deisti, naturalisti, indifferentisti, protestanti e simili, poichè che altro scriver si potea di peggio? Voglio dire, cosa ha scritto che con sfacciata temerità non l'abbia copiata da' medesimi?¹⁷⁵

L'identità dell'autore della *Lettera critica* sembra confermata da Galanti il quale nel citato «Avvertimento» sosteneva di non essersi «dato menoma briga che il suo libro [fosse] stato riprovato da' teologastri Magli e Adinolfi e da uomini di merito loro»¹⁷⁶.

Esattamente come il Magli, l'autore del libello difendeva Mamachi e riteneva che l'opera dell'illuminista sannita fosse più che un elogio «una pura e pretta satira al suo infelice Maestro»¹⁷⁷, al quale «altra lode non [dava] fuor di quella che dar si potrebbe ad un Filosofo della cieca gentilità»¹⁷⁸. Prima di passare a motivare il suo giudizio sugli *Elementi teologici* di Genovesi, che gli erano parsi «affatto indegni di un Autore cattolico per non dir peggio»¹⁷⁹, il «libellista», a proposito dell'*Elogio* scriveva:

Non vi stupite poi che invece di un elogio gli abbia fatta una satira poichè dappertutto lo rappresenta presuntuoso, superbo e temerario all'eccesso, asserendo che secondo il di lui giudizio la sua dottrina, il suo nuovo e libero essere pensante dovea anteporsi a qualunque altro di ogni secolo e che, secondo lui, i più ragguardevoli Soggetti di codesta Città, la memoria de' quali sarà sempre in altissima stima e venerazione presso tutti i buoni, erano o furbi, o ignoranti, o poco Cristiani, o superstiziosi, o ambiziosi, o che so io¹⁸⁰.

Nell'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio è custodito un esemplare della terza edizione dell'*Elogio*¹⁸¹, rilegato con copertina rigida

¹⁷⁵ Ivi, p. 8.

¹⁷⁶ Ms. 4.2, p. 15.

¹⁷⁷ *Lettera critica sugli Elementi teologici dell'abate don Antonio Genovesi*, cit., p. 9.

¹⁷⁸ Ivi, p. 10.

¹⁷⁹ Ivi, p. 19.

¹⁸⁰ Ivi, p. 10.

¹⁸¹ Cfr. *L'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio*, cit., pp. 248-249: cartella n. 4 "Elogio del Genovesi e scritti connessi", fascicolo 4.1 "Pagine a stampa dell'Elogio storico dell'abate Antonio Genovesi" con integrazioni autografe", sezione manoscritti.

e interfogliato con carte in gran parte bianche¹⁸², che presenta soppressioni di parole, di interi periodi e di note a piè di pagina, annotazioni, correzioni, lezioni sostitutive, principalmente di carattere ortografico e lessicale, e integrazioni di mano dell'autore – vergate prevalentemente nei margini delle pagine a stampa o consegnate ad alcune delle citate carte interfogliate – evidentemente finalizzate alla realizzazione della quarta edizione del lavoro dal momento che nel frontespizio nel sintagma «terza edizione» l'aggettivo «terza», che risulta depennato, è sostituito da «quarta».

Questa la nuova versione, proposta in tale esemplare, del primo dei due periodi tratti dall'«Avvertimento dell'autore» sopra riportati che, costituita anche da integrazioni manoscritte vergate da Galanti nel verso della carta che precede quella contenente l'«Avvertimento» stesso, consente di farsi un'idea del principale tipo di intervento operato sulla terza edizione in vista di un'ulteriore «impressione»:

Nel 1781 in Firenze se ne fece una terza edizione e fu la sola non indegna di essere presentata al pubblico illuminato; ma l'editore si prese la libertà di cambiarvi la mia ortografia e di sostituirvi la sua. In questa nuova impressione si è cercato di ridurre questo picciolo libro al suo vero stato.

Pur sostenendo l'importanza della terza edizione, l'autore qui depenna il citato secondo periodo nel quale affermava con determinazione di aver preso le distanze dalle precedenti edizioni “disapprovandole e condannandole”.

Cospicue risultano in tale esemplare le integrazioni alla *Lettera intorno al plagio letterario*, vergate dall'illuminista sannita su carte interfogliate.

Si può ragionevolmente ipotizzare che l'allestimento di una quarta edizione da parte di Galanti, peraltro notoriamente «incontentabile nella redazione dei suoi scritti»¹⁸³, rientri nella revisione della sua intera produzione, programmata e, in realtà, soltanto intrapresa nel malinconico tramonto della sua vita, per realizzarne la pubblicazione definitiva – che tuttavia non riuscì a portare a compimento –, persuaso che «la vera felicità, il bene maggiore che un uomo saggio [potesse] desiderare [fosse] l'approvazione della sua coscienza e l'omaggio de' suoi contemporanei»¹⁸⁴. È illuminante un sintetico “piano editoriale” manoscritto, affidato dall'autore al recto della carta di guardia anteriore dell'esemplare contenente la

¹⁸² Mancano le pp. 81-96.

¹⁸³ A. PLACANICA, *Preliminari biobibliografici ed archivistici*, cit., p. 43.

¹⁸⁴ G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, cit., p. 132.

programmata quarta edizione dell'*Elogio*, che contempla evidentemente i titoli di opere da rivedere e ripubblicare, tra i quali figurano appunto quelli di quest'ultimo testo e di un significativo scritto sul tema religioso che, costituendo in origine un capitolo della prima edizione delle *Osservazioni intorno a' romanzi* (1780), fu riproposto in forma autonoma nel 1782 e nel 1788¹⁸⁵: «Primo volume: Elogio di Machiavelli, Elogio di Genovesi, Oss. a' romanzi, Relig. cristiana. Secondo volume: Popoli antichi d'Italia, Storia de' Sanniti».

L'edizione critica dell'*Elogio*, attualmente in fase di elaborazione a cura di chi scrive, anche grazie al supporto della citata documentazione manoscritta inedita, dovrebbe fornire un concreto contributo alla ricostruzione di una delicata fase dell'attività di Galanti, nell'ambito della quale si inserisce appunto la complessa vicenda editoriale dell'opera. La biografia intellettuale di Genovesi offerta dal testo dimostra, in particolare, quanto la riflessione etico-politica e filosofica del «savio maestro» e la sua «lealtà di credente illuminato» tendente a «collegare alla affermazione della *pietà* [...] la *ragione*»¹⁸⁶ abbiano inciso sulla formazione di Galanti, costituendo la fondamentale e ineludibile matrice del suo concreto e personale impegno riformatore contro annosi e gravi problemi quali la vecchia cultura giuridica, il sistema di rapporti ereditato dal feudalesimo, l'arretratezza economico-sociale del Regno e la sottomissione al «dispotismo» ecclesiastico.

¹⁸⁵ Sul tema cfr. S. MARTELLI, *Galanti e la religione*, in *Il Settecento e la religione*, a cura di P. Delpiano, M. Formica, A. M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 223-236.

¹⁸⁶ F. ARATA, *Antonio Genovesi. Una proposta di morale illuminista*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 123.

APPENDICE¹⁸⁶

LETTERA

ALLA SIGNORA MARIA CATERINA CASTIGLIONE DEL PONTE

INTORNO AL PLAGIO LETTERARIO*

La Lettera, che voi vi siete degnata di scrivermi, non è meno degna del vostro spirito che del vostro cuore. Voi non avete saputo vedere senza disdegno la maniera scandalosa colla quale io sono stato censurato da coloro che male a proposito pretendono di essere i sostenitori della Religione. E, mentre mi mostrate tutto il disprezzo che costoro meritano, mi fate avvertito di esser anco accusato dell'enormissimo peccato di plagio per aver fatto uso di alcuni pensieri e per aver imitate alcune espressioni di celebratissimi Scrittori. Voi non ignorate che di questo spaventevole peccato sono stati rei i più grand'uomini che hanno onorate le scienze e la letteratura perché tutte le volte che loro è venuto ad uopo hanno liberamente ornate le opere loro di pensieri, di espressioni e talvolta di pezzi interi di altri Scrittori. Finalmente nel fuoco brillante della vostra gioventù, a differenza di tutte le altre donne, Voi non mostrate aver altro piacere che di esservi «dilucidato questo soggetto» che bene a ragione chiamate «importante alla Storia della Letteratura».

Gli Scrittori, o Signora, accusati come plagiarj nella Letteratura, sono innumerevoli. Sembra il furto essere agli uomini una cosa assai connaturale, veggendo quali ladronecci e rapine si siano in ogni tempo commessi fino nel loro spirito e nei loro pensieri. La lista è oltre ogni vostro immaginare lunga e comincia, il credereste! da Omero e con un furto fatto ad una femmina perché si volle che appropriati si avesse molti versi di Dafne, figliuola di Tiresia⁽¹⁾. Euripide in un coro della sua *Ifigenia* imitò il secondo libro dell'*Iliade* di Omero. L'oscuro e

¹⁸⁶ Per la trascrizione del testo (pubblicato a Firenze, come già rilevato, in «Giornale fiorentino storico-politico letterario», agosto 1778, per Gaetano Cambiagi Stampator Granduca, pp. 336-344) – che presenta note d'autore, precedute da una nota dell'editore, qui collocate in coda e segnalate da numeri arabi in esponente inseriti tra parentesi tonde, tranne quella dell'editore segnalata da un asterisco – sono stati adottati criteri conservativi (anche per quanto riguarda la grafia dei nomi degli autori citati, come ad es. *Obbes* per *Hobbes*) nel rispetto della materia linguistica originale; dei moderati interventi effettuati si dà conto di seguito:

- sono state racchiuse tra virgolette basse le citazioni nel testo riportate in corsivo;
- sono stati resi in corsivo i titoli delle opere citate;
- è stato emendato qualche evidente errore tipografico;
- è stato regolato e ammodernato l'uso degli accenti, degli apostrofi e dei segni d'interpunzione.

divino Platone, al quale voi fate il torto di preferire Locke e Galilei, prese molto da Timeo, da Eraclito, da Parmenide, da Socrate, da Euclide, da Teodoro, da Pitagora e dalle idee di costoro fece quel suo famoso sistema che voi disprezzate, che tanti grand'uomini hanno saporosamente gustato e ch'egli stesso senza alcun dubbio non comprendeva. Tito Livio, che papa Gregorio I fece bruciare come autore non cristiano, ha copiato quasi de' libri interi di Polibio. In Appiano voi troverete un gran numero di luoghi tolti interamente di peso da Polibio, da Plutarco e da altri antichi Storici senza giammai citarli. Catullo imitò Esiodo e questo fissò appo i Romani la sua riputazione. Bayle⁽²⁾ ha scoperto Valerio Massimo plagiario di Cicerone; Virgilio prese dei versi interi di Ennio e si fornì di tutte le ricchezze di Omero. Tasso, Ariosto, Metastasio con ogni fondamento sono stati ancor accusati rei di questo delitto. I Commentatori del Tasso hanno anzi creduto fargli grande onore diligentemente ricercando da tremila luoghi copiati o imitati nella *Gerusalemme liberata*. Né si può negare che questo divino Poema non sia veramente un florilegio di quanto l'Autore trovava di più bello e di più raro in tutti i libri antichi e moderni che leggeva, ma fatto nondimeno da un uomo di genio superiore. Boccaccio ha ornate le sue prose di molti pezzi del Dante ed un tal Vannozzi⁽³⁾ ha mostrato essere il *Decamerone* un seminato di furti. Niente diversamente hanno fatto tutti quei che della nostra lingua sono stati eleganti Scrittori.

Il celebre Milton è stato ancora incolpato di plagio. Swift nella sua *Novella della botte* ha copiato molti tratti, Rabelais. Lipsio, da che in tutto il corso della sua vita cambiò religione secondo i paesi nei quali soggiornava, ma che scrisse in un'opera politica doversi col ferro e col fuoco sterminare gli eretici; che fu un giovane dissoluto ed un vecchio divoto; che compose una *Storia della Vergine*, adottando le favole, le più ridicole, e che nel testamento la fece legataria delle sue vesti; Lipsio finalmente, ch'ebbe tanta celebrità nel suo secolo, che divenne un modello universale d'imitazione, fu plagiario di moltissimi Scrittori e, soprattutto, di Tacito. Menagio, che Bayle chiama il Varrone del XVII Secolo e che ha scoperti tanti plagiarj⁽⁴⁾, fu egli stesso scoperto plagiario da Baillet⁽⁵⁾. Cartesio ha improntate le idee e l'espressioni delle sue meditazioni da quelle di S. Agostino. Il P. Calmet ne' suoi *Commentarj* copia perlopiù tutti gli antichi Scrittori. Despreaux si è arricchito delle Opere di Orazio, come Voltaire di quelle dell'Ariosto. Fontaine ha preso la maggior parte delle sue novelle da Boccaccio e dall'Ariosto come da Esopo e da Fedro le sue favole. L'amabile ed eloquente Fénelon ha inserito nel suo *Telemaco* quasi tutta la tragedia del *Filottete* di Sofocle. Racine e Quinault hanno preso molto fino da romanzi obliati di Calprenède. Il primo di costoro ha ancora copiate scene intere di Euripide nelle sue belle Tragedie di *Fedra* e d'*Ifigenia*. La dichiarazione di Fedra è presa tutta dall'*Ippolito* di Seneca. Le più belle scene dell'*Andromaca* sono piene di versi di Ovidio⁽⁶⁾. Luigi Racine,

figlio di questo grand'uomo, ne' due suoi poemi sulla Grazia e sulla Religione ha copiati molti pensieri di Pascale e molti versi di Lucrezio. Nel secondo di questi due poemi voi troverete una cosa assai singolare, di aver literalmente tradotto la maggior parte dell'elegia decimaterza *ad amicam* del libro quarto di Tibullo e di aver indirizzate a G. Cristo l'espressioni che questo poeta scriveva alla sua amante. Questo aneddoto unico negli annali di amore è poco conosciuto.

Il gran Cornelio, questo genio di primo ordine, si è servito continuamente nelle sue opere delle massime e dei pensieri sentenziosi di Lucano. Nel *Cid* imitò molte scene di autori Spagnuoli. I più bei tratti della tragedia dell'*Edipo* di Voltaire e di Cornelio sono presi da quella di Sofocle. Tommaso Cornelio ha tradotto literalmente nelle sue migliori tragedie moltissimi versi di Catullo. Voltaire, ch'è lo stesso che dire il più bello spirito di Europa ed il genio il più meraviglioso di questo secolo, francamente ha presi dei versi interi dal primo Cornelio. «Io non ho fatto scrupolo – dic'egli⁽⁷⁾ – d'involgar questi due versi perché, dovendo precisamente dire la stessa cosa che aveva detto Cornelio, mi era impossibile di esprimerla meglio ed io ho amato dar più tosto due buoni versi de' suoi che due cattivi de' miei». Molière, il quale, come sa ognuno, è stato la gloria della Francia, ogni volta che si scontrava, leggendo, in un bel pensiero, tosto se l'appropriava come un bene, diceva egli, che per dritto gli apparteneva. Fra l'altre inserì nella sua commedia *Les fourberies de Scapin* due scene intere di una commedia assai frivola di Bergnac. Si scusava co' suoi amici dicendo: «Queste due scene sono assai buone onde mi appartengono e a ciascuno deve esser lecito di prendere la sua roba dovunque la trova». Rollin si gloriava anzi di far molto uso del travaglio altrui. «Che importa – dic'egli⁽⁸⁾ – che quelle cose che io presento al mio lettore siano mie o di altri purché le trovi buone e ne sia contento?».

Il *Pastor Fido* del nostro Guarini è stato un soggetto d'imitazione per molti Scrittori Francesi. Macchiavelli fu accusato plagiatore di Aristotele, di Plutarco, di Tacito e fino di Bartolo e di Macchiavelli si possono dire plagiarj Obbes, Montesquieu ed il filosofo Rousseau. In tutti i Secoli della letteratura e della filosofia i talenti migliori non hanno fatto che improntare le idee degli altri ed esporle in una maniera più ingegnosa o più esatta. Così molte cose antiche o usate hanno acquistata l'aria della novità. Arcesilao solamente diceva di non aver niente inventato e di non insegnare alcuna cosa che non avesse trovata nei libri che leggeva⁽⁹⁾. Tutti non si piccano di questa sincerità. Bayle⁽¹⁰⁾ nega ad Arcesilao questo merito della modestia, per verità, assai singolare in un letterato perciocché suppone che così facesse per dare maggior autorità alle sue opinioni o per sfuggire i pericoli di un novatore.

Mi ricordo di aver letto in Voltaire in proposito delle accuse dategli di plagio una riflessione assai vera sopra questo soggetto. Quando si ha la testa ripiena di pensieri altrui è assai facile riuscir plagiatore senza né pure saperlo perché, mentre

crediamo scrivere cose cavate dal proprio fondo, non facciamo per avventura che scrivere quello che la memoria ci somministra. Oltracciò sopra moltissimi articoli gli uomini che pensano hanno le medesime idee e niente è più ordinario quanto di scrivere le medesime cose. Ciononostante la critica e la malignità amano esercitarsi contra i più grandi Scrittori. Un Monaco Benedettino Francese, per nome Caiot, ha pubblicato un'opera intitolata *Plagiati di G. G. Rousseau sopra l'educazione* che gli ha fatto un nome per la sola celebrità della persona che ha voluto tacciare.

Bayle⁽¹¹⁾ riporta il sentimento di Scuderi e de la Mothe le Vayer i quali dicevano che ad uno Scrittore debba esser permesso d'involare dagli antichi ma non dai moderni. Questa distinzione ridicola non sarà buona che per i ridicoli pedanti. Vittorino Strigelio era più filosofo per non fare scrupolo di servirsi dei pensieri e dell'espressioni di chiunque quando gli tornavano ad uopo⁽¹²⁾. Il nostro Giannone si è ancora servito di tutte le cose che leggeva quando giovavano alla sua *Storia civile*.

Non sarà dunque considerato mai plagiario Virgilio per aver adottato un centinaio di versi di Omero, né Tasso per averli appropriati tanti versi di Lucrezio e di Virgilio; né Gargias Lasso de la Vega per aver riformata la poesia Spagnuola prestandole tutte le bellezze dei poeti antichi e moderni delle altre nazioni. Imperciocché questo si chiama andar dietro a grand'uomini che ci hanno preceduto; né può farsi senza molto sapere e senza molta finezza di giudizio. Saper trovare nelle opere altrui quello ch'è adattato al suo soggetto, sceglierne il succo sostanzioso, adattarne il vero, il bello ed il buono per arricchire la propria opera: questo non è copiare, ma imitar le api industrie. Quindi Duareno, il discepolo d'Alciato ed il maestro di Donelli, aveva sempre in bocca questi versi di Lucrezio⁽¹³⁾!

Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
Omnia nos itidem depascimur aurea dicta.

Il plagiario veramente sarebbe quegli che con malaccorta sfacciataggine si appropriava le opere altrui o pure quegli che delle cose che legge ne fa un ridicolo centone e di cui parlò Orazio⁽¹⁴⁾.

Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Adsuitur pannus.

Giovanni André, famoso canonista del XIV Secolo, chiamato da Bonifacio VIII *lumen mundi*, prese la maggior parte delle sue addizioni allo *speculum* di Durante parola per parola da Oltrado. Egli fu sicuramente uno sfrontato plagiario. Ma, ciò che ha di più singolare in queste addizioni, André accusa Durante di plagio⁽¹⁵⁾.

Ed ecco come nel nostro mondo tutto vi è fatto con maravigliosa bizzarria. Le persone del vostro sesso, che indubitatamente meno degli altri patiscono di questo umore, ne sono intanto più incolpate. S'esse studiassero, come fate voi, trarrebbero una gran difesa nelle occasioni dalle fantasie de' Letterati. Lionardo Aretino fu ancora un vero plagiatario; egli trovò un manoscritto greco di Procopio⁽¹⁶⁾, lo tradusse in latino e lo pubblicò come opera sua. Luigi Guyon fu plagiatario di Bodino per non aver saputo servirsi di ciò che gli involava⁽¹⁷⁾. Queste sono ricchezze mal acquistate e danno pienamente il dritto ai loro padroni di reclamarle.

Io non posso negarvi di aver procurato di formarmi lo stile dietro ad alcuni Scrittori Italiani o Francesi di mia scelta, non perdendo però mai di veduta la bella e semplice natura; né questo, io credo, mi si deve imputar a difetto o a colpa. Demostene e Dione Cassio imitarono lo stile di Tucidide; i più grand'uomini del Secolo XIV cominciarono con imitar lo stile dei loro predecessori. Cornelio imitò quello di Mairet, Boileau quello di Reignier, Fontaine e Rousseau quello di Marat. I nostri Italiani si sono sempre pregiati d'imitar nella prosa Boccaccio. Non vi ha dubbio che M. de Voltaire sia lo Scrittore il più elegante che oggi abbia la Francia, ma egli non fa che improntare versi, pensieri ed espressioni. Eccone alcuni esempi:

Vous ne m'entendrez point, amant faible et jaloux,
En reproches honteux éclater contre vous.
Alzire, act. IV, sc. V, VI e VII¹⁸⁷

Vous voulez que saisi d'un indigne courroux
En reproches honteux j'éclate contre vous.
Racine, *Alexand.*, act. IV, scen. 2 alla metà
De l'État ébranlé laissaient flotter les rênes.
Henriad., chant. I

Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes.
Racine, *Phèdre*, acte V

Ce monstre composé d'yeux, de bouches et d'oreilles,
Qui célèbre des rois la honte ou les merveilles.
Henriad., ch. VIII

Cependant cet oiseau qui prône les merveilles,
Ce monstre composé de bouches et des merveilles¹⁸⁸.
Boileau, *Lutrin*, chan. II

Ma voi mi dite che in questo veramente non si fa consistere il mio delitto, ma sì bene in leggere le opere di Voltaire, di Rousseau, di Elvezio, di Montesquieu, di Alembert ecc. e di essermi valuto delle loro maniere del dire. «Questi autori – voi

¹⁸⁷ Si tratta, in realtà, di *Zaïre*, act. IV, sc. II.

mi soggiugnete – sono chiamati dal capo dei vostri accusatori la feccia di tutto il genere umano. Le belle conseguenze che si vogliono trarre da questo principio io non ve le debbo ricordare. Quando si tratta di far la guerra ad una persona che si ha in odio non si tralasciano ordinariamente tutte le azioni buone o cattive che ci si presentano innanzi purché abbiano qualche apparenza da favorire i nostri disegni e poche sono quelle anime virtuose che serbano la probità in questi cimenti. Ma per coloro che si spacciano di essere gli avversarj della filosofia hanno tanta avversione per voi altri, che pretendete al privilegio di pensare, che la guerra non ve la sanno fare con altro gusto se non che urtando di fronte a tutte le regole del senso comune». E nel vero si sono ancora da me adottate l'espressioni di Fontanelle, di Redi, di Galilei, ma queste si sono taciute perché non potevano rendermi odioso. Voi sapete che Petrarca fu tacciato d'eresia solo perché leggeva Virgilio. Gassendi fu restauratore della fisica di Epicuro; i Teologastri del tempo suo sostenevano che uno che ammetteva il vuoto come Epicuro doveva negar un Dio come Epicuro. Così in ogni tempo hanno ragionato i calunniatori.

Arato, sebbene gentile, vien citato e lodato da S. Paolo. Questo senso che si legge in una sua Epistola⁽¹⁸⁾: «Corrumpunt bonos mores colloquia prava» è di Menandro, che non era cristiano. Melchior Cano nella sua Opera *De locis theologicis* imita oltre il convenevole Aristotile, Cicerone e Quintiliano. Niun calunniatore ardirebbe giudicare che Melchior Cano adottati avesse sulla religione i sentimenti di Aristotile che leggeva ed imitava, ma si vuole che io vada dietro a quei di Voltaire e di Rousseau per aver alcuna volta adottata qualche loro frase.

Le *Tusculane* di Cicerone ed il poema di Lucrezio sono, come vi è troppo noto, due fatture le più complete d'irreligione. Intanto si leggono da tutti, si traducono in tutte le lingue, si corredano di note per uso de' giovani studiosi e per l'istruzione del Delfino di Francia. De' loro motti, delle loro belle sentenze i più onesti Ecclesiastici adornano le prose loro e niente vi si trova a ridire. Il Cardinal Bembo nell'imitar Cicerone fu tanto scrupoloso che non impiegava alcuna Parola né alcuna frase che non fosse nelle sue opere fino a dirsi che per non guastare il suo stile non leggeva mai il breviario e la Bibbia e per questa imitazione, non sempre giudiziosa⁽¹⁹⁾, egli ne riportò gloria ed encomio. Egli è vero che S. Girolamo⁽²⁰⁾ assicura di essere stato fieramente dagli Angioli bastonato per aver voluto imitar lo stile di Cicerone, ma altri afferma che ciò non potette avvenire che per averlo mal imitato ecc.

* Questa Lettera fu scritta nel 1773 in occasione delle critiche che si facevano all'*Elogio storico* dell'immortal Genovesi stampato a Napoli in detto anno e nel susseguente a Venezia. L'Autore dell'*Elogio* lo è ancor della *Lettera*. Essa era destinata ad altro uso ma quest'illustre letterato ce l'ha graziosamente comunicata per inserirla nei nostri fogli.

⁽¹⁾ Diodoro di Sicilia, lib. 7, n. 23.

⁽²⁾ *Diction.*, artic. *Pericles* R. D.

⁽³⁾ Bayle, artic. *Boccace* R. K.

⁽⁴⁾ Vedete *Menagiana*.

⁽⁵⁾ *Jugements des Savants*.

⁽⁶⁾ Ovidio, *Heroid.* IV nell'atto 3, scen. 6 e att. 1, scen. 4 di Racine.

⁽⁷⁾ Lettera V sull'Edizio [sic!].

⁽⁸⁾ Prefazione al tomo IV della *Storia romana*. In quest'opera più delle altre Rollin ha fatto molto torto al suo stile con copiare tanti pezzi di diversi Scrittori.

⁽⁹⁾ Plutarco, *Adversus Colotem*.

⁽¹⁰⁾ Artic. *Arcesilao*.

⁽¹¹⁾ Artic. *Ephore* R. C.

⁽¹²⁾ Suo articolo R. G. Bayle.

⁽¹³⁾ Lib. III, vv. 11 e 12.

⁽¹⁴⁾ *De arte poetica*, v. 15.

⁽¹⁵⁾ Panziroli, *De claris legum interpretibus*, lib. 3, cap. 19.

⁽¹⁶⁾ *De bello gotico*.

⁽¹⁷⁾ Bayle, artic. *Leovitius*.

⁽¹⁸⁾ I *ad Corint.* XV 33.

⁽¹⁹⁾ Bembo era sì attaccato alle frasi di Cicerone che chiamava «Via Lauretana» la Madonna di Loreto e, se si trattava di esprimere in un Breve del Papa per la volontà di Dio, egli diceva «decreta Deorum immortalium». Egli dunque faceva parlar il Papa col linguaggio di un Pontefice Pagano. Vedete a quale eccesso porta talvolta il fanatismo della pedanteria.

⁽²⁰⁾ *Epistola* (r. 8) *ad Eustochium de custodia virginitatis*.

SACRE RAPPRESENTAZIONI FIORENTINE DEL QUATTROCENTO:
PER UN ARTICOLO DI ALEKSANDR N. VESELOVSKIJ
DEDICATO AD ALESSANDRO D'ANCONA

ABSTRACT

Nel 1877 A. N. Veselovskij, il comparatista e filologo moscovita, tradusse in tedesco alcuni frammenti dell'*Itinerarium* di Avraam vescovo di Suzdal', che descrivevano due sacre rappresentazioni a cui egli aveva assistito a Firenze nel 1439. Il lavoro di Veselovskij era dedicato ad Alessandro D'Ancona, a cui offriva materiale inedito, anteriore alle più antiche cronache conosciute, per la sua monografia sulle *Origini del teatro in Italia*. Pur superato dalle più moderne indagini testuali sulla tradizione dell'*Itinerarium*, si propone un recupero del saggio di Veselovskij, ai fini di una più puntuale ricostruzione delle circostanze e dei modi della sua composizione e del rapporto con le fonti slave utilizzate, accompagnata da una nuova e completa traduzione, dopo quella parziale di D'Ancona; alla quale si sono poi rifatti tutti gli studiosi degli allestimenti quattrocenteschi, prima delle più recenti ed agguerrite indagini di Ludovico Zorzi e Paola Ventrone.

In 1877, A. N. Veselovsky, the Moscow-based comparatist and philologist, translated into German several fragments of the *Itinerarium* by Avraam, Bishop of Suzdal', which described two sacred performances he had witnessed in Florence in 1439. Veselovsky's work was dedicated to Alessandro D'Ancona, to whom he offered unpublished material, earlier than the oldest known chronicles, for his monograph *Origini del teatro in Italia*. Though later studies have surpassed it, Veselovsky's essay is here reconsidered to better reconstruct the circumstances and methods of its composition, its use of Slavic sources, and to provide a new, complete translation, following D'Ancona's partial version that influenced all later scholars until the more recent, in-depth work by Ludovico Zorzi and Paola Ventrone.

PAROLE CHIAVE: Concilio, traduzione, sacra rappresentazione, macchine teatrali, tradizione frammentaria, interpolazioni.

KEYWORDS: Council, translation, sacred representation, theatrical machines, fragmentary tradition, interpolations.

Di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, il grande filologo e comparatista russo, indagatore del folclore europeo e teorico della poetica storica, conosciamo l'amore che nutrì per la nostra letteratura e l'attenzione che dedicò in particolare agli autori dei primi secoli. Un'attenzione che fu precocissima, corroborata, con evidenza, dai soggiorni italiani, a cominciare dalle due permanenze più lunghe: dal 1864 al 1867, sostenuta (inizialmente) da una borsa di studio dell'Università di Mosca per un progetto di ricerca sull'età del Rinascimento; e tra l'estate del 1872 e la primavera del 1873, con comando dell'Università di San Pietroburgo, dopo il rientro in patria e l'avvio della carriera accademica¹. In queste occasioni egli ebbe modo di conoscere e frequentare i nostri maggiori studiosi di letteratura e degli ambiti vicini, dell'etnografia e dell'antropologia, da Carducci a Comparetti, D'Ancona, De Gubernatis, Imbriani, Pitre, Rajna, Teza, Zambrini, solo per citare i più noti²; tra i quali, un rilievo particolare ebbe D'Ancona, per il giovane moscovita un autentico mentore, che non solo si fece tramite dei contatti con la maggior parte dei nomi ricordati³, ma anche divenne il referente della sua ricerca "italiana", con suggerimenti su libri e articoli che a Veselovskij necessitavano per tenersi aggiornato, e talora anche riceveva in dono dagli autori, grazie ancora, e perlopiù, a D'Ancona⁴.

¹ Per i soggiorni italiani di Veselovskij cfr. M. MARZADURI, *Gli anni italiani di Aleksandr N. Veselovskij*, «Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari», III, 1, 1973, pp. 73-97; a cui si aggiunga ora l'importante monografia di S. MAZZANTI, *Veselovskij e le sue opere. Dalla prima formazione al Paradiso degli Alberti (1857-1867)*, Roma, Castelveccchi, 2024..

² Presso l'Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom) dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo si conservano 328 lettere (segn. Fund 45, Opis 3) di 57 corrispondenti italiani di Veselovskij.

³ D'Ancona per oltre un trentennio fu il «puntuale corrispondente italiano del Veselovskij», come ricorda M. MARZADURI, *Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna», LXII, 1, 1967, pp. 368-423: 376 (il contributo pubblica 25 lettere di Veselovskij a D'Ancona).

⁴ Le spedizioni in Russia, curate da D'Ancona presso i librai fiorentini, passavano, inizialmente, attraverso la libreria Leopold Voss, poi Haessel, di Lipsia. Nel gennaio 1878, dopo la nomina (nel dicembre 1877) a membro aggiunto dell'Accademia Imperiale delle Scienze di San Pietroburgo, Veselovskij chiederà a D'Ancona di indirizzargli i libri «non più per la via di Lipsia (cioè pel nostro commissionario Voss), ma direttamente (per piccola velocità), all'indirizzo: Russia, Pietroburgo, alla Biblioteca dell'Università, senz'altro»: cfr. M. MARZADURI, *Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci*, cit., pp. 407-408.

Sulla scorta del loro carteggio è possibile seguire l'evolvere del rapporto personale e, ciò che più conta, la maturazione dei progetti in cui il pisano volle coinvolgere l'interlocutore, in ragione della comunanza degli interessi scientifici, che riguardavano in particolare la letteratura popolare, Dante e le sacre rappresentazioni. D'Ancona, infatti, fu subito colpito dalle doti non comuni del suo corrispondente, formatosi alla scuola di Fëdor Ivanovič Buslaev, il maggior folclorista del suo tempo in Russia, arrivato dopo aver seguito, a Berlino, le lezioni sull'epos germanico di Karl Müllenhoff e Heymann Steinthal. Egli s'adoperò pertanto a proporgli collaborazioni, che giunsero a compimento quando il russo ancora si trovava in Italia, con l'edizione del *Paradiso degli Alberti* e della *Novella della figlia del re di Dacia*⁵, e un pugno di articoli sui motivi tradizionali nei cantari del Pucci e nelle novelle del Boccaccio⁶. I consulti non escludevano, peraltro, la revisione formale degli scritti⁷, nel caso del moscovita, che pur disponendo di un ottimo italiano, all'altro si raccomandava perché gli facesse «da lavandario» dello stile, lasciandogli in questo ampia libertà; a cui si mescolavano, talora, anche bruschi rimbrotti, dalla parte del pisano, dal momento che Veselovskij era messo tra quelli che «avevano il vizio di non rispondere mai»; ciò che creava notevoli inceppi alla comunicazione. Resta il fatto che le conoscenze dell'allievo di Buslaev eccedevano decisamente l'orizzonte italiano⁸, e lasciavano intravedere gli sviluppi formalistici che reggeranno

⁵ Cfr., nell'ordine, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal Codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (ma 1868 - 1869); e *Novella della figlia del re di Dacia. Testo inedito del buon secolo della lingua, con prefazione del Dott. A. Wesselofsky*, Pisa, Nistri, 1866.

⁶ Cfr. *La Griselda di Boccaccio e la novella russa*, «La Civiltà italiana», I, 5 marzo 1865, pp. 156-157; e *Le tradizioni popolari nei poemi di Antonio Pucci*, «L'Ateneo italiano, giornale di Scienze, Lettere ed Arti con le Effemeridi del pubblico insegnamento», I, 15, 15 aprile 1866. Un secondo articolo d'argomento pucciano, *Un capitolo d'Antonio Pucci*, «uscì più tardi («Rivista di Filologia Romanza», II, 3-4, 1875 [ma 1876]), anche se fu proposto a D'Ancona, e da questi sollecitato, già a ridosso dell'uscita del primo.

⁷ Specie nel caso della laboriosa edizione del *Paradiso degli Alberti*, nella quale intervennero attivamente Carducci e D'Ancona (anche per la partenza, nel frattempo, di Veselovskij dall'Italia): vedi in proposito il mio *Carducci e D'Ancona consulenti e correttori del «Paradiso degli Alberti»*, in *Da Dante al Novecento. In onore di Alfredo Cottignoli*, a cura di S. Nobili, V. Roda, G. Ruozzi, P. Vecchi Galli, Bologna, Pàtron Editore, 2014, pp. 189-197.

⁸ Va però ricordato che nel contatto con D'Ancona e i suoi allievi e interlocutori anche Veselovskij ebbe modo a sua volta di apprendere, maturando in particolare l'interesse per lo studio filologico dei documenti e il metodo della scuola storica.

le indagini future sulla poetica storica⁹. In particolare gli studi sulla *Com-media*¹⁰, col saggio del 1866 su *Dante i simboličeskaja poezija katoličestva* (*Dante e la poesia simbolica del cattolicesimo*), in cui l'interesse si appuntava sul fondamento leggendario del poema, ma ragionando già del processo letterario come di un utilizzo inedito delle vecchie immagini, di *motiv*y e *sjužety* preesistenti, che ogni epoca riempie di una «nuova concezione di vita, che di fatto costituisce il suo progresso rispetto al passato»¹¹.

Quello che ora interessa è un ristretto torno di tempo della corrispondenza tra i due studiosi, vale a dire il periodo intercorso tra due lettere di Veselovskij, non datate, ma, con ogni probabilità, del marzo-aprile 1877 l'una¹², del febbraio 1878 l'altra¹³ (in assenza, va sottolineato, di una delle rispettive, la più importante, di D'Ancona). Veselovskij vi dava notizia di un suo articolo inviato alla «Russische Revue» – un periodico in lingua tedesca che usciva a San Pietroburgo¹⁴ –, relativo ad un argomento che a D'Ancona stava a cuore e su cui all'epoca stava lavorando. Il saggio riguardava infatti due drammi sacri messi in scena a Firenze nel 1439, e

⁹ Ai suoi studi dedicati al progetto di una poetica storica e alla teoria della letteratura, i Formalisti russi guarderanno come ad un anticipo delle loro posizioni; cfr. in proposito S. MAZZANTI, *La ricezione di Aleksandr N. Veselovskij in Italia*, «Ricerche slavistiche», LVII (n.s. XI), 2013, pp. 369-425, in particolare alle pp. 382-393.

¹⁰ Su Dante Veselovskij aveva esordito giovanissimo, recensendo il volume di H. FLOTO, *Dante Alighieri, sein Leben und sein Werke*; cfr. A. N. VESELOVSKIJ, *Studi danteschi*, a cura di R. De Giorgi e R. Rabboni, «La parola del testo», XXI, 1-2, 2017, pp. 55-62.

¹¹ Cfr. A. N. VESELOVSKIJ, *Metodo e compiti della storia della letteratura come scienza*, in ID., *Poetica storica*, a cura di C. Giustini, Roma, Edizioni e/o, 1981, pp. 55-67: 66.

¹² La datazione, in via ipotetica, è di M. MARZADURI, *Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci*, cit., p. 405; la lettera preannunciava «nella fine del nostro aprile» l'invio di denaro a saldo di libri fatti acquistare in Italia, lasciando intendere che il mese di aprile o non fosse ancora iniziato o, comunque, fosse ancora in corso. Andrà anche considerato, nella seconda lettera, che il «giornale archeologico» che aveva proposto una nuova edizione di un frammento dell'*Itinerarium* era uscito nel «marzo» del 1877.

¹³ Marzaduri (*Lettere di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij al D'Ancona e al Carducci*, cit., p. 407) ha datato la lettera «gennaio 1878»; Veselovskij vi menziona però un proprio articolo che era (o sarebbe?) apparso nel numero di gennaio di una rivista russa: «Nel fascicolo del Gennaio del Giornale del Ministero dell'Istruzione Pubblica ho scritto un articolo a proposito di alcune opere recenti del Pitre, di Amabile Guastella, del 1° fascicolo del periodico del Sabatini [«Rivista di letteratura popolare», 1] ecc.» – si trattava di *Kritičeskija i bibliografičeskija zametki* (*Note critiche e bibliografiche*), «Žurnal Ministerstva Narodnago Prosveščeniija», CXCIV, janvar, 1878, pp. 155-186.

¹⁴ *Italianische Mysterien in einem russischen Reisebericht des XV Jahrhunderts (Brief an Herrn Prof. D'Ancona)*, «Russische Revue», X, 1876, pp. 425-441.

traduceva in una lingua occidentale, per la prima volta, il resoconto di Avraam, vescovo di Suzdal', una cittadina del distretto di Vladimir, che aveva accompagnato in Italia il metropolita Isidoro di Kiev per il Concilio sull'unione delle Chiese greca e latina, e a quelle rappresentazioni aveva assistito.

La descrizione degli spettacoli, assai preziosa per la ricchezza dei dettagli che offriva sugli aspetti scenotecnici, era inserita nell'*Itinerarium* del viaggio di Avraam¹⁵, conservatosi tuttavia solo per frammenti¹⁶. Ora, a ridosso dell'articolo annunciato a D'Ancona, quel che restava di quella descrizione era stato riproposto in una forma più corretta (rispetto al testo conosciuto al tempo)¹⁷ e con l'aggiunta di nuovi lacerti. In particolare, un terzo frammento, apparso in «un giornale archeologico di Mosca»,

¹⁵ Dubbi sull'autore effettivo dei frammenti, e se questi appartenessero davvero all'*Itinerarium* di Avraam, ha espresso J. KRAJCAR, *Sacrae repraesentationes Florentiae actae*, in *Acta Slavica Concilii Florentini: Narrationes et Documenta*, Roma, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1976, p. 112; di diverso avviso però, sulla base delle più recenti indagini, anche degli studiosi russi, P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2008, p. 112; e EAD., *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. 370 («Tuttavia, la concordanza dei testimoni, che lo [Avraam] indica per la maggior parte come l'autore, e la notevole cultura che traspare dai due testi mi sembra rendano difficile sostenere questa posizione [di Krajcar], per altro mai avanzata dagli editori e studiosi russi che si sono occupati di queste testimonianze»).

¹⁶ Sul problema del testo, e sui rapporti del racconto di Avraam con la *Relazione* di padre Simeone di Suzdal' (compagno di viaggio di Avraam), contenente la storia della convocazione del Concilio da parte di Eugenio IV, e presente nello stesso codice del frammento sull'Ascensione pubblicato da Tichonravov (per cui vd. *infra*), cfr. J. KRAJCAR, *Acta Slavica Concilii Florentini: Narrationes et Documenta*, cit., che alle pp. 47-107 pubblica criticamente (con traduzione latina a fronte) le tre redazioni conosciute della narrazione di Simeone; e P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 371-372. Si veda inoltre, sul Concilio fiorentino J. GILL, *Il Concilio di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1967, e *Firenze e il Concilio del 1439*, Atti del Convegno di Firenze (29 novembre - 2 dicembre 1989), a cura di P. Viti, Firenze, Olschki, 1994, 2 voll.; sulla delegazione orientale al seguito del metropolita Isidoro, A. BENVENUTI, *Firenze nel racconto di viaggio al Concilio del 1439*, in *Giorgio La Pira e la Russia*, a cura di M. Garzaniti e L. Tonini, Firenze, Giunti, 2005, pp. 256-264; I. P. SBRIZIOLO, *Il Concilio di Firenze nella narrativa russa del tempo*, «Europa Orientalis», IX, 1990, pp. 107-123.

¹⁷ Cfr. P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., p. 110: «Della descrizione dell'*Annunciazione* veniva presentata [da Veselovskij] la traduzione in tedesco della recente edizione in lingua originale di A. Popov, mentre dell'*Ascensione* era riportata la traduzione francese, curata da J. Dumouchel, dell'edizione russa di N. S. Tichonravov, entrambe, soprattutto la seconda, basate su manoscritti in parte scorretti e lacunosi».

aveva dato lo spunto a Veselovskij per il suo intervento, dopo che già la raccolta *Delle sacre rappresentazioni popolari in Sicilia* del Pitrè (1876) ne aveva richiamato l'attenzione sull'argomento (cfr. *infra*). Con tutto questo, egli aveva pensato di far cosa utile al corrispondente pisano¹⁸, che aveva pubblicato, nel 1872, le *Sacre rappresentazioni fiorentine dei secoli. XIV, XV e XVI*¹⁹, e si apprestava a licenziare la monumentale monografia sulle *Origini del teatro in Italia*. La comunicazione epistolare però, e soprattutto l'estratto del contributo a stampa, il cui invio era stato delegato dall'autore alla redazione della rivista, arrivarono tardi, quando la *princeps* delle *Origini* era già uscita, seppure da poco²⁰. La notizia verrà però recuperata da D'Ancona nella seconda edizione, accresciuta, del volume (1891)²¹, con esplicito rimando alla fonte, e l'aggiunta di una traduzione (parziale e talora approssimativa) dell'articolo di Veselovskij.

Alle descrizioni di Avraam è oggi riconosciuto il giusto rilievo dagli specialisti dello spettacolo religioso rinascimentale: da Nerida Newbigin, che ha pubblicato (oltre alle versione inglese delle due descrizioni) una messe importante di documenti collaterali (come i registri contabili della compagnia dell'Agnesa, "titolare" degli apparati)²², a Jan Krajcar, che

¹⁸ L'articolo di Veselovskij era in tedesco, una delle lingue che D'Ancona s'era sforzato di apprendere, anche con soggiorni in Germania. Si veda in proposito la lettera di D'Ancona a Veselovskij, da Weimar, dell'estate del 1869: «Qui a Weimar mi tratterò sino alla fine di ottobre, se il diavolo non ci mette la coda. Si sta assai bene, e spero di avanzarmi nello studio del tedesco, dove ero poco più che un principiante, e che mi occorre troppo il saper bene» (cfr. *Carteggio D'Ancona-Veselovskij*, San Pietroburgo, IRLI-Puškinskij Dom, F. 45, Opis 3, 86, c. 26v). Devo alla cortesia di Rosanna Giaquinta la possibilità di leggere in riproduzione le lettere di D'Ancona a San Pietroburgo.

¹⁹ *Sacre rappresentazioni dei sec. XIV, XV e XVI*, per cura di A. D'Ancona, Firenze, Successori Le Monnier, 1872.

²⁰ *Le origini del teatro in Italia. Studi sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Firenze, Le Monnier, 1877, 2 voll. È probabile che gli spezzoni dell'articolo della «Russische Revue» proposti da D'Ancona siano stati tradotti da Veselovskij stesso, o comunque in collaborazione con lui.

²¹ Cfr. *Origini del teatro italiano: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, I, Torino, Loescher, 1891, pp. 246-253; con riconoscimento esplicito della fonte (p. 246): «Le notizie che seguono le togliamo da un articolo, in forma di lettera a noi indirizzata, scritto dall'egregio amico prof. Weselofsky dell'Università di s. Pietroburgo, e da lui inserito nella *Russische Revue*, vol. X, pag. 425 e segg. (1877)».

²² Si vd. *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi e ricontrollate su di essi*, a cura di N. Newbigin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983, pp. XXV-XXVI; e, soprattutto, della stessa NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno: Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996,

ha proposto una (prima) ricostruzione critica del testo, accompagnato da una traduzione in latino²³; a Ludovico Zorzi, a cui si deve un'analisi dettagliata dell'apparato scenico dell'*Annunciazione* e una sua ricostruzione plastica²⁴; e, soprattutto, alla citata Ventrone, che ha ribadito l'importanza unica della testimonianza del vescovo suzdalese, non solo in relazione al lavoro che avveniva dietro le quinte – il gioco delle luminarie, i canti e gli “ingegni” teatrali, vale a dire le macchine che venivano azionate per sollevare e calare le figure attoriali –²⁵, ma anche al significato civile e politico che lo spettacolo religioso acquistò nell'età dei Medici:

La prima circostanza, che mise in luce l'abilità diplomatica di Cosimo il Vecchio e l'ampiezza delle sue relazioni internazionali, fu il trasferimento a Firenze, nel

I, che alle pp. 3-7 e 60-63 traduce in inglese i due brani del racconto di Avraam sulla base della traduzione di D'Ancona.

²³ J. KRAJCAR, *Acta Slavica Concilii Florentini: Narrationes et Documenta*, cit., pp. 112-124 (113-121: *Annuntiatio Domini*; 121-124: *Ascensio Domini*, con replica della versione francese del Dumouchel, di cui si dirà).

²⁴ Si veda, in particolare, *Il luogo teatrale a Firenze*, Catalogo della mostra Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo (31 maggio – 31 ottobre 1975), a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi e A. Petrioli Tofani, Milano, Electa, 1975, pp. 56-57 e 60-61, con riproposta dei due spezzoni in una traduzione italiana curata da L. Zorzi, sulla base della traduzione latina del testo russo (nel solo caso dell'*Annunciazione*) da parte di Jan Krajcar; i due allestimenti avvennero, nel caso dell'*Annunciazione*, non nella chiesa dell'Annunziata o in quella del convento di San Felice in Piazza, come d'uso, ma in quella di San Marco (cfr. P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., pp. 122-123; e *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 123-124), e in quella del Carmine per l'*Ascensione*, con la recitazione della Compagnia di Santa Agnese. Cfr. anche, per altri riferimenti bibliografici, F. DECROISSETTE, «*Je l'ai écrite comme je l'ai vue*»: *Abraham de Souzdal raconte la Rappresentazione florentine de l'Annonciation (1439)*, «Double jeu», XVI, 2019, disponibile online al sito della rivista.

²⁵ «La natura delle descrizioni del vescovo suzdalese è certamente da considerarsi eccezionale sia per la loro qualità informativa, sia per la loro unicità: costituiscono, infatti, le più estese e dettagliate testimonianze conosciute sulle rappresentazioni quattrocentesche fiorentine nelle chiese, nonché le uniche coeve, senza le quali, da un lato non conosceremmo neppure l'esistenza dell'*Annunciazione* del '39, e dall'altro non potremmo ricostruire correttamente l'apparato scenico dell'*Ascensione*, con i due cieli che lo contraddistinguevano [...] Esse sono, inoltre, inusuali, rispetto al tenore anche delle più accurate descrizioni di spettacoli dell'epoca, perché sono costruite in modo da illustrare in una prima parte gli ingegni da fermi, spiegandone i meccanismi più sofisticati e invisibili all'occhio dello spettatore, e in una seconda la dinamica del loro funzionamento in movimento, con il resoconto dello svolgimento dell'azione, dei dialoghi, dei gesti dei personaggi» (P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., pp. 113-114).

1439, del Concilio per l'unione delle Chiese Orientale e Occidentale, in occasione del quale le ormai tradizionali feste dell'Annunziata e dell'Ascensione furono eccezionalmente rielaborate per veicolare un messaggio dottrinale a sostegno della posizione filo-unionista di papa Eugenio IV. Per la loro realizzazione furono mobilitati i principali teologi e intellettuali cittadini e fu incaricato il maggiore architetto del momento, Filippo Brunelleschi. Questo fondamentale episodio contribuì a confermare le incomparabili potenzialità propagandistiche ed espressive del teatro rispetto agli altri linguaggi della comunicazione allora vigenti²⁶.

Tutto però muove – preme ribadire – da Veselovskij e dalla sua traduzione che consentì al professore pisano di venire a conoscenza di materiale inedito sugli allestimenti quattrocenteschi; il quale Veselovskij, peraltro, già sottolineava come dal racconto di Avraam traessero conferma le osservazioni pionieristiche di Adolf Ebert sui rapporti della messa in scena con l'arte religiosa, in particolare la pittura²⁷. E questo in anticipo sulle notizie offerte da altri cronisti, a cominciare dal Vasari delle *Vite* di Filippo Brunelleschi e Francesco d'Angelo, detto il Cecca, a proposito degli apparati dell'*Annunziata* e dell'*Ascensione*, che sarebbero stati ideati dal Brunelleschi e poi perfezionati dal Cecca²⁸. Le macchine teatrali descritte da Vasari presentano, del resto, ancora diversi tratti in comune con quelle descritte da Avraam, il quale poté vedere, quasi certamente, le installazioni originali del Brunelleschi²⁹. Nel caso sia dell'*Ascensione*,

²⁶ P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. XIII.

²⁷ A. EBERT, *Die ältesten italienischen Mysterien*, «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», V, 1964, pp. 51-79.

²⁸ Cfr. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567, illustrazioni di Giorgio Vasari*, Firenze, Giunti, 1568, p. 323 (*Vita di Filippo Brunelleschi scultore et architetto*): «Questi dunque così fatti ingegni e molti altri, furono trovati da Filippo; se bene alcuni altri affermano che egli erano stati trovati molto prima»; p. 442 (*Vita del Cecca ingegnere fiorentino*): «Questi ingegni dunque e queste invenzioni, si dice che furono del Cecca; perché se bene molto prima Filippo Bruneschi n'aveva fatto de' così fatti, vi furono nondimeno con molto giudizio molte cose aggiunte dal Cecca».

²⁹ Cfr. anche P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., p. 117. La testimonianza di Avraam conferma anche che il tramezzo era ormai divenuto il fulcro principale della chiesa, e si era trasformato da divisorio, che distingueva la parte destinata ai consacrati da quella destinata all'assemblea, in un vero e proprio palcoscenico: cfr. S. GIANNETTI, *La chiesa basso-medievale: il tramezzo di Ognissanti*, in M. T. BARTOLI, *Dal Gotico, oltre la maniera. Gli architetti di Ognissanti a Firenze*, Firenze, Edifin, 2011, pp. 47-77.

sia dell'*Annunciazione*, nonostante i dubbi sottolineati, tra gli altri, da Françoise Decroisette³⁰, ora fugati dalle notazioni di Zorzi e della Ventrone: se presupponiamo la volontà propagandistica dello spettacolo, che rimanda al raffinato cenacolo di Santa Maria degli Angeli riunito attorno al Traversari³¹:

In questo entourage intellettuale, nel quale era fitta la circolazione non solo di testi patristici greci e latini, ma anche di trattati classici di matematica e ingegneria che apportavano nuova linfa alle conoscenze tecniche di quegli anni, la partecipazione del Brunelleschi alla progettazione non solo degli ingegni di Oltrarno, ma anche a quegli spettacoli propagandistici acquista credibilità e valore.

All'articolo di Veselovskij propongo ora di tornare, al fine di meglio circostanziarne (rispetto a quanto è stato fatto) modi e tempi della composizione. Pur con tutte le riserve sulla qualità dei testi a cui egli attingeva e su alcune delle sue soluzioni a fronte delle difficoltà di interpretazione; solo in parte, peraltro, risolte dalle indagini testuali degli studiosi russi³², ad opera, in particolare, di Natal'ja A. Kazakova, che ha allargato non poco la *recensio* della tradizione dei frammenti "fiorentini", e di Nikolaj I. Prokof'ev, a cui si deve la proposta testuale più recente³³.

³⁰ «La description de l'évêque suppose aussi des dispositifs techniques qui ne concordent pas avec les machines ou ingegni inventés par Filippo Brunelleschi pour l'église San Felice in Piazza où l'Annonciation de Belcari est jouée en 1471 pour le duc de Milan»: F. DECROISSETTE, «Je l'ai écrite comme je l'ai vue»: *Abraham de Souzdal raconte la Rappresentazione fiorentine de l'Annonciation (1439)*, cit., p. 2.

³¹ Cfr., nell'ordine, L. ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana: problemi filologici e interpretativi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di Firenze (16-22 ottobre 1977), I, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 161-171; e P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., pp. 138-139 (da cui è tratta la citazione che segue).

³² Il problema filologico rimane infatti tutt'altro che risolto, come nota la Ventrone (*Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., p. 371) «per la difficoltà a costruire uno stemma codicum attendibile, vista la dispersione dei manoscritti e la disparità cronologica fra le loro redazioni»; a cui aggiungerei l'elevata possibilità di interpolazioni copistiche, in particolare nei punti più controversi del testo.

³³ Cfr. N. A. KAZAKOVA, «Izchoždenie» *Avraamija Suzdal'skogo (Spiski i redakcii)* ("Il pellegrinaggio" di A. di S., Manoscritti e redazioni), «Trudy otdela drevnerusskoj literatury», XXXIII, 1979, pp. 55-66; EAD., *Choždenie na Florentijskij sobor*, in *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi, XIV-seredina XV veka* (Documenti letterari dell'antica Russia, sec. XIV-metà XV), a cura di L.A. Dmitriev, D.S. Lichacev, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1981, pp. 468-493, 585-589; e N. I. PROKOF'EV, *Russkije choždenija XII-XV vv.* (Pellegrinaggi russi secc. XII-XV), in *Literatura Drevnej Rusi i XVIII v.* (La letteratura

Parto dalle due lettere accennate a D'Ancona (limitatamente alla sezione interessata al mio discorso), pubblicate da Marzaduri, seppure con qualche leggera imprecisione, che contengono informazioni utili sull'ideazione dell'articolo e sulle edizioni dei frammenti (e sui loro limiti) di cui il moscovita poté disporre³⁴. A seguire, ripropongo integralmente, per la prima volta, in traduzione, il saggio comparso sulla «Russische Revue», dopo quanto fatto conoscere da D'Ancona, che si limitò alle parti descrittive delle due rappresentazioni, anche semplificando, s'è detto, in qualche punto. Sulla traduzione-riduzione di D'Ancona si sono poi basati gli studiosi successivi dei misteri fiorentini, fino agli avanzamenti rappresentati dalle versioni, citate, di Krajcar, Zorzi e, soprattutto, Ventrone.

Considero dunque i brani pertinenti delle due lettere, che sono divise dall'invio dell'articolo, giunto a D'Ancona col ritardo che s'è detto, di cui egli si dovette lamentare, offrendo il destro alla replica del mittente.

1) [San Pietroburgo, marzo-aprile 1877]³⁵

Sgraziatamente le novità italiane mi giungono tardi, una o due volte all'anno; intanto debbo contentarmi di ciò che trovo su pei giornali e delle cose che mi mandate talvolta voi ed il gentilissimo Pitre.

russo-antica e il sec. XVIII) Moskva, Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta imeni V. I. Lenina, 1970, pp. 191-204. Sul testo di Prokof'ev si basa la traduzione dei frammenti relativi all'*Annunziazione* e all'*Ascensione* proposta da P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 376-387 e 387-397. Un censimento, più ridotto, dei manoscritti dell'*Itinerarium* di Avraam è fornito anche da J. KRAJCAR, *Sacrae repraesentationes Florentiae actae*, cit., pp. 113 e 121.

³⁴ Gli originali (su cui ho controllato il testo edito da Marzaduri, apportando qualche emendazione) si trovano nell'Archivio Storico, Fondo D'Ancona, della Scuola Normale Superiore di Pisa, 45 (già 1425), nn. 15 e 16. Ringrazio la dott.ssa Maddalena Taglioli per la preziosa assistenza nella consultazione del Fondo.

³⁵ La lettera rispondeva a quella di D'Ancona in data 1 febbraio 1877 (*Carteggio D'Ancona-Veselovskij*, San Pietroburgo, IRLI-Puškinskij Dom, F. 45, Opis 3, 86, cc. 1-2, nella quale il mittente chiedeva conferma della ricezione delle cose da lui spedite in Russia (tra cui la *Dissertazione sulle 'Rappresentazioni popolari in Sicilia'* del Pitre), informava su nuove pubblicazioni, tutte recentissime (*Le villotte friulane* di [Angelo] Arboit, 1876; la *Novellaja fiorentina*, 1877, e i *Canti pomiglianesi*, 1876, dell'Imbriani), sulla raccolta in volume dei propri studi di *Poesia popolare italiana* (1878), e chiedeva, inoltre, al corrispondente se aveva conosciuto Costantino Nigra (allora ambasciatore in Russia), pregandolo infine di procurargli i *Contes indiens* dello Schiefner, ossia A. SCHIEFNER, *Contes indiens*, «Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St Pétersbourg», XXI, 1876 (I-III, coll. 433-493) e XXII (IV-VI, coll. 123-138).

Lessi con piacere le sue Rappresentazioni specialmente la seconda parte³⁶, solo che vorrei esser più in chiaro sulla quistione delle “casazze”³⁷. Mi è venuta la voglia di mettere insieme ciò che in Italia s’è fatto in questi ultimi anni sulla storia del dramma italiano, e di farne un sommario all’uso dei lettori russi. Intanto mando alla «Russische Revue» un articolo mio intorno a due rappresentazioni sacre italiane del 1439, narrate *in extenso* e con molte particolarità interessanti da un vescovo russo, che prese parte al concilio oecumenico di Firenze. La prima di queste rappresentazioni ebbe luogo il 25 Marzo 1439 nella chiesa dell’Annunziata³⁸, la seconda il 14 di Maggio, probabilmente al Carmine. Mi duole assai, ch’io non potei vedere la rappresentazione dell’Ascensione, stampata col nome del Belcari, poichè voi non l’avete ammessa alla vostra Raccolta e le opere del Belcari mancano nelle biblioteche di qua, come anche nella mia. Scrissi ad un amico russo, che studia a Firenze, che mi mandi in poche parole un sunto di quella rappresentazione, affinché io la possa confrontare col rendiconto russo che ho sotto gli occhi. Aspetto ancora la risposta, che forse giungerà tardi³⁹.

2) [San Pietroburgo, febbraio 1878]

Avete poca ragione di lagnarvi, perchè io non vi abbia mandato la mia notizia intorno alla relazione del vescovo Abramo un po’ più speditamente. E prima: perchè questa notizia era un’opera tutta d’occasione. Di questo benedetto Vescovo non mi sono occupato mai; quando nel mese di Marzo un giornale archeologico di Mosca stampò un nuovo testo del suo itinerario, pensai di farvi cosa grata, rendendone il contenuto in qualche lingua da voi intesa. Se questa notizia fu scritta in tedesco anzi che in italiano, la ragione ne è, che la redazione

³⁶ Si fa riferimento al saggio di G. PITRÈ, *Delle sacre rappresentazioni popolari in Sicilia*, peraltro dedicato a D’Ancona, uscito in due parti nell’«Archivio storico siciliano» (I, 1-2, pp. 65-111 e 143-187) e quindi in una tiratura limitata di 50 esemplari (Palermo, B. Virzi, 1876): cfr. *Bibliografia degli scritti di Giuseppe Pitre*, a cura di G. D’Anna, Palermo, ILA (Italo-Latino-Americana Palma), 1998, p. 30.

³⁷ Col termine si indicavano le processioni figurate e le sacre rappresentazioni. Pitre, nel suo studio (pp. 59-73), si soffermava sulle varie ipotesi relative all’origine del termine (tra cui quella, prevalente, che rimandava al genovese “casaccia”, per indicare i luoghi in cui vivevano le confraternite), e descriveva alcune rappresentazioni («smesse in Palermo, proseguono tuttavia nella provincia e in moltissimi comuni della Sicilia»).

³⁸ Ma per l’ubicazione (in realtà, nella chiesa di San Marco) e per la data (forse il 6 aprile, e non il 25 marzo indicata in prevalenza dagli storici) cfr. P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., pp. 122-124 e 132.

³⁹ La risposta comunque giunse, e Veselovskij fece a tempo ad aggiungere in fine dell’articolo (si veda) una breve integrazione in cui l’*Ascensione* vista da Avraam è identificata con quella del Belcari edita dal Galletti, seppure notando che lo sviluppo dell’azione a stampa era assai «più semplice».

della «Russische Revue» mi paga fino a 150 lire il foglio, mentre i periodici italiani non pagan nulla. Orbene: nel mese di Maggio l'articolo era bell'e stampato, quando cioè io non aveva nessuna contezza, che le vostre *Origini* siano già state date alle stampe. Indirizzandovi la mia lettera⁴⁰ per mezzo della «Russische Revue» sperava anticipar la pubblicazione del vostro libro, rendendovi così un piccolo servizio. Sono arrivato troppo tardi.

L'articolo fu dunque scritto, o meglio compiuto, nella primavera del 1877, dietro l'impulso di un'edizione di un brano del resoconto di Avraam migliorato nella lezione, e apparso nel citato «giornale archeologico» di Mosca nel mese di «marzo» (del 1877). Non è subito agevole capire di quale giornale si trattasse, una volta escluso che Veselovskij potesse riferirsi al volume di Andrej Popov, che nel 1875 aveva dato (in appendice) una nuova edizione del frammento relativo all'*Annunciazione*, utilizzata da Veselovskij (insieme ad un secondo frammento, come esplicitamente nella premessa del suo articolo) per il primo mistero⁴¹. Si deve invece pensare che con «nuovo testo» egli intendesse il solo terzo frammento dell'*Itinerarium*, quello relativo all'*Ascensione*, che era stato da poco proposto, in una forma più completa e corretta sulla base di un manoscritto secentesco, da Nikolaj Tichonravov⁴²: in un contributo edito nel bollettino dell'Associazione per l'arte antica russa al Museo pubblico di Mosca («Vestnik Obščestva drevne-russkogo isskustva pri Moskovskom Publ'nom Muzei»), nel numero unico 11-12 del 1876 (come da frontespizio), prontamente tradotto in francese da Jean Dumouchel – *Nouveau fragment de l'Itinéraire d'Abraham, évêque de Souzdal, (1439)*. E su questa traduzione Veselovskij si era basato per l'*Ascensione*⁴³.

⁴⁰ Intendi: l'articolo (che era in forma di lettera a D'Ancona, come esplicitamente nel sottotitolo).

⁴¹ Cfr. A. POPOV, *Starejšija polemičeskija russkija sočinenija, vyzvannyja Florentijskim soborom* (I più antichi scritti polemici, legati al Concilio di Firenze), in Id., *Istoriko-literaturnyj obzor drevne-russkich polemičeskich sočinenij protiv Latinjan XI-XIV vv.* (Rassegna storico-letteraria delle opere polemiche antico-russe contro i latini, secoli XI-XIV), Mosca, 1875 (repr. London, Variorum Reprints, 1972), che alle pp. 400-406 aveva dato una lezione più corretta dei due frammenti dell'*Itinerarium* relativi all'*Annunciazione*.

⁴² Per i manoscritti a cui Popov e Tichonravov attingevano, cfr. P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., p. 371: «L'*Annunciazione* pubblicata da Popov era conservata in un manoscritto di sua proprietà ora scomparso, come risulta irreperibile anche il codice con l'*Ascensione* edito da Tikhonravov».

⁴³ Più esattamente, Nikolaj Tichonravov aveva pubblicato quel (terzo) frammento – *Novyj otryvok iz putevych zapisok Suzdalskago ev. Avraamija (1439)* – entro la terza

Quanto al testo di Avraam tradotto in tedesco da Veselovskij, si noterà, in primo luogo, la soluzione testuale da lui proposta (di cui D'Ancona non diceva), con la "combinazione" dei due spezzoni editi, rispettivamente, da Andrej Popov e Aleksandr Vostokov (per cui si vd. *infra*), nella convinzione della pertinenza di entrambi al dramma dell'*Annunciazione*; a differenza di Nikolaj Tichonravov, che era invece più possibilista⁴⁴. In secondo luogo, Veselovskij, dopo aver assegnato a Belcari la paternità dell'*Annunciazione* vista da Avraam, lasciava in sospeso (in un primo momento) l'identificazione del mistero dell'*Ascensione* (non inserito nella raccolta di D'Ancona) con quello edito dal Galletti sempre con attribuzione a Belcari⁴⁵: rinviando agli studiosi (e al maestro pisano in particolare) lo scioglimento del dubbio, che richiedeva controlli sui testi che a San Pietroburgo egli non aveva potuto fare. Questo in un primo tempo, perché poi, nella nota aggiunta in fine – quando l'articolo con evidenza era già stato composto per la stampa –, successiva al controllo effettuato per lui a Firenze «da un amico» (accennato, si ricordi, nella seconda lettera a D'Ancona), si dichiarava propenso a identificarlo anch'esso, ma solo per quanto riguardava lo sviluppo dell'azione, col dramma omonimo di Belcari.

sezione, *Kritika i Bibliografija*, del «Vestnik Obščestva drevne-russkogo isskustva pri Moskovskom Publičnom Muzee», 11-12, 1876, pp. 37-42. La traduzione in francese, ad opera di Jean Dumouchel, compariva in appendice nella sez. VI dello stesso numero, pp. 22-26, insieme a un *Resumé du journal à l'usage des étrangers* e una scelta di tre articoli, tradotti in francese, compreso quello di Tichonravov. Vien da pensare che il marzo citato da Veselovskij nella lettera a D'Ancona sia il mese in cui materialmente uscì l'ultimo fascicolo del «Vestnik», o comunque il mese in cui Veselovskij l'ebbe a disposizione. Come mi comunica Rosanna Giaquinta, sulla base della *Bibliografia Nazionale Russa* si può verificare che la rivista uscì negli anni 1874-1876: nel 1874 uscirono i numeri 1/3 e 4/5, nel 1875 i numeri 6/10 e nel 1876 i numeri 11/12. Nulla vieta di ritenere che i numeri 11/12 (che in frontespizio recano il millesimo 1876, disponibile online) fossero in realtà comparsi a marzo 1877. Diversamente, N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltramo*, cit., p. 60, che, se capisco bene, attribuisce a due fascicoli diversi l'articolo originale di Tichonravov e la sua traduzione francese: «N. S. Tichonravov's edition of a seventeenth-century manuscript [...] published [...] in 'Vestnik Obščestva drevne-russkago isskustva pri Moskovskom publičnom Muzee' [...] III, pp. 37-42, followed by a French version, IV, pp. 22-26»; confusa ed erronea l'indicazione fornita da P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, cit., p. 110, poi rimediata in EAD., *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. 435.

⁴⁴ N. TICHONRAVOV, *Nouveau fragment de l'Itinéraire d'Abraham, évêque de Souzdal (1439)*, cit.: «Nous ne saurions décider si le second fragment découvert par Vostokov se rapport à ce drame liturgique ou à tout autre» (p. 23).

⁴⁵ F. BELCARI, *Le Rappresentazioni ed altre di lui poesie edite ed inedite citate come testo di lingua nel vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Gustavo Galletti, 1833.

Vale inoltre la pena di osservare che D'ancona, nella seconda edizione delle sue *Origini*, tenderà a sminuire l'importanza della testimonianza del vescovo russo, di cui si varrà in pratica solo per confermare la parte minoritaria lasciata alla parola nei più antichi spettacoli fiorentini⁴⁶; volendo privilegiare invece, per gli aspetti tecnici, la documentazione nostrana, e di Vasari in particolare⁴⁷. Infine, sempre a togliere peso al racconto di Avraam, le sue conclusioni, non solo a proposito dell'*Ascensione*, il caso più dubbio, ma anche dell'*Annunciazione*, saranno diverse da quelle di Veselovskij⁴⁸:

Del resto non vi è nessun dramma a noi noto che si ragguagli al racconto del vescovo russo. Il prof. Wesselofsky ricorda l'*Annunciazione* del Belcari, ma egli stesso osserva che in questa, i profeti sono molti più che quattro, e ad essi si aggiungono le Sibille, e gli uni e le altre sono chiamati da un Angiolo a norma del *Vos inquam convenio* attribuito a s. Agostino. Altre differenze fanno concludere al Wesselofsky che il disegno dell'*Annunciazione* datoci dal vescovo è più semplice di quello del Belcari, sia quale ci è dato dalle stampe del quattrocento, sia anche come si trova in un manoscritto pubblicato dal Galletti. Forse il Belcari ritocchè più volte lo stesso argomento, ampliando sempre un più semplice scenario anteriore, proprio o d'altri: e qui per tal modo si avrebbe un esempio del successivo accrescersi dell'azione drammatica, e dell'equa parte che le si

⁴⁶ Quella testimonianza riguardava infatti una fase in cui, secondo D'Ancona, l'azione prevaleva sulla parola, prima della «trasmutazione del Dramma simbolico in recitato», a cui si assisterebbe dalla metà del secolo dietro l'impulso innovatore del patrocinio mediceo (*Origini del teatro italiano: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, cit., I, p. 254). In realtà, la Ventrone (*Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. XV), distingue opportunamente almeno quattro tipologie diverse dello spettacolo religioso «che impiegavano altrettanti e differenti linguaggi performativi per svolgere le rispettive funzioni»; diverse erano dunque le feste di Oltrarno, che puntavano ad «alimentare la fede dei credenti creando l'immaginario del paradiso attraverso la sua visualizzazione per mezzo delle macchine brunelleschiane», e «la sacra rappresentazione propriamente detta, che costituiva una vera e propria forma di 'teatro civile' finalizzata all'educazione dell'*optimus civis* e alla costruzione del consenso».

⁴⁷ Cfr., ad esempio: «Più chiaro è, anche perché fa una cosa del ponte e del tramezzo, l'esempio che poteva trarsi dal Vasari nella *Vita del Cecca* (V, 36)» (p. 247); oppure, «Degli ingegni parliamo più oltre al suo proprio paragrafo, e sarà bene ragguagliare la descrizione del viaggiatore russo con quella del Vasari» (p. 250).

⁴⁸ O meglio, D'Ancona suggeriva la possibilità, che merita di essere tenuta in serio conto, che l'autore fiorentino fosse intervenuto ad arricchire lo sviluppo dell'azione drammatica al momento della stampa.

venne via via facendo nello spettacolo (pp. 250-251). [...] Anche per questo spettacolo, si ricorrerebbe invano, come nota il Wesselofsky, alla pur brevissima composizione drammatica del Belcari. Si vede intanto che nel 1439 gli spettacoli sacri erano tuttavia più rivolti agli occhi, che agli orecchi e a' cuori; e che ancora non erano sorte le condizioni favorevoli ad un maggior ampliamento dell'invenzione poetica (p. 253).

★★★

Inserisco in coda al testo le note originali, numerate da 1 a 20, integrando tra quadre la traduzione dei titoli e le indicazioni bibliografiche di Veselovskij, quando sintetiche o incomplete, e le mie note, con esponente alfabetico, a distinguerle da quelle originali, riferite a punti lacunosi o problematici del testo proposto da Veselovskij. Delimito le parti tradotte da D'Ancona con uno stacco («Un sapiente uomo italiano [...] Amen»; «Ho visto qualcosa di ancor più straordinario [...] e si fa di nuovo la luce»), che corrispondono alla descrizione dei due spettacoli. Evidenzio tra uncinate le parti integrate da Veselovskij (che le segnalava tra quadre).

Stando a Jan Krajcar (*Sacrae repraesentationes Florentiae actae*, cit., p. 113) Veselovskij avrebbe proceduto (per l'*Annunciazione*) ad una traduzione «fere completa», ma attingendo «ex codice discrepante a ms. quod Popov et Novikov adhibuerunt». Lo dimostrerebbero le varianti rispetto alla tradizione che Krajcar annota in apparato: le segnalo, nelle mie note, sulla base del testo latino di Krajcar, evidenziando col corsivo le parti mancanti. Privilegio qui l'edizione di Krajcar perché consente di misurare gli scarti rispetto al testo di Popov, ma annoto negli stessi luoghi anche la lezione proposta dalla Ventrone, in *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 376-387, da cui ricevono conferma le lacune di Veselovskij (mi limito a dare il testo della traduzione italiana di Ventrone). In relazione però alla possibilità dell'utilizzo di un ms. diverso da parte di Veselovskij, di cui egli non dice, e ricordando che la sua era una traduzione, vien da pensare che abbia proceduto a semplificare: in particolare, nel caso della prima, seconda, terza, sesta e settima occorrenza (note a, b, c, f, g) eliminando informazioni superflue o sunteggiando le parole dell'evangelista; nel quarto caso (d)) è forse intervenuto ad appianare il testo ai fini di una migliore intellegibilità; quanto alla quinta occorrenza (e), Krajcar propone a testo la lezione del codice O (= 19, della Gosudarstvennaja biblioteka Lenin di San Pietroburgo) che diverge dal testo di Popov e Novikov, che quel codice, come anche Veselovskij, non conoscevano.

*Misteri italiani in un diario di viaggio russo del XV secolo
(Lettera al Sig. Prof. D'Ancona)^a*

Avraam, vescovo di Suzdal', che accompagnò il metropolita russo Isidoro a Ferrara e poi a Firenze (1438-1439) al concilio indetto per l'unificazione delle chiese, scrisse al riguardo un diario di viaggio. Sfortunatamente per noi lo stesso si è conservato solo in frammenti, mentre la descrizione del viaggio del compagno di Avraam, il monaco Simeone, un documento rilevante sulle aspirazioni fiorentine di unione, è ancora a nostra disposizione nella sua interezza. Non dovrebbe essere privo di interesse ricordare che i frammenti del racconto di Avraam, che sono sopravvissuti fino ai nostri giorni, sono tutti dello stesso tipo: trattano di misteri italiani. I copisti russi probabilmente trovavano particolare interesse in simili argomenti.

Il primo frammento riguarda il mistero dell'Annunciazione a Maria, a cui Avraam aveva assistito a Firenze; questo frammento è stato recentemente pubblicato in una versione più corretta da A. Popov¹, seguendo il lavoro preliminare di Novikov. Un secondo frammento, scoperto e pubblicato da Vostokov², è molto breve e incompleto, poiché riporta solo una parte dello scenario, rendendo impossibile determinare il contenuto del dramma corrispondente. Il professor Tichonravov (pagg. 2-3 dell'articolo che sarà citato più avanti) si esprime al riguardo come segue: «È certo che il vescovo di Suzdal' poté assistere alle festività celebrate a Firenze nel giorno di San Giovanni Battista, che di solito erano accompagnate dalla rappresentazione di un mistero; rimane tuttavia incerto per noi se il secondo frammento scoperto da Vostokov si riferisca a questo dramma liturgico o meno». A mio parere, il secondo frammento pertiene al primo, in quanto entrambi si riferiscono allo stesso dramma e procedono in parallelo; solo che, nel secondo, è stata omessa la sintesi del contenuto della rappresentazione, mentre le istruzioni sceniche sono più dettagliate – aspetto che, invece, nel primo frammento risulta abbreviato. Nel riportare più avanti il contenuto del mistero dell'Annunciazione a Maria, prendo come base il primo frammento e inserisco, nel punto appropriato, tra parentesi quadre, le parti trasmesse in modo più completo dal secondo frammento³.

Un terzo frammento è stato inizialmente pubblicato da Vostokov e, di recente, commentato e ripubblicato dal professor Tichonravov sulla base di un manoscritto migliore e più completo, in un articolo la cui traduzione francese, curata da J. Dumouchel⁴, ho utilizzato come base per questo scritto. Questo terzo frammento racconta della rappresentazione di un mistero dell'Ascensione.

Pertanto, abbiamo dalla mano di un viaggiatore russo un resoconto su due diversi drammi sacri che si rappresentavano a Firenze nella prima metà del XV secolo. Una riproduzione sintetica dei due frammenti connessi tra loro tratti dall'*Itinerarium* del vescovo Avraam dovrebbe mostrare che essi possono essere utilizzati con una certa utilità per la storia della rappresentazione del dramma sacro italiano.

I. (Il mistero dell'Annunciazione a Maria)^b

In Italia, un uomo d'ingegno, italiano di nascita, ha realizzato un'opera di meravigliosa destrezza^c. È stata allestita in questo modo: in un monastero di quella città c'è una grande chiesa dedicata al nome della Vergine Madre di Dio; in questa chiesa, proprio sopra la porta principale, è stata eretta una piattaforma che misura su ogni lato 10 piedi e mezzo^d, alla quale conduce una piccola scala abilmente predisposta. Sia la piattaforma che la scala sono coperte da tende; la prima rappresenta l'immagine delle sfere celesti, da dove Dio Padre manda l'arcangelo Gabriele alla Santa Vergine. Sopra la piattaforma c'è un trono, su cui siede un uomo maestoso, vestito con paramenti liturgici e con una corona in testa, come Dio Padre viene rappresentato, con il Vangelo nella mano sinistra. Intorno a lui e ai suoi piedi si trovano, disposti con ordine, molti fanciulli, che rappresentano le schiere degli angeli <su cui poggia il trono di Dio>. Intorno al trono e ai fanciulli che circondano il Padre celeste⁵, <sono disposti sette cerchi: il più piccolo ha un diametro di circa due cubiti; intorno a questo c'è un altro cerchio, più grande di due spanne, e così via. Su questi cerchi ci sono 1000 piccole ampolle riempite di olio e accese. Sul cerchio più grande, tra quelle luci, sono seduti l'uno di fronte all'altro quattro fanciulli, con vesti e corone angeliche, chi con un cembalo in mano, chi con una cetra o un tamburello. Tutto questo rappresenta i sette cieli, le forze celesti e la luce angelica inestinguibile. E tutto è celato dalle tende suddette>.

Nel mezzo della chiesa, a 175 piedi dalla porta d'ingresso, da una parete laterale all'altra va una struttura in pietra che poggia su colonne di pietra alte 21 piedi e larghe 17 piedi e mezzo, addobbate con tessuti rossi; su di essa, a sinistra, c'è un letto di legno decorato con magnifiche stoffe, e accanto ad esso, vicino al guanciale, un seggio, meraviglioso e riccamente addobbato. Sedeva lì un bel giovane, in ricche vesti femminili, la corona sul capo e un libro in mano, nel quale leggeva in silenzio: proprio come la Santa Vergine. Ancora sulla stessa impalcatura c'erano quattro uomini abbigliati, con lunghe barbe e capelli fluenti, con piccole corone e cer-

chietti d'oro sulla testa. Erano vestiti semplicemente, con lunghi e larghi camici bianchi, con cintura; una stretta fascia scarlatta correva loro dalla spalla destra al lato sinistro del torace^e; il loro abbigliamento e il loro aspetto erano quelli di profeti.

Tutto questo (cioè quello descritto sulla piattaforma inferiore al centro della chiesa) era esattamente come la struttura sopra menzionata, coperto di panni rossi di pregiata lavorazione italiana (in realtà francese). Dal palco di pietra (al centro della chiesa) cinque corde sottili e resistenti salgono fino all'altare (che dovrebbe essere chiamato piuttosto impalcatura superiore)⁶ due delle quali sono attaccate vicino a quel giovane travestito da Vergine: a lui scende, per mezzo di un terzo canape sottilissimo, l'angelo inviato da Dio Padre e, dopo l'annuncio, ritorna in alto gioioso. Le altre tre corde, invece, vanno proprio nel mezzo della piattaforma⁷.

Quando giunge il momento del grande e meraviglioso spettacolo, molte persone accorrono alla chiesa da ogni dove, e restano ferme, gli occhi fissi sull'impalcatura al centro della chiesa. Dopo un po', le tende e i drappi sono scostati, e si vede quello che somiglia alla Vergine Maria vestita seduto sul magnifico seggio sopra descritto accanto al letto. È uno spettacolo bello, pieno di grazia e meraviglioso. Poi appaiono i quattro sullo stesso palco vestiti da profeti, ognuno dei quali tiene un manoscritto nelle sue mani, cioè le antiche profezie sulla discesa e l'incarnazione di Cristo. Camminano sull'impalcatura, ognuno guardando il suo scritto e con la mano destra indicano la piattaforma superiore ancora coperta, con le parole: - Da lì verrà la salvezza per gli uomini; e dice l'uno all'altro, guardando la sua scrittura: - Dal mezzogiorno verrà il Signore. Poi disputano tra loro, dopo di che ognuno strappa il suo scritto e lo getta via come menzognero. Ma presto prendono altri manoscritti nelle loro mani e, avvicinandosi al bordo del palco, si inchinano l'uno all'altro e ciascuno guarda la sua scrittura e ci batte sopra con la mano e discute con i compagni avanti e indietro. Uno dice: - È da lì che Dio verrà a cercare le pecorelle smarrite; un altro qualcos'altro di diverso. Discutono così per circa mezz'ora. Poi si aprono le cortine dell'impalcatura superiore con un rombo simile a un tuono celeste, e i profeti con i loro scritti si dileguano. Sull'impalcatura si vede Dio Padre, attorno a lui più di 500 luci ardenti, che si muovono avanti e indietro: alcune oscillano verso l'alto, altre in direzione opposta, verso il basso. Dei fanciulli, vestiti di bianco, cioè gli angeli, circondano Dio Padre: alcuni di loro sono in piedi, uno suona il cembalo, altri suonano cetre e flauti: è un suono straordinariamente gioioso e uno spettacolo indescrivibile⁸. Dopo qualche tempo, l'angelo inviato da

Dio Padre scende lungo i due canapi sopra menzionati per annunciare il concepimento del Figlio. L'angelo è un bel giovane dai folti capelli ricci, la sua veste è candida come la neve e ornata d'oro, con la stola angelica sulle spalle e le ali dorate: proprio come sono dipinti gli angeli di Dio. Mentre scende, canta con voce dolce, tenendo un ramoscello in mano come un trofeo, cioè *βραβεῖον*. La sua discesa avviene nel seguente modo: dietro di lui stanno due piccole ruote, che da sotto, a causa della grande distanza, risultano invisibili, nelle quali si inseriscono i due canapi, mentre con la terza corda, la più sottile, degli uomini dall'alto, anch'essi invisibili, lo calano verso il basso e poi lo tirano di nuovo su.

Torniamo però a quanto detto. Dopo che l'angelo è sceso con le corde ed è arrivato davanti alla Vergine, che è immobile, le si presenta cortesemente, rivolto verso di lei, tenendo nella mano il già citato bel ramoscello. Segue l'Annunciazione, una versione abbreviata dell'Ave Maria^f, dopodiché Maria, alzandosi rapidamente, risponde con voce timida e sommessa, virginale: "O giovane, come osi avvicinarti alla mia soglia e penetrare nella mia casa? Che parole insensate stai pronunciando: che Dio sia con me e che voglia diventare uomo nel mio grembo! Non mi fido delle tue parole, perché non sono esperta del matrimonio e non conosco uomo. Perciò allontanati, o giovane, che Giuseppe non ti veda mentre parli con me in casa mia e non ti tagli la testa con l'ascia. Ti supplico, allontanati, altrimenti cacerà anche me di casa." Ma lui, vedendola così piena di paura, risponde: "Non temere, Maria, io sono l'Arcangelo Gabriele, mandato da Dio per annunciare il concepimento del Figlio di Dio. Non dubitare delle mie parole: il concepimento sarà senza seme, lo Spirito Santo scenderà su di te e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra". Avendo udito ciò, Maria leva lo sguardo verso il cielo e, vedendo Dio Padre seduto sul trono in grande potenza e gloria, che dall'alto la benedice, incrocia le mani sul grembo e dice umilmente: "Ecco, sono l'ancella del Signore, avvenga di me secondo la tua parola." L'angelo le consegna la bella verghetta e torna verso l'alto, mentre Maria rimane ferma e osserva la sua ascensione. Nel frattempo, da Dio Padre si sprigiona un fuoco, accompagnato da un grande fragore e un continuo rombo di tuono, scorre sulle tre corde sopra menzionate fino al centro del palco, dove stavano i profeti; e di nuovo divampa rapidamente verso l'alto e rimbalza verso il basso, riempiendo tutta la chiesa di scintille. L'angelo però si libra in alto, con voci di giubilo, muovendo le mani avanti e indietro e battendo le ali, sembra come se stia davvero volando. Il fuoco scende dall'alto dell'impalcatura con sempre maggiore

intensità e con un fragore spaventoso, accendendo i lumi nella chiesa, ma senza bruciare le vesti degli spettatori né arrecare loro alcun danno. Quando l'angelo raggiunge il luogo da cui era partito, la fiamma si spegne e le cortine vengono chiuse, come all'inizio.

Questo meraviglioso e artistico spettacolo io lo vidi nella città di Firenze, e, per quanto la mia scarsa comprensione me l'ha consentito, l'ho descritto; tuttavia, molte cose sono impossibili da spiegare, perché straordinarie e indescrivibili. Amen.

Come noto, le sessioni del Concilio fiorentino iniziarono il 26 febbraio 1439 e l'ultima sessione pubblica fu tenuta il 24 marzo, cioè il giorno prima della festa dell'Annunciazione di Maria (25 marzo). Dunque, Avraam Musse ebbe modo di assistere al Mistero dell'Annunciazione di Maria, che certamente si svolse in quella data. La consuetudine di rappresentare annualmente alcuni drammi sacri in determinate chiese era antica a Firenze: nella chiesa del Carmine veniva messo in scena il Mistero dell'Assunzione, in Santa Maria Novella quello di Sant'Ignazio, in Santa Croce quello di San Bartolomeo, e in Santo Spirito il Mistero omonimo. È noto che la biblioteca lasciata in eredità al monastero di Santo Spirito da Boccaccio fu distrutta in un incendio nella notte tra il 22 e il 23 marzo 1471, durante uno spettacolo religioso con fuochi d'artificio in onore di Galeazzo Visconti.

Rimane la domanda su quale chiesa ospitò il Mistero a cui assistette Avraam. Egli afferma solo di avervi partecipato in un monastero fiorentino, in una chiesa lì situata e dedicata al nome della purissima Madre di Dio. Si potrebbe pensare al monastero domenicano e alla chiesa di Santa Maria Novella, tanto più che all'epoca vi risiedeva Papa Eugenio IV e vi si svolgeva il Concilio ecumenico del 1439. In che misura la descrizione delle chiese fornita nel resoconto di Avraam si adatti a una o all'altra chiesa fiorentina, lo giudichino gli esperti di architettura fiorentina; eventuali errori di Avraam riguardo alle dimensioni da lui indicate potrebbero anche derivare dal copista. Mi limito a sottolineare quanto Avraam ha detto riguardo alla struttura in pietra nella chiesa: nel testo russo si parla propriamente di un «ponte di pietra», che corrisponderebbe perfettamente al termine italiano *ponte*. Ponti o pulpiti simili erano presenti in Santa Maria Novella, Santa Croce, Ognissanti, il Carmine, San Pier Maggiore e Santa Felicità: essi erano collocati al centro della chiesa e servivano a separare gli uomini dalle donne, poiché i primi occupavano la parte superiore e le seconde la parte inferiore del tempio. Il ponte di Santa Maria Novella fu demolito il 22 ottobre 1565, come si può leggere nelle

seguenti parole tratte dal capitolo VI, pagina 9, delle *Chronica* di Biliotti: Super ipsum (pontem) privatim sacrificabant certis diebus, festis autem diaconus et subdiaconus cantabant, hic epistolam, evangelium ille, idque super marmoream illam columnam egregie sculptam, quae post pontis dejectionem anno Domini 1565 factam in hospitium deportata, atque ibi erecta, ad lectionem hospitibus habendam prostat⁹. Probabilmente, questo ponte o pulpito serviva per erigere una piattaforma, che nei drammi sacri pubblicati a Palermo viene chiamata “tàlamo” e che, secondo l’opinione di Ebert, veniva allestita nella navata centrale della chiesa, sopra il presbiterio rialzato o il coro¹⁰.

Non volevo omettere questo dettaglio, che non è insignificante per quanto riguarda la disposizione della scena teatrale nelle chiese, anche se l’ipotesi che ha dato origine a questo episodio è stata dimostrata errata dal secondo frammento del racconto di Avraam. Non era infatti nella chiesa di Santa Maria Novella, ma nella chiesa dell’Annunziata – che, come è noto, apparteneva al monastero dei Servi di Maria – che Avraam assistette alla rappresentazione del dramma dell’Annunciazione di Maria.

Sarebbe interessante vedere l’originale italiano di questa sacra rappresentazione. Secondo me, la cosa più vicina è la *Rappresentazione della Annunziata*, assegnata a Feo Belcari, recentemente pubblicata dall’amico Prof. D’Ancona¹¹. Feo Belcari, nato il 4 febbraio 1410 († 1484), potrebbe aver realizzato la suddetta rappresentazione nel 1439. Lascio questa questione alla ricerca specialistica, limitandomi a notare che le antiche stampe del mistero non indicano il nome dell’autore.

Una breve analisi della Rappresentazione serve a individuarne la possibile relazione con quella vista dal vescovo Avraam.

La festa sarà annunciata agli ascoltatori («Voi, eccellenti e nobili uditori») da un angelo, che implora la grazia di Dio.

Ch’i’ possa annunziar di questa essenza
Verbo incarnato, ver figliuol di Dio,
Il qual fu pien di somma sapienza,
Annunziocci la via del disio:
Chi ha a risponder parli con dovere,
E i profeti diranno il lor parere.

Appaiono i profeti e le sibille chiamati dall’angelo, che si presentano in questo ordine: Noè, Giacobbe, la sibilla Eritrea, Mosè, Giosuè, la sibilla Sofonia, Samuele, Davide, la sibilla Persica, Elia, Eliseo, la sibilla Pontica,

Malachia, Amos, la sibilla Samia, Isaia, Giona, la sibilla Michea, Geremia, Ezechiele, la sibilla Osea, Daniele, Abacuc, la sibilla Cumana, Egeo, Abia, la sibilla Tiburtina, Nau, Gioele, Zaccaria. L'angelo li chiama uno per uno, e ciascuno di loro profetizza riguardo a Cristo. Al termine di queste profezie, la Vergine Maria rivolge una preghiera a Dio: il cielo si apre e Dio Padre ordina all'arcangelo Gabriele di scendere e portare l'annuncio alla santa Vergine. Segue il canto di lode (lauda) degli angeli che accompagnano l'arcangelo, dopo di che Gabriele stesso intona un canto di lode. Giunto davanti alla santa Vergine, pronuncia il saluto angelico: Ave Maria, e così via. Questo, così come il successivo dialogo, è riportato nel testo della Vulgata. Dopo le ultime parole della Vergine: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum, si inginocchia e, con gli occhi rivolti al cielo, dice: Magnificat anima mea Dominum. Gli angeli si elevano verso il cielo con un canto di lode in terzine (Ternale a Maria Vergine).

Stando a Klein,¹² dopo l'Ave Maria in latino e il dialogo tra Gabriele e la Vergine dovrebbe seguire una parafrasi italiana in ottave di questi brani. L'edizione di D'Ancona non offre nulla di simile. I testi manoscritti dell'Annunciazione, peraltro, presentano una redazione diversa, che ha in comune con quella stampata solo 8 ottave. È stato Belcari o qualcun altro a effettuare queste modifiche, che hanno reso il dramma meno monotono e gli hanno dato un maggiore sviluppo? Se fosse così, si dovrebbe negare a Belcari la paternità della redazione stampata e dichiararlo non responsabile per quanto riguarda il suo stile complicato e spesso oscuro¹³. Tuttavia, se la redazione manoscritta e ampliata del nostro testo pubblicata da Galletti¹⁴ possa essere attribuita a Belcari rimane comunque incerto. Dovremmo piuttosto parlare di una redazione accorciata e al contempo ampliata: le profezie sono accorciate, appaiono solo i profeti Isaia, Davide e Daniele insieme alle otto Sibille; poi segue, come nel testo stampato, la preghiera della Vergine, dopo la quale è inserita un lungo episodio, con le figure allegoriche di Misericordia, Pace, Giustizia e Verità, e l'invio di Gabriele nel Limbo, per informare il patriarca Adamo della prossima salvezza. Solo allora, con l'Annunciazione di Maria, i due testi si sovrappongono, non nel dettato letterale, ma nel loro sviluppo.

Come che sia la questione della paternità di Belcari, non possiamo fare a meno di riconoscere che il dramma dell'Annunciazione di Maria visto da Avraam è di gran lunga più semplice rispetto ai testi italiani del mistero a noi noti.

Ciò che conferisce un valore particolare ai racconti di Avraam sono le sue informazioni riguardo all'allestimento scenico dello spettacolo e alle

macchine utilizzate. Quanto al sollevarsi e al calarsi su macchine artificiali, uno dei principali richiami di ogni spettacolo, in Italia probabilmente la pratica era molto più diffusa che altrove, e tra i fiorentini già nel XIV secolo si facevano commenti sarcastici se le cose non andavano del tutto bene. Poco dopo, Brunelleschi inventò per la festa dell'Annunciazione in Piazza S. Felice quel congegno di una sfera celeste circondata da due cerchi di angeli, da cui Gabriele scese in una macchina a forma di mandorla, e Cecco [Cecca] fornì le idee e la meccanica per feste simili. Le confraternite religiose, o i quartieri, che si occupavano dell'organizzazione e in parte della rappresentazione stessa, richiedevano, a seconda della misura della loro ricchezza, almeno nelle città più grandi, l'impiego di tutte le risorse artistiche disponibili¹⁵. Lo stesso si può presumere per le grandi feste principesche. La *Demonstrazione della Vergine Annunziata*, che si tenne il 24 aprile 1503 a Ferrara, in occasione del matrimonio del duca Alfonso con Lucrezia Borgia, serve come parallelo del racconto di Avraam, al quale non si potrà negare il vantaggio di una maggiore complessità. Si parla di un magnifico ponteggio di legno (apparato fabbricato di legname) su cui si sviluppano gli eventi sulla terra. Un angelo (spiritello) appare, «il quale pronunciò lo argomento de la *Demonstrazione*, narando li propheti, che parlarono del advenimento di Christo; et in quello narrare uscirono dicti propheti, li quali seriatim dixeno la loro prophetia, reducti in taciti (?) vulgari. Doppoi Maria, quale era sotto un capitello, levato *super* colonne ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predictae prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstroe uno in similitudine de Dio patre, quale non se diceva dove posasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di piedi, et cum altri sei anzoli sostenuti in aere da ferri; e nel mezo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo patre parloe; et doppoi questo ordine, descese cum mirabile arteficio fino ala alteza de la sumità de l'organo: li quali fermati, se vedete in uno subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li pedi avvicina, e che erano congegnati in un raso, che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra l'altri ch'erano infiniti in lo celo ch'io ho dicto, il discese al basso quello angelo Gabrielo, congegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano: in forma ch'el pareva essere desceso libero in una nuvola, substenuta da uno ferro, con uno solo possare di piedi. Et intanto facta la narratione, se ne tornoe cum li altri angeli al celo, cum canti et soni che se audivano, et certi acti de letura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo torce bianche in mano, se inclinavano in quello substegno di piedi, che

quasi facevano temore a vederli»¹⁶. Il seguito del mistero (Visita della santa Elisabetta; Apparizione dell'angelo a san Giuseppe) non ci interessa più, poiché non offre nulla per illuminare il nostro testo.

II. (Mistero dell'Ascensione di Cristo). Il frammento seguente è, come si può facilmente dedurre dalle prime righe, in stretto legame con il precedente. Avraam ha assistito al mistero dell'Annunciazione di Maria e ne è stato entusiasta. Ora ha visto qualcosa di ancora più mirabile:

Ho visto qualcosa di ancor più straordinario nella celebre città di Firenze: nella chiesa dell'Ascensione del nostro Signore e Salvatore Gesù Cristo, il giovedì della sesta settimana dopo Pasqua, i latini celebrano, conformemente all'antica tradizione, il ricordo dell'Ascensione del nostro Signore, che il 40° giorno (dopo la resurrezione) è salito al Padre nei cieli. Questo è ciò che ho visto. Questa chiesa ha una lunghezza di 560 piedi dalla parete anteriore all'altare e una larghezza di 140 piedi; anch'essa, come la chiesa dell'Annunciazione di Maria, di cui ho parlato sopra, ha un tramezzo di pietra lungo 140 piedi su colonne di pietra alte 28 piedi. Su questo tramezzo si può vedere, a sinistra, un castello di pietra meravigliosamente parato, con torri e mura che rappresentano la santa città di Gerusalemme; di fronte ad esso, verso il muro, c'è un colle, alto 10 piedi e mezzo, su cui conducono dei gradini, alti due spanne da terra; il colle è drappeggiato con stoffe rosse. Sopra di esso, a un'altezza di circa 56 piedi, è eretta un'impalcatura di legno, con una superficie di 28 piedi per lungo e per largo, con una copertura di tavole su tutti i lati, dipinta con belle decorazioni sia sotto che ai lati. Sopra alla piattaforma c'è un'apertura rotonda, di 14 piedi di diametro, coperta con un drappo azzurro su cui sono dipinti il sole, la luna e le stelle che la circondano: è una rappresentazione della prima sfera celeste. Al momento opportuno, questo velo viene sollevato, sono le porte del cielo che si aprono, e dentro si scorge un uomo, vestito di una pianeta e con una corona sulla testa, simile a Dio Padre; egli si sostiene meravigliosamente proprio sopra le porte del cielo, volgendo lo sguardo verso il basso, verso il Monte degli Ulivi, dove si trovano il suo divino Figlio, la Santa Vergine e gli Apostoli, e li benedice con la mano; sembra che egli che egli stia fluttuando nell'aria, senza alcun sostegno. Intorno a lui c'è una moltitudine di fanciulli, che rappresentano gli angeli, con flauti, liuti (cetre) e molti tamburelli; intorno a quei fanciulli e a Dio Padre ci sono molte candele accese. Sopra l'apertura che rappresenta il cielo, è stato collocato un disco di pergamena, il cui bordo

inferiore tocca il margine superiore dell'apertura, mentre quello superiore è rivolto verso l'alto: su di esso sono dipinti angeli di dimensioni umane. Dall'apertura del cielo scendono verso il Monte degli Ulivi sette sottili e robusti canapi con carrucole di ferro ingegnosamente disposte. Sotto di essi si trova un giovane, che rappresenta Cristo, pronto a librarsi verso il Padre. Sopra l'altare, sotto la sommità della chiesa, proprio verso la parete dell'altare, si trova una stanza di pietra, che misura circa 21 piedi per ogni lato; essa è chiusa da una tenda rossa sul lato della chiesa¹⁷, su cui si vede una corona in un cerchio, che si muove incessantemente a destra e a sinistra. Tutto questo è meravigliosamente disposto, ed è qualcosa che non è mai visto.

Verso l'ora nona, molta gente si raduna da ogni parte in questa chiesa per assistere a questo spettacolo straordinario. Quando la chiesa è piena e il silenzio è calato, tutti gli sguardi si rivolgono verso l'impalcatura e a ciò che vi è disposto sopra. Allora appaiono sul tramezzo quattro fanciulli, che nella capigliatura e nelle vesti rassomigliano ad angeli, ciascuno con un ramo fiorito in mano; poi appare un uomo vestito come il Figlio di Dio, che si dirige verso la suddetta città, che rappresenta Gerusalemme, mentre gli angeli lo precedono. Egli entra a Gerusalemme e, dopo un po' di tempo, esce di nuovo, accompagnato da due giovanetti vestiti da donne, che rappresentano la Santa Vergine e Maria Maddalena. Poi ritorna a Gerusalemme, ne fa uscire Pietro, il capo degli apostoli, e dopo di lui anche gli altri apostoli, e si dirige al Monte degli Ulivi con la sua Madre santa, gli apostoli e i quattro angeli che lo precedono. Gli apostoli sono scalzi e vestiti come si usa dipingerli nelle immagini sacre: alcuni hanno la barba, altri sono senza barba, proprio come erano nella realtà. Quando Cristo arriva presso il Monte degli Ulivi, si ferma, rivolto verso Gerusalemme, mentre sua madre e Maria Maddalena stanno alla sua destra. L'apostolo Pietro, dopo essersi gettato ai piedi di Gesù e aver ricevuto da lui la benedizione, torna al suo posto; così fanno anche gli altri discepoli, disponendosi alla destra e alla sinistra di Gesù, ognuno al proprio posto. Quando si sono sistemati in questo modo, Gesù distribuisce loro diversi doni. Egli dà all'apostolo Andrea una rete, dicendogli: 'Tu sarai pescatore di uomini'; a un altro consegna un libro, a un terzo una spada, dicendogli: 'Non soffrirai alcun male, se la userai nel mio nome.' Poi si dirige verso il Monte degli Ulivi e sale la scala ai piedi del monte, mentre sua madre e Maria Maddalena stanno alla sua destra, e gli apostoli restano fermi ai piedi del monte. Allora Gesù dice: 'Poiché tutto ciò che mi riguarda si è compiuto, io vado al Padre mio e vostro, al mio Dio e vostro Dio'. Poi

sale sulla cima del monte, dove è disposto l'apparato con le corde. Gli Apostoli si chinano l'uno verso l'altro, piangono e si lamentano dicendo: 'Signore, non lasciarci, perché senza di te siamo orfani!' Ma Gesù risponde: 'Non piangete, non vi lascio orfani; vado dal Padre mio e lo pregherò di mandarvi lo Spirito della Consolazione, lo Spirito della Verità, che vi guiderà in ogni cosa. Perché, se io non vado, il Paraclito non verrà a voi.' Dopo queste e altre parole, si sente un gran tuono¹⁸, Cristo appare sul monte, il cielo si apre e si vede Dio Padre librarsi in modo meraviglioso nell'aria, avvolto da un grande splendore generato da innumerevoli luci. I fanciulli, che rappresentano gli angeli, si muovono intorno a lui, mentre risuonano musiche armoniose e dolci canti; i grandi angeli dipinti sul disco di carta iniziano a muoversi in cerchio, dando l'impressione di essere vivi. Dal cielo, dove si trova Dio Padre, scende lungo le sette corde una nuvola straordinariamente bella e artisticamente decorata: essa è rotonda, circondata da cerchi rotanti che si muovono rapidamente; alla sua destra e alla sua sinistra vi sono due fanciulli vestiti da angeli, con ali dorate. Mentre la nuvola è ancora per via, Gesù prende due grandi chiavi d'oro e dice a Pietro: 'Tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa ecc.'¹⁹. Dopo averlo benedetto e avergli consegnato le chiavi, comincia ad innalzarsi grazie alle sette corde, nella direzione della nuvola, benediciendo con la mano Maria e gli Apostoli. È uno spettacolo meraviglioso e senza pari: le corde vengono messe in movimento da un meccanismo di ruote molto sofisticato, così che la persona che rappresenta Gesù sembra sollevarsi da sola e salire a un'altezza considerevole senza vacillare. Questo meccanismo resta invisibile.

La Vergine Maria e gli Apostoli, vedendo il Signore allontanarsi, versano lacrime. Quando egli è giunto alla nuvola, questa lo avvolge dalla testa ai piedi, mentre i due angeli alla sua destra e alla sua sinistra si inchinano a lui. In quel momento, all'interno della nuvola si accendono numerose luci che diffondono un bagliore splendente. Gesù continua a salire sempre più in alto, accompagnato dai due angeli, e non appena raggiunge Dio Padre, la musica cessa e cala l'oscurità. A questo punto, la Vergine Maria e gli Apostoli rivolgono lo sguardo alla stanza posta sopra l'altare: si solleva la cortina che celava questo luogo che rappresenta il cielo superiore, e si fa di nuovo la luce^h.

Il professor Tichonravov ritiene probabile che il dramma dell'Ascensione visto da Avraam sia stato rappresentato nella chiesa del Carmine, dove simili spettacoli si svolgevano in passato e anche in seguito. Sacchetti racconta, nella

novella 72, che un suo amico aveva assistito, nel giorno dell'Ascensione, a una rappresentazione della stessa messa in scena dai monaci dell'Ordine del Carmine a Firenze, durante la quale si poteva vedere Cristo salire lentamente verso il soffitto con l'ausilio di una corda, lasciando indietro gli apostoli sul monte. Nella chiesa del Carmine, anche dopo la metà del XVI secolo, come sappiamo dalle annotazioni di Borghini, l'Ascensione veniva regolarmente rappresentata¹⁹. Il professor Tichonravov ha richiamato l'attenzione sul resoconto di Vasari²⁰ riguardante la rappresentazione del mistero dell'Ascensione nella chiesa del Carmine e lo ha riportato integralmente. Poiché questo resoconto offre un interessante parallelo con la descrizione di Avraam, ne riportiamo qui un estratto:

«Cristo si elevava da un monte artificiale di legno, avvolto in una nuvola popolata di angeli, e saliva al cielo, lasciando indietro gli apostoli sul monte. Talvolta accadeva che, oltre alla struttura destinata a Cristo (forse, come nel caso di Avraam, una piattaforma rialzata sopra il Monte degli Ulivi con un'apertura celeste, ovvero la meta della drammatizzazione dell'Ascensione), venisse allestito un ulteriore cielo sopra la tribuna principale. Qui, grazie a un sofisticato meccanismo di ruote, venivano messi in movimento dieci cerchi che rappresentavano le dieci sfere celesti, decorati con luci che rappresentavano le stelle. Da questo cielo scendevano due corde fino alla piattaforma, costruita trasversalmente alla chiesa dove si svolgeva la scena principale. A queste corde erano fissati blocchi di bronzo che, tramite una fune, azionavano una barra di ferro verticalmente attaccata a una tavola orizzontale. Su questa tavola (il *subtegno* dei piedi della *Demostrazione* ferrarese) stavano due angeli, legati tra loro con cinture e mantenuti in equilibrio grazie a pesi di piombo ai piedi e alla base su cui erano posizionati. L'intera macchina scenica era avvolta da una grande quantità di cotone, sagomato a formare una nuvola popolata di cherubini e serafini, e serviva a sollevare e abbassare gli angeli secondo le necessità della rappresentazione».

Spetta agli studiosi locali verificare con maggiore precisione le informazioni fornite da Avraam. Le date delle due rappresentazioni sono precise: la *Rappresentazione dell'Annunciazione* dovrebbe risalire al 25 marzo 1439, mentre quella dell'*Ascensione*, essendo stata messa in scena nel giorno della relativa festività, si può collocare il 14 maggio, poiché nel 1439 la Pasqua cadde il 5 aprile. È noto che i delegati russi del Concilio ecumenico rimasero a Firenze fino al 4 settembre.

Solo dopo aver completato la stesura di questo saggio ho ottenuto informazioni più dettagliate sulla *Rappresentazione dell'Ascensione* di Feo

Belcari, che D'Ancona non ha incluso nella sua preziosa raccolta e che fino a quel momento conoscevo solo attraverso la citazione di Klein. Fu pubblicata per la prima volta da Galletti (*Poesie di Feo Belcari*, Firenze, 1833, pp. 109-112)ⁱ e consiste complessivamente in nove stanze. Resta incerto se Vasari, nella sua *Vita di Brunelleschi*, si riferisse proprio a questa opera, come sostiene Galletti (p. LVI). Lo sviluppo dell'azione è più semplice rispetto al Mistero di Avraam. Un angelo annuncia la rappresentazione invitando gli spettatori al silenzio. Segue poi una descrizione della scena: dopo aver consumato il pasto con gli apostoli, Cristo esce da Gerusalemme insieme ai suoi discepoli, i quali portano con sé i loro segni distintivi, e si dirige ai piedi del monte, dove si rivolge agli apostoli. Uno di loro gli risponde a nome di tutti e, dopo una replica di Cristo, questi sale sul monte, istruendo gli apostoli nella fede e nella condotta. Pietro e Giovanni ricevono un'attenzione particolare (Stanza 7):

O Pier, primo pastor della mia gregge,
Con timor prendi queste sante chiavi,
Ed apri il cielo a chi ben si regge,
Dolendosi de' suoi peccati pravi;
E tu, Giovanni, di Maria buon figlio,
Porgile aiuto, conforto e consiglio.

Cristo ascende al cielo e appaiono due angeli, che spiegano agli apostoli ciò che è accaduto. Il dramma si conclude con una preghiera di Maria, affinché gli angeli presentino a Dio Padre la sua supplica di inviare lo Spirito Santo, che li istruisca, consoli e protegga.

Un secondo mistero sull'Ascensione, più volte stampato (Inc. A te ricorro, Eterno creatore), menzionato da Galletti (p. LVI), non ho avuto modo di esaminare.¹

¹ A. [N.] ПОПОВ, [*Starejšija polemičeskija russkija sočinenija, vyzvannyja Florentijskim soborom*, 'I più antichi scritti polemici, legati al Concilio di Firenze', in] *Istoriko-literaturnyj obzor drevne-russkich polemičeskich sočinenij protiv Latinjan XI-XIV vv.* [Rassegna storico letteraria delle opere polemiche antico-russe contro i latini, secc. XI-XIV], Mosca [Tipografija T. Riš'], 1875, [pp.400-406] [rist. London, Variorum Reprints, 1972]. L'edizione di Nikolaj Novikov, corretta da Popov, era comparsa sulla «Drevnjaja Ros-sijskaja Vivliofika» [Antica biblioteca russa], XVII, 1791, pp. 178-185.

² *Opisanie russkich i slovenskich rukopisej Rumjancevskago muzeuma sostavlennoe Aleksandrom Vostokovym* [Descrizione dei manoscritti russi e slavi del Museo Rummyantsev composto da A. V.], [Sankt-Peterburg, Tip. Imperatorskoj Akademii Nauk, 1842], p[p.] [38-]39 [= ms. nr. CCXLVI, c. 208].

³ Il professor Tichonravov ha proposto di interpretare il nostro secondo frammento in modo diverso, ossia in relazione al terzo frammento di Avraam, che sarà descritto in seguito, sostenendo che il secondo frammento rappresenti una descrizione della camera sopra l'altare, la quale mancherebbe proprio nel terzo frammento. Non riesco ad accettare questa interpretazione, sebbene essa si basi su un testo manoscritto in cui i due frammenti sono semplicemente trascritti insieme. Vedi l'articolo russo del professor Tichonravov nel Bollettino dell'Associazione per l'Arte Antica Russa, 1876, XI-XII, Critica e Bibliografia, p. 37[-42], nelle note [cfr. N. TICHONRAVOV, *Novyj otryvok iz putevykh zapisok Suzdal'skago ev. Avraamija (1439)*, «Vestnik Obščestva drevne-russkogo isskustva pri Moskovskom Publičnom Muzei», 11-12, 1876, sez. III, pp. 37-42, tradotto in francese, s'è detto, da Jean Dumouchel, ivi, sez. VI, pp. 22-26].

⁴ *Nouveau fragment de l'Itinéraire d'Abraham, évêque de Souzdal (1439)*.

⁵ Nel primo frammento seguono le parole: «più di 500 luci sono accese; anche è stato decorato in modo molto artistico. Tutto questo è stato montato da un uomo dietro le quinte sul ponteggio». Secondo l'affermazione del Vasari, che continuiamo a citare, per illuminare i cerchi celesti decorati venivano utilizzate piccole candele in lanterne di rame.

⁶ Vedi la nota seguente.

⁷ Il secondo frammento, dopo le parole tra parentesi quadre in alto nel testo, riporta quanto segue: «Ancora attaccato da quel punto (l'impalcatura superiore) attraverso il centro dell'impalcatura». Qui il frammento s'interrompe. Le corde vanno dall'impalcatura superiore alla piattaforma di pietra; l'altare del primo frammento sarà un *lapsus memoriae*, poiché nell'intera presentazione non è rappresentato: la scena è in due parti (cornice superiore e inferiore), non in tre parti come nel mistero seguente (struttura superiore e inferiore, camera soprastante l'altare). Due delle corde vengono utilizzate per condurre l'angelo verso il basso, la terza per i fuochi: entrambi, angelo e fiamma, sono inviati da Dio Padre, che siede in trono sull'impalcatura superiore.

⁸ Il secondo frammento parla di 1000 luci; il vagare e l'oscillare delle stesse trovano la loro spiegazione nel meccanismo, la cui descrizione è conservata nel secondo frammento che abbiamo inserito sopra nel testo.

⁹ [V. F.] MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*, [Seconda Edizione con giunte, correzioni e nuovi documenti, Firenze, Le Monnier, 1854] vol. I, p. 119, nota 3.

¹⁰ [G. K. W. A.] EBERT, *Die ältesten italienischen Mysterien*, in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, vol. V, [1864, pp. 51-79:] p. 68 [la citazione latina era tratta da M. BILIOTTI, *Chronica pulcherrimae aedis magnique coenobii S. Mariae cognomento Novellae Florentinae civitatis*, Firenze, s.n. (ma: 1586)]; [A.] D'ANCONA, *Due antiche devozioni italiane*, in *Rivista di filologia romanza*, vol. II, [1875, pp. 5-28:] p. 11. Il *thalamum*, spiegato da Ducange come *tabulatum*, era elevato in alto sopra il suolo. La sua posizione nella chiesa si può dedurre dalle istruzioni contenute nelle rappresentazioni pubblicate da D'Ancona. Infatti, quando leggiamo ripetutamente espressioni come: “venga dalla parte delle donne” o “se ne vadano per la via delle donne”, ciò sembra indicare che il *thalamum* dovesse trovarsi... all'uscita dei grandi ambulacri, uno dei quali, negli antichi templi, era noto con il nome di *Matroneo* ed era riservato al sesso femminile (D'Ancona, *op. cit.* [p. 11]). Vedi quanto riportato nel testo sulla posizione del *ponte*.

¹¹ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, raccolte e illustrate per cura di Alessandro*

D'Ancona, [Firenze, Successori Le Monnier, 1872] vol. I p. 169-181.

¹² [J. L.] KLEIN, *Geschichte des italienischen Dramas I* [Leipzig, T.O. Weigel, 1874], p. 199.

¹³ [A.] D'ANCONA I. c. p. 168.

¹⁴ Vedi lo stesso nell'estratto [dall'ed. Galletti] in D'Ancona I. c. p. 181-189.

¹⁵ J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 2. Aufl., [Leipzig, E. A. Seemann, 1869,] p. 325.

¹⁶ [A.] D'ANCONA I. c. p. 168.

¹⁷ Si conclude così il frammento curato da Vostokov (*Opisanie*, 1. c. p. 338-339); quanto segue è riportato esclusivamente secondo il testo di Tichonravov [*Nouveau fragment de l'Itinéraire d'Abraham, évêque de Souzdal (1439)*, cit., pp. 25-26. Si noterà che a questo punto nel testo utilizzato da Ventrone è inserita (p. 391) un'ampia descrizione del secondo cielo empireo, che peraltro Vasari «aveva minuziosamente descritto negli aspetti tecnici e morfologici, pur ignorandone la funzione all'interno della struttura narrativa della rappresentazione» (p. 372); sui riflessi dottrinari della presenza del secondo cielo empireo, a cui saliva la nuvola che riportava Cristo al paradiso, cfr. ivi, pp. 136-137].

¹⁸ Qualcosa di simile è nella Rappresentazione dell'Annunciazione di Maria secondo la testimonianza di Avraam, e anche in altri casi, come indicazioni di scena per l'esecuzione di un dramma religioso italiano: «potrebbe fare qualche ischoppetto, o baleno di fuoco, o altro, che figurassi lo spavento diabolico». Vedi [G. K. W. A.] EBERT, I. c. [*Die ältesten italienischen Mysterien*] p. 78, nota 1.

¹⁹ [G. K. W. A.] EBERT, I. c. p. 56.

²⁰ [G.] VASARI, *Vite [de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori]* v. V, p. 37-38 (Firenze [Le Monnier] 1849). [l'indicazione, ripresa da Galletti, p. LVI, «Questa che è di sole nove stanze, rammentata a quanto pare dal Vasari nella vita del Brunellesco», sembra piuttosto da riferire al Cecca: cfr. G. VASARI, *Vita del Cecca ingegnere fiorentino*, cit., pp. 441-442].

^a *Italienische Mysterien in einem russischen Reisebericht des XV Jahrhunderts (Brief an Herrn Prof. D'Ancona)*, «Russische Revue», X, 1877, pp. 425-441.

^b Manca il titolo che Popov e Novikov registravano: cfr. Krajcar: «Iter Abrahami Suzdalensis ad concilium octavum cum metropolita Isidoro anno 6945» (Ventrone: «Pellegrinaggio di A. di S. all'ottavo Concilio con il metropolita I. nell'anno 6945»).

^c Altra discrepanza (rispetto a Popov e Novikov): Krajcar: «opus artificiosum ac mirandum, diligenter exprimens descensum de caelo Gabrielis archangeli in Nazareth ad Virginem Mariam, ut ei conceptionem Unigeniti Filii, Verbi Dei annuntiaret. Res ita processit» (Ventrone: «Fu in tutto a immagine e somiglianza della discesa dell'arcangelo Gabriele in Nazareth dalla Vergine Maria, per annunziare la concezione del Figlio Verbo unigenito di Dio»).

^d Quarta difformità registrata da Krajcar: «supra principalem portam sub ipso tecto in altitudine fere septem sažen praeparatum est tribunal, modo obliquo ad murum frontis. Utrumque eius latus dimensionibus aequalis est, scilicet unum sažen et dimidium» (corrispondente al testo antico-russo: «nad prednimi dvermi pod samem' verchom' vkos' k prednei strane, vsamokačno, jako byti polutore sažene kajaždo stenago veličstvom»). In Veselovskij mancherebbe l'indicazione *sub ipso tecto* e la nota sulla disposizione della piattaforma, *obliqua* rispetto al muro di fronte: che probabilmente gli suonavano poco chiare (Ventrone: «proprio sotto la sommità [del tetto], fu allestito un luogo presso la

parete anteriore alta sette sagene: ciascuna parete di questo è lunga e larga circa una sagena e mezzo»). Il termine *sažen* indicava l'unità di misura usata nell'Impero russo, al tempo equivalente a m. 1,52 (P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. 377).

^e Nel testo di Popov seguono alcune righe in cui il senso appare guasto; Krajcar omette il brano segnalando la difficoltà («verba textus Slavici interpretationem eludunt»); Veselovskij ha certo volontariamente omesso il passo. La difficoltà è stataolta, sulla base di una tradizione più corretta, nel testo fornito da Ventrone (p. 379), che rimanda ad un sistema di sicurezza atto ad impedire agli attori di cadere dal palco: «E i vestiti [che hanno] addosso non sono raffinati né belli, ma, per dir così, portano camicie lunghe e bianche e larghe con le cinture. Sopra queste ognuno ha un piccolo scialle rosso, ripiegato sopra la spalla destra [passante] sotto la sinistra, non per ornamento: [infatti] se uno di loro farà un passo indietro, si bloccherà essendo difeso dal collegamento [con gli altri], ciascuno dei quali tiene un capo e una cima».

^f Qui Veselovskij («Segue l'Annunciazione, una versione abbreviata dell'Ave Maria») avrà volutamente sunteggiato (rispetto a Popov) le parole dell'arcangelo a Maria, che erano una traduzione in russo di Lc 1, 28-31 e Mt 1, 21 («Rallegrati, Maria, benedetta fra le donne, hai ricevuto la grazia di Dio, e concepirai nel ventre il Figlio Parola di Dio, lo partorirai e gli darai nome Gesù. E lui salverà il suo popolo dai suoi peccati»); riportate invece da Ventrone, pp. 384-385.

^g Veselovskij ha volutamente omesso parte della citazione da Mt. 16,13, presente nel testo di Tichonravov e nella traduzione di Dumouchel («et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise, et les portes de l'enfer ne prévaudront point contre elle. Et je te donnerai les clefs du royaume des cieux, et tout ce que tu lieras sur la terre, sera aussi lié dans les cieux: et tout ce que tu délieras sur la terre, sera aussi délié dans les cieux»).

^h Nel testo utilizzato da Ventrone segue (pp. 395-396) la descrizione dell'azione nel secondo cielo empireo, mancante in Tichonravov e di conseguenza nella traduzione di Dumouchel e in Veselovskij. Si può notare, con Ventrone (pp. 126-127), l'affinità di questo secondo empireo col paradiso dell'Annunciazione (la conformazione a dischi concentrici rotanti posti alle spalle di Dio; la presenza di fanciulli-angeli con cembali e timpani che stanno sui dischi rotanti; la discesa degli angeli confortatori); ciò che lascia intravedere la possibilità di interpolazioni, anche per la ripresa della dichiarazione dell'impossibilità di descrivere appieno la bellezza dello spettacolo

ⁱ Cfr. *Le Rappresentazioni Di Feo Belcari ed altre di lui Poesie edite e inedite citate come testo di lingua nel Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Presso Ignazio Moutier, 1833.

^l L'incipit, «A te ricorro eterno Creatore, che gratia presti», appartiene a un cantare di autore ignoto sulla venuta dell'Anticristo, trasmesso in genere insieme a un altro cantare sul Giudizio universale, anch'esso di autore ignoto («O Santa Trinità, un solo Iddio»): cfr. *La poesia religiosa. I cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, a cura di A. Cioni, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1963, pp. 253-257.

IL SANGUE SALVIFICO NELLA RAPPRESENTAZIONE TEATRALE

ABSTRACT

Cristo è la vittima sacrificale per redimere l'umanità. Il sangue che esce dalle sue ferite nel Sinedrio e sulla Croce è salvifico. Poiché il sangue è all'origine della vita tanto fisica, quanto spirituale, si impone come un fattore ideologico in tutte le narrazioni che riguardano il sacrificio del Redentore. All'interno di una chiesa, parola e immagine si fondono nella realtà del Dramma liturgico; nella *Lauda Drammatica* quella narrazione rivive nelle parole e nei gesti di una Confraternita; la Morte e Resurrezione di Cristo prende forma nella Sacra rappresentazione e il sangue, quello versato da Cristo, continua ad essere un motivo dominante. Lo sarà ancor più nella teatralità barocca. E per la complessità della società moderna, il sangue salvifico è anche quello versato per conquistare libertà e giustizia.

Christ is the sacrificial victim to redeem Mankind. The blood which comes out of His wounds in the Sanhedrim and on the Cross is redeeming. As the blood is at the origin of both physical and spiritual Life, becomes established to be an ideological agent in all the narration concerning the Redeemer's sacrifice. Inside a church, word and image blend with the reality of liturgical Drama; in the *Lauda Drammatica* that narration revives in the words and gestures of a Brotherhood; the Death and Resurrection of Christ continue to be a predominant pattern. It will become the main feature in the Baroque Drama. Because of the complexity of modern society, the redeeming blood is also the one shed to conquer Justice and Freedom.

PAROLE CHIAVE: Cristo, Sangue, Sacrificio, Libertà.

KEYWORDS: Christ, Blood, Sacrifice, Freedom.

Nella Grecia del VI e V secolo a. C. i tragici crearono alcune figure che, oltre al confronto perdente con il destino e con la volontà degli dei, furono edificanti perché agirono per il bene della comunità, o di tutto il genere umano; il loro sacrificio era all'origine della storia della stessa loro gente e ne determinava il futuro. Di queste basti ricordarne due: Prometeo e Ifigenia.

Prometeo, nell'omonima tragedia di Eschilo, è colui che ha donato

all'umanità la padronanza del fuoco, per cui è condannato da Giove a stare perennemente legato a una roccia; Ifigenia, della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, è colei che accetta di essere sacrificata ad Artemide per propiziare la partenza degli eserciti greci che muovono contro Troia.

Ifigenia. O madre, ascolta queste mie parole
invano ti vedo adirata contro il tuo sposo.
Non possiamo ottenere l'impossibile.
È giusto rendere grazie ad Achille per il suo zelo
ma noi dobbiamo badare che non venga in odio all'esercito,
e incontri sventura senza alcun nostro vantaggio.
Ascolta quello che mi viene in mente:
io ho deciso di morire. E voglio
farlo con gloria, gettando via la viltà.
Vedi con me, o madre, s'è vero quello che dico.
A me tutta guarda la grande Ellade in questo momento
in me sta il passaggio delle navi
la rovina di Troia; non più dalla Grecia felice
lascieremo rapire le donne dai barbari
ma sarà vendicato l'oltraggio di Elena,
portata via da Paride. E questo
tutto farò con la mia morte, e gloria
me ne verrà beata: avrò liberato la Grecia.
Non bisogna che ami la mia vita,
tu m'hai dato alla luce per i Greci,
non per te sola.
Infiniti uomini armati di scudo
tenendo il remo, tutti sono pronti
a fare qualcosa contro il nemico
per la patria oltraggiata, a morire
per la Grecia, e soltanto la mia vita,
una vita, una sola li trattiene?
È giusto questo; cosa si può dire
in contrario? E c'è anche un'altra cosa:
non deve costui da solo venire a battaglia
con tutti i Greci per una donna, non dove morire.
È meglio che un uomo solo veda la luce
Piuttosto che mille donne, e se Artemide
ha chiesto proprio il mio corpo... io sono mortale
come potrei far resistenza alla dea?
È impossibile; e allora il mio corpo

lo dò alla Grecia.
Offritemi dunque in sacrificio
ed espugnat Troia; lasciate questo ricordo
di me nel lungo tempo; le mie nozze
i figli, la mia fama è tutta questa¹.

Su entrambi questi personaggi incombe il Fato; essi non hanno alcuna colpa da espiare, né hanno alcuna possibilità di un compenso al loro sacrificio, perché per essi non v'è alcuna redenzione o riscatto dopo la morte².

Tuttavia, la speranza e l'attesa di un'entità che possa modificare l'*hic et nunc* dell'esistenza è un sentimento proprio della dimensione umana, senza distinzione fra pagani e cristiani. Fu questa promessa possibilità di ristorare il disagio materiale e spirituale, sofferto nella vita terrena, una delle ragioni per la quale la drammaturgia, tragica o comica che fosse, per nove secoli, fu disattesa dai letterati e, con tutti i generi del teatro, subì la severa condanna dei Padri della Chiesa³. Al suo rinascere concorsero più fattori, tra i quali: il sentimento di appartenenza a una comune esistenza nata dal sacrificio di Cristo, che con il suo sangue aveva purificato e redento l'uomo, la volontà di determinare una propria identità politica, la necessità di riconquistare una dimensione culturale nell'aggregazione sociale.

Analogamente a quanto era accaduto in Grecia, il primo fattore trasse la sua origine nel mito fondativo della cristianità. Nella seconda metà del IX secolo, presso l'Abazia di San Gallo, i monaci benedettini introdussero nella liturgia momenti di pura teatralità: i passi del Vangelo, ovvero i dialoghi, erano proferiti da quei monaci che assumevano i ruoli dei vari personaggi, mentre i loro abiti erano idealizzati. In realtà, quei passi erano cantati secondo la modalità del Canto gregoriano; il passo evangelico era la *Visitatio sepulcri*⁴. Quel tropo nasceva all'interno del rito

¹ EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, traduzione di G. Paduano, in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di C. Diano, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 1085-1086.

² Ha scritto M. ELIADE, *Mito e realtà*, Roma, Borla, 1985, p. 155: «Vi sono quindi in Grecia due valorizzazioni del ricordo: 1. Quella che si riferisce agli avvenimenti primordiali (cosmogonia, teogonia, genealogia). 2. Il ricordo delle esistenze anteriori, cioè degli avvenimenti storici e personali». Ed è su questo ricordo che si fonda la storia.

³ Cfr. Q. GALLI, *L'eclissi della drammaturgia tra il secondo e il nono secolo dell'era cristiana*, in "Misure critiche", n. 1-2, anno XVIII, nuova serie, 2019, pp. 39-59.

⁴ Sull'origine del Dramma liturgico cfr. W. LIPPARDT, *Il tropo drammatico. Problemi inerenti alla sua origine, alla sua esecuzione e diffusione*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Atti del I Convegno di Studio, a cura di F. Doglio, Viterbo 31 maggio e 1-2 giugno 1976, Roma, Bulzoni, 1977, trad. dal tedesco, pp. 33-51.

religioso e codificava il Dramma liturgico: dinanzi all'altare, l'immagine dei personaggi della narrazione evangelica acquisiva concretezza, come nel brano che segue.

[...]Et cum hoc dixisset, iterum exivit ad Judaeos, et dicit eis: Ergo nullam invenio in eo causam. Est autem consuetudo vobis, ut unum dimittam vobis in Pascha: vultis ergo dimittam vobis Regem Judaeorum? Clamaverunt ergo rursum omnes, dicentes: Non hunc, sed Barabbam. Erat autem Barabbas latro. Tunc ergo apprehendit Pilatus Jesum et flagellavit. Et milites plectentes coronam de spinis, imposuerunt capiti ejus: et veste purpurea circumdederunt eum. Et veniebant ad eum, et dicebant: Ave, Rex Judaeorum. Et dabant ei alapas. Exivit ergo iterum Pilatus foras et dicit eis: Ecce, adduco vobis eum foras, ut cognoscatis, quia nullam invenio in eo causam... Et dicit eis: Ecce homo. Cum ergo vidissent eum pontifices et ministri, clamabant, dicentes: Crucifige, crucifige eum. Dicit eis Pilatus: Accipite eum vos et crucifigite: ego enim non invenio in eo causam.

Susceperunt autem Jesum et eduxerunt. Et bajulans sibi crucem, exivit in eum, qui dicitur Calvariae, locum, hebraice autem Golgotha: ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos, hinc et hinc, medium autem Jesum⁵.

Al tropo pasquale venne aggiunto quello natalizio, ma l'evoluzione più ragguardevole consistette nell'inserimento di passi estranei alla narrazione evangelica con i quali veniva a determinarsi una vera e propria rappresentazione teatrale.

Vedere i personaggi per percepire la loro concretezza significava anche accostarsi al mito secondo una partecipazione emotiva; le figure del *Quem queritis* restavano all'interno dell'accadimento narrato dal testo sacro e il loro riferimento culturale era un mondo preordinato da Dio. Ma a quell'originaria rappresentazione, nel corso dei decenni, vennero aggiunte parti soltanto implicite allo svolgersi degli accadimenti e tra queste un particolare valore lo ebbe la presenza di Maria Madre, il cui dolore dinanzi alle sofferenze patite dal figlio esternava tutta la sua disperazione. Dinanzi all'essenza divina di Cristo, il dolore di Maria veniva percepito come la necessaria dimensione umana della madre, come si potrà vedere nella *Lauda drammatica*.

Le forme più evolute del Dramma liturgico, per essere cadute in un eccesso di realismo e di arbitrio narrativo, furono vietate da Innocenzo

⁵ Il brano è tratto da *Momenti liturgici del triduo sacro*, un libretto contenente i testi della rappresentazione che integrava lo svolgimento del Convegno, in *Dimensioni*, cit., p. 16.

III nel 1207. Quando poi questo genere di rappresentazioni, denominato *Lauda drammatica*, uscì dal tempio e si ripropose nelle strade, nelle piazze e sui sagrati delle chiese, divenendo, seppur guidato dagli Ordini minori, cultura popolare, le parti aggiunte alla narrazione evangelica furono più frequenti e i sentimenti in esse espressi più marcati e, dunque, sempre più tesi a evidenziare l'incontro tra il figlio di Dio, vittima sacrificale, e l'esistenza umana fatta di sentimenti e di storia.

Cosicché, in una *Lauda drammatica* di Perugia, risalente agli anni intorno al 1320, il dolore di Maria Madre è ancor più profondo, tanto da chiamare in causa la stessa Croce.

Puoie che giunta so a tal porto,
croce, or me sie cortese:
almen Jesù me rende morto
che tien sì stretto a braccia tese;
arbore alta, enchina el ramo
ch'io toccar possa cuie tanto amo.
Receveme per baila, croce;
molt'haite a notricare!
E de su un poco en giù el conduce
ch'io possa al mio figliuol toccare:
morrò contenta fra i suo' braccia,
nettando el corpo e la sua faccia.
Croce, quanto se' sivera!
Madre se' fatta del mio figlio!
Robato l'haie a la madre vera
e hai el levato en tisto legno!
Bien se' madre despiatata
che del suo sangue se' bagnata!
Alto Padre Onnipotente,
che me veie sì desolata,
resguarda un poco a la dolente
da onne gente abbandonata;
or me manda alcuno aiuto
ch'el figliuol me sia renduto⁶.

La *Lauda drammatica*, che cronologicamente seguiva la *Lauda lirica*, traeva origine dalla nascita dei gruppi confraternali dei Disciplinati, che al

⁶ *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di V. De Bartholomaeis, Firenze, Le Monnier, 1967, voll. 3, vol. I, pp. 235-236.

loro sentimento religioso univano l'esortazione rivolta alle gerarchie ecclesiastiche e alla nobiltà a ritrovare una maggiore fedeltà ai principi cristiani e un ritorno alle origini. Il movimento, nato a Perugia nel 1260, si diffuse in buona parte d'Italia e volendo consolidare il sentimento di appartenenza alla fede, si serviva della rappresentazione teatrale: forma itinerante per le Laudi liriche, forma scenica per quelle drammatiche. Per cui le narrazioni tratte dai Vangeli ora erano proposte in uno spazio determinato e connotato da elementi visivi; si può parlare, pertanto, di originarie forme di spettacolo, nelle quali si allestiva una scenografia (si tralascia la disputa attorno alla questione se questa fosse ottenuta dalla divisione dello spazio scenico in luoghi deputati, o fosse riassunta in una montagna nella quale porre la stalla e il Golgota), dinanzi alla quale agivano gli attori, membri della Confraternita che, come l'antico coro greco, era il gruppo delegato dalla comunità a realizzare il rito, indossando costumi prescelti e prefissati per lo stesso spettacolo. Erano sorte le realtà comunali che, a un mondo preordinato da Dio, basato sulle feudali tre classi di sacerdoti, militari e lavoratori, vedevano rinascere al loro interno quella degli artigiani e dei mercanti, per cui l'organizzazione sociale da un lato aveva bisogno di regole statutarie, dall'altro doveva accettare divisioni sociali che potevano trovare una possibile conciliazione tra i contendenti proprio nella rappresentazione del Dramma sacro. Si leggano, ad esempio, queste due strofe presenti in una Lauda drammatica, sempre di Perugia, aventi per argomento la Natività:

Maria ad Pastores
Voglio consolare
perché torgniate liete a vostro gregge;
quil ch'è fatto legge,
acciò ch'el servo sia recomparato.

E più oltre:

Pastores:
Or te confonda, avaro,
che non te sazie d'adunar moneta;
lo suo Figliuol sì caro
Dio l'ha mandato a casa sì fornita.
Correge la tua vita
e faccia frutto ante 'l Figliuol de Dio,
che tanto s'avvilio; en sì gran povertà l'avem trovato⁷.

In quelle Rappresentazioni, Cristo non appariva soltanto come il Redentore, ma anche come colui che è venuto a propugnare una giustizia sociale. Egli, oltre a essere il figlio di Dio, è anche l'eroe che vuole la concordia tra i cittadini di una comunità. La sua incarnazione è un esempio di vita, la sua sofferenza nel giorno della Passione è la via per redimere l'umanità identificabile nelle singole comunità cittadine. E allora i membri di una Confraternita, oltre a impegnarsi nelle opere di bene, oltre a dedicarsi nelle loro adunanze alla preghiera e, per la durata della recitazione di un *Pater noster*, alla flagellazione fino all'effusione del sangue per patire le stesse sofferenze patite da Gesù (per cui dove si denominavano Disciplinati, dove Flagellanti), curano l'allestimento della rappresentazione della vita e del sacrificio di Cristo, ricreando e rivivendo i momenti della Passione. La narrazione evangelica diventa l'immagine reale in un rito del quale gli attori sono gli officianti e gli spettatori la comunità dei fedeli, un rito che contempla gli accadimenti del Venerdì santo, tutti rimarcati dal sangue di Gesù:

- nell'orto degli ulivi inizio della Passione con il versamento di sudore di Sangue;

- effusione di Sangue nella flagellazione;

- Sangue nella coronazione di spine;

- Sangue lungo la via dolorosa sotto il pesante legno della croce;

- Sangue sul Calvario dalle mani e dai piedi confitti alla croce;

- Sangue dal Cuore attraverso la ferita che il colpo di lancia apre nel suo fianco⁸.

In talune Sacre rappresentazioni, nelle quali il sentimento religioso si temperava con la prospettiva letteraria, il sangue rimarcava più di una immagine nella composizione poetica, come si può leggere nella *Rappresentazione della Cena e della Passione* di Castellano Castellani; in questa i riferimenti al sangue sono i cardini della narrazione in virtù dei loro significati⁹.

⁸ Ha scritto Lombardi Satriani: «Nella prospettiva cristiana, anche a prescindere dagli specifici aspetti devozionali su cui mi sono soffermato, l'inizio del tempo dell'uomo è segnato dallo spargimento del sangue di una vittima innocente; il sangue di Abele dà cominciamento al tempo della violenza, dei gesti procuratori di morte. Dopo la cacciata dall'Eden, l'umanità decaduta viene riscattata dallo spargimento di un altro sangue, che segna l'inizio del tempo rinnovato. Il sacrificio di Cristo, continuamente rinnovantesi, rifonda la vita dell'uomo e garantisce nel tempo la sua salvezza». L. M. LOMBARDI SATRIANI, *De sanguine*, Roma, Meltemi, 2005, p.66.

⁹ Castellano Castellani nacque a Prato nel 1461 e morì a Pisa, dove era lettore di Diritto Canonico, nel 1519/20. Fu autore di componimenti poetici di argomento religioso e di Sacre rappresentazioni.

Strofa 5

Mentre apparecchiano la cena, Cristo dice alla madre:

[...] e' mi convien da te far dipartita,
e pagar col mio sangue ogni peccato.
Vedrai mia carne piagata e ferita,
e 'l corpo nudo in croce lacerato,
in mezzo a duo ladron sarò confitto,
bench'io non abbi fatto alcun delitto.

Strofa 10

Segue Cristo:

Vedràmi da' giudei legato e preso
menarmi a morte, come un ladro, stretto,
di sangue intriso, e tutto vilipeso,
percosso il volto, il capo, il collo, il petto:
in croce mi vedrai, madre, sospeso,
pagando col morir l'altrui difetto,
di spine coronar la santa fronte;
e far di sangue in terra un vivo fonte.

Strofa 25

(Cristo) Di poi dà loro il calice, e dice:

Ancora il sangue del mio corpo intero
vi dono, come piace al Padre eterno.
In questo calice è il mio sangue vero,
che vi darà salute in sempiterno.
Con fede arete sempre il cor sincero,
e state sottoposti al mio governo:
della mia morte farete memoria
nel celebrar, sol per divina gloria.

Strofa 34

San Piero gli taglia l'orecchio, e Malco dice:

Tu non m'hai morto, e la vita mi resta;
in altro luogo io ti potrò punire:
l'orecchio sol tu m'hai dal capo tolto,
e del mio sangue m'hai bagnato il volto.

Strofa 49

El Capitano si volta, e dice a' carnefici:

Dal capo a piè le carne sue battete,

infin che 'l sangue in terra andar vedrete.

Strofa 51

Mentre che batton Cristo, Giuda dice a' sacerdoti:

Peccàvi: il giusto sangue io ho tradito:
ecco e' danari onde il peccato ho fatto.

Strofa 62

Maria si getta tra le turbe, e abbraccia el figliolo, e dice:

Oimé, figliuol, è questo il viso
ch'era tanto formoso e tanto bello?
Omé, dove si specchia el paradiso
oggi è percosso in tanto gran flagello!
Che vuol dir che tu sei di sangue intriso?
Oimé, Simeon, questo è il coltello!
Io vengo a morte, figliuol mio diletto
se non ti tengo nelle braccia stretto.

Strofa 68

L'altro Carnefice spogliandolo dice così:

Egli è tanto il suo corpo insanguinato
che da ogni parte il sangue in terra getta.

Strofa 84

Nicodemo mentre che lo schiava dice:

[...] Omé, chi t'ha tanta bellezza tolto,
in su questo aspro, duro et alto legno?
Chi t'ha, dolce Jesù, nel sangue involto,
come se fussi un peccatore indegno?¹⁰

A questi valori *La Passione e Resurrezione del Colosseo* di Anonimo ne aggiungeva un altro: il sangue di Cristo possedeva poteri taumaturgici che interessavano tanto la sfera fisica, quanto quella spirituale, perché Longino riacquista la vista e trova dinanzi a sé la via della Verità e della salvezza eterna.

Longino dà con la lancia, nel costato a Cristo. Dato ch'ebbe della lancia nel costato a Cristo, il sangue che corse alla lancia sanò la vista a Longino. E dice:

¹⁰ C. CASTELLANI, *Rappresentazione della Cena e Passione*, in *Sacre Rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, Torino, UTET, 1968, pp. 329-375.

O cieca gente, o popolo perverso,
pien di superbia e fallace eresia,
che ben avete l'intelletto perso
a non conoscer il vero Messia!
Vedete che miracol m'ha mostrato,
ch'essendo cieco, egli m'ha illuminato.

Misericordia, o Sommo Creatore!
Signor, non riguardare al mio peccato!
Grazie ti rendo, Iddio Sommo Signore,
del sangue ed acqua che m'hai illuminato!
Per tua santa pietà, Padre benigno,
donami pace nel tuo santo regno¹¹.

Il sangue è la vita, scorre nel corpo di tutti gli uomini e di tutte le donne che vivono sulla Terra, senza distinzione di razze, di genere e di ceto e, nel momento in cui la vittima sacrificale effonde il suo sangue, apre il cammino di una nuova storia.

La rappresentazione del Colosseo, la cui prima messinscena può essere collocata nel 1490, sul piano degli accadimenti quotidiani costituisce un esempio di quanto la visione e la partecipazione allo spettacolo possano essere incisivi sullo spettatore. La cadenza della rappresentazione, realizzata dalla Confraternita del Gonfalone, era quadriennale. Accadde che nella rappresentazione del 1522 il pubblico dei fedeli, a conclusione dello spettacolo, ferito e indignato dal comportamento degli Ebrei, uscito dall'antico edificio, si riversasse nel vicino ghetto e, armato di sassi e di bastoni, volle punire della loro crudeltà i discendenti di coloro che avevano infierito contro Gesù; ne seguirono feriti e anche morti. Negli anni successivi l'allestimento dello spettacolo incontrò difficoltà e divieti, fino a quando Papa Paolo III, nel 1539, ne dichiarò la definitiva sospensione¹².

Questo accadimento, che appartiene alla cronaca romana, al di là della violenza seguita alla rappresentazione, mostra quanto rilevante sia l'efficacia della visione e della partecipazione allo spettacolo teatrale, non solo sul piano conoscitivo, ma anche su quello emotivo.

¹¹ *Laude drammatiche*, cit., vol. II, pp. 177-178. Dei vari manoscritti contenenti il testo di questa Sacra rappresentazione il curatore ne prende in considerazione uno appartenente alla tradizione popolare e risalente al XVI secolo.

¹² Cfr. A. LORIZIO, *Il teatro della Confraternita del Gonfalone*, tesi di laurea, Facoltà di Magistero di Roma, relatore F. Doglio, correlatore Q. Galli, anno accademico 1975-1976, pp. 88.

Nel corso del XVI secolo la Sacra rappresentazione, come genere di spettacolo, andò progressivamente tramontando, mentre veniva affermandosi la tragedia di argomento religioso, non più allestita su un vasto spazio urbano, ma anche in luoghi chiusi, a volte anche chiese.

Con l'Umanesimo si era delineata la rottura con la cultura medioevale, ma di fatto questa ancora affiancava le nuove prospettive: si guardava con interesse alla classicità, ma non si abbandonavano le tematiche più recenti. Cosicché la storia di Cristo, la storia di un martire, tratta dalla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, ritrovavano vita nel prodotto letterario che dava materia e forma alla rappresentazione teatrale così come proponeva la Sacra rappresentazione. Questa, per dare effetto alla libera riproposizione dei fatti già noti, ebbe la necessità di proporre immagini sceniche assai più ricche di dettagli e riferimenti culturali di quanto aveva potuto e voluto fare la Lauda drammatica, distribuendole anch'essa in diversi ambiti spaziali. Ma, tra il finire del XV secolo e l'inizio del successivo, di fatto, si stava affermando un nuovo concetto dello spazio, che da un lato sottintendeva una evoluzione degli assetti sociali, dall'altro elaborava una visione della realtà che superasse il dato reale, quando con un artificio grafico si riproduceva "in prospettiva" come una nuova forma della percezione. A tale trasformazione contribuì la conoscenza del teatro classico, per cui si approdò a una nuova definizione dello spazio scenico, che raccoglieva, sovrapponendoli, tutti i quadri di una storia. La nuova unicità dello spazio scenico, infatti, pretese che il drammaturgo ideasse lo spettacolo, pensando che il pubblico oltre a sentire, voleva anche vedere. Per cui, attraverso scenografie sovrapponibili e una "prospettiva", (in questo caso: il fondale) a chiudere la profondità di campo, l'autore ricostruiva lo svolgersi della vicenda, segmentandola in momenti posti sulla linea del tempo¹³.

Ovviamente l'evoluzione fu lenta ed esempi di rappresentazioni secondo le antiche modalità persistevano nel rispetto della tradizione. Attraverso il Manierismo e poi con il Barocco si delineò una produzione di tragedie di argomento religioso, le cui finalità erano fundamentalmente due: la prima era quella di catturare l'attenzione del pubblico proponendo all'interno della scena macchinismi che potevano mutare l'immagine per produrre meraviglia e sorpresa nello spettatore; la seconda era quella di affermare, in tempi in cui le lacerazioni stavano frammentando il popolo

¹³ Su queste tematiche cfr. M. JAMMER, *Storia del concetto di spazio*, Milano, Feltrinelli, 1966, in particolare pp. 53-85; L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988, in particolare pp. 125-274 e F. ANGELINI FRAIESE, *Il teatro barocco*, Bari, Laterza, 1986, in particolare pp. 139-222.

di Cristo, la dottrina cattolica, così come era stata definita dal Concilio di Trento. Non furono molte le opere dedicate alla Passione di Gesù, furono di numero maggiore quelle dedicate alla vita dei Santi e dei Martiri, il cui sacrificio ricordava quello del figlio di Dio e che era riproposto in scena con tutto quel realismo che la finzione teatrale permetteva; sacrificio e realismo utili a indicare la separazione tra corpo e spirito: effusione di sangue di Santi e Martiri che significava la purificazione. Tra queste opere tragiche un certo interesse desta *Le cinque piaghe di Cristo*, a stampa nel 1657, non tanto per il suo valore letterario, ma piuttosto per essere un'opera che mette in atto le finalità della tragedia di argomento religioso. Il suo autore, Bernardino De Angelis, dichiarava nella Dedicà di aver composto l'opera pensandola destinata a due categorie di persone: una era quella degli intellettuali, l'altra era quella del popolo, rozzo e ignorante. Dunque un lavoro dalla esplicita finalità pedagogica, come dimostrano: a) l'inserimento della lettura di brani del Vecchio Testamento (a mo' di una cena all'interno di un seminario) nella scena di Gesù con i discepoli attorno al tavolo e b) la presenza nel testo di proverbi e modi di dire, ben ventiquattro, appartenenti al parlare quotidiano¹⁴.

Piaga quarta, Scena quarta

Pilato - Aprasi hora il Pretorio, acciò si veda

Quel Giesù Nazzareno.

Malco - Eccolo aperto.

S'apre la Prospettiva.

Piaga quarta, Scena quinta

Cristo flagellato, in piedi, con la porpora, corona e canna. Pilato, Turbe, Perfido, Nocino, Malco etc.

Conducono Christo da la Prospettiva in Palco.

Pilato - Popolo, ecco quell'huomo

Di cui bramasti il sangue; eccolo esangue.

Non ti basta, per pena al suo fallire,

Così grave martiro?

Turbe -Crocifiggasi pur, si crocifigga!

Pilato - Ma se non ho cagion di dargli morte.

Perfido - Abbiamo noi la legge,

¹⁴ Bernardino De Angelis era nato intorno al 1580, ma non si sa quando morì. Era un sacerdote abbastanza colto, come mostrano due suoi componimenti poetici scritti in perfetti esametri latini e una lettera di compiacimento del Papa Urbano VIII, 1644, per la sua attività di docente di filosofia presso la curia romana.

In virtù de la quale ei morir deve,
Sol perché fatto s'è figliuol di Dio.
Pilato s'avvicina a Christo e gli dice:
Pilato - Huomo, donde sei tu? Non mi rispondi?
Non sai che ho potestate
Di farti crocifiggere
E di salvarti ancora?
Christo - Tu non havresti in me potere alcuno,
se non tel desse il mio superno Padre.
Ma il peccato maggiore
È dicolui che mi t'ha dato in mano.
Pilato - In fine io son di senso
Di liberarlo e di lasciarlo andare.
Perfido - Sel'assolvi, Pilato,
certo sarai di Cesare nemico:
Perché ciaschedun'huom che si fa Re,
Contradice al gran Cesare Re nostro.

L'immagine di Gesù Cristo, flagellato, ferito e offeso dagli aguzzini ebrei, è di fronte al pubblico, con il corpo che versa sangue dalle ferite. Quell'immagine doveva muovere gli spettatori a profonda pietà. Ma l'autore suscita la commozione dei presenti ancor più nel momento della crocefissione e al realismo dell'azione aggiunge la crudeltà di chi la esegue, rimarcata dagli effetti sonori dei colpi del martello.

Piaga quinta, Scena ottava
S'apre la prospettiva, che rappresenta il Calvario, suona la tromba et ivi si veggono gl'infrascritti:

Christo, Turbe, Simon Cireneo, Perfido, Nocino, Malco, Soldato, Centurione, Longino, Maria Vergine, Giovanni e Maria Maddalena.

Turbe - Crocefiggi, crocefiggi.

Perfido - Lascia qui questa Croce,
Simon, ti ringratiamo; a rivederci.

Simone lascia la croce e parte.

Hor via, fratelli, ogn'uno ajuti all'opra.

Nocino - Ordina tu, che noi faremo il tutto.

Perfido - Malco, spunta que' chiodi, e tu Soldato
Fà tre buchi alla croce in luoghi soliti.

Voi spogliate quest'huom di tutti i panni,

Finch'egli resti nudo, et a le parti

Pudende recignete questa benda.

Ogn'uno fa l'offitio imposto e Perfido segue:
Datemi quella corda, acciò misuri
Quanto lungo è di vita; olà, sta dritto!
Misura la longhezza e larghezza di Christo.
Stendi le braccia in Croce: eccola giusta.
Ferma un poco soldato,
che non facciamo errore, ohimè son troppo
Misura la larghezza di Christo e trova i buchi assai lontani.
Lontani questi buchi de le mano,
Mapoco importa; al fine
Tanto lo tiraremo,
Che giunger cel faremo.
Misura la longhezza.
Quello de' piedi è giusto.
Malco - Ecco i chiodi spuntati; et a qual fine
Me l'hai fatti spuntare?
Perfido - Acciò 'l dolore
Lo senta assai maggiore.
Malco - T'hai ragione, se' un huom tanto sottile,
Quanto quel che trovò la cruna all'aco.
Soldato - Ecco forati i buchi, ei si distenda,
Il condannato Reo,
Sopra la Croce e mi si diano i chiodi,
Ch'io voglio far l'offitio del carnefice.
Si distende Christo sopra la Croce, il soldato piglia un chiodo e col martello in mano gli l'appunta sopra la destra.
Nocino - Ferma, che non sta giusto; oh, batti adesso.
Batte, ma il chiodo gli passa fra le dita.
Soldato - Tic, toc, toc.
Questa è forata, inchiodiamo hor l'altra.
Ohimè che non vi giunge!
Su, datemi una corda.
Lega la sinistra et i ministri la tirano.
Tiratelo ben forte: ancor non basta,
Tirate alquanto ancor, fermate, è giunta.
Batte come prima e poi va a i piedi.
Oh, ne' piedi sta giusto. Ohimè, ch'è corto!
Datemi un altro chiodo? Oh questo è buono.
Piglia un chiodo più longo, inchioda i piedi e poi dice:
Hor qui bisogna ajuto
Ad alzar questa Croce.
Venite tutti e prendete le scale.

Adesso si alza la Croce con scale, e mani; e quello rappresenta Christo non patisce incommodo alcuno, se ne' piedi sta inchiodato un buon tassello di legno, dove gli posa, se la benda ne' fianchi è rilegata al tronco, e se con fetucie di color di carne è legato a la croce ne' polsi de le mani, e come meglio giudicherà l'ingegniero.

Alzata dunque la Croce, a la cui destra si pone Maria Vergine, Giovanni a sinistra, Longino a destra e gl'altri d'intorno¹⁵.

Con questa immagine si chiudeva la rappresentazione dell'opera, confermando la tesi secondo la quale tra arti figurative e rappresentazione teatrale esiste un campo di reciproche influenze; quell'immagine con la Croce al centro e tante figure ai suoi piedi, infatti, sembra fermare il tempo e segnare l'inizio di una storia nuova. Il Cristo flagellato e il Cristo crocefisso, l'uomo e la vittima sacrificale, sono le due immagini che lo spettatore dovrà conservare nella sua memoria.

Le cinque piaghe di Cristo è un'opera che testimonia una fase della storia del teatro italiano che ebbe inizio negli ultimi tre decenni del XVI secolo e si espresse lungo tutto il periodo barocco. Consistette, per gli scrittori di argomenti religiosi, nella riscrittura delle storie narrate nelle Laudi drammatiche e nelle Sacre rappresentazioni: la vita e il sacrificio di Cristo, nonché dei martiri cristiani. Rifacimenti che consentirono al drammaturgo di costruire una narrazione più articolata e di maggiore effetto spettacolare, perché messa in scena su palcoscenici costruiti all'interno di ampi saloni. Si trattava della conclusione di un secolo di ricerche e di riflessioni intorno al concetto di spazialità che aveva investito più campi, dalle espressioni artistiche a quelle scientifiche che, nel caso dello spettacolo teatrale, approdarono all'ideazione di una "scatola scenica", all'interno della quale potevano succedersi le immagini di diversi ambienti attraverso il cambio di pannelli e potevano essere creati, con un po' di approssimazione, anche effetti luminosi: era la scena barocca¹⁶, ma già con la nuova commediografia all'interno di quella scatola la narrazione poteva procedere proponendo due, a volte tre, storie parallele che si guardavano e che finivano per intrecciarsi nello scioglimento finale della vicenda.

Quella scatola scenica fu il modello del teatro moderno "all'italiana" che si diffuse in tutta Europa e, dunque, vi transitò il Teatro neoclassico, il Teatro romantico, il Teatro naturalista e verista, quello intimista e simbolista. Il passaggio da una piazza a una sala regia, a un bosco, a una marina, non solo

¹⁵ B. DE ANGELIS, *Le cinque piaghe di Cristo*, a cura di Q. Galli, Viterbo, Quatrini, 2016.

¹⁶ Cfr. A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971; in particolare cap. VII, pp. 117-147.

declinava lo spazio scenico, ma conferiva al tempo una funzione causale. Queste evoluzioni teoriche nella drammaturgia venivano sperimentate nel diffuso impegno, negli studi della Storia, Storia delle realtà sociali, Storia delle idee politiche dalle quali l'origine dei vari moti rivoluzionari, che dalla seconda metà del XVIII secolo presso i popoli dell'Occidente furono: volontà di Indipendenza, volontà di uguaglianza dei diritti, volontà di aperture alla gestione del potere pubblico. Di quell'interesse, che, secondo lo spirito romantico, aveva le sue radici nella tradizione di un popolo, i drammaturghi ce ne hanno dato vari esempi; esempi nei quali l'eroe, la vittima sacrificale, il crudele tiranno intessono la storia da rappresentare. Già sul finire del secolo, in connessione con i successi di Napoleone console, aveva avuto particolare fioritura il "teatro giacobino", che, tuttavia, perse la spinta ideale, ovvero una particolare attenzione alla Storia, nel momento in cui il console volle coronare la sua testa. Abbandonato l'attributo di "giacobino", scrittori e attori, in relazione con i vari moti che segnarono le vicende politiche italiane tra il '20 e il '48, riportarono sui palcoscenici gli ideali di una nazione libera e sorretta dalla giustizia sociale. Per l'Italia gli eventi più celebri agli inizi dell'Ottocento furono *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (prima a Milano nel 1815) e *Adelchi* (prima nel 1820) e *Il Conte di Carmagnola* (prima nel 1828 a Firenze) di Alessandro Manzoni¹⁷.

Quei testi e la loro messainscena, delinearono un genere nuovo: il Dramma storico, che contò fra i suoi esponenti molte personalità tra drammaturghi e interpreti, anche per la trattazione che del genere fece Giuseppe Mazzini¹⁸.

¹⁷ Cfr. F. DOGLIO, *Teatro e Risorgimento*, Cappelli, Bologna, 1961, *passim*.

¹⁸ Scriveva Giuseppe Mazzini, quasi a conclusione della sua trattazione: «Or l'intelletto proceda. Proceda animoso, perché questo è secolo di moto e di nobili tentativi: compia la riforma di cui Manzoni ha cacciate le basi, e sollevi la drammatica all'altissimo ministero di predicare a' popoli la verità. La nuda rappresentanza de' fatti passati, esibiti senza chiave d'interprete e scorta di filosofia, si rimane inferiore ai bisogni de' tempi e al progresso delle opinioni. D'altra parte, la esposizione de' principii per via di simboli ideati di pianta dallo scrittore, sta pure – e starà forse gran tempo – superiore alla intelligenza della moltitudine, diffidentissima di quanto non è o non par se non opinione d'un uomo, usa a fidar ciecamente ne' fatti e ad adorare onnipotente la potenza efficacissima de' ricordi. E finché il dramma, sottomesso ad un concetto esclusivo, errerà d'una in altra di queste vie, noi non avremo il dramma romantico mai. Sorga adunque e si collochi fra le due, come anello che congiunga il vero de' fatti a quel de' principii. La realtà deve esserne il campo ordinario: la verità lo scopo perpetuo. S'aggiri nell'una quanto può e finché può: ma guardi all'altra indefesso. Evochi l'ombre del passato, ma come la maga d'Endor, per costringerle a rivelar l'avvenire, o meglio le leggi che generarono ciò che fu, dominano quel che è, e creeranno quel che sarà: tale è l'ufficio dello scrittore

Nel 1863 Vincenzo Bellagambi, drammaturgo e attore, a Milano pubblicò *La Morte dei Fratelli Bandiera e consorti in Cosenza dal 16 giugno al 25 luglio 1844, dramma in Cinque atti*.

La narrazione inizia con l'approdo dei patrioti sulla costa ionica della Calabria. Ad essi Attilio Bandiera rivolge l'esortazione all'impresa che si accingono a compiere: «Il giovare all'Italia è un giovare all'umanità intera». Rivendicata la grande tradizione di Roma, saluta l'Italia e tutti si inginocchiano. Implorata la protezione divina, giurano fedeltà al tricolore. Concordano il piano di guerra, certi che il popolo, privo di ogni libertà e ridotto alla mera sopravvivenza, si unirà a loro.

La scena ora è l'ufficio del sovrintendente che legge il dispaccio con il quale lo si informa dello sbarco dei ribelli e lo si sollecita ad agire con grande fermezza. A lui si presenta un personaggio che fa il doppio gioco: entrato in contatto con i rivoltosi, si è finto uno di loro e si offre come guida per l'approdo. Afferma anche che il popolo è pronto ad accoglierli favorevolmente, ma di fatto quel popolo è la gendarmeria locale. I patrioti resistono e mettono in fuga gli avversari, per cui il malfido assicura all'Intendente la lista di tutti i ribelli. Uscito l'infido personaggio, entra la figlia dell'Intendente, che rifiuta la proposta del padre di un vantaggioso matrimonio: i suoi sentimenti sono altri. Restata sola per un tratto di tempo, ragiona ad alta voce:

Io sempre pavento sentire l'amico del cuor mio implicato nei processi che si vanno arbitrariamente formando a carico di tante infelici famiglie... contro i generosi liberali. Sventurati e magnanimi, che per l'amor di patria intrepidi affrontano una gloriosa morte! Ed io di chi son figlia?... la parola rifugge inorridita!... D'un salariato e vile satellite di tirannia... d'un italiano degenerare che traffica onori ed oro col vile mercato d'esseri innocenti, immolati alla rabbia dei nostri spregevoli stranieri oppressori!

Scorge sul tavolo la lista dei ribelli e tornato il padre, lo implora a togliere da quella lista il suo amato bene. Ne nasce un'aspra discussione tra

drammatico. Dal popolo de' fatti scelga un fatto grande, importante e fecondo. Lo svolga, lo mediti, lo guardi per ogni lato, e nelle singole parti, ad afferrarne esattissime le proporzioni. L'accurata disamina delle storie gli fornisca le circostanze essenziali, e le cagioni del fatto, e le conseguenze. Lo studio generale dell'epoca e dei suoi caratteri gli darà di che far rivivere gl'individui che vi figurarono. Con intelletto aiutato dall'induzione - ch'è storia anch'essa, purché serva a' canoni della critica filosofica - potrà supplire dove manchi la storia. Poi, quando il fatto gli starà davanti compiuto, rammenti che ogni fatto cova una idea. Sviluppi, traduca cotesta idea, e si lanci nel mondo morale». G. MAZZINI, *Il dramma storico*, in *Nuova antologia*, Firenze, 1830, XXXI, pp. 305-306.

i due, nella quale la giovane sostiene la ineluttabile fine di tutte le tirannie e il nascere di un mondo liberale. Un ufficiale annuncia all'Intendente la cattura di quasi tutti i ribelli che poco dopo sono condotti, feriti e malconci, al suo cospetto. È presentato dinanzi all'autorità anche quel giovane di cui la figlia dell'Intendente è innamorata. Tutti sono portati in carcere sotto severa sorveglianza.

Ora la scena è l'aula di un tribunale. Colui che fa il doppio gioco informa l'Intendente di un suo stratagemma per catturare anche i ribelli che sono riusciti a fuggire. Ma l'Intendente ha escogitato un'altra via per domare la resistenza di Attilio Bandiera: farlo parlare con la madre. Questa, essendo una baronessa, ha potuto incontrare personaggi di rilievo, persino l'Imperatrice, e ha ottenuto la grazia per il proprio figlio, ma a una condizione: che questi riveli i nomi di tutti i cospiratori. Ne segue un confronto di idee e sentimenti in cui non si attenua il fermo atteggiamento di Attilio quando la madre gli ricorda la moglie e i figli: l'amor di Patria, il giusto bene della collettività, afferma Attilio, comprendono anche l'amore per la propria famiglia.

Morrò di dolore, ma non cederò al nobile mio divisamento. – Il morir tranquilli, scevri di rimorsi è un bene che solo provano gl'innocenti, e la morte non spaventa che i vili, i despoti, che carche le loro alme di sangue e fango, sanno che vi è una vita avvenire ove l'oro non compra i giudici, ove il bisso e la porpora non abbaglia il cieco volgo; Dio è il giudice!... e nelle sue eterne ed imparziali bilance saranno inesorabilmente puniti i conculcatori dei popoli!

La madre comprende la bell'anima del figlio e lo benedice.

Una nuova scena: il carcere. L'impostore informa un amico dei ribelli, solidale con le idee dei prigionieri, del modo in cui questi, usciti dal carcere potranno riconquistare la loro libertà. Ma i prigionieri avvertono l'incombere dell'esecuzione della condanna a morte e gridano «Viva l'Italia». Non temono le minacce dell'ufficiale e avanzandosi al cancello: «A petti liberi, a chi sacrificò la sua vita per la patria si toglierà anche l'unico conforto di gridare: Viva Italia?»

Gridano di nuovo tutti i prigionieri «Viva Italia!». E alle minacce e ai fucili spianati un prigioniero replica:

Voi armati di potere, di cannoni a tal grido impallidite, ed il popolo è inerme e diviso!... se tale non fosse!...- Ma un dì conoscerà il vero mentre esiste l'eterna città, il faro di salute per l'Italia redenta. Da Roma pagana si sparse l'immenso

benefizio della civilizzazione; da Roma cristiana si propagò la luce del vangelo; e da Roma, libera da gl'ipocriti che la tiranneggiano, spargerassi come turbo terribile la rigenerazione dei popoli e la nostra indipendenza nazionale.

Sopraggiunge l'Intendente con il Consiglio dei giudici. Si procede alla lettura della sentenza, durante la quale i prigionieri denunciano le falsità nella ricostruzione dei fatti. Sono tutti condannati alla fucilazione, tranne quattro che potrebbero ricevere la grazia. Al termine i condannati cantano quei versi più volte affiorati sulle loro labbra nello svolgersi della vicenda: «*Chi per la patria muor / Vissuto ha assai. / La gloria degli allor / Non langue mai, non langue mai*»¹⁹.

Sopraggiunge l'amico dei ribelli, il quale comunica loro che tutto è pronto per la loro fuga. Si avvicina l'Intendente, insieme a molti soldati che circondano i prigionieri. Coloro che avrebbero dovuto coprire la fuga impugnano armi che sono state in realtà manomesse. Si scopre l'inganno ordito dall'impostore, sul quale si scaglia l'amico e sodale che lo pugnala a morte.

Ancora nel carcere. I prigionieri giacciono a terra; viene una guardia che si avvicina al giovane del quale è innamorata la figlia dell'Intendente e gli confida che la ragazza è lì presso alla prigione e vuole parlargli. Le avevano fatto credere che il suo amato sarebbe stato esiliato, per cui non resta a loro due che unirsi nella morte e vivere uniti nell'aldilà. La giovane se ne va. Attilio si desta dal sonno, si pone in ginocchio e prega Dio che conservi la madre e protegga la sua famiglia. Poi si rivolge ai suoi compagni esortandoli ad affrontare la morte avendo dentro di sé viva la fede che il loro martirio non sarà vano. Torna l'Intendente con un ufficiale e soldati che procedono camminando al tempo dettato da un tamburo. Ma sopraggiunge anche la giovane che vuole morire con il suo amato. Il padre l'afferra, ma lei cade a terra morta. Il padre impazzisce, i prigionieri vanno al sacrificio, cantando: «*Chi per la patria muor [...]*». Si ode una scarica di fucili.

In un dramma la cui narrazione si impernia sull'azione degli eroi (i patrioti), sul sacrificio di una vittima (Virginia) figlia del tiranno (l'Intendente), il sangue esplicita più valori simbolici ed è punto di riferimento nelle affermazioni dei protagonisti.

¹⁹ Sono i versi di un coro dell'opera lirica *Caritea regina di Spagna* ossia *La morte di Don Alfonso re di Portogallo*, libretto di Paolo Polae musica di Saverio Mercadante rappresentata alla Fenice di Venezia nel 1826.

Ma se la sorte avversa ci volesse spenti, inulti, se le nostre salme giaceranno inonorate e calpestate da vili scherani, noi saremo sempre gloriosi, e il nostro eroico esempio, il nostro sangue infiammerà innumerevoli nuovi petti a vendicarci.

Il sangue versato per una giusta causa è vita, è sentimento che si diffonde tra gli uomini, è segnotangibile della libertà.

Esecrazione al vile, al traditore, a colui che non sparge tutto il suo sangue in pro di questa bella patria. Chi non la soccorre prontamente è un cospiratore... sì, è tale... mentre cospira a prolungarne la schiavitù, il disonore. Che lo svegliarsi d'un popolo sia come quello d'un leone, e non riposi finché non abbia divorata la preda e sparso il sangue degli oppressori stranieri!

Il gesto eroico, proprio perché eroico, genera una coscienza rivoluzionaria.

Attilio. Il tradimento mi vi rinchiuso; costoro non vincono che col tradimento. Ma il mondo ci ammira stupefatto, e dal nostro sangue pulluleranno gli eroi, come le miriadi d'atomi si moltiplicano all'infinito al sorgere della luce.

Baronessa. Ahi fiero cuore!... nulla curi il mio pianto, quello d'un padre?

Attilio. Taci, non pronunziare un nome sì sacro! Esso dal nostro sangue ne ricaverà nuovi turpi onori.

Anche i tiranni hanno sangue, ma è un sangue intriso di malvagità.

Il morir tranquilli, scevri di rimorsi è bene che solo provano gl'innocenti, e la morte non spaventa che i vili, i despoti, che carche le loro alme di sangue e fango, sanno che vi è una vita avvenire ove l'oro non compra i giudici, ove il bisso e la porpora non abbaglia il cieco volgo; Dio è il giudice!

Il sangue è la forza che sorregge l'azione degli eroi.

Ricciotti. Il nostro sangue la elettrizzerà, rompendole l'incantesimo della tirannia.

Attilio. Odio genera odio, il sangue evoca il ruggito della vendetta.

Giuseppe. L'Italia risorgerà. Viva Italia!

Il sangue sparso dai tiranni, da chi opprime il popolo, è tanto e tale da offuscare l'intera umanità.

i suoi infamissimi satelliti! – E Dio non subissa tutti i tiranni, ormai carichi di tanti e sì atroci delitti, che nelle eterne bilance le Alpi diverrebbero lievi come piuma! – Il sangue che spargeste è tanto da formare un nuovo oceano!

Il potere assoluto, la bramosia di ricchezza, perseguiti spargendo il sangue del popolo, potranno e dovranno essere abbattuti dalle nuove generazioni che gli succederanno.

Pensate che noi rappresentiamo l'Italia; che la caduta d'un popolo deve esser tale che lasci viva memoria di terrore ai nostri oppressori, un legato di vendetta ai figli degli oppressi! – Oh voi illusi cittadini che vi fate ministri di tirannia per poche monete cosparse di sangue innocente, se i vostri cuori non sono del tutto induriti, udite le preghiere di noi moribondi: che queste estreme parole siano conosciute in ogni angolo della terra. Popoli oppressi, ecco il nostro testato. Odio a tutti i re despoti.

Un'ultima immagine dell'Intendente: afferra una croce che è sul suo petto, non una medaglia, ma una croce, segno a un tempo del suo potere e di quel legno sul quale Cristo si immolò per redimere gli uomini, per instaurare tra loro la giustizia sociale: «La croce, dopo la morte dei ribelli, mi brillerà sul petto... Eccola qui... – Oh come è piena di sangue!... più la pulisco... e più si riproduce!... Una mano ferrea mi comprime il cervello [...]».

Un secolo dopo, nel 1935, T. S. Eliot²⁰ pubblicava *Assassinio nella cattedrale*, un secolo nel quale la cultura europea è stata percorsa da movimenti culturali, come il Romanticismo e il Naturalismo, che hanno profondamente caratterizzato l'epoca nella quale si sono succeduti. Eliot non aderì a nessuno dei due, riscontrando in essi dei limiti di fondo; di fatto, delle prospettive che essi offrivano operò una personale sintesi, forse segnata da un certo interesse per qualcosa di decisamente moderno, come poteva essere il Simbolismo. Nella sua opera letteraria, dunque, confluì tanto la cultura greca, quanto quella medioevale; e per caratterizzare ancor più la sua idea di una libertà creativa, recuperava l'impiego del verso nella composizione drammaturgica²¹.

²⁰ T.S. Eliot è nato nel Missouri nel 1888 ed è morto a Londra nel 1965, dove si naturalizza cittadino britannico, aderendo alla Chiesa anglicana. Ha scritto molte altre opere teatrali, cfr. *Teatro di T. S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1962.

²¹ Ha scritto M. D'Amico: «Dopo avere espresso a beneficio di una generazione le angosce e le incertezze dell'uomo moderno davanti alle macerie di una civiltà, Eliot era approdato alla visione consolatrice della fede cristiana. Mentre elaborava una voce nuova con cui esprimere la propria evoluzione ideologica, si trovò a comporre *The*

Assassinio nella cattedrale. Rappresentazione sacra, è un'opera che appartiene al genere del Dramma storico, perché narra l'assassinio del Vescovo Tommaso Becket all'interno della cattedrale di Canterbury. Thomas Becket era nato in Inghilterra nel 1118/1120, fu Arcivescovo di Canterbury, Primate d'Inghilterra e Cancelliere del re. Nel 1162 entrò in conflitto con il re Enrico II, di cui era molto amico, perché contestava la decisione del sovrano di ridurre i poteri del clero. Si rifugiò in Francia e, tornato a Canterbury, il 29 dicembre del 1170 fu assassinato nella sua cattedrale.

Il racconto muove dal ritorno dell'arcivescovo dal suo esilio, durato sette anni, in Francia. Ancor prima che questo accada, il Coro delle donne e il gruppo dei sacerdoti esternano il loro disagio spirituale ed esistenziale.

Coro di donne - Sette anni e l'estate è trascorsa
 Sette anni, da che l'Arcivescovo ci lasciò.
 Egli che fu sempre buono col suo popolo.
 Ma non sarebbe bene se tornasse.
 Comanda il Re o comandano i baroni;
 Abbiamo sofferto diverse oppressioni,
 Ma quasi sempre siamo lasciate alle nostre risorse,
 E siamo contente se ci lasciano sole.

Il Coro delle donne evoca efficacemente ritmo e sentimento di una tragedia greca, mentre i sacerdoti sono il popolo di una delle città, rima-

Rock (1934), *pageant* religioso senza troppe pretese (ne pubblicò in seguito solo i cori), da recitarsi nel quadro di una campagna per la Chiesa Anglicana, su invito e su canovaccio di E. Martin Browne, che sarebbe stato regista di questo come di tutti i suoi lavori successivi. L'esperimento lo incoraggiò a insistere, e ben diversa eco ebbe l'anno dopo *Murder in the Cathedral* (*Assassinio nella cattedrale*), commissionato per un festival tenuto nella sala capitolare della cattedrale di Canterbury per commemorare il martirio di Tommaso Becket. Benché concepito per quella particolare occasione e non per un palcoscenico convenzionale, oratorio sacro più che dramma in piena regola, l'austero, nobile *Murder in the Cathedral* fu immediatamente acclamato come un capolavoro, ripreso in molti luoghi, in Inghilterra e nel mondo, e assai imitato. Non però dal suo autore, che incoraggiato da un successo che non aveva messo in preventivo passò ora a una serie di tentativi di dramma in versi assai più intrepidi. In seguito [...] venne perfezionando un metro ad hoc, modellato alla lontana su quello delle antiche moralità, con un certo uso dell'allitterazione, e con unità metriche di lunghezza diseguale; non molto facilmente distinguibile all'ascolto, per la verità, da una prosa ritmata, ma comunque tale da imporre alla lingua teatrale una nuova elevatezza e dignità». M. D'AMICO, *Dieci secoli di teatro inglese*, Milano, Mondadori, 1987, p. 370.

sto fedele all'Arcivescovo²². Sopraggiunge un Araldo il quale annuncia il ritorno dell'Arcivescovo e la sua presenza già in Inghilterra.

Primo Sacerdote – Ma dunque, è guerra o è pace?

Araldo – Pace, ma non il bacio di pace.

Una cosa rabberciata, se volete sapere la mia opinione.

Se la volete sapere, penso che il Signor Arcivescovo

Non sia uomo che accarezzi illusioni,

O che attenui la più piccola delle sue pretese.

Se volete sapere la mia opinione, io penso che codesta pace

Non assomiglia, no, a una fine, e neppure a un inizio.

È noto a tutti che quando l'Arcivescovo

Si partì dal Re, disse al Re,

Mio Signore, disse, io vi lascio come uno

Che in questa vita non vedrò mai più.

Lo so, ve l'assicuro, da una fonte autorevolissima,

Vi sono diverse opinioni su quanto intendesse dire,

Ma nessuno lo considera un pronostico felice.

Andato via l'araldo:

Coro delle donne – Arcivescovo, sicuro e rassicurato nel tuo destino, impavido fra le ombre, comprendi tu ciò che chiedi, comprendi ciò che significa?

Per la piccola gente trascinata nella trama del destino, per la piccola gente che vive tra piccole cose,

Lo sforzo sul cervello della piccola gente che affronta la condanna della casa, la condanna del suo signore, la condanna del mondo?

O Tommaso Arcivescovo, lasciaci, lasciaci, lascia la tetra Dover, e fa' vela per la Francia. Tommaso nostro Arcivescovo sempre nostro Arcivescovo anche in Francia. Tommaso Arcivescovo, stendi la bianca vela tra il cielo grigio e il mare amaro, lasciaci, lasciaci per la Francia.

La rappresentazione procede per Quadri, come una Sacra rappresentazione medioevale. Sulla scena è ora l'Arcivescovo, che intende riappropriarsi del suo ruolo; a lui si presentano quattro Tentatori, il primo dei quali sollecita Tommaso Beket ad abbandonare la sua avversione al re,

²² Un Coro di donne è presente in molte tragedie greche, ma non ve ne è nessuno che possa essere con certezza l'ispiratore della poesia di Eliot. Ciò conferma come nel drammaturgo lo spirito della cultura classica aleggi ancora nella cultura moderna.

anche in nome di quella amicizia che una volta intercorreva tra loro. Ma l'Arcivescovo è irremovibile. Il secondo Tentatore rimprovera a Tommaso di aver lasciato il Cancellierato per l'ambizione di guidare la vita spirituale di uomini e donne, senza esserne all'altezza; soltanto con l'adesione alla volontà di re e baroni si salverebbe da una sicura condanna. Il terzo Tentatore è un barone, ma che propone all'Arcivescovo un'alleanza tra la Chiesa e la sua casta, ovvero quella della proprietà terriera, contro la politica egemonica del re. Anche in questo caso il rifiuto di Tommaso Becket è netto. Il quarto Tentatore, subdolamente, propone all'Arcivescovo di perseguire fermamente gli stessi fini di pura spiritualità e di amore verso il prossimo, perché in fine siano la prova della sua vile ambizione.

Tommaso - Ma che c'è da fare? Che rimane da fare?
Non v'è corona durevole da conquistare?

Tentatore - Sì, Tommaso, sì; voi avete pensato anche a questo.
Ma che cosa può paragonarsi alla gloria dei Santi
Che abitano perennemente alla presenza di Dio?
Quale gloria terrena, di re o d'imperatore,
Quale terreno orgoglio, che non sia povertà
A paragone della ricchezza della celeste grandezza?
Cercate la via del martirio, fatevi il più basso
In terra, per essere alto nel cielo.
E guardate ben lontano sotto di voi, dove l'abisso è fermo,
I vostri persecutori, in un tormento senza tempo,
Bruciata passione, al di là dell'espiazione.

Come Gesù nel deserto è tormentato dalle tentazioni di Satana, (Matteo 4, 1-11; Marco 1, 12-13; 4, 1-13) così Tommaso deve affrontare le ingannevoli lusinghe dei suoi nemici. L'atmosfera è preoccupante e se ne fanno interpreti: il Coro delle donne, i Sacerdoti, i Quattro tentatori, ognuno dalla sua parte. E con un breve monologo dello stesso Tommaso che riflette sulle scelte operate nella sua vita, si conclude la Prima parte della rappresentazione.

Tra le due Parti di cui si compone l'opera Eliot inserisce un Intermezzo: ovvero la predica che l'Arcivescovo avrebbe pronunciato il giorno di Natale del 1170, una predica che ha per tema la Pace, che non può essere conseguita con le guerre, ma con atti di volontà e di amore tra gli uomini. Un tema che con altri motivi è nelle parole del Coro di donne e dei sacerdoti, ad inizio della Seconda parte. Tutti avvertono che qualcosa

di irreparabile sta per accadere. Infatti irrompono sulla scena quattro Cavalieri, inviati dal Re, che espongono all'Arcivescovo, frattanto giunto sulla scena, i capi d'accusa: essersi attribuito un potere che non gli competeva, così come avvenne a Gesù nel Sinedrio. Poiché i Cavalieri, mentre se ne andavano, hanno minacciato di tornare per fare giustizia, i Sacerdoti e i Servi sollecitano l'Arcivescovo a raggiungere la Cattedrale e lì porsi sull'altare; vorrebbero anche serrare le porte, ma Tommaso Bechet ordina di non farlo, sapendo che non potrà evitare la morte, secondo il passo evangelico: «Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Tuttavia non sia fatta la mia, ma la tua volontà» (Luca 22, 42).

Irrompono all'interno della cattedrale i Quattro Cavalieri che, stando ai piedi dell'altare, sfidano l'Arcivescovo, e lo sbeffeggiano come Gesù era stato deriso e torturato:

Cavalieri - (*Un verso ciascuno.*) Dov'è Becket, il traditore del Re?

Dov'è Becket, il prete intrigante?

Vieni giù Daniele nella fossa dei leoni,

Vieni giù Daniele per il marchio della bestia.

Vi siete lavato nel sangue dell'Agnello?

Vi siete marchiato col marchio della bestia?

Vieni giù Daniele nella fossa dei leoni,

Vieni giù Daniele ed unisciti alla festa.

Dov'è Becket, il ragazzaccio della Contrada Mercanti?

Dov'è Becket, il prete infedele?

Vieni giù Daniele nella fossa dei leoni,

Vieni giù Daniele ed unisciti alla festa.

Tommaso - L'uomo giusto

Come audace leone, dovrebbe essere senza paura. Eccomi.

Non traditore del Re. Io sono prete,

Un cristiano, salvato dal Sangue di Cristo,

Pronto a soffrire col mio sangue.

È questo il segno della Chiesa, sempre,

Il segno del sangue. Sangue per sangue.

Dato è il Suo sangue per comprare la mia vita,

Dato è il mio sangue per pagare la Sua morte.

La mia morte per la Sua morte.

C'è in questi sette versi l'enunciazione dell'idea di fondo dell'opera di Eliot. Il sangue di Cristo è lo stesso che scorre nelle vene di ogni uomo e

chiama ogni cristiano a dare la sua stessa vita per la salvezza di tutti. E come il Redentore si è immolato sulla croce, anche un semplice uomo, come Tommaso Becket, può andare incontro alla morte per il bene del prossimo. Delle due nature di Cristo: quella divina e quella umana, Eliot, con il suo riferimento al sangue, pone la luce sulla dimensione umana del figlio di Dio²³.

Tommaso Becket è sull'altare, è trafitto dalle spade, come Cristo sulla croce. Compiuto l'assassinio, i quattro Cavalieri, venuti sul Proscenio, trattandosi di un dramma storico, danno le opportune precisazioni su quanto è accaduto e in particolare sulle due diverse predisposizioni che hanno animato il Tommaso Becket Cancelliere e il Tommaso Becket prelado.

Andati via i cavalieri, dopo una invocazione dei Sacerdoti a Dio affinché protegga la Chiesa, il Coro delle donne esterna la sua ultima lamentazione a concludere la rappresentazione. Una lamentazione nella quale il sangue non è più tramite di vita, ma immagine degli stravolgimenti della Natura. Non resta che affidare la propria esistenza a Cristo Redentore il cui sangue ha salvato l'Umanità e a quello dei Martiri e dei Santi, che con il loro sacrificio hanno tracciato la via della salvezza.

Coro - Chiarite l'aria! pulite il cielo! lavate il vento! separate pietra da pietra e lavatele.

La terra è sozza, l'acqua è sozza, le nostre bestie e noi stesse insozzate di sangue. Una pioggia di sangue m'ha accecato gli occhi. Dov'è l'Inghilterra? dov'è il Kent? dov'è Canterbury?

Oh lontano lontano lontano lontano nel passato; ed io vado vagando in una landa di sterpi sterili: se li spezzo sanguinano; io vado vagando in una landa di aridi sassi: se li tocco sanguinano.

Come, come posso mai tornare alle soavi stagioni tranquille?

Notte, resta con noi, fermati sole, trattienti stagione, non venga il giorno, non venga la primavera.

E più oltre:

Noi Ti ringraziamo per le Tue misericordie di sangue, per la Tua redenzione di sangue.

Perché il sangue dei Tuoi martiri e santi

Arricchirà la terra, creerà i luoghi santi.

²³ Il tema delle due nature è antico e trovò una definizione dottrinale nel Concilio di Nicea nel 325; ma è nella moderna cultura, nella complessa vita di questi due ultimi secoli che è immagine di Cristo qualunque essere umano, uomo o donna di ogni razza, che gravato dalla povertà, o dalla malattia, è un povero Cristo.

Ché dove un santo ha abitato, dove un martire ha dato il suo sangue per il sangue di Cristo,
Là il suolo è santo, e la santità non si partirà da esso
Se pure lo calpestino gli eserciti, se pure i turisti verranno a visitarlo con le guide;
Da dove i mari dell'ovest rodono la costa di Iona,
Fin dove si muore nel deserto, fin dove si prega nei luoghi obliati presso la rotta colonna imperiale,
Da quel suolo scaturisce ciò che per sempre rinnova la terra
Se pure per sempre rinnegato. Perciò, Dio, noi Ti ringraziamo
Che hai dato una tale benedizione a Canterbury²⁴.

Thomas Becket, per il suo sacrificio, che lo accostava ai primi martiri, fu innalzato dalla Chiesa Cattolica agli onori degli altari. Nella contemporaneità, l'opera drammaturgica di Eliot riscosse un grande successo ed ebbe anche due versioni cinematografiche. In Italia, nel 1951 a Padova, *Assassinio nella Cattedrale* fu messa in scena con la regia dello storico del teatro Ludovico Zorzi; e della stessa Ildebrando Pizzetti creò una versione musicale.

²⁴ I brani qui riportati sono tratti T.S. ELIOT, *Teatro*, cit., traduzione di Alberto Castelli.

LA RIVELAZIONE DELLA GRANDE PITTURA.
IL PERIODO “BAROCCO” DI GIORGIO DE CHIRICO E IL RITORNO
ALL’ARTE SACRA

ABSTRACT

Il saggio analizza l’origine del periodo barocco di Giorgio de Chirico, legato alla riscoperta della tecnica dei maestri antichi e al crescente interesse per la pittura sacra tra fine anni Trenta e primi Quaranta. Opere come *Il buon samaritano*, *La salita al Calvario* e *Cristo e la Tempesta* sono messe in relazione ai suoi scritti sull’arte sacra, dove denuncia il degrado artistico, gli orrori della guerra e i crimini nazisti, sviluppando una pittura di intensa coscienza civile.

The essay explores the origins of Giorgio de Chirico’s Baroque period, linked to his renewed interest in Old Masters’ techniques and sacred painting between the late 1930s and early 1940s. Works such as *The Good Samaritan*, *The Ascent to Calvary*, and *Christ and the Storm* are examined alongside his writings on sacred art, in which he denounces artistic decay, the horrors of war, and Nazi crimes, developing a painting style marked by intense civic awareness.

PAROLE CHIAVE: de Chirico, Pittura sacra, Barocco, Seconda guerra mondiale.

KEYWORDS: de Chirico, Sacred painting, Baroque, World War II.

1. *Il mistero dell’arte*

Nell’incipit del testo *Il teatro spettacolo del 1942*, Giorgio de Chirico scrive: «Noi amiamo il “non vero”. Noi amiamo tutto ciò che ci ricorda la nostra vita, ma che “non è la nostra vita”; noi amiamo la finzione [...]. Noi chiediamo al teatro la finzione della vita, gli chiediamo una vita irreale»¹.

¹ G. DE CHIRICO, *Il teatro spettacolo*, in ID., *Scritti 1910-1978, Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellessa, S. D’Angelosante, P. Picozza,

Ci troviamo al principio della cosiddetta fase "barocca" dell'opera di Chirico, partita alla fine degli anni Trenta e sviluppata, in particolare, all'inizio degli anni Quaranta, per durare, con alcune trasformazioni, per circa trent'anni, sino al periodo finale della sua Neometafisica, iniziato intorno al 1968.

La "finzione" evocata dall'artista è, soprattutto, quella della pittura dei grandi maestri: infatti, come rileva Fabio Benzi, nella sua vera e propria fase "barocca", de Chirico imposta proprio su una esplicita «finzione il piano della sua spiazzante rappresentazione»².

In questo senso, il periodo "barocco" del *Pictor Optimus* rientra infatti in una nuova visione di teatralità e di "ritorno al museo", evidente già nelle sue opere degli anni Venti, che, secondo Maurizio Calvesi, non è una «brusca svolta», ma «il nuovo svolgimento di una premessa operante già nel momento metafisico», in cui, ad esempio, Giotto e i suoi seguaci erano stati eletti a fondamentale punto di riferimento³.

Elena Pontiggia, nella sua fondamentale monografia dedicata all'opera di de Chirico negli anni Quaranta sottolinea che:

tutta la pittura "barocca" di de Chirico è ispirata in realtà a un'epoca artistica di oltre tre secoli, dal Cinquecento alla metà dell'Ottocento o, per essere più precisi, da Raffaello, Dürer, Tiziano, Veronese e Tintoretto a Velázquez, Rubens, Snyders, Watteau, Chardin, Fragonard, Ingres, Delacroix, Courbet e Renoir, tutta la sua pittura "barocca", dunque, si manifesta come un teatro, anzi un teatro che rappresenta il teatro⁴.

Ma lo stesso Maurizio Calvesi aveva già segnalato un suo basilare saggio su de Chirico del 1988 come la fase "barocca" si colleghi alle sue ricerche sulla tecnica pittorica del passato:

la «facilità» e la «libertà» consentite dalla nuova tecnica, avendo a modello

Milano, La nave di Teseo, 2023, pp. 817, 823 (già in «L'illustrazione italiana», 25 ottobre 1942, con il titolo *Discorso sullo spettacolo teatrale*).

² F. BENZI, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 412.

³ M. CALVESI, *L'universo nella stanza*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni (dicembre 1992 - febbraio 1993), a cura di M. Calvesi, F. Benzi, M. G. Tolomeo Speranza, Roma, Carte Segrete, 1992, p. 37. Per questo articolo si ringraziano Luigi Montella, Paolo Picozza, la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

⁴ E. PONTIGGIA, *Giorgio de Chirico. Gli anni quaranta. La metafisica della natura, il teatro della pittura*, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 21.

Velázquez ma anche Rubens, Fragonard, Watteau, fanno approdare l'artista al barocco. È la pittura del Seicento, e del Sette, il modello tecnico della «bella materia tinta» e il Seicento (già guardato, del resto, almeno a partire dalle nature morte con cocomeri e corazze del 1922-23) diventa anche il modello stilistico, nelle «sprezzature» del pennello⁵.

Non a caso, è stato lo stesso de Chirico a definire il suo personalissimo ed “esteso” concetto di barocco, spesso riferito alla sua pittura dalla critica nella vecchia (e ormai abbondantemente superata) accezione negativa per mettere in cattiva luce il suo lavoro:

Questi due termini – barocco e barocchismo – li citano soprattutto i critici d'arte nei miei confronti, tendenziosamente e maliziosamente. Ciò dipende dal fatto che i sostenitori del modernismo inneggiano spesso all'arcaismo e al primitivismo perché, con le deficienze di questi due periodi d'arte tentano di giustificare l'impotenza dei pittori “moderni” dei nostri tempi. Essi quindi, i critici ignorano o fingono di ignorare che tutta l'arte dei periodi di grande evoluzione (da Michelangelo a Delacroix fino a Renoir) è arte barocca⁶.

In un'altra occasione l'artista ha oltretutto precisato che

in fondo barocco significa un periodo di arte in cui per maestria acquisita e per libertà di espressione l'artista è arrivato a fare quello che vuole senza impegnarsi in stili speciali. Per esempio si potrebbe anche dire che l'arte classica greca sia barocca in confronto a quella arcaica e l'arte ellenistica, barocca in confronto a quella classica⁷.

Fabio Benzi ha osservato giustamente che, sin dagli anni Trenta e nel suo periodo “neobarocco”, l'artista si dirige «verso una ricerca che individua nella tecnica pittorica il suo nucleo principale», dove torna ad appassionarsi alla «tecnica “antica” della pittura e ai suoi segreti alchemici» ed è proprio la “bella pittura”, secondo de Chirico, a essere «capace di realizzare qualunque assunto estetico»⁸.

⁵ M. CALVESI, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra di Venezia, Museo Correr (ottobre 1988-gennaio 1989), Milano-Roma, Mondadori-De Luca, 1988, p. 31.

⁶ G. DE CHIRICO, *Quarantanove domande a Giorgio de Chirico*, in ID., *Scritti*, cit., p. 2241 (già in «Il Tempo», 6 marzo 1958).

⁷ G. DE CHIRICO, *Un paradiso perduto. Così Giorgio de Chirico vede l'arte di oggi*, in ID., *Scritti*, cit., p. 2254 (già in «Orizzonti», 11 dicembre 1960).

⁸ F. BENZI, *Giorgio de Chirico*, op. cit., p. 437.

Ha sottolineato ancora Elena Pontiggia che «la pittura metafisica esprimeva la rivelazione magica, dietro il velo delle apparenze, dell'infinita vanità del tutto. La pittura barocca esprime ancora un oltre, ma lo coglie nella pittura stessa. Che è ancora una magia e rivela, dietro le modeste sembianze del presente, lo spettacolo irreali "di una natura meravigliosa"»⁹.

La fase "barocca" vede, pertanto, de Chirico in dialogo profondo con l'opera dei maestri del passato, alla ricerca dei segreti della materia pittorica della grande pittura e del suo enigma "metafisico" che l'artista cerca spesso di penetrare attraverso lo strumento della copia.

Difatti, il pittore scrive, non a caso, nel suo testo dedicato a *L'arte sacra*, che sarà trattato più avanti:

Le madonne di Raffaello, del Correggio e di Murillo hanno rivelato a Giorgio de Chirico, quand'era adolescente, la vera grandezza della pittura. È rimasto meravigliato davanti a quei quadri di cui l'esecuzione era così miracolosamente vibrante, così meravigliosamente sfumata e morbida, che, guardandola, il suo cervello ed i suoi occhi provavano come una dolce carezza. Già allora, mentre era ancora adolescente, intuì, pel merito di tali capolavori, che il mistero divino include nella sua grandiosità anche il mistero dell'arte¹⁰.

Va evidenziato poi che in questo contesto emerge con forza la nuova attenzione di de Chirico per l'arte sacra, nata proprio alla fine degli anni Trenta, dopo il suo ritorno dal soggiorno negli Stati Uniti, nel momento germinale della sua nuova fase "barocca".

Questa attenzione si collega, quasi naturalmente, all'interesse di de Chirico per la storia dell'arte e nella sua battaglia per un ritorno alla qualità della tecnica pittorica e disegnativa:

non vi può essere un netto distacco tra Arte Sacra e Arte profana. Intendo per quanto riguarda la qualità, cioè il valore artistico delle opere. Non sono mai esistiti nella Storia dell'Arte periodi in cui si son fatti capolavori in Arte Sacra, mentre in Arte profana si producevano opere mediocri, o addirittura brutte. Il valore artistico di un'epoca abbraccia tutta la produzione artistica di quell'epoca, così che per promuovere una Rinascita bisogna migliorare tutta la produzione artistica¹¹.

⁹ E. PONTIGGIA, *Giorgio de Chirico. Gli anni quaranta*, cit., p. 25.

¹⁰ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra* in ID., *Scritti*, cit., p. 1214 (già in *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi-Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945).

¹¹ G. DE CHIRICO, *Biennale 1952 a fuoco*, in ID., *Scritti*, cit., p. 1657 (già in «Biennale 1952 a fuoco», numero unico, 18 settembre 1952).

2. *L'approdo all'arte sacra*

Nel 1939, de Chirico dipinge quello che può essere considerato il suo primo vero quadro di tema evangelico: *Il buon samaritano*, una variazione, più che una vera e propria copia, di un omonimo dipinto di Eugène Delacroix (1852), artista, che, come si è visto, il *Pictor Optimus* inserisce proprio nella sua idea di “arte barocca” (figg. 1, 2)¹².

Il quadro di de Chirico appartiene senza dubbio alle sue esercitazioni sulla grande pittura dei secoli precedenti e delle copie dai capolavori di artisti come, ad esempio, Rubens, Dürer, Tintoretto o lo stesso Delacroix, ma alla copia, concentrata nella zona sinistra, il pittore italiano aggiunge degli elementi che, molto probabilmente, non sono casuali né irrilevanti¹³.

Infatti, mentre Delacroix si concentra sul samaritano che si china per prendersi cura dell'uomo ferito a terra, de Chirico utilizza lo spunto del pittore francese arricchendolo con la scena in secondo piano dei briganti che attaccano il malcapitato per derubarlo e lasciarlo steso mezzo morto. Un risalto particolare nel quadro è riservato al cavallo bianco (quello stesso dell'uomo aggredito? Oppure, più probabilmente, quello del Samaritano sceso a soccorrere il ferito) che assiste terrorizzato, con un gioco di rimandi teatrali, all'aggressione sullo sfondo.

La presenza del cavallo non appare fortuita e anche il suo colore bianco sembra connotarlo positivamente rispetto ai colori scuri dei cavalli dei predoni, il suo nitrito sembra diventare quasi un grido e la sua presenza sembra rivolta all'atto spietato che si consuma in secondo piano. Il cavallo non si rivolge al ferito e al samaritano ma guarda indietro o forse, simbolicamente, avanti verso l'aggressione, verso lo scatenamento della violenza che, come in un quadro antico, si sovrappone al gesto di umanità del soccorritore.

È lecito, pertanto, chiedersi se la variazione sul tema di Delacroix sia frutto di un mero capriccio stilistico, legato alla volontà di esercitare la

¹² Su de Chirico e l'arte sacra cfr. *La passione secondo de Chirico*, catalogo della mostra di Roma, Chiesa di San Francesco a Ripa, novembre 2004 – gennaio 2005, Roma, De Luca, 2004; *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, a cura di G. Gazzaneo, E. Pontiggia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012; *Giorgio de Chirico. L'Apocalisse e la luce*, a cura di G. Gazzaneo, E. Pontiggia, catalogo della mostra di Chieti, Palazzo de' Mayo, aprile – luglio 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012.

¹³ Su *Il buon samaritano* e le altre opere sacre di de Chirico citate nel testo cfr. in particolare E. PONTIGGIA, *La Bibbia secondo de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, cit., pp. 23-49.

propria abilità sul sentiero tracciato da un pittore ammirato e studiato da de Chirico, o se, invece, nasconda qualche elemento allusivo.

In ogni caso, quella a cui assistiamo è una scena di violenza e di amore, di una brutalità che si scatena furente e improvvisa su un uomo innocente, salvato dalla morte grazie all'atto caritatevole di uno sconosciuto.

«Il fatale anno 1939 era principiato; passò anche la primavera e venne l'estate; l'atmosfera si arroventava, carica di elettricità; si sentiva la guerra nell'aria, la guerra imminente»: de Chirico ricorda così l'anno dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale e il clima cupo, il senso di tragedia imminente che lo accompagnavano¹⁴.

Si può ipotizzare dunque che il sentimento di ansia per la guerra imminente espresso dall'artista nelle sue memorie possa coincidere con il suo primo dipinto che rappresenta esplicitamente un passo del Vangelo di Luca, una parabola che parla di ferocia, di violenza subita e di compassione¹⁵.

Va sottolineato come, proprio in questi anni di maturità, de Chirico abbandoni le sue posizioni di nichilismo "nietzscheano" nei confronti della religione espresse molto tempo prima, negli anni di gioventù.

Una traccia di un cambiamento di visione potrebbe forse essere individuata nelle opere che seguono le drammatiche esperienze della Prima Guerra Mondiale e della pandemia della febbre spagnola a cui de Chirico sopravvive nel 1918, come ricorda nelle *Memorie della mia vita*¹⁶.

È interessante che la trasformazione della pittura di de Chirico, con la chiusura della prima fase della sua Metafisica negli anni Dieci e l'inizio della sua fase "classica", sia aperta da un quadro ispirato a una parabola evangelica come *Il ritorno del figliol prodigo*, che però sicuramente allude, secondo Calvesi, al ritorno del pittore alla tradizione, che, molti anni più tardi, il pittore collegherà direttamente all'arte religiosa¹⁷.

Nel 1945 de Chirico pubblica, infatti (sdoppiandosi nello pseudonimo di Isabella Far) il suo libro *Commedia dell'arte moderna* che contiene scritti elaborati già negli anni precedenti, tra i quali spicca proprio l'importante, e già citato, testo *L'arte sacra* che aiuta a chiarire la sua visione negli anni intorno alla Seconda Guerra Mondiale, la sua idea provocatoria di un legame tra il depauperamento della tecnica pittorica e della qualità stilistica

¹⁴ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, in ID., *Scritti*, cit. p. 1382 (prima ed. Roma, Astrolabio, 1945).

¹⁵ Cfr. Lc 10, 25-37.

¹⁶ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 1324-1325.

¹⁷ Cfr. M. CALVESI, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, cit., p. 27.

e concettuale dell'opera d'arte, una vera e propria “profanazione” che si rispecchia in un “disastro” ben più esteso:

La nostra epoca ha creduto di poter profanare tutto senza rendersi conto del disastro al quale questo sacrilegio doveva fatalmente condurla. La decadenza e la profanazione dell'arte hanno generato la decadenza generale e pertanto la loro influenza sullo spirito degli uomini di oggi ha in gran parte dato origine a quello stato di immoralità e di debolezza intellettuale che sempre più esclusivamente regnano nel nostro secolo. Gli uomini hanno dimenticato che l'arte è sempre sacra, anche quando tratta un soggetto profano [...]. L'abbandono da parte degli artisti del nostro secolo delle pitture di soggetto religioso è indubbiamente dovuto al fatto che tali pitture richiedono una conoscenza molto seria del mestiere e, per cominciare, del disegno, poiché senza saper disegnare è troppo pericoloso affrontare delle scene raffiguranti molte figure in differenti posizioni e, in tal caso, anche la stilizzazione non faciliterebbe una sì rischiosa impresa¹⁸.

Nel suo scritto de Chirico (parlando di sé stesso in terza persona) mette poi l'accento sull'influenza che l'arte religiosa ha sempre avuto sul suo lavoro e all'importanza della copia e dello studio della grande pittura per la sua opera:

È a quei quadri che ha copiato passionatamente nei musei, cercando di fare delle copie che fossero opere d'arte, a quei quadri, dico, deve la comprensione della bellezza pittorica. Tale fatto è stato per lui una sì grande rivelazione, che da quel giorno ha cominciato a cercare, senza mai scoraggiarsi, di scoprire i segreti dei grandi maestri. Il lavoro di un artista è compensato, come ho detto, dalla presenza divina che egli sente lavorando, ed è essa che dà la costanza per perseverare nelle difficili ricerche dell'arte¹⁹.

Nello scritto di de Chirico il ritorno alla tradizione, l'esercizio della copia e la comprensione della “bellezza pittorica” si legano drammaticamente all'auspicio di una rinascita dell'arte (in particolare di quella sacra) e, potremmo dire, del mondo stesso di fronte alle devastazioni della guerra: «auguriamoci che ora, in cui tante chiese e tanti monasteri sono andati distrutti, tante grandi opere sparite per sempre, Dio ci vorrà concedere la rinascita dell'arte e permetterà ad alcuni uomini di essere di

¹⁸ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra*, cit., pp. 1215-1216.

¹⁹ Ivi, p. 1217.

nuovo dei veri artisti, degni di costruire i suoi templi e di abbellirli con "vere opere d'arte"²⁰.

In questo contesto un quadro come *Il Buon Samaritano* può essere dunque interpretato non solo come uno dei molti studi di de Chirico sulla "bellezza pittorica" di un artista a lui caro come Delacroix, ma anche come uno dei primi tentativi di dare vita a un rinnovamento dell'arte sacra in un'opera dove trapela l'inquietudine per la guerra che stava iniziando e, nonostante tutto, la bellezza di un gesto di misericordia per il prossimo, lontano dall'indifferenza di chi, nella parabola, non vuole vedere l'uomo morente.

Così, negli anni della guerra, l'interesse di de Chirico si concentrerà sulle immagini della *Crocefissione*, della *Deposizione* e della *Pietà*, tutte opere che denunciano il pathos e l'inquietudine di un tempo doloroso e cupo.

3. Il ritorno alla pittura religiosa

Nel quadro appena delineato, non sembra affatto casuale che, proprio nel 1940, quando la guerra infuria sull'Europa e il Nazismo sembra dilagare vittorioso, de Chirico dia il via alla sua elaborata serie di immagini dedicate alla Passione di Cristo, «l'uomo più degno di amore che si conosca», come scrive il pittore nelle sue *Memorie della mia vita*²¹.

Così troviamo la ceramica policroma della *Pietà* (1940) dove la Madre, nel suo dolore silenzioso, regge il corpo del Figlio afflosciato, in una composizione dedicata all'umanità posta di fronte alla durezza di una morte brutale: de Chirico, come ha notato Elena Pontiggia: «si confronta per la prima volta con un realismo doloroso che, in modi così diretti, non aveva mai espresso. Ed è il tema sacro a suggerirglieli»²² (fig. 3).

De Chirico, difatti, in questo periodo elabora un nuovo sviluppo del suo stile "barocco", fondendo elementi di quello che possiamo definire, appunto, "realismo" con delle forzature espressive che aveva, ad esempio, già sperimentato nel suo ciclo dedicato ai Gladiatori alla fine degli anni Venti.

Nei quadri e nel disegno che raffigurano la *Deposizione* del 1940, del 1940-1941 circa, e del 1941 circa e nel *Cristo in croce* del 1945 (figg. 4, 5), de Chirico dipinge dei cieli plumbei composti da preziose variazioni sul

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, cit., p. 1447.

²² E. PONTIGGIA, *La Bibbia secondo de Chirico*, cit., p. 38.

grigio e mette in evidenza la presenza di un sole offuscato, un sole nero che, come durante un'eclisse, emana un alone di luce rosata che circonda il suo disco annerito.

Analizzando la produzione sacra di de Chirico negli anni Quaranta si può notare infatti come de Chirico metta in evidenza la simbolica solarità di Cristo, nell'elemento della corona raggiata di luce che circonda la sua testa ad esempio nelle tavole dell'Apocalisse (ad esempio nella tavola *Io sono l'Alfa e l'Omega; ...qualcuno simile a un figliuolo d'uomo; ...ed ecco un cavallo bianco*), in *Cristo e la tempesta* del 1948 e in quadri che rappresentano Gesù poco prima di morire, come accade nel *Cristo sulla Croce* del 1945²³.

Il diadema raggiato di luce scompare, come un sole spento, proprio quando Gesù è morto e viene tirato giù dalla Croce, come si può notare nelle già citate Deposizioni, dove resta il sole nero a marcare le tenebre che calano sul mondo intero dopo il martirio del Redentore.

De Chirico dipinge questi quadri in uno dei periodi più violenti e tragici della storia dell'umanità e che queste opere riflettano il momento storico in cui sono state dipinte è chiarito anche da un altro dei testi contenuti nella *Commedia dell'arte moderna*, in quel *Discorso sulla mentalità* che potrebbe essere scambiato come un semplice esempio della polemica di de Chirico contro il modernismo ma che, in realtà, è una testimonianza della sua alta coscienza civile, etica e religiosa, e di una visione politica in cui i crimini del nazifascismo sono denunciati con estrema lucidità.

Jole de Sanna, commentando gli scritti della *Commedia dell'arte moderna*, nota giustamente che «de Chirico non è un artista allineato. Ma è ben altro che un artista disimpegnato»²⁴.

Da quello che si legge è evidente che de Chirico stia scrivendo mentre il conflitto è ancora in corso: «La domanda che si fanno oggi molte persone è: come questa guerra è stata possibile? Come si è potuti giungere a questa guerra che rovina l'Europa e persino il mondo?»²⁵.

Il pittore mette dunque l'accento proprio sul male dell'egoismo, della mancanza di compassione e di misericordia:

²³ Sulla solarità di Cristo cfr., ad esempio, P. MARONE, *Il tema del Christus Verus Sol nella letteratura cristiana antica*, «Annales Theologici», 30, 2016, pp. 371-382.

²⁴ J. DE SANNA, *Postfazione*, in G. DE CHIRICO, I. FAR, *Commedia dell'arte moderna*, Milano, Abscondita, 2002, p. 269.

²⁵ G. DE CHIRICO, *Discorso sulla mentalità*, in ID., *Scritti*, cit., p. 1242 (già in *Commedia dell'arte moderna*, 1945).

disgraziatamente, però, già da molto tempo, l'idealismo delle epoche romantiche ha dovuto cedere il passo a un super-egoismo meschino e spaventosamente miope. Così si è finito con l'assistere a cose incredibili, come il fatto di paesi diretti da criminali della peggiore specie, ai quali l'"egoismo del ventesimo secolo" ha completamente lasciato carta bianca ²⁶.

Nella sua lamentazione de Chirico connette con chiarezza gli orrori della guerra e i crimini nazisti con la figura apocalittica dell'Anticristo che diffonde sulla terra quel male che Cristo ha cercato invece di far scomparire:

Poi ne sono venuti dei mali! Quanti mali! Dove sono venuti? Forse che l'Anticristo ha voluto soggiornare con i suoi accoliti sulla nostra terra per predicare le scienze dell'inferno? Abbiamo visto il male, quel male che Gesù Cristo ha cercato di circoscrivere, di limitare sempre più, per farlo finalmente sparire, abbiamo visto, dico, quel male dilagare per tutta l'Europa, ed oltre, portato da milioni di suoi seguaci e questo è il fatto più terribile di questa terribile guerra e di questo fatto non si parla abbastanza ed anche non si parla affatto [...]. Prima di questa guerra la malvagità già latente era ancora abbastanza passiva, ora essa possiede una forza dinamica degna di migliori mete. Un'umanità sprovvista di dogmi morali si muta presto in un branco di belve. In Europa ed altrove i principi morali sono stati dimenticati da molto tempo [...]. Come lo ha bene capito la banda di Hitler, questo stato d'animo degli uomini del suo tempo! E questa banda non ha esitato di affrontare l'assurdo, facendo passare il male per il bene supremo, il delitto per il patriottismo e l'eroismo e delle teorie di un'inedita criminalità per una specie di nuova religione. Gli uomini di oggi, senza dogmi, né base morale, né intelligenza, hanno accettato il male, l'assurdo, il delitto nella vita, come prima l'avevano già accettato nell'arte²⁷.

De Chirico fa coincidere la sua visione, profondamente etica, di un mondo pervaso dalla malvagità, dall'egoismo, dall'arrivismo e dall'avidità con le immagini di un "sole velato e triste", chiedendosi se tutto questo non sia addirittura opera del demonio:

altrimenti come faranno quegli uomini che videro o vissero lo spaventoso passaggio di quest'uragano di fuoco e di terrore, ma ove i lampi, malgrado tutto, rischiaravano le tenebre ricordando a uomini infelici che la luce esiste ancora in

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, pp. 1242-1244.

luoghi lontani e può tornare, come il sereno torna dopo la tempesta? Quante persone allora hanno avuto l'illusione che dopo il sole tornerà e che esse potranno ricominciare a vivere la loro solita vita e forse goderla meglio! Per molti uomini l'uragano si è allontanato e, nonostante ciò, dopo la gioia dei primi momenti, essi constatano con stupore che i raggi del sole sono velati e tristi. Che cosa avviene? È forse il demonio che con il suo spirito ci ha contaminati? È forse il demonio che ci ha lasciati eredi della mentalità che si basa sulla cattiveria, l'egoismo, l'arrivismo e l'avidità, poiché questa mentalità esiste e predomina?²⁸.

In questo senso de Chirico mette insieme delle opere sacre che riflettono molto bene queste sue parole, a partire dalla violenza dei briganti che assalgono l'uomo poi soccorso dal buon samaritano, fino alla Crocifissione di Cristo e alla sua Deposizione dalla Croce con il cielo offuscato e il sole oscurato dalle tenebre del male. Nel suo scritto de Chirico evoca l'Anticristo apocalittico e il Demonio, che sembrano corrispondere al passo delle *Memorie della mia vita* in cui il pittore parla dei "primi SS" arrivati a Firenze, delle "spaventose apparizioni" di ectoplasmi "dal colorito minerale" e dagli "occhi glauchi e murati", esecutori materiali e criminali dei crimini di quella che egli stesso ha definito la più gigantesca associazione di malviventi guidata dal più grande criminale della storia, mostruosi delinquenti hanno potuto avvelenare completamente la morale degli uomini e stimolare il totale sviluppo dei peggiori istinti²⁹.

De Chirico si mostra pertanto come un acuto critico dei suoi tempi e assume una posizione forte e niente affatto scontata di fronte alla Shoah e ai crimini nazisti, come si nota ancora nelle sue *Memorie della mia vita* e come in suo articolo del giugno 1945 dedicato all'amico Arturo Nathan, il pittore e poeta imprigionato dai nazisti e morto nel campo di sterminio di Biberach an der Riss: «quell'uomo così puro e innocente è stato vigliaccamente assassinato dai carnefici nazisti, da quei mostri-fantasma che, come dice Kessel, hanno gli occhi glauchi e murati ed il colorito minerale»³⁰.

L'uomo innocente aggredito dai briganti e salvato dalla misericordia del buon samaritano e Cristo stesso che immola sé stesso per la redenzione dell'umanità in un atto di misericordia assoluto si presentano dunque come due vittime innocenti massacrati dalla crudeltà e dall'egoismo dei

²⁸ Ivi, p. 1243.

²⁹ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 1388-1389.

³⁰ G. DE CHIRICO, *Arturo Nathan pittore e poeta*, in ID., *Scritti*, cit., p. 1534 (già in «Domenica», 3 giugno 1945).

loro carnefici, innocenti come l'amico Nathan nel commosso ricordo di de Chirico.

Nel buio di un mondo dominato dal male che de Chirico, non a caso, identifica, come si è visto, con l'Anticristo e il demonio, Gesù perde la sua solarità divina e muore da uomo innocente, mentre il sole oscurato segue il momento in cui Cristo sta per spirare: la rappresentazione di eventi così sconvolgenti è trattata da de Chirico con una composta e rigorosa resa figurativa, con raffinata e dolente compostezza cromatica.

Memore della *Crocefissione* di Max Klinger del 1890 (fig. 6), nel suo *Cristo in croce* del 1945, l'artista dipinge Gesù e i ladroni su croci basse quasi al livello del suolo, forse per rafforzare la potenza metafisica della scena (come quando dipingeva le sue statue erette su piedistalli molto bassi), ma anche, probabilmente per potenziare il dramma di una morte che coinvolge tutta l'umanità³¹.

Non a caso, già nel 1920, in un articolo poi ripubblicato proprio nella *Commedia dell'arte moderna*, de Chirico aveva scritto della *Crocefissione* di Klinger:

Tutto il quadro è teatrale, ma non nel senso che si dà comunemente a questa parola. Infatti mentre in alcuni artisti la teatralità dell'opera è un aspetto che sottentra nel quadro senza che intervenga la volontà del pittore, e pertanto il valore estetico e spirituale dell'opera viene a essere assai diminuito, in questa pittura di Klinger l'aspetto teatrale è voluto e cosciente, poiché di esso non è stato preso che il lato metafisico cui ho già accennato, la qual cosa, anziché menomare, accresce la potenza spirituale dell'opera. Dietro i personaggi del quadro, come uno scenario calato nel fondo, si vede il panorama delle case e delle torri di Gerusalemme. I personaggi sono tutti disposti quasi sullo stesso piano, sopra una specie di terrazzo che sembra l'altipiano d'un monte, coperto di lastre, e destinato ai supplizi. I tre crocifissi sono attaccati a croci basse con i piedi che quasi toccano la terra. Cristo, visto di profilo, non appare come un agonizzante ma come un uomo che vive e soffre, simbolo dell'uomo straordinario e del suo destino. Davanti al Cristo sorge un gruppo in cui si vede la Maddalena dolorante e, discosta dal gruppo, la madre, severa, spettrale e statuarica. A sinistra sorgono figure di spettatori simili a strane apparizioni di lottatori da fiera e di comparse da melodramma³².

³¹ Cfr. ad esempio G. DE CHIRICO, *Quelques perspectives sur mon art*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 703-707 (già in «L'Europe centrale», Praga, aprile 1935).

³² G. DE CHIRICO, *Max Klinger*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 277-278 (già in «Il Convegno», I, 10 novembre 1920).

Così, nel *Cristo in croce* del 1945, de Chirico si ispira ancora una volta all'opera di un pittore che ammira, componendo una variazione della sua crocifissione in cui vengono intensificati gli elementi drammatici.

Nel quadro di de Chirico Cristo è davvero un «uomo che vive e soffre, simbolo dell'uomo straordinario e del suo destino», anche se l'aura splendida che circonda il capo di Gesù esalta, raffigurando «la luce che splende nelle tenebre» di un Dio che si è fatto uomo e che, innocente, viene martirizzato per tutta l'umanità.

Quindi non sembra casuale se, in modo simbolico, uno dei due malfattori crocefissi con Gesù («il buon ladrone», con ogni probabilità) riceve la luce che rischiara il suo corpo, mentre l'altro resta in ombra, nelle tenebre che non accolgono la «vera luce» di Gesù³³.

Ancora «davanti al Cristo sorge un gruppo in cui si vede la Maddalena dolorante e, discosta dal gruppo, la madre», una Madonna che, tuttavia, non è «severa, spettrale e statuaria», ma una donna sconvolta dal dolore, che dà addirittura le spalle al Figlio crocifisso per rivolgersi, con un efficace espediente scenico, quasi allo spettatore come accade nella scultura della *Pietà* e, come si vedrà, accadeva nella prima versione de *La Salita al Calvario*.

La Madonna disperata che si copre il volto rappresenta il primo fulcro scenico della composizione e il suo volto accompagna lo spettatore alla figura del Cristo che sta per spirare.

L'opera si trasforma così quasi in uno *Stabat Mater* dove la Madonna *lacrimosa* ci unisce in un legame di compassione ai suoi patimenti e ci fa partecipare al suo tormento e al suo pianto per la morte del Figlio.

De Chirico utilizza uno stile di grande intensità in cui il realismo si fonde alle deformazioni espressive, evidenti nel volto della Madre di Cristo e nel gesto della Maddalena che si inginocchia con le mani giunte, con una deformazione delle articolazioni che aumenta la forza tragica della rappresentazione e che ritroveremo quasi identica ne *La Salita al Calvario*, quadro considerato il capolavoro della produzione sacra di de Chirico.

Il pittore parte così dall'ispirazione di Klinger, ma, come si è visto, cambia la struttura e la potenza della sua teatralità: la quinta scenica è composta dalla disposizione dei diversi personaggi ma la frontalità e il dialogo diretto tra chi guarda e il Cristo morente è sostenuto dal dolore di Maria che, collocata al centro e sul limite della composizione, sembra condividere il suo dolore con l'intera umanità.

³³ Cfr. Lc 23, 39-43; Gv 1,5.

Al culmine della guerra e dei suoi orrori, de Chirico mantiene qualcosa della sospensione "metafisica" di Klinger, ma immette nel dipinto la presenza deflagrante della "realtà profanata" (titolo di un altro scritto di quegli anni), come accade ne *La Salita al Calvario* dove è San Francesco a dare le spalle alla scena di Gesù caduto sotto il peso della croce, qui è Maria che, molto probabilmente in modo simbolico, a voltarsi verso di noi, mostrando il suo volto in lacrime e ad acuire la potenza raggelata e dolorosa dell'intero quadro.

Il dramma si consuma nel grigio spento e magistrale della splendida materia della pittura di de Chirico di quegli anni e le rispondenze sottili tra i diversi toni cromatici aumentano il senso tragico della composizione, nella luce irreale delle tenebre che arrivano a segnare la morte di Cristo e il metaforico buio che cala su tutta la terra.

In questo contesto si comprende come de Chirico abbia voluto dipingere il quadro a mezzo busto de *La Maddalena* (1946) di cui esistono anche dei disegni preparatori che hanno portato il pittore a fissare l'insieme della tela e l'espressione ispirata della donna (fig. 7).

In questo dipinto de Chirico non ha rappresentato però la Maddalena addolorata per la Passione di Gesù ma una donna dal volto sereno che, nella sua scabra e sobria nudità, volge lo sguardo verso l'alto, verso la luce divina che ne rischiarà gli occhi e il volto.

La croce fatta di legni poveri e il paesaggio quasi desertico accompagnano la figura di una Maddalena assorta e ascetica: l'opera dipinta a olio è frutto, infatti, di un processo di semplificazione in cui il pittore elimina ad esempio il tradizionale particolare del teschio nell'ombra per dare maggiore risalto alla figura della donna che domina quasi completamente l'intera composizione.

Al di là del dolore e del pianto per la Passione di Cristo, de Chirico sembra dare spazio così alla conversione e alla preghiera di una Maddalena che si è spogliata degli orpelli mondani superando le tenebre del peccato e della morte, il dolore e la disperazione per trovare l'illuminazione nella pace della fede e la serenità della preghiera e della meditazione mistica.

4. La Passione e la Tempesta

Molti elementi delle opere già analizzate ci portano così al capolavoro dell'opera sacra di de Chirico: l'imponente quadro de *La salita al Calvario*, da cui non ha mai voluto separarsi e che, come ricorda Paolo Picoz-

za, aveva una posizione speciale nella sua stessa casa romana di Piazza di Spagna con un'intera parete riservata (fig. 8).

L'opera è stata poi donata dalla vedova Isabella ai Frati Minori della chiesa romana di San Francesco a Ripa e oggi è collocata nella cripta della stessa chiesa dove è sepolto Giorgio de Chirico³⁴.

Il dipinto oggi è noto nella sua versione finale, successiva al 1954, tuttavia da una fotografia conosciamo la prima stesura della tela (databile tra il 1947 e il 1954) ed è recentemente emerso un primo disegno preparatorio dell'insieme (figg. 9, 10).

L'opera è esplicitamente modellata su *La salita al Calvario* di Rubens conservata ai Musées Royaux des Beaux Arts a Bruxelles del 1634-1637 (fig. 11), ma si notano anche suggestioni di Tintoretto, El Greco, Dürer e Pieter Bruegel il Vecchio, in una ricchezza di riferimenti che dimostra in modo chiaro la complessità di riflessioni che fonda le opere "barocche" di de Chirico.

La prima versione presentava una composizione molto più affollata con «la parte sinistra gremita di personaggi fino all'inverosimile» dove «la scena vorticava in un groviglio di estrema drammaticità. Compare in questa versione anche il volto di una Madonna assai intenso che richiama quello della *Pietà* in terracotta del 1940», come ha messo in evidenza Paolo Picozza, a cui si deve un'acuta lettura e contestualizzazione del dipinto nel contesto della spiritualità francescana a cui de Chirico era legato³⁵. Nella prima versione le masse delle figure costruivano un sviluppo tragico coronato dalla figura del Cristo caduto sotto il peso della Croce ma segnato dalla "solarità" della corona raggiata che si può ancora ammirare nella versione definitiva.

Nella prima stesura, compariva anche la figura di Veronica, la pia donna che porge il velo a Cristo per detergerne il volto insanguinato, insieme alla Maddalena inginocchiata con le mani giunte di fronte a Cristo che è rimasta nella versione definitiva e che compare, quasi identica, nel *Cristo in Croce* del 1945.

Nelle due versioni del dipinto resta fondamentale la figura di San Francesco d'Assisi che si pone alla ribalta del quadro: al Santo, patrono d'Italia proprio dal 1939, de Chirico era molto legato e alla sua contem-

³⁴ P. PICOZZA, *De Chirico sulle orme di Francesco d'Assisi*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, cit., p. 62. Sull'opera e la relativa bibliografia cfr. L. CANOVA, *Francesco e la Croce. La salita al Calvario di Giorgio de Chirico*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 22-23, 2023, pp. 33-59.

³⁵ P. PICOZZA, *De Chirico sulle orme di Francesco d'Assisi*, op. cit., p. 62.

plazione (che paradossalmente dà le spalle all'intera scena di Cristo che sale al Calvario) il pittore affida l'evocazione del dramma della Passione di Gesù.

Come ha scritto Paolo Picozza:

Francesco, stando alla "ribalta" del quadro, rinvia certamente alla scena della Passione, *ma soprattutto a ciò che è realmente dietro* "la caduta di Gesù Cristo sotto il peso della croce", ciò che è all'origine ultima e definitiva della Croce, del Crocifisso: la bellezza di un Dio che, per toccare il cuore dei figli dimentichi di Lui, si esprime nell'opposto della bellezza, ossia nell'immagine sfregiata, orrida, che suscita orrore per la sua bruttezza, la figura dell'Uomo più umiliato nella storia umana³⁶.

Tuttavia, nonostante la caduta e il dolore che lo circonda, Cristo indica il cielo, coronato di luce come un sole a cui ci si può rivolgere in momenti tenebrosi, una figura quasi di eroe "classico" e non un uomo massacrato dalle torture.

Su questa traccia è dunque possibile ipotizzare che de Chirico abbia voluto far coincidere il monte Calvario con il fianco del monte della Verna dove Francesco sta pregando con sguardo assorto e gli occhi abbassati, meditando sulla Passione e sulla Croce di Gesù, pochi momenti prima di essere stigmatizzato.

Con una soluzione di intensa potenza figurativa, l'artista ritrae il santo incappucciato, con gli occhi assorti abbassati, mentre è Cristo coronato di luce l'unico dei personaggi a rivolgersi verso di noi indicando il cielo con gli occhi colmi di sofferenza di un vero e proprio "uomo dei dolori".

Utilizzando l'impianto teatrale, molto caro alla sua visione della pittura, de Chirico pone Francesco alla ribalta del quadro e la sua presenza ha un ruolo fondamentale di quinta scenica, pensata non come un semplice trucco formale, ma come il tramite di una vera e propria rivelazione, sviluppando la sua idea "barocca" dell'arte come spettacolo, dell'apertura del sipario che copre il mondo come una coltre opaca e che l'artista metafisico riesce a spalancare in un attimo di chiaroveggenza: un "aspetto teatrale" che, come sappiamo, per l'artista «accresce la potenza spirituale dell'opera».

Il "barocco" dechirichiano trova qui uno dei suoi momenti più alti, in un'opera dove il dialogo scenico si stringe intorno alle figure di Francesco e del Cristo, il Redentore sofferente, morto e risorto visto come

³⁶ Ivi, p. 64.

un'ancora di salvezza per l'umanità sconvolta dalla violenza e dalla guerra.

Così, in un modo che non appare casuale, nel 1948 de Chirico dedica una delle sue ultime composizioni sacre a *Cristo e la tempesta*, che oggi fa parte della collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani (fig. 12).

De Chirico, con una superba energia pittorica, dipinge con la sua materia traslucida, la schiuma furente mare agitato e le nubi e l'uragano che si scaglia sulla barca nella tempesta, squassata dal vento che terrorizza i discepoli sconvolti dal panico, un capolavoro in cui è stato capace di dare forma concreta alla furia degli elementi e al terrore che deforma le anatomie e le espressioni degli apostoli mentre Cristo continua a dormire, candido e lucente nelle tenebre.

Forse de Chirico ha voluto alludere all'umanità sconvolta dalla guerra e alla necessità di tenere salda la fede quando tutto il mondo appariva sconvolto dall'uragano del conflitto.

Cristo, nonostante il sonno, irradia la sua luce agli apostoli terrorizzati poco prima di placare il vento e le onde: la guerra era da poco finita e il mondo stava tornando sereno e il quadro sembra quasi avere il valore di un ex voto per il ritorno della pace sulla terra.

De Chirico ha dato dunque un'alta testimonianza morale di civiltà, in uno stretto contatto con i grandi pittori della storia dell'arte, ma anche con gli eventi tragici del suo tempo, a cui non resta indifferente ma ai quali risponde con i suoi alti strumenti della pittura e della scrittura.

Il pittore è riuscito così a infondere un senso speciale alla sua arte negli anni più cupi della Seconda guerra mondiale, dando forma alla violenza e alla misericordia, al martirio, al dolore, alla paura e alla fede con i mezzi splendidi di una pittura straordinaria che prende corpo nello splendore, nella trasparenza, nella fluidità e densità della materia pittorica che chiedeva a Dio nella sua *Preghiera del mattino del vero pittore*.³⁷

L'artista, parlando di sé stesso, con lo pseudonimo di Isabella Far, scrive che:

il mistero divino include nella sua grandiosità anche il mistero dell'arte. Gli fu in tal modo concesso di capire che l'arte è il fenomeno il quale con la sua perfezione ci porta più vicino a Dio; gli fu concesso di capire che in essa si rivela la presenza divina e la contemplazione di un'opera d'arte ci purifica, così come

³⁷ G. DE CHIRICO, *Preghiera del mattino del vero pittore* in ID., *Scritti*, cit., p. 1143 (già in «L'Illustrazione Italiana», 19 luglio 1942).

la Comunione fatta in uno stato di fede profonda [...]. Solo il ritorno, se mai avverrà, della serietà e della coscienza negli artisti permetterà un ritorno alla pittura religiosa, che esige delle reali conoscenze e degli uomini di talento³⁸.

La pittura religiosa di de Chirico inverte dunque queste parole nella struttura fisica e nella sostanza intellettuale della sua tecnica esecutiva, in una rappresentazione dove il "barocco" prende nuova forma grazie al sostegno potente di una sacralità che si innesta sui misteri della materia cromatica e sulla forza intellettuale di una visione civile del mondo e della missione dell'arte.

³⁸ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra*, cit., p. 1214.



Fig. 1 - Giorgio de Chirico, *Il buon samaritano*, 1939, olio su tela cm 73,2x 97,6, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

Fig. 2 - Eugène Delacroix, *Il buon samaritano*, 1852, olio su tela, cm 33,7x41,9, Victoria and Albert Museum, Londra.



Fig. 3 - Giorgio de Chirico, *Pietà*, 1940, ceramica policroma, cm 28x22,7x16,5, Galleria d'Arte Moderna, Udine.



Fig. 4 - Giorgio de Chirico, *Deposizione*, 1940, olio su tela, cm 32,5x23,5, Galleria d'Arte Moderna, Udine.

Fig. 5 - Giorgio de Chirico, *Cristo in croce*, 1945, olio su tela cm 80x110, collezione privata.

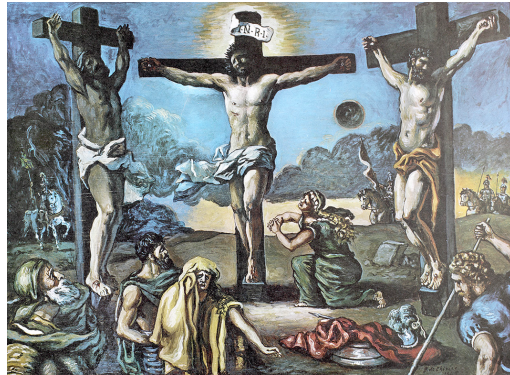


Fig. 6 - Max Klinger, *Crocefissione di Cristo*, 1890, olio su tela cm 251x465, Museum der Bildenden Künste, Lipsia.

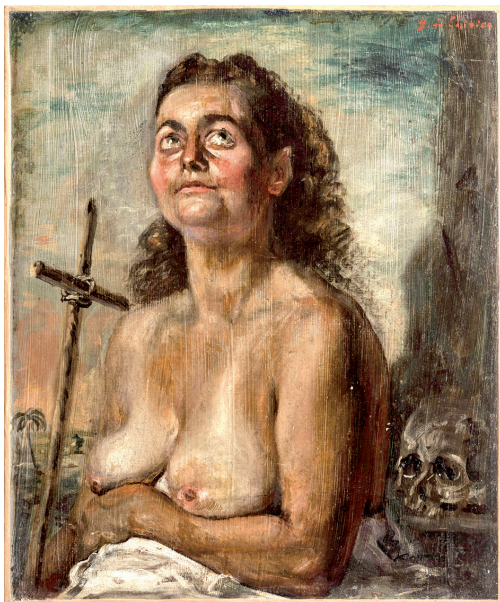


Fig. 7 - Giorgio de Chirico, *La Maddalena*, 1946, olio su tela cm 60x50, collezione privata.



Fig. 8 - Giorgio de Chirico, *La salita al Calvario*, 1947-post 1954, olio su tela cm 185x160, Comunità Francescana di San Francesco a Ripa, Roma.



Fig. 9 - Giorgio de Chirico, *La salita al Calvario*, prima versione, 1947-1954, Archivio Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

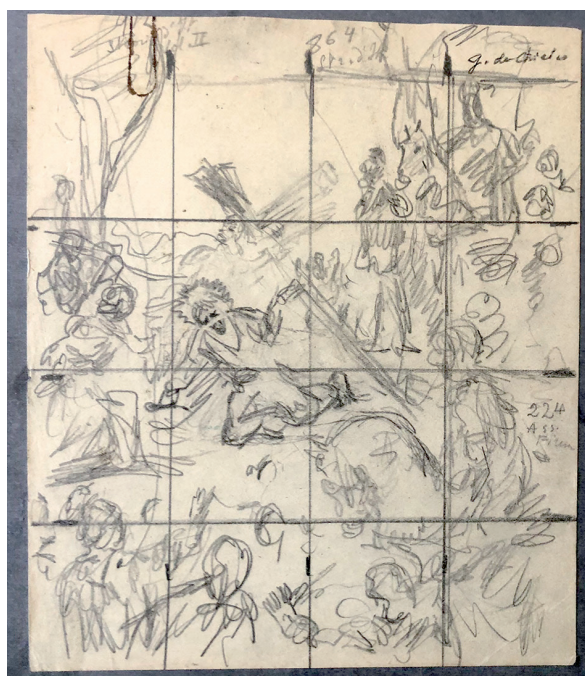


Fig. 10 - Giorgio de Chirico, *Studio preparatorio per La Salita al Calvario*, 1947c., Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



Fig. 11 - Pieter Paul Rubens, *La salita al Calvario*, 1634-1637, olio su tela, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Fig. 12 - Giorgio de Chirico, *Cristo e la tempesta*, 1948, olio su tela cm 73x98, Collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani, Città del Vaticano.

FILOLOGIA, LETTERATURA E CULTURA POPOLARE
NELLO SCOTELLARO DI GIOVANNI BATTISTA BRONZINI

ABSTRACT

Vengono qui ripercorse le tappe che definiscono il rapporto di Giovanni Battista Bronzini, antropologo e studioso delle tradizioni popolari, con il poeta Rocco Scotellaro: coetanei e conterranei, entrambi hanno reso nota la difficile realtà lucana e contadina della metà del Novecento e hanno contribuito alla conoscenza degli aspetti socio-antropologici di quella stessa realtà, in una dimensione di profonda fede meridionalista.

Here we retrace the stages that define the relationship between Giovanni Battista Bronzini, anthropologist and scholar of popular traditions, and the poet Rocco Scotellaro: born a short distance apart and in the same Lucania, both have made known the difficult Lucanian and peasant reality of the mid-twentieth century and have contributed to the knowledge of the socio-anthropological aspects of that same reality, in a dimension of profound Southernism.

PAROLE CHIAVE: Rocco Scotellaro, Giovanni Battista Bronzini, Letteratura popolare, Demologia, Antropologia, Tradizioni popolari, Demofilologia.

KEYWORDS: Rocco Scotellaro, Giovanni Battista Bronzini, Popular literature, Demology, Anthropology, Popular traditions, Demological philology.

In un piccolo libro del 1975, intitolato *Profili e affetti di maestri*, Giovanni Battista Bronzini rievocava Giuseppe Cocchiara, Angelo Monteverdi, Vittorio Santoli e Paolo Toschi, il suo più diretto Maestro, scomparsi nell'arco del decennio precedente: inquadrava così nella cornice dei «legami di studio» e dei «vincoli di affetto» il profondo e duraturo rapporto con la *bella scola* da cui si onorava di provenire¹. Da quei Maestri, aveva

¹ G. B. BRONZINI, *Profili e affetti di maestri*, Matera, F.lli Montemurro Editori, 1975, p. 3: il volume è il n. 12 della Biblioteca di Cultura 66 (BC66), fondata e diretta da Bronzini nel '66 col proposito di accogliere «lavori che trattino, in una prospettiva critica e storica, argomenti di vivo e attuale interesse culturale nei diversi settori delle scienze

preso una spiccata sensibilità filologica che applicava allo studio dei testi popolari, con risultati che, anche nel caso di Rocco Scotellaro, hanno segnato un prima e un dopo Bronzini.

A Scotellaro, Bronzini è arrivato dopo numerosi altri studi sulla letteratura popolare e, soprattutto, con un consistente bagaglio di conoscenze sulle tradizioni popolari e sul *ciclo della «vita umana»* in Lucania², l'argomento del suo fortunato e importante primo libro pubblicato nel 1953, proprio nell'anno della morte del giovane poeta di Tricarico: una coincidenza del tutto casuale, nella quale tuttavia si scorge a posteriori la sinopia del successivo agguerrito percorso di ricerca.

Il libro d'esordio, prefato da Toschi, seguiva di soli otto anni la pubblicazione del *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi³, che aveva sollevato il velo dalle miserie del Mezzogiorno, aveva contribuito a creare «il mito dell'anima di una regione»⁴ e aveva fatto conoscere aspetti folclorici tipici di quella realtà. *Tradizioni popolari in Lucania* era il frutto di un'inchiesta condotta col proposito di invertire la tendenza alla genericità «propria del folklorismo dilettantistico e superficiale» che aveva caratterizzato «non poche raccolte demologiche a confini regionali»⁵. A questo scopo, Bronzini aveva adottato il modello gennepiiano di questionario, «ritoccato e modificato come l'esperienza stessa consigliava»⁶: sicché, il volume, in quanto «controcanto scientifico di una efficace visione poetica»⁷, nel '55 fu apprezzato per metodo e per sistemazione della materia anche da

umanistiche, economico-sociali, nonché tecniche». Nella *Prolusione di ringraziamento al Consiglio di Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bari pronunciata in occasione del conferimento del titolo di Professore Emerito*, Bronzini ricorda altri suoi Maestri, appartenenti all'Ateneo barese e all'Accademia italiana; ricorda altresì i nomi di alcuni «‘mostri sacri’ della cultura demologica e filologica» collocati su una scena ampiamente internazionale (il testo conclude una sezione speciale del numero di «Lares» dedicata al ricordo di Giovanni Battista Bronzini, scomparso improvvisamente il 17 marzo 2002: luglio-settembre 2001, vol. 67, n. 3, pp. 453-455).

² G. B. BRONZINI, *Tradizioni popolari in Lucania. Ciclo della «vita umana»*, Prefazione di P. Toschi, Matera, Edizioni Montemurro, 1953; poi G. B. BRONZINI, *Vita tradizionale in Basilicata*, Matera, F.lli Montemurro Editori, 1964 (si cita da questa edizione); poi G. B. BRONZINI, *Vita tradizionale in Basilicata*, ristampa fotomeccanica, Galatina, Congedo, 1987.

³ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Roma, Einaudi, 1945.

⁴ F. VITELLI, *I fiori matematici. Percorsi della modernità in scrittori del Novecento*, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 142.

⁵ G. B. BRONZINI, *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., p. VIII.

⁶ *Ibidem*.

⁷ F. VITELLI, *I fiori matematici*, cit., p. 142.

Pasolini⁸, di cui contestualmente usciva il *Canzoniere italiano*, l'antologia di poesia popolare italiana per la quale risultò utile anche la ricerca di Bronzini⁹. Apprezzamento particolarmente significativo, considerato che, in origine, all'allestimento del *Canzoniere italiano* avrebbe dovuto collaborare anche Toschi e che tale collaborazione sfumò per una certa freddezza di Pasolini¹⁰.

In una nota bibliografica integrativa, Pasolini citava anche *Contadini del Sud* di Scotellaro¹¹, intendendo l'inchiesta socio-antropologica avviata da Scotellaro per Laterza come fonte valida anche per ricavare informazioni sulla poesia popolare, in un'ottica che nel Mezzogiorno legava inscindibilmente questo tipo di produzione alla *questione meridionale*, in quanto espressione delle aree depresse nelle quali la vita sociale presenta «caratteri arcaici»¹². A conferma della «interdipendenza tra la “questione meridionale” impostata sociologicamente e i suoi aspetti d'attualità letteraria», scriveva ancora Pasolini, «al concorso indetto dalla rivista “Il Mezzogiorno” sul problema, appunto, meridionale», era stato premiato nel '54 il libro di Bronzini sul *ciclo della vita umana*¹³.

⁸ P. P. PASOLINI, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, «Paragone», n. 64, aprile 1955, pp. 99-104; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, t. I, pp. 592-600 (si cita da questa edizione).

⁹ *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1955. Per la Lucania sono riportati quindici strambotti (di cui due attinti da *Tradizioni popolari in Lucania*, cit.: nn. 574 e 575, p. 279) e due canti funebri (di cui uno ripreso dallo stesso volume di Bronzini: n. 577, p. 281). Lo studio di Bronzini sulle tradizioni popolari sarebbe ben presto diventato un punto ineludibile di riferimento anche per i lucani. Mi riferisco, ad esempio, a Leonardo Sinisgalli che, in calce all'articolo apparso in «Civiltà delle Macchine» (anno III, n. 2, marzo 1955, pp. 45-47), dal titolo *Poesie lucane scelte e trascritte dai dialetti indigeni*, aggiunse un *Campionario di testi originali* tratti dalle *Tradizioni popolari in Lucania* del '53. Cfr. F. VITELLI, *Dialetto e trascrizioni di poesie dialettali in Sinisgalli*, «Forum Italicum», vol. 39, n. 2, 2005, pp. 520-541.

¹⁰ *Note e notizie sui testi*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., t. II, p. 2924.

¹¹ Segnalo che Pasolini, a p. 431 del *Canzoniere italiano* cit., erroneamente riferisce *Contadini del Sud* all'editore Einaudi e non a Laterza (“Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud*, Torino, 1954”).

¹² P. P. PASOLINI, *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, cit., t. I, p. 594.

¹³ *Ibidem*. La giuria del Premio indetto dalla rivista “Il Mezzogiorno” ritenne che il libro *Tradizioni popolari in Lucania* rivelava «una lunga e metodica inchiesta etnografica sul ciclo della vita umana» e poteva perciò essere considerato «un modello di monografia del genere, destinata ad illustrare una determinata regione nei suoi usi e costumi tradizionali» (traggo la motivazione da A. FANTAUZZI, *A distanza ravvicinata: Ernesto De*

Ordinata nella sequenza di sette fasi (Nascita, Battesimo, Infanzia, Adolescenza, Fidanzamento, Matrimonio, Morte), Bronzini offriva un'ampia raccolta di «dati, testimonianze e documenti» sulle tradizioni popolari della Lucania, incrementate, nel passaggio dalla prima ('53) alla seconda edizione ('64¹⁴), in «aderenza storica»¹⁵, secondo un principio di «unità (nella diversità)» di Storia e di Cultura che ha attraversato e guidato tutta la sua ricerca demologica¹⁶. La propensione storicista, del resto, si sarebbe negli anni successivi alimentata anche con il rapporto con Mario Sansone, insigne Maestro di Letteratura italiana nell'Ateneo barese, presso il quale Bronzini ha diffuso il culto per lo studio delle tradizioni popolari e per la loro storia.

Quando nel '53 venne pubblicato *Tradizioni popolari in Lucania*, non si era però ancora formalizzato un interesse propriamente scientifico da parte di Bronzini per Scotellaro, pur nella partecipazione alla dolorosa vicenda umana del giovane scrittore: penso, ad esempio, alla testimonianza di Alberto Mario Cirese che lo ricorda presente tra il pubblico al Convegno organizzato da Raniero Panzieri nel '55 a Matera su *Rocco Scotellaro, intellettuale del Mezzogiorno*, iniziativa che fece convergere sul giovane scrittore scomparso prospettive di studio differenti e complementari¹⁷.

Certo, nel libro d'esordio, Scotellaro compariva in un *cameo* particolarmente prezioso, in chiusura del volume, lì dove si parla dell'ultima fase del *ciclo della vita* e si dice che «il pianto del morto è [...] un titolo di superiorità dei cafoni sui galantuomini»¹⁸. Qui Bronzini richiamava i tanti contadini che nell'ampio telero leviano *Lucania '61* piangono il giovane compagno senza vita e riconosceva al poeta di Tricarico il finale solenne

Martino e Giovanni B. Bronzini nella Lucania degli anni '50, «Lares», maggio-agosto 2003, vol. 69, n. 2, p. 273).

¹⁴ Pubblicata l'edizione del '53, Bronzini continuò senza soluzione di continuità a raccogliere altri dati per la successiva edizione del '64, utilizzando dei questionari che fece circolare tra persone selezionate, in grado di rispondere compiutamente alle domande: cfr. *Inchiesta folkloristica in Lucania promossa dall'Istituto di Storia delle Tradizioni popolari*, a cura di G. Bronzini, *Questionari*, Matera, Ed. Montemurro, 1955.

¹⁵ G. B. BRONZINI, *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., p. VII.

¹⁶ V. DI NATALE, *Per Giovanni Battista Bronzini direttore di «Lares»*, «Lares», luglio-settembre 2001, vol. 67, n. 3, p. 439.

¹⁷ Della presenza in quella circostanza di personalità appartenenti a diversi ambiti e rappresentative, perciò, di differenti prospettive di studio della questione meridionale (Tullio Tentori e Friedrich George Friedmann, Raniero Panzieri e Tommaso Fiore, Bronzini in rappresentanza della scuola di Toschi), parla Alberto M. Cirese in *Quando ho saputo di Giovanni* (Intervista a cura di E. Testa e M. Federico, «Lares», gennaio-aprile 2003, vol. 69, n. 1, p. 18).

¹⁸ G. B. BRONZINI, *Vita tradizionale in Basilicata*, cit., p. 444.

di una vita che la stessa Francesca Armento, madre di Rocco, aveva riepi-logato nello straziante racconto *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro*¹⁹.

Ci vorranno però degli anni perché «l'amore della somiglianza» – per usare una nota espressione scotellariana – agisca in Bronzini legandolo per sempre non solo alla terra di origine e alle sue tradizioni popolari, così minuziosamente regestate e analizzate, ma anche all'opera di Scotellaro, e perciò di Levi, per quel rapporto di integrativa affinità di pensiero e di poetica che ha unito i due intellettuali²⁰.

Al *Cristo* leviano, letto per certo negli anni dell'università, lo studioso riconosceva una responsabilità importante nel consolidamento della propria personalità scientifica: sebbene «sul versante demologico [il libro] non fece testo», poiché si disse appartenere «alla letteratura e non alla scienza», proprio dalla lettura del *Cristo* «cominciò a sentirsi il bisogno di prendere visione di quel mondo in maniera più diretta», «con inchieste sul campo anziché col lavoro a tavolino»²¹.

Non a caso la critica recepì il libro sulle *Tradizioni popolari in Lucania* in stretto rapporto col *Cristo*, autorizzata dallo stesso Toschi che nella *Prefazione* rilevava una certa «convergenza di temi esistenziali» tra il romanzo del confinato in Lucania e la ricerca di Bronzini²².

Anni dopo, nel '77, Bronzini compendia l'essenza del *Cristo* nel titolo

¹⁹ F. ARMENTO, *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro. Racconto della madre*, in R. SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, Prefazione di M. Rossi-Doria, Bari, Laterza, 1954; poi, in edizione singola: *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro. Il racconto e le immagini*, scritti di M.T. Imbriani, C. Biscaglia, L. Boneschi, Galatina, Congedo, 2011.

²⁰ Il legame con Scotellaro e Levi ha avuto una esplicitazione anche a livello paratestuale: per la copertina dell'edizione del '64 del volume *Vita tradizionale in Basilicata*, Bronzini scelse due opere di Levi, *Il vicinato* e il *Lamento per Rocco*, dalle quali emergeva la straordinaria capacità dell'artista torinese di interpretare la civiltà contadina nelle usanze e consuetudini più tipiche. Anche Scotellaro si interessò di pittura, in particolare all'arte del Novecento che conobbe a Potenza tramite il compagno di scuola Mauro Masi. In ragione di tale interesse, nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della nascita di Scotellaro, Giuseppe Appella ha organizzato una mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea presso cui sono state esposte quarantacinque opere di altrettanti artisti che hanno letto e interpretato l'opera di Scotellaro (*E la mia Patria è dove l'erba trema. 45 artisti d'oggi rileggono l'opera di Rocco Scotellaro*, a cura di G. Appella, Cinisello Balsamo, Silvana-Roma, La Galleria Nazionale, 2023). Sempre nell'ambito delle iniziative per il centenario, a Palmarosa Fuccella si deve la realizzazione di un *e-book*, liberamente consultabile nel portale dell'Agenzia di Promozione Territoriale della Basilicata (*Scotellaro in digitale*, 2023).

²¹ G. B. BRONZINI, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, Matera, F.lli Montemurro, 1977; si cita da una ristampa fotomeccanica (Galatina, Congedo, 1981, p. 15).

²² Ivi, p. 35.

di un altro suo riuscito volume, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, da considerare premessa agli studi ormai imminenti su Scotellaro e su Levi²³: qui, la componente mitica – esaltata da Levi nel racconto della Lucania e incriminata dalla critica più ostile che la addebitava anche a Scotellaro per effetto di contagio – veniva scagionata dall'accusa di «sovrapposizione artistica alla realtà»²⁴; Bronzini spiegava quel felice connubio di contenuto nel *Cristo*, al contempo «mitico e vero»²⁵, con la profonda interiorizzazione della civiltà contadina nella coscienza leviana e con l'elaborazione di un linguaggio simbolico finalizzato al racconto. Nelle stesse pagine, tuttavia, lo studioso rimarcava l'appartenenza «ombelicale» di Scotellaro a quel mondo contadino, la sua origine dalle viscere di quella realtà, diversamente da Levi; e, in tal modo, anticipava lo spostamento del suo sguardo critico verso l'opera letteraria scotellariana, che ancorava interamente alle lotte contadine del secondo dopoguerra, pur «negli spazi apparenti o illusori di puro lirismo»²⁶. Si veniva a determinare una dinamica vivace tra esterno/interno, osservatore/osservato che sarà poi fruttuosamente applicata anche da altri allo studio dell'opera scotellariana e che, invero, trova riscontro in molti toccanti scritti di Scotellaro.

Verso la fine degli anni Settanta, prendeva, dunque, corpo l'interesse scientifico di Bronzini per Scotellaro, del quale si avvertiva forse consentaneo il «rodente [...] intento tecnico [...] di contribuire documentariamente a penetrare quel mondo»²⁷: le carte inedite e rare dedicate al libro sui *Contadini del Sud*, edite nello scorso 2024 da Franco Vitelli e me nel volume dei *Taccuini*²⁸, ci confermano una certa similarità di intenti rispetto all'inchiesta bronziniana²⁹.

²³ Gli interessi leviani di Bronzini si coagulano nel volume *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Bari, Nuova Biblioteca Dedalo, 1996: nel nono capitolo, lo studioso tratta del viaggio compiuto da Levi e Scotellaro in Calabria nel novembre del '52 e riproduce integralmente lo scritto di Levi pubblicato in «L'illustrazione italiana» tra il maggio e il giugno del '53 (n. 5, pp. 27-30, 77-78, n. 6, pp. 28-32, 81).

²⁴ G. B. BRONZINI, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, cit., p. 14.

²⁵ Ivi, p. 13.

²⁶ G. B. BRONZINI, Recensione a *Cultura, meridionalismo e lotte contadine in Basilicata nel secondo dopoguerra*, a cura di F. NovIELLO, Centro Studi di Storia delle Tradizioni popolari di Basilicata, Villa d'Agri, 1984, «Lares», aprile-giugno 1985, vol. 51, n. 2, p. 263.

²⁷ G. B. BRONZINI, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, cit., p. 16.

²⁸ R. SCOTELLARO, *Taccuini 1942-1953*, a cura di F. Vitelli e G. Dell'Aquila, Macerata, Quodlibet, 2024 (il riferimento è al testo *Per un libro su I contadini e la loro cultura*, compreso nella IV parte del volume alle pp. 385-389).

²⁹ Tanto più che a Scotellaro spettò il compito di distribuire i questionari elaborati dallo

Una precisa scelta editoriale veniva dichiarata da Vitelli nell'*Avvertenza* che apriva *Margherite e rosolacci* – il libro pubblicato nel '78 nella collana mondadoriana dello Specchio, nel quale trovavano casa le poesie scotellariane rimaste fino ad allora inedite, con allargamento agli armonici più privati e intimi e ben oltre la gamma neorealista entro cui fino ad allora il poeta di Tricarico era stato circoscritto³⁰. «L'esclusione», scriveva Vitelli, «di poesie dialettali, di trascrizioni di canti popolari o di altro materiale folclorico in versi è stata dettata dall'esigenza di mantenere un taglio omogeneo sicché una loro pubblicazione è prevista su una rivista specializzata («Lares») a cura di Giovanni Bronzini»³¹.

Era, appunto, il '78, l'anno in cui, proprio grazie a *Margherite e rosolacci*, si era interrotto il lungo silenzio calato sul poeta Scotellaro poco dopo la sua scomparsa, turbata nel diffuso sentimento di cordoglio dai livori della critica per l'assegnazione postuma del Viareggio a *È fatto giorno*³² e dalle discussioni su *Contadini del Sud* e *L'uva puttanella*. Spentosi il fuoco del dibattito della metà degli anni Cinquanta, in apertura degli atti di un convegno napoletano dedicato nel 1984 al giovane tricaricese, l'economista Manlio Rossi-Doria raccomandava di tenere in vita almeno le sue opere, di garantirne cioè la presenza in librerie e biblioteche. Le parole di Rossi-Doria premiavano certamente il lavoro da poco realizzato da Vitelli che aveva ripubblicato con Mondadori nell'82 *È fatto giorno*: edizione prontamente recensita da Bronzini nelle pagine di «Lares», con precisazioni filologiche importanti. Riferendosi all'edizione di *È fatto giorno* del '54, Bronzini allineava le «libertà» di Levi nella sistemazione dei testi «con l'idea [che lo scrittore torinese] s'era fatta del poeta di Tricarico e che voleva accreditare»; non le considerava, cioè, «manomissioni arbitrarie», poiché, scriveva, «per l'incidenza che Levi ha avuto su Scotellaro e sulla fortuna postuma delle sue opere», l'edizione del '54 era da considerare «ormai un ramo della tradizione, diramatosi direttamente dall'originale»³³, pur con la permanente esigenza di un'edizione filologicamente corretta, ormai realizzata.

storico-antropologo George Peck nell'indagine condotta sulla comunità di Tricarico.

³⁰ F. VITELLI, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro*, in R. SCOTELLARO, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 672.

³¹ F. VITELLI, *Avvertenza*, in R. SCOTELLARO, *Margherite e rosolacci*, Milano, Mondadori, 1978, con Prefazione di M. Rossi-Doria, pp. 129-130.

³² R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, con Prefazione di C. Levi, Milano, Mondadori, 1954

³³ G. B. BRONZINI, Recensione a R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 1982, «Lares», ottobre-dicembre 1983, vol. 49, n. 4, pp. 646- 647.

Con questa recensione, cominciava la fitta sequenza di interventi su Scotellaro pubblicati da Bronzini negli anni Ottanta in «Lares»³⁴, nella «Gazzetta del Mezzogiorno» e in altre sedi. Sono aspetti cruciali quelli affrontati, sempre con disposizione risolutiva rispetto alle *vexatae quaestiones* della critica scotellariana: i vari livelli di dialettalità, intesa come espressività realistica, presenti nella lingua scotellariana; i tratti fiabeschi, analizzati alla luce delle categorie di Propp e di Lüthi, presenti nell'*Uva puttanella*, il «progetto di romanzo» – secondo la felice definizione di Sebastiano Martelli – che ha attirato per la sua elevata incompiutezza molte attenzioni della critica; i significati etnologici di alcuni simboli ricorrenti nella poesia di Scotellaro, tali per cui l'ideologia contadina del poeta si oggettiva nell'ideologia della società lucana nel suo sviluppo storico; le componenti principali (evangelica, magica, mitica) con i relativi simboli più ricorrenti in alcuni testi; in tre *tranche*, venne anticipata la pubblicazione dei canti popolari ritrovati tra le carte scotellariane. Riflessioni, affondi e materiali di cui si sarebbe avvantaggiato il volume *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, uscito nell'87, che metteva a sistema tutto l'impegno filologico e interpretativo rivolto fin lì dallo studioso al poeta lucano³⁵.

La dedica, a Rocco Mazzarone – igienista ed epidemiologo tricaricese, docente universitario e perspicace osservatore del suo tempo, «amico di Rocco e mio», scriveva Bronzini – rubricava il volume sotto la voce di un sentimento autenticamente meridionalista per il riscatto della terra lucana. Sulla soglia del libro, in una confidenziale *Premessa*, Bronzini ricordava di essere stato a lungo «lettore saltuario» e «disattento» di Scotellaro, «forse anche un po' diffidente» come possiamo essere tutti quando ci ritroviamo poeta un compagno di scuola³⁶. Nell'anno scolastico 1937-1938, i due avevano infatti frequentato a Matera lo stesso ginnasio («Lui la quarta classe e io la terza»), ritrovandosi «a Bari e a Roma durante i primi anni di università» per condividere «i primi interessi» e «qualche iniziale rap-

³⁴ Di seguito, riporto gli articoli di Bronzini su Scotellaro apparsi in «Lares»: *Il racconto vissuto e narrato in Rocco Scotellaro* (L, 1984, pp. 507-520); *Canti popolari fra le carte inedite di Rocco Scotellaro* (I, L, 1984, pp. 531-597); *Rocco Scotellaro. La vita come racconto* (LI, 1985, pp. 5-12); *Canti popolari fra le carte inedite di Rocco Scotellaro* (II, LI, 1985, pp. 35-72); *Mito e storia della cultura contadina lucana in R. Scotellaro* (LI, 1985, pp. 139-158); *Canti popolari tra le carte inedite di R. Scotellaro. Note ai testi* (III, LI, 1985, pp. 185-220); *Rocco Scotellaro e l'universo contadino* (LIII, 1987, pp. 349-362).

³⁵ G. B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro. Con inediti scotellariani*, Bari, Dedalo, 1987.

³⁶ Ivi, p. 7.

porto di lavoro»³⁷. Bronzini raccontava di un impegno preso a Roma, verso la fine degli anni Quaranta, quando lui e Scotellaro furono arruolati da Ernesto De Martino e Friedrich George Friedmann nel progetto di un'inchiesta socio-demologica in Lucania non realizzata, o non realizzata insieme³⁸. I quattro compirono infatti ognuno a proprio modo una ricerca sul campo: De Martino con la spedizione etnologica del '52, Friedmann con la Commissione di Studio sulla città e l'agro di Matera (nominata nel '51), Scotellaro con l'inchiesta socio-antropologica di *Contadini del Sud* (pubblicata postuma nel '54) e Bronzini con la raccolta e l'analisi dei dati sulle tradizioni popolari in Lucania³⁹.

Per lungo tempo non c'era stato, confessava Bronzini, il «distacco necessario» a porsi come studioso dell'opera scotellariana⁴⁰. La memoria della voce del giovanissimo conterraneo mentre declamava i suoi versi aveva fatto prevalere a lungo l'immagine del «compagno e amico perduto» piuttosto che del «letterato di azione, poeta, scrittore e (aspirante) sociologo», nonostante la coincidenza di temi e immagini tra le carte di studio di Bronzini e le opere lasciate incompiute da Scotellaro⁴¹. Non da ultimo, c'era stata l'impressione che quelle opere fossero rimaste «acerbe nell'ispirazione e un po' "puttanelle" nella farcitura»⁴².

A dissolvere quelle riserve, era maturata l'intesa con Mazzarone di esaminare un fondo di testi di canti popolari e altro materiale demologico, per un'eventuale edizione. L'ordinata metodicità di Bronzini si imbatté nel consueto disordine regnante tra le cose scotellariane, fissato nel celebre motto lasciato dal poeta: «L'ordine che non c'è, non lo troverete mai, né io ho voluto le mie cose con ordine»⁴³, valido non solo in riferimento alle difficoltà nel portare a compimento *L'uva puttanelle* e, per estensione, alla difficoltà nell'armonizzare le espressioni di molteplicità e complessità della vita, ma anche per tutti gli scritti scotellariani. Quelle carte così disordinate furono, tuttavia, intese da Bronzini come «un misto di cose sentite come proprie», come «un programma di lavoro connaturato con l'indole

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ G. B. BRONZINI, *Tradizioni popolari in Lucania*, cit.

⁴⁰ ID., *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, cit., p. 7.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ R. SCOTELLARO, *Frammenti e appunti dai quaderni dell'Uva puttanelle*, in ID., *Uno si distrae al bivio*, Prefazione di C. Levi, Matera, Basilicata Editrice, 1974, p. 106.

dell'Autore»⁴⁴. Con tale riguardosa attenzione filologica, la monografia dell'87 affrontava di petto il dilemma che ancora oggi qualcuno bisbiglia – nonostante altri preziosi studi siano stati prodotti: penso, ultimamente, al saggio di Vincenzo Fera su *Scotellaro e la tradizione* e a quello di Enrico Testa su *Lingua e testualità di È fatto giorno* –: «Scotellaro fu poeta contadino o poeta letterato?».

Il libro prendeva, infatti, le mosse da questo interrogativo, ne segnalava l'ambiguità e giungeva, *per tabulas*, a dimostrare che «la componente popolare, proveniente dalla cultura di base, e quella letteraria, derivata dai modelli della letteratura, trovano consonanza di temi, motivi, immagini e, talvolta, di concezioni ideologiche nella poesia di Scotellaro, mentre i rispettivi linguaggi s'impastano in un miscuglio volutamente puttanesco»⁴⁵. Iniziava ad affiorare, insomma, ciò che successivamente è stato riconosciuto a chiare lettere: Scotellaro è «un *unicum* nella poesia novecentesca italiana», «un poeta immeritato dalla nostra tradizione con le sue tante pose e con i suoi molti, troppi, vezzi»⁴⁶.

In particolare, nel più corposo dei dieci capitoli del volume (l'VIII, di complessive duecentosette pagine), Bronzini pubblicava un consistente *corpus* di materiali inediti scotellariani, suddividendoli in tre gruppi: A («testi presumibilmente raccolti e trascritti dallo stesso Scotellaro»); B («testi inviati da amici, compagni di partito, anonimi informatori», tra cui un *Dialogo tra il Lavoratore e la Natura* scritto per la festa dell'Unità del '52); C («testi popolari, dialettali e letterari di vari corrispondenti») ⁴⁷. Da questi nuovi materiali e dalla produzione già nota, lo studioso faceva discendere «a pieno titolo» per Scotellaro «il ruolo di “poeta social-popolare”» che, pur nella costanza di tematiche sociali ed esistenziali («la fatica, la miseria, la lotta per la terra, l'emigrazione, il carcere, ecc.») e pur in presenza di «un'ispirazione genuina e autoctona», poteva essere ricondotto, nella sua ragione ideologica, alla «concezione gramsciana, che proprio all'inizio degli anni cinquanta si faceva conoscere, si diffondeva e s'impondeva in

⁴⁴ G. B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, cit., p. 197.

⁴⁵ Ivi, p. 508.

⁴⁶ E. TESTA, «Un silenzio pieno di chiamate». *Lingua e testualità di È fatto giorno*, in *Rocco Scotellaro. Un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*, Atti del Convegno internazionale di studi, Tricarico-Matera, 26-27-28 giugno 2023, a cura di F. Vitelli e G. Dell'Aquila, Macerata, Quodlibet, 2024, p. 233.

⁴⁷ G. B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, cit., p. 510.

Italia», portando con sé l'apertura anche ai canti politici e sociali, a lungo estromessi dal repertorio popolare in base a diffidenze di carattere estetico e filologico⁴⁸.

Con finezza e onestà intellettuale, lo studioso trovava rispecchiata anche la propria immagine in quelle riserve, data la sua formazione storicistico-filologica, mai sconfessata perché atta a «rendere più meditata e sofferta la riflessione» e più convinta la propensione maturata nel tempo all'inclusione di quei materiali⁴⁹. Per questa via, Bronzini valutava l'importanza di uno scritto di Scotellaro pubblicato nel '54 nel quale – in convinta contrapposizione rispetto al carattere anonimo dei canti popolari asserito dai romantici in poi – rivendicava «il valore sociale e culturale dell'autore contadino e operaio nella sua individualità»⁵⁰. Un'autorialità che si accentuava ulteriormente nella polemica tra Scotellaro e De Martino riguardo alla *Canzone della Ràbata*, per lo studioso napoletano da intendersi quale espressione di una coralità fluida che di volta in volta si addensa «per il tempo del fervore canoro»⁵¹ e testimonia perciò un'idea progressiva di folclore, per lo scrittore lucano da ritenersi consapevole e attiva partecipazione individuale alla creazione poetica, pur sotto gli effetti di un'«anima collettiva», come Scotellaro dice in *Togliatti e i canti popolari*, il testo trascritto da Bronzini in chiusura del volume⁵². Un documento importante, quest'ultimo, per comprendere il ruolo di principale autore o semplice collaboratore nella creazione di poesia popolare che Scotellaro visse «con la modestia e l'orgoglio che dà il lavoro comune»⁵³, nella convinta fiducia in ogni forma di democrazia partecipata, anche sul versante artistico.

L'interesse di quelle note e appunti evidentemente apparve subito non ristretto al solo ambito demologico, essendo essi collegati alle prose

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ma lo studioso ricordava di avere dichiarato tale «compromissione [...] già in periodo di ancora imperante idealismo»: G. B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, cit., p. 437.

⁵⁰ *Ivi*, p. 443. La prima parte dello scritto di Scotellaro intitolato *Togliatti e i canti popolari* fu pubblicata con titolo *Uno scritto inedito di Rocco Scotellaro*, in «Vie Nuove», anno IX, n. 35, 5 settembre 1954, p. 17.

⁵¹ E. DE MARTINO, *Note lucane*, in *Id.*, *Furore Simbolo Valore*, Introduzione di L.M. Lombardi Satriani, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 178 (il testo era già apparso in «Società», dicembre 1950, pp. 650-667).

⁵² Si cita il testo scotellariano da G. B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, cit., p. 474.

⁵³ *Ibidem*.

e poesie di Scotellaro, che riletti in chiave antropologica rivelarono a Bronzini e ai lettori «una profonda e consistente vena popolare» nella poesia di Scotellaro⁵⁴. Non a caso, a dispetto delle tante etichette che hanno valorizzato «la natura soltanto primitiva o popolare» dell'opera scotellariana o, all'opposto, ne hanno enfatizzato la natura iperletteraria, in base a «una parossistica sindrome dell'intertestualità»⁵⁵ – il titolo *È fatto giorno* era citazione dei versi di un canto popolare che Scotellaro aveva posto in epigrafe alla raccolta («Svegliati bella mia che giorno è fatto, sono volati gli uccelli dai nidi», *Canto di contadini*), e che Levi aveva espunto in occasione dell'edizione del 1954; quei versi non erano, dunque da intendere come un calco, «spostando le lancette dell'orologio», del titolo quasimodiano *Ed è subito sera*⁵⁶.

Nell'approfondita analisi antropologica di tutta l'opera letteraria scotellariana derivata dall'occasione dello studio dei richiamati materiali e storicizzata attraverso gli elementi generativi del testo, dall'interno e dall'esterno, molto ha giovato a Bronzini la conoscenza diretta del mondo contadino lucano degli anni Quaranta e Cinquanta che gli ha consentito di identificare una presenza comunitaria e corale nei versi del poeta (al riguardo, Andrea Battistini ha parlato di Scotellaro ventriloquo)⁵⁷. E, tuttavia, anche in questa corallità, emergeva nitida agli occhi dello studioso la fisionomia del poeta in base al principio crociano secondo cui «Nessuna poesia è collettiva nell'origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d'un poeta, e ogni poesia si diffonde o può diffondersi più o meno largamente nella società in cui nasce»; principio ripreso e fatto proprio da Bronzini⁵⁸.

Non era solo l'oggettiva preziosità dei materiali consegnati da Mazzarone a dare spinta a quella *curiositas*; né i riferimenti popolari custoditi nel guscio letterario della produzione scotellariana insieme con una sorta di obbligo morale nei confronti del compagno di scuola e università potrebbero spiegare quella dedizione: risale dalle pagine di Bronzini un'evidente sintonia di idee con Scotellaro.

⁵⁴ Ivi, p. 8.

⁵⁵ E. TESTA, «Un silenzio pieno di chiamate». *Lingua e testualità di È fatto giorno*, cit., p. 218.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ A. BATTISTINI, *Rocco Scotellaro, la voce del silenzio*, in *Lucania within us. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, numero speciale di «Forum Italicum», a cura di G. Dell'Aquila, S. Martelli, F. Vitelli, vol. 50, n. 2, 2016, p. 716.

⁵⁸ B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, p. 2. La citazione crociana si legge in G. B. BRONZINI, *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo, 1980, p. 97.

Nel definire la civiltà contadina, Bronzini rilevava che essa «non è identificabile con la sola fase o forma storica»: «possiamo individuarla anche in un *quid* che portiamo sempre in noi [...]»⁵⁹. Sono dichiarazioni straordinariamente in linea con il pensiero di Levi e di Scotellaro, tanto da far pensare a una funzione Levi-Scotellaro nello sviluppo del pensiero critico di Bronzini, attento a quei valori cui qualche anno dopo Franco Cassano avrebbe guardato per restituire al Sud «l'antica dignità di soggetto del pensiero»⁶⁰. Viene in mente, di rinforzo, il titolo di un numero speciale della nota rivista americana di italianistica, «Forum Italicum», realizzato nel 2016 da Vitelli, Martelli e da me per celebrare l'amicizia tra Levi e Scotellaro: *Lucania within us, La Lucania è dentro di noi*, sintagma che allude a una dimensione universale della condizione contadina⁶¹.

Ancora più aderente alle idee leviane e scotellariane è quanto Bronzini notava riguardo alla «posizione della civiltà contadina nei confronti del progresso»: essa «non deve essere in lotta col progresso, ma coesistere con esso, alimentarlo ed esserne alimentata»⁶². In questo senso, cruciale si rivela la figura del demologo che, a vantaggio di una comunità, deve indicare «i reali bisogni di una popolazione» per come «emergono dagli usi e dai costumi», anticipando «le reazioni psicologiche» di «una troppo violenta azione progressistica»: così in *Cultura contadina e idea meridionalistica*, dell'82, riguardo ai rischi di un progresso industriale irriguardoso nei confronti della civiltà agraria⁶³.

Bronzini si mostrava attento nel coniugare la dimensione della razionalità con quella dell'irrazionalità, mettendo forse a frutto anche le tesi di Eric R. Dodds, il «razionalista di ampie vedute» (come lo definisce Arnaldo Momigliano) che già dalla fine degli anni Quaranta aveva segnalato la necessità di una visione complessa e portato in emersione «paure e stravaganze» coesistenti con il razionalismo greco⁶⁴.

Bronzini aveva, dunque, avvertito quell'imponente recupero testuale come un «recupero dell'umano», come un'opportunità per far agire la

⁵⁹ G. B. BRONZINI, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, cit., p. 112.

⁶⁰ F. CASSANO, *Pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 3.

⁶¹ *Lucania within us. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, cit., pp. 337-1053.

⁶² G. B. BRONZINI, *Mito e realtà della civiltà contadina lucana*, cit., p. 112.

⁶³ G. B. BRONZINI, *Cultura contadina e idea meridionalistica*, Bari, Dedalo, 1982, pp. 21-22.

⁶⁴ A. MOMIGLIANO, *Presentazione* a E. R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, Introduzione di M. Bettini, Nuova edizione a cura di R. Di Donato, Presentazione di A. Momigliano, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2009, p. 31 e p. 34.

potente «forza motrice» generata dalla letteratura dialettale e dalla letteratura popolare, capaci di collaborare a quanto Marcuse additava come la «salutare liberazione dell'uomo» dalla dimensione unica della razionalità e del progresso⁶⁵. Non casualmente, nella targa commemorativa affissa nel 2018 nella piazza di Castronuovo Sant'Andrea (PZ), si ricorda la fedeltà dello studioso Bronzini alla Lucania, la sua convinta propensione a esaltare «il valore identitario delle radici per fronteggiare lo smarrimento dell'uomo»⁶⁶.

⁶⁵ G. B. BRONZINI, *Cultura contadina e idea meridionalistica*, cit., p. 39.

⁶⁶ L'iniziativa celebrativa assume rilievo anche in relazione al calibro degli altri personaggi analogamente premiati: da Manlio Rossi-Doria a Rocco Mazzarone, da Giovanni Pugliese Carratelli a Dinu Adamesteanu, da Albino Pierro a Giuseppe Bonaviri, etc.

FEDELI (NONOSTANTE TUTTO) ALLE AMICIZIE: IL CARTEGGIO POMILIO-PAMPALONI DEL CENTRO MANOSCRITTI DI PAVIA*

ABSTRACT

Il carteggio tra Mario Pomilio e Geno Pampaloni, conservato nel Fondo Pomilio del Centro Manoscritti pavese e che qui si pubblica integralmente, si svolse per un ventennio, tra il 1964 e il 1984: vi confluiscono non solo significativi progetti editoriali, a volte mancati, ma soprattutto un serio confronto etico e umano, in cui, con sottili schermaglie e talvolta in aperto ma leale disaccordo, si fronteggiano le ambizioni, le preoccupazioni, i desideri dello scrittore e i fini giudizi e considerazioni del critico letterario. La stima e l'amicizia dei due non venne mai meno, secondo una pratica intellettuale che coinvolse entrambi e sempre: esempio di rara onestà in tempi difficili e complessi.

The correspondence between Mario Pomilio and Geno Pampaloni, housed in the Pomilio Archive at the Pavia Manuscript Center and presented here in its entirety, extends over a span of twenty years, from 1964 to 1984. Beyond the record of significant – at times unrealized – publishing initiatives, the letters offer a sustained ethical and intellectual dialogue. Through nuanced exchanges and, on occasion, frank yet respectful disagreement, the correspondence articulates the writer's ambitions, anxieties, and aspirations in conversation with the literary critic's incisive judgments and reflections. The mutual esteem and friendship between Pomilio and Pampaloni remained unwavering throughout, exemplifying a shared intellectual ethos marked by uncommon integrity during a period of cultural and historical complexity.

PAROLE CHIAVE: carteggio, amicizia, progetti editoriali, Mario Pomilio, Geno Pampaloni.

KEYWORDS: correspondence, friendship, editorial projects, Mario Pomilio, Geno Pampaloni.

Dell'inesauribile miniera cartacea costituita dal Centro Manoscritti degli autori moderni e contemporanei presso l'università di Pavia fa parte da tempo anche il più che cospicuo Fondo Mario Pomilio, costituito dall'archivio dello scrittore abruzzese donato dalla vedova Dora e dai figli Annalisa e Tommaso. Tra le carte dell'autore del *Quinto evangelio* spicca una poderosa sezione epistolografica che non smette di rivelare testimonianze preziose: qualche assaggio a stampa è stato fornito dai carteggi con

amici scrittori e compagni di avventure intellettuali come Ermanno Rea e Michele Prisco, o da una lunga missiva pomiliana sulle sorti editoriali del capolavoro «evangelico» diretta al critico Giacinto Spagnoletti¹. Tuttavia ciò che è stato pubblicato è solo una infima parte delle decine di scambi epistolari conservati nel Fondo, con decine di nomi delle patrie belle lettere schierati in ordine alfabetico nel preciso catalogo elettronico consultabile in rete².

Tra i corrispondenti pomiliani abbiamo centrato l'attenzione sulla figura di Geno Pampaloni (1918-2001), dapprima collaboratore di Adriano Olivetti a Ivrea, poi direttore editoriale di Vallecchi e Edipem (De Agostini), per quasi un cinquantennio critico giornaliero militante sulle colonne del «Corriere della Sera» prima e del «Giornale» e della «Voce» montanelliani poi³. Le ragioni della scelta sono più d'una: in primo luogo la cartella con le lettere pampaloniane è corredata anche di numerose minute di quelle di Pomilio; in secondo luogo risulta interessante lo scambio di idee tra lo scrittore (e critico) e l'editore-critico; in terzo luogo Pampaloni, per conto di Vallecchi, fu l'editore del romanzo pomiliano *La compromissione* (Premio Campiello 1965) e destinatario di alcuni progetti di libri dello scrittore abruzzese; in quarto luogo tra i due va in onda talvolta una sottile schermaglia di pudori, ideali vicinanze e incomprensioni; in quinto luogo – ma sarebbe il primo aspetto da sottolineare – il carteggio riflette una storia di vera e contrastata amicizia non solo intellettuale.

* Ringraziamo per la disponibilità e il permesso alla pubblicazione del carteggio Annalisa e Tommaso Pomilio, Anna, Duccio, Lorenza e Pietro Pampaloni, il Centro Manoscritti di Pavia e la dott.ssa Chiara Andreatta.

¹ Ci si riferisce a: F. DURANTE, *Un gruppo di solisti: il carteggio Pomilio-Rea* e D. TROTTA, «Caro Mario, ti scrivo...»: le ragioni (non soltanto) affettive di un carteggio inedito, in *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli* (atti del convegno), a cura di F. Pierangeli e P. Villani, Roma, Studium, 2014, pp. 83-140; «Ma allora davvero è cambiato tutto». Una lettera di Mario Pomilio a Giacinto Spagnoletti sulla pubblicazione del Quinto evangelio, a cura di F. Francucci, «Autografo», 69, 2023, pp. 123-143.

² I carteggi più cospicui sono quelli con Carlo Betocchi e l'editore Valentino Bompiani, nonché con Giambattista Vicari, Prisco e Spagnoletti; quantitativamente rilevanti quelli con Rodolfo Doni e Luigi Baldacci; a seguire spiccano i nomi di Rea, Vittore Branca, Libero De Libero, Nicola Lisi, Piero Nardi, Ignazio Silone. Ma compaiono anche, tra gli altri, quelli di Corrado Alvaro, Riccardo Bacchelli, Salvatore Battaglia, Libero Bigiaretti, Romano Bilenchi, Carlo Bo, Italo Calvino, Carlo Cassola, Alba De Céspedes, Raffaele La Capria, Piero Chiara, Mario Luzi, Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Vittorio Sereni, Bonaventura Tecchi, Fulvio Tomizza, Paolo Volponi e Andrea Zanzotto.

³ Una ricca antologia di scritti è il volume *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. Leonelli, Torino, Boringhieri, 2001.

Lo scambio epistolare è materialmente contenuto nella sezione del fondo denominata *Corrispondenza* (*Corrispondenza Mario Pomilio*), unità archivistica 776, segnatura POM-19-0637, e, oltre ad altro materiale⁴, è composto da dieci minute di lettere dattiloscritte di Pomilio a Pampaloni e ventitré lettere manoscritte o dattiloscritte di Pampaloni a Pomilio. La forbice temporale occupa un ventennio, e va dal 15 maggio 1964 al 28 aprile 1984.

Le prime due minute di lettera, e sia pure a proposito di questioni pratiche, ci rivelano già l'animo dello scrittore; nella prima (datata 15 maggio 1954) Pomilio è in trepidazione per le sorti di un suo «romanzo»: Mondadori accetterà di pubblicare? piacerà agli editor Niccolò Gallo e Raffaele Crovi? È pressoché impossibile che la lettera sia del '54: a quel tempo né Gallo né Crovi lavoravano per Mondadori; e il primo romanzo dell'abruzzese (*L'uccello nella cupola*) era stato pubblicato proprio nel '54, anche con l'aiuto dell'amico Prisco, da Bompiani (finito di stampare il 31 maggio 1954, come da colophon). La data è evidentemente un errore e deve essere letta '15 maggio 1964': Pomilio era alla ricerca di un editore per *La compromissione*, che poi approderà da Vallecchi/Pampaloni. Ma la lettera fu realmente spedita all'amico editore? Il dubbio è legittimo, giacché la seconda minuta del lotto data al 16 maggio, il giorno successivo alla prima, e l'*incipit* di entrambe è quasi identico, e insiste sul lungo «silenzio» (un *Leitmotiv* che ricorrerà per tutto il carteggio) epistolare pomiliano. Fu la seconda lettera ad essere spedita al posto della prima? Lo lasciano intuire la totale scomparsa dei fantasmi mondadoriani e l'accento alla imminente fine della limatura testuale del pubblicando romanzo, ormai indirettamente dato per acquisito dalla casa fiorentina.

La terza minuta introduce un altro *coté* dello scrittore di Orsogna, quello critico: è nota l'avversione pomiliana nei confronti delle avanguardie, specie di quella del Gruppo 63 che tanto fece scalpore all'epoca, e parte da questa lettera (da questa minuta di lettera, giugno '64) l'idea di costruire un volume che facesse da contraltare a quello famoso di Balestrini, Guglielmi e compagnia. Le due idee che Pomilio propone a Pampaloni non si attueranno mai in questa forma, ma più tardi, mettendo insieme i saggi fatti uscire su «Le ragioni narrative»⁵ (1960) e «La fiera letteraria»

⁴ Un ritaglio di giornale con un articolo di Pampaloni in duplice copia (da «Il Tempo», 12 aprile 1984) e sette carte di appunti vari pomiliani mss.

⁵ L'impegnata rivista di breve vita (ne uscirono soltanto otto numeri, l'ultimo doppio, tra il 1960 e il '61), condotta da Pomilio e dagli amici napoletani Luigi Incoronato, Michele Prisco ed Ermanno Rea, su cui F. D'EPISCOPO, «Le ragioni narrative» 1960-1961. *Antologia di una rivista*, Napoli, Pironti, 2012.

(1964) e altri composti alla bisogna, si formerà lentamente il corpo del volume dal titolo *Contestazioni* (Rizzoli, 1967), già esplicito e polemico nel titolo e nello strillo in copertina: «Se è facile parlare d'alienazione, di smarrimento, d'irrecuperabilità d'ogni certezza, meno facile è andare con ragione e passione alle radici di ciò che ha spodestato credenze, ideali, speranze cui finora ci affidavamo».

Seguono quattro lettere pampaloniane del '64-'65 che puntano perlopiù sulla pubblicazione della *Compromissione* e la vittoria al Campiello. La prima di esse, tuttavia, manoscritta, introduce il tema principale di questo nostro discorsetto: l'affetto amicale, di cui il critico ringrazia lo scrittore. E l'amicizia induce l'editore a comunicare all'autore che il romanzo si stamperà presto e che, per amicizia, sono state superate anche le difficoltà logistiche della casa editrice. Purtroppo – scrive Pampaloni – non è possibile pubblicare, almeno temporaneamente, anche *Contestazioni*, ma si vedrà. E poi c'è il premio veneziano, che Pomilio vincerà, e il Premio Elba, con Pampaloni presidente e Pomilio giurato (quell'anno vincerà il clown di Heinrich Böll). Va tutto bene.

Durante quella stessa estate, tuttavia, Pomilio esprime all'amico alcune preoccupazioni sulla distribuzione del romanzo. Pampaloni risponde tranquillizzando. Nella lettera successiva l'editore, con gentilezza ma con fermezza, respinge l'idea della pubblicazione di un racconto pomiliano (*Il cimitero cinese*): è bello ma troppo breve, ci vorrebbe qualcos'altro per riempire il volume, e un altro racconto (*Ritorno a Cassino*) non è valido come il primo. Le inquietudini editoriali dell'abruzzese aumentano, anche perché il desiderio di lasciare Bompiani per ristampare con Vallecchi *L'uccello nella cupola* temporaneamente sfuma e nemmeno un'ulteriore proposta pomiliana – la ripubblicazione del *Testimone*, uscito con la piccola Massimo nel '56 – e i tentativi di Pomilio per uscire dalle pastoie legali con Bompiani sembrano riuscire graditi a Pampaloni.

Non abbiamo la minuta della missiva in cui Pomilio accusa di «prudenza» l'editore (così scrive Pampaloni, con lettera molto breve del 29 settembre), ma qualcosa si è rotto: Pampaloni vuole una rassicurazione «amichevole». Avvenne? Probabilmente sì.

Ma nel '66 altre proposte pomiliane non trovano riscontro in Vallecchi, né un volume critico sull'Ottocento, né – alla fine – *Romanzo, linguaggio, avanguardia* (il primitivo titolo di *Contestazioni*), né i saggi verghiani di Capuana.

Il futuro autore del *Quinto evangelio* cerca allora altre strade: scoraggiamento (suo), tepidezza (pampaloniana), più allettanti proposte (di Rizzoli

e Spagnoletti) lo inducono ad approdare ad altri lidi. Quelle che seguono sono le lettere più difficili e più belle del carteggio.

In quella del 6 marzo '67, Pomilio dà fondo a tutta la sua capacità di autointrospezione per spiegare all'amico ciò che è avvenuto: con la sintassi scientifica (un po' da normalista, si direbbe) che gli conosciamo, mette sul piatto i suoi timori, i suoi dubbi, le sue inquietudini, le debolezze, anche l'umanissima trepidazione di aver offeso o perdere l'amico, e insieme le sue ragioni. È un esame di coscienza: nel testo si affollano sintagmi come «i miei torti», «non ce la feci a parlarti con chiarezza», «aver... ceduto», «mi scoraggiai», «sacrificare qualcosa che ci è caro», «ceduto alle pressioni», «sottrarmi all'accusa di infedeltà o tradimento», «nessun tradimento», che fanno riferimento chiaramente al retroterra cattolico che emergerà ancor più vistosamente nelle opere successive. Sono indice di ipersensibilità e rovello interiore: non ne vanno solo i rapporti editoriali, ma quelli umani con Pampaloni. La risposta di quest'ultimo, a stretto giro di posta (7 marzo '67), evidenzia di nuovo la questione più importante: «figurati se è in discussione l'amicizia». Lo stupore del critico riguarda tuttavia le reticenze, il non detto, i silenzi, appunto, durante un recente incontro mantovano con lo scrittore abruzzese; poi Pampaloni passa al concreto (i libri da pubblicare) e le possibilità per il futuro (la riedizione vallecchiana dell'*Uccello* e altro, perfino un romanzo o racconti non ancora composti): ci rimarrebbe «male» se Pomilio avesse già deciso altrimenti, perché i contratti di fiducia non scritti sono più importanti di quelli scritti.

Pomilio risponde (13 marzo) sollevato ma «franco»: il distacco da Vallecchi c'è, la casa editrice sembra stia sbandando, lo scrittore cerca sicurezza e invece molti suoi progetti sono andati a monte, forse il direttore lo sta spingendo ad andarsene per il suo bene e lo scrittore si chiede se il suo sia «un problema di fedeltà piuttosto a un uomo che a una casa editrice». Il «clima psicologico» è questo: dubbi, incertezze, reticenze, sfiducia, irritazione, amarezza, la «natura retrattile, insicura incapace di premere sull'altrui volontà» di Pomilio. L'autoanalisi dello scrittore carica le questioni pratiche di un sovrasenso morale fatto di preoccupazioni etiche e di scelte decisive, che sono assai frequentemente anche quelle dei suoi personaggi narrativi. Il dilemma tra essere fedeli a se stessi, a Pampaloni o alla casa editrice non è facile da risolvere, e Pomilio cerca la mediazione (che non sempre è possibile): onesto con Vallecchi (l'amicizia «intatta» per il direttore) senza «disgustare» il nuovo editore, la Rizzoli, che promette (e stamperà nel '69) il volume con tutta la prima produzione narrativa pomiliana (*Cimitero*, *Uccello*, *Testimone*, *Nuovo corso*). Ma a questo punto

la delusione di Pampaloni è grande e, nella breve missiva del 5 aprile, dichiara di sentirsi come un «ex fidanzato povero» che augura fortuna alla sposa di un altro.

La risposta dello scrittore di Orsogna (9 aprile) è un nuovo capolavoro di equilibrio, tra l'inizio ironico (l'autoflagellazione del cattolico!), il cenno alle sofferenze per le parole dell'amico, la sottile identificazione del difetto comune («ritrosia», «riservatezza», «pudore»), la macerazione pomiliana di non essere, in fondo, come scrittore, nelle corde pampaloniane, le passate sventure editoriali, il senso di inferiorità come autore vallecchiano di serie B⁶, la recriminazione mai esagerata ma chiara delle reiterate cadute delle proposte via via fatte all'editore. Un mondo di «ombre», insomma, come scrive Pomilio, una sorta di Averno degli scrittori nel quale l'autore della *Compromissione* dice di essersi trovato negli ultimi due anni scarsi. A ciò si aggiunge il timore vero (nella lettera solo accennato) della «sterilità» artistica, una realtà nella quale l'autore sembrò davvero essere precipitato dopo l'uscita del romanzo vincitore del Campiello (e infatti quello successivo, l'assai noto *Quinto evangelio*, fu pubblicato ben dieci anni dopo).

Non conosciamo le reazioni di Pampaloni alla lettera e non possediamo repliche.

Possiamo solo supporre che il clima si acquietò (vinse l'amicizia?), giacché le altre missive di entrambi di quell'anno (e di quelli successivi) mostrano un clima più disteso: in quella pomiliana del 30 giugno i cenni all'«ombrosità» e ai recenti *qui pro quo* lasciano spazio a un elogio del Pampaloni saggista e a un nuovo progettato volume di sue indagini letterarie (che tuttavia non uscirà); il biglietto pampaloniano dell'11 luglio vuole allontanare qualsiasi negativo equivoco sui reciproci «affettuosi silenzi», e la lettera del 30 riprende le confidenze sul Premio Elba, i progetti editoriali, la fine produzione saggistica pomiliana (con piccola coda critica e sincera su *Contestazioni*, ormai pubblicato da Rizzoli). Oramai confortato dall'atteggiamento del toscano, Pomilio gli parla esplicitamente (con «lealtà») del progetto rizzoliano sull'*Uccello* e altro (6 novembre). Pampaloni accetta il dato di fatto, sia pure con rincrescimento («la cosa mi dispiace molto»), riproponendo pacatamente Vallecchi come alternativa alla più potente casa milanese (13 novembre).

⁶ In realtà la distinzione tra autori di serie A e di serie B ricorre letteralmente nella missiva pomiliana a Pampaloni del 30 giugno '67; ma la stessa preoccupazione dovette affliggere perennemente Pomilio se anche nella lettera a Spagnoletti del '74 (v. *supra*) lo scrittore lamenta la stessa cosa anche da parte di Rizzoli! («Ma allora davvero...», cit., pp. 133-134).

Passa quasi un anno e mezzo, e ormai il volume pomiliano (con testi rivisti dall'autore) di Rizzoli è fuori. Pampaloni non solo prende atto, ma complimenta l'amico per la bontà del rifacimento dell'*Uccello* (11 marzo 1969). I rapporti con Vallecchi non sono del tutto chiusi, soltanto ridotti: tra il '69 e il '70 il direttore coinvolge l'amico per due edizioni di testi (i racconti friulani di Caterina Percoto e *Il paese di cuccagna* della Serao) per una nuova collana (Pomilio preparerà soltanto il secondo): certo l'impegno è assai minore del passato, ma è qualcosa. Inoltre il contratto di Pomilio con Rizzoli è stato perfezionato e da Milano nel '70 si chiede a Vallecchi – e a Pomilio – la cessione temporanea dei diritti sulla *Compromissione* (un'edizione verrà pubblicata a Ginevra nel '73 dalla Editio-Service con prefazione di Spagnoletti).

Nel carteggio c'è un buco di quasi cinque anni. Certamente Pomilio nel '75 (l'anno del *Quinto evangelio*, uscito da Rusconi) scrive per primo a Pampaloni una lettera «bella e generosa» (che non è stata conservata), e Pampaloni risponde (a mano) con una missiva assai significativa – la più significativa sul versante della critica – in cui l'ex direttore della Vallecchi, con il solito acume forgiato da decenni di militanza, individua chirurgicamente pregi e difetti del capolavoro dell'abruzzese, che nel frattempo aveva riscosso notevole successo editoriale e scosso la produzione narrativa nazionale e internazionale. Lo spunto è dato dalla partecipazione di Pomilio a una trasmissione televisiva di intrattenimento culturale: durante l'intervista l'autore del libro difende molto le novità formali (struttura e lingua) del romanzo. Pampaloni non è d'accordo: il merito maggiore del *Quinto evangelio* è quello della riproposizione dell'«impegno morale», contro il disimpegno imperante, nella difesa dei valori cattolici; il difetto principale è invece una sorta di soluzione disincarnata, astratta rispetto alle forti questioni da esso istruite⁷. La missiva di Pampaloni è molte cose: il ribadimento dell'indipendenza della critica, la riaffermazione dei valori del contenuto accanto a quelli formali, la franchezza e la necessità del giudizio, l'immutata stima per l'autore di valore, la trasparenza nei confronti dell'amico, la ulteriore lucida presa di coscienza delle divergenze artistiche o d'opinione, il riconoscimento della natura di ritratto di una

⁷ Il giudizio, a scanso di equivoci, sarà ripreso assai più tardi nel profilo pampaloniano *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea* della *Storia della letteratura italiana* garzantiana (*Il Novecento*, nuova ed. 1987, II, p. 629): «Al libro nuoce la costruita complessità della struttura, che pure gli è essenziale... Il valore del romanzo sta nella sua intuizione della fede cristiana peregrinante lungo i tornanti della storia».

generazione che il libro rappresenta⁸. Di rilievo anche i riferimenti culturali menzionati da Pampaloni con un pizzico di polemica: Bonhoeffer (le responsabilità morali di ogni agire umano, anche delle lettere), Péguy (il dolore nella carne), le sacre rappresentazioni medievali «attorno a un cenotafio» (la cultura bella e alta ma morta e vuota). Il nuovo libro pomiliano pecca un po' di «delicatezza», di mancanza di corporeità, forse di quello stesso riserbo che ha contraddistinto le diverse fasi del rapporto tra i due intellettuali. Insomma, il libro di Pomilio ha qualche difetto cerebralistico ma è bello e importante, addirittura più bello e importante delle ragioni per cui l'autore, probabilmente, lo considera tale: è un libro scritto «per molti di noi», che ritrovano nella vicenda tutte le brutture, i misteri e le bellezze del mondo, tutta la inesausta ricerca – di giustizia, di libertà, di verità – che specialmente chi diventò adulto nel ventennio dovette sentire impellente, continua, necessaria, tutto il senso e il non senso dell'«esistere così».

Passano ancora quattro anni. Pampaloni si rifà vivo con l'amico per il premio viareggino del '79: suggerisce il sostegno a un libro che dovrebbe essere in sintonia col Pomilio della *Compromissione*. Il tono è rilassato, e Pampaloni torna in maniera meno critica su un racconto che in passato non gli era andato a genio (*Ritorno a Cassino*). E nel gennaio del 1980 si compiace del successo internazionale che «rallegra i tuoi amici» (leggerà e recensirà gli *Scritti cristiani* usciti l'anno precedente per Rusconi).

Trascorrono altri quattro anni. L'ultimo atto del carteggio è una replica privata a un articolo pampaloniano pubblicato nel 1984 sul quotidiano «Il Tempo», a sua volta risposta a uno pomiliano (*I fondamenti della riflessione di De Mita*) su un libro (*Ragionando di politica*, Rusconi, 1984) del noto esponente democristiano. Pampaloni si oppone alla visione eccessivamente liberal-imprenditorialistica della cosiddetta «cultura del non progetto» appoggiata da De Mita e Pomilio: non è la progettualità in sé ad essere cattiva, ma lo sono i cattivi progetti – risponde sullo stesso quotidiano l'ex editore all'«amico Pomilio» – responsabili del disagio italiano. L'abruzzese rimane del suo parere, e suggerisce al toscano l'aberrante prospettiva meridionale; lo scrittore è chiaro e deciso: meno filosofie e più empiria anglosassone. È probabile che una visione politica così delineata (e anche

⁸ Quella «generazione degli anni difficili» (di coloro che nacquerò e crebbero sotto il fascismo) come il titolo di un libro cui Pomilio aveva collaborato con un contributo di tredici anni prima: *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Bari, Laterza, 1962 (Pomilio alle pp. 205-232; oggi in M. POMILIO, *Taccuino industriale*, Matelica, Hacca, 2021, pp. 21-39).

così poco discutibile e malleabile, diremmo noi) gli venga anche dalla decisione di candidarsi alle elezioni europee come indipendente: nel giugno di quell'anno risultò eletto tra le fila del Partito Popolare Europeo, per il quale fece parte dapprima della Commissione per la gioventù, la cultura, l'educazione e lo sport, e poi della Commissione per le petizioni. Un Pomilio pragmatista, dunque? E non era forse l'atteggiamento disincarnato quello che Pampaloni gli aveva rimproverato riguardo al *Quinto evangelio*? E l'amicizia? Vive ancora: alla fine della lettera lo scrittore si scusa per il suo precedente silenzio e, quasi *en passant*, comunica all'ex editore di voler assegnare a lui il Premio Cassino per la critica militante...

I due, nel carteggio, si lasciano così: con idee diverse, su posizioni discordanti, rispettosi l'un dell'altro, «con un abbraccio affettuoso». Fedeli alle amicizie, come (quasi) il titolo di un libro famoso e importante di Pampaloni.

APPENDICE
Il carteggio Pomilio-Pampaloni

1. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

Napoli, 15 maggio 1954⁹

Caro Pampaloni,

sarai sorpreso di questo mio lungo silenzio, ma esso dipende unicamente dall'incertezza in cui mi sta tenendo Mondadori. Tu sai che Gallo¹⁰ aveva in esame il mio libro¹¹. Ed io ti dissi che speravo in una rapida risposta. Qualche giorno dopo il nostro colloquio, per accelerare le cose, mi rivolsi anzi a Crovi¹², il quale però, prima d'occuparsene, mi chiese di mandare anche a lui copia del romanzo. L'avrebbe esaminato e, se lo convinceva, avrebbe cercato di sollecitare in qualche modo la risposta di Gallo.

In questi giorni Crovi mi ha infine scritto, esprimendo un giudizio tutto positivo e dicendomi d'averlo confermato anche a Gallo aggiungendovi una preghiera perché mi legga subito. Mi consigliava anzi perché mi recassi da Gallo a sollecitarlo di persona io stesso. Ma la cosa era più forte di me, e allora ho scritto a Gallo facendogli presente, schiettamente, la mia situazione e dicendogli che, in mancanza d'una decisione entro la prossima settimana, avrei dovuto battere altre strade.

Tanto mi premeva di dirti per amor di chiarezza e in nome dell'amicizia che provo per te.

Scusami. Presto ti darò dunque altre notizie e intanto abbiti mille affettuosi saluti dal

tuo
M.

⁹ Ma certamente 1964, come scriviamo nell'introduzione.

¹⁰ Niccolò Gallo (1912-1971), editor, dal '62 al '65 direttore (con Vittorio Sereni) della collana mondadoriana «Il Tornasole», fondatore nel '62 della rivista «Questo e altro» con Dante Isella, Sereni e Pampaloni.

¹¹ Si tratta de *La compromissione*, pubblicato poi da Vallecchi nel '65 e vincitore del Premio Campiello lo stesso anno.

¹² Raffaele Crovi (1934-2007), scrittore, fu dal '56 al '60 redattore dei *Gettoni* e del «Menabò» vittoriniani, dal '60 al '66 vice-direttore editoriale di Mondadori.

2. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

Napoli, 16 maggio 1964

Carissimo Pampaloni,

sarai molto meravigliato di questo lungo silenzio. Ma esso dipende unicamente dal fatto che ho continuato a lavorare al libro di cui ti parlai¹³, il quale, tra tagli e modifiche, mi ha comportato, come sempre succede, un lavoro molto più ampio di quanto inizialmente prevedessi. Il sacrificio, per esempio, di due capitoli, ha implicato tutta una serie piuttosto complessa di problemi di struttura, e il rifacimento di varie pagine.

Penso tuttavia d'essere alla fine. E se tutto andrà bene, se soprattutto potrò lavorare di lena, spererei, la prossima settimana, di tornare a farmi vivo.

Abbiti intanto un caro saluto dal

tuo
[M.]

3. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

[Napoli?], 13 giugno [1964]

Carissimo Pampaloni,

ieri sera diedi una prima occhiata al volume che Feltrinelli ha dedicato alle avanguardie col titolo di Gruppo 63¹⁴, e stanotte non ho praticamente dormito pensando a quanto importante, interessante e destinato al successo potrebbe essere un volume di risposta.

Ho anche riflettuto a come questo volume dovrebbe essere, e mi sono venute alla mente due ipotesi:

a) Un volume che, ad imitazione del primo, raccolga una serie di dichiarazioni, testimonianze, interventi critici degli scrittori e dei critici che non sono interessati al fenomeno delle avanguardie o sono contro di esso. Questa raccolta dovrebbe essere curata da un paio di persone che scrivano poi l'introduzione e le conclusioni finali o comunque diano il filo conduttore. Ho pensato anche ai nomi possibili. Personalmente, sarei volentieri uno dei due curatori. Ma accanto a me dovrebbe esserci un altro, che potresti certamente essere tu, se però

¹³ Si tratta sempre de *La compromissione*.

¹⁴ Si tratta del noto volume *Gruppo 63. La nuova letteratura*. Palermo 63, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964.

non ritenessi che un fatto del genere significherebbe un allineamento su certe posizioni, cosa per te forse poco comoda data la tua condizione di editore. In tua assenza, l'ideale potrebbe allora essere Bo, un cui bel saggio introduttivo sarebbe di grande suggestione. Ho pensato anche al nome di Romanò ed altri – che però sarebbero meglio adatti in sede di contributi¹⁵.

b) Se un'intrapresa come quella si rivelasse poco consigliabile dato il tempo che comporterebbe e dato che si rischierebbe di avere troppe defezioni, allora penserei a un mio lungo saggio, da farne un volumetto tra le 100 e le 150 pagine. Esso nascerebbe sostanzialmente come una recensione del volume di Feltrinelli, e via via verrebbe cogliendo, discutendo, analizzando le cose fondamentali che in esso sono contenute, contrapponendo idea a idea e magari scendendo in dettaglio all'analisi di qualche testo letterario più indicativo. È naturale che, pur prendendo a punto di riferimento *Gruppo 63*, attingerei ad altre fonti, mi servirei d'altre dichiarazioni, insomma cercherei d'andare il più possibile a fondo. È troppo presto per dirti con precisione come il volumetto verrebbe articolato, ma avrei già in mente due o tre possibili capitoli¹⁶.

Mi conosci abbastanza bene per sapere che non sono un reazionario e per pensare che il discorso non avrebbe niente di improvvisato o di giornalistico: il torto di tante persone pur allineate sulle medesime mie posizioni è stato proprio di dare alla polemica un livello giornalistico.

Ecco dunque le mie due proposte. L'ideale addirittura sarebbe di poter portare a termine ambedue i volumi, affiancando l'uno all'altro o portando l'uno a rinforzo dell'altro. E sia chiaro che parlo anzitutto all'editore, al quale non sfuggirà l'interesse che susciterebbero simili libri.

Ho dunque voluto scriverti subito, per darti il tempo di riflettere anche perché so che presto ci vedremo a Roma per l'Elba¹⁷, e potremo quindi discutere a voce.

Pensaci dunque, e intanto abbiti i migliori saluti del tuo

[M.]

¹⁵ Il libro non uscì mai in questa forma, ma Pomilio si occupò della questione dapprima in due importanti saggi usciti tra il '64 e il '65 su «La fiera letteraria», *Avanguardia come naturalismo* (15 novembre) e *La grande glaciazione* (24 gennaio), raccolti poi in *Contestazioni*, Milano, Rizzoli, 1967: su cui C. CACCIA, G. CRISTOFORI, *Le «Contestazioni» di Mario Pomilio: filologia e filosofia*, «Diacritica», IX, 49, 31 ottobre 2023, pp. 16-32.

¹⁶ Il «volumetto» non venne mai pubblicato da Vallecchi, ma completamente ristrutturato divenne il cit. *Contestazioni*.

¹⁷ Il Premio letterario internazionale Elba (oggi Elba-Raffaello Brignetti) fu fondato nel '62 da Pampaloni, Rodolfo Doni e Pompei Mario Scelza. Nei primi anni Pomilio fu spesso tra i giurati.

4. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Geno Pampaloni; ms]

Bagno a Ripoli, 24.12.64

Caro Pomilio,

sono tornato a casa soltanto oggi (dopo avere temuto di rimanere rinchiuso anche per il Montale¹⁸); e mi affretto a inviarti due righe per dirti quanto piacere mi abbiano fatto le tue lettere e, soprattutto, l'affetto di cui erano testimonianza. Nelle molte ore dure della vita, la presenza degli amici è forse ciò che più aiuta a rompere la solitudine, a dare un senso al dovere di «andare avanti».

A presto, spero, e intanto abbiti, insieme con i tuoi, gli auguri più schietti e affettuosi dal tuo

Geno P[pampaloni]

5. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze, li 25 gennaio 1965

Caro Pomilio,

finalmente, dopo tante tue lettere affettuose, posso farmi vivo per darti la buona notizia che il tuo volume *La compromissione* sarà pronto per maggio.

Ho avuto anche da Cibotto¹⁹ buone notizie sulla prospettiva di entrare nella cinquina del Campiello²⁰ che quest'anno vale di per sé stesso un milione, e ti faccio fin da ora i miei più cari auguri.

Non hai idea delle difficoltà che ho dovuto superare per modificare il nostro programma editoriale in modo da inserire il tuo romanzo. La situazione generale è quella che è; la nostra è particolarmente difficile; quella della narrativa ha il privilegio di una crisi di settore; e naturalmente gli amministratori hanno buon gioco a tenere le redini strette.

Quanto ai tuoi saggi, devo complimentarmi con te per quanto vai scrivendo

¹⁸ Il riferimento è assai probabilmente al volume di Silvio Ramat *Montale*, che uscì per Vallecchi nel '65.

¹⁹ Gian Antonio Cibotto (1925-2017), scrittore, giornalista e critico letterario, giurato del Campiello dal 1963 al 1999.

²⁰ Oltre a Pomilio, la cinquina del '65 fu composta da Antonio Aniante (*Il figlio del sole*), Beatrice Solinas Donghi (*L'uomo fedele*), Fulvio Tomizza (*La quinta stagione*) e Dante Troisi (*I bianchi e i neri*).

su «La fiera letteraria»²¹: le tue note critiche mi sembrano tra le più assennate e esatte che si leggano in questo periodo. Purtroppo, valgono per i saggi le stesse considerazioni che ho fatto prima. Io pubblicherei volentierissimo un tuo volume, ma non certo nel 1965; e quindi non posso che, con profondo rammarico, lasciarti libero²².

A presto, spero, ed abbiti i migliori saluti,

Geno Pampaloni

6. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze, li 1° marzo 1965

Caro Pomilio,

Cibotto mi ha portato la notizia che la riunione della Giuria piccola del Premio Campiello avverrà il 6 o 7 di luglio. Questo dovrebbe tranquillizzarti a proposito della *Compromissione*.

Quanto ai saggi, mi fa molto piacere che essi fanno corpo unico e sarò ben lieto di pubblicarli se tu acconsenti a che si stabilisca come termine di stampa il giugno 1966. Se riusciremo ad anticipare di un mese o due sarà tanto di guadagnato, ma il nostro impegno rimarrebbe legato a quella data.

Quanto, infine, all'Elba, ho scritto a Gherarducci²³ che per non danneggiare il Premio, che per quest'anno deve rimanere legato alla vecchia formula, rimarrò nella giuria al modo di Carlo Bo²⁴, purché si nomini immediatamente il nuovo Presidente. Penso oramai io abbia assolto a tutti i doveri dell'amicizia.

Care cose,

tuo

Geno Pampaloni

²¹ Della rivista (diretta in quegli anni dal drammaturgo Diego Fabbri) Pampaloni si riferisce, oltre ai due saggi cit. (*Avanguardismo e La grande glaciazione*), anche a quello su *La verità di Gramsci* (6 dicembre '64).

²² Il riferimento è ancora al futuro *Contestazioni*, di cui anche nella missiva seguente.

²³ Organizzatore del premio elbano.

²⁴ Carlo Bo (1911-2001), celebre ispanista, francesista e critico letterario.

7. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze, li 16 luglio 1965

Caro Pomilio,

permettimi di congratularmi con te per i successi di Venezia e di Viareggio (anche se qui era fatale che tu dovessi soccombere a un avversario più «portato»²⁵).

Io ho preferito la via meno clamorosa e più dignitosa: non andare a Viareggio, con una lettera nella quale mi riservo di tornare in argomento. So che tu capirai bene la mia repulsione contro le «crociate»: che, oltre tutto, temo come pericolose incandescenze.

Esce a giorni un po' di pubblicità a Venezia, Roma e Napoli. In agosto rinoveremo con una scelta di giudizi. Il libro per ora è abbastanza chiesto. Certo, se vincesse il Campiello, sarebbe un gran bel fatto. Te lo auguro di cuore.

Sono rimasto veramente male per Compagnone e per la Ortese²⁶ (per quest'ultima anche e soprattutto per ragioni pratiche): in realtà noi quest'anno abbiamo pubblicato tre fra i cinque libri narrativi importanti (senza parlare di Silone²⁷) di quest'anno, e il criterio della «distribuzione» tra editori diversi è un criterio anticulturale, questo sì «industriale» cui noi giudici spesso ci assoggettiamo per uno zelo eccessivo, un vero complesso d'inferiorità.

Se Compagnone potessimo portarlo all'Elba, tanto meglio (c'è però Böll, che è assai bello²⁸): e la Ortese? Vale ancora la prospettiva Castellammare²⁹?

A presto, e affettuosamente,

tuo Geno P[ampaloni]

²⁵ Nel '65 vinse il Viareggio Goffredo Parise con *Il padrone* (Feltrinelli). Le «crociate» o «incandescenze» a cui Pampaloni si riferisce riguardano assai probabilmente la prese di posizioni antipadronali della sinistra (nella figura del «padrone» parisiense Gian Arturo Ferrari vide rappresentato Livio Garzanti, l'ex editore dello scrittore vicentino).

²⁶ Il riferimento è quasi sicuramente agli insuccessi vallecchiani de *L'amara scienza* di Luigi Compagnone e *L'iguana* di Anna Maria Ortese

²⁷ L'eccellente *Uscita di sicurezza* (Vallecchi, 1965).

²⁸ Lo scrittore tedesco vinse l'Elba nel '65 con *Opinioni di un clown*. Compagnone fu tra i finalisti.

²⁹ Un altro premio letterario di quegli anni. La Ortese vinse invece lo Strega nel '67 con *Poveri e semplici* (Vallecchi).

8. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze, li 20 agosto 1965

Caro Pomilio,

la disfunzione che lamenti mi dispiace molto, ma purtroppo si sono combinate diverse circostanze sfavorevoli: il passaggio della distribuzione dalla nostra vecchia organizzazione all'Unione Editoriale che ha avuto luogo il primo di luglio; le ferie che hanno bloccato parecchi uffici; e, ultima, la sospensione dei servizi di corriere che ha impedito i rifornimenti urgenti.

Comunque, oggi Roma ha riaperto, e telefono subito perché tutto si rimetta in moto.

Grazie della segnalazione e abbiti i miei più affettuosi saluti,

tuo Geno P[ampaloni]

9. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze, li 21 settembre 1965

Caro Pomilio,

ho letto i due racconti, che ti restituisco subito per raccomandata.

Il cimitero cinese è davvero un bel racconto, e me ne congratulo: mi dispiace di non averlo letto prima³⁰. Il finale originale è a mio parere il migliore; in realtà il sale del racconto sta nel rovesciamento della situazione, in quella specie di rivincita della vita e sciogliersi nell'abbandono (amaro, con una punta di farsesco) della tensione sempre più angosciosa che via via cresce nel racconto. Nel finale riveduto, c'è invece uno spegnersi nella rassegnazione e nella saggezza che non «chiude». Ma questo è un discorso da fare a parte.

Per il momento: io pubblicherei molto volentieri questo racconto, ma occorrerebbe aggiungerne almeno altri due, della stessa importanza. Il *Ritorno a Cassino* mi sembra una replica meno felice dell'altro: e veramente «saggistico»³¹. Che fare? Hai pronte altre cose da mettere insieme al *Cimitero cinese*? Io sarei sempre

³⁰ Il racconto era uscito su «La fiera letteraria» del 20 aprile del 1958, e poi ristampato ne *La nuova narrativa italiana*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, Guanda, 1958.

³¹ Fu pubblicato in *Nuovi racconti italiani* 2, cit., 2, a cura di L. Silori, Milano, Nuova Accademia, 1963.

dell'opinione di ripubblicare *L'uccello nella cupola*³². Ma aspetto un tuo parere.

Affettuosamente,

tuo Geno

10. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

Napoli, 26 sett.[embre] 1965

Caro Geno,

riprendendo tra le mani il contratto per *L'uccello nella cupola* ho avuto una sgradita sorpresa. Mi pareva di ricordare d'esser libero di disporre due anni dopo la fine dell'edizione, invece debbono trascorrerne tre, come potrai rilevare tu stesso esaminando il n° 1 e specialmente il n° 9, ultimo capoverso. E una lettera della Bompiani, che conservo, mi comunica in data 22 luglio 1963 che venivano vendute a prezzo di blocco le ultime duecento copie.

Di fronte a questa novità abbiamo avanti due vie da scegliere:

a) Fare un tentativo amichevole presso la Bompiani per vedere se intendono lasciarmi libero prima del termine, e cioè prima del luglio '66.

b) Tacere prudentemente fino a quella data per evitar di risvegliare l'interesse dell'editore e, dopo che i termini siano automaticamente scaduti, procedere alla nostra ristampa (che quindi potrebbe avvenire nell'autunno '66).

Tra le due strade, e salvo un sondaggio privato che io farò presso l'unico amico che io conservi presso la Bompiani, mi parrebbe prudenzialmente preferibile la seconda.

Ciò rimette in discussione il nostro programma.

A parte t'invio copia de *Il testimone*, riveduto, perché tu lo legga³³. Si potrebbe cioè sviluppare il programma in questo modo:

a) Dar corso alla stampa, nella prossima primavera, della raccolta dei saggi;

b) Intanto approntare, se la cosa ti piacesse, la ristampa de *Il testimone* (al pubblico italiano forse ancor meno noto dell'altro, mentre fuori è stato tradotto in sei lingue);

c) più tardi provvedere, con saggio tempismo (anche per non fare troppo Pomilio insieme) alla ristampa dell'*Uccello nella cupola*.

Tutto dipende quindi dall'impressione che ti farà *Il testimone*.

³² Il primo romanzo pomiliano, pubblicato da Bompiani nel '54 (ma si veda la lettera successiva di Pomilio).

³³ Si tratta molto probabilmente della copia postillata conservata a Pavia nel Fondo Pomilio e contraddistinta dalla sigla T'post (su cui si veda M. VOLPI, «Il contatto col male ci degrada». *La genesi del Testimone di Mario Pomilio nelle carte autografe*, in *Le ragioni del romanzo* cit., p. 285). *Il testimone* era uscito a Milano per Massimo nel 1956.

Quanto al *Cimitero cinese*, aderisco, pur tra qualche perplessità, ai tuoi dubbi (è mia impressione che, data la bontà del racconto e sulla scia del successo della *Compromissione*, del volumetto si sarebbe venduto abbastanza da evitare rischi alla casa editrice), e mi rassegno a darlo alla Nuova Accademia per i «Cristalli», cercando però di conservarmi il diritto di riprenderlo non appena noi decideremo di procedere a una raccolta dei miei racconti. E proprio a dirti tutto su questa questione (ma senza volere in alcun modo forzarti la mano) tieni conto che ad es. *Le silence de la mer*³⁴ non è affatto più lungo del volumetto che potremmo far noi (è vero però che quello apparve al momento giusto).

Ho finito. E resto in attesa d'una tua.

Ti abbraccio

[M.]

N.B. Ti mando il contratto della Bompiani perché tu lo faccia esaminare e interpretare dal tuo ufficio legale. Non mi è infatti perfettamente chiaro l'ultimo capoverso del comma 9, nel senso che non so se, scaduto il termine dei tre anni, io ridivengo automaticamente padrone del libro, oppure la casa editrice può lo stesso fare opposizione.

Anche per *Il testimone* mando il testo del contratto, pregando il vostro ufficio legale d'esaminarlo e di consigliarmi la via da seguire. Unisco ad esso una nota più dettagliata.

Ambedue i contratti ti prego di restituirmeli per raccomandata.

Non smarrire la copia del *Testimone*, date le correzioni che vi sono.

11. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze, li 29 settembre 1965

Caro Pomilio,

rientrato oggi dopo una settimana di viaggi, ho trovato la tua lettera e ti rispondo in tutta fretta.

Abbiamo già disposto per un'altra ristampa di 5000 copie. Mi dispiace molto che tu mi accusi di prudenza e tu faccia balenare il sospetto che non creda al tuo libro³⁵ e voglia frenarlo.

Il successo del tuo libro ci e mi aiuta molto, e se c'è stata qualche disfunzione

³⁴ Si tratta del racconto lungo di grande successo *Il silenzio del mare* (1942) di Vercors.

³⁵ *La compromissione*.

è dipeso soltanto dalla tremenda lentezza delle ristampe, a causa dell'affollamento attuale della tipografia, lentezza di cui è stato partecipe anche il libro di Silone. Non credere che non me ne sia preoccupato e non mi sia adoperato per attenuarne gli inconvenienti.

Spero di avere presto da te una lettera che mi rassicuri in modo più amichevole.

Care cose,

tuo Geno

P.S. Grazie de *Il testimone*, che ho avuto stamani.

12. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 17 gennaio 1966

Carissimo Pomilio,

scusa il ritardo con cui rispondo alla tua, ormai antica lettera del 22 novembre. Ma solo ora ho avuto l'agio di vedere il materiale che mi hai inviato.

Ti confesso subito che avrei preferito pubblicare l'altro libro, quello della crisi della narrativa ottocentesca³⁶ (come tu avevi in primo tempo suggerito). Questo (*Romanzo, linguaggio, avanguardia*³⁷) assume, nonostante la serietà dei singoli interventi, l'aspetto di un pamphlet, di un libro occasionalmente polemico: direi che «rinvia a...», al libro che hai ancora nel cassetto.

La mia perplessità non è, intendiamoci, editoriale, ma amichevole: se cioè il pubblico, dopo averti conosciuto narratore, non debba attendersi da te lo storico, il saggista, anziché il polemista, alle prese con interlocutori tolti dalla cronaca.

In ogni modo, il dattiloscritto è pronto per la tipografia, e solo lo scrupolo di farti avere questa lettera lo trattiene sul mio tavolo.

Poi:

1) l'ordine va bene;

³⁶ Il volume cui Pampaloni si riferisce è più che probabilmente il primo nucleo di una raccolta di saggi ottocenteschi che Pomilio elaborò ma non pubblicò mai, poi ampliata e oggi recuperata da Mirko Volpi in M. POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, Novate Milanese, Prospero Editore, 2017 (si veda anche *infra* la lettera di Pomilio del 30 giugno '67).

³⁷ Si tratta, ma con altro provvisorio titolo, del solito (futuro, ma con Rizzoli) *Contestazioni*.

- 2) *Ancora sulla lingua*³⁸ lo darei nella versione più breve (più decisa e chiara);
- 3) non ripubblicherei gli interventi di Salinari (forse in nota si potrebbe mettere qualche breve stralcio³⁹);
- 4) è indispensabile una prefazione, che ponga al centro del discorso i problemi di te scrittore-lettore di questo periodo.

A presto. E affettuosamente,

tuo Geno P[ampaloni]

13. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 5 aprile 1966

Caro Pomilio,

il nostro Consiglio di redazione è evidentemente molto più esigente di me. La tua bellissima proposta dei «saggi verghiani» del Capuana, di cui davo per scontata l'accettazione, invece, nel nuovo clima di austerità non è stata accolta con quell'entusiasmo che mi aspettavo⁴⁰.

In sostanza, siccome abbiamo in programma parecchi titoli per la collana «La cultura e il tempo», la decisione sarebbe di mettere in coda questo «verghiano», che appare come il meno vallecchiano di tutti, anche se il tuo intervento gli darebbe una vivacissima attualità.

Se non trovi un'altra soluzione rapida, io personalmente spero che col tempo se ne potrebbe riparlare (ma certamente né per il '66 né per il '67).

Scusami, e affettuosamente credimi,

tuo

Geno Pampaloni

³⁸ È il penultimo saggio contenuto in *Contestazioni*.

³⁹ Si fa riferimento al polemico saggio pomiliano (contro il critico letterario marxista Carlo Salinari) *Metodologia e critica (alcune domande a Carlo Salinari)*, originariamente apparso sul primo numero (1960) della rivista «Le ragioni narrative», e poi incluso in *Contestazioni*.

⁴⁰ Infatti il volume non sarà pubblicato da Vallecchi ma, con l'aggiunta della sezione dannunziana, dal bolognese Cappelli nel '72 (L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, introd. di M. Pomilio).

14. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

[Napoli?] 6/3/67

Caro Geno,

so che dopo la mia telefonata con Righi⁴¹ mi avete richiamato. Ma ero uscito. Ed ora preferisco scriverti perché per telefono si conversa male.

Comincio col riconoscere i miei torti, il più recente soprattutto: durante il nostro incontro a Mantova non ce la feci a parlarti con chiarezza e dirti almeno una cosa: d'aver cioè ceduto alle insistenze di Spagnoletti⁴² e dato a lui, e quindi alla Rizzoli, i saggi che erano stati in esame a voi⁴³.

A me pare d'aver agito, ciò facendo, senza disonestà, se non magari per un punto, che dovevo forse preavvisarti. Quando però tu esaminasti quei saggi, non te ne mostrarsi convinto, ed io, data la fiducia che ho nel tuo giudizio, mi scoraggiai e praticamente abbandonai l'idea di pubblicarli, tant'è vero che dallo scorso marzo allo scorso dicembre essi giacquero in un cassetto, ormai destinati a restare inediti. Ma mi dispiaceva, non te lo nego, rinunciare a stamparli: poco o molto che valgano, vi avevo messo una parte di me stesso, sicché in me continuavano a combattersi due diversi stati d'animo: una giusta considerazione delle tue perplessità, legata anche all'idea che in ogni caso la Vallecchi, stampando quel volume, non avrebbe fatto sicuramente alcun buon affare, e dall'altra parte un certo rammarico, come sempre quando si deve sacrificare qualcosa che ci è caro e non ci si rassegna. Intuivo naturalmente che forse una maggiore insistenza da parte mia avrebbe potuto alla fine indurci a cedere: ma il fatto restava, tu non eri convinto, sia pure per giustificabilissime ragioni editoriali, sicché non solo avrei avuto l'aria di forzarti la mano, ma mi sarei accollata, a conti fatti, tutta la responsabilità d'un insuccesso.

Stavano così le cose, e così sarebbero rimaste indefinitamente, quando il dicembre scorso Spagnoletti apprese dell'esistenza della raccolta, e insisté per esaminarla, la fece esaminare anche a Zanzotto⁴⁴ e, confortato dai loro pareri positivi, ho ripreso coraggio, ceduto alle pressioni e accettato di mandare a stampa il libro. Per salvarlo, nient'altro: per il resto non mi faccio illusioni. Per la Rizzoli non è certo un buon affare; e quanto a me, se anche può conferire qualcosa al mio prestigio di scrittore, non m'illudo che possa rappresentare un fatto letterario. Semmai – ed è forse ciò che più ha influito sulle mie decisioni

⁴¹ Presumibilmente un collaboratore vallecchiano.

⁴² Giacinto Spagnoletti (1920-2003), storico della letteratura.

⁴³ Si tratta dei saggi di *Contestazioni*.

⁴⁴ Ovviamente è il poeta Andrea Zanzotto.

– la stampa del libro arriva in un momento assai opportuno, dato che mi sono presentato al concorso di libera docenza, e un qualche peso in tale sede dovrà pur averlo.

Com'era inevitabile, di discorso in discorso, Spagnoletti è risalito fino al *Cimitero cinese*, del quale a suo tempo era stato il primo lettore ed editore (in un'antologia di Guanda), ottenendo da me l'impegno che l'avrei stampato presso di loro anche da solo, qualora non mi fosse riuscito di unirvi dei racconti della medesima qualità.

Anche per quanto riguarda questa questione ti pregherei d'esaminare per un attimo la cosa senza risentimenti. A suo tempo, quando sottoposi quel racconto a te, tu ti rammenterai che me lo elogiasti molto, ma non ti mostrasti editorialmente interessato⁴⁵: ed era giusto, i racconti già vanno poco, tanto meno può andare un volumetto come quello che ti proponevo. Studiammo, ricorderai, la cosa da vari punti di vista, finanche la possibilità d'affiancarvi *Il testimone*, ma anche quell'idea cadde e *Il Testimone* finì alla Mondadori per la collana popolare. In nessun momento, però, io seppi darti torto, l'azzardo editoriale in ogni caso era grosso. D'altra parte, racconti come quello, è difficile riuscirne a scrivere due volte nella vita; e non è facile affiancarvi qualcosa di simile. E puoi quindi ben comprendere che cosa ha rappresentato psicologicamente per me la proposta di Spagnoletti, che m'assicura, se nient'altro di degno riuscirò a scrivere per affiancarvelo, che quel racconto apparirà anche da solo. E purtroppo in questo senso i nostri discorsi mantovani sono forse arrivati troppo tardi, perché forse, se in precedenza ti avessi sentito altrettanto interessato, si sarebbe potuti giungere a un accordo analogo.

Ecco dunque le cose come realmente stanno. E se mi sono dilungato su alcuni episodi, è stato per sottrarmi all'accusa di infedeltà o di tradimento mostrando invece come a più riprese io abbia offerto una esplicita dimostrazione di voler restare fedele a te e alla Vallecchi, all'uomo cioè e alla Casa cui debbo tanto, se non altro per la fiducia con cui mi hanno accolto in un momento particolarmente difficile. A lungo, te lo giuro, ho continuato a considerare la Vallecchi come la mia casa, anzi la casa ideale per uno scrittore dalle mie caratteristiche. Purtroppo dopo *La compromissione* avevo ben poco di pronto da offrirvi. Ma quel poco che avevo è stato oggetto di regolari proposte. E in fondo il mio incontro con la Rizzoli non s'è verificato affatto attraverso opere nuove, ma in base a lavori passati prima attraverso la Vallecchi.

Nessun tradimento quindi: te ne prego, caro Geno, togliamo di mezzo questa parola, è la meno adatta a me. Né da parte mia alcun rimprovero. Se c'è stata in me a volte, te lo confesso, una punta di ramarico, e a volte perfino il sospetto d'essere un po' trascurato, a superare ogni mio dubbio è sempre intervenuta una

⁴⁵ Si veda *supra* la lettera di Pampaloni a Pomilio del 21 settembre 1965.

serena valutazione delle difficoltà nelle quali devi dibatterti, perché so quanto è duro il tuo lavoro, quanto debbono essere laboriose le tue decisioni, e anche quanto insicuro tutto ciò che fai, in una situazione editoriale che ogni tanto sembra vacillare, se debbo credere alle voci che si raccolgono di tanto in tanto.

Perciò, ora che ti ho detto tutto, ti prego, caro Geno, non detestarmi. E cerca di non far interferire sentimenti o risentimenti in una serena valutazione delle cose. Da parte mia, qualunque sarà la tua reazione, continuerò a provare per te l'amicizia di sempre. E vorrei proprio che a te riuscisse di fare lo stesso.

I migliori saluti del tuo

M.

15. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 7 marzo 1967

Carissimo,

figurati se è in discussione l'amicizia. A me l'esperienza di qui ha insegnato che occorre sempre tenere separata l'amicizia da ogni altra considerazione legata ai doveri e agli impulsi professionali. Siccome spesso i due territori sono contigui, o addirittura in qualche punto si sovrappongono, c'è bisogno spesso di grande attenzione e fermezza nel distinguere e nel separare. E l'espressione «traditore» usata da Righi era evidentemente scherzosa. Il conto delle «colpe» che tu fai nella tua lettera è esatto.

Io, prima della tua lettera, ero, più che offeso, stupito. Prima che da Righi, avevo saputo (pochi giorni fa) dell'affare Rizzoli da Sbragi⁴⁶, e mi ero stupito che tu, a Mantova, e nel corso di una conversazione, in viaggio, durante la quale almeno per me c'era stato vivo e fragrante, il vecchio piacere dell'amicizia come di rado accade anche tra due amici, non me ne avessi parlato. Avevo peraltro pensato che non avessi voluto aprire questo discorso di fronte a una terza persona. E poi mi ero stupito che tu non mi avessi mandato il Pirandello⁴⁷ che proprio mi farebbe comodo leggere.

Ora, venendo al merito,

1) non saprei darti del tutto torto per i saggi. Le mie riserve erano, lo sai, amichevoli (più che editoriali) dettate dal desiderio che tu rimanessi sempre sull'ottimo, sul tuo ottimo; ma erano peraltro riserve. E se è vero che io ti avevo

⁴⁶ Lorenzo Sbragi, poeta e collaboratore vallecchiano.

⁴⁷ M. POMILIO, *La fortuna critico-estetica del Pirandello*, Napoli, Liguori, 1966.

detto «se me lo chiedi stampiamo subito», è anche vero che un autore, specie un autore amico, ha diritto di sentire nel suo editore più entusiasmo di quanto tu non sentissi nel giudizio mio e di Righi. Mi stupisco solo, dunque, del silenzio.

2) Per i racconti, c'è evidentemente un equivoco, di cui fa fede il mio «entusiasmo» di Mantova, spesso in buona fede. Tra le tante soluzioni che si studiarono, non c'era mai stata sul serio quella di pubblicare soltanto *Il Cimitero*. O almeno non mi sembra che si prendesse in esame. Io l'avrei accolta senz'altro, pur con il rammarico che un possibile filone tuo rimanesse incompiuto. Ma il racconto è bellissimo e autonomo in sé, e riconosco che Spagnoletti ha avuto più fantasia di me.

3) Il discorso si fa più serio per il resto. Per *L'uccello nella cupola* per il quale oramai il contratto Bompiani dovrebbe essere scaduto. E per il nuovo romanzo o i nuovi racconti che un giorno o l'altro scriverai. Così come per i saggi da Verga a Pirandello⁴⁸, che aspetto da tempo.

Se tu avessi preso impegni anche per questi libri, come non dici ma non escludi della tua lettera, confesso che ci rimarrei male.

Noi non abbiamo preteso opzioni o altre firme, ma non vorrei che questa nostra fiducia e larghezza fosse ancora una volta scambiata per tiepidezza. E fatta sempre salva l'amicizia, che è legata a stima e a consonanze diverse di quelle che scaturiscono dal rispetto o meno di contratti non scritti ma non per questo meno validi, sarebbe per me molto amaro. La tua reticenza su questo argomento mi mette in sospetto, ma ammetto che può trattarsi di un sospetto offensivo, e non voglio quindi neppure affacciarlo.

Ti sarei quindi grato, caro Mario, se volessi chiarirmi questo punto, e, nel caso, che mi auguro, che il chiarimento fosse positivo, ti chiederei un impegno almeno per il prossimo libro narrativo, oltre ad avviare in concreto il discorso per *l'Uccello* e per i saggi naturalisti.

Aspetto con una comprensibile ansia la tua risposta chiarificatrice. Informo gli amici della tua lettera e della mia.

Con molti cari saluti,

tuo Geno P[ampaloni]

⁴⁸ ID., *La fortuna del Verga*, Napoli, Liguori, 1963, 2 voll.; ID., *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966 (ma nato come volume di dispense universitarie: Liguori, 1962) e il saggio pirandelliano della nota precedente.

16. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

[Napoli?] 13-3-67

Caro Geno

ti ringrazio. L'amicizia ti ha consentito di trovar le parole più giuste, che sono valse a sollevarmi da un'attesa fin troppo lunga. Non so infatti in che modo siano andate le poste da voi, ma da noi la scorsa settimana è stata nera, sicché il tuo espresso mi è giunto soltanto sabato, e quando ero sul punto di partire per l'Abruzzo per ragioni affettive e per procurarmi più in fretta dei documenti in vista d'un'urgente pratica per un passaporto (mi reco dopo Pasqua in Olanda e Germania). Spero comunque che Righi ti abbia passato le mie scuse e preannunziato il mio ritardo.

In compenso, in questi giorni ho avuto modo di riflettere meglio sui motivi che m'hanno via via portato al distacco dalla Vallecchi. E voglio confermarti che, contrariamente alle apparenze, non è stata tanto l'attrattiva d'una casa che distribuisce meglio, vende meglio ecc., perché allora sull'altro piatto andrebbe almeno posto il prestigio culturale della Vallecchi, bensì piuttosto un bisogno di stabilità natomi (concedimi d'esser franco) da un insieme di riflessioni intorno al destino stesso di essa. La quale, dopo la fiammata di due anni fa, m'aveva dato a un tratto l'impressione, a cominciare dalla scorsa estate, di star non solo rientrando nell'ombra, ma riducendo sempre più la sua attività. Se cioè, mi dicevo, dopo il miracolo compiuto nel '65 da Geno, che sarebbe bastato a creare ex novo una casa editrice, le cose tornano al punto di prima, vuol dire che esiste un guaio congenito, contro cui nessun Geno potrà mai fare nulla. E a ciò s'aggiungevano nuove voci di svendita della casa editrice, che potevano essere magari semplici riesumazioni delle vecchie, ma puoi figurarti quale effetto avessero su di me. E mettici poi altre voci d'una tua partenza dalla Vallecchi⁴⁹ (l'ultima, dell'autunno, d'una tua chiamata alla Rai per programmi culturali) e avrai capito in che modo mi si colorivano le cose, e come la mia immaginazione si mettesse in moto per suo conto e andasse nelle direzioni più impensate: per dirtene una, più volte sono arrivato a supporre che al fondo delle tue esitazioni editoriali nei confronti miei e ripensamenti su decisioni già prese non ci fossero tanto dei dubbi intorno alla qualità del mio lavoro, quanto un tuo amichevole scrupolo all'idea di impegnarmi ulteriormente e quasi un tacito invito che tu, senza potermi parlare apertamente, mi rivolgessi perché, nello stato di insicurezza della Casa, io provvedessi altrimenti a me stesso. Un assurdo, lo so. Ma basti a

⁴⁹ Pampaloni diresse diresse la Vallecchi dal '62 al '72, poi la Edipem (costola scolastica della De Agostini) dal 1972 al 1982, anno del pensionamento.

farti capire in quale clima psicologico da un certo punto in poi io mi sia venuto muovendo; e perché mai io sia arrivato anche a chiedermi se il mio non fosse un problema di fedeltà piuttosto a un uomo che a una casa editrice, e in che modo avrei dovuto provvedere al mio destino editoriale nel caso o nell'ipotesi che l'uomo se ne allontanasse. E aggiungi infine a tutto ciò un po', come negarlo, d'irritazione o d'amarezza in rapporto ai progetti andati a monte⁵⁰ (non so dirti ad esempio quale rammarico ho provato vedendo in economica la Ortese e pensando a quale bella figura vi avrebbe fatto il mio *Testimone*, inviatovi così amorosamente corretto): fino al punto, che lo confesso, che (*sic*) alla base della mia sterilità dello scorso anno metto anche quell'amarezza, nella misura in cui si saldava con l'altra mia vecchia amarezza d'autore che, qualunque cosa faccia, ha sempre situazioni editoriali difficili.

Basta comunque, tanto più che gli errori sono dipesi in egual misura da me e dalla mia natura retrattile, insicura, incapace di premere sull'altrui volontà. Ma io spero tu abbia compreso quanto lento, graduale e perfino involontario e legato a motivazioni più impensate sia stato il processo che m'ha portato al distacco dalla Vallecchi; e fino a qual punto vi abbia concorso il bisogno di realizzare quel tanto di tranquillità editoriale che ciascun autore sogna come condizione del suo lavoro e voi non mi sembravate più in grado di garantirmi. E, per tornare un attimo all'episodio di Mantova, te lo spiegherai meglio se partirai proprio dalla mia sorpresa di ritrovarti così interessato, dopo tante tue incertezze, al mio lavoro (ma nella mia insincerità ci fu tutto un fondo di sincerità, in quanto la crisi che ti descrivevo è, ahimè, fin troppo reale).

Temo d'averti però stancato e passo a discutere qualche questione più concreta:

a) Ti ho fatto spedire il Pirandello e *Dal naturalismo al verismo* (m'ero dimenticato della promessa: vedi come nascono gli equivoci). Esaminandoli intuirai in che modo stiano le mie cose con Liguori: i miei lavori universitari nascono prima come dispense per poi, una volta perfezionati, salire all'edizione in volume: si tratta insomma d'una sorta di automatico passaggio da una ad altra collana della medesima casa editrice. È la sorte che aspetta anche il *Pirandello*, se non intervengono novità. E forse dei tre saggi, la *Fortuna del Verga* è quello che più probabilmente potrei liberare per dartelo. Ma non è finito, manca l'intera seconda parte, e non so quando potrò scriverla, data l'ampiezza della ricerca ch'essa implica e cui per ora non ho l'animo.

⁵⁰ Si tratta dei progetti per la ristampa de *Il cimitero cinese* e *Il testimone*, e per la stampa delle future *Contestazioni* e dei saggi verghiani del Capuana (v. *supra* le lettere del 21 e 26 settembre '65 e del 17 gennaio e 5 aprile del '66).

b) *L'uccello nella cupola* non è ancora perfettamente libero. Bompiani mi rispose in maniera tra ambigua e interlocutoria, limitandosi a ricordarmi che nel '63 si era progettato di ristamparlo e che io avevo chiesto di poter fornire, senza poi più farlo, un testo riveduto. Il ritardo risalirebbe quindi, dice egli, a me, che non avrei dato il nuovo testo. Il che è vero solo a metà, e comunque si riferisce a una situazione anteriore al rifiuto della *Compromissione*. Ed è mia impressione che egli voglia servirsi de *L'uccello nella cupola* come d'un pretesto per trattenermi o recuperarmi, se non per richiamarmi al rispetto d'una opzione che io considero ormai inoperante. Ma è chiaro che più che scrivergli debbo ormai trovar l'occasione per parlargli, sondarne le intenzioni e regolarli in conseguenza. E ancora non m'è riuscito.

D'altra parte ti confesserò onestamente che la Rizzoli, pur non discutendo specificatamente in sede contrattuale quel romanzo, mi ha espresso il desiderio di raccogliere insieme, via via che può, quanto più può della mia opera narrativa. Il mio atteggiamento? Senza disgustare la Rizzoli, io vorrei venirti incontro, trovare il modo di darti il romanzo. Confido che non sia impossibile, e mi propongo d'agire in tal senso.

c) Tu sei abbastanza esperto di cose editoriali per intuire che la Rizzoli, nel farmi delle condizioni ideali, ha chiesto una contropartita, il diritto cioè d'esaminare per prima la prossima opera narrativa che mi riuscisse di scrivere.

E ora che, caro Geno, ti ho detto tutto, giudicami senz'altro male, se lo merito. Ma scusami dell'amarezza che ti procuro e sappi comunque che, anche se tu mi togliessi la tua, la mia amicizia per te resterebbe intatta.

Ti saluto caramente.

M.

17. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 5 aprile 1967

Carissimo,

ho lasciato passare qualche giorno prima di risponderti, per far sbollire quello che è il sentimento dominante verso un amico come te, e cioè la delusione.

Quello che tu dici a proposito delle «voci» relative alla Vallecchi, alla situazione d'incertezza che poteva trasparire dal mio atteggiamento e sembrare un amichevole invito a cercare altrove fortuna, è vero, almeno in parte. E posso

ammettere che costituisce elemento sufficiente a farti maturare la decisione di mutare editore. Ma il tuo lungo, interminabile silenzio (l'ho rotto io, o meglio Righi) mi fa purtroppo pensare che non sia stato il solo elemento che ti ha spinto.

Peccato. Il tuo «successo» (per una generazione e un gruppo di amici lontani e dispersi ma certo «gruppo», che ne ha avuto così poco) mi sembrava entrato di colpo in solidarietà antiche, in un discorso sottinteso e sempre presente, in una sorta di rivincita dell'amicizia...

Vorrei ora attaccarmi a una tua frase, che ti trascrivo per cattiveria: «Senza disgustare la Rizzoli, io vorrei venirti incontro, trovare il modo di darti il romanzo. Confido che non sia impossibile, e mi propongo d'agire in tal senso».

Con cattiveria, ti dicevo, perché non ci credo. Come una ragazza d'altri tempi tu dici all'ex-fidanzato povero che non lo scorderai mai, che sì, andrai a trovarlo un'ultima volta; ma intanto sono pronte le carte per il matrimonio con il buon partito.

Ma in ogni modo, sta' certo, sempre ti accompagnerà l'augurio e l'affetto degli amici vallecchiani, e per primo del

tuo Geno Pampaloni

18. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

[Napoli?] 9 aprile 1967

Caro Geno,

riiderai se ti dico che la tua ultima lettera ha avuto il potere di far risorgere tutto un certo mio fondo cattolico, sicché per due giorni me la son portata volutamente addosso come un cilizio? Scherzi a parte, mi ha fatto soffrire parecchio sia con gli accenni al matrimonio di convenienza, sia soprattutto mostrandomi che cosa ho perduto nel senso della solidarietà e dell'amicizia e rivelandomi come mai prima il tuo vero animo e l'errore nel quale nei tuoi confronti ero caduto. Non debbo essere infatti un buon psicologo, benché in giro si dica il contrario, se soltanto adesso, attraverso questa tua ultima lettera, ho scoperto che abbiamo un difetto in comune, quello della ritrosia, della riservatezza e pudore dei nostri sentimenti, che chi mal ci conosce può scambiare perfino per indifferenza e freddezza. Ma se in genere al vuoto che in tal modo ci facciamo attorno rimedia l'altrui invadenza, guai se due caratteri dello stesso tipo s'incontrano, perché allora può capitare come a quei tali due fioretisti, che schermivano al buio senza riuscire a toccarsi. È certamente dipesa da ciò una parte dei nostri malintesi. Ed io mi rammento d'esser qualche volta partito per Firenze o per Roma con l'idea d'un lungo colloquio e appunti in tasca ecc., e

d'esserne tornato insoddisfatto. Per mia colpa comprendo adesso. Ma è certo che per mesi, tra l'autunno del '65 e la primavera del '66, m'è parso di soffrire con te d'una specie di mancanza di presa tutte le volte che s'entrava in discorso sui nostri progetti. Ti trovavo, come dire?, evasivo. E tanto per dirti tutto del mio stato d'animo, con qualche amico che ad esempio era al corrente dei nostri discorsi sui miei saggi e si meravigliava delle sopravvenute tue incertezze, mi sfogavo più o meno così: «tanto peggio! Evidentemente non sono il tipo di scrittore che entri davvero negli interessi di Pampaloni». Lo dicevo quasi per scherzo, ma con un po' di riso amaro; e se tu te ne sorprendessi, e ti stupissi, inoltre, che io potessi struggermi di ciò in un momento di così particolare mia fortuna, risponderò che forse non sai quanto grande stima ho per te e quanto grande è stato sempre il desiderio della tua stima; e che comunque si può avere l'amore di cento donne e tenere poi solo a quell'unica che magari non dà l'impressione di ricambiarsi. In fondo, mi ci maceravo. E poi, per tal via rispuntavano fuori, mio malgrado, le mie vecchie angustie di scrittore dalle molte umiliazioni editoriali e portato, per esse, a dar corpo alle ombre: e perfino al fatto, ad esempio (te lo riferisco perché dell'autunno '65, e cioè d'epoca assolutamente non sospetta) che la pubblicità della Vallecchi trascurasse automaticamente di mettere in evidenza il mio libro nelle plaquettes che segnalavano i successi suoi dell'anno.

Ombre, te lo ripeto, e di nessunissimo peso, se l'una e l'altra e l'altra cosa insieme non m'avessero suscitato domande e dubbi mentre intanto vedevo cadere le mie varie proposte editoriali. Discutibili, beninteso, questo debbo riconoscerlo: salvo una, quella della ristampa degli scritti verghiani del Capuana «rinfrescati» da una mia introduzione e resi in tal modo più adatti alla vostra collana di saggi: che mi parve un errore e un cattivo affare e mi convinse in ogni caso della delicatezza della vostra situazione editoriale e della inopportunità, da parte mia, di continuare ad affliggervi con le mie proposte. Cominciò da allora quello che tu definisci il mio «lungo silenzio» (e con un po' d'ingiustizia, a dire il vero, perché in fondo è stato reciproco).

Durante il quale nulla è successo, puoi credermi, salvo i miei sforzi per uscire dalla sterilità. Tanto meno, anche in ciò puoi credermi, me ne sono servito per macchinare evasioni o bussare ad altrui porte. Le cose sono andate proprio come te le ho già narrate. E in ogni caso, rispetto all'insieme delle reazioni psicologiche che ho cercato di descriverti in questa e nelle precedenti lettere, assai scarso peso ha avuto il confronto – per rifarmi alle tue parole – tra la fidanzata ricca e la povera. E tutt'al più può avermi confortato, al momento della decisione, il pensiero dell'esito troppo ingiustamente diverso – si situa nell'ordine di 1 a 4 – di libri partiti da riconoscimenti analoghi al mio.

Scusa la lungaggine, abbiti di nuovo un caro grazie per la conferma della tua amicizia, e l'affettuoso saluto del

tuo
[M.]

19. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

[Napoli?] 30 giugno 1967

Carissimo Geno,

saprai già che alla Giacobbe è andato il «Villa San Giovanni⁵¹»: all'intera giuria è piaciuto molto il bel racconto. In attesa di farli di persona alla Giacobbe, voglio inviarte anche a te i complimenti più cari: a te, intendo, e alla Vallecchi, per la quale, a quanto pare, è in atto una nuova bella annata. Auguri, di cuore!

Ho letto anche, sulla «Fiera», il tuo pezzo su Palazzeschi⁵², assai bello veramente: ed io spero, fermamente, che tu riesca a durare, e che codesta tua freschezza critica possa darci altri frutti: creare, soprattutto, uno stabile riferimento critico nel confuso panorama di oggi.

Vidi tempo fa Sbragi, si parlò anche di te, e nuovamente lui mi parlò del tuo rammarico nei miei confronti. Non credermi insincero: ciò che è avvenuto continua a rodermi anche pel fondo psicologico che fu al fondo di tutta la vicenda: perché, senza rivangare ciò che già ci siamo detto, non c'è dubbio che molto o tutto sia dipeso dalla mia ombrosità o sospettosità di scrittore editorialmente poco fortunato che ebbe, a un certo punto, e sicuramente per sua colpa, l'impressione d'essere ancora considerato di serie B, rispetto almeno agli A della Casa.

Ma basti di ciò: tanto più che volevo parlarti di tutt'altro. Tempo fa qualcuno m'ha parlato con molto calore della mia *Fortuna del Verga*, tanto da indurmi a rileggermi quel testo. La mia conclusione è stata che, coi debiti ritocchi, ma lasciandolo nelle grandi linee così com'è salvo l'aggiunta di tre saggi (sul D'Annunzio regionale, su De Roberto e su *Socialismo e letteratura nell'ultimo decennio dell'Ottocento*) ne verrebbe un volume che intitolerei *Gli anni del Verga* e che probabilmente, se Liguori acconsentisse, potrei dare alla Vallecchi⁵³.

⁵¹ Il Premio Villa San Giovanni 1967 andò a Maria Giacobbe (1928-2024) – già nota per *Diario di una maestrina* (Premio Viareggio Opera prima 1957) – per il romanzo *Il mare* (Vallecchi).

⁵² G. PAMPALONI, *Palazzeschi insegna l'avanguardia agli avanguardisti*, «La fiera letteraria», 26, 29 giugno 1967.

⁵³ Mai pubblicato da Pomilio. *In nuce* è il volume *Scritti sull'ultimo Ottocento* cit.: il saggio dannunziano (*D'Annunzio e l'Abruzzo*), col titolo *L'Abruzzo e l'arte di D'Annunzio*, era apparso in «Realtà del Mezzogiorno» 10, 1965, pp. 755-775; due i saggi su De Roberto: *L'antirisorgimento di De Roberto*, «Le ragioni narrative» 6 (1961), pp. 156-174, e *Il silenzio di De Roberto*, «Realtà del Mezzogiorno» 6-7, 1961, pp. 467-482; quello intitolato *Socialismo e letteratura nell'ultimo decennio dell'Ottocento* in «Filologia e Letteratura», 38, 1964, pp. 145-167. Il titolo del progettato volume (*Gli anni del Verga*) viene dal primo capitolo, *Le quattro età del Verga* (già in «Opera aperta», 5-6, 1966, pp.

Ora, prima di fare qualsiasi passo, e prima soprattutto di rimettere le mani nel testo, vorrei conoscere la tua opinione in proposito: restando intesi, in ogni caso, che la consegna non sarebbe immediata, e che al contrario la revisione andrebbe un po' per le lunghe.

Non so se ci vedremo per le sedute intermedie dell'Elba, dato che sono stanco e dato che l'estate mi trascinerà probabilmente verso il Sud. Ma intanto abbiti il saluto affettuoso del

tuo
[M.]

20. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Geno Pampaloni; ds]

Firenze li 11 luglio 1967

Carissimo Mario,

mi è dispiaciuto molto di non avere avuto la possibilità a Roma di stare dieci minuti con te. E questo non soltanto per il mancato piacere della tua compagnia, ma soprattutto perché posso averti dato un'impressione di freddezza o di fuga che è proprio il contrario di quanto io vorrei esprimerti.

La nostra amicizia è costellata da affettuosi silenzi ma anche di equivoci; e vorrei con questo biglietto fugarne subito uno nel caso fosse sorto.

Ti abbraccio con affetto,

dal tuo Geno

21. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Geno Pampaloni; ms]

Firenze 30.7.67

Carissimo,

speravo di vederti a Firenze, ove eravamo veramente troppo pochi per la nostra tradizione: solo i tre piacentini più Romanò⁵⁴. Ma allora anche l'Elba diviene un premio come gli altri! In effetti, la rosa di quest'anno non è al livello degli anni scorsi⁵⁵ – e non solo, credo, per colpa degli editori.

56-64, ma riadattamento del primo cap. de *La fortuna del Verga* cit.). Sulla genesi degli *Scritti* cit.: M. VOLPI, *Nota del curatore*, negli stessi *Scritti*, pp. XLV-LV.

⁵⁴ Angelo Romanò (1920-1989), dirigente del secondo canale televisivo e studioso di letteratura (con Spagnoletti, scoprì Alda Merini).

⁵⁵ Nel '67 vinse Alexander Kluge con *Organizzazione di una disfatta* (Rizzoli). I finalisti:

Quanto al Verga, mi sembra giusto chiederti di approfittare di questa occasione per fare, con calma e riflessione, quella franca discussione a riesame dei nostri rapporti «di lavoro» che si è fatta per lettera e malamente, con reticenze, polemiche, effusione e fretta. Spero che il 25 aprile verrai, o addirittura all'Elba, va bene?

Sempre ottimi i tuoi estratti⁵⁶, da cui imparo molto. Mentre per *Contestazioni* trovo che questa volta Righi aveva ragione: è invecchiato dai suoi stessi avversari, nel corpo a corpo prende le loro misure. Anche se resta – e come non potrebbe? – il quaderno, il *cahier* di uno scrittore.

Care cose, tuo

Geno

22. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

Napoli, 6 nov.[embre] 1967

Carissimo Geno,

con la lealtà cui mi sono proposto d'improntare i nostri rapporti ti metto al corrente della situazione relativa all'*Uccello nella cupola* dopo la tua proposta di ristampa.

Ti rammenterai che ne parlammo a Napoli. Ed io subito scrissi a Milano per segnalare la tua proposta e sottolinearne gli aspetti positivi. Ferrauto⁵⁷ mi rispose subito dicendomi che in sé la cosa non gli dispiaceva, ma pregandomi, prima di prendere una decisione, di realizzare un incontro per discuterla bene a voce. La faccenda è andata per le lunghe, ma finalmente in questi giorni ci è stato possibile vederci. Nel frattempo, naturalmente, c'era stata qualche altra lettera, che nella sostanza mi anticipava le proposte scaturite dall'incontro, e che sono le seguenti: la Rizzoli desidererebbe ristampare essa *L'uccello nella cupola*, e in cambio mi offre di procedere all'acquisto dell'intera giacenza del *Nuovo Corso* per liberarne i diritti e ristampare anche questo⁵⁸. E intanto ne cogliereb-

Peter Weiss (*Punto di fuga*), Giorgio Galli (*Il bipartitismo imperfetto*), Gaspare Barbiellini Amidei (*Dopo Maritain*), Renato Ghiotto (*Scacco alla Regina*), Tonino Guerra (*L'equilibrio*).

⁵⁶ Probabilmente alcuni dei saggi indicati nella n. 43, e forse anche *Pirandello e la crisi della scienza positiva*, «Realtà del Mezzogiorno», 10, 1967.

⁵⁷ Gianni Ferrauto, dal '62 al '70 direttore generale di Rizzoli.

⁵⁸ Infatti nel '69 uscirà da Rizzoli il volume intitolato *Il cimitero cinese*, che comprende, oltre al racconto omonimo, le versioni corrette de *L'uccello nella cupola*, *Il testimone* e *Il nuovo corso* (precedentemente pubblicato da Bompiani nel '59).

be l'occasione per regolarizzare ogni mia residua pendenza con la Bompiani e svincolarmene del tutto.

L'offerta – che ti riferisco sicuro della tua discrezione – non può, come ben comprendi, lasciarmi indifferente, soprattutto perché ne va del destino d'un libro irrimediabilmente sacrificato (sarebbe rimasto della Bompiani per altri dodici anni, e di sicuro non si sarebbe più venduto), mentre così mi si offre inopinatamente la possibilità di riproporlo. E inoltre, pur senza credere veramente nei rilanci, non può non allettarmi l'idea di mettere un po' d'ordine nella confusa situazione editoriale delle mie prime opere.

Ti terrò al corrente degli sviluppi, appena saprò qualcosa. Sono sicuro che in ogni caso tu saprai comprendermi. Abbiti, con il solito affetto, i migliori saluti del
tuo
[M.]

23. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 13 novembre 1967

Caro Mario,

ho avuto soltanto ora la tua lettera del 6 e mi rendo conto delle ragioni pratiche che militano in favore di una cessione dell'*Uccello nella Cupola*.

Non posso nasconderti tuttavia che la cosa mi dispiace molto anche perché, dato il tipo del libro, credo che il pubblico vallecchiano sarebbe particolarmente sensibile.

Tieni conto in ogni modo che sono prontissimo ad esaminare un tuo sganciamento dalla Bompiani ad opera Vallecchi alle stesse condizioni della Rizzoli.

Comunque, naturalmente, la decisione finale non spetta che a te alla luce di tutte le considerazioni che tu solo sei in grado di fare. Ma vorrei che almeno su un punto non ci fosse equivoco, e cioè sul vivissimo interesse che la Vallecchi ed io personalmente portiamo al tuo romanzo.

Tienimi informato e intanto accogli il mio saluto affettuoso,

tuo Geno Pampaloni

24. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 11 marzo 1969

Caro Pomilio,

ti allego il comunicato in cui abbiamo riassunto la serata milanese dedicata

al libro del Doni⁵⁹. Se tu riuscissi a farlo pubblicare o riprendere su «Il Mattino» sarebbe per noi graditissimo⁶⁰.

Colgo l'occasione per anticiparti che vorrei fare qualcosa di analogo a Roma con l'intervento anche di qualche politico e di qualche giornalista. Naturalmente vorrei approfittare della tua cortese disposizione che hai comunicato all'autore.

Ho avuto il tuo bellissimo volume⁶¹ e sto rileggendolo con vero piacere, anche se naturalmente con qualche rimpianto editoriale. Mi sembra che a *L'uccello nella cupola* hai lavorato molto e bene. Di questo ti scriverò però con più calma.

Ti abbraccio,

tuo Geno P[ampaloni]

25. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 12 giugno 1969

Gentilissimo Professore,

siamo lieti di informarLa che abbiamo deciso di realizzare una collana che raccolga le opere dei «Narratori italiani dell'800». La collana sarà destinata al pubblico colto e medio ma non specialistico, e non prevede quindi la necessità né di testo critico né di speciali apparati filologici, e ripeterà il testo migliore tra quelli già pubblicati.

Il piano – nella prima serie comprenderà 24 volumi – prevede che ogni volume sia affidato alla cura di uno studioso che rediga un saggio critico introduttivo e la opportuna nota bio-bibliografica relativa all'Autore e al testo prescelti. Nel caso che un'unica opera narrativa non raggiunga la dimensione media dei volumi della collana, cioè da 250 a 400 circa, al curatore è affidato il compito della scelta, d'intesa con la Casa Editrice, dei testi integrativi.

Nel piano della collana è prevista l'opera:

Percoto, *Racconti*

⁵⁹ R. DONI, *I numeri*, Firenze, Vallecchi, 1969. Il Doni (1919–2011, pseud. di Rodolfo Turco), banchiere e scrittore di ispirazione cattolica, fu tra i fondatori del Premio Elba.

⁶⁰ Pomilio fu collaboratore del quotidiano napoletano «Il Mattino» fin dal '62 (v. P. VILLANI, *L'altro scrittoio: Mario Pomilio al «Mattino»*, in *C'era una volta la terza pagina. Atti del convegno, Napoli 13-15 giugno 2013*, a cura di D. De Liso e R. Giglio, Firenze, Cesati, 2015, pp. 395–438).

⁶¹ Si tratta ovviamente de *Il cimitero cinese* (Rizzoli, 1969).

e saremmo lieti se volesse assumerne la cura⁶².

Qualora, come ci auguriamo, Ella sia favorevole alla nostra proposta, la preghiamo di considerare questa lettera come un impegno definitivo da parte nostra, sempreché le seguenti condizioni che nascono da nostre precise esigenze di produzione, siano per Lei accettabili:

1. Collaborazione con la Casa Editrice per il reperimento (nei casi in cui le opere non siano in commercio) del testo da inviare in tipografia: è inteso che le spese per l'eventuale riproduzione saranno a carico della Casa Editrice.
2. Redazione del saggio critico introduttivo e della nota bio-bibliografica, sulla traccia della impostazione data al suo saggio dal Prof. Baldacci, al quale Lei potrà rivolgersi per ogni chiarimento e informazione che Le sembrassero necessari, sul *Demetrio Pianelli*⁶³ (che Le invieremo quanto prima).
3. Consegna del Suo contributo entro il 15 ottobre 1969.
4. Revisione delle bozze limitatamente al Suo contributo (provvederà la nostra redazione alla revisione delle bozze del testo).
5. Compenso forfettario a stralcio di L. 200.000 da corrisponderci alla consegna delle bozze liberate per la stampa. Il compenso assicura alla Vallecchi la proprietà del Suo testo.
6. Collaborazione (se di Suo gradimento) con la nostra Redazione per la ricerca delle illustrazioni (circa 10 per volume).

Nella fiducia di poter ricevere la Sua adesione, La preghiamo in caso affermativo di voler firmare l'allegata copia della presente in segno di consenso e accettazione.

Con i nostri migliori saluti e più vivi ringraziamenti.

Vallecchi Editore S.p.A.
Geno Pampaloni

26. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 27 ottobre 1969

Caro Pomilio,

⁶² Pomilio non ne assumerà mai la curatela. Ne venne incaricato successivamente Michele Prisco: C. PERCOTO, *Racconti*, a cura di M. Prisco, Firenze, Vallecchi, 1972.

⁶³ E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, Firenze, Vallecchi, 1969.

ti unisco la lettera-accordo per la Serao; scusaci. È anche la conferma per l'altro saggio (Percoto) la consegna del quale è stata spostata al febbraio del 1970. Va bene? Il rispetto dei tempi è importante perché la collana inizierà a marzo con il ritmo di un volume al mese.

Ci siamo intanto procurati *Il paese di Cuccagna* (Garzanti) per anticipare la composizione, ma a quando il saggio? Ti chiedo intanto un favore: potresti indicarci qualche rivista o edizione dove il testo fu corredato da illustrazioni? Ce ne occorrono da 6 a 10 e le ricerche nella nostra Nazionale sono difficili. Con una indicazione precisa ci occuperemo poi noi del reperimento qui o altrove. Questo naturalmente vale anche per la Percoto.

Aspetto tue notizie, affettuosamente,

tuo Geno P[ampaloni]

27. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 27 ottobre 1969

Gentilissimo Professore,

facciamo seguito alla lettera-accordo scambiataci il 12 giugno 1969 per il saggio introduttivo al volume

Percoto, *Racconti*

da noi progettato per la collana «Narratori italiani dell'800».

Nel riconfermarLe l'incarico, riepiloghiamo quanto successivamente fu accordato per lettera e a voce con il prof. Pampaloni:

1. Ella darà la precedenza al saggio per il volume

Il Paese di Cuccagna
di Matilde Serao⁶⁴

che vorrà consegnarci entro e non oltre il 10 novembre 1969, seguendo gli stessi criteri già chiariti nella nostra lettera del 12 giugno 69 per il volume dedicato alla Percoto e ricevendone un uguale compenso.

⁶⁴ Apparirà come M. SERAO, *Il paese di cuccagna*, a cura di M. Pomilio, Firenze, Vallecchi, 1972 (l'introduzione pomiliana è alle pp. 5-24).

2. La consegna del saggio introduttivo ai *Racconti* (i «veri racconti», raccolti nel testo originario di 350 pagine) viene invece di comune accordo spostata al 28.2.1970

Le saremo grati se vorrà restituirci firmata in segno di consenso e accettazione l'allegata copia della presente lettera.

VALLECCHI EDITORE S.p.A.
Geno Pampaloni

28. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 22 gennaio 1970

Gentile e illustre Mario Pomilio,

l'editore Rizzoli, nel progettare una nuova collana che raccolga le opere più significative della narrativa italiana contemporanea, si è rivolto a vari Editori italiani al fine di ottenere una licenza temporanea (5 anni), non esclusiva, per la ristampa nella sua collana di opere che non facendo parte della sua proprietà letteraria, sono peraltro necessarie affinché il suo progetto non presenti delle lacune che peserebbero negativamente sul successo dell'iniziativa.

La collana, che uscirebbe al ritmo di un volume al mese, avrebbe le caratteristiche di «economica», se pure il prezzo varierebbe dalle 700 alle 1.000 lire, e con tutta probabilità i volumi sarebbero rilegati.

La diffusione avverrebbe attraverso i normali canali di vendita.

L'Editore Rizzoli ci chiede tra le altre opere, la Sua

La compromissione

Il diritto d'autore proposto sarebbe del 5-6% con anticipo proporzionale alla prima tiratura, certamente alta. Il netto incassato verrebbe ripartito tra Lei e la Vallecchi nella misura tra noi consueta (50 - 50).

La cosa è ancora in sede di pre-trattative, ma come succede in questi casi, potrebbesi verificare la necessità di una decisione immediata. Gradiremmo pertanto sapere se possiamo proseguire nella certezza di avere la Sua approvazione.

La Sua risposta dovrebbe giungerci entro la fine di questo mese. Nel caso non avessimo notizia da parte Sua, ci permetteremo di proseguire e eventualmente concludere le trattative come se avessimo ricevuto il Suo assenso.

Voglia gradire i nostri migliori saluti.

VALLECCHI EDITORE S.p.A.
Geno Pampaloni

29. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Vallecchi editore; ds]

Firenze li 11 dicembre 1970

Gentilissimo Professore,

facendo seguito alla precedente corrispondenza la presente per comunicarLe che il Suo contributo critico (Introduzione, note bio-bibliografiche) all'opera

Il paese di Cuccagna
di Matilde Serao

– per il quale Ella ha già ricevuto il compenso pattuito di L. 200.000 sarà inizialmente pubblicato a introduzione dell'opera su citata nell'ambito della nostra collana (attualmente in preparazione) «L'Ottocento italiano – Narratori» e nella serie del «Club del libro» di Novara con il quale – e con l'Istituto Geografico De Agostini – è intervenuto un accordo di coedizione in base al quale abbiamo ceduto i diritti di utilizzazione per le loro edizioni limitatamente e in esclusiva al settore della vendita per corrispondenza dei titoli prescelti per la nostra collana.

Tale accordo prevede anche per le consuetudini che regolano questo tipo di licenze, che il testo da Lei curato appaia prima per i tipi del Club del Libro di Novara (maggio – giugno 1971⁶⁵) e dopo un intervallo di 5/6 mesi, nell'edizione Vallecchi per le librerie e altri canali di vendita diversi dalle vendite per corrispondenza.

È inoltre confermato, come a suo tempo già precisato nelle lettere sopra citate, che il compenso forfettario da Lei ricevuto assicura alla Vallecchi la proprietà esclusiva del Suo testo.

Le saremo grati se vorrà restituirci l'allegata copia della presente da lei firmata in segno di consenso e accettazione al fine di completare debitamente la pratica d'archivio.

Con i nostri migliori saluti.

VALLECCHI EDITORE S.p.A.
Geno Pampaloni

⁶⁵ Come infatti avvenne: M. SERAO, *Il paese di cuccagna*, a cura di M. Pomilio, Novara, Edizioni per il Club del Libro [De Agostini], 1971.

30. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Geno Pampaloni; ms]

Firenze 7 aprile 1975

Carissimo,

grazie della lettera, che è molto bella, e anche generosa. Ti ho visto l'altra sera a «Settimo giorno»⁶⁶, e ho capito meglio il senso delle nostre divergenze⁶⁷. Tu in sostanza hai difeso con calore soprattutto l'operazione letteraria, la struttura composita e raffinata, il giuoco dei colori linguistici che svariano di secolo in secolo. Questo merito è innegabile, ma, a mio giudizio, reso secondario dalla scelta del tema e dall'impegno morale con cui hai affrontato quella scelta. Ora, non è che io voglio, come dici scherzosamente, schiacciarti sotto il peso di Bonhoeffer. Né che io rimproveri al tuo libro, come forse fa Sbragi, di essere poco contestatore. Anzi, l'esserti svincolato da ogni possibile demagogia contestataria lo metto nettamente al tuo attivo. La mia riserva è un'altra («La fede di un professore»): ed è che il libro si muove in un ambito etico-culturale, dopo essere stato intuito come banco di prova dell'esistenziale. Ciò di cui si avverte la mancanza è la carnalità, la corposità. Giustissima la tua contrapposizione del cristianesimo allo stato etico, cioè all'universale laico: ma la controparte non è un'ambiguità dolorante contraddittoria (Péguy), sibbene una remota e quasi malinconica speranza, che tu dai benissimo, con una finezza forse mai raggiunta in Italia, e pure in modi che richiamano quasi una sacra rappresentazione celebrata attorno a un cenotafio. Per dirlo in una frase sola, c'è – o mi sembra – un eccesso di delicatezza, di riserbo, che tinge «l'ideologia» del Quinto evangelio di una luce crepuscolare.

Naturalmente queste riserve non avrebbero luogo se il libro non fosse così penetrante, non racchiudesse, come è proprio dell'arte, e dell'arte contemporanea in specie, anche la nostalgia di quel che non c'è. Forse è da dire che tu hai scritto il libro anche per molti di noi: e ciascuno è portato a trovarvi più le differenze da sé che le coincidenze, che pure sono tante.

So che il libro va molto bene, e ne sono lietissimo. A presto, comunque, e un abbraccio dal tuo

Geno P[ampaloni]

⁶⁶ Fu una trasmissione televisiva di approfondimento culturale in onda sulla prima rete RAI negli anni Settanta.

⁶⁷ Circa il capolavoro pomiliano *Il quinto evangelio* (Rizzoli, 1975).

31. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Geno Pampaloni; ms]

26 maggio 1979

Carissimo,

non so se il libro di Ragghianti *Traversata d'un trentennio*⁶⁸, saggio, in definitiva, sulla «compromissione», possa riscuotere la tua simpatia di giudice al «Viareggio»⁶⁹. Io ne sarei molto lieto: sia per l'autore, che è amico da tanti anni, sia per il libro, che è onesto, coraggioso, lucido, appassionato, e impopolare come può essere chi si ostina a «parlare liberale» rivolgendosi alla sinistra.

Scusami, e cari saluti dal tuo

Geno P[ampaloni]

Ho citato il tuo *Ritorno a Cassino* in un articolo che il supplemento del «Corriere», dopo avermelo chiesto, non pubblica! Mi è piaciuto molto⁷⁰.

32. A MARIO POMILIO

[carta intestata: Geno Pampaloni; ms]

Bagno a Ripoli, 2 genn.[aio] '80

Carissimo,

grazie degli auguri, che anch'io ti faccio di cuore. Volevo rallegrarmi con te dell'apprezzamento internazionale del tuo lavoro, che fa lieti i tuoi amici; e scusami se ho perduto l'occasione di parlare della *Compromissione*: questo, mi pare, ti scrivevo nella lettera non arrivata.

Ho letto intanto gli *Scritti cristiani*⁷¹: mi sembra pieno di cose assai belle – e questa volta non perderò l'occasione di testimoniare sul giornale. Al consenso per così dire tematico si unisce il consenso stilistico: sono, le tue, idee e emozioni che condivido, e soprattutto dette nel tono giusto.

A presto, spero, ricordami a tua moglie, a te cari auguri e un abbraccio, tuo

Geno P[ampaloni]

⁶⁸ C. L. RAGGHIANI, *Traversata d'un trentennio. Testimonianza di un innocente*, Milano, Editoriale Nuova, 1978.

⁶⁹ Il Viareggio saggistica quell'anno fu vinto da Giuseppe Boffa con *Storia dell'Unione Sovietica* (Mondadori).

⁷⁰ Diversamente da quello che lo stesso Pampaloni scrive nella lettera del 21 settembre 1965 (v. *supra*).

⁷¹ M. POMILIO, *Scritti cristiani*, Milano, Rusconi, 1979 (oggi in edizione ampliata a cura di M. Beck, Milano, Vita e Pensiero, 2014).

33. A GENO PAMPALONI

[minuta ds]

Napoli, 28 aprile 1984

Caro Geno,

quando apparve il tuo articolo⁷², di risposta al mio su De Mita⁷³, mi trovavo a Torino, dove notoriamente è difficile seguire «Il Tempo». Ne abbi notizia solo dopo il ritorno a Napoli e mi affrettai a chiedere una copia del giornale, ma, a dispetto della puntualità di Letta, sperimentata più volte, fino ad oggi non l'ho ricevuta ed è ormai trascorso il tempo utile per un'eventuale risposta da parte mia. Non mi resta dunque che ringraziarti dell'interesse, scusarmi del silenzio e confessare che il difetto fondamentale del mio articolo sta nella sua gestazione: lo abbozzai come una semplice recensione a *Ragionando di politica* di De Mita, lo abbandonai quando ne vidi apparire una di Scoppola, più tardi lo ripresi rabberciando ciò che avevo già scritto e facendone un discorso teorico che non era né nelle intenzioni iniziali né certamente nelle mie capacità. Così è venuto come è venuto.

A quel che latamente credo d'aver capito, non t'è piaciuto il mio richiamo all'empiria e la mia diffidenza verso i «progetti». Lasciando da parte De Mita, di cui francamente non so se ho interpretato giustamente il pensiero, proverò a darti una spiegazione che è nell'ordine della psicologia forse assai più che della politica. Sono diventato effettivamente (non lo ero certo in passato) sospettoso dei progetti che vengono elaborati in sede politica senza tener conto delle esigenze del paese. Potrei, per spiegarmi, risalire indietro fino al Cuoco e alle sue critiche ai giacobini. Ma sarebbe una spiegazione dotta. Più giusto mi pare dirti che, dopo tanta fede nei progetti e programmi politici (ti rammenti dei quadernetti programmatici del Partito d'Azione che io e forse tu leggevamo e propagandavamo all'indomani della guerra?), oggi ne sono divenuto timoroso. Ho paura, voglio dire, dei modelli di società disegnati nei laboratori dei partiti, che sono solitamente astrazioni illuministiche e, con tutta la buona fede, riescono il contrario di quel che promettevano. E non penso, no, a quel che è diventato il modello di società socialista imposto in astratto, per volontà partitica, nei paesi dell'Est. Sarebbe troppo facile. Penso semplicemente a piccole cose di casa nostra, ad esempio alla storia dell'ordinamento regionale. Era in origine nei programmi d'alcuni partiti (il repubblicano, il P. d'Azione e la DC) di cui ciascuno muoveva da motivazioni diverse (noi azionisti dicevamo tra l'altro che

⁷² G. PAMPALONI, *La responsabilità della «cultura del non progetto»*, «Il Tempo», 12 aprile 1984.

⁷³ M. POMILIO, *I fondamenti della riflessione di De Mita*, «Il Tempo», 7 aprile 1984.

un ordinamento regionale ci avrebbe meglio tutelato dal ritorno d'una dittatura), venne inserito nella Costituzione più come un pezzetto d'utopia che come una cosa realmente fattibile, e al momento della realizzazione pratica che cosa è diventato? Potremmo darne i giudizi più opposti, ma anzitutto riconosciamo tutti che arrivò all'improvviso, senza che nessuno lo desiderasse o vi fosse preparato. Ci cadde addosso, voglio dire, trovando pronti magari i mestatori, i politici di serie C, ma non le coscienze della gente.

Ma, soprattutto, ecco, tu dalla Toscana potrai averne magari un'opinione assai diversa, ma io dalla Campania debbo dire che ha ricreato in pieno il problema meridionale e riproposto il divario tra Nord e Sud. Bisogna viverle certe realtà, averli veduti gli sperperi e i guai che nascono dall'autonomismo. Si finisce per rimpiangere l'Italia prefettizia.

Ma non insisto. Era solo un esempio per dirti perché mi sono convertito dalla politica del progetto a quella dell'ascolto, all'empiria di tipo anglosassone, al fare politico insomma che unicamente scaturisca dalla reale conoscenza della fisionomia e dei bisogni d'un paese. Perciò la mediazione: dei partiti che siano anzitutto dei centri-studio (come non lo è nessuno), e poi semmai dei presentatori di proposte. E niente più «filosofie»!

Non ti affliggo più. Mi sono quasi dimenticato che ti stavo scrivendo solo per scusarmi d'un silenzio...

Una piccola appendice. Dovrebbe tenersi, se il Comune di Cassino darà il beneplacito, la seconda edizione d'un premio riservato alla critica letteraria. L'anno scorso premiammo Bo per la critica militante e Petrocchi⁷⁴ per quella accademica. Quest'anno – ne abbiamo discusso finora io e Piccioni⁷⁵ – ci si vorrebbe orientare su di te per la critica militante, e veramente lo meriteresti. Speriamo solo che si possa andare in porto.

Un abbraccio affettuoso.

Mario

⁷⁴ Giorgio Petrocchi (1921-1989), critico letterario e dantista insigne.

⁷⁵ Leone Piccioni (1925-2018), giornalista e critico letterario.

IL BAROCCO DI GINO MAROTTA: NUOVE FORME DI MERAVIGLIA

ABSTRACT

L'opera di Gino Marotta, analizzata attraverso la lente del Barocco, rivela come forme e idee storiche possano rinascere nell'arte contemporanea. Il suo lavoro non è mera citazione di elementi barocchi, ma sofisticata rielaborazione tramite materiali moderni come il perspex e approcci innovativi derivati dall'arte concettuale e pop, una sintesi che anticipa temi centrali dell'arte contemporanea: appropriazione, citazione e reinterpretazione di stili storici. Marotta, così, ci invita a superare visioni lineari della storia dell'arte, suggerendo una narrazione stratificata dove epoche diverse dialogano, in sintonia con le attuali tendenze artistiche che privilegiano pluralità e ibridazione.

Gino Marotta's work, analyzed through the lens of the Baroque, reveals how historical forms and ideas can be reborn in contemporary art. His work is not mere citation of Baroque elements, but sophisticated reworking through modern materials such as perspex and innovative approaches derived from conceptual and pop art, a synthesis that anticipates central themes of contemporary art: appropriation, citation and reinterpretation of historical styles. Marotta, thus, invites us to overcome linear visions of art history, suggesting a layered narrative where different eras dialogue, in keeping with current artistic trends that favor plurality and hybridization.

PAROLE CHIAVE: Gino Marotta, scenografia, natura artificiale, Barocco, Arte contemporanea.

KEYWORDS: Gino Marotta, set design, artificial-nature, Baroque, Contemporary art.

La produzione artistica di Gino Marotta è stata oggetto di un ampio corpus di studi critici, i quali hanno messo in rilievo le sue molteplici connessioni con una vasta gamma di movimenti artistici e tematiche culturali. Il suo lavoro si configura come una rete complessa e articolata di influenze e riflessioni interdisciplinari, che abbracciano tanto il patrimonio storico-artistico quanto le questioni sociali e culturali del mondo contemporaneo¹. In particolare, la critica ha individuato significative tangenze con

¹ G. CELANT, *Arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma editore, 1969.

movimenti artistici quali la Pop Art, il Barocco, l'Arte Povera e il Dada. Tali connessioni vanno oltre i semplici riferimenti stilistici, ampliandosi in una riflessione più approfondita sulle dinamiche sociali e culturali del periodo. Tra i temi principali si distingue il rapporto tra artificio e natura, elemento fondamentale nella poetica di Marotta, insieme a un significativo interesse per l'esplorazione del linguaggio teatrale e per le possibilità creative offerte dall'innovazione tecnologica².

Diversi critici hanno contribuito a delineare i valori fondamentali che permeano l'opera di Marotta. Gillo Dorfles ha messo in luce come l'artista abbia operato un capovolgimento nella priorità tra «trovata fantastica» e «innovazione tecnica», privilegiando l'aspetto creativo su quello puramente tecnico³. Renato Barilli ha evidenziato come Marotta sia riuscito a superare il dilemma tra la bellezza del «pezzo unico» e l'asciutto funzionalismo del prototipo di serie, creando opere che fondono unicità e riproducibilità⁴.

Tommaso Trini ha analizzato il passaggio dall'ambiente naturale a quello tecnologico nell'opera dell'artista, sottolineando come Marotta abbia saputo reinterpretare elementi naturali attraverso materiali e tecniche moderne⁵. Pierre Restany ha esplorato il rapporto tra la dimensione creativa e quella ludica nell'opera di Marotta, evidenziando come l'artista abbia saputo fondere la serietà del lavoro artistico con la giocosità dell'espressione⁶. Maurizio Fagiolo ha interpretato l'opera dell'artista come una ricerca di un paradiso perduto, una sorta di nostalgia dell'Eden che si manifesta attraverso la rappresentazione di elementi naturali in forme artificiali⁷. Infine, Lara Vinca Masini ha sottolineato «l'adesione del tutto autonoma e lucida all'ideologia pop» da parte dell'artista, evidenziando come Marotta abbia saputo integrare elementi della cultura di massa nella sua produzione artistica senza perdere la propria originalità⁸.

Le molteplici chiavi di lettura, complementari tra loro, contribuiscono

² M. CALVESI, *Le due avanguardie: Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

³ G. DORFLES, da «*Art International*», vol. XIV, 7, 20 settembre 1970, pp. 71-73 (traduzione dall'inglese di Elisa Bottoni).

⁴ R. BARILLI, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984.

⁵ T. TRINI, *Gino Marotta e la metamorfosi della natura*, «Flash Art», n. 98-99, estate-autunno 1980.

⁶ P. RESTANY, dal catalogo della mostra *Gino Marotta*, Milano, Rotonda della Besana, 1973.

⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO, da «*Il Messaggero*», 14 settembre 1975, p. 9.

⁸ L. VINCA MASINI, *Da Depero a Beverly Pepper; selezione di opere provenienti dalla collezione di Lorian Bertini*, Pistoia, Gli Ori, 2013.

a definire una visione stratificata e multiforme dell'opera di Marotta. Di particolare rilievo appare la tensione dialettica tra realtà ed apparenza, che si manifesta come elemento caratterizzante della sua ricerca artistica. L'analisi critica coglie così la natura duale del suo lavoro, in cui la materialità delle opere si fonde con la dimensione concettuale che ne costituisce il fondamento teorico⁹. Lo spazio nelle opere di Marotta, sia esso fisico o pittorico, si caratterizza per una fluidità intrinseca. Gli oggetti e i fenomeni rappresentati non occupano semplicemente lo spazio, ma lo attraversano e si lasciano attraversare da esso, in un gioco di reciproca compenetrazione. Questo processo porta a una sorta di sublimazione della fisicità, che si traduce in una dimensione memoriale. Tuttavia, questa memoria non si abbandona mai alla nostalgia sterile, ma diventa invece il motore di una progettualità sempre rinnovata e audace¹⁰. La ricerca di Marotta, già nitidamente definita nell'intensa stagione degli anni Sessanta e Settanta, ha proseguito sullo stesso solco nei decenni successivi. Tuttavia, è negli anni '80 che il suo lavoro si apre a un dialogo nuovo sul concetto di artificio, in cui riecheggiano – senza alcuna componente nostalgica, anzi mediante processi audaci – alcuni temi centrali del Barocco, periodo artistico e culturale che ha profondamente influenzato l'arte europea a partire dal 1600¹¹.

Il Barocco, con il suo linguaggio caratterizzato da drammaticità, dinamismo, uso sapiente del chiaroscuro e una predilezione per una rappresentazione ricca e minuziosa della realtà, può essere considerato un riferimento significativo per comprendere l'opera di Marotta degli anni '80, in cui emergono analoghe tensioni estetiche e stilistiche. Autori come Wittkower e Posèq hanno sottolineato come il Barocco abbia cercato di coinvolgere emotivamente lo spettatore, creando forme d'arte che trascendono la semplice vista per diventare esperienze immersive¹². Allo stesso modo Marotta, sebbene operante in un contesto temporale e con strumenti molto diversi, ha intrapreso un percorso simile. Le sue sculture in metacrilato, un materiale plastico che nei suoi lavori assume qualità quasi metafisiche, dialogano con la realtà naturale rielaborandola e trasfigurandola (fig. 1). In Marotta «la natura viene filtrata attraverso un prisma artificiale che ne esalta le qualità estetiche senza nasconderne

⁹ A. BONITO OLIVA, *A Roma, la nostra era avanguardia*, a cura di F. Pola, L. M. Barbero, Milano, Electa, 2010.

¹⁰ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1989.

¹¹ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia (1600-1750)*, Torino, Einaudi, 2017.

¹² A. W. G. POSÈQ, *Caravaggio and the Antique*, London, Routledge, 1999.

l'essenza»¹³. Questa interpretazione moderna del naturalismo barocco mette in evidenza come Marotta non si limita a replicare la realtà ma la trasforma, offrendo una nuova lettura che è sia riflessione che celebrazione.

Il metacrilato, materiale ampiamente impiegato da Gino Marotta nelle sue opere, rappresenta un elemento chiave nella sua produzione artistica, fungendo da ponte concettuale e tecnico tra la tradizione barocca e l'arte contemporanea. Le peculiari caratteristiche di questo materiale, in particolare la sua trasparenza e la capacità di rifrangere la luce, possono essere interpretate come una rivisitazione moderna degli effetti luminosi ampiamente sfruttati nell'arte barocca per conferire drammaticità e vitalità alle rappresentazioni artistiche¹⁴.

Nell'arte barocca, figure di spicco quali Caravaggio e Bernini si distinsero per la loro magistrale capacità di modulare la luce naturale, utilizzandola come strumento espressivo per enfatizzare le tensioni emotive e spirituali che permeano le loro creazioni artistiche. La loro virtuosa padronanza dell'illuminazione conferiva alle opere una profonda intensità drammatica e una forza comunicativa di straordinaria potenza¹⁵. Questa stessa sensibilità si riflette nella scelta di Marotta di adottare il metacrilato, un materiale che interagisce attivamente con la luce e l'ambiente circostante, creando effetti visivi dinamici e coinvolgenti.

La critica d'arte ha ampiamente riconosciuto l'importanza di questo aspetto nell'opera di Marotta, un lavoro minuzioso capace di creare giochi di luce che rinnovano la percezione dello spazio e della forma. Questa capacità di manipolare la luce attraverso il metacrilato richiama direttamente l'approccio barocco, dove la luce non è mai un elemento neutro, ma sempre carico di emozione e significato¹⁶. Nell'opera di Marotta, come nell'arte barocca, la luce assume un ruolo narrativo, guidando lo spettatore attraverso l'esperienza visiva, evidenziando momenti di climax e sottolineando dettagli cruciali¹⁷. L'artista sfrutta la luce come strumento per influenzare la risposta emotiva dello spettatore, intensificando sensazioni di meraviglia, suspense o curiosità; la sua scelta di materiali coevi, unita a

¹³ F. GUALDONI, *Vita intensa e luminosa di Marinella Pirelli*, Milano, Skira, 1997.

¹⁴ A. BONITO OLIVA, dal catalogo della personale *Il giardino all'italiana*, Napoli, Modern Art Agency, 1970.

¹⁵ R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London, Penguin Books, 1995.

¹⁶ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, cit.

¹⁷ M. CALVESI, *Le due avanguardie*, cit.

una reinterpretazione tematica della natura, crea un dialogo affascinante tra passato e presente, tra la tradizione barocca e la modernità artistica. Questo approccio è stato efficacemente descritto da Fumaroli come una sintesi tra continuità e rottura¹⁸. Marotta riesce a mantenere un legame con la tradizione artistica, in particolare quella barocca, pur introducendo elementi innovativi che riflettono le preoccupazioni e le tecnologie del suo tempo. L'uso del metacrilato da parte di Marotta può essere visto anche come una riflessione sulla natura stessa della percezione e della realtà, attraverso questo materiale, infatti, l'artista crea opere che sfidano la nostra comprensione dello spazio e della forma, invitando lo spettatore a riconsiderare il suo rapporto con l'ambiente circostante. Inoltre, la scelta di Marotta di utilizzare un materiale sintetico per rappresentare elementi naturali può essere interpretata come un commento sulla relazione sempre più complessa tra natura e tecnologia nel mondo contemporaneo. Questo aspetto del suo lavoro riflette una preoccupazione molto attuale, collegando la sua opera non solo al passato barocco ma anche alle discussioni contemporanee sull'antropocene e su come l'essere umano impatta decisamente sull'ecosistema terrestre nel bene e, soprattutto, nel male.

Per Gino Marotta molte, forse troppe cose sono state dette e scritte sull'arte moderna e tutto ciò è senza dubbio rispettabile come esigenza di esplorare la dimensione figurativa di una cultura ma, probabilmente, irrilevante ai fini della definizione e del rapporto con l'arte stessa. Il quadro ha una sua autonomia ed esprime una realtà non decifrabile al di fuori del suo divenire, del suo farsi pittura. Egli ritiene che un quadro sia il risultato di un lavoro che si identifica con l'amore, l'intelligenza ed il mestiere del pittore, cioè con lo stesso pittore, autore ed artefice di quell'opera. C'è una discrezione nell'opera d'arte che non può esser violata da incursioni esplicative o ideologiche. Non a caso, nella prefazione della mostra curata da Carmine Benincasa nel 1983 a Campobasso, lo stesso Marotta afferma che

se l'arte è un atto libero, determinato solo dalla necessità di esprimersi e dal piacere di farlo, altrettanto libero e privo di qualsiasi coazione deve essere il piacere di capire. In questo gioco dell'immaginazione e della conoscenza tutto è speculare. Le regole inderogabili sono: amore, intelligenza e consapevole attenzione, le stesse che presiedono il farsi di quell'evento espressivo. Davanti a un quadro si è soli, come davanti

¹⁸ M. FUMAROLI, *L'École du silence: Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

allo specchio; il gioco consiste nell'andare oltre la propria immagine, attraversare lo specchio e trovarsi nel mondo del pittore come nel proprio mondo. È un atto confidenziale, più affine all'intesa, all'amicizia, che alla speculazione critica. In questa mostra c'è una parte del mio lavoro di questi ultimi anni. Nei quadri ho raccolto le immagini primarie che fanno ormai parte del mio archivio, dell'inventario poetico in cui mi riconosco. Non mi sembra difficile avvertire l'ironia dell'autocitazione in opere che si propongono come situazioni improbabili ma plausibili: un cielo non naturale, un orizzonte artificiale, il profilo di una palma di legno o di un albero di marmo, architetture e prospettive che provengono da altre definizioni e trovano una "nuova plausibilità" solo in quel quadro come segnali, o forse solo come oggetti – "noi cerchiamo dovunque l'assoluto e dovunque troviamo soltanto oggetti" diceva il poeta e teologo Novalis che ho accumulato nello spazio della tela per il piacere gratuito di rileggere i reperti della mia immaginazione¹⁹.

È proprio partendo da queste riflessioni che si può inserire il pensiero dell'artista rispetto al Barocco, soprattutto riguardo all'eredità materiale e culturale. Non a caso Marotta, all'interno del suo piccolo vocabolario personale asseriva:

Barocco, Bernini e Borromini, sono tre parole che disegnano un triangolo in cui mi piace perdersi.

In questo privatissimo gioco dei tre cantoni si racchiude l'area di un mio amore che, tra ragione e passione, m'intriga molto attivamente.

È fin troppo ovvio notare come il Barocco ha segnato l'anima di una città come Roma, già fortemente carica di carattere e umori. Un fenomeno che non può essere considerato solo un capriccio romano, ma un vero e proprio linguaggio, con molte variabili ed esempi di gran rilievo sparsi per il mondo. Anche se può sembrare paradossale, solo alcuni anni fa il termine Barocco veniva usato per indicare in modo riduttivo un artista o un'opera ritenuti ridondanti, contorti e comunque di scarso valore²⁰.

Gino Marotta offre una profonda riflessione sulla Fontana dei Fiumi di Gianlorenzo Bernini²¹, situata in Piazza Navona a Roma, capolavoro dell'arte barocca commissionata da Papa Innocenzo X per ospitare un

¹⁹ G. MAROTTA, in *Gino Marotta*, a cura di C. Benincasa, Roma, Edizioni Della Quercia, 1983, p. 6.

²⁰ G. MAROTTA, *Rosso di cinabro. Piccolo vocabolario personale*, Campobasso, Edizioni Enne, 2000, p. 16.

²¹ T. MONTANARI, *Theatralia di Giovan Battista Doni, una nuova fonte per il teatro di Bernini*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schütze, F. Solinas, Roma, Campisano, 2004, pp. 301-324.

obelisco ritrovato nel Circo Massimo²². Marotta menziona il ruolo di Athanasius Kircher, gesuita erudito, nella decifrazione dei geroglifici dell'obelisco e nell'influenzare la simbologia della fontana²³. Il suo libro *Obeliscus Pamphilius* (1650) contiene interpretazioni ermetiche degli elementi simbolici presenti nell'opera²⁴ e secondo Marotta, la Fontana dei Fiumi rappresenta un universo metafisico, ricco di simboli esoterici e riferimenti alla cosmologia egizia e persiana²⁵. Inoltre enfatizza come Bernini abbia interpretato questi elementi con straordinaria creatività e ironia suggerendo che, mentre Kircher vedeva nella fontana un esempio di sapere iniziatico, l'opera di Bernini rivela soprattutto la libertà creativa di un artista eccezionale che ha trasformato concetti filosofici e scoperte geografiche in stimoli per la sua immaginazione artistica; che non è necessario comprendere tutti i significati nascosti per apprezzare l'opera, poiché la sua bellezza si esprime principalmente attraverso le forme e incoraggia un approccio all'arte basato su intelligenza, amore e umiltà.

Partendo proprio dalla sua dichiarazione «Barocco, Bernini e Borromini, sono tre parole che disegnano un triangolo in cui mi piace perdersi»²⁶, che si ha accesso ad una parte estremamente raffinata della sua produzione artistica, quella della sperimentazione nel teatro, nel cinema e in televisione. Gino Marotta, infatti, ha saputo rinnovare e proiettare nel futuro il legame tra arte e palcoscenico, abbracciando una visione che trascende i confini tradizionali dell'espressione artistica, la sua intuizione precorritrice del rapporto simbiotico tra arte, mezzi di comunicazione di massa e teatro gli ha permesso di emergere, già dalla fine degli anni '50, come un pioniere nell'apertura dell'opera d'arte verso l'ambiente circostante, lo spettatore e la vita stessa²⁷.

²² L'obelisco, ritrovato in pezzi nel Circo di Massenzio, fu ricostruito a Piazza Navona. Papa Innocenzo X commissionò a Kircher la decifrazione dei geroglifici, pubblicata nel libro *Obeliscus Pamphilius* nel 1650. Lo stesso Papa incaricò Gian Lorenzo Bernini di realizzare la base per l'obelisco, che sarebbe poi diventata la Fontana dei Quattro Fiumi.

²³ C. S. FIORE, *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020.

²⁴ A. KIRCHER, *Obeliscus Pamphilius, hoc est interpretation nova e hucusque intentata obelisco hieroglyphici*, Roma, 1650.

²⁵ L. FAEDO, *Storie di idoli e obelischi alle Quattro Fontane. Note sulle antichità egizie nelle collezioni barberiniane*, in *Culti orientali tra scavo e collezionismo*, a cura di B. Venetucci, Roma, Artemide, 2008, pp. 123-137.

²⁶ G. MAROTTA, *Rosso di cinabro. Piccolo vocabolario personale*, cit., p. 16.

²⁷ V. FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno: Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 178.

L'attività di Marotta nel cinema e nel teatro d'avanguardia è particolarmente prolifica e significativa, con una collaborazione di spicco con Carmelo Bene che ha prodotto opere di straordinaria rilevanza²⁸. Tra queste, si annoverano il film *Salomè* (1972, fig. 2), per il quale Marotta ha curato le scene e i costumi, e le produzioni teatrali *Nostra Signora dei Turchi* (1972) e *Hommelette for Hamlet* (1987), in cui ha realizzato le scenografie e i costumi²⁹.

Il sodalizio artistico tra Marotta e Bene, nato da un incontro fortuito nel 1969, si è rapidamente trasformato in una profonda amicizia e in una collaborazione artistica estremamente feconda. La loro sinergia ha portato a risultati innovativi e sorprendenti, come evidenziato dalla critica teatrale Emilia Granzotto nel 1974³⁰. Descrivendo la scenografia di *Nostra Signora dei Turchi*, Granzotto sottolinea come Marotta abbia sfidato le convenzioni teatrali tradizionali, creando una barriera visiva tra il palcoscenico e il pubblico sotto forma di una vetrata decorata con cascate di glicine e rose³¹.

Questa scelta scenografica, ispirata ai pittori preraffaelliti inglesi, non solo ha creato un effetto visivo straordinario, ma ha anche rappresentato un punto di svolta nella comprensione della nuova direzione pittorica di Marotta. L'uso di elementi naturali stilizzati in un'atmosfera onirica e favolistica è il risultato infatti dell'esplorazione dell'artista del concetto di naturale-artificiale. Il critico d'arte Giuseppe Marchiori aveva intuito la dimensione teatrale e spettacolare dell'opera di Marotta, ancor prima che l'artista si cimentasse direttamente nel teatro e nel cinema. Questa visione si è pienamente realizzata nel film *Salomè*, dove Marotta e Bene hanno dato libero sfogo alla loro creatività, utilizzando materiali inusuali come metacrilato colorato, lustrini e pietre fosforescenti, e sperimentando con effetti di luce non convenzionali. I costumi creati per *Salomè* trascendono il concetto tradizionale di abbigliamento scenico, trasformandosi in vere e proprie sculture in perspex, dietro le quali gli attori recitano nudi e immobili, lasciando affiorare solo i volti³².

L'ultima collaborazione tra Marotta e Bene, *Hommelette for Hamlet* (1987), coincide con un periodo in cui l'artista si era dedicato intensamente

²⁸ C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 245.

²⁹ E. GRANZOTTO, *Il teatro visionario di Carmelo Bene e Gino Marotta*, «L'Espresso», 14 aprile 1974.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² L. CANOVA, *La scena e lo schermo*, in *Marotta*, a cura di M. Calvesi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 231.

alla pittura. Le scenografie create per questa produzione riflettevano le stesse tematiche e tecniche esplorate nei suoi dipinti ad olio su tela, creando una continuità tra la sua arte pittorica e quella scenografica.

La manipolazione della luce rappresenta un'area di significativa sovrapposizione tra l'arte barocca e quella contemporanea, evidenziando una continuità storica nell'uso di tecniche artistiche per creare effetti visivi ed emotivi. Il chiaroscuro barocco, tecnica magistralmente utilizzata da artisti come Caravaggio e Rembrandt, enfatizza il contrasto tra luce e oscurità per creare profondità e volume, trasmettendo un senso di mistero e drammaticità. Questa tecnica non solo definiva lo spazio e la forma, ma serviva anche come potente strumento per guidare l'attenzione dello spettatore ed evocare una risposta emotiva.

Nel contesto dell'arte contemporanea, tra gli anni sessanta e ottanta del ventesimo secolo, artisti come Julian Schnabel e Gino Marotta hanno ripreso questa tradizione, utilizzando la luce in modo simile, ma con un intento più esplorativo e sperimentale. Il loro approccio, tuttavia, si distingue per l'incorporazione di materiali non tradizionali che riflettono o assorbono la luce in modi inaspettati, creando nuove dimensioni di percezione e significato.

Lorenzo Canova, critico d'arte e studioso dell'opera di Marotta, sottolinea come in queste straordinarie esperienze, l'artista abbia condensato le sue ricerche più innovative³³. L'uso delle materie plastiche, dei lustrini e della luce di Wood nel film *Salomè* (1972) rappresenta un esempio emblematico di questa sperimentazione. Questi elementi sono stati scelti specificamente per creare un effetto straniante e acido di spiazzamento e irrealtà, che corrisponde alle indagini installative e ambientali dell'artista.

Le opere di Marotta degli anni '70 combinano visioni naturali/artificiali con operazioni di rivisitazione della storia dell'arte del passato, creando un dialogo unico tra tradizione e innovazione. Questa fusione di elementi ha raggiunto il suo apice nel capolavoro scenografico di *Hommelette for Hamlet* (1987), momento in cui il lavoro di Gino Marotta si lega inesorabilmente all'eredità Barocca (fig. 3). Un esempio significativo di questa connessione con il Barocco è visibile nell'opera *Le Rovine dell'Isola di Altilia*, esposta alla Biennale di Venezia nel 1984³⁴. In questa installazione, Marotta crea una scenografia in cui le evocazioni barocche delle sculture

³³ *Ibidem*.

³⁴ *La Biennale di Venezia: arte e arti, attualità e storia: catalogo generale 1984*, Venezia, 1984, p. 8.

berniniane sono utilizzate come un repertorio enigmatico della memoria (fig. 4). L'opera si presenta come un catalogo emblematico di simboli della vanitas e della bellezza perduta nel flusso del tempo, temi centrali nell'arte barocca. Questa reinterpretazione contemporanea di elementi barocchi non si limita a una semplice citazione, ma rappresenta una profonda riflessione sul rapporto tra passato e presente nell'arte. Marotta riesce a creare un ponte tra epoche diverse, utilizzando tecniche moderne per esplorare temi universali come la transitorietà della vita e la natura effimera della bellezza. L'approccio di Marotta alla luce e alla scenografia riflette una comprensione sofisticata delle potenzialità espressive di questi elementi, la sua capacità di fondere tecniche tradizionali con materiali e concetti contemporanei ha contribuito a ridefinire i confini tra diverse forme d'arte, anticipando molte delle tendenze che caratterizzano l'arte contemporanea del XXI secolo.

Comunque, dicevamo, il caso che potremmo definire essenziale per queste connessioni formali con il Barocco, è proprio *Hommelette for Hamlet* (fig. 5) realizzato nel 1987, con la regia e la presenza in scena di Carmelo Bene, sia come spettacolo teatrale, sia come opera per la televisione in cui le scenografie e costumi sono di Gino Marotta; una produzione quest'ultima, che garantì all'artista la vittoria del premio Ubu nel 1988, il riconoscimento più importante di teatro in Italia.

La scena di *Hommelette for Hamlet* si presenta come un complesso monumentale in marmo bianco, popolato da numerosi angeli che richiamano l'estetica berniniana. Un elemento centrale è la riproduzione dell'Estasi della Beata Ludovica Albertoni del Bernini, impersonata da Stefania De Sanctis. Questa scenografia elaborata alterna momenti di completa stasi a movimenti meccanici, creando un effetto carillon che gioca sul limite tra l'organico e l'inorganico³⁵.

Il predominio del bianco e dell'oro in scena offre una base ideale per moltiplicare le possibilità espressive della luce. Questo uso sapiente dell'illuminazione crea forti ombreggiature e contrasti, ottenendo una luce intensa e circoscritta che perfettamente si adatta alla dimensione mistico-straniante dell'opera.

Nell'*Hommelette for Hamlet* e successivamente nell'*Hamlet-suite*, la cui versione letteraria definitiva è pubblicata nel volume delle *Opere* da Bom-

piani³⁶, la scrittura assume un carattere assolutamente astratto. I dialoghi tradizionali sono sostituiti da accenni di conversazioni celebri, familiari a chi conosce i testi di partenza. Questi frammenti sono pronunciati da attori irrimediabilmente isolati, incapaci di stabilire una vera connessione. Un esempio emblematico è l'entrata di Orazio in *Hommelette for Hamlet*: il personaggio pronuncia ripetutamente le battute «Salute a Vostra Altezza» e «Amor di svago, signore», senza ottenere risposta, mentre vaga nel labirinto di statue della scenografia barocca di Gino Marotta³⁷.

I lavori degli anni '80 di Marotta rappresentano una fase cruciale nella sua evoluzione artistica, in cui si consolida un dialogo profondo e consapevole con l'estetica barocca. Durante questo periodo, l'artista, celebre per l'uso pionieristico del metacrilato, intraprende un percorso di trasformazione stilistica in cui l'elemento illusorio e teatrale, tipico del Barocco, si innesta nel suo linguaggio espressivo. Questo approccio porta alla definizione di una pittura fortemente caratterizzata da effetti illusionistici e da una spiccata capacità di evocare stupore e meraviglia, elementi che diventano centrali nella relazione tra l'opera e lo spettatore. L'approccio di Marotta non si limita a semplici artifici decorativi o espedienti tecnici, la sua produzione rivela una precisa intenzionalità estetica e culturale, strettamente legata ai profondi mutamenti sociali e culturali degli anni '80. L'artista riesce a fondere la tradizione barocca con una sensibilità contemporanea, creando opere che sfidano la percezione e invitano a una riflessione più profonda sulla natura dell'arte e della realtà³⁸.

La scenografia di *Hommelette for Hamlet* rappresenta un punto culminante di questa evoluzione artistica, Marotta crea un ambiente che non è solo visivamente impressionante, ma anche concettualmente ricco, invitando lo spettatore a esplorare i confini tra realtà e illusione, tra passato e presente e in cui l'uso della luce, in particolare, non solo richiama le tecniche barocche di chiaroscuro, ma le reinterpreta in chiave moderna, creando un'atmosfera ambigua che è allo stesso tempo familiare e straniente.

L'inizio degli anni ottanta segna un momento cruciale nella storia dell'arte contemporanea, caratterizzato da un ritorno alla pittura dopo un periodo dominato da tendenze concettuali e minimaliste, in Italia vede molti artisti riscoprire tecniche e temi tradizionali, reinterpretandoli in

³⁶ C. BENE, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 456.

³⁷ A. ATTISANI, *L'invenzione del teatro: Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 245.

³⁸ H. FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, London-Cambridge, MIT Press Massachusetts, 1996, p. 189.

chiave contemporanea. In questo contesto di rinnovamento artistico, Gino Marotta emerge come una figura di particolare interesse, la sua evoluzione artistica, che aveva già attraversato diverse fasi sperimentali, trova una nuova e provocatoria espressione³⁹. Parlando a giusto titolo di contaminazioni, il critico d'arte Fabrizio D'Amico ha così descritto il nuovo passaggio di Marotta:

Avviene come se, quella contaminazione che Marotta in altri tempi aveva messo in atto fra il territorio canonico della pittura ed altri spazi o frangenti ad essa tradizionalmente giudicati estranei [...], oggi – con grado ancora maggiore di provocazione, se non altro perché più soggetta ad essere equivocata – fosse messa in opera sull'asse paradigmatico stesso della pittura, sul suo tempo storico, sopra il quale Marotta agisce, all'esatto opposto di quanto farebbe un filologo, per crampi veloci e irritanti, per sincopi illecite, per appropriazione e quasi per fagocitazione, coniugando quant'è impossibile congiungere – da Bernini, per stare a quest'unico esempio, a De Chirico⁴⁰.

Questa descrizione di D'Amico merita un'analisi approfondita per comprendere appieno la portata innovativa dell'approccio dell'artista a partire dalla contaminazione storica innanzitutto. Marotta infatti estende il concetto di contaminazione, precedentemente applicato tra la pittura e altri media, alla storia stessa dell'arte generando un approccio che riflette una tendenza postmoderna di rivisitazione e reinterpretazione del passato artistico. Un pensiero, quello sottolineato da D'Amico che conferma come questa nuova fase sia «con grado ancora maggiore di provocazione» e «più soggetta ad essere equivocata». Ciò suggerisce che Marotta stia spingendo i confini dell'accettabilità artistica, sfidando le convenzioni e rischiando incomprensioni. L'artista opera all'esatto opposto di quanto farebbe un filologo, indicando un approccio che sfida la linearità e la coerenza storica tradizionalmente associate alla storia dell'arte. D'Amico descrive il metodo di Marotta attraverso espressioni come «crampi veloci e irritanti», «sincopi illecite», e «appropriazione e quasi fagocitazione». Queste metafore suggeriscono un processo creativo rapido, irriverente e quasi violento nella sua appropriazione di stili e tecniche diverse che inesorabilmente confluisce in una giustapposizione strema dove emerge la volontà dell'artista di sfidare le categorie storiche e stilistiche convenzionali.

³⁹ G. CELANT, *Arte Povera*, Milano, Electa, 1985, p. 178.

⁴⁰ F. D'AMICO, dal catalogo della mostra *Gino Marotta: il teatro del pellegrino*, Roma, Regione Lazio, 1992.

«Che cosa sono», si chiedeva Maurizio Calvesi presentando la nuova pittura di Marotta nel 1986⁴¹, osservando quei frammenti che abitano i suoi quadri recenti: riccioli, stelle, frecce, mezze lune, segmenti ondulati dalla consistenza materica indecifrabile, ma in sintonia con la sua produzione di scultore, materie come il marmo e il legno smaltato, o ancora la plastica e il metacrilato. «La loro origine»⁴², chiedeva all'artista il critico, pur sapendo che ogni segno è ambiguo, o comunque irriducibile alla chiarezza discorsiva di una spiegazione. Questa ambiguità riflette una tendenza contemporanea nell'arte, dove il significato è spesso fluido e aperto all'interpretazione.

Calvesi giunge ad una definizione: «piovuti dal cielo o trovati in un'area di scavo»⁴³, una metafora che suggerisce una duplice origine degli elementi pittorici di Marotta: da un lato, l'ispirazione celeste o cosmica, dall'altro, il recupero archeologico. Sono «rottami astratti, frammenti dell'antico rigenerati o riciclati da una progettualità tra junghiana (l'Archetipo) e inventivo-inventariale (la varietà inesauribile delle forme e dell'arte-artificio)»⁴⁴. Il riferimento all'archetipo junghiano collega il lavoro di Marotta a concetti di psicologia analitica, suggerendo così anche una profonda carica simbolica nelle sue opere; un'interpretazione quella di Calvesi che enfatizza la dimensione temporale nell'opera di Marotta, suggerendo un dialogo tra passato e presente, tra storia dell'arte e innovazione contemporanea.

«Fermati nel tempo» scriveva Portoghesi sempre nel 1986⁴⁵, «in questo universo cristallino gli oggetti sembrano fotografati come archetipi, come idee che abitano il pensiero»⁴⁶. Questa osservazione richiama il concetto platonico delle idee, suggerendo che le forme di Marotta possano essere viste come manifestazioni di concetti universali. Maurizio Calvesi approfondisce l'analisi dell'opera di Gino Marotta evidenziando la complessità e la ricchezza del suo linguaggio artistico e si sofferma su *La città degli uomini immortali*

⁴¹ M. CALVESI, dal catalogo della mostra *Gino Marotta: I Giardini di Apollo & altre storie barocche*, a cura di M. Calvesi, P. Portoghesi, Galleria Apollodoro in Piazza Mignanelli, Roma, Apollodoro Edizioni, 1986, p. 2.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ P. PORTOGHESI, dal catalogo della mostra *Gino Marotta: I Giardini di Apollo & altre storie barocche*, cit., p. 3.

⁴⁶ *Ibidem*.

(1980), un'opera che esemplifica la capacità dell'artista di fondere elementi naturalistici con una sensibilità quasi architettonica. In questa composizione, i ciuffi vegetali assumono una consistenza solida, delineata in grigio, che dialoga armoniosamente con le superfici blu e le sfumature di azzurro e celeste dell'ambiente circostante. L'opera *Miraggio di menta* invece rappresenta un ulteriore esempio della capacità di Marotta di creare atmosfere oniriche e surreali. In questa composizione, un dromedario, apparentemente ritagliato da una lastra verde di perspex, si staglia contro lo sfondo di una piramide dalle pareti lisce. La tonalità rossastra della piramide sfuma gradualmente verso l'alto, penetrando in un cielo di un cupo azzurro. Questa scena surreale dimostra la maestria di Marotta nel manipolare materiali contemporanei per creare effetti visivi sorprendenti, fondendo elementi naturalistici con una sensibilità pop e concettuale⁴⁷.

Il percorso artistico di Marotta si snoda attraverso altre opere significative, da *La palma gigante* del 1983 a *Il gioco segreto dei simulacri* del 1995, quest'ultima caratterizzata dalla presenza di un rinoceronte⁴⁸. Queste opere testimoniano la costante ricerca dell'artista di nuove forme espressive e la sua capacità di reinventare il proprio linguaggio artistico.

Emilio Villa, nel 1982, descrive l'arte di Marotta come una «pittura di polvere irrorante, di iridescenze numerate...», catturando l'essenza eterea e al contempo materica del suo lavoro⁴⁹. Questa definizione poetica evidenzia la capacità di Marotta di creare effetti visivi raffinati e complessi, che trascendono le categorie tradizionali della pittura e della scultura.

Un punto di svolta significativo nella produzione di Marotta è rappresentato dalla serie dei «severi angeli di inconfondibile sapore berniniano»⁵⁰. Questa serie segna un ritorno alla tradizione barocca italiana, in particolare all'opera di Gian Lorenzo Bernini, reinterpretata attraverso la sensibilità contemporanea di Marotta⁵¹. Gli angeli di Marotta, come la Beata berniniana, evocano l'immagine di figure sospese tra cielo e terra, proiettate in una dimensione onirica che ricorda le estasi mistiche rappresentate nell'arte barocca.

Il riferimento a Bernini non è casuale, ma si inserisce in un contesto

⁴⁷ R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 245.

⁴⁸ B. CORÀ, *Gino Marotta: Il gioco dei simulacri*, Milano, Mazzotta, 1995, p. 67.

⁴⁹ E. VILLA, *Gino Marotta: Pitture e sculture*, Edizioni d'Arte, 1982, p. 23.

⁵⁰ M. CALVESI, *Marotta*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 35.

⁵¹ La personale "I Giardini di Apollo e altre Storie Barocche" alla Galleria Apollodoro di Roma, presentata da Vittorio Sgarbi è dell'aprile 1986. Per l'occasione sono pubblicati i testi di Maurizio Calvesi e Paolo Portoghesi.

più ampio di riscoperta e reinterpretazione dell'arte barocca da parte degli artisti contemporanei. Il Barocco, con la sua teatralità, il suo dinamismo e la sua capacità di fondere diverse arti, consegna a Marotta un ricco repertorio di forme e temi da esplorare e rielaborare.

L'analisi di Vittorio Sgarbi coglie un aspetto fondamentale del rapporto tra Marotta e Bernini: l'Angelo berniniano viene reinterpretato come elemento generativo di un linguaggio contemporaneo autonomo. In questa lettura critica, Marotta non si limita a citare il maestro barocco, ma ne assorbe e trasforma il vocabolario espressivo, creando un ponte tra passato e presente dove le forme classiche acquisiscono una nuova valenza concettuale. «Questo angelo sovrasta un universo popolato di simboli, che non rimandano alla letteratura o alla vita misteriosa del cuore, ma alla pittura»⁵².

Sgarbi evidenzia come Marotta crei un meta-linguaggio pittorico, dove i riferimenti non sono semplici citazioni, ma diventano simboli di simboli. In questo universo visivo, Marotta intreccia riferimenti a opere iconiche della storia dell'arte: «il *veliero di Friedrich*, la *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini, il bosco del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet»⁵³. Questi riferimenti non sono utilizzati in modo letterale, ma diventano parte di una nuova narrazione visiva, in cui l'arte riflette su se stessa e sulla propria storia (fig. 6).

Esaminare l'arte di Gino Marotta attraverso la lente del Barocco ci permette di acquisire una comprensione più profonda non solo della sua produzione artistica, ma anche dell'intreccio tra contemporaneità e tradizione storica, evidenziando la capacità di attualizzare elementi del passato. La sua ricerca artistica trascende la mera citazione o appropriazione del linguaggio barocco: rappresenta piuttosto una raffinata metamorfosi di questi elementi attraverso l'impiego di materiali contemporanei come il perspex e l'adozione di metodologie derivate dalle correnti concettuali e pop. Questo approccio innovativo stabilisce una connessione significativa tra epoche diverse, espandendo i confini espressivi dell'arte in direzioni che gli artisti del periodo barocco non avrebbero potuto concepire. Questa fusione di antico e moderno si manifesta in opere come i suoi angeli berniniani, dove la teatralità e il pathos tipici del Barocco sono reinterpretati attraverso una sensibilità contemporanea; non solo rende omaggio alla grandezza di artisti come Bernini, ma esplora anche come i temi dell'estasi religiosa e della trascendenza possano essere riarticolati in un contesto seco-

⁵² V. SGARBI, *Gino Marotta: Angeli e Beate*, Milano, Electa, 1988, p. 45.

⁵³ *Ibidem*.

lare e contemporaneo. La sua opera rappresenta un esempio emblematico di come il passato possa influenzare e arricchire l'arte contemporanea. Dimostra che la tradizione non è un fardello o una limitazione, ma una risorsa viva e dinamica che può essere reinterpretata e reinventata, aprendo nuove strade per l'espressione artistica e la riflessione estetica. Invita gli spettatori a rivalutare non solo il significato dell'arte barocca, ma anche il ruolo della storia dell'arte nella pratica artistica moderna. La sua opera rappresenta un esempio emblematico di come il passato possa influenzare e arricchire l'arte contemporanea. Dimostra che la tradizione non è un fardello o una limitazione, ma una risorsa viva e dinamica che può essere reinterpretata e reinventata, aprendo nuove strade per l'espressione artistica e la riflessione estetica. Invita gli spettatori a rivalutare non solo il significato dell'arte barocca, ma anche il ruolo della storia dell'arte nella pratica artistica contemporanea. La figurazione di Marotta, che Maurizio Calvesi ha definito provocatoriamente *Anacronismo*⁵⁴, rappresentava un ritorno alla tradizione pittorica che poteva apparire in controtendenza rispetto alle direzioni dominanti dell'arte contemporanea; non una semplice nostalgia o un ritorno acritico al passato, ma piuttosto un tentativo consapevole di riappropriarsi della storia dell'arte come materiale vivo per la creazione contemporanea tramite l'abbandono della dicotomia tra tradizione e innovazione, proponendo una visione dell'arte in cui passato e presente potessero coesistere e dialogare in modi nuovi e stimolanti.

La connessione di Marotta con la tradizione pittorica, che inizialmente poteva sembrare fuori luogo o anacronistica, può essere oggi rivalutata e apprezzata in una prospettiva diversa. Con il passare del tempo e l'evolversi del discorso critico, possiamo riconoscere la complessità e la ricchezza del suo approccio artistico in cui la sua opera non appare più come un semplice ritorno al passato, ma come un'anticipazione di tendenze che sarebbero diventate più evidenti negli anni successivi, contribuendo al dibattito sulla natura della rappresentazione artistica e sul ruolo della storia nell'arte contemporanea.

La sua capacità di fondere elementi barocchi con tecniche e materiali a lui coevi anticipa molte delle preoccupazioni dell'arte contemporanea, come l'appropriazione, la citazione e la rielaborazione di stili storici; inoltre, la sua opera ci invita a riconsiderare le narrazioni lineari della storia dell'arte, suggerendo invece una visione più complessa e stratificata in cui diverse epoche e stili possono coesistere e interagire.

⁵⁴ M. CALVESI, *Marotta*, cit., p. 36.



Fig. 1 - *Oasi d'ombra*, installazione misura ambiente, Fondazione Molise Cultura, 2018.



Fig. 2 - Scene e costumi per il film *Salomè* di Carmelo Bene, 1972.



Fig. 3 - Scene e costumi per l'opera teatrale *Hommelette for Hamlet* di Carmelo Bene, 1987.



Fig. 4 - *Le rovine dell'Isola di Altilia*, opera-ambiente, travertino romano e marmi policromi, 1984.



Fig. 5 - Scene e costumi per l'opera teatrale *Hommelette for Hamlet* di Carmelo Bene, 1987.



Fig. 6 - *En plain air*, olio su tela, cm 260x160, 1983.

Collana Le Civiltà letterarie
Diretta da Rosa Giulio, Alberto Granese, Luigi Montella

LXIII - Rosa Giulio-Alberto Granese, *Render Dante "voce a voce". Studi sulla «Commedia» a confronto*

LXXII - Eleonora Rimolo (a cura di), Gasparo Gozzi, *Sermoni*

LXXI - Loredana Castori, *Giacomo Leopardi il centro e il margine. Percorsi poetici da Petrarca a Zanzotto*

LXX - Enza Lamberti, *"Dove se infiora eterna primavera". L'ordito ovidiano nelle rime di Matteo Maria Boiardo*

LXIX - Alberto Granese, *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere*

Edisud Salerno
Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

Collana Nuovi paradigmi

Francesco Tateo, *Moderntà dell'Umanesimo*

Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone

Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico

Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*

Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*

Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing
Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

Interventi

TESSERE DI STORIOGRAFIA FARNESIANA (E NON SOLO). NUOVE LUCI SU PAOLO GIOVIO¹

ABSTRACT

Partendo dall'ultima pubblicazione di Elena Valeri su Paolo Giovio, dello storico comasco si discutono e approfondiscono diversi aspetti: dall'elaborazione de *La vita di Consalvo de Cordova* al rapporto con Carlo V, dalle tangenze con la cultura di matrice erasmiana, maturate in contesto farnesiano, alla particolare convergenza di eventi che si verificò nel 1547, fino alle traduzioni delle più importanti opere gioviane nella Spagna moderna.

Moving from Elena Valeri's latest publication on Paolo Giovio, various aspects of the historian from Como are discussed and explored in depth: from the elaboration of *La vita of Consalvo de Cordova* to the relationship with Charles V, from the connections with the Erasmian culture, developed in the Farnesian *milieu*, to the particular convergence of events that occurred in 1547, up to the translations of the most important Giovio's works in modern Spain.

PAROLE CHIAVE: Paolo Giovio, Girolamo Borgio, storiografia rinascimentale, Erasmo.

KEYWORDS: Paolo Giovio, Girolamo Borgio, Renaissance historiography, Erasmus.

Paolo Giovio è un autore su cui, nonostante le attenzioni novecentesche, sporadiche seppur eccellenti non solo in virtù della diversità di prospettiva, da parte di menti del calibro di Chabod e Dionisotti¹, oggi ci si tende forse a soffermare ancora troppo episodicamente²: una capillare

¹ A proposito di E. VALERI, *Studi su Paolo Giovio. Un umanista italiano tra Roma e l'Europa*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2024, pp. 135.

Ci si riferisce rispettivamente al saggio del primo, *Paolo Giovio*, prima pubblicato in «Periodico della Società Storica Comense», LXXXVII, 1954, pp. 7-30, poi confluito in F. CHABOD, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 241-267 e al capitolo del secondo, *Machiavelli e il Giovio*, in C. DIONISOTTI, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 411-444.

² Obbligato il rinvio alla monografia di T. C. P. ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. Uno*

disamina della vasta e variegata opera dello storico comasco, viceversa, si rivela in grado di offrire materiale documentale di indubbia originalità, nonché una serie di testimonianze ancora inedite su un periodo particolarmente intenso della storia d'Italia. Se affrontarne diacronicamente singoli aspetti ha dunque permesso di giungere a delle evidenze significative, presentare in modo sincronico e organico, oltre che aggiornato, i frutti di tali ricerche riesce nell'intento di restituire più compiutamente la pregnanza e la caratura di tali nuove acquisizioni (non meramente) storiografiche.

Focalizzare il discorso sui procedimenti metodologici dell'indagine gioviana permette di metterne in risalto le peculiarità, che si risolvono essenzialmente in due aspetti: una contrapposizione all'impostazione di stampo guicciardiniano³, basata su una vigile riflessione circa le cause endogene della crisi italiana, di cui la congiura dei baroni del 1485⁴ avrebbe rappresentato un mero prodromo, congiuntamente alla tendenza a riconoscere un ruolo assiale all'aspetto secolare, con tutte le molteplici implicazioni politiche che ciò comporta, dell'operato dello Stato ecclesiastico. Questa duplice visione accomuna Giovio, al netto di elementi più limitati e contingenti su cui a breve si ritornerà, in primo luogo, ma non esclusivamente, all'umanista lucano di scuola pontaniana, Girolamo Borgio. A quest'ultimo peraltro, Giovio risulta legato anche da un particolare forse solo parzialmente casuale: se infatti la prima lettera che dello stesso Giovio si conserva è indirizzata, con data 30 maggio 1514, a Bartolomeo d'Alviano, al seguito di questo condottiero al servizio di Venezia, proprio nel medesimo frangente temporale, Borgio, in compagnia dell'umanista veneto Giovanni Cotta, viveva direttamente la propria esperienza sui campi di battaglia, come d'altronde ben dimostra l'*incipit* del libro V delle *Historiae de bellis Italicis* (Venezia – Biblioteca Nazionale

storico e la crisi italiana del XVI secolo, Cologno Monzese-Lecco, Lampi di Stampa-Polyhistor Edizioni, 2012 (edizione originale ID., *Paolo Giovio. The historian and the crisis of Sixteenth-century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995). Si segnala, in ultimo, anche ID., *Paolo Giovio*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LVI, 2001, pp. 430-440.

³ Per l'inquadramento dei rapporti tra le due personalità, utile il riferimento a P. MORENO, *Paolo Giovio e Francesco Guicciardini*, in *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, a cura di E. Pasquini e P. Prodi, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 93-104.

⁴ Per le connessioni Giovio-Porzio, qualche utile riflessione in S. TRAMONTANA, *Il regno di Sicilia nel contesto europeo*, in *L'Italia alla fine del Medioevo: i caratteri originali nel quadro europeo*, a cura di F. Silvestrini, Firenze, Firenze University Press, 2006, in particolare p. 198.

Marciana: Ms. Lat. X 98 (3506), libro V, c. 73r)⁵. Questo approccio si esplicita più compiutamente nelle *Historiae sui temporis* – la «vera anima» di Giovio, come ebbe a sostenere egli stesso⁶ – che coprono un lasso temporale che va dal 1494 al 1547. Si tratta di due anni cruciali per una miriade di eventi che alterarono profondamente gli equilibri d'Italia e d'Europa⁷. Il 28 gennaio 1494 muore infatti re Ferrante d'Aragona, con conseguente, e ben poco pacifica, successione da parte del figlio Alfonso II⁸, mentre alla fine d'ottobre Ludovico il Moro accoglie, a Pavia, amichevolmente Carlo VIII; il 9 novembre Piero de' Medici viene poi cacciato da Firenze e, dopo pochi giorni, Girolamo Savonarola è nominato, a furor di popolo, mediatore tra la popolazione e il sovrano di Valois⁹, che il 31 dicembre fa ingresso a Roma¹⁰. Il 1547 è invece l'anno dei decessi di due tra i sovrani più influenti nello scacchiere politico coevo, Enrico VIII Tudor (28 gennaio) e Francesco I (31 marzo)¹¹, ma con una serie di avvenimenti determinanti anche su scala nazionale su cui si discuterà più compiutamente.

Il primo capitolo («*España las armas y Italia la pluma*». La «*Vita di Consalvo de Cordova*» di Paolo Giovio (1526-1549)¹² muove da un presupposto ma-

⁵ Cfr. E. VALERI, «*Italia dilacerata*». *Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 55.

⁶ Lettera a Pierfrancesco Riccio (Roma, 3 settembre 1549), in P. GIOVIO, *Lettere*, II, a cura di G. G. Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958, p. 139.

⁷ Per quanto riguarda riferimenti bibliografici di orientamento generale, ci si limita l'imprescindibile contributo di M. PELLEGRINI, *Le guerre d'Italia (1494-1530)*, Bologna, Il Mulino, 2009 e il volume collettaneo *La discesa di Carlo VIII in Italia. Premesse e conseguenze*, a cura di D. Abulafia, traduzione di D. Romano, Napoli, Athena, 2005.

⁸ Per questa delicata congiuntura del regno aragonese, sia sufficiente il rinvio a A. MUSI, *The Kingdom of Naples in the Spanish Imperial System*, in *Spain in Italy. Politics, Society, and Religion 1500-1700*, edited by T. J. Dandeleit and J. A. Marino, Leiden, Brill, 2007, pp. 73-98, in particolare 75-76.

⁹ A tal proposito, basti in questa sede segnalare R. PESMAN, *Machiavelli, Piero Soderini and the Republic of 1494-1512*, in *The Cambridge Companion to Machiavelli*, edited by J. M. Najemy, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 48-62.

¹⁰ Cfr. J. MICHELET, *Il Rinascimento*, a cura di L. Perini, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 67-69.

¹¹ Per questa duplice ricorrenza, in connessione con altri dati, si veda G. SIGNOROTTO, *Lo Stato di Milano nell'età di Filippo II. Dalle guerre d'Italia all'orizzonte confessionale*, in *Filippo II e il Mediterraneo*, a cura di L. Lotti e R. Villari, Roma-Bari, GLF Laterza, 2003, pp. 25-56, in particolare 29.

¹² Prima versione in *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma (8-12 mayo 2007), coordinador C. J. Hernando Sánchez, Madrid, Sociedad Estatal para

chiavelliano: la battaglia di Cerignola del 28 aprile 1503¹³ rappresenterebbe un punto di svolta, dopo di cui il Regno di Napoli sarebbe stato considerato come un territorio sostanzialmente privo di autonomia, in balia della Spagna (come d'altronde esemplarmente dichiarato in *Il principe* I. 1). Posta tale programmatica premessa, il discorso si dipana sulla *Vita di Consalvo de Cordoba detto il Gran Capitano*, volgarizzamento ad opera di Ludovico Domenichi. Per la precisione, le due edizioni di riferimento sono le seguenti:

- *De vita et rebus gestis Consalvi Ferdinandi Cordubae cognomento Magni Libri III*, in PAULI IOVII NOVOCOMENSIS EPISCOPI NUCERINI *Illustrium virorum vitae*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini ducalis Typographi, MDXLIX

(167-280 pp. - in 8° - fascicolazione: A-N, O, P, Q-2P. Le pp. 177-178 sono prive di numerazione)

- *La vita di Consalvo Ferrando di Cordova detto il Gran Capitano*. Scritta per mons. PAOLO GIOVIO vescovo di Nocera, & tradotta per m. Lodouico Domenichi, in Fiorenza, MDLII, *colophon* (p. 300): «Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressor DUCALE del mese di Settembre l'anno MDL.»

(300 pp. - in 8° - fascicolazione: ✠⁸, a-t⁸).

Il cospicuo intervallo tra la redazione e la pubblicazione dell'opera si può spiegare con la doppia motivazione del prematuro decesso del committente Luís de Cordoba e della terribile parentesi del Sacco di Roma del maggio 1527, cui si può aggiungere anche un ulteriore complicarsi della scena politica europea, con la stipulazione, dopo la sconfitta francese del 15 febbraio 1525 a Pavia, della lega antimperiale di Cognac, per la cui adesione, da parte di Clemente VII, Giovio non mancò peraltro di muovere critiche¹⁴. Costituisce altresì un dato significativo che anche il menzionato Borgia, nella prima opera data alle stampe¹⁵, concentri il

la Acción Cultural Exterior, 2007, pp. 323-334.

¹³ Sull'importanza cruciale, all'interno del processo di evoluzione di tecnica militare, di questo scontro, in cui un ruolo decisivo lo ebbe il quadrato svizzero, acute osservazioni già in P. PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952, p. 359, successivamente sviluppate in M. MALLETT, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 254-256.

¹⁴ Su questo aspetto, utile uno sguardo a L. HERTLING, A. BULLA, *Storia della chiesa*, edizione riveduta, aggiornata e ampliata, Premessa di L. Mezzadri, Roma, Città Nuova, 2001⁶, pp. 307-308.

¹⁵ G. BORGIA, *Panegyricus ad Consalvum Ferrandum Magnum Hispani exercitus Imperatorem*, edito in R. Di Florio, *Girolamo Borgia poeta e storico*, Salerno, Tip. Fratelli Jovane, 1909, pp. 86-92.

proprio *focus* su colui che fu capace di conquistare il Regno – secondo la definizione ancora machiavelliana (*Discorsi sopra la prima decade di Tito Livio*, I. xxix. 13) – «militando nel regno di Napoli contro a' Franciosi, per Ferrando re di Ragona». La biografia gioviana s'inserisce del resto in un filone di opere affini, tra cui è necessario menzionare almeno il poema *De bis recepta Parthenope. Gonsalvia* di Giovan Battista Cantalicio e la *Historia parthenopea* di Alonso Hernández, cui si può aggiungere anche la *Breve parte de las hazañas de excelente nombrado Gran Capitán* di Hernán Pérez de Pulgar¹⁶. Della vicenda di colui nel quale, proprio nel passo dei *Discorsi* citato¹⁷, Machiavelli avrebbe visto – Guicciardini (*Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli sopra la prima decade di Tito Livio*, XXIX) fu il primo a notarlo – uno dei più calzanti esempi dell'ingratitude dei principi, Giovio sviscera, in prima istanza, gli esordi marziali su suolo italico, al fianco di Bernardino López de Carvajal, per poi puntare su due episodi salienti, relativi alla conquista del Regno: la disfida di Barletta e la fuga in Francia, nell'ottobre 1501, di re Federico d'Aragona. Per quanto concerne il celebre scontro tra la compagine di tredici cavalieri capitantati da Ettore Fieramosca contro una corrispettiva squadra francese, ai comandi di Charles de Torgues¹⁸, se da un lato emerge la radicale differenza con

¹⁶ Lavori apparsi, rispettivamente, a Napoli nel 1506, a Roma nel 1516 e a Siviglia nel 1527, su cui cfr., nell'ordine, I. NUOVO, *Il De bis recepta Parthenope: Gonsalviae libri quatuor di Giovanbattista Cantalicio e il volgarizzamento di Sertorio Quattromani*, in *Il principe e la storia*, Atti del convegno (Scandiano, 18-20 settembre 2003), a cura di T. Matarrese e C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 487-504, il pur sempre utile B. CROCE, *Di un poema spagnuolo sincrono intorno alle imprese del Gran Capitano di Napoli. La Historia parthenopea di Alonso Hernandez*, Napoli, [Tipografia Francesco Giannini e figli], 1894 e E. SÁNCHEZ GARCÍA, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal*, Firenze, Alinea, 2007, pp. 35-36.

¹⁷ Giudizio affatto analogo Machiavelli avrebbe espresso nel capitolo in terza rima, non a caso intitolato *Dell'ingratitude*, v. 164. Complementare al discorso qui svolto, è il lavoro di J.-L. FOURNEL-J.-C. ZANCARINI, *I "fatti d'arme" nel regno di Napoli*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese e F. Senatore, Roma, Viella, 2011, pp. 421-450.

¹⁸ Nella nutrita bibliografia esistente in relazione a tale scontro, ci si limita qui a segnalare il contributo di T. R. TOSCANO, *L'immagine letteraria della conquista: la disfida di Barletta*, in *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485- 1535)*, edición G. Galasso, C. J. Hernando Sánhez, [Roma], Real Academia de España en Roma, 2004, pp. 585-601 e, a più ampio raggio, i due volumi collettanei, entrambi a cura di F. Delle Donne e V. R. Magos, *La disfida di Barletta. Storia, fortuna, rappresentazione*, Roma, Viella, 2017 e *La disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza*

la cronaca dell'evento fornita da Marin Sanudo¹⁹, per il quale la scintilla sarebbe stata piuttosto un'accusa, da parte francese, di comune natura fedifraga tipica di Italiani e Spagnoli, dall'altro appaiono evidenti alcune analogie, ancora una volta, con l'operato borgiano: entrambi gli autori riconoscono infatti un'importanza decisiva ai capitani iberici, chiaramente schierati al fianco della compagine italiana, e questo è ben evidente dal raffronto tra *De vita et rebus gestis Consalvi Ferdinandi Cordubae cognomento Magni Libri III*, libro II, p. 221 / *La vita di Consalvo Ferrando di Cordova detto il Gran Capitano*, libro II, p. 139²⁰ e *Historiae de bellis Italicis*, libro III (Venezia – Biblioteca Nazionale Marciana: Ms. Lat. X 98 (3506), libro III, cc. 58v-59r)²¹. In relazione invece alla circostanza del figlio del duca di Calabria Ferdinando, il dato degno di attenzione risiede nel cambio di prospettiva circa l'effettiva responsabilità del Gran Capitano, come traspare dal raffronto tra *De vita et rebus gestis Consalvi Ferdinandi Cordubae cognomento Magni Libri III*, libro I p. 208 / *La vita di Consalvo Ferrando di Cordova detto il Gran Capitano*, libro I, p. 104 e il corrispettivo passaggio del libro VIII dell'opera storica²², la cui trasposizione volgare, sempre ad opera di Domenichi, peraltro Guicciardini dimostra di tener ben presente in *Storia d'Italia* V. 5. È anzi questo un punto focale, latore di possibili tangenze o analogie proprio con il ritratto a tinte machiavelliche che, di Consalvo de Cordova, viene fornito dallo stesso Guicciardini in questo specifico passo:

Ma né il timore di Dio né il rispetto della estimazione degli uomini potette più che o interesse dello stato; perché Consalvo, che in molti tempi potrebbe importare assai il non essere in podestà de' re di Spagna la sua persona, sprezzato il giuramento non gli dette facoltà di partirsi, ma come prima potette lo mandò

del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, Roma, Viella, 2019 ed infine il più recente contributo di F. DELLE DONNE, *Tredici contro tredici. La disfida di Barletta tra storia e mito nazionale*, Roma, Salerno Editrice, 2020.

¹⁹ M. SANUTO, *I diarii*, Venezia, a spese degli editori, 1880, t. IV, col. 777.

²⁰ Per le citazioni delle opere giovanee, si fa riferimento alle *editiones principes* precedentemente citate.

²¹ In sostanziale consonanza con questi due autori si dimostra anche il Cariteo autore dell'*Ad Chrisostomum de pugna tredecim equitum* (Città del Vaticano – Biblioteca Apostolica Vaticana: Ms. Vat. Lat. 7584, cc. 96v-99v), ora disponibile in edizione moderna in *Puglia Neo-Latina. Un itinerario del Rinascimento fra autori e testi*, a cura di F. Tateo, M. de Nichilo e P. Sisto, Bari, Cacucci, 1994, pp. 92-104.

²² Cfr. P. GIOVIO, *Istorie del suo tempo* [...], Vinegia, al segno delle Colonne, 1581, c. 146v.

bene accompagnato in Ispagna; dove dal re accolto benignamente fu tenuto appresso a lui, nelle dimostrazioni estrinseche, con onori quasi regi.

Storia d'Italia V, 5²³.

Nel secondo capitolo (*Carlo V e Paolo Giovio: «perché la verità sta al suo luogo, e'l tempo la chiarirà»*)²⁴ è, come da titolo, il rapporto tra lo storico comasco e l'imperatore ad essere oggetto di esame. Esso si inquadra nel non facile clima del soggiorno romano di Giovio al fianco di Clemente VII, allorquando i rapporti tra le due fazioni – di chi, come il datario Gian Matteo Giberti, alfiere della matrice antiasburgica della politica papale dopo la *débâcle* francese di Pavia e sostenitore della congiura di Girolamo Morone nonché fautore della Lega di Cognac, si schierava a favore di una condotta vaticana all'insegna della piena autonomia, in contrapposizione invece a chi, come Baldassar Castiglione, non vedeva di buon occhio un avvicinamento alla Francia²⁵ – erano tutt'altro che pacifici. Spicca, dopo il Sacco di Roma, il ritratto del sovrano comunque positivo tratteggiato nel libro XXVII dell'opera storiografica²⁶, ma ad acquisire peso decisivo sono le missive del 12 e 28 dicembre 1535 a Rodolfo Pio di Carpi, in cui Giovio sembra quasi illudersi di aver fatto suo il ruolo di cronista reale. Le attese andranno però deluse, dal momento che ad essere prescelto sarà Juan Ginés de Sepúlveda. È d'altronde sempre grazie a fonti epistolari, tra il vescovo di Forlì Bernardo de' Medici e il duca Cosimo I, che si viene a conoscenza del disappunto, da parte del sovrano, delle modalità di resa cronachistica, giudicate evidentemente troppo poco celebrative, dell'impresa di Tunisi – su cui si era cimentato peraltro, tra i molti, anche lo stesso Girolamo Borgio²⁷.

²³ Si veda G. M. BARBUTO, *Il Gran Capitano nelle opere di Machiavelli e Guicciardini*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, op. cit., pp. 407-420.

²⁴ Prima versione in «Bruniana & Campanelliana», I, 2020, pp. 173-180.

²⁵ Per il primo aspetto, cfr. A. PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma. G. M. Alberti, 1495-1543*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, pp. 33-92, mentre per il secondo sia qui sufficiente il rinvio a U. MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino: studi sull'elaborazione del "Cortegiano"*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 316 nota 48, con ulteriori riferimenti bibliografici pregressi qui indicati.

²⁶ A tal proposito, utile il riferimento a M. FANTONI, *Carlo V e l'immagine dell'imperator*, in *Carlo V e l'Italia*, Seminario di studi (Georgetown University, Villa Le Balze, 14-15 dicembre 2000), Roma, Bulzoni, 2000, pp. 101-118.

²⁷ Si vedano sia la raccolta di liriche intitolata *Africana Caesaris victoria*, edita a Napoli, presumibilmente nel 1535 priva di marca tipografica, sia il dialogo, comparso sempre nel capoluogo partenopeo privo di indicazione tipografica l'anno successivo, *Africanus*

Con il terzo capitolo («*Né chietino mi sento, né luterano*». *Storiografia e cultura erasmiana durante il pontificato di Paolo III*)²⁸, il discorso si amplia notevolmente, arrivando a toccare alcuni snodi nevralgici inerenti alla ricezione del messaggio erasmiano²⁹ in alcune precise realtà nostrane. Posto che il soggiorno dell'umanista olandese su suolo italiano coincide con un periodo quanto mai burrascoso, caratterizzato dall'atteggiamento vieppiù bellicoso da parte di papa Giulio II³⁰, il comune denominatore tra personalità come non solo i più volte menzionati Giovio e Borgio, bensì anche il lucchese Giovanni Guidiccioni e il lombardo Jacopo Bonfadio, consiste nel porre in evidenza, all'interno di determinate opere, in particolar modo quelle di taglio storiografico, il valore, fondamentale in chiave politica, proprio delle scelte pontificie. Tanto Giovio e Borgio quanto Guidiccioni e Bonfadio sono d'altronde tutte figure, a vario titolo e in differenti vesti, ben organico all'ambito farnesiano, che avevano sostanzialmente a cuore «la gloria di Dio e il bene dello Stato»³¹. Per quanto riguarda lo specifico contesto d'appartenenza del primo di questi quattro letterati, una spia di fertile contatto con la lezione dell'autore del *Moriae encomium* e un gruppo di letterati di area comasca si rinviene in una lettera, datata 3 marzo 1534, inviata da Paolo Giovio al poeta modenese Francesco Maria Molza, in cui si fa cenno ad alcune personalità di cui noto e conclamato era l'apprezzamento per Erasmo: tra questi figura anche Benedetto Giovio,

Caroli V Caesaris Romae Imper[oris] invicti Triumphus.

²⁸ Prima versione in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», LXXXIX, 2009, pp. 241-262.

²⁹ Il rinvio d'obbligo è a S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia (1520-1580)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, da integrare almeno con EAD., *Alcuni atteggiamenti della cultura italiana di fronte a Erasmo (1520-1536)*, in *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento. Miscellanea I*, Firenze-Chicago, Sansoni-The Newberry Library, 1974, pp. 69-133 e, più recentemente, EAD., *Sette modi di censurare Erasmo*, in *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Atti del convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 9-10 novembre 1995), a cura di U. Rozzo, Udine, Forum, 1997, pp. 177-206.

³⁰ Ai fini del discorso qui svolto, altrettanto preziosa è l'*Introduzione*, a firma della stessa Seidel Menchi, a ERASMO DA ROTTERDAM, *Giulio*, a cura di S. Seidel Menchi, testo latino a fronte, Torino, Einaudi, 2014, pp. VII-CXIV.

³¹ K. Brandi, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 2001 [1937], p. 247. Estremamente utile al fine d'inquadrare questo particolare contesto, non solo culturale di ambito farnesiano – intendendo sia papa Paolo III sia il nipote cardinale Alessandro Farnese – è il rinvio a G. FRAGNITO, *Evangelismo e intransigenti nei difficili equilibri del pontificato farnesiano*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXV, 1989, pp. 20-47, riproposto, con aggiornamenti, in EAD., *Cinquecento italiano. Religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora e M. Gotor, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 188-220.

fratello di Paolo, che col Nederlandse era stato in rapporto epistolare³². A tale riguardo, con uno scarto temporale di qualche decennio, sintomatica è anche la presa di posizione da parte di Primo Conti, maestro di Sacra Scrittura, autore di una lettera indirizzata all'inquisitore dominicano Giovanni Battista Clarino³³, a chiara difesa dell'operato erasmiano. E parimenti indicativa si rivela inoltre la presenza, all'interno degli *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in musaeo ioviano spectantur*, tanto di Andrea Alciato quanto di Filippo Melantone³⁴: proprio i nomi dello stesso Erasmo e dello stesso Alciato si trovano peraltro, proprio in sequenza, citati espressamente nel *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme* [...]. A proposito del primo, specificamente si legge: «Erasmo Roterodamo, nato nell'estrema isola d'Olanda, all'età nostra fu sì ricco di dottrina et hebbe sì fecondo ingegno, che avanzò ogni altro litterato, come si vede per l'infinite sue opere [...]»³⁵. Ma anche la presenza di Melantone, all'interno non solo della cernita degli *Elogia*, bensì più in generale nella produzione di Giovio, merita una considerazione, specie alla luce delle diverse analogie riscontrate con Borgio. Se infatti, a tal riguardo, dirimente può essere anche il particolare della prefazione, di mano dello stesso Melantone, apposta alla traduzione tedesca di Justo Jonas, edita a Wittemberg nel 1537, della versione latina, ad opera di Francesco Negri,

³² Cfr. T. B. DEUTSCHER, *Benedetto Giovio*, in «Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and Reformation», edited by P. G. Bietenholz and T. B. Deutscher, Toronto-Buffalo-London, Univrsity of Toronto Press, 1985, Vol. II (F-M), p. 102 e, con maggior profitto, I. CALABI LIMENTANI, *La lettera di Benedetto Giovio ad Erasmo*, «Acme», XXV, 1979, pp. 5-37.

³³ Cfr. S. GIOMBI, *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, Presentazione di A. Prosperi, Roma, Carocci, 2001, p. 141.

³⁴ Cfr. P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006, p. 390. Sul rapporto Alciato-Giovio, specie in merito alla lettera indirizzata dal primo al secondo, recante data 7 ottobre 1549 e pubblicata in apertura del primo tomo delle *Historiae sui temporis*, in cui erano contenute aspre critiche nei confronti di Paolo III per aver negato all'autore il vescovato comasco, acute osservazioni già in V. CIAN, *Lettere inedite di Andrea Alciato a Pietro Bembo. L'Alciato e Paolo Giovio*, «Archivio Storico Lombardo», XVII, 1890, pp. 811-865. Su questo caso di filologia a stampa (la lettera incriminata scompare nelle edizioni successive) è tornato da ultimo A. N. MANCINI, *Paolo Giovio in un capitolo inedito del medio Cinquecento*, in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, a cura di M. Mancini, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 185-201, in particolare 185-186.

³⁵ P. GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme, et d'amore, che comunemente chiamano imprese*, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1546, p. 9. Le pagine dedicate ad Alciato sono 96-97.

del *Commentario de le cose de' Turchi*³⁶, toni molto consoni agli ambienti 'riformati' caratterizzano parimenti non pochi passaggi dell'*Incendium ad Avernum lacum*, il poemetto che Girolamo Borgio dedica alla nascita di Monte Nuovo, lungo il litorale flegreo, avvenuta tra la fine del settembre e gli inizi dell'ottobre 1538. Sono tutte spie di un comune sentire e di un affine modo di percepire e leggere gli avvenimenti coevi. E a proposito di analogie e differenze, se ad Erasmo Giovio si avvicina per un atteggiamento meno intransigente o, almeno parzialmente, più comprensivo, nei confronti della questione turca³⁷, proprio su questo aspetto di basa invece una delle principali dicotomie con l'umanista lucano: il menzionato *Incendium*, è profondamente permeato da un pugnace e indomito spirito da crociata, volto a scuotere l'Europa per sferrare il decisivo contrattacco cristiano contro la minaccia 'infedele'³⁸. Tenuto presente l'assioma della «continuità tra impero pagano e cristiano»³⁹, il senso del degrado generale dei costumi e, più nello specifico, il decadimento morale di Roma e della chiesa, si rivela dunque il vero motivo portante tanto del *Ciceronianus sive de optimo dicendi genere* di Erasmo quanto di buona parte della produzione poetica borgiana, e di questo anelito proprio l'*Incendium* costituisce uno dei migliori esempi⁴⁰. Ancora, più nello specifico, un *trait d'union* probante tra l'Olandese e il Lucano consiste anche nella condanna senza

³⁶ Cfr. L. MICHELACCI, *Giovio in Parnaso tra collezione di forme e storia universale*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 260 e, per uno sguardo più ad ampio spettro circa il rapporto Giovio-Melantone, F. MINONZIO, *Studi gioviani. Scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*, II, Como, Società Storica Comense, 2002, p. 257.

³⁷ Al cui proposito, si è a ragione parlato infatti di «stereotipo percorso da dubbi e distinzioni in Erasmo e Rabelais» (G. RICCI, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 21). Più precisamente, si fa riferimento all'erasmiano *De bello Turcico. Utilissima consultatio de bello Turcis inferendo et obiter enarratus XXVIII*, apparso a Basilea, per i tipi frobeniani, nel 1530.

³⁸ Nella più che florida bibliografia esistente a tal riguardo, ci si limita qui a segnalare i lavori di M. FORMICA, *Lo specchio turco: immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Roma, Donzelli, 2012, pp. 40-45 e EAD., *Giochi di specchi. Dinamiche identitarie e rappresentazioni del Turco nella cultura italiana del Cinquecento*, «Rivista Storica Italiana», CXX, 2008, pp. 5-53.

³⁹ L. D'ASCIA, *Erasmo e l'umanesimo romano*, Firenze, Olschki, 1991, p. 173.

⁴⁰ All'Olandese, Borgio dedicò un epigramma (Città del Vaticano – Biblioteca Apostolica Vaticana: Ms. Barberiniano Latino 1903, c. 68r) cassato con barra obliqua e contrassegnato, sempre dall'anonimo censore, dall'indicazione marginale «non», su cui cfr. A. M. AMORUSO, *Sugli "Epigrammata" di Girolamo Borgio*, in *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis*, Proceedings of the Eighteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Leuven 2022), edited by F. Schaffernath and D. Sacré, Leiden-Boston, Brill, 2024, pp. 164-173: 171.

appello alla politica di Giulio II⁴¹. Ad ulteriore e definitiva conferma di una consonanza di visioni tra Borgio ed Erasmo si potrebbe addurre infine l'immagine che Niccolò Franco traccia, nel secondo dei *Dialoghi piacevoli* editi a Venezia nel 1541, dell'umanista lucano – seppur il rapporto tra i due non si possa definire sempre idilliaco⁴² – in linea con una comune visione polemica contro una determinata tipologia di letterato incapace di prendere una posizione netta rispetto a tematiche eticamente probanti⁴³. Consimili istanze di rinnovamento costituiscono altresì la cifra saliente di buona parte della produzione tanto del lucchese Giovanni Guidiccioni quanto del lombardo Jacopo Bonfadio. Ciò emerge sia dall'*Orazione ai nobili di Lucca*, pubblicata a Firenze nel 1557 per le cure del più volte ricordato Lodovico Domenichi, sia dalle *Rime* del primo che, nonostante avesse potuto contare su uno stretto rapporto con Paolo III sin dal 1527, quando era divenuto uditore in casa Farnese, non esitò ad esprimere giudizi negativi sull'ambito pontificio, la cui decadenza morale appariva vieppiù evidente e criticabile⁴⁴. Decisamente accorati sono i toni dell'*Orazione*, in

⁴¹ Testimoniata dal *Iulius exclusus* del primo (la paternità erasmiana si può dare per accertata, nonostante le perplessità espresse, da ultimo, anche da I. IJSEWIJN, *I rapporti tra Erasmo, l'umanesimo italiano, Roma e Giulio II*, in *Erasmo, Venezia e la cultura padana del '500*, Atti del XIX convegno internazionale di studi storici (Rovigo, 8-9 maggio 1993), Rovigo, Minelliana, 1995, pp. 117-129 (poi riproposto in ID., *Humanisme i literatura neollatina. Escrits seleccionats*, edició a càrrec de J. L. Barona, Universitat de València, 1996, pp. 87-103) e da vari *loci* poetici e prosastici del secondo: su tutti, valga il passaggio, relativo al quadro di instabilità seguente la battaglia di Agnadello del maggio 1509, del quinto libro delle *Historiae de bellis Italicis*, in cui si nomina quest'avvenimento come qualcosa «quae Italiae fecit sepulcrum», Venezia – Biblioteca Nazionale Marciana: Ms. Lat. X 98 (3506), libro V, c. 80v.

⁴² Si veda, ed esempio, il seguente passaggio tratto da un'altra opera del Beneventano: «Gli uomini non ponno essere tutti pari, né tutti i pedanti tornar Pontani. Non è impresa d'ogni braghiera farsi il Sannazzaro [*sic*], e non è soma d'ogni bestia diventare il Carbone, o il Summontio, o il Gravina, fiori de gli intelletti», N. FRANCO, *Le Pistole Vulgari*, in Venetia, Antonio Gardane, 1539, c. XCVI^r (ci si riferisce, nell'ordine, a Iacopo Sannazaro, Girolamo Carbone, Pietro Summonte e Pietro Gravina).

⁴³ Sullo specifico rapporto Franco-Borgio, in relazione alla figura di Luciano – autore, non a caso, determinante per Erasmo – cfr. L. PANIZZA, *Vernacular Lucian in Renaissance Italy: Translations and Transformations*, in *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, edited by C. R. Ligota-R. Panizza, London-Torino, The Warburg Institute-Aragno, 2007, pp. 71-114, in particolare 100, mentre altrettanto utile, specie per la storia editoriale dell'opera franchiana, è la consultazione di F. Pignatti, *Introduzione e Nota al testo*, in N. FRANCO, *Dialoghi piacevoli*, a cura di F. Pignatti, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 7-49 e 59-79.

⁴⁴ A titolo puramente esemplificativo, si veda il passo della lettera indirizzata, nell'aprile 1531, al conterraneo Giovanni Battista Bernardi, in cui si parla di Roma nei termini di

cui peso non secondario giocano le preoccupazioni di ordine sociale, in ragione delle condizioni di vita sempre più difficili per i meno abbienti a fronte di una crescente ricchezza concentrata in poche mani, di ordine religioso, vista la spiccata propensione della città di Lucca verso le idee riformate⁴⁵. Non da ultimo, parimenti eloquente, al fine di ricomporre, seppur indirettamente, il mosaico della sfaccettata ricezione di Erasmo in Italia⁴⁶, risulta infine la testimonianza della lettera, dell'estate 1541, di Bonfadio al fiorentino Pietro Carnesecchi – che qualche anno prima, proprio nel capoluogo toscano, aveva frequentato il predicatore senese Bernardino Ochino – in cui si tessono le lodi del defunto Juan de Valdès, proprio grazie al quale, del resto, il menzionato Franco si era avvicinato al magistero erasmiano.

Muovendo da alcune conclusioni di Giuseppe Galasso⁴⁷, con il quarto, inedito, capitolo (*La svolta del 1547 nell'interpretazione degli storici italiani del tempo*) si torna a ragionare più approfonditamente sulla serie di eventi che caratterizzarono l'anno 1547: *annus terribilis* non solo, come ricordato in apertura, per il decesso di due tra i più importanti sovrani d'Europa, ma anche per una serie di avvenimenti destabilizzanti alcune casate italiane, come la congiura dei Fieschi nei confronti di Andrea Doria, a Genova, e l'assassinio di Pier Luigi Farnese per mano di nobili piacentini manovrati dal governatore di Milano Ferrante Gonzaga⁴⁸. Ma il 1547 è anche l'anno in cui, se a gennaio Carlo V aveva minacciato il nunzio pontificio

novella «Babilonia», cfr. G. GUIDICIONI, *Le lettere*, I, a cura di M. T. Graziosi, Roma, Bonacci, 1979, pp. 123-126.

⁴⁵ Ampia e documentata dimostrazione di tale assunto è fornita da S. ADORNI-BRACCESI, «Una città infetta»: *la Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1994.

⁴⁶ Cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Passione civile e aneliti erasmiani di riforma nel patriziato genovese del primo Cinquecento: Ludovico Spinola*, «Rinascimento», XVIII, 1978, pp. 87-134, in particolare 117-119, ma utile anche E. SELMI, *Da Erasmo a Calvino: un contributo per la storia della famiglia Martinengo (un codice erasmiano di Girolamo Martinengo e un carteggio inedito di Ulisse)*, in *Pietro Martire Vermigli (1499-1562): umanista, riformatore, pastore*, Atti del convegno per il 5° centenario, (Padova, 28-29 ottobre 1999), a cura di A. Olivieri e P. Bolognesi, Roma, Herder, 2003, pp. 305-331, in particolare 317.

⁴⁷ Cfr. G. GALASSO, *1547: un anno di svolta*, in *La congiura farnesiana dopo 460 anni: una rivolta contro lo Stato nuovo*, Atti del convegno internazionale su Pier Luigi Farnese (Piacenza, 16-17 novembre 2007), a cura di M. Bertoncini, Piacenza, Banca di Piacenza, 2007, pp. 31-41.

⁴⁸ Sul primo episodio, si segnala solo la monografia di A. PACINI, *1547. La congiura Fieschi*, Roma-Bari, Laterza, 2010, mentre sul secondo si segnala M. SIMONETTA, *Pier Luigi Farnese. Vita, morte e scandali di un figlio degenero*, Piacenza, Banca di Piacenza, 2020, pp. 63-89.

Girolamo Veralli al momento della comunicazione del ritiro delle truppe dalla Germania, pochi mesi dopo la sede conciliare si sarebbe trasferita da Trento a Bologna: in relazione a ciò, altrettanto significativa è la nota reazione di stizza, da parte dell'imperatore, allorquando ne venne informato in data 14 aprile 1547, ancora da Veralli, come del resto parimenti probante era stata l'assenza di qualsiasi previa comunicazione, da parte della Curia, circa l'ordine dell'assemblea ecclesiastica – fattore già scatenante il disappunto di Carlo V nei confronti dei nunzi Girolamo Veralli e Girolamo Dandino⁴⁹. Riemerge e si evidenzia, in questo caso, l'importanza della documentazione epistolare, come testimonia l'angoscia che traspare da varie missive di Giovio: dimostrazione ne sia la lettera indirizzata al duca di Parma e Piacenza Pier Luigi Farnese del 4 agosto 1547. Proprio quest'anno rappresenta d'altronde, non casualmente, il termine delle narrazioni storiche tanto di Giovio – ed è esattamente da qui che si allaccia la *Historia d'Italia* di Camillo Porzio, come dichiaratamene riconosciuto dal fratello Antonio⁵⁰ – quanto di Borgio, il cui libro XXI delle *Historiae de bellis Italicis*, incompiuto, finisce esattamente con la narrazione dello spostamento del Concilio. Se è dunque in queste molteplici congiunture, e nelle differenti rese approntatene da vari autori, che si possono ravvisare le radici della storiografia moderna⁵¹, ancora, il 1547 è anche l'anno in cui, a Napoli, si registrano tumulti contro un ulteriore tentativo di istituzione dell'Inquisizione spagnola: ai fini della disamina qui svolta, affatto interessante è la convergenza che, nella *Istoria libri quattro ne' quali si descrivono gli avvenimenti più memorabili succeduti nel regno di Napoli sotto il Governo del Viceré don Pedro di Toledo e de' Viceré suoi successori fino al Cardinale Gravela*

⁴⁹ Sul ruolo determinante di Veralli e Dandino all'interno dei rapporti, tutt'altro che stabili, tra Carlo V e Paolo III – si veda a tal proposito S. PASTORE, *Una Spagna anti-papale. Gli anni italiani di Diego Hurtado de Mendoza*, «Roma moderna e contemporanea», XV, 2007, pp. 63-94, in particolare 76-77 – all'altezza dell'aprile 1547, allorquando a Mühlberg le forze protestanti tedesche furono sconfitte, qualche informazione si ricava in G. BERTINI, *I Farnese e il Toson d'oro: l'ideale cavalleresco dei duchi di Parma in I Farnese. Corti, guerra e nobiltà in antico regime*, a cura di A. Bilotto, P. Del Negro e C. Mozzarelli, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 267-288, in particolare 270-271.

⁵⁰ Il quale, nella lettera del 3 dicembre 1569 al granduca di Toscana Cosimo I, specifica infatti che Camillo «ha cominciato onde lasciò il Giovio», cfr. G. BELTRANI, *Degli studi su Camillo Porzio e sulle sue opere*, «Rivista europea», VII, 1878, pp. 76-88 e 233-252 (la citazione della missiva è a p. 249).

⁵¹ Cfr. E. VALERI, *Comprendere la crisi: le guerre d'Italia e la nascita di una nuova storiografia*, in *Narrare la crisi. 3. Storia e storiografia in Italia fra tardo Medioevo ed età contemporanea*, a cura di N. Bazzano e S. Tognetti, Roma, Viella, 2024, pp. 81-101.

di Antonino Castaldo⁵², si stabilisce tra i disordini di piazza e la presenza a Napoli, solo pochi anni prima (tra il 1536 e il 1539), del menzionato Bernardino Ochino, al quale proprio Borgia, non a caso, anche dedica attenzioni, tanto in sede poetica quanto prosastica⁵³.

Nel quinto e ultimo capitolo («*Porque el traslatar entorpeçe el entiendimiento*». *Le traduzioni di Paolo Giovio nella Spagna moderna*)⁵⁴, partendo dalla complessa questione del ruolo e delle differenti finalità caratterizzanti le traduzioni umanistiche⁵⁵, si affronta il tema della diffusione delle opere gioviane in Spagna⁵⁶. A più ampio raggio, le lodi dedicate allo storico dal toscano Tommaso Porcacchi, dopo la metà del XVI secolo, evidenziano ben presto un dato di fatto inconfutabile: la fortuna europea del poligrafo lombardo⁵⁷, di cui Giovio stesso

⁵² Cfr. T. PEDIO, *Napoli contro l'Inquisizione spagnola nel 1547 nella cronaca di Antonino Castaldo*, in *Scritti in onore di Leopoldo Cassese*, I, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971, pp. 33-78.

⁵³ Ci si riferisce sia alla lirica anepigrafa, il cui destinatario è però rivelato dall'annotazione anonima posta a margine (Città del Vaticano – Biblioteca Apostolica Vaticana: Ms. Barberiniano Latino 1903, c. 74r) sia a diversi passi dell'ultimo libro delle *Historiae de bellis Italicis*, su cui cfr. E. VALERI, «*Italia dilacerata*», cit., pp. 216-220. Traccia, seppur indiretta, dell'ammirazione di Borgia per il predicatore senese si può cogliere anche nel tributo, contenuto nella sezione di versi 432-457 dell'*Incendium*, a Isabella Villamarino, moglie – lettrice di testi valdesiani – di Ferrante Sanseverino principe di Salerno, che garantì ad Ochino la possibilità di predicare in territorio salernitano.

⁵⁴ Prima versione in *Tramiti. Figure e strumenti della mediazione culturale nella prima età moderna*, a cura di E. Andretta. E. Valeri, M. A. Visceglia e P. Volpini, Roma, Viella, 2015, pp. 137-166.

⁵⁵ Su cui una utile ricapitolazione, densa di probanti conclusioni, è C. CELENZA, *The lost Italian Renaissance: Humanism, historians and Latin's legacy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004, e sul tema, con specifica prospettiva italiana, si è soffermata anche E. VALERI, *La diffusione dell'Umanesimo italiano in Europa*, in *Atlante della letteratura italiana*, I (*Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. de Vincentiis), a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 616-620.

⁵⁶ Si veda, a tal riguardo, almeno A. GALLINA, *Appunti per una storia della fortuna del Giovio in Spagna nel secolo XVI*, «*Filologia romanza*», XIV, 1957, pp. 191-214.

⁵⁷ Cfr. T. PORCACCHI, *La nobiltà della città di Como [...]*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1569, pp. 67-68. A dimostrazione della risonanza delle sole *Historiae* fuori dai confini nazionali, basti il riferimento a P. BURKE, *Translating histories*, in *Cultural translation in early modern Europe*, edited by P. Burke and R. Po-chia Hsia, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 125-141. Si va, con uno sguardo alle più importanti opere gioviane, dopo il *Commentario de las cosas de los Turcos* apparso a Barcellona nel 1543, dalla prima edizione inglese del *Commentario de le cose de' Turchi* (*A shorte treatise upon the Turkes chronicles [...]*, London, Edwarde Whitchurche, 1546), con duplice versione, come specificato da frontespizio («drawen oute of the Italyen tong into Latyne, by F. Niger Bassianates, and translated out of the latyne into englysh by

sembra peraltro avere consapevolezza⁵⁸. I primi problemi di stravolgimento del senso originale di un'opera gioviana si incontrano però con il *Libro intitulado Palinodia de la nephanda y fiera nación de los Turcos* [...] di Vasco Díaz Tanco, comparso ad Ourense nel 1547 e sua volta tradotto in italiano, undici anni dopo, da Alfonso de Ulloa, producendo, di fatto, un testo più fedele all'originale. Un decennio dopo la *princeps* fiorentina, videro invece la luce ben due edizioni spagnole delle *Historiae*, per le cure rispettivamente di Antonio Juan de Villafranca, medico come lo stesso Giovio, e di Gaspar de Baeza⁵⁹:

• *Libro de las historias y cosas acontecidas en Alemaña, España, Francia, Italia* [...] compuesto por Paulo Iouio Obstipo de Nuchera en Latin y traduzido en romance castellano por Antonio Ioan Villafranca y por el mismo añadido lo que faltava en Iouio hasta la muerte del [...] Emperador carlo quinto nuestro rey y señor [...] visto y examinado, y con licencia impresso, en Valencia | en casa de Ioan Mey. 1562 (260 cc. – *in folio* – cartulazione: H^8 , A-Z⁸, Aa-Hh⁸, Ii-Kk⁶)⁶⁰

• *HISTORIA GENERAL | DE TODAS LAS COSAS SUCCE | didas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiem | po* [...] per el doctissimo PAVLO IOVIO Obstipo de Nochera, traduzida de la | tin en Castellano por el licenciado GA | SPAR DE BAEÇA [...] EN SALAMANCA, | en casa de Andrea de Portonarjs, impressor de su Catholica Magestad. | M. D. LXII. | CON PRIVILEGIO.

(305 cc. – due tomi – *in folio* – cartulazione: J^2 , A-Z⁸, 2A-2O⁸, 2P¹⁰)⁶¹

Posto che i primi incontri tra Giovio e Carlo V risalgono già al 1530,

Peter Ashton»), alla prima traduzione in lingua tedesca delle *Historiae* apparsa a Basilea in tre volumi, nel 1560, con il titolo di *Ein warhafftige beschreybung aller namhafftigen aller-geschichten*, passando per le edizioni lionesi della versione approntata da Denis Sauvage del 1552 (seconda emissione 1555) e dall'*Abbrege de l'histoire des vicontes et Ducz de Milan* [...] apparsa a Parigi, per i torchi di Charles Estienne, sempre nel 1552.

⁵⁸ Si veda la lettera a Lelio Torelli del luglio-agosto 1550, in P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G. Guido Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico, vol II (1544-1552), pp. 166-167.

⁵⁹ A tal proposito, si vedano le osservazioni di E. VALERI, *Traduzioni, traduttori e stampatori di Paolo Giovio tra Italia, Francia e Spagna nel Cinquecento*, in *Traduire - Tradurre - Translating. Vie des mots et voies des oeuvres dans l'Europe de la Renaissance*, Études réunies par J.L. Fournel et I. Paccagnella, Genève, Droz, 2022, pp. 465-485.

⁶⁰ L'edizione presenta due emissioni con altrettanti frontespizi differenti, rispettivamente con dedica «al muy Illustre señor don Ioan Ximenez de urrea Conde de Aranda y Bizconde de Biota [...]», con data «Octubre primero 1562» (cc. H^8 ir-[H^8 iiir]) e al «muy alto y muy poderoso señor don Carlos, principe de las Españas» (c. H^8 iiir).

⁶¹ Una seconda edizione, in tomo unico (219 cc. *in folio* con numerazione errata delle ultime quattro, con cartulazione Aa⁸-Zz⁸, Aaa-Ddd⁸), si sarebbe avuta a Granada nel 1566.

il dato caratterizzante queste traduzioni è la loro conversione in una cronaca, enfaticamente ed univocamente trionfalistica, delle imprese di Carlo V⁶², con un rinnovamento dell'apparato paratestuale e, fattore ben più indicativo, un prolungamento della narrazione esteso fino 1558, anno della morte del sovrano. L'*ordo* e l'impianto originali ne risultano così completamente stravolti. S'inserisce comunque nel solco del lascito gioviano, seppur per ragioni opposte, anche *El Antijovio*, concepito da Jiménez de Quesada tra fine giugno e fine novembre 1567⁶³.

Unitamente ad un'auspicata nuova stagione di studi incentrata sulla disamina e sull'analisi degli inediti testi di Girolamo Borgio, questa multifocale indagine su Paolo Giovio permette, in definitiva, di acquisire nuovi elementi e confermare, da prospettiva inedita, dati già noti. Il raffronto critico di dati convergenti, insieme alla corrispettiva riflessione circa eventuali divergenze su alcuni snodi cruciali del complesso periodo delle guerre d'Italia e al vaglio di una produzione non solo poetica, tanto latina quanto volgare, ancora in larga parte da riscoprire, rappresenta una nuova frontiera di ricerca interdisciplinare foriera di risultati indubbiamente rilevanti.

RENATO RICCO

⁶² B. CUART MONET, *Traducciones, reacciones y correcciones. La peripecia de Paolo Giovio en Europa*, in *Spagna e Italia in età moderna: storiografie a confronto*, Primo Incontro Internazionale *Identità mediterranee: Spagna e Italia in una prospettiva comparata (secoli XVI-XVIII)* – *Identidades mediterráneas: España e Italia en perspectiva comparativa (siglos XVI-XVIII)*, Cagliari, 5-6 ottobre 2007, a cura di F. Chacón, M. A. Visceglia, G. Murgia e G. Tore, Roma, Viella, 2009, pp. 223-251, in particolare, 233-236.

⁶³ Il testo, che godette di grande fortuna manoscritta, è disponibile ora in edizione moderna, G. J. DE QUESADA, *El Antijovio*, edición y presentación de G. Hernández Peñalosa, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1991, voll. I-II. Il punto specifico su questo aspetto di recrudescenza polemica contro Giovio in E. VALERI, «*Historici bugiardi*». *La polemica cinquecentesca contro Paolo Giovio*, in *Storia sociale e politica. Omaggio a Rosario Villari*, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 115-137.

Note e Rassegne

IL DIZIONARIO DEL DIALETTO DI SANT'ARSENIO E LA LESSICOGRAFIA AMATORIALE IN CAMPANIA

La lessicografia amatoriale di area campana si è arricchita recentemente con un contributo nuovo su una varietà linguistica poco nota del Cilento, *Il dialetto di Sant'Arsenio* (2024). Il primo dizionario del dialetto di Sant'Arsenio (SA) è stato ideato e realizzato da Enrico Coiro con la collaborazione di diversi altri studiosi 'appassionati' della propria parlata, nonché con la consultazione di molteplici fonti, quali raccolte lessicali, raccolte di canti popolari e di proverbi. Importanti sono state anche, per l'elaborazione del lemmario, le testimonianze fornite da alcuni testi letterari di carattere teatrale, che ci attestano che il dialetto della piccola comunità cilentana è stato non solo parlato ma anche scritto, raggiungendo in ambito teatrale e letterario una certa fortuna e prestigio locali. Il volume è stato pubblicato presso la casa editrice Laveglia&Carlone, grazie all'interesse dell'editore Carmine Carlone e dei suoi giovani collaboratori. Carlone è stato, e tuttora continua a esserlo, uno studioso particolarmente sensibile verso la riscoperta e la valorizzazione delle tradizioni culturali, letterarie e linguistiche dell'area del Cilento; va ricordato che anni fa ha pubblicato, presso la sua casa editrice, sia un volume sulla letteratura dialettale di Teggiano (2008), sia un altro dizionario importante di una parlata cilentana, *Così parla(va) Sassano* (2009) di Pasquale Petrizzo, strutturato come la ricerca collettiva sul dialetto di Sant'Arsenio, promossa da Enrico Coiro, intorno a una cospicua raccolta lessicale introdotta da una descrizione delle strutture fonetiche e morfologiche della varietà presa in esame, utile a definire una prima immagine di dialetti poco studiati e poco noti nell'ambito della ricerca linguistica in Campania.

Per funzioni e fisionomia i dizionari delle due parlate cilentane s'inseriscono in un ben preciso filone di studi, particolarmente sviluppato nelle varie regioni italiane, rappresentato da una lessicografia di tipo amatoriale, prodotta da cultori entusiasti del proprio dialetto e orientata a raccogliere il lessico delle varietà linguistiche dei piccoli (o appartati) centri, le quali non sono mai state oggetto di studi specifici o di raccolte sistematiche. In

Campania, il fenomeno dello sviluppo di una lessicografia dialettale relativa alle varietà linguistiche locali meno note rispetto al dialetto napoletano si è sviluppato, con una certa intensità, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, per cui allo stato attuale dei dati acquisiti, attraverso una prima ricognizione, tutte le province possono vantare una discreta e talora anche abbondante produzione di raccolte lessicali contenute in monografie dialettali o dizionari, relative a diverse località distribuite su tutta l'area campana¹. Sotto il profilo strettamente scientifico, si tratta di contributi dal valore diseguale, e per l'oscillazione nell'ampiezza dei lessici (la quantità delle parole vocabolarizzate varia tra le poche centinaia e le diverse migliaia), e per la modalità con cui sono stati applicati i criteri di raccolta, lemmatizzazione, trascrizione e definizione dei dati lessicali; tuttavia, non si può escludere che le recenti iniziative lessicografiche amatoriali, aventi a oggetto singole varietà dialettali di località appartate, contribuiscano in qualche misura a fare acquisire dati nuovi alla ricerca dialettale, per le indicazioni che possono fornire sulle caratteristiche strutturali dei dialetti locali e soprattutto sul loro patrimonio lessicale.

Un problema non secondario, però, che sorge quando s'intende procedere nel delineare un quadro esaustivo di questi studi, è la difficile reperibilità degli stessi, trattandosi quasi sempre di lavori destinati a una circolazione ristretta alla comunità locale, che di solito si propone come la prima e unica destinataria delle fatiche lessicografiche dei cultori della parlata nativa. Solo di rado studi o lessici dialettali di ambito locale hanno raggiunto le biblioteche della provincia o del capoluogo: non accolti in sedi appropriate ed esclusi da ogni circuito editoriale, sono rimasti, e rischiano tuttora di rimanere, del tutto sconosciuti presso un pubblico più ampio sia di cultori appassionati sia di esperti professionisti.

A giudicare dai dati finora acquisiti, i compilatori delle raccolte lessicali amatoriali d'area campana costituiscono una categoria per alcuni versi ben precisa di cultori di storia patria e di tradizioni linguistiche e folkloriche locali: di formazione umanistica (ma non esclusivamente), sono infatti spesso maestri di scuola primaria e secondaria, direttori didattici. Talvolta le finalità della compilazione di lessici locali sono state prevalentemente didattiche: condurre esperimenti di progetti realizzati nelle scuole, con la collaborazione degli stessi alunni, per una didattica

¹ Per un primo quadro della produzione di dizionari dialettali in Campania, si rinvia a R. TROIANO, *Vocabolari amatoriali d'area campana*, in *Lessicografia dialettale: ricordando Paolo Zolli*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 9-11 dicembre 2004, tt. I-II, a cura di F. Bruni e C. Marcato, Roma-Padova, Editrice Antenora, 2006, t. I, pp. 357-365.

in linea con i programmi ministeriali; pertanto, lo studio delle strutture del dialetto locale è servito per operare, nell'ambito di un'educazione linguistica di tipo contrastivo, il confronto con le altre varietà dell'area e con la lingua italiana. In questo tipo di ricerca ha trovato anche spazio l'indagine etimologica orientata verso la dimensione storica e la riscoperta delle proprie radici culturali. Negli anni Ottanta del secolo scorso, vale a dire in tempi di accese discussioni intorno alla questione dell'utilizzo del dialetto nell'educazione linguistica, com'è noto, qualche sperimentazione è stata accolta sulla «Rivista Italiana di Dialettologia» (*Saggio di dizionario etimologico del dialetto di Pietrastornina*, 1983); fuori di questa sede si può ricordare anche il *Piccolo dizionario del dialetto Arianese* (1988), frutto di una ricerca che ha coinvolto più scuole; e infine un dizionarietto della parlata di Nusco, contenuto in un breve profilo grammaticale (*Grammatica del dialetto di Nusco*), esito di un lavoro didattico condotto nel Liceo locale nell'anno scolastico 1988-'89. Riguardo a questi esperimenti, l'area irpina può vantare una sua tradizione, inaugurata nell'Ottocento dal professore Salvatore Nittoli, il cui primo lavoro lessicale sul dialetto di Teora, iniziato nel 1867, poi confluito nel *Vocabolario di vari dialetti irpini in rapporto con la lingua d'Italia*, pubblicato dapprima in poche copie, poi revisionato e ristampato con il titolo di *Vocabolario di vari dialetti del Sannio in rapporto con la lingua d'Italia* (Napoli, 1873), s'inquadrava nei propositi di una lessicografia dialettale postunitaria destinata alla scuola per agevolare l'apprendimento dell'italiano.

Nel suo insieme, in genere la produzione lessicografica amatoriale in Campania mostra come nella compilazione di un dizionario del dialetto locale si riverberino spesso problemi identitari di una certa intensità. La realizzazione di un dizionario amatoriale costituisce quasi sempre per i suoi autori 'un viaggio nella memoria', funzionale alla costruzione di un'identità collettiva; da qui la particolare struttura delle voci, che non contiene solo la registrazione e per così dire l'esplicazione del puro dato linguistico, ma anche ciò che è dentro di esso ed è da esso veicolato: credenze, pratiche magiche, elementi della cultura materiale e di letteratura popolare (proverbi, versi di filastrocche, note di costume). Spesso anche la struttura dell'opera, in cui trova posto la raccolta lessicale, è data dalla forma di una monografia sulla propria parlata, dove, oltre alla parte descrittiva grammaticale, ci sono etnotesti realizzati sia per fini strettamente di analisi linguistica e lessicografica, sia per documentare (ricorrendo anche al corredo di immagini fotografiche, come nel caso del dizionario di Sant'Arsenio) la vita tradizionale del paese. Nella presentazione del lavoro

del maestro elementare Domenico Maria Cicchetti, *Un'isola linguistica nel mare dei dialetti meridionali* (indagine lessicale sul dialetto di Vallata, località appartenente a un'areola, la Baronia, tra l'Irpinia e la Puglia, particolarmente interessante e complessa sotto il profilo dialettologico), Tullio De Mauro scrive: «un idioma non è soltanto un insieme di forme significanti e di regole. O, a dir meglio, lo è in quanto forme e regole, nel loro darsi, variare e oscillare, fanno corpo con la vita dei parlanti e della comunità. Un grande filosofo del linguaggio, forse il più grande del nostro secolo, il viennese Ludwig Wittgenstein, ha perciò detto che: “descrivere un linguaggio significa descrivere una *Lebensform*, una forma di vita”».

È opportuno notare che il cultore locale è dentro i contesti in cui la parola dialettale prende senso e vita, per cui oltre alla competenza attiva del proprio dialetto possiede anche una conoscenza vissuta dell'enciclopedia della cultura locale. C'è inoltre da sottolineare, ricordando ciò che ha rilevato un illustre dialettologo, Tullio Telmon, che i vocabolari dialettali, che sono quasi sempre «opere amatoriali», costituiscono tra l'altro «una costante della lessicografia dialettale, che accomuna le principali tradizioni vocabolaristiche: quella “storica” (ottocentesca e pre-ottocentesca), il cui intento principale consisteva nel condurre delle comunità ancora prevalentemente dialettofone al buon uso della lingua italiana [...], e quella “moderna”, i cui intenti sono prevalentemente documentaristici, quando non addirittura di ricerca quasi archeologica»².

A questo proposito, si potrebbe anche rilevare che le fatiche lessicografiche degli autori locali dei nostri tempi sembrano rispondere a scopi ben precisi di tutela e di valorizzazione del proprio patrimonio linguistico, collocandosi in linea con i programmi di salvaguardia promossi dalle regioni italiane, che da alcuni decenni stanno provvedendo a emanare leggi a favore delle varietà linguistiche locali, considerate in tutte le loro espressioni, orali e scritte, popolari e colte, come parte integrante di un patrimonio culturale, antropologico e storico regionale, da trasmettere alle future generazioni. Tra le motivazioni ideologiche sottese alla realizzazione del dizionario del dialetto di Sant'Arsenio, come si avverte dagli intenti esplicitati nelle parti introduttive del lavoro, c'è infatti una certa preoccupazione da parte degli studiosi locali di tutelare una parlata che per tanti «svariati motivi, va lentamente scomparendo». E, certamente, promuoverne la conoscenza e lo studio attraverso «un lavoro costante di

² T. TELMON, *La recente lessicografia amatoriale in Piemonte*, in *Lessicografia dialettale: ricordando Paolo Zolli*, Atti del Convegno di Studi, Venezia 9-11 dicembre 2004, cit., t. I, p. 26.

raccolta selettiva di informazioni, di organizzazione sistematica dei dati ed infine di presentazione dei risultati con la cura amorevole di chi consegna un tesoro prezioso a quei giovani che di questo mondo sentiranno solo parlare» è il modo più appropriato e sicuro per tutelare e salvaguardare il proprio dialetto, in tutte le sue molteplici forme e manifestazioni, dal rischio di un totale e inconsapevole oblio da parte delle giovani generazioni.

La ricchezza e la varietà dei dati raccolti e interpretati in questa ricerca, coordinata e realizzata da Enrico Coiro, confrontati con quelli esposti nelle descrizioni scientifiche dei dialetti della Campania³, ci danno l'occasione di fare qualche riferimento essenziale ad alcuni aspetti tipologici del dialetto di Sant'Arsenio. La varietà santarsenese appartiene al grande raggruppamento dei dialetti italo-romanzi (alto)meridionale (o meridionale), che in Italia rappresenta uno dei più estesi gruppi dialettali, del quale fanno parte intere regioni come la Campania. Nella ripartizione linguistica interna della regione, il dialetto di Sant'Arsenio si colloca a sud-est della linea Salerno (o Eboli)-Lucera: linea individuata da Gerhard Rohlf, descritta dettagliatamente da Francesco Avolio nei suoi studi e successivamente ripresa e "ridefinita" da Maria Carosella⁴.

Com'è noto, la linea Salerno (o Eboli)-Lucera, con il suo fascio di isoglosse che delimitano l'espansione dei fenomeni linguistici più caratterizzanti di un'intera area dialettale, fa da spartiacque tra i dialetti collocati a sud-est (cilentani, irpini, ma anche lucani orientali, apulo-foggiani, calabresi settentrionali) e i dialetti collocati a nord ovest (dialetti della Campania centro-settentrionale ma anche beneventana, casertana, ecc.). A sud-est della linea Salerno (o Eboli)-Lucera si riscontra una situazione relativa al sistema vocalico tonico molto più complessa rispetto all'area napoletana, anche se gli esiti metafonetici sono simili a quelli napoletani, come ci dimostrano alcuni esempi forniti da questo lavoro sul dialetto di

³ Si rinvia, in particolare, ai profili tracciati nei loro studi da N. DE BLASI, F. FANCIULLO, *La Campania*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G. P. Clivio, Torino, Utet, 2002, pp. 628-678; N. DE BLASI, *Profilo linguistico della Campania*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2006; P. MATURI, *Napoli e la Campania*, Bologna, il Mulino, 2023.

⁴ G. ROHLF, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969; F. AVOLIO, *Il limite occidentale dei dialetti lucani nel quadro del gruppo "altomeridionale": considerazioni a proposito della linea Salerno-Lucera*, «L'Italia Dialettale», LII, 1989, pp. 1-21; M. CAROSELLA, *Tra la Cassino-Gargano e la Salerno (o Eboli)-Lucera: il ruolo dell'area garganica nelle dinamiche di tensione diatopica dell'area alto-meridionale*, in *Lingua e dialetto a Riccia e nell'area del Fortore. Con un'Appendice sulla poesia dialettale riccese*, Riccia (Cb), Edizioni Trediciarchi, 2013, pp. 11-24.

Sant'Arzenio, nel quale si registrano alternanze di forme radicali tra *buono* / *bona*; *bizzuoco* / *bizzoca*; ma anche *niuro* / *neura*, ecc., che distinguono il maschile dal femminile nei nomi e negli aggettivi.

Per quanto riguarda il consonantismo, a sud est della linea l'esito fricativo dentale di *vrazzo* si oppone a quello palatale di *vracce*, vale a dire 'braccio', della Campania centrale; l'esito occlusivo dentale della laterale geminata latina in *cavaddo*, *pudduastro* (ecc.) si oppone a quello presente nel campano centrale, che conserva la geminata laterale in *cavalle*, *pullastre* (ecc.). Questi tratti si accompagnano a diverse altre particolarità, come l'esito del nesso consonantico FL-, che in altri dialetti della Campania dà la palatale fricativa [ʃ], nel Cilento invece dà la semivocale [j]: dal lat. FLATARE si ha *sciatà* nella Campania centrale, *jatà* 'fiatare', 'respirare' nel dialetto di Sant'Arzenio, e nelle altre varietà dialettali del Cilento (e dell'Irpinia). Come ulteriori fenomeni differenzianti nel dialetto di Sant'Arzenio si possono segnalare sia il dileguamento della velare intervocalica (*fatia*, 'fatica, lavoro'; *puteia*, 'negozio, bottega'), sia la presenza della palatale affricata in *chiange* 'piangere'; *mangia* 'mangiare', ecc.

Per la morfologia, il pronome personale di terza persona deriva dal tipo latino ILLE, per cui a Sant'Arzenio si registrano le forme per il maschile e il femminile *iddo/edda*; nel napoletano, da IPSU, per cui si hanno le rispettive forme *isse/essa*. Tra le caratteristiche morfologiche è da segnalare la desinenza *-ia* della prima persona dell'imperfetto indicativo, come ci documenta la coniugazione del verbo 'avere' in questa monografia (*avia* 'io avevo'); si è inoltre conservato a lungo, come forma arcaica, anche il condizionale con desinenza *-era* (*avera*), formato a partire dall'indicativo piuccheperfetto latino del tipo *puterà* 'potrei' (lat. POTUERAM). Altra isoglossa, come tratto caratterizzante che viene assunta per quest'area, è la forma pronominale *ne*, per cui *ne vedime*, 'ci vediamo' che deriva dal latino INDE, anziché *ce vedime* o *ce verimmo*, con *ce* che deriva da INCE.

A queste caratteristiche linguistiche sono aggiunte le isolessi per i nomi 'culla', 'civetta' e domani': il grecismo *naca* per 'culla', diffuso particolarmente nei dialetti a sud della linea, si oppone a *cunnele* o *connola* (< lat. CUNULA) della Campania centrale; il tipo *cuccuvaia* per 'civetta', che si oppone all'attuale napoletano *ciucciuvettele*; e infine il tipo *crai* (< lat. CRAS), accompagnato dai suoi caratteristici derivati, *pisrcrai* 'dopodomani', *piscriddi* e *pisruoddi*, 'fra tre o quattro giorni' (tutte forme registrate nel dizionario di Sant'Arzenio), che si oppone al tipo attuale napoletano *rimane*. C'è da rilevare che per quanto riguarda queste due ultime forme (*cuccuvaia* e *craie*) assunte ad isolessi, si tratta di tipi lessicali presenti, come termini arcaici,

anche nel napoletano e nei dialetti campani più antichi. Per la voce ‘culla’, invece, la documentazione lessicale delle singole parlate campane ci consente di verificare come in località che si presentano alla confluenza di differenti correnti linguistiche tipi lessicali diversi, designanti il medesimo oggetto, possano convivere nella stessa areola, distribuiti secondo la forma e le consuetudini d’uso dello stesso oggetto: nel lessico tradizionale di Baseliçe (BN), alla voce *naca* corrispondeva la culla sollevata da terra, che dondolava su supporti di legno, delle famiglie signorili o benestanti; alla voce *cunnele* corrispondeva la culla di legno comune, «tipica della gente povera», che «si poggiava a terra per essere dondolata e poteva essere portata appresso, nel recarsi al lavoro nei campi, sotto il braccio o sul capo o legata su una bestia da soma»; nel vocabolario di Vallata (AV) invece con il tipo *naca* viene indicata una «specie di culla che si lega al basto degli animali da soma e nella quale si trasportano i covoni sull’*aia*».

La descrizione grammaticale, fatta da Enrico Coiro e dai suoi collaboratori, della varietà dialettale di Sant’Arsenio è senz’altro molto ricca di indicazioni fonetiche e morfologiche; nelle linee generali confermano la presenza in questo dialetto di tutti quei fenomeni linguistici caratterizzanti l’intera area del Cilento. Tuttavia, il contributo più originale e impegnativo di questo lavoro di ricerca e di documentazione si riscontra nel dizionario; d’altro canto, la registrazione del patrimonio lessicale della parlata di Sant’Arsenio rappresenta l’obiettivo principale di una ricerca collettiva per cui è stato realizzato il volume. Va detto che si tratta di un dizionario piuttosto ampio, relativamente alle parole vocabolarizzate: il numero approssimativo per pagina (ma si possono fare anche conteggi più precisi) è di 25 entrate, dunque circa 7000 lemmi considerate le pagine che lo occupano: all’incirca lo stesso numero di voci che si riscontra nel dizionario di Sassano, di Pasquale Petrizzo. Il numero è certamente cospicuo, se consideriamo che uno dei dizionari amatoriali più importanti che abbiamo per il Cilento, cioè quello di Michele Nigro, *Primo dizionario etimologico del dialetto cilentano* (1989), frutto di un’indagine estesa a un’area che va dal Sele ai confini occidentali della Basilicata, registra 17000 lemmi, mentre *Dialettevole: il Dizionario etimologico* di Torre Orsaia, il noto centro del Basso Cilento a vocalismo siciliano, nella sua prima edizione presenta una raccolta di circa 500 voci; e, come esempio ultimo, il *Dizionario del parlare sarnese d’altri tempi* di Raffaele Salerno, un vocabolario del dialetto di Sarno, grosso centro dell’Agro nocerino-sarnese, registra 5600 parole.

Di norma, il numero delle entrate lessicali dipende dalle scelte soggettive del compilatore e dalle sue capacità di percepire quelle dinamiche

che vanno a produrre interessanti cambiamenti nel panorama lessicale di un dialetto. Nel caso della realizzazione del dizionario di Sant'Arsenio, è stato senz'altro forte nell'autore il tentativo di rappresentare gli aspetti etnografici ed enciclopedici della cultura locale, accogliendo prevalentemente il lessico tradizionale, però, dalla varietà delle voci si avverte anche una certa esigenza da parte del raccoglitore di includere prestiti della lingua italiana e parole nuove provenienti da altre lingue, come l'inglese o il francese, adattate al dialetto, come testimonianze dei mutamenti che negli ultimi tempi si avvertono nel vocabolario locale. Si tratta del riflesso di dinamiche linguistiche che investono tra l'altro tutti i dialetti come conseguenza della diffusione di nuove abitudini di vita, di nuovi oggetti e prodotti commerciali, o di nuovi concetti astratti che si affermano in ambito sociale e culturale. I settori del lessico interessati da innovazioni lessicali possono essere i più vari, da quello tecnico-burocratico, a quello sanitario, commerciale, ecc. Si pensi a una parola come *penziona*, ormai così diffusa nei vari dialetti, o, per il lessico raccolto a Sant'Arsenio, a tipi come *fazzuletto* che ormai si colloca accanto al più tradizionale e ancora usato *maccaturu*; a voci come *palla* e *pallista*, che rappresentano prestiti di un italiano colloquiale e informale, o a termini come *bèca* 'borsa', segnalato come neologismo statunitense collegato a *bag*; oppure alla voce *ciuca*, che rappresenta una delle tante denominazioni (*gomma*, *cingomma*, *ciunga*, ecc.) con cui nelle regioni d'Italia è stato reso il nome della 'gomma da masticare', a sua volta calco del termine inglese *chewing gum*, lo snack spezza-fame introdotto in Italia alla fine della seconda guerra mondiale e diventato un prodotto dolciario di larghissimo consumo. Altri interessanti anglicismi si possono ritrovare nel dialetto di Sant'Arsenio come indizi della sua vitalità e della sua capacità di adattare parole di altre lingue al proprio sistema linguistico, producendo interessanti novità a livello lessicale.

Nelle linee generali si può dire che la varietà delle voci contenute nel dizionario riesce a distribuirsi tra le consuete aree semantiche considerate dagli studi di lessicografia dialettale: le forme del terreno, i fenomeni atmosferici, il mondo vegetale, il mondo animale, gli oggetti della casa e gli attrezzi da lavoro, i nomi dei giochi di un tempo, toponimi e gastronomi dell'antica tradizione culinaria locale. In questi, e in altri ambiti che si potrebbero delineare, si sono formate intere famiglie di parole, ma anche locuzioni idiomatiche particolarmente espressive, testimoniate dalla ricca fraseologia che molto spesso corredda la struttura delle voci.

Ma come sono affrontati quei nodi cruciali nella compilazione di un dizionario dialettale, quali la lemmatizzazione, o la presenza o meno delle

etimologie? Per le etimologie delle parole, c'è da dire soltanto che sono riportate quelle che l'autore sente più sicure, e tra l'altro non sono molte. Per quanto riguarda la struttura della voce in entrata, come accade in molti dizionari dialettali amatoriali, essa può variare notevolmente a seconda dei dati inseriti. Per esempio, può essere estremamente semplificata, seguita solo dal traducete, o da una glossa, quando il lemma risulta al compilatore 'intraducibile'. Relativamente alle indicazioni grammaticali, la semplificazione arriva sino all'omissione della categoria grammaticale di appartenenza: la categoria flessionale del genere e del numero si manifesta, però, nelle forme radicali diverse che assumono quei nomi e quegli aggettivi colpiti, nella vocale tonica della radice, dal meccanismo fonomorfologico della metafora. In questi casi l'autore si dimostra attento a riportare le forme diverse raccolte per il maschile e il femminile, il singolare e il plurale: ad es., *buono* / *bona*; *pescone* / *pesconi*. Ci sono, però, strutture più estese, come si evidenzia per il lemma *carretta*: per il tradizionale carro da trasporto del mondo agricolo l'autore ha avvertito la necessità di collegare la parola alla cosa, per cui l'oggetto designato è descritto minuziosamente e le diverse parti menzionate sono accompagnate dalla relativa terminologia dialettale, sicché l'esplicazione della voce si dilata acquisendo la caratteristica e la dimensione di un etnotesto:

veicolo agricolo principale costituito da un solido pianale in legno (*cambièrto*) munito di lunghi assi o stanghe anteriori (*partère*) tra le quali si legava il cavallo o l'asino da traino con un complesso apparato di sella e catene, montato su due grandi ruote in legno con cerchiatura esterna in ferro (*cerchiùni*), e raggi (*rai*) in legno di prima, seconda o terza scelta, confluenti verso un fulcro tornito (*maiulo*), collegate da un asse principale in ferro (*muzzo*) e dotate di un sistema di sicurezza (*martellina*); al di sopra del pianale correavano piattebande laterali in legno dotate di lunghi pali (*stamigni*), intercambiabili con altri ancora più lunghi, utilizzati con una rete a maglie larghe (*rézza*) per il trasporto della paglia; al di sotto del pianale poteva essere sospeso un accessorio per il trasporto degli attrezzi (*velanzòla*); la *carretta* costituiva, dopo il lavoro, svago per i più piccini con il gioco di *auza-pisolo*.

C'è da sottolineare, infine, che siamo dinanzi a un lessico rappresentativo ed originale sia per quanto riguarda la sua stratificazione storica – tra l'altro segnalata in una scheda introduttiva dove si possono notare gli influssi su questo dialetto degli elementi di sostrato e di superstrato: grecismi, latinismi, spagnolismi, francesismi (antichi e recenti), neologismi provenienti dall'italiano e da altre lingue –, sia per quanto riguarda

la sua distribuzione geografica, perché i tipi lessicali contenuti in questo dizionario sono diffusi anche in altri dialetti centromeridionali o italo-romanzi. Talvolta, anzi, si tratta di voci passate dal dialetto alla lingua italiana, oppure di termini già presenti, ad esempio, nell'italiano antico e passati nel dialetto.

È interessante valutare brevemente la composizione del lessico santarsenese, attraverso alcuni tipi significativi. Le parole che hanno una maggiore estensione areale sono quelle che appartengono ad una comune eredità latina (come ad esempio, *capo*); ma nel vocabolario del dialetto cilentano sono presenti anche parole ritenute probabilmente di origine prelatina, come il tipo lessicale *grava*, 'inghiottitoio carsico, gravina'. Il termine, nei dizionari etimologici, è ricondotto a un'origine messapica, o mediterranea; però è stata ipotizzata anche una sua origine celtica. *Grava* appartiene anche ai dialetti settentrionali: nel friulano è presente con il significato di 'ghiaia', si ritrova inoltre nel Trentino e nel Veneto, anche se il tipo è particolarmente diffuso nei dialetti della Puglia come "apertura naturale nel terreno, nella quale si scaricano le acque piovane". Accanto a *grava*, come voce di particolare interesse afferente all'area semantica relativa alle forme del terreno, si potrebbe segnalare anche *lama*, 'solco di terra atto a raccogliere le acque pluvie per convogliarle nel collettore principale', con il suo diminutivo *lamaredda*, 'corrente d'acqua, ruscello' e il suo derivato *lamato*, 'lama d'acqua', che probabilmente ha avuto la funzione di un microtoponimo della campagna santarsenese, a indicare un luogo dove scorrevano piccoli corsi d'acqua. La voce *lama* continua il latino LAMA(M), il cui significato era quello di 'pantano', 'acquitrino', sebbene la sua origine sia ritenuta oscura; si tratta di una voce d'importanza che appartiene anche all'italiano antico, ed è testimoniata dal lessico della *Divina Commedia* (ad es., *Inf.*, XX 79) con il significato di 'avvallamento del terreno, dove le acque diventano palude'.

Notevole è anche la presenza di diversi grecismi nel vocabolario della parlata di Sant'Arsenio. Com'è noto, l'indagine condotta da Gerhard Rohlfs sui dialetti e la grecità nel Cilento⁵ ha rilevato un ampio campione di settantaquattro grecismi lessicali che il Cilento condivide con i dialetti alto-meridionali, situati a Nord (Napoletano, Campania interna, Capitanata, Molise, Abruzzo) e con quelli situati a sud, i dialetti calabro-lucani ma anche della Calabria meridionale estrema. Quasi la totalità dei termini

⁵ Cfr. G. ROHLFS, *Scavi linguistici nella Magna Grecia*, Halle (Saale), Niemeyer – Roma, Coll. Meridionale Ed., 1933 (n. ed. Galatina, Congedo, 1974); ID., *Studi linguistici sulla Lucania e sul Cilento*, Galatina, Congedo, 1988.

riguarda importanti settori della vita contadina tradizionale, gli oggetti domestici e del lavoro agricolo, e gli animali che si trovano di frequente negli orti (rettili, insetti, uccelli,); per il dialetto di Sant'Arzenio, oltre ai tipi lessicali già segnalati – il nome della culla, *naca*, il nome della civetta, *cuccuvaia* –, ci sono diversi altri grecismi, relativi alla denominazione di recipienti come *caccavo* e *cato*, al nome dei chiodi della suola degli scarponi, *cendredde*, e spigolando si possono rintracciare nel dizionario altri noti grecismi, come il già ricordato *puteia* (di tramite greco-bizantino); infine, una particolarità lessicale è in quest'area del Cilento anche il nome della lucciola, *catecatascia*.

La varietà degli elementi dimostra ancora come il dialetto di Sant'Arzenio si sia innovato nel tempo, per il contatto con altre lingue o dialetti romanzi. Significativa è la presenza di vocaboli classificati come normanismi, del tipo *rua*, 'via, strada', una voce largamente attestata anche a Napoli, in epoca angioina. L'interessante tipo lessicale, come risulta dalle testimonianze fornite nella struttura del lemma, è sopravvissuto in un antico odonimo di Sant'Arzenio, *Rua Stedda*, scomparso con la ridenominazione della strada; un gallicismo è considerato anche il termine *cruocco*, così diffuso nei dialetti meridionali con il significato di 'gancio, chiodo ad uncino'. Un antico francesismo, irradiato da Napoli, è invece *uaglione* 'ragazzo': com'è noto, l'etimologia di *guaglione* è stata riconosciuta da Franco Fanciullo nel tipo (*g*)*uagnor*, 'lavoratore nei campi': Di diffusione dialettale, il tipo di antica origine francese si è affiancato in quest'area a *bardascio*, *-scia*, 'ragazzo, ragazza' (registrato nella voce anche nella forma del diminutivo *bardascieddo*), che invece deriva dall'arabo *bardağ* 'giovane schiavo', ed appartiene anche ad altri dialetti della Campania e centromeridionali (non è da escludere che da un probabile incrocio tra i due tipi lessicali, *guaglione* e *bardascio*, abbia avuto origine nel dialetto della località avellinese di Lioni la forma *guardascio* 'ragazzotto'). Quasi sicuramente è un catalanismo, ovvero un ispanismo, il tipo *maccaturo*, 'fazzoletto', voce di ampia diffusione pur essa in area meridionale, e forse l'epiteto dispregiativo *ciuoto* 'sciocco', molto radicato in questi dialetti del Cilento se ha dato luogo a una vera e propria famiglia lessicale: *ciutaria*, *ciutarro*, *ciutarrone*, *ciutì*, 'dire o fare cose sciocche'. Un tempo l'epiteto dispregiativo doveva essere diffuso anche nella Campania centrale, secondo quanto si deduce dai testi letterari dialettali napoletani, e non napoletani: tra l'altro, è una voce presente nel linguaggio della farsa cavaiola (secc. XVI-XVII), usata dai Salernitani come blasone linguistico contro gli abitanti di Cava de' Tirreni, detti *Cavuoti ciuoti*.

In ultimo, come tipi lessicali di particolare importanza e interesse si segnalano le forme di alcuni nomi di parentela; per il nome 'padre' si raccoglie sia *attane*, che risale alla forma dell'accusativo gotico *attan*, nella flessione di *atta*, voce di registro familiare e affettivo presente anche in altre lingue indoeuropee, sia *tata*, molto comune, e molto arcaico, nel napoletano e nei dialetti della Campania. Nella struttura della voce, il lemma *attane* è seguito dalla caratteristica forma con l'aggettivo possessivo enclitico, *attanema*, *attanita* 'mio padre, tuo padre. Più trasparenti, ma comunque singolari, sono alcune formazioni di nomi di parentela che si possono riscontrare anche in altri dialetti alto-meridionali, come *mammanonna*, 'nonna'; *papanonno*, 'nonno'.

Accanto a questi lemmi, ci sono tante altre voci, talune particolarmente espressive, ricavate da particolari incroci o meccanismi di derivazione; molte di queste meritano di essere approfondite attraverso il confronto con altri dizionari e studi specifici su ambiti particolari. Nella sua fisionomia complessiva, il dizionario di Sant'Arsenio, come ogni vocabolario dialettale che sia ancorato o meno a una coerente modalità di ricerca scientifica e dialettologica, rappresenta un testimone prezioso della lunga storia e della ricchezza, varietà e vitalità dei nostri dialetti.

ROSA TROIANO

RITORNO DI CURZIO MALAPARTE

Curzio Malaparte (1898-1957), pseudonimo di Kurt Erick Suckert, è tra gli autori più discussi della letteratura italiana del Novecento. Suoi scritti apparvero su prestigiose riviste dell'epoca, fondò «900» (con Bontempelli) e «Prospettive», diresse la Casa Editrice “La Voce”, il quotidiano «La Stampa» (da dove fu defenestrato perché non volle “fascistizzare” il giornale), la «Fiera Letteraria» e fu uno dei maggiori (e tra i più famosi) collaboratori del «Corriere della Sera».

Più volte arrestato per motivi politici (fu iscritto al partito fascista dal '22 e ne uscì con dimissioni nel gennaio del '31), fu un uomo inquieto, anticonformista e aperto a varie esperienze culturali, ideologiche e letterarie che lo hanno portato a vivere in quasi tutte le città europee (Parigi in particolare), nonché in Sud America (dove incontra Pablo Neruda), in Africa, in Russia (dove conosce Majakovskij, Gorkij, Stalin, Bulgakov...), in Cina (dove incontra Mao Tse Tung) e altrove.

Prosatore e giornalista, narratore e poeta, commediografo e regista, saggista e sceneggiatore, fu volontario (scappando dal Collegio “Cicognini” di Prato dove studiava quasi dietro le orme di d'Annunzio) prima in Francia a soli 16 anni, inquadrato nella Legione Straniera di stanza ad Avignone (periodo in cui frequenta Montmartre dove conosce Cendrars e Apollinaire ed altri artisti e scrittori), e poi volontario nella Prima Guerra Mondiale, dove combatte su vari fronti (Piave, Grappa...), da cui nacque *Viva Caporetto!* (libro più volte sequestrato prima da Giolitti, poi da Bonomi, poi da Mussolini e cambiato anche di titolo con *La rivolta dei santi maledetti*).

A soli 19 anni, nella Battaglia di Bligny, rimase ferito ai polmoni dal gas yprite che lo rovinò con danni permanenti, ricadute e problemi per tutta la vita (fino alla morte per tumore polmonare a 59 anni). Pluridecorato in Francia e in Italia per il suo comportamento in guerra, inserito nella carriera diplomatica passò da Parigi in Belgio, dalla Germania alla Polonia, fino al rientro in Italia.

Ha avuto lunghi e importanti rapporti (di corrispondenza, incontri e di collaborazione a «Rivoluzione liberale») con Piero Gobetti che nel 1925

gli pubblica anche un libro (*Italia barbara*) nelle sue edizioni. Partecipò anche alla Seconda Guerra Mondiale: indimenticabili i suoi scritti dai vari fronti europei, da quello occidentale (Valle d'Aosta e Monte Bianco dove scrive il romanzo *Il sole è cieco*) a quello orientale (dove scrive *Il Volga nasce in Europa*), da Leningrado (durante l'assedio) a Belgrado (durante il bombardamento), dalla Finlandia alla Romania, dalla Polonia alla Bulgaria, Ucraina, dalla Svezia alla Grecia...più volte espulso dai tedeschi (al cui seguito era corrispondente di guerra per il «Corriere» e riaccompagnato alla frontiera italiana): tutta materia poi riversata in *Kaputt*.

Interessanti i suoi rapporti e incontri con Togliatti nel dopoguerra, dai quali sbucherà fuori – durante il ricovero che porterà Malaparte alla morte – anche una tessera del P.C.I., per non dire della sua discussa conversione (era protestante) ad opera del gesuita Padre Virginio Rotondi. Numerose le sue opere, ma il successo internazionale di libri come *Tecnica del colpo di Stato*, che scatenò le ire di Hitler che fece sequestrare il libro per poi bruciarlo in piazza a Lipsia secondo il rito nazista, mentre Mussolini lo proibì in Italia e fece arrestare l'autore (“per attività antifascista all'estero”) al rientro dalla Francia dove Malaparte aveva pubblicato nel 1931 il libro da Grasset in francese, mentre Trotzki lo attaccò da Radio Copenaghen e nella sua *Storia della rivoluzione russa*. Indimenticabili i libri come *Kaputt* sull'Europa nazista o *La pelle* (sul degrado di Napoli sotto gli alleati liberatori, libro messo all'indice dalla Chiesa), interessante l'originalità del surrealismo magico dei *Racconti*, o libri insuperabili come *Maledetti toscani* o *Benedetti italiani* o quelli dedicati a *Lenin*, e via dicendo che hanno fatto di lui uno scrittore di fama mondiale. Curzio Malaparte, come disse Eugenio Montale, forma un capitolo a sé nella nostra recente letteratura.

Il personaggio Malaparte, però, tra romanticismo e razionalismo, ribellione e critica militante, istinto e riflessione, rivoluzione e fede, tecnica e creatività, inquietudine e anticonformismo, con le sue varie esperienze e frequentazioni culturali, ideologiche e letterarie, anche contrastanti, ha finito per oscurare e coinvolgere in un giudizio negativo la sua stessa opera, la quale tuttavia (per la sua imponenza, per l'originalità dei contenuti, per il rigore stilistico) è quella di uno dei pochi scrittori italiani conosciuto e tradotto in tutte le lingue.

«Cose che del resto capitano – scriveva Giorgio Luti – quando ci si incontra con uno scrittore che prima di tutto è stato un personaggio pubblico, un protagonista di primo piano della vita culturale e politica italiana del ventennio fascista e nel dopoguerra, un intellettuale inquieto, sempre in bilico tra 'rosso' e 'nero'».

Per educazione letteraria e formazione culturale, quindi, per amicizie e conoscenze, per presenza e testimonianza diretta, le sue radici sono da considerarsi europee, ma una valutazione critica dello scrittore in tal senso non è stata ancora fatta, tanto meno dello spessore del suo ruolo non certo trascurabile o secondario o marginale nel panorama culturale e letterario italiano ed europeo dagli anni Venti agli anni Cinquanta. Ciò significa che il problema critico Malaparte è tutt'altro che chiuso o liquidato (come lo si vorrebbe perché "è stato un fascista"), sia per i lettori di ieri sia per quelli di oggi.

Innanzitutto l'attualità di uno scrittore come Malaparte è nella stretta osmosi arte-vita che a molti è sembrata (e sembra ancora) espressione di provincialismo (quasi avventuriero delle lettere) ma in realtà è proprio il grande tema del Decadentismo europeo che in Francia ha fatto sì che Malaparte fosse paragonato a Proust, Malraux, ad Hemingway, Steinbeck, a Drieu La Rochelle... ed altri. A proposito di questa scrittura come rispecchiamento della vita (*vita* che è molto più importante della *Storia*) e della vita come rispecchiamento della letteratura (non ermeticamente letteratura come vita), è opportuno osservare che un simile scambio delle parti è connaturato alla sopravvivenza del mito dell'arte presso le masse, la letteratura non passa se non attraverso l'antiletteratura, emblema di anticonformismo e libertà vitale, e in questa dimensione lo scrittore è tanto più scrittore quanto più somiglia a un eroe. Praticamente Malaparte abbattava le barriere tra la letteratura e la vita: si negavano, insomma, le distinzioni crociate proprio come avrebbe fatto *più tardi* un Pasolini (da Malaparte anticipato) nella disperata ricerca di una sincerità letteraria e di una verità (la mania della verità), contro la menzogna.

Ed è la sincerità letteraria con i suoi ideali di libertà, col suo sogno umanitario, con la sua visione evangelico-cristiana (non cattolico-ortodossa), con la sua insofferenza al potere (le rivoluzioni trasformatesi in dittature e le dittature propagate come rivoluzioni), col coraggio delle proprie azioni, col suo senso critico nei confronti della realtà, a caratterizzare l'opera di Malaparte, nella quale lo scrittore (personaggio di nome *je*) è in tutte le cose che scrive.

Per la varietà dei contenuti sono da ravvisare in essi le idee, le problematiche, i mutamenti, gli orientamenti, le emozioni... le simbologie, e non semplicisticamente la descrizione-registrazione dei fatti-realtà. Il suo essere "scrittore politico" e "narratore d'intervento", lo collocano nel ruolo di interprete della coscienza collettiva: così, per lui, Lenin o Mussolini, Hitler o Mao Tse Tung, Cristo o Marx, Trotzky e altri, alla

stessa stregua dei toscani, italiani, russi, tedeschi, cinesi... ecc., del fascismo-antifascismo-postfascismo, dell'inutilità della guerra (che è *storia* di vinti e non di vincitori), che è degradazione e caos, della maledetta Caporetto o della degradazione Napoli o del marciame dell'Europa, e via dicendo, appaiono sì, in Malaparte, come visione del mondo, insegnamento, codice morale, ma soprattutto come scenari, occasioni, immagini, pagine dove è possibile andare contro (corrente) e rimettere tutto in discussione, giocando soprattutto sulla propria "pelle", per salvare la quale si è disposti a tutto.

Ciò non era facile, anzi era estremamente pericoloso (e lo ha pagato di persona e a caro prezzo), ma l'unica difesa-antidoto di cui Malaparte poteva disporre era il suo classicismo, ovvero la sapienza della scrittura e la professionalità letteraria: due aspetti che contraddicono clamorosamente con l'immagine dell'avventuriero della letteratura che se ne è voluta dare. Pochi scrittori italiani possono vantare l'intelligenza, la consequenzialità, la sottigliezza, la perizia, l'eleganza stilistica, la tecnica formale, la complessità, la matrice classica, il gusto, il talento, la preparazione letteraria e storica di un Malaparte.

Perciò è quanto mai importante *oggi* sgombrare il campo dalle confusioni interpretative e dai condizionamenti ideologici, dal momento che abbiamo assistito (e ormai individuato) in questi anni agli svisamenti della critica nei confronti dell'opera di Malaparte e della sua vicenda esistenziale, critica che in più occasioni ha deviato il senso e l'interpretazione dei suoi libri, estraendo dai loro contenuti soltanto quelle parti o quelle poche frasi che si volevano scegliere, perché magari servivano o prestavano il fianco a un certo tipo di discorso, ad un determinato giudizio, a una particolare interpretazione e alla dimostrazione – in alcuni casi – di tesi politiche.

È stato il suo destino e dei suoi libri nei quali l'ideologia (forzatamente estrapolata anche dai testi che non la contenevano) ha coperto la scrittura, il personaggio (con la sua ribellione esistenziale) ha confuso temi e contenuti, il giornalista (brillante e autorevole) ha messo in ombra lo scrittore, condizionando e offuscando le qualità letterarie, che pur esistono e sono notevoli.

Ma è anche il destino di autori la cui vita clamorosa e vistosa ha soffocato l'opera: basterebbe pensare a un d'Annunzio o a un Pasolini, tanto per citare due casi molto emblematici cronologicamente a ridosso di Malaparte. Così la produzione di certi scrittori (sulla scia dell'alone creato dal loro protagonismo), vissuti in particolari periodi della nostra storia letteraria e politica, è risultata inquinata, contaminata, facile preda di

valutazioni poi dure da rimuovere negli anni: una produzione ricondotta alle scelte di vita del singolo autore, confusa nella zavorra di un lavoro creativo troppo vasto e dispersivo (poesia, narrativa, saggistica, giornalismo, cinema, teatro..) all'interno del quale lavoro non è facile muoversi e perciò letterariamente più vulnerabile a causa delle marcate connotazioni ideologiche e sociologiche. Da qui la necessità di ricostruire la *Storia* culturale, esistenziale e letteraria dello scrittore Malaparte, muovendosi nel labirinto della sua opera.

Se Malaparte fosse stato inaffidabile sotto l'aspetto culturale e letterario, alla rivista «Prospettive» da lui fondata a diretta dal 1937 al 1943 (*si notino le date!*) non avrebbero collaborato: Abbagnano, Altichieri, Alvaro, Anceschi, Apollonio, Bacchelli, Bartolini, Beccaria, Benedetti, Bigongiari, Birolli, Bo, Bonsanti, Bontempelli, Capelli, Cancogni, Consiglio, Contini, Debenedetti, De Chirico, Del Bo, De Pisis, Della Volpe, Dickinson, Fallacara, Ferrata, Franchi, Gatto, Giolli, Grande, Keats, Hess, Jean Juove, Landolfi, Lattuada, Lautremont, Linati, Luzi, Mac Leisch, Maccari, Macrì, Mafai, Matacotta, Mazzetti, Montale, Moravia (che era suo amico e segretario e che, con uno pseudonimo perché ebreo, lo ha anche sostituito, in piene leggi razziali, come direttore quando Malaparte era in viaggio come inviato speciale), Mucci, Nemi, Orlando, Palazzeschi, Parronchi, Penna, Petroni (che fu da Malaparte stipendiato regolarmente), Picasso, Pintor, Pound, Praz, Rebora, Refolo, Rosi, Rusconi, Sassu, Savinio, Scipione, Sereni, Seroni, Settanni, Silipo, Sinisgalli, Solmi, Spagnoletti, Tamburi, Titta Rosa, Tofanelli, Traverso, Vani, Vigevani, Vigolo, Vigorelli, e non avrebbe pubblicato poesie di Garcia Lorca (ucciso poi dai franchisti), gli stranieri proibiti (Eluard, Breton, Joyce) o non avrebbe trattato argomenti (non certo graditi al fascismo) come l'*esistenzialismo* (prima di Sartre) e il *surrealismo*... ed altro.

La verità è che Malaparte era indipendente da tutto e da tutti e così volle restare in quanto sapeva benissimo che questa era la sua forza e perché essere libero (dal Potere) voleva dire poter parlare, dire la *verità* (il problema, diceva, «non è vivere libero in libertà, ma vivere libero dentro una prigione»: libero nella prigione del suo tempo, il fascismo, anche se questo gli costò, tra l'altro, moltissimi arresti (dai fascisti, dagli americani, dalla gestapo...): da una e dall'altra parte, o perché era fascista e non voleva piegarsi al regime e quindi si comportava da antifascista (scrivendo anche contro Mussolini: si pensi ad un libro come *Don Camaleone*, ovvero il “camaleonte” Mussolini) o perché era stato fascista.

Ma forse pochi sanno che Malaparte rinunciò all'amnistia promossa

da Togliatti, e chiese e ottenne di essere processato non volendo essere mescolato ai delinquenti fascisti e a quelli che avevano goduto, approfittandone, dei beni del regime... e che lo stesso Togliatti (tra gli altri) depose a discarico dello scrittore presso la sezione speciale per l'epurazione dei delitti fascisti della Corte d'Assise di Roma... e che Malaparte fu assolto. E gli costò anche il silenzio di una società letteraria che non l'ha perdonato e sembra ancora avere paura dei suoi atteggiamenti frondisti, della sua sincerità (vale a dire delle sue scomode verità) e dell'ombra fastidiosa della sua genialità.

E forse, ancora, pochi sanno che lo stesso Mussolini, dopo l'uscita del citato *Tecnica del colpo di Stato* nel 1931 (si noti la data perché Malaparte aveva già lasciato il partito fascista) comunicava ad Hitler, per rassicurarlo, che «Malaparte è un letterato che non ha mai avuto né attualmente ha responsabilità o posti di comando nella politica del Fascismo».

Duccio Trombatori su «Rinascita» scriveva: «Curzio Malaparte seppe elevare un piccolo monumento di scrittura, e di pagine scritte, esemplari: i suoi ritratti 'finti', psicologici, individuali e di massa, assumono una forte incisività di immagine, che parla bene al lettore, si insinua sottilmente nelle più intime facoltà di partecipazione culturale ed emotiva».

Malaparte potrebbe anche riconoscersi in questa affermazione – estremamente attuale – tratta da *La pelle*: «[...] oggi si soffre e si fa soffrire, si uccide e si muore, si compiono cose meravigliose e cose orrende, non già per salvare la propria anima, ma per salvare la propria pelle. Si crede di lottare e di soffrire per la propria anima, ma in realtà si lotta e si soffre per la propria pelle, soltanto per la propria pelle. Tutto il resto non conta». Siamo sicuri che Malaparte parlasse solo di Napoli, o dell'Italia, o dell'Europa o non, piuttosto, di noi, della crisi profonda del nostro tempo? crisi che gli Italiani non riescono ancora a superare.

Oggi è anche importante ricostruire la *sua storia* di scrittore e conoscere la sua opera, e si scopre magari che il *vero* Malaparte si trova nascosto in questa dedica inedita (trovata tra le sue carte) che lo scrittore aveva allestito per la presentazioni del suo film, degli anni Cinquanta, *Il Cristo proibito* (si pensi a questo strano titolo), premiato a Cannes e a Berlino (addirittura): «Questo film è dedicato a tutti coloro che lealmente, coraggiosamente, al di sopra di ogni partito, di ogni confessione, di ogni razza, lottano e soffrono in difesa della pace, per un mondo buono, giusto, libero, cristiano».

E così Luigi Martellini, già docente all'Università di Urbino e poi all'Università della Tuscia di Viterbo che già aveva scritto un *Invito alla lettura di Malaparte* per Mursia nel lontano 1977, curato poi per

Mondadori molti “Oscar” delle opere e diversi inediti per la E.S.I. e infine il “Meridiano” della Mondadori delle *Opere scelte*, ha di recente pubblicato un volume di 1200 pagine intitolato: *Curzio Malaparte. L’Opera* (Edizioni ETS di Pisa, nella collana del MOD) nel cui interno (alla *Nota dell’Autore*) sono elencati i moltissimi contributi che Martellini ha dedicato al “maledetto toscano”. Una *Storia*, quindi, della sua vita, del suo pensiero, di mezzo secolo di società italiana e *storia letteraria* dei libri che ci ha lasciato, che sono stati tutti analizzati e presentati all’interno del loro percorso cronologico.

Per sommi capi: si parte dal primo libro (*La rivolta dei santi maledetti* o *Viva Caporetto!*) scritto a venti anni, contro la retorica della Grande Guerra, una guerra non voluta da quella fanteria composta di artigiani, operai, braccianti, lavoratori d’ogni mestiere, di contadini, quella parte della nazione armata che non aveva né penne, né piume, né distintivi, ma solo un numero sul berretto. Gente paziente, ignara che, per prestare fede all’intellighentia della piccola borghesia italiana, aveva compiuto sacrifici più grandi delle loro forze, per morire a migliaia, senza capire e senza farsi capire. E quando i fanti si accorsero di non odiare il nemico e che anche il nemico era avverso alla lotta, quando scoprirono che a fare la guerra erano proprio quelli che non l’avevano invocata né voluta, il loro modo di vedere le cose cambiò improvvisamente e verso la fine del ‘16 i primi segni di *rivolta* e di insofferenza apparvero tra le linee. Così la sfiducia nei comandi, le agonie in trincea, i massacri inutilmente ordinati, soldati gettati come carne da macello allo sbaraglio ancora feriti... fecero di Caporetto non una disfatta ma una *rivolta*, non una vigliaccheria ma una *rivoluzione*, una *lotta di classe*, una presa di coscienza contro la guerra e contro quell’Italia delle menzogne e non della verità.

Ricordando il citato *Tecnica del colpo di Stato*, uscito a Parigi nel 1931 (in Italia solo nel 1948), che si può semplicisticamente definire un manifesto antifascista: basti pensare alla definizione di “colpo di Stato”, a quella che Mussolini voleva far passare come “rivoluzione”. Profetico per l’avvento di Hitler e del nazismo, il libro scatenò un putiferio in Europa, non soltanto da parte dello stesso Hitler e di Mussolini, ma anche, si diceva, di Trotskij che veniva portato come esempio della conquista del potere con la *tecnica*, non certo con il coinvolgimento rivoluzionario delle masse: da destra e da sinistra.

C’è poi la narrativa di memoria (i *Racconti*): la prosa d’arte, cioè, che non è da intendersi in senso rondiano, ma costruita in una sfera narrativa originalissima (magico-surreale), ovvero le famose raccolte che Malaparte

pubblicò negli anni '30-'40 (e ancora fino al '50): *Sodoma e Gomorra*, *Fughe in prigione*, *Sangue*, *Donna come me* ed altre storie vissute, proiezioni immaginarie, realtà che si trasformano in fantasticherie, brani impregnati di inquietudini, di memorie, di visioni, di sangue, di paure: il miglior Malaparte, raffinato e moderno, abile nell'invenzione poetica, nella perfetta narrazione lirica, elegante nelle immagini, classico nello stile. Un Malaparte letterato puro, sconosciuto ai più, che si muove con saggezza, tra simboli e allegorie e capace di creare, con la scrittura, un mondo (il suo mondo magico) dove paesaggi, avvenimenti e figure si delineano dalla tristezza e dal timore, dall'amore e dall'angoscia, dal sogno e dal mistero, dall'incanto e dalla meraviglia. Tra invenzione metafisica e razionalismo, tra classicismo e surrealismo, emerge la particolare concezione romantica che lo scrittore ha della letteratura, della vita e della morte. Originali storie interiori le cui motivazioni psicologico-esistenziali indicano una ricerca che non è dell'autore, ma di noi stessi e del nostro tempo proustianamente perduto e non più ritrovato.

E quindi le "narrazioni" come *Kaputt* (capitoli sulla rovina dell'Europa, "madre marcia", come poi la chiamerà nell'opera intitolata, appunto, *Mamma marcia*) o *La pelle* (storia e racconto del fango e della sporcizia, ovvero della nostra negazione e degradazione): libri raccapriccianti col loro "odore" di decomposizione e segni "visivi" dello sfacelo e della disperazione umana, dalla guerra e dalla Storia, pagine delle lacrime e del dolore, della pietà e della vergogna ma, soprattutto con le loro forti simbologie, libri della morte dell'uomo e della morte di Dio e libri che narrano, si diceva, la *storia dei vinti* e non dei *vincitori*.

Poi *Maledetti toscani*: un libro tragico, una favola di costume, il viaggio di Malaparte dentro la storia, una ingegnosa e bellissima apologia, un non-romanzo, un pamphlet, un lunghissimo elzeviro, un modello di libertà, un titolo al plurale per mascherare il suo essere un singolare maledetto toscano, un libro sugli italiani e libro dell'utopia, della *pietas* di Malaparte, un lungo monologo, e come tale può essere considerata un'opera dell'intelligenza e della ragione contro l'ambiguità dei sentimentalismi, della verità (la mania di Malaparte per la verità) contro le nostre falsità. Pagine di freschezza, estrosità, di trasparente naturalezza, dalle quali è quasi possibile sentire, vedere, respirare (una tematica uditivo-cromatica-olfattiva rintracciabile in tutte le opere di Malaparte, soprattutto in *Kaputt* e *La pelle*) e nelle quali bisogna leggere solo la magia, il sentimento, l'idillio, l'evocazione, la memoria, la nostalgia: il libro della commedia umana (come poi *Benedetti italiani*) intessuta di malinconia e di morte ed il cammino di Malaparte

– nonostante l'ironia – nel determinismo, non nel moralismo, carico di simboli e di riferimenti classici. E così via fino al film *Il Cristo proibito* (e alle sceneggiature non realizzate), ai famosi testi teatrali (su Proust e Marx) a *Io, in Russia e in Cina*, ai libri su Lenin (*Le bonhomme Lénine* e *Lenin buonanima*), ai libri su Mussolini (*Don Camalè*, *Il grande imbecille*, *Muss*), al *Diario di uno straniero a Parigi*, alle opere postume, alle *Poesie*, agli scritti saggistici ed alle opere inedite. Più una sezione di *Allegati* che raccoglie la documentazione di una lettura di Malaparte dell'Ariosto, l'amicizia col poeta Umberto Saba, i rapporti con Togliatti, la famosa "Casa come me" a Capri. Fa da "premessa" al volume un originale scritto di Togliatti sul fascismo.

Tra i tanti ritardi culturali italiani e tante provincialità letterarie tutte nostrane, Malaparte è uno dei pochi scrittori del '900 che possa fregiarsi senza forzature o evoluzioni dialettiche del titolo – s'è detto – di scrittore europeo, e può essere ritenuto uno dei più acuti interpreti in prima persona della malattia e della nevrosi di questo vecchio continente che sia riuscito a varcare anche i confini di una geografia che tutto sommato gli era andata sempre stretta. Questa "*Storia dello scrittore Malaparte*", come possiamo definirla, non farebbe altro che riconoscergli, almeno in parte, questo merito, perché la tragedia di Malaparte non era certo la politica (come tutti credono ancora), ma quella di un'epoca, di una generazione e non è poi tanto difficile scoprire, dietro la sua "chiassosa" immagine, il dramma dell'altra sua vera malattia (quella che aveva dentro), della solitudine, della paura, della morte: ma per farlo bisogna semplicemente conoscere la sua opera ("...quel che conta è quel che si scrive, è l'opera letteraria...", diceva). Questo volume di Luigi Martellini è l'occasione per farlo.

ANTONIO CALARONI

L'ELOGIO DEL VINO DI GINA LAGORIO

Le qualità del vino, “nettare degli dei”, dispensatore di gioia e di vitalità, ma anche di follia, di trasgressione, sono riconosciute fin dalla notte dei tempi, dalla Bibbia al mito, e attestate, potremmo dire, sin dagli albori della scrittura. Nell'epopea di Gilgameš, un racconto epico della Mesopotamia, una delle più antiche opere letterarie dell'umanità (la prima versione, scritta in caratteri cuneiformi su tavolette d'argilla, risale al XIX secolo a. C.) il vino è celebrato come simbolo dell'immortalità, mentre nell'antichità classica Greci e Latini intitolarono al vino le divinità di Dioniso e di Bacco. Un piacere, quello del vino, dal doppio volto, esaltato e al tempo stesso vituperato nel corso della storia. Nei capolavori della tradizione scritta il vino celebra le occasioni della festa, inneggia alle passioni, inaffia la convivialità, ma allo stesso tempo annebbia le menti di tanti personaggi letterari, alterando l'equilibrio di eroi ed eroine, facendone vacillare il giudizio, fino alla perdizione. Perché il vino è vita, è da secoli frutto della terra e del lavoro di donne e di uomini, è energia, è gioia, allontana le preoccupazioni, e conduce spesso a un 'lieto oblio', in cui è dolce trovare rifugio. Il vino come dimensione 'altra' è stato celebrato anche nei testi sacri, oltre che nelle pagine di tanti mistici antichi.

La bevanda inebriante per antonomasia accompagna le evoluzioni dello spirito e dell'anima, i tormenti e le gioie, le riflessioni di poeti e scrittori¹, ispirando da sempre anche una ricca e significativa tradizione artistica e pittorica, figurativa e scultorea. Qui è appena il caso di ricordare il posto che il fisiologo ottocentesco Paolo Mantegazza riservava alla *Gioia del bere* (1854), posta al massimo grado di una immaginaria gerarchia del gusto, sovrano legittimo di ogni piacere. Ancora in pieno Cinquecento Matteo Bandello consacra una delle sue novelle al “sacro liquore”, osservando che «il buono vino maturo, chiaro e odoroso, è uno liquore soavissimo, vero sostenimento de la vita umana, rigeneratore degli spiriti, rellegratore del core

¹ Cfr. *Guida letteraria del vino. Dai più grandi scrittori d'ogni tempo e latitudine*, a cura di A. M. Foti, Milano, ETS, 2021, pp. 286.

e restauratore potente e efficacissimo di tutte le vertuti e azioni corporali»². Fino ad osservare che «l'arbuscello che produce questo sacro liquore [...] si chiama 'vite', perché nel vero egli dona la vita a l'uomo. Si dice anco nella Sacra Scrittura che il vino moderatamente bevuto è la esultazione de l'anima e del corpo, e che de li medesimi il sobrio bere è la sanità»³.

Interessante in questo senso la testimonianza letteraria di una scrittrice contemporanea, Gina Lagorio, nata a Bra nel 1922 e morta a Milano nel 2005. Scrittrice di romanzi, di racconti, di testi teatrali, di libri per l'infanzia, ma anche raffinata autrice di saggi letterari. Visse gran parte delle sue villeggiature infantili a Cherasco, presso i nonni paterni, proprietari di distese di campi e vigneti. Giovanetta si trasferì a Savona, al seguito dei genitori, produttori e commercianti di vino. Esponente della cosiddetta generazione degli anni Trenta, fu figura importante nella cultura del dopoguerra, collaboratrice di molti giornali, parlamentare impegnata per i diritti delle donne e per la pace. Pubblicò tutti i suoi scritti firmandosi con il cognome del primo marito, di cui rimase precocemente vedova. Nel '74, dopo una lunga esperienza di insegnamento a Savona, si trasferì a Milano, dove frequentò gli ambienti dell'editoria milanese e si unì in seconde nozze con l'editore Livio Garzanti. Nell'87 fu eletta in Parlamento tra gli indipendenti di Sinistra.

Non è possibile dar conto qui delle numerose sue opere: basti ricordare *Fuori scena*, ambientato a Cherasco nelle Langhe (il luogo dell'"aria chiara", il luogo della sua infanzia che torna anche nel bellissimo 'romanzo storico' *Tra le mura stellate*), che è indubbiamente una testimonianza di fedeltà alle sue origini. E ancora *Tosca dei gatti*, un ritorno alla sua Liguria, che le fruttò nell'84 il Premio Viareggio.

E proprio a un *Elogio del vino* la Lagorio consegna la sua testimonianza di amore e di fedeltà alle sue radici⁴, memore delle tante villeggiature vissute in terre e ambienti dove intensa e fortissima era la presenza del vino: «in quella mossa sequenza di campi e di vigne», aveva appreso tutto del vino, «senza saperlo e senza volerlo, respirandolo nell'aria con gli odori della campagna, del fieno, del mosto, della conserva di pomodoro cotta sull'aia in rabelaisiani paioli di rame, delle marmellate messe a bollire per ore al fuoco del camino, del pane cotto nel forno a legna»⁵.

² M. BANDELLO, *Le novelle* [1554], a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1911, parte IV, novella VI, p. 151 e ss.

³ *Ibidem*.

⁴ G. LAGORIO, *Elogio del vino*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, Arti grafiche A. F. Lucini, 1986 (edizione fuori commercio "per gli amici di Gina Lagorio").

⁵ Ivi, pp. 19-20.

In tutti i suoi libri emerge una tormentata vena introspettiva innestata su un solido impianto realistico che conferma la curiosità intellettuale della scrittrice, attenta al destino delle donne. La sua vita di donna e di scrittrice è percorsa dal desiderio e dal piacere del dono. In fondo lo è anche l'ultimo suo libro, *Càpita*, pubblicato postumo, proprio nell'anno della morte (2005), in cui racconta gli anni della malattia: un libro generoso, perché Gina vi narra soprattutto gli affetti e le amicizie. Ma anche in *Raccontiamoci com'è andata* c'è il senso profondo della riconoscenza e della generosità: «Un viaggio di sentimenti e di memoria», lo definisce Furio Colombo nella prefazione, «testimonianza di due grandi sentimenti, quello verso il marito Emilio Lagorio [...] e quello dell'antifascismo e della Resistenza»⁶. Gina Lagorio, sulla scia di Fenoglio, voleva lasciare, con la sua “questione privata”, un ricordo a futura memoria (per i giovani e per chi non aveva vissuto quell'epoca) su che cosa fu davvero il fascismo, convinta che la testimonianza dei “ciechi tempi” è come una “fiaccola” destinata a passare di generazione in generazione. Ma è evidente in tutta la sua produzione la vena autobiografica. Tutto parte da una vita pienamente vissuta, a volte con dolore a volte con allegria, per farsi riflessione intensa sulla difficoltà di mettersi in relazione con il mondo, e per riannodare i fili tra memoria e presente.

Gina Lagorio ebbe, come si è detto, un legame strettissimo con le Langhe, la terra dei nonni paterni, fertile di viti e di vigneti. E sono proprio questi particolari della sua biografia che ci interessa qui richiamare perché il legame fortissimo con le sue radici si affianca, ancora una volta, al desiderio del dono, e al desiderio del dono risponde il suo *Elogio del vino*, un singolare libricino in trentaduesimo, stampato in pochi esemplari a Milano, in edizione fuori commercio, nell'officina d'arte grafica Lucini, a cura di Vanni Scheiwiller, il 7 dicembre 1986: ancora una volta un ‘dono’ per gli amici di Gina Lagorio, in occasione delle festività natalizie e dell'inizio del nuovo anno. Per lei, figlia di produttori e commercianti di vino, questa bevanda euforizzante rappresentava il suo quotidiano «Faceva parte della nostra vita – scriveva – viveva con noi e ci aiutava a vivere meglio»⁷, ma notando, con una nota di tristezza, come la percezione del vino come culto spontaneo e indiscusso, fosse insidiata ai suoi tempi dalla incipiente supremazia della birra, «le sacerdotesse bionde libandi la teutonica birra fuoruscente da bicchieri anch'essi abominevoli, massicci,

⁶ F. COLOMBO, Prefazione a G. LAGORIO, *Raccontiamoci com'è andata. Memoria di Emilio Lagorio e della Resistenza a Savona*, Milano, Vienneperre, 2003, pp. 5 e ss.

⁷ G. LAGORIO, *Elogio del vino*, cit., p. 8.

spessi, impugnati come si impugnerrebbe un forcone o comunque un arnese da fatica, non un oggetto di piacere, non un nobile strumento di spiritosa affermazione vitale»⁸. Per lei, chiarisce subito dopo, «*il vino è*», ontologicamente esistente, «come l'albero, il fiore, la casa, la vigna», per cui tautologico appare qualsiasi altro attributo gli si voglia affiancare⁹. La Lagorio recupera la tradizione umanistica dell'elogio per esaltare la nobiltà di una bevanda che il suo amico Folco Portinari aveva incluso, insieme al pane e all'olio, in una fantasiosa «trinità antropologica, culturale, nutritiva e sacrale»¹⁰, fino a dichiarare:

Dovendo ancora ridurre i miei nutrimenti in un immaginario carcere nazista e potendo scegliere, potrei rinunciare prima all'olio, poi al pane. Ultimo viene il corvo, dice un bel racconto di Calvino: ultimo viene il vino, dico io, per scegliere almeno, tra i modi di finire, il più ricco di oblio. Ma poiché i nazisti non ci sono più, almeno qui e ora, spero di poter pasteggiare ancora a lungo con il vino del mio paese, che ne ha tutta una variatissima gamma¹¹.

Il vino rientra perfettamente nel suo paesaggio familiare e domestico, contro i tanti minacciosi fantasmi che ne demonizzano l'uso: «con tutta la gente che hai intorno che non la smette di analizzarsi, di misurarsi, limitarsi, castigarsi, in nome degli zuccheri, del colesterolo, del sacro pancreas, dell'egemone fegato, della esecranda colite, della gastrica acidità e di chissà quanti altri minacciosi fantasmi, non ultimo quello beffardo dell'improbabile e sfuggente “linea”»¹². La Lagorio esprime, ancora una volta, con questo 'elogio', accanto al piacere della scrittura, come intima necessità, il desiderio di riannodare i fili tra memoria e presente, in un intreccio di suggestioni e ricordi:

Mio padre che vendeva in Liguria quello che i suoi fratelli producevano in Piemonte, chiamava “biblioteca” la sua raccolta più preziosa, riservata agli amici e alle feste [...]: mi son chiesta poi se in quel nome non ci fosse, implicito, il rimprovero per la mia, di biblioteca, che mi faceva troppo spesso estranea alla vita domestica¹³.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, pp. 12-13.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ Ivi, pp. 13-14.

L'elogio del vino come occasione di socialità, diventa esercizio della memoria per fondersi con immagini e ambienti a lei familiari:

C'erano nella credenza della "sala", quella stanza-salotto-tinello che costituiva nelle famiglie piccolo-borghesi di allora il luogo deputato alla socialità, le bottiglie "storiche", delle annate più ricche. Campeggiava il barolo, seguito dal nebbiolo e dal barbaresco; sotto si allineavano le bottiglie di vari tipi di dolcetti e di barbera; allegre, sempre un po' imprevedibili e bizzarre, venivano poi le freise, i grignolini qualche volta mancavano: non mi ricordo perché, ma qualche volta mi padre aveva rimproveri da avanzare nei confronti del grignolino e dei suoi vinificatori¹⁴.

In questo clima, in questi ambienti, dove intensa e fortissima era la presenza del vino, Gina Lagorio aveva vissuto gli anni più belli della sua vita, e proprio intorno al vino scattavano evocazioni, ricordi di un proustiano tempo perduto che la riportavano agli anni della sua infanzia, alle tante villeggiature trascorse nelle Langhe, nelle campagne dei nonni paterni. La sua memoria tornava a elaborare immagini domestiche, ricordi lontani e familiari; e proprio in quei luoghi, felicemente descritti, aveva appreso tutto del vino, vivendolo da vicino e apprezzandone il patrimonio di memorie e di valori che lei stessa, «consapevolmente e inconsciamente», attribuiva ad esso. Particolarmente colorita, e legata agli affetti domestici, la descrizione dei vini prodotti nell'azienda di famiglia:

Il bianco era rappresentato dal moscato, omaggio a mia madre e a tutte le donne che mio padre non dimenticava mai di onorare, anche a dispetto di sua moglie. Era un moscato che si produceva nella cascina del nonno ed era fatto di uva luglienga, oggi introvabile, una dolcezza di grappoli biondi che sono un ricordo d'infanzia da far impallidire per me qualsiasi "madeleine". Qualche volta c'era anche il tokai, frutto di un pergolato a festoni che collegava due filari e che aveva piantato mio padre, forse per nostalgia della sua avventura ungherese, dopo la fuga dal campo austriaco di prigionia, ma altri viticoltori, di più aristocratici lombi – nella sola Cherasco si contavano settanta famiglie iscritte nel Gota sabaudo! – amavano guarnire le loro mense nei bei palazzi affrescati due o tre secoli prima, di qualche bottiglia del biondo vino, un po' straniero e femminile tra tanto rosso predominante di gagliardi barbera e di vellutati dolcetti¹⁵.

Scattavano così prepotentemente ricordi di un'infanzia felice che le

¹⁴ Ivi, pp. 15-16.

¹⁵ Ivi, pp. 17-18.

ispiravano, immagini domestiche, scene e bozzetti di vita familiare, di particolare felicità narrativa, vivacizzati da efficaci e coloriti ‘siparietti’ teatrali:

Mio padre, in occasione delle feste di famiglia, discuteva in furia e passione sul modo di vinificare: il buon vino di casa qualche volta faceva i capricci nell’aria del mare, solfito sì e solfito no, le voci si alzavano, i fratelli finivano per litigare e arrivava mio nonno con qualcuna delle sue sacramentali imprecazioni a troncare la rissa¹⁶.

Gina Lagorio dipinge con felici pennellate di colore ambienti e personaggi, teneramente scolpita l’immagine del nonno («dai baffi che nascondevano il sorriso»); una figura tenera e austera con cui amava giocare ‘giochi proibiti’, «come tirare al bersaglio le mele cadute dal frutteto contro il grande ventre pacioso delle mucche pascolanti»¹⁷. Il ricordo della festa di S. Michele, «il santo che chiude il ciclo complessivo, delicato, paziente che porta la terra a compensare i contadini con il suo frutto più ambito»¹⁸, fa scattare scene suggestive di vita campestre, con immagini ‘quasi vivive’ di pranzi rituali allestiti tra le vigne (per tutti i raccoglitori, quelli di casa e quelli “a giornata”) e su una tavola lunghissima, «fatta di assi e di cavalletti [...] al crocicchio fra due filari distanziati»¹⁹, in un tripudio di voci e di canti, espressione gioiosa di ringraziamento, e momenti di meritato conforto legati alla celebrazione del Santo. Gina Lagorio dà vita qui a scene particolarmente felici, con la descrizione di pranzi gustosi e abbondanti, arricchiti da cibi e specialità gastronomiche (dai ravioli, lavorati per tutta una notte in casa, ai polli e ai conigli sacrificati a Baccho, ai salami cotti e crudi ai dolci): occasioni festose, dove a campeggiare su tutto c’era «la gioia del vino promesso, celebrata con il vino passato»: un premio ai lavoratori «buono, gagliardo, caldo»²⁰. Ma proprio nell’ebbrezza della festa non mancava qualche amore nascente, e qui affiora la vena più riuscita della narratrice, pronta a catturare segni segreti e nascosti di amori incipienti: «Si rideva, qualche occhiata tra pampini e grappoli bruciava la pelle; sempre al momento di afferrare il mastello pieno per portarlo alle bigonce, due mani si sfioravano, un fianco rotondo si scontrava con un’anca asciutta, e

¹⁶ Ivi, pp. 21-22.

¹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ Ivi, p. 27.

²⁰ Ivi, p. 28.

qualche amore nasceva così tra i filari»²¹. Particolarmente felice la rievocazione, una volta concluso il banchetto rituale, delle lunghe pause sulla via del ritorno, «pause lunghe nei prati e nei boschi lungo il Tanaro per smaltire laagliarda mangiata e i cento brindisi a San Michele»²².

Uno sguardo amaro sul presente che proprio in quell'anno, con lo scandalo del vino al metanolo, aveva inferto un duro colpo all'indotto, con gravi conseguenze per la salute pubblica, segna una lunga pausa nel fluire del racconto che acquista i toni della denuncia amara contro quei «cento Calandrini» che avevano offeso con quel «lurido affare»²³ tutta una tradizione di lavoro, di onestà testarda, rappresentata dai lavoratori della sua terra, «gente vera e solida, capace di ricostruire là dove la guerra aveva distrutto, di inventare là dove l'economia aveva mutato le sue regole, di campare senza perdere l'anima»²⁴. Per Gina Lagorio il vino è anche questo: non è «un di più»; il vino, scrive, «è necessario, ma per essere davvero nutrimento dello spirito e del corpo, ha da essere fatto come Dio insegnò a Noè»²⁵.

Gina Lagorio compie con questo elogio il suo amorevole viaggio nella memoria, nell'intento di riannodare, ancora una volta, i fili tra passato e presente. L'encomio, destinato, per tradizione, a celebrare personaggi nobili o esemplari per meriti e virtù, è ora usato a celebrare la 'sacra' bevanda, in una sintesi felice di memorie e di valori, testimoniati da un'intera tradizione di lavoro e di onestà 'testarda' che la sua terra aveva espresso. La Lagorio consegna, ancora una volta con questo elogio, una lucida testimonianza di sé e del proprio tempo, offrendo frammenti di una singolare autobiografia al cui centro non c'è l'io, ma le cose, le figure, i valori che avevano dato senso alla sua vita e alla sua stessa esistenza.

MILENA MONTANILE

²¹ Ivi, p. 30.

²² Ivi, p. 31.

²³ Ivi, p. 33.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 35-36.

Recensioni

QUIRINO GALLI, *Tempo e spazio nella creazione drammaturgica*, Roma, Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2024, 384 p.

Il ponderoso volume di Quirino Galli raccoglie saggi che hanno in comune una indagine intorno alla funzione di fattori come il tempo e lo spazio nella rappresentazione teatrale. Una storia del teatro diversa dalle altre, che non solo affronta con chiarezza i percorsi della grande drammaturgia, da Eschilo agli autori contemporanei, ma soprattutto ricostruisce la complessità delle diverse culture teatrali attraverso l'analisi delle teorie e delle modalità concrete di fare spettacolo, specifiche di ciascuna società, dal mondo classico a quello medievale, dal Rinascimento all'Età elisabettiana, dalla spettacolarità barocca a quella romantica, dal Naturalismo alle varie forme della teatralità contemporanea o delle tradizioni orientali. Completa il volume una seconda parte, con saggi tematici che ripercorrono in maniera particolare la storia delle principali componenti dell'evento teatrale: l'attore, gli edifici e la scenografia, l'organizzazione e le diverse modalità. Dal percorso di Galli si intuisce come, partendo dalla volontà di intrecciare la prospettiva teatrológica (derivata dalla militanza con Federico Doglio) e antropologica, Galli si distacchi dalla tradizione letteraria degli studi teatrali.

Il primo capitolo del libro riguarda *Le dinamiche spettacolari della Barabbata di Marta*. È un saggio su un rito-spettacolo, ossia sulla cultura rappresentativa popolare i cui fenomeni e complessi cerimoniali – specie quelli dell'alto Lazio – Galli affronta da sempre. L'interesse

per le feste e i riti della civiltà contadina, che sopravvivono nell'area, ha prodotto ricerche e studi che hanno permesso di raccogliere un materiale prezioso che comprende befanate, riti legati alla settimana santa, processioni del venerdì santo (Blera e Latera), ricorrenze come il “pantar maggio” e i riti più spettacolari come i *Pugnaroni* di Acquapendente e la *Barabbata* di Marta. Tuttavia Galli non si limita alla costruzione del rito spettacolo attraverso l'analisi delle sue fasi spaziali e temporali, ma ne esplicita la teatralità.

Il secondo capitolo del volume riguarda *L'eclissi della drammaturgia tra il II e il IX secolo dell'era cristiana*. Galli si interroga su uno spettacolo considerato fonte di turpitudini, condannato dai padri della Chiesa. Condanna evidente nell'avversione di Tertulliano, mentre Agostino ne metteva a nudo l'ambiguità. Lo spettacolo, non diverso dai ludi gladiatori, era la negazione di ciò che il cristiano voleva dalla vita comune. Di fatto lo spettacolo dei mimi persisteva in pieno X secolo. Galli ricorda soprattutto gli anni in cui si rappresentava la *Cena Cipriani* nell'abbazia benedettina di Sangallo, una prima teatralizzazione del dialogo tra le Marie e l'Angelo che indicò la via per la rinascita drammaturgica. Ricorda Rosvita (935-974) che, come è noto, scriverà i suoi dialoghi drammatici. Ma Galli aggiunge un interessante invito a collocare l'origine del dramma liturgico presso le *Scholae cantorum* di Roma.

Molto interessante è il terzo capitolo sul *Paulus* di Pier Paolo Vergerio che Galli giustamente considera come il prodotto più evidente della rinascita della commediografia. Composto tra

gli anni 1388-1390, il *Paulus* è indicato come il primo testo che può dirsi teatrale, concepito per il palcoscenico. L'analisi di Galli chiarisce che Vergerio conosceva il teatro di Terenzio, sia l'*Andria* che l'*Eunuchus*. Del resto anche il verso in senari giambici, con cui è scritta, è simile al verso terenziano. L'azione è semplice, e presenta una scrittura che tende a soluzioni narrative e risponde a finalità pedagogiche. Galli fa notare come il servo Erote, protagonista, non risponda alla figura del servo latino ma appartenga al popolo minuto del XIV secolo e Galli rileva come il personaggio del servo acquisisca aspetti umanistici. Viene indicata la sua miseria morale, l'amicizia con le prostitute: è ladro, malvagio, fedifrago. Paolo fa perfino una inedita distinzione tra schiavi e servi salariati. Interessante è anche la distinzione e il contrasto tra il morigerato mondo del passato e una società più aperta, espressa anche dalle due figure di donna che prospettano una evoluzione del personaggio femminile. Insomma nel *Paulus* si possono fissare i tipi della commedia umanistica, costanti poi nella commediografia del Cinquecento. Ma non solo. Il *Paulus* rappresenta una fase di passaggio verso il teatro moderno. Interessante è anche il modo in cui l'opera lascia trasparire, nella struttura spaziale e temporale, la confluenza di diverse forme espressive proprie della commedia elegiaca, del teatro devozionale, della commedia classica. Una sovrapposizione che è manifestazione di un nuovo fenomeno.

Anche nel successivo capitolo sul teatro del Quattrocento, Galli riesce a individuare, tramite l'analisi dello spazio e del tempo, aspetti poco considerati all'origine della scena moderna. È sua convinzione che la nascita e la definizione del teatro moderno, più che nei tratti distintivi, debba essere intesa come elaborazione di una cultura più

ampia. Pertanto ha buon gioco e capacità nell'elaborare il ruolo che svolgono i fattori fondamentali dello spettacolo: lingua, tempo, spazio, azione. E ha modo, attraverso analisi complesse e felici, di dimostrare come la produzione quattrocentesca sia dotata di una sua vitalità e di una sua logica che Galli riscontra in testi diversi, oltretutto nelle commedie più note come la *Philogenia* di Ugolino Pisani del 1437.

L'analisi riguarda soprattutto la consistenza culturale delle tre unità dello spazio, del tempo, dell'azione, nonché la funzione e il senso della forma dialogica. Per avere un quadro storico più variegato, Galli analizza la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini che segna il passaggio alla produzione rinascimentale. Dimostra che la *Philogenia* non appartenga, come molti studiosi pensano, a una visione medioevale, dominata da un gusto narrativo. E analizza felicemente la modernità e maturità formali della *Chrysis* rispetto alla *Philogenia*. Galli sostanzialmente fa capire come la rinascita di una vera drammaturgia, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, non sia frutto soltanto della consapevolezza del modello classico. Tramite l'analisi anche di altre commedie degli ultimi decenni del Quattrocento, Galli mostra soprattutto come «il creativo gioco tra strutture linguistiche e funzioni del tempo e dello spazio resta comunque una fruttuosa verifica» (p. 165).

Un ulteriore capitolo riguarda tempo e spazio nella scena rinascimentale. Due aspetti fondamentali della composizione teatrale che nel Rinascimento appaiono distinguibili, ma Galli riconosce giustamente come l'essenza dell'uno si intessa con quella dell'altro (p. 172). Anche qui Galli, minuziosamente, scompone con il bisturi tempo e spazio. E nota giustamente come il tempo si affermi nella Sacra Rappresentazione in quanto fattore dinamico, mentre, al contrario, lo spazio

resti un fattore statico anche nella più matura espressione del teatro colto del Rinascimento italiano. A fondamento dello spazio scenico rinascimentale vi è una nuova concezione della realtà. Questa sussiste come equilibrio delle parti, come sintesi organica delle stesse.

Per le funzioni e i valori del tempo, la commedia rinascimentale si presenta assai più complessa rispetto al teatro contemporaneo, rispetto alla Sacra Rappresentazione. Galli analizza, in sostanza, i modi in cui gli umanisti hanno affrontato la difficoltà di una composizione dell'immagine teatrale aggregando diversi fattori. Ed è proprio da queste analisi che si capisce quanto importanti siano le ipotesi spaziali e temporali. La rifondazione dell'unità dello spazio scenico e la funzione del tempo appaiono come fattori imprescindibili e non marginali.

In un altro capitolo, l'oggetto d'analisi è il rapporto tra la tradizione e i modelli del Barocco sulla scena inglese nella seconda metà del XVIII secolo, quando con varie innovazioni si tenta di adeguare la scena inglese a quella continentale. L'indagine riguarda, in particolare, la presenza delle attrici e l'assetto del nuovo palcoscenico. Di fatto nel teatro della Restaurazione il rapporto tra scena elisabettiana e scena continentale fu di coesistenza prima e sovrapposizione poi, quando vennero introdotte le innovazioni di stile italiano, in parte già conosciute, fin dal primo decennio del secolo per merito di Inigo Jones. A parte la molteplicità dei generi a cui si aprì la scena inglese, Galli individua le ragioni, che furono all'origine della rinascita, in una spazialità scenica nuova che consentì altre invenzioni come l'uso delle macchine sceniche (per cui ad esempio Ariele poteva volare). Effetti ulteriori furono anche l'esigenza della verosimiglianza a cui vincolare il testo e l'attenzione rivolta agli attori. Il teatro della Restaurazione

in linea con la cultura continentale tentò di imporsi come forma egemone. Galli cerca di determinare come questo produca una diversa funzione del tempo e come lo svolgersi debba trovare la sua organizzazione nella nuova struttura. E non solo perché è arrivata la scena italiana. I rapporti tra scena elisabettiana e quella del Teatro della Restaurazione sono stati studiati da Viola Papetti. A suo parere la prospettiva assente e il sistema estetico che pure si manifesta nella Londra tardo-secentesca è inteso come presente nel teatro della Restaurazione in quanto "oggetto euforico".

Per Galli il passaggio dalla scena elisabettiana a quella restaurata è anche la trasformazione di una dimensione fenomenologica. Galli analizza il contenuto delle didascalie de *L'isola Incantata* mostrando come venga coinvolta l'essenza rispettiva delle diverse scritture. È interessante osservare come, a causa dell'andamento paratattico della rappresentazione, ogni azione tenda ad ancorarsi a un elemento scenografico. L'unità della storia, quindi, si fraziona in episodi.

Nel settimo capitolo del volume, intitolato *Dalla tradizione alla rivolta protoromantica*, si analizza *L'illusion comique* di Corneille del 1636, in cui la realtà continua a dividersi in due dimensioni, quella del realismo presunto e quella di un artificio. Corneille con quest'opera - scrive giustamente Galli - proponendo "il teatro nel teatro", scomponeva lo spettacolo nelle sue parti costruttive e ne individuava la funzione. È un'opera in cui tempo e spazio e narrazione coincidono, «il Teatro si piega su sé stesso e consente all'autore di lasciare affiorare tutta la sua vitalità il tessuto nervoso della realtà teatrale pur se il pretesto è uno specifico motivo di dibattito letterario» (p. 233). Uno svincolamento dalla impostazione tradizionale degli studi teatrali viene da una analisi particolare del teatro dei

burattini e delle marionette. Nel 1889 M. Maeterlinck scriveva *La principessa Maleine*, interpretata da marionette. L'opera si proponeva come uno spettacolo simbolista sperimentale, che intendeva uscire dalle strettoie del naturalismo. La scena affidata alle marionette tentava di riconquistare una libertà creativa rispetto al naturalismo, allo psicologismo, al verosimile. Confermava questi intenti ne *I ciechi*. La marionetta e in genere il teatro delle marionette era, per così dire, un teatro-idea, date le potenzialità dei registi che operavano come Meyerhold, che nel 1912 scrisse sulla marionetta e Gordon Craig che auspicava un attore supermarionetta. Nel 1888 anche Alfred Jarry creava la sua famosa caricatura dell'uomo che è la marionetta Ubu. Inoltre nel 1932 Federico García Lorca compose il *Don Cristóbal*, una farsa granguignolesca. Opportunamente, Galli mette insieme queste figure di autori per indicare come, nell'opposizione del fantoccio all'attore, si manifestasse la peculiare ambiguità del teatro.

Il capitolo nono riguarda il teatro di Pirandello. Nell'analisi dei *Sei personaggi in cerca di autore* (1921) Galli offre una acuta lettura. Indicando la potenzialità espressiva del rapporto e confronto tra «forme convenzionali e realtà esistenziale», apre un confronto fra l'esperienza esistenziale e la finzione teatrale, da cui riverbera la consapevolezza della illusorietà della scena teatrale. È un'analisi il cui valore è nel trasmettere i motivi fondamentali della dimensione teatrale, di cui Pirandello svilupperà tutte le valenze. Indica le modalità per cui il pubblico è personaggio e scrive acutamente Galli «la vicenda reale non è quella che gli attori stanno rappresentando e che i protagonisti stanno osservando, ma l'avvenimento teatrale» (p. 298). Galli, sottolinea come Pirandello con questa commedia «nella disamina delle essenze del teatro chiama

in causa, dopo l'autore e l'interprete un altro soggetto dello spettacolo: il pubblico», in modo che il pubblico riveda sé stesso come in uno specchio. Inoltre, il processo dialettico tra autore e attore, tra attore e pubblico dischiude spazi nuovi alla coscienza. L'analisi di Galli fa anche capire come le tesi pirandelliane riflettano la discussione sull'arte contemporanea. Galli ritorna acutamente su molti temi pirandelliani, ma è bravo nello scegliere elementi significativi e nuovi pur rapportandoli a temi anche trattati. Analizza acutamente l'impianto speculativo per come tratta il teatro in quanto «soggetto che riflette su sé stesso», motivo centrale di assoluta modernità.

Nell'ultimo capitolo, Galli giustamente dichiara che due fattori, segnatamente la crisi della parola, ovvero la sua ridotta facoltà di esaurire e contenere l'esperienza, nonché l'avvento della tecnologia hanno determinato la ristrutturazione del testo drammatico. L'effetto è un valore del tempo e dello spazio che non appare nella dimensione del quotidiano. L'immagine teatrale ha così conquistato «la sua soggettività; essa è una lettura creativa della realtà e autore ne è il regista» (p. 319). Galli elenca tre indirizzi fondamentali della regia: 1) pedagogico-culturale, 2) mistico teatrale, 3) pedagogico-politico. Accanto alle speculazioni, si sperimentava l'esigenza di una nuova immagine scenica. Con E. Piscator, il teatro si spinge oltre il reale: il teatro si fa politico. Inoltre si assiste alla suddivisione del quadro scenico in più piani orizzontali o verticali secondo un frazionamento tematico e strutturale. Ascensori, tapis roulant, sono a servizio dell'immagine scenica. E, in una prospettiva pedagogico-politica, determinante fu anche l'impiego dell'immagine filmica. Quasi che il teatro fosse una analisi scientifica della realtà. Film e scena si intensificavano con un effetto reciproco, al

punto che si farà dell'immagine teatrale uno strumento di propaganda politica. Piscator esprime la volontà di portare sulla scena la società. Ma l'appartenenza a una ideologia non può essere a priori un aspetto negativo di per sé. Intellettuali di uno stesso campo politico hanno poco in comune: ad esempio Piscator, Tairov e Brecht il quale, come è noto, favoriva un atteggiamento critico dello spettatore. Non a caso nella messa in scena della *Vita di Galileo*, Brecht definì i canoni estetici della sua arte, primo fra tutti la consapevolezza del pubblico di trovarsi in teatro.

La progressiva acquisizione – scrive felicemente Galli – dell'immagine teatrale è quella di sistema linguistico. Sistema capace di denunciare le sue deformazioni. Galli analizza i momenti chiave della teorizzazione teatrale novecentesca, mostrando come le teorie, su piano artistico e intellettuale, fossero spesso agli antipodi, per esempio quella di Artaud rispetto a Stanislavskij. Oggi il regista è una figura decadente, ma ha avuto il pregio più rilevante che è quello, scrive Galli, di «aver portato alla luce quel fondo culturale sul quale l'immagine scenica e la realtà sociale possono intrecciare le loro tessiture» (p. 366).

Concludendo, possiamo dire che, in base a questo complesso e articolato studio di Galli, abbiamo un organico insieme e diverse articolate prospettive del tempo e dello spazio nella creazione drammaturgica, che hanno contribuito a fondare la scienza del linguaggio teatrale.

Mi sembra che la trattazione di Galli riveli anche un aspetto fondamentale, ossia che lo spazio e il tempo siano categorie mentali. In Shakespeare lo spazio e il tempo si modificano, si alterano, attraverso la sapienza con cui Shakespeare manipola gli stati mentali. Alla comparsa delle streghe nel *Macbeth* tutto si apre e sono le parole che fanno della notte una notte immensa, senza fine, a coinvolgere

un'area senza tempo e spazio. Shakespeare non può cambiare le carte in tavola della realtà così come non può farlo il regista, ma può evocare con le parole sue la caduta dei confini nella mente dello spettatore. Il teatro ancora oggi è un'area in cui avviene tutto, il che risolve lo spazio e il tempo in termini del tutto simbolici.

LUCIANO MARITI

FEDERICO VITELLA, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio, 2024, 336 p.

Il volume di Federico Vitella restituisce un quadro eccezionalmente approfondito del fenomeno delle “maggiorate” ed è in grado di delineare come il divismo femminile degli anni Cinquanta abbia lambito diverse sfere della storia culturale italiana. Il saggio orienta lo sguardo verso una formula codificata e verso una prospettiva interpretativa consolidata negli studi sul divismo, offrendo un'inedita e minuziosa disamina della portata, dei codici e delle prassi di questo momento chiave dello *star system* nazionale.

Il campione delle attrici indagate annovera Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Mangano e Silvana Pampanini, le vere protagoniste della parabola del sistema divistico italiano nel decennio. Queste interpreti incarnarono pienamente l'etichetta delle maggiorate: fulcri del processo di sessualizzazione dell'attrice cinematografica, epicentri dell'influenza divistica sul successo dei film e, come coglie l'autore, istituzioni intermediali in grado di investire più ampiamente le negoziazioni di una nuova identità nazionale.

Attraverso un vasto ed eterogeneo apparato di fonti e metodologie di ricerca, coniugato con scrupolose strategie

interpretative, Federico Vitella esplora i diversi versanti del ruolo di queste figure nel sistema mediale e nello spazio sociale del periodo, mostrando dettagliatamente la loro «agattività abnorme» (p. 23).

Il primo capitolo è dedicato all'aspetto economico del fenomeno, a partire dalla consapevolezza della centralità della «dura legge del consumo», e cioè degli «incontrovertibili responsi del registratore di cassa della biglietteria di sala» (p. 20) all'interno delle logiche e dei discorsi sul divismo. Osservando in particolare la pubblicistica del periodo, lo studioso rintraccia la determinazione di uno «*statuto divistico*» (p. 21), un indicatore delle potenzialità economiche delle star sia nel contesto cinematografico sia nella stampa.

Al vertice della gerarchia dei personaggi si collocavano quelli interpretati dalle maggiorate, coinvolte soprattutto all'interno di sceneggiature a protagonista unico o a doppio protagonista. In queste strutture, e in particolare nella seconda, l'autore rinviene la funzione di *star vehicle* attribuita all'impostazione narrativa del film, mediante strategie che non solo ritagliavano un ruolo di primo piano per la diva, ma modellavano anche il personaggio sulle caratteristiche dirimenti dell'attrice, costruite sull'intertestualità della sua composizione identitaria.

Dal punto di vista economico, il potere contrattuale delle star era incomparabile rispetto a quello degli altri attori e si arrogava una parte consistente del budget produttivo. Sul versante della produzione, Vitella analizza e confronta i contratti degli interpreti per individuare la capacità negoziale delle maggiorate, che si concretizzava non solo al livello della remunerazione ma anche per quanto riguarda la facoltà di dirimere questioni creative e commerciali. Le figure esaminate assumevano potenzialità riferibili alle mansioni *above the line* più

influenti e autorevoli della lavorazione, come quelle di regista e sceneggiatore. Vitella si interroga infatti sia sulle facilitazioni nel trattamento economico e logistico, sia su quelle del piano creativo: la diva cinematografica era in grado di assumere il ruolo di vera e propria protagonista delle scelte artistiche, «nel solco dell'impresariato artistico della prima attrice del teatro di prosa» (p. 53). Infine, lo studioso osserva il prestigio dello status divistico attraverso i *credits*, descrivendo gli espedienti con cui i cartelli divistici accordavano preminenza alla star femminile.

Il secondo e il terzo capitolo sono poi dedicati ai linguaggi dei diva-film. Vitella individua a tutti gli effetti un genere cinematografico che si sostanzia sulla funzione di *star vehicle*, denotato dall'«ingerenza della diva a ogni livello del processo realizzativo» (p. 73). La maggiorata godeva di un trattamento peculiare da parte dei diversi reparti della produzione cinematografica. Il settore trucco e costumi e il direttore della fotografia scolpivano la sua effigie conferendole un'*allure* eccezionale, il regista assicurava centralità e una particolare pazienza per la loro performance, gli addetti alla promozione garantivano che avrebbe occupato la posizione egemone nell'apparato di comunicazione del film.

All'interno dei diva-film, Vitella individua caratteristiche omogenee, anche applicando modelli statistici all'analisi del film: l'«*ipervisibilità*» (p. 74) e il «*privilegio figurativo*» (p. 79) nell'inquadratura delle maggiorate. La finezza dell'indagine riconosce in particolare la statuaria rappresentazione divistica nella composizione luministica e spaziale dello *shot*. Naturalmente, non manca la crucialità del primo piano nel restituire il valore della star e lo studioso propone le diverse dinamiche con cui questa relazione si istituiva. Vitella perviene così ad associare al successo delle

maggiorate la diffusione pervasiva della tipologia scalare all'interno del cinema italiano nel periodo in questione.

Particolarmente interessante e approfondita, infine, è l'esplorazione dell'«*entrata divistica*» (p. 87), con una focalizzazione sulle retoriche che investivano le aspettative dello spettatore in relazione al diva-film. Vitella collega queste analisi alla riflessione sulle «*marche divistiche*» (p. 100) attraverso una meticolosa indagine su diverse casistiche che mostrano i legami intertestuali e intermediali negli immaginari spettatoriali.

Lo studioso conclude il capitolo con un doveroso sguardo alla fase di lancio del film: muovendosi dal manifesto ai rotocalchi, dalla colonna sonora alla novellizzazione fotografica, fino a giungere alla cartolina, non solo accerta il peso delle figure esaminate, ma presenta anche una preziosa disamina delle strategie dell'apparato promozionale del tempo. In particolare, Vitella accorda il giusto peso alla pratica dello *special*, il servizio fotografico breve realizzato per conto delle riviste sul set, esaminando il ruolo, spesso marginalizzato dagli studi, della fotografia di scena nello scenario comunicativo del film e del divismo.

Il capitolo successivo è dedicato alla componente cruciale nella costruzione dell'identità della maggiorata: il «*divismo del corpo*» (p. 126). Vitella individua in particolare nella «*sequenza di svestizione*» (p. 129), nella «*sequenza atletica*» (p. 143) nella «*sequenza coreutica*» (p. 155) e infine nella «*sequenza patemica*» (p. 168) gli assi principali su cui si articolava la spettacolarizzazione del corpo. Le formule di erotizzazione del soggetto femminile sullo schermo di questo decennio vengono scandagliate dall'autore, senza tralasciare le dinamiche con cui questo campionario si inseriva nel repertorio paratestuale.

I capitoli successivi sono dedicati al

sistema intermediale connesso al diva-film e alla portata sociale del fenomeno delle maggiorate. Vitella focalizza sia il racconto sulle dive nella stampa sia la loro partecipazione alla sfera pubblica, identificando le modalità con cui «incarnarono il volto della ricostruzione» (p. 12).

Il saggio mostra dapprima come la stampa generalista coinvolgesse il divismo femminile per aumentare la sua tiratura, implicando sia lo spazio professionale sia la sfera privata, rispondendo a quello che l'autore definisce efficacemente il «nuovo indirizzo generalizzato di *personalizzazione dell'informazione*» (p. 185). Il discorso biografico delle maggiorate viene preso in considerazione non solo in relazione agli studi sulla celebrità ma anche nel contesto della storia delle donne. Così, lo studioso rimarca come le prassi professionali, i consumi di status e la sfera sentimentale delle dive convergessero nella narrazione di nuovi modelli sociali e culturali. Le maggiorate erano mediatrici di stili di vita moderni, restituendo in diversi modi posture «proprie dell'*urbanitas*, proprie della cittadinanza nella società urbana di mentalità post-rurale» (p. 188).

Infine, nell'ultimo capitolo, sempre attraverso un solido repertorio di fonti, Vitella esplora la più ampia presenza delle maggiorate nello spazio pubblico: dalle apparizioni in eventi alla *fan mail*, passando per la pubblicità, fino ad arrivare addirittura agli incontri istituzionali.

In conclusione, il saggio costituisce un'importante risorsa per capire, studiare e approfondire fasi e aspetti cruciali del cinema, dell'industria culturale e di processi sociali e culturali italiani. La sapiente scrittura e la rigorosa struttura proposte dall'autore offrono un volume tanto meticoloso quanto avvincente, in grado di coinvolgere anche il lettore non specialista. Infine, oltre alla costante problematizzazione terminologica che

caratterizza la riflessione di Vitella, il lettore avvertito troverà nel corso dei diversi capitoli la proposta di un prezioso campionario di definizioni, un bagaglio eccezionale per scandagliare il fenomeno divistico e sviluppare ulteriori indagini.

STELLA SCABELLI

CLARA ALLASIA, LORENZO RESIO, ERMINIO RISSO, CHIARA TAVELLA (a cura di), *Ritratto/i di Sanguineti 1930-2010/20*, numero speciale di «Sinestesi. Rivista di Studi sulle Letterature e le Arti Europee», XXI, 2021, 410 p.

Questo numero monografico della rivista annuale «Sinestesi» cerca di mettere a fuoco la poliedricità della figura di Edoardo Sanguineti a dieci anni dalla morte. Il volume raccoglie e integra gli atti del convegno *Il «giuoco» del labirinto: due anni dentro la Wunderkammer* (11-12 aprile 2019), promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino nel quadro delle iniziative della *Sanguineti's Wunderkammer*. Questa «camera delle meraviglie», un archivio digitale all'incrocio fra biblioteca e mediateca, è il nucleo del Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti, costituitosi nel 2020 sotto la direzione di Clara Allasia presso il già citato Dipartimento dell'ateneo torinese.

Molti dei trenta saggi studiano i fondi documentari del Centro Studi, articolati in cinque sezioni o «teche». La prima teca, il Fondo Eredi Sanguineti, si è appena arricchita di 586 lettere inedite inviate dal poeta al primo figlio fra il 1978 e il 1979. Eleonisia Mandola, che ne sta curando l'edizione, imbandisce qui una sostanziosa primizia, «una ventina di lettere che dimostrano l'interesse dello scrittore per l'arte cinematografica, al punto da costituire, nell'insieme, una sorta di storia del cinema *in nuce*» (p. 159).

La seconda teca risale al 2014, quando la casa editrice UTET affidò in comodato al Dipartimento di Studi Umanistici circa 80.000 schede dattiloscritte e centinaia di ritagli di riviste e quotidiani, materiali impiegati da Sanguineti per la sua attività di lessicografo. Il tratto principale delle indagini condotte nella seconda teca è la trasversalità. Come osserva Monica Cini, «lo stesso oggetto di studio si pone a cavallo tra discipline perché è costituito da materiali lessicologici [...] raccolti da un autore che è anche poeta, narratore ed esponente politico» (p. 88). I ritagli selezionati da Elena Rossi servono a precisare le analisi sulle tecnologie informatiche che Sanguineti ha affidato alle conversazioni con Giuliano Galletta e Antonio Gnoli. Va da sé che «il ricco nucleo di riviste e di giornali della *Wunderkammer* non va studiato solo per il notevole apporto alla lessicomania dell'autore ma anche come fonte per le analisi socioculturali tutt'altro che rare nelle scritture sanguinetiane» (p. 325). Fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali si muove il contributo di Franco Vazzoler, dedicato a Sanguineti lettore di Carlo Gozzi. «Il «travestimento» delle *Melaranze*» – sintetizza Vazzoler a p. 410 – «può forse essere visto anche come un [...] tentativo di riprodurre nel proprio linguaggio alcune caratteristiche della lingua di Gozzi». Prospezioni nel corpus lessicografico innervano anche il saggio di Laura Nay, che ribalta il *cliché* dei rapporti fra Sanguineti e Pavese grazie a una rilettura della famosa lettera pavesiana del febbraio del 1950, trascritta dall'originale in appendice alla riedizione di *Laborintus* curata da Erminio Riso. Un altro Gozzi, Alberto, riflette infine sulla possibilità di trarre uno spettacolo teatrale dalle schede della *Wunderkammer*, «un congegno drammaturgico che non si proponga solo di montare i materiali dell'Archivio, ma soprattutto di metterli in moto» (p. 143).

La terza teca è costituita dai documenti d'interesse sanguinetiano conservati presso l'Archivio storico dell'Università di Torino, grazie ai quali Paola Novaria ripercorre la biografia di Sanguineti dal Liceo D'Azeglio all'Università di Salerno. Momento decisivo, il 14 giugno 1966, è il mancato rinnovo dell'affidamento della cattedra di Letteratura moderna e contemporanea a Torino, su cui gettano nuova luce i verbali del Consiglio di Facoltà e la relazione inviata da Giovanni Getto.

La quarta teca ospita i materiali affidati al Centro da privati e istituzioni. Tra questi spiccano due documenti. Il primo è una videointervista di Luca Terzolo a Sanguineti del 31 marzo 2004. Clara Allasia chiarisce che la genesi della teca lessicografica è incomprensibile al di fuori di quell'intervista, nella quale Sanguineti avvicina il mestiere dello spogliatore a quello dell'«equilibrista che a un certo punto non controlla più i movimenti», ma [...] ha «sentimento che una certa parola non sia stata finora raccolta o il sentimento che quella parola possa essere in un dato testo più antica di quanto normalmente si creda» (p. 30). L'altro documento di rilievo è la trascrizione del seminario sul *Montaggio nella cultura del Novecento* tenuto da Sanguineti al Dams di Torino nel 2004. Franco Prono rievoca l'occasione in cui nacque l'idea del seminario, e aggiunge che Sanguineti «teneva a dimostrare che, anche se si è cominciato ad utilizzare il termine montaggio con l'avvento del cinema [...], il concetto di montaggio appartiene [...] ad artisti di ogni epoca» (p. 278). Chi voglia approfondire l'attenzione dell'equilibrista Sanguineti per i *new media* apprezzerà il gioco di contrappesi condotto da Chiara Tavella fra il «teatro musicale di montaggio» (p. 381) di *Rap* e la *Wunderkammer* lessicografica.

La quinta e ultima teca raccoglie le

tracce dei programmi televisivi e radiofonici cui partecipò Sanguineti. Da questo repertorio immenso, custodito presso la Bibliomediateca RAI del Centro di Produzione di Torino, attingono sia Eleonora Sartirana, che traccia un ritratto di Sanguineti attraverso testimonianze inedite risalenti al periodo tra la fine degli anni Sessanta e il 2010, sia Lorenzo Resio, che ricostruisce il rapporto con Moravia. Sanguineti «confessa di essersi avvicinato a psicanalisi e marxismo» (p. 282) grazie agli *Indifferenti*.

Dunque la camera delle meraviglie non è più una camera dei segreti. Fertili prospettive euristiche garantisce la connessione ad altri archivi, dal Magazzino Sanguineti all'Archivio dell'Università di Salerno. In tal senso Marco Berisso indaga le pubblicazioni d'interesse dantesco presenti nel lascito librario del poeta conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova: «il lavoro futuro su questi libri può diventare, una volta fornito di strumenti di interrogazione efficaci, davvero uno dei punti di accesso privilegiati al laboratorio del nostro» (p. 59). Gli anni della docenza a Salerno sono invece al centro delle pagine di Nunzia D'Antuono, impreziosite dall'inventario delle 85 tesi lessicologiche assegnate ai laureandi di quella università. Alle acquisizioni della *Wunderkammer* allude l'articolo di Niva Lorenzini su Sanguineti e Klee. Collocato a più di un terzo del volume, quell'articolo ne costituisce uno snodo strategico, un ponte fra contributi più legati alla *Wunderkammer* e altri rivolti ora alla produzione poetica, ora agli aspetti biografici.

Quattro saggi vertono in modo specifico sul Sanguineti poeta. L'indagine sulla vita prenatale di *Laborintus* condotta da Valérie T. Bravaccio contestualizza le poesie pubblicate nei primi anni Cinquanta sulla rivista «Numero» sotto il titolo di *Laszo Varga*. Segue il saggio

di Giuseppe Carrara, una rilettura della quarta parte del *Catamerone* alla luce delle relazioni tra parole e immagini: «tanto la componente visiva, quanto quella verbale si configurano come una specie di *Wunderkammer* (e già l'incipit della prima sezione ci avverte della volontà di dire di una "meine Wunderkammer") di oggetti» (p. 78). Andrea Conti collaziona *Postkarten* 62 con un articolo di «Paese Sera» del 30 marzo 1978, intitolato *Il sogno di una cosa*. La griglia d'analisi proposta – ovvero «rimandi diretti a questioni affrontate in sede giornalistica», «trapassi di più o meno ampie porzioni testuali», «sottili riscontri linguistici e lessicali» (p. 92) – potrebbe trovare applicazione al di fuori del caso in esame. Infine Erminio Risso prova che *Reisebilder* 16 è una «riflessione ai limiti estremi della scrittura» (p. 301), tesa a illustrare «una coscienza problematica, che sa essere impossibile il dare un senso unitario ai molteplici piani del reale» (p. 310).

Il volume è anche una ricca *biographia* in senso lato *literaria*. «L'antefatto principe» (p. 250) è riconosciuto da Tommaso Pomilio nel quaderno intitolato *Tutto*, compilato «secondo quella [...] dialettica rilevabile nel *Laborintus* (e certo ancor di più nel Sanguineti della seconda maniera) d'una *riduzione del molteplice all'unità*» (p. 250). Fa storia a sé la testimonianza di Federico Sanguineti, il quale non solo invita gli specialisti a riconsiderare il ruolo della madre Luciana, trasfigurata nella λ di *Laborintus*, ma in più formula un giudizio sulla posizione storica del padre: «in un paese come l'Italia [...] Edoardo è un gigante; ma [...] varcati i confini, di fronte a pensatori come Lukács o a scrittori come Brecht, il giudizio va ridimensionato» (p. 331). Al di là del giudizio di merito, queste e altre pagine sono preziose, perché evitano il rischio del riduzionismo biografico, all'insegna del «m'incontrai con lui parecchie volte». I sodali che contribuiscono al numero di

«Sinestesie» scrivono di Sanguineti non tanto perché l'hanno conosciuto, quanto perché hanno collaborato con lui e da lui hanno imparato. Le lezioni tenute da Sanguineti a Salerno negli anni Settanta hanno lasciato a Epifanio Ajello «un Abbecedario [...] su cui imparare a leggere daccapo e in altro modo il Novecento» (p. 19). Lino Guanciale rievoca un retaggio d'altro tipo, ossia «la certezza che tutto, dai contesti sociali e politici alla coscienza personale, la realtà tutta dentro e fuori di noi sia trasformabile» (p. 149). Più in generale Fausto Curi sottolinea la fecondità esistenziale, artistica e professionale degli incroci con Sanguineti («forse la nostra non è curiosità, è una sorta di lascito, di mandato che abbiamo ricevuto»: p. 102).

In definitiva, il magistero di chi si è fatto in cento, di chi ci sa fare, ha molte, moltissime facce: alimenta la poesia in musica (il madrigale a una o più voci di Marcello Panni), suggerisce notazioni di portata generale (splendori e miserie dello scrittore italiano secondo Giorgio Ficara), esce dai territori consueti (Valter Scelti si occupa del legame fra Sanguineti e l'architettura), si salda a incontri e collaborazioni (con «l'amante giovane» Andrea Liberovici, o con Federico Tiezzi per la teatralizzazione dell'*Inferno*). Spetta a Tiezzi una definizione fulminante della drammaturgia di Sanguineti, «il gioco crudele di un Escher postmoderno, dove la compresenza degli eventi costruisce un cerchio senza scampo» (p. 387).

DAVIDE COLOMBO

PAOLO SPERANZA, *C'eravamo tanto amati di Ettore Scola*, Roma, Gremese Editore, 2024, 136 p.

Il regista di origini irpine, Ettore Scola, raggiunge l'apice della sua espressione cinematografica nel 1974 con *C'eravamo tanto amati*, film ben riuscito e summa stilistico-ideologica della commedia

all'italiana, in cui i momenti più drammatici sono spesso attenuati da qualche elemento comico che ne allenta la tensione in un continuo interscambio tra privato e pubblico, illusioni e delusioni sentimentali e politiche proprie di una fase decisiva per l'Italia.

Dei tre protagonisti, Antonio (Nino Manfredi) in un giorno solo perde l'amicizia, l'amore e le elezioni politiche, e sostiene con convinzione che quelli come Gianni (Vittorio Gasmann) succhiano da secoli le energie di tutti coloro che appartengono alla sua classe sociale. Ispiratosi spesso a Vittorio De Sica, con questa pellicola Ettore Scola supera il maestro, per sceneggiatura, recitazione, fotografia, montaggio, costumi e scenografia. Grazie alla dimensione corale e alla tripartizione di storie, il regista intende rivolgersi ad un'intera generazione italiana in età adulta. Tra slancio militante e pacata nostalgia, *C'eravamo tanto amati* sin da subito incontra il gusto del pubblico e della critica anche internazionale. A detta di Michael Seitz, il film riesce a nascondere la sua complessità nella grande umanità di fondo; mentre il titolo, efficace e azzeccato, riunisce l'elemento sentimentale e quello dell'amicizia e dell'antica militanza politica dei tre amici. Inoltre, contiene un'atmosfera di sospensione tra ricordo e realtà, aspirazione e disincanto, impegno e rassegnazione, rimpianto velato verso la propria giovinezza e consapevolezza amara verso un presente dominato da molteplici interrogativi e qualche timida speranza. Affascinante catalogo di citazioni cinematografiche, il film si offre come gioco intellettuale legato al vissuto dei protagonisti.

Attraverso lo svolgimento di un trentennio, si vuole far riflettere sulla relazione tra la storia degli individui e quella ufficiale dei grandi eventi, fornendo un affresco lucido e appassionato

del percorso di vita di tre amici e di vicende nazionali cruciali del secondo dopoguerra. Si tratta di tre italiani, uno del nord, uno del sud e uno del centro, che si ritrovano a Roma e che sono legati dall'esperienza indelebile della Resistenza. Il timore di perdere tragicamente la vita in giovane età sancisce tra i tre un legame profondo e indissolubile. Il regista, cavalcando una suggestione presente anche in altre sue opere, cerca di mettere in scena le modalità in cui eventi remoti nel tempo irrompono nella quotidianità, nell'intimità, nei sentimenti, nei rapporti d'amore e d'amicizia.

In *C'eravamo tanto amati* gli autori portano sul grande schermo una Resistenza etica e idealizzata. La coscienza matura ma tormentata di Gianni rievoca, sempre e soltanto brevemente e in bianco e nero, qualche veloce flashback della guerriglia partigiana, diventando una vicenda più lirica che epica. L'unica "esplosione" che travolge la narrazione filmica è quella di gioia del giorno della Liberazione. Nelle immagini di repertorio inserite nel film e sulle note rassicuranti e avvolgenti di *Io ero Sandomen* è come se ad esplodere fossero la pace e il dopoguerra. Il sogno di libertà e di giustizia degli anni giovanili come un fiume carsico accompagna i protagonisti, riemergendo di tanto in tanto dal loro subconscio con impeto sempre maggiore.

Il copione, frutto di un team molto affiatato, Scola, Age e Scarpelli, è arricchito da soluzioni narrative e registiche molto originali. C'è il ricorso al monologo interiore, derivante dai "fra sé" teatrali e tipico dell'opera di Eugene O'Neal, spettacolo a cui tra l'altro assistono l'aspirante ed entusiasta attrice Luciana (Stefania Sandrelli) e Antonio, assopito per l'inusuale durata del dramma. Inoltre, il gioco tra il bianco e il nero e il colore e gli effetti di luce e buio conferiscono maggiore

atmosfera narrativa. Durante i monologhi interiori, i personaggi vengono isolati in fasci di luce da cinema d'avanguardia. Atmosfere oniriche e stranianti conferiscono un alone ideale più che realistico. Anche le brusche opposizioni spaziali giocano un ruolo fondamentale, l'allegria atmosfera del night si contrappone all'assordante silenzio di un freddo corridoio di ospedale. C'è poi un campionario di strafalcioni sintattici e lessicali che percorre tutto il film, conferendo grande ilarità e leggerezza alla narrazione cinematografica, offrendo tuttavia una potente connotazione circa le idee e i valori delle diverse classi sociali nell'Italia del dopoguerra nonché delle trasformazioni culturali in un periodo in cui il livello d'istruzione medio è ancora troppo diversificato ed eterogeneo.

Nicola (Stefano Satta Flores) è un professore di lettere al liceo classico di Nocera Inferiore ed è liberamente ispirato ad un amico irpino di Ettore Scola, Camillo Marino, critico cinematografico, direttore della rivista «CinemaSud» e «strenuo difensore del neorealismo. Ha i tratti "dell'emigrante dell'intellettualità" che dalla provincia campana arriva a Roma per far conoscere i suoi attenti studi sul cinema». Proprio nella sala di Nocera Inferiore viene proiettato *Ladri di biciclette* per manifestare un sentito omaggio al neorealismo, ma anche per sollevare l'impreparazione della classe media a coglierne il valore. Giunto a Roma per sfuggire ai limiti culturali della provincia, il professore/studioso di cinema partecipa alla trasmissione televisiva *Lascia o raddoppia* con l'esplicito desiderio di trovare un editore per il suo libro *Cinema come cultura*, rifiutato da otto case editrici. Il portantino Nicola segue l'amico in televisione dalla corsia del suo ospedale con sguardi quasi complici e ammirati che sembrano incrociarsi attraverso lo schermo.

Il film ben riesce a rendere il contra-

sto stridente tra l'ideale e il reale, tra la finzione filmica e il vissuto, tra l'utile e il giusto, tra una rivoluzione impossibile e il trasformismo accattivante e pervasivo degli anni in questione. La pellicola offre una visione d'insieme più ampia, l'occasione di un'autoanalisi collettiva di un'intera generazione e dell'Italia più democratica e progressista. È un film della memoria. C'è il discorso di classe sociale già dalla prima scena: un'umile auto sgangherata e una siepe che protegge un'imponente villa romana con piscina. L'autentica trattoria romana *Dal re della mezzaporzione*, in via della Consolazione, invece, è l'ambientazione chiave del film, in quanto luogo d'incontro dei tre protagonisti: nuovo ricco, lavoratore di massa, intellettuale eternamente precario; rispettivamente comunista, socialista e anarchico. Ulteriore elemento dirimente tra i tre è l'amore per la stessa donna, giunta a Roma dal lontano Friuli rurale per far carriera come attrice a Cinecittà.

In anni di profonda trasformazione, l'Italia viene travolta dalla mobilità interna e dalla nascente società dei consumi che inebria gli animi, insieme alla televisione che con i suoi nuovi intrattenitori svuota strade e piazze. I sogni per le giovani coppie degli anni Cinquanta sono il matrimonio, i figli e una lambretta. In una delle piazze romane il madonnaro conferisce colore ad una scena in bianco e nero ad enfatizzare il passaggio al cinema a colori, un colore che non sempre è garanzia di qualità ma che di certo ha il potere affabulatorio di edulcorare e affascinare.

L'avvocato, uomo di cultura, imprenditore, nell'età matura leggerà «Quattroruote» mentre la moglie, figlia del ricco palazzinaro (Aldo Fabrizi), inizialmente goffa e poco istruita, avrà tra le mani *Furore* di Steinbeck. Riuscito esempio di ex proletaria arricchita pro-

mossa al rango di ricca signora borghese che grazie ai libri in età adulta cercherà affannosamente di colmare il divario culturale col marito. Le letture riveleranno a Elide (Giovanna Ralli) il proprio dramma interiore: vive difatti nell'agiatezza ma ha grandi difficoltà di comunicazione. Le cornici vuote che riempiono un'intera parete della sua ricca dimora rinviano tristemente ad un'esistenza di pura apparenza che avvolge un delirante e agonizzante mondo interiore. Il padre palazzinaro è espressione di una mentalità popolare, a tratti anche simpatica, che si contrappone all'arrivismo del genero/avvocato/imprenditore, il colto ed ex idealista Gianni, simbolo della volgarità più spregevole dei nuovi tempi moderni. E così, come nella migliore commedia all'italiana, all'aspetto comico subentra una profonda amarezza.

La resa filmica contiene sogni, illusioni, livori e acrimonia di un'intera nazione; mentre, incomunicabilità, solitudine, malinconia sono i sentimenti portanti. Gli oggetti della nascente società consumistica mascherano soltanto un vuoto profondo. Il garage della bellissima villa di Elide e Gianni diviene il simbolo plastico della ricchezza del "boom" economico. Tale immagine è seguita da un rombo assordante di motori e poi da un silenzio assoluto. Infine, la spettrale e surreale autorimessa di vecchi catorci conferisce una profonda sensazione di vuoto. Gianni è l'uomo ricco sempre più solo, cupo, tormentato, «avvolto da un buio naturale che rispecchia la notte profonda e disperata della sua anima» (p. 87).

In fondo, ognuno dei tre personaggi ha la propria ossessione: Gianni per la carriera, Antonio per Luciana, Nicola per il cinema. Verso la fine, grazie alla dissolvenza incrociata, si coglie l'abbraccio dei tre giovani partigiani sulle montagne e, dopo venticinque anni,

l'abbraccio dei tre amici sempre nella stessa osteria, invecchiati, disillusi e perché no perfetti sconosciuti, forgiati dal tempo e dai propri vissuti, ma ancora una volta insieme, sorridenti e felici. Nella trattoria, cronotopo eccellente, i protagonisti cavalcano con la mente un tempo in cui si erano tanto illusi, e con amara consapevolezza Gianni afferma che la loro generazione ha fatto proprio schifo, e in fondo il futuro è passato senza che neanche se ne accorgessero.

Infine, la nottata di Antonio e Luciana per conquistare il proprio "posto" a scuola e garantire l'istruzione ai propri figli è quasi raccapricciante ma ben sintetizza l'immagine di un'Italia stranita, sempre resiliente ma tristemente vittima di un sistema malsano, che dirotta energie e speranze in azioni discutibili ben racchiuse nella battuta di Antonio, «Quando apre la scola, ce scannammo fra noialtri? Num me pare il caso» (p. 99).

Ed è proprio in quel "Boh!" finale, alla Brecht o alla O'Neill, che si enfatizza il disorientamento, la disillusione, l'incomprensione dei protagonisti nei confronti dell'avvocato idealista il quale non è riuscito a confessare agli amici la sua raggiunta posizione sociale. A quest'ultima esclamazione si affida l'essenza della narrazione cinematografica, per lasciare l'ultima parola allo spettatore, alle sue riflessioni, alle sue aspettative, alle sue conclusioni... offrendosi come un ultimo barlume di speranza alla volta di una consapevolezza personale e collettiva, che in definitiva è la forza trainante del cinema d'autore.

Paolo Speranza propone un'analisi a tutto tondo di una magistrale opera cinematografica che in poco più di due ore riassume poliedricamente un trentennio significativo della nostra storia nazionale. Dal profondo valore didattico e divulgativo, la disamina decodifica le immagini e dimostra a tinte chiare e nitide quanto

il cinema possa essere finalmente considerato un potente strumento culturale per vecchie e nuove generazioni.

LUCIA CRISTINA TIRRI

GIOVANNI BRACCO, *Madrigali e altre poesie d'amore*, Milano, La Vita Felice, 2023, 126 p.

Giovanni Bracco (Polla, 1961) ha svolto la sua attività di giornalista economico (capo della redazione dell'agenzia *Il Sole 24 Ore Radiocor*) a Roma, città nella quale risiede. La particolare natura della sua professione, così intrisa di prosaici numeri e fredde statistiche, non gli ha impedito però di guardare pure in altre direzioni, portando lentamente alla luce una vocazione profonda per discipline del tutto diverse: per la musica (diplomato in pianoforte al Conservatorio di Potenza, è legato ai suoni di uno Steinway & Sons del 1938) e soprattutto per la letteratura. Infatti, i non pochi testi pubblicati negli ultimi anni (anche su riviste prestigiose come «Nuovi Argomenti»), con crescente favore presso i lettori e la critica più accorta, sono lo specchio di un interesse tutt'altro che superficiale ed episodico verso quel più seducente immaginario. Così, nel suo curriculum di scrittore registriamo la presenza di un romanzo (*Route 96 bis*, 2023) e di alcune raccolte di poesie, fra le quali due meritano qui almeno una rapida menzione: *Sull'orizzonte dei binari in fuga. Carne familiare* (2020) – dove la parola poetica vuole trasmettere a colui che legge una sorta di atmosfera sacrale, quasi magica, nel momento in cui i volti degli antenati, vicini e lontani, prendono forma improvvisamente dall'osservazione degli oggetti che hanno lasciato, delle cose che hanno sfiorato – e *Urne. Poesie* (2021), una breve e pregnante *Spoon river* del mondo classico, dove le urne funerarie dell'antica *Salemum* (studiate in anni lontani dal padre Vittorio, famoso archeologo,

spesso anche con l'assistenza del figlio) riprendono d'improvviso a parlare nei versi, descrivendo un oltretomba malinconico e triste, e ancora legato alla vita.

«La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia [...]». Infine è *la donna che non si trova*: così Leopardi, in un brano delle *Annotazioni* (nella edizione bolognese del 1824 delle sue dieci *Canzoni*) ispirato dal desiderio di rivelare al lettore il senso profondo racchiuso nei versi dell'ultimo canto presente nella raccolta, *Alla sua donna*, appunto. La donna della poesia e la donna della realtà, il fantasma che si specchia in un corpo reale o viceversa, con la parola poetica capace talvolta di creare anche dal niente memorabili volti e figure: sull'argomento, si possono leggere ancora pagine esemplari nel volume di Giorgio Agamben *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1976). Attraverso questi affollati sentieri, infinite volte percorsi e ripercorsi nel corso dei secoli, si muove coraggiosamente l'ultima raccolta di versi di Giovanni Bracco: *Madrigali e altre poesie d'amore*. Lo dichiara in modo perentorio già sulla soglia del libro, in quella dedica che sembra idealmente rivolta a tutti i fantasmi femminili creati e custoditi dalla grande poesia, non solo a Lesbia, Cinzia, Laura e Albertine, lì espressamente ricordate. E lo ribadisce, poi, più volte nei versi, in certi luoghi che d'improvviso si rivelano colmi di un'alta valenza metaletteraria: «È il pensiero di te che mi soccorre, / l'immagine che ho elaborato / traendola dal vero. / Ma è altra da te. Il tuo tempo scorre / estraneo, lontano. Ho incubato / uno spettro insincero. / Però allieta e consola, è un compagno. / Tu, distante e sdegnosa, un'afflizione» (p. 37). Una pagina, questa, non a caso riportata qui per intero, perché – al pari delle sue

tante sorelle – consente all’attento lettore di entrare nel laboratorio creativo da cui prende forma il libro di Bracco, che è insieme ritorno verso un passato lontano, alla ricerca di nuovi strumenti espressivi, e desiderio di raccontare un’esperienza amorosa ancora bruciante. Così, allo sguardo del poeta, proprio il madrigale – l’antica forma poetica tanto praticata soprattutto nel Trecento, nel Cinquecento e nel Seicento (ne composero anche Petrarca, Ariosto e Tasso), con il suo originario breve respiro delle due strofette, ognuna di tre versi (con prevalenza dell’endecasillabo), puntualmente rimate, seguite dagli ultimi due a rima baciata, e con la musicalità nascosta nelle sue parole – si rivela d’improvviso lo strumento, la cornice più adatta attraverso la quale dare voce al proprio vissuto, al significato esemplare e profondo in esso celato.

Tre sono le parti in cui si articola la struttura del libro. La prima ha come titolo *Per capriccio d’amore* (pp. 9-50) e raccoglie 40 madrigali preceduti, in esergo, da versi di Properzio e di Gatto; la seconda è *In amore* (pp. 51-92), con altri 40 madrigali, anch’essi preceduti da due citazioni, di Proust e di Ivano Fossati, questa volta; la terza, infine, si intitola *Il penultimo battito del cuore* (pp. 93-121), dove si ritrovano 26 poesie sparse, di analogo argomento amoroso, perlopiù brevi, e ugualmente precedute da citazioni (di Sofocle, Prevost e Roberto Deidier), che concludono il breve canzoniere. Parola dopo parola, verso dopo verso, insomma, il madrigale celebra in queste pagine il suo gratificante trionfo, una inattesa resurrezione tesa a descrivere sentimenti d’amore e a comunicare al lettore una sofferta visione del mondo. Bracco lo richiama in vita dalle sue ceneri lontane, per offrirgli altri gesti e altri volti, e forse altra durata nel tempo: e lo fa con competenza e passione, con una attenzione puntuale rivolta alla metrica,

al ritmo, alla musicalità dei versi.

Descrizione di un amore (o di più amori) – il libro – ma insieme descrizione della fenomenologia dell’amore, dei suoi momenti paradisiaci e delle sue inevitabili delusioni, dei ricordi piacevoli e dei rancori che lascia dietro di sé, in una lingua e con un immaginario che si muovono con leggerezza e gradevolmente (per il lettore) fra la contemporaneità più invadente e la parola antica degli amati classici: «Amore è un fabbro – scrive Anacreonte – / che stronca col suo maglio. Ad Archiloco / trafiggono le ossa acuti spasimi. / Io penso a questo amore come a un filo / di seta sciolto avanti alla mia fronte / tale che allo sguardo sembra quasi / intermittente, come un bagliore / lontano, esposto a un continuo tremore» (p. 13). Ed è un immaginario sempre alla ricerca di inedite analogie fra lo stato d’animo volta per volta raccontato e gli oggetti della realtà circostante: «Guardo nel caminetto. / Col calore la scorza della legna / si solleva dal ciocco / e la fiamma riprende ad alitare / con più vigore, allegra. / Guardo il mio tronco freddo, quasi inerte, / abbruttito da vino e sigarette. / La penna tra le dita / trascrive l’esperienza del dolore / e la corteccia sta saldata e dura» (p. 113).

Come in ogni canzoniere d’amore che si rispetti, due sono i protagonisti che occupano qui per intero la scena, con i loro corpi e con le loro parole: la donna (la sua voce, il suo ricordo, il suo rimpianto, anche la sua violenza e la sua durezza) e l’uomo (il dolore che consuma, la gelosia che lo tormenta, il desiderio di essere finalmente liberato dalla prigionia d’amore o, viceversa, di poter riconquistare l’affetto di lei). Improvvisa, talvolta, una inattesa epifania visita l’infelice amante, spogliando la donna di ogni responsabilità per il dolore che lui continua a provare ogni giorno: «L’idea di te, quando prese dimora / in me, si distaccò dai tuoi oc-

chi. / Hai imposto una distanza che da allora / ti esonera da colpe. Non ti sfiora / pensiero del mio stato senza sbocchi, / cuore e ragione confliggono ancora. / Tu sei nel giusto, l'idea di te sia / viva nel canto, pura melodia» (p. 43). Versi che spingono ad evocare ancora una volta il nome di Leopardi, la sua analoga confessione di amante infelice che, tuttavia, cancella nella sua mente ogni rancore, ogni sentimento, palese o nascosto, di compiaciuta misoginia: «Alfin l'errore e gli scambiati oggetti / conoscendo, s'adira; e spesso incolpa / la donna a torto» (*Aspasia*, vv. 46-48).

Quel piacevole ondeggiare della scrittura poetica fra antico e moderno, e viceversa, di cui prima si è detto, raggiunge una memorabile sintesi a metà libro, in una pagina in cui il poeta richiama in vita, quasi riscrive coraggiosamente (con altre parole, altri gesti, altri volti) i versi famosi di Saffo, e poi di Catullo, che descrivono la persona amata e la gelosia che ne segue per chi le si avvicina: «La fortuna non manca a quell'amico / che ascolta la tua voce e ti sta accanto, / gode del tuo sorriso e ti lusinga. / Simile a un dio sarebbe nell'antico / *mèlos* di Saffo e ne trarrebbe vanto. / Dolcemente consenti che ti cinga. / Ma a te io solo levo dallo scrigno / canti su ali candide di cigno» (p. 61).

EMILIO GIORDANO

MIMMO SAMMARTINO, *Nostra Regina dei burroni e delle mosche*, Roma, Exorma, 2024, 136 p.

Chi ha letto i precedenti libri di Mimmo Sammartino e si trova fra le mani quest'ultimo, *Nostra Regina dei burroni e delle mosche* (Exorma, 2024) non può non pensare all'opera matura di uno scrittore che, riconoscendosi, si fa riconoscibile: un marchio, una cifra, un segno di appartenenza. È di Sammartino la capacità di fiutare l'aria che tira, lo

spirito del tempo – lo agevola il suo mestiere di giornalista – e di trasformare un evento, un dato reale in una favola, in cui la dimensione spazio-temporale si sgretola e il messaggio si universalizza. È accaduto con *Un canto clandestino saliva dall'abisso* (2006), dedicato alla tragedia di Porto Palos del 1996 che dà la stura a un canto, a un racconto lirico dove la prosa è poesia e viceversa. Oggi in un clima di guerra nasce quest'inno alla misericordia alla fratellanza e alla disobbedienza civile; un'epopea senza eroi che ha per protagonista l'asina Regina che si racconta in prima persona. Arruolata al fronte con il suo padrone, vive l'esperienza della guerra nella battaglia di Gorizia, tra il 6 e il 17 agosto del 1916, il punto più alto di una carneficina che fece più di centomila morti fra giovani italiani e austriaci. Quando l'autore parla di una storia di amicizia, di terra e diserzione, la pone di fatto nel solco di quel pensiero meridiano fraterno ai viventi e per sua natura pacifista, in quanto la povertà e il bisogno ingenera nella comunità meccanismi di solidarietà funzionali alla sopravvivenza. L'etica che fa da supporto al racconto proviene dal mondo rurale arcaico, dalla terra appunto e dai suoi valori, piuttosto che dalla moderna elaborazione del concetto di non violenza.

Ogni storia, favola o apologo che sia, è sempre una storia di formazione e anche questa lo è. Le vicende dell'asina Regina sono nettamente scandite da un "prima" e da un "poi", separati da quella linea d'ombra rappresentata dall'esperienza della guerra e della ferocia umana. Il mondo precedente è costituito da ciò che è noto e intimamente ci appartiene; a ribadirlo è un capitolo intitolato perentoriamente *Conosco*, un verbo usato in senso assoluto, senza oggetto perché tutto di quel mondo è familiare e percepito come immutabile. È la terra d'Appenino, cantata da Sammartino in

altri suoi libri da *Vito ballava con le streghe* (2004) al *Paese dei segreti addii* (2016), che torna con la voce dell'asina protagonista in cui l'autore si rispecchia: «Appartenevo a questo ritaglio di Appennino, alle sue salite che tolgono il fiato, alle pieghe di questo villaggio dai graffi lattiginosi. Ed essi mi appartenevano. Pietra su pietra. Occhi su occhi. Silenzio su silenzio». È l'età dell'innocenza evocata attraverso i giochi complici dei bambini che gareggiano a saltarle in groppa o le tirano provocatoriamente la coda, mentre lei, mansueta e docile, li lascia fare, «perché hanno così poco tempo per restare bambini». A quel mondo appartengono le falcate spensierate lungo i sentieri consueti, il mutare delle ore del giorno e il passare delle stagioni, i profumi delle erbe e i colori dei fiori, le carezze del padrone e la biada sicura, le acque delle sorgenti e i dialoghi senza risposta con la luna. Il tutto è raccontato con un linguaggio lirico come si addice a un mondo edenico. Poi arriva il fronte, ma anche lì Regina trotta e continua a portare pesi, ubbidiente alle leggi di natura, finché sono viveri che recano sollievo al dolore dei combattenti, ma quando le caricano addosso armi e munizioni, s'impunta e diserta. Patisce la prigionia e conosce quel mondo a rovescio, fatto di crudeltà e di cattiveria, di odio e di violenza, di sopruso e di dominio. È la guerra lo sprofondo nell'ignoto: «Cercai dio ma quella volta proprio non riuscii a trovarlo. Trovai invece il carnaio degli uomini. Macelleria di corpi svuotati d'ogni spirito e bellezza. Lacerati, mutilati, incattiviti, attoniti dinanzi a tutto quell'orrore. Increduli di fronte all'insensatezza della strage. Io quella volta trovai gli uomini».

Nel capitolo dedicato alla prigionia, lo scrittore mette in scena i meccanismi di abiezione ricorrenti in ogni contesto concentrazionario ieri come oggi, ma lo

fa con levità e talora con ironia: il cavallo Sergente – azzoppato in battaglia e suo malgrado allontanato dal fronte – vede nella morte del somaro Camillo un vantaggio per sé e per la propria sopravvivenza; il prigioniero Otto, a discapito del suo nome, si mostra refrattario alla matematica quando si tratta di dividere con altri prigionieri la porzione di cibo assegnata. Mantenendo la specularità vigente nella favola che lega insieme vizi e virtù di uomini e animali, il dolore inconsolabile dell'asina Sabella per la morte dell'amato Camillo si rispecchia in quello del giovane ufficiale Fritz, responsabile della resa del proprio reparto.

In questo mondo a rovescio l'umanità, si fa per dire, sta tutta dalla parte degli animali e fra di essi dei più umili: sono i somari disertori quelli che si divertono di tanto in tanto a scambiarsi gli accenti dei loro differenti dialetti, in un gesto che è accoglienza e riconoscimento dell'altro, ed è Regina a provare vergogna quando si sorprende a chiedersi se quel tal soldato, martoriato e irriconoscibile, sia un italiano o un nemico. Regina impara che anche negli inferni più indicibili si può incontrare uno spiraglio di luce.

Più si procede nel racconto più l'asina protagonista assume a simbolo cristologico: dopo essersi liberata dalla prigionia, dopo giorni di faticoso cammino con in groppa il padrone morente, Regina fa il suo ingresso nel paese fra il giubilo festante della folla che vede in lei la salvatrice, la messaggera di una buona novella. Ciò non stupisce se solo si pensi alla sacralità di questo animale, presente nella storia delle religioni e nei riti iniziatici fin dai tempi più remoti: dagli antichi Egizi all'asino d'oro di Apuleio, dall'asino nero di Maometto all'asina biblica di Balaam, fino ad arrivare all'asino che vola, il Sud del Sud dei santi, in cui si identifica l'umile frate francescano, San Giuseppe da Coper-

tino, e il suo straordinario interprete Carmelo Bene. L'autore dedica a questo argomento un capitolo informativo dal titolo *Asini magnifici*, ragguagliandoci anche sulla fortuna letteraria di questo animale. A suggello del suo racconto, Sammartino pone la poesia di Francis Jammes intitolata *Preghiera per andare in paradiso con gli asini*: «Che io Ti appaia in mezzo a queste bestie, / che per questo mi piacciono: che abbassano la testa / dolcemente e si fermano giungendo le loro zampe / in un modo dolcissimo e che ti fa pietà».

Su tutte le occorrenze letterarie, s'impone con forza una scrittrice a suo modo scandalosa nel tracciare un universo non antropocentrico, popolato da animali sacri: cardilli, iguane, puma fino alla tartarughina del Levante in *Corpo celeste*. Anna Maria Ortese chiama "piccole persone" o nostri "Antenati" questi esseri dalle mutevoli sembianze che ci parlano da un passato lontano, spazzato via dall'arroganza dell'uomo e dalla sua nefasta Intelligenza.

È proprio un usignolo a visitare e a consolare l'asina regina nell'ultima fase della sua stanca e sofferente vecchiaia, sul limitare della morte, suggerendole ali da farfalla per entrare nel mondo dei beati: «Beati quelli che nascono farfalle / o hanno luce di luna nel vestito [...] Beati quelli che potano la rosa / e raccolgono il grano!» (Lorca). L'asina non capisce il senso di questo canto ma ne avverte il conforto, finché d'improvviso, proprio al momento del trapasso, si mette a cantare ed è un canto di soccorso, di gratitudine e di misericordia: «Lontano dalla guerra / dagli scoppi, dal sangue / c'è una pace che langue / c'è un respiro di terra. / Io canto a ragli lenti / su fuochi che son spenti».

L'*humus* da cui queste favole nascono e prendono forma è la cultura popolare indagata da Ernesto De Martino e

presente in tutto un filone di scrittori meridionali sulla scia di quell'archetipo che fu *Cristo si è fermato ad Eboli*. C'è un episodio significativo in questo libro ed è dato da un evento, una sorta di incantesimo per effetto del quale tutto si ferma e momentaneamente si blocca e in cui l'asina Regina perde la cognizione di sé e del proprio stato. È vero che l'incantesimo è un topos ricorrente nella favola, ma in questo contesto ci viene da pensare a quella condizione psicofisica di fuoruscita da sé che De Martino definiva come crisi della presenza, che colpiva i contadini sfiniti dalla fatica dalla fame e dagli stenti nei lunghi quotidiani viaggi di andata e ritorno dai campi. A Regina una cosa simile, e per lei inspiegabile, succede proprio nel viaggio di ritorno dalla trincea al paese con il cuore in affanno e l'uomo-padrone agonizzante sulle sue stanche membra: «Io stessa camminavo, ma mi sembrava di non camminare più. Il mio zoccolo, avvezzo alle pietre, affondava adesso in uno sbuffo di nuvole. Incapace di risollevarsi e completare il passo. Tutto era immoto».

La cultura popolare e il folclore sono qui dappertutto: nelle filastrocche e nei ritornelli, nei proverbi e nell'eco delle donne che, a mo' di prefiche, scandiscono le nove *cantate dei misteri* a commento delle gesta dell'asina Regina, la santa portatrice di pesi in cui la comunità si identifica: «Nel quarto mistero doloroso / di canto ferino / si contempla / Nostra Regina / che conosce il prezzo oltraggioso / dell'odio della guerra e la frontiera / è insulto malcelato di bandiera».

Sammartino ci ha abituati a un registro linguistico che mescola l'alto e il basso, il colto e il popolare, ma anche le diverse tonalità del racconto che vanno dal tragico al comico all'elegiaco. Il comico grottesco vive in episodi la cui finalità è quella di togliere orpelli al potere e diseroicizzare la guerra, come

nei quadri di Grosz: «Prima mi urlarono contro i caporali incolleriti, poi vennero a strillarmi dietro i sergenti spazientiti. In seguito accorsero i tenentini allibiti e i capitani sbalorditi. Giunsero quindi i colonnelli infastiditi e infine si appropinquarono, tronfi, i generali impettiti. Tutti lì, davanti a me, con pupille di fuoco e vene rigonfie sui colli arrossati, a strepitare ingiurie».

A tenere insieme tanta varietà di stili, di toni e di generi è la vocazione teatrale di questo testo: si apre con un prologo che vede protagoniste le mosche assassine, emissarie di quell'inferno in terra che è la guerra né manca un coro a commentare i fatti e il canto e la musica fanno da sostegno alla recitazione. L'archetipo è il *tableau parlant*, l'opera "comica" con destinazione popolare che dal teatro si è spostata, con il passar nel tempo, nelle piazze ad opera di girovaghi e di compagnie spontanee che si esibivano in occasione delle fiere e delle feste, animando la vita dei borghi e dei paesi di quell'Appennino che, con le sue asperità e con le sue dolcezze, è paesaggio e personaggio, in quanto simbolo di una condizione umana.

CATERINA FALOTICO

LUIGI PUPOLIZIO, VALERIO VOCI, *Il tempo sospeso. Poesie*, Ancona, Affinità Elettive Edizioni, 2024, 86 p.

La bella *plaque* di versi, *Il tempo sospeso* (2024), prodotta a quattro mani e accolta nella collana di poesia *Il sestante*, diretta da Umberto Piersanti, ci fornisce una prima testimonianza della scrittura poetica di due appassionati cultori della letteratura dei nostri tempi, Luigi Pupolizio e Valerio Voci. I due scrittori esordienti hanno provveduto ad allestire il volumetto con il proposito di operare una prima selezione dei loro versi, alcuni scritti nel tempo, collocandoli sotto un

titolo significativo e allusivo che fa riferimento a un'esperienza drammaticamente vissuta, assunta a condizione esistenziale della propria creazione poetica.

Una differenza anagrafico-generazionale separa i due autori. Luigi Pupolizio, nato a Montalbano Jonico (MT) nel 1961 e poi trasferitosi a Roma, dove tuttora vive e lavora, con la sua formazione e la sua esperienza di scrittura, documentata dalle 45 liriche consegnate alla raccolta, si colloca nel periodo lungo della generazione dei poeti nati negli anni Sessanta: una generazione che si lascia alle spalle un'eredità poetico-linguistica fortemente coesa (da Montale a Ungaretti, da Saba a Betocchi, Penna, Caproni, ecc.) per dare origine a una molteplice varietà di voci, linee, registri poetici, differenziati in aree geografiche e culturali.

A Roma matura, lontano però da tendenze e gruppi specifici, la "passione" per la poesia di Luigi Pupolizio; un interesse che lo impegna in una ricerca espressiva individuale, sul piano tematico e su quello linguistico-formale. Dalle correnti novecentesche, tuttavia, Pupolizio sembra aver colto il principio che la poesia debba avvalersi di un linguaggio inventivo, metaforico, analogico con il quale si possono evocare i misteriosi rapporti tra gli oggetti, tra le sensazioni, tra gli stati interiori, che lo sguardo comune non sa cogliere; tutto questo, si sa, richiede un'attenta elaborazione formale, un esercizio tecnico, che non è pura abilità esteriore ma scoperta delle possibilità musicali, allusive della parola e delle sue polivalenze simboliche.

Pupolizio raggiunge esiti di raffinata sensibilità fin dal primo componimento della raccolta, *Nelle gole della transumanza*. La lirica nasce nel "qui" di una geografia tutta interiore, di stati d'animo di attesa e di paura: immagini-simbolo s'intrecciano con parole dai suoni aspri e

suggestivi, che risuonano, come accade in altri versi della silloge, di lontani echi letterari. «Nelle gole della transumanza / la ripa digrada alla macchia / e rivela il cammino pietroso / la bruma stilla alla guazza / dalla scorza nodosa del leccio // avvinto dallo stupore inatteso / il rantolo m'insegue m'incalza / m'inghiotte la melma fangosa // l'ostro arruffa le fronde // dai capanni per alzavole ignare / tengo d'occhio il tempo sospeso». Luoghi presenti e vissuti, paesaggi della "terra del ricordo" (la Basilicata), figure familiari s'alternano nelle liriche con una funzione di fondamentale importanza per l'io che si interroga drammaticamente sul senso della vita e della morte, sulla vecchiaia e la malattia: «Due volte ti ho visto morire / due volte rinascere / chiuso nel tuo dolore / di magma rosso bruno [...] // due volte ho visto svegliarti / e a mani nude raccogliere / la calendula nei rovi» (*A mio padre*); «Alla fermata del trentasei / allucinato alle sette del mattino / mi confonde l'odore di vecchiaia [...] abbandonato il gioco dell'asintoto / non dovrai che calarti nel pozzo / e scandagliarne il fondale». Sulla stessa linea di soggettivismo lirico e malinconico si pongono i versi del testo che chiude la silloge, *Il mio autunno*. Carico di manifesti richiami letterari alla poesia dell'Autunno, il componimento finale si struttura intorno a immagini e metafore della stagione autunnale che aprono ancora una volta a una riflessione sulla «vita» che «procede / imperterrita / io quando posso / la seguo». Il tempo e lo spazio delle strofe e dei versi in questa lirica si riduce, con effetti di straordinaria concentrazione espressiva, e con un rallentamento nel ritmo che prepara al momento finale del ripiegamento del soggetto sul proprio percorso esistenziale. Il linguaggio è più accessibile e comunicativo che altrove, indirizzando la composizione verso la

prosa, senza però che la parola perda la sua "quadratura musicale".

Umberto Piersanti, nella prima e acuta interpretazione, affidata alla prefazione del volumetto, di questa straordinaria esperienza di poesia di Luigi Pupolizio, sottolinea nelle liriche «una forte tensione emotiva», ovvero «una percezione lirica ed esistenziale» del reale che non impedisce che lo sguardo dell'autore «si allarghi al mondo e agli episodi che hanno contrassegnato la difficile e tormentata storia del Novecento». Il pensiero del poeta va alla tragedia degli Italiani d'Istria, rievocata attraverso un episodio dimenticato a lungo dalla storia: la terribile strage della spiaggia di Vergarolla («Dove il risucchio arrossa / raccoglie nel tramaglio / le membra a Vergarolla»), allo sterminio degli Ebrei evocato attraverso il «fantasma» di Anna Frank, al genocidio dei curdi iracheni, a cui dedica versi, dagli accenti classici, che contengono tutto il dolore di un lamento universale, un pianto funebre su tutte le stragi della storia passata e presente dell'umanità: «veglieremo sulla riva / i cadaveri senza colpa / emersi dalla Tetide».

Ma è il tratto lirico, com'è stato indicato da Piersanti, a prevalere nelle poesie di Pupolizio, il quale si combina con una ricerca lessicale di vocaboli "preziosi" e "precisi", adatti a cogliere stati di una realtà tutta interiore, ma anche capaci di riportare alla memoria collettiva eventi tragici della nostra storia. Accanto a quella emotiva, si può dire che anche una certa "tensione" etico-civile animi la scrittura poetica di Luigi Pupolizio, rendendo il suo dettato significativo e profondo.

Uno stile semplice e comunicativo contraddistingue l'esperienza di scrittura poetica del più giovane esordiente, Valerio Voci (nato a Roma nel 1992), che ha contribuito ad arricchire la *plaque*

con le sue 16 brevi liriche. Dietro una semplicità strutturale e figurale si manifesta un percorso soggettivo che ci restituisce una visione intima, sofferta e meditata delle cose. Valerio Voci sceglie la strada della versificazione breve per comunicare sussulti, lampeggiamenti dell'animo («Piove gelo / nel buio / il parabrezza brinato / si ghiaccia / quel ricordo / nell'animo»), squarci naturalisti («Nel cielo / sfumature di novembre / foglie gialle / sul selciato»), insieme a momenti di più intensa riflessione e di astrazione: «Il muretto / non distingue / buono cattivo / bello brutto / giusto sbagliato / poetico profano // rimane in attesa di viandanti / chiunque può sedersi // incontra la sorte». Concentrato su frammenti di situazioni interiori, attratto da forme brevi e sintetiche, Valerio Voci s'indirizza verso un "minimalismo" poetico che, peraltro, si trova variamente declinato nella poesia italiana contemporanea.

ROSA TROIANO

ROCCO SCOTELLARO, *Un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Tricarico-Matera, 26-27-28 giugno 2023), a cura di Franco Vitelli e Giulia Dell'Aquila, Macerata, Quodlibet, 2024, 475 p.; ROCCO SCOTELLARO, *Taccuini (1942-1953)*, a cura di Franco Vitelli e Giulia Dell'Aquila, Macerata, Quodlibet, 2024, 495 p.; ROCCO SCOTELLARO, *I fuochi di San Pancrazio*, a cura e con un saggio critico-filologico di Sebastiano Martelli, prefazione di Goffredo Fofi, Macerata, Quodlibet, 2024, 375 p.

Un'analisi dei termini ricorrenti negli atti del Convegno internazionale del giugno 2023, tenutosi in Basilicata in occasione del Centenario della nascita di Rocco Scotellaro, evidenzia la modernità dell'intellettuale lucano, dei suoi pensieri,

dei suoi dubbi, delle sue proposte, della sua relazione affettiva con le trasformazioni sociali a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento.

In particolare, le parole chiave del titolo della raccolta, dal valore quasi ossimorico, intellettuale, contadino, modernità, pubblicata per Quodlibet nel 2024, denunciano l'essenza profonda dell'opera e dell'operosità dell'autore. La sua scrittura dal forte valore interdisciplinare, essendo stato politico, letterato, sociologo e interprete consapevole del suo tempo e del suo mondo, coglie sfumature che consentono di abbattere le polarizzazioni pericolose e prolifiche dei nostri tempi. Da sindaco di Tricarico ben conosce la società rurale del sud; da studioso presso l'Osservatorio di economia e politica agraria diretto da Manlio Rossi-Doria a Portici ha modo di allargare i suoi orizzonti, intessere relazioni, verificare il valore delle inchieste; da letterato dà linfa vitale alle narrazioni del Meridione e alla controversa e dibattuta questione meridionale, caricando la parola di valenza conoscitiva e dando a tutti la possibilità di esprimersi, nonostante i limiti dell'analfabetismo dilagante. La sua figura complessa e altamente sensibile, malgrado un percorso di vita breve, con i suoi scritti ha fatto breccia nel cuore di molti, accademici, ricercatori, studiosi di storia del Mezzogiorno, nonché in una folta schiera di lettori attenti, curiosi e appassionati, come dimostrano le ristampe della raccolta *Tutte le opere*, curata da Franco Vitelli, Giulia Dell'Aquila e Sebastiano Martelli, uscita per Mondadori nel 2019.

La modernità di Scotellaro risiede nella sua idea di conciliazione e mediazione nel rintracciare occasioni di riconoscimento collettivo e nella necessità immanente di un confronto interlocutorio con l'oggetto della rappresentazione. La sensibilità del letterato

si esprime in tutti i suoi scritti, poetici, di prosa, d'inchiesta, perché in lui letteratura e scrittura costituiscono la sua attività sociale. I contadini, i luoghi, le relazioni umane con il territorio, lo interessano e lo affascina a tal punto da diventare materia letteraria e attrarre oggi studiosi contemporanei di vari settori, e in particolare quelli che si focalizzano sul rapporto tra ecologia e letteratura, intendendo per ecologia proprio quel sapere, quella retorica della relazione, che riconosce la complessità dei fattori, capaci di determinare gli ambienti, 'naturali', umani e sociali. La natura per Rocco Scotellaro è, a detta di Niccolò Scaffai, «un contesto immanente e condiviso, da tutelare attraverso la riparazione dei rapporti tra gli uomini e gli ambienti» (p. 417). Inoltre, il relatore nota quanto la città di Matera, sede del convegno, sia un luogo critico e pratico della questione sociale-ambientale nel Novecento, spazio privilegiato per la formazione di un immaginario del paesaggio storico e culturale italiano.

Le interconnessioni tra le discipline, tanto dei relatori quanto dell'opera di Scotellaro, rappresentano in concreto il superamento di una visione duale. In primo luogo, le conciliazioni interdisciplinari creano tensioni e proprio per questo sono rivitalizzanti. Con *Contadini del Sud*, Rocco Scotellaro mette in reciproca e produttiva tensione documento e letteratura. «La forma-inchiesta corrisponde alla corallità, alla collettività del 'noi' che emerge dal mosaico delle individualità convocate» (Niccolò Scaffai, p. 421). Gli scritti di Scotellaro, più che proporre una «rinascita della ruralità», si possono oggi affiancare all'opera di scrittori d'inchiesta politica e ambientale. Nel racconto giovanile di *Ramorra* la tensione è tra desideri e impedimenti, che si traduce in sentimenti di impotenza e inevitabile annientamento. Nell'attesa di

Ramorra, come nota Giuseppe Grimaldi, «si consuma oggi la vicenda di intere generazioni di giovani soprattutto nel Mezzogiorno» (p. 174). Vecchi maltrattamenti del sud contadino sono sostituiti da atteggiamenti di un attuale sistema che 'maltratta-menti' e costringe giovani preparati a lasciare il sud in cerca di un futuro qualificato e più stabile altrove. Così, nuovi spopolamenti sostituiscono quelli vecchi; nuovi arrivi affollano le classi subalterne; nuove e acute forme di analfabetismo funzionale sostituiscono quello passato. «Scotellaro senza ombra di dubbio è stato un soggetto che si è costruito nel paradigma della mobilità» (p. 169). L'emigrazione è sempre evocata, è un buco nero che inghiotte, la partenza «è un fantasma fra il necessario ed il possibile, che porta allo scoperto la vulnerabilità dello stesso scrittore e la precarietà del suo mondo» (Martino Marrazzi, p. 357), e l'inevitabile scollamento della compagine sociale. I suoi bivi, le sue scelte, le conseguenti tensioni contrastano tuttavia la sfiducia e tracciano la strada verso una profonda consapevolezza e comprensione del proprio contesto. Le sue incertezze sembrano interpretare e dare voce ai malesseri della postmodernità. La sua progettualità politica realistica offre la possibilità di ricercare un equilibrio tra appartenenze tradizionali e slarghi sul mondo in cerca di nuovi sguardi e vitali riscontri, in cui anche le più remote periferie possano assurgere a centri di vita pulsante. Alberto Granese sottolinea quanto Scotellaro sia «il poeta non solo del mondo contadino di Tricarico, ma di una pluralità di Tricarico, non solo della Lucania ma di tutte le Lucanie del nostro pianeta» (p. 44).

Gli interventi invitano ad andare oltre le letture superficiali e strumentali dell'opera di Rocco Scotellaro che, per questioni di comodo e di mode, si stanno diffondendo ampiamente e che rispon-

dono più a strategie di marketing che alla diffusione di una lettura consapevole e strutturata dell'autore lucano e della sua sfaccettata opera, animata da grande passione conoscitiva. Di certo, il valore più profondo dei suoi scritti sta nel proporre un modo concreto per stare al mondo, per interpretare i propri tempi, per porsi costanti quesiti e ricercare soluzioni ponderate che sconfiggano il perdurare di sistemi di sopraffazione e di secolare sopruso, radicati nei territori di frontiera, con lo scopo di rintracciare quanto più possibile alternative di convivenza sociale civili, emancipate e, in definitiva, democratiche. Come sottolinea Goffredo Fofi, il lavoro poetico e letterario mai disgiunto da quello sociologico e politico riguarda il suo bisogno «di sentirsi pienamente italiano, dentro la storia di un Sud parte essenziale della nazione» (p. 23), e aggiungeremmo europeo, e perché no internazionale, proprio come gli acini piccini e senza semi del *L'uva puttarella* che pur non riuscendo a raggiungere una completa maturazione finiscono nella macina e contribuiscono alla buona resa del vino dei contadini di Tricarico.

Leggendo i saggi ci si immerge nell'opera scotellariana e se ne esce ben corazzati ad affrontare sentimenti di scoramento e disagio assai diffusi anche ai nostri giorni. Le tensioni attuali e il disorientamento che attanagliano il presente impongono di navigare la crisi, di perdersi e ritrovarsi ai bivi, in cui la dimensione del dubbio risulta l'unica possibile e paradossalmente rassicurante soluzione. Rocco Scotellaro denuncia le sofferenze delle classi contadine subalterne, ma anche del loro universo composito e propone soluzioni endemiche più che calate dall'alto, avulse o estranee a un dato territorio o contesto. Quello dei contadini era un universo sociale «non riconoscibile a una sola direzione di senso – un mondo senza dubbio in

movimento, ma ideologicamente frammentato, nel quale coesistevano visioni della vita, della società e della storia diverse e inconciliabili». (Marco Gatto, p. 160) I dubbi si fanno ancora di salvezza, e i suoi interrogativi offrono bagliori di consapevolezza per vivere la complessità della contemporaneità in quanto l'obiettivo è suscitare, come accade in Giambattista Vico, «l'ingegno del lettore, non per confonderlo inutilmente, ma piuttosto per creare in lui un processo cognitivo» (Pierre Girard, p. 111) proprio grazie a un sistema integrato di analisi.

Per una più completa lettura dell'opera di Scotellaro si segnala sempre per Quodlibet la pubblicazione dei *Taccuini*, frammenti inediti e irrinunciabili per cogliere anche aspetti 'sottintesi' dell'evoluzione del pensiero politico, esistenziale, estetico di un intellettuale di transizione fuori dagli schemi del suo tempo, figlio *istruito* del mondo contadino, fedele testimone della profonda complessità di un mondo arcaico che si avviava al tramonto, del quale abborriva le visioni semplicistiche che oltre a vietarne la comprensione lo nuocevano non poco. I *Taccuini* rappresentano una sorta di illuminante *backstage* tra vecchie *cartucelle* e *notarelle* che i due curatori, Franco Vitelli e Giulia Dell'Aquila, hanno raccolto, incorniciato in due illuminanti saggi e sistemato con attento ragionamento in seno all'opera più vasta e più nota. Si tratta di appunti dell'autore, di riflessioni a volte estemporanee altre più elaborate, non sempre definitive ma sicuramente determinanti per cogliere considerazioni, processi cognitivi, dubbi, maturazione di idee, di un *work in progress* bloccato con urgenza e puntualità su legittimi *pizzini*, supporti di fortuna lungo un intenso seppur breve percorso esistenziale, caratterizzato da una vivace progettualità, tesa con slancio, entusiasmo e decoro a 'costruire' con fatti e con parole orizzonti di avvenire per sé e

per la comunità. Il suo metodo di lavoro è un fervente colloquio interiore «con fluttuazione tra frammentarietà e compiutezza» (p. 439) che lo porta a fermare su carta ogni moto del suo intelletto e i tormenti di un giovane animo sospeso tra ambiente rurale e cittadino, modernità e tradizione, origine e altrove, ingiustizia e libertà. Si palesa pertanto con grande chiarezza un'osmosi tra vita e letteratura che lo accomuna a molti narratori americani. Come ben ricorda Franco Vitelli, «Scotellaro conosceva bene le dinamiche sottese alla creazione letteraria» (p. 15); così come «aveva ben chiara una nozione larga di storia che non si riduceva agli aspetti materiali ed economici» (p. 15). Gli appunti dimostrano con evidenza quanto il giovane Scotellaro volesse *psicoanalizzare* i contadini per immergersi nei recessi più nascosti delle singole realtà individuali, nei fatti, nelle idee, e persino nei sogni inespressi, per sondare le profondità di quel groviglio di processi interiori che animano l'«uomo sottinteso».

La civiltà contadina meridionale, mitizzata o vilipesa, merita un esame più approfondito. Rocco Scotellaro ci consente di fare i conti con le 'luci' e le 'ombre' di quel mondo che avvolto in un alone di 'apparente immobilismo' con letture non sempre attendibili continua ad influenzare le percezioni contemporanee. Quella contadina è una storia di disperazione mista a saggezza, di fatica mista a pazienza, di pazzia mista a sogno. L'intellettuale lucano, analizzandone gli aspetti più intimi, constata il dramma del mutamento, la fine violenta di una civiltà travolta dalla distruzione e non guidata in una trasformazione in grado di garantirle l'ingresso graduale e consapevole nei tempi moderni. Come evidenzia Franco Vitelli sembrano maturi i tempi sia per pensare ad un «atlante della letteratura contadina» (p. 399) che metta in confronto i contadini meridionali con quelli

descritti in altre letterature per coglierne finalmente la dimensione universale, sia per «rendere Scotellaro un personaggio chiave nella costituzione di un nuovo canone che porti con naturalezza alla sua presenza nei programmi e nelle antologie scolastiche» (p. 26). Anche per dare nuova voce e nuova linfa a un mondo che le generazioni attuali, soprattutto quelle delle aree interne, hanno ereditato dai propri bisnonni ma verso il quale hanno idee confuse e frammentate. Uno stigma anti-contadino ancora sotteso ai nostri giorni che in molte realtà provinciali meridionali a vocazione agricola ne contrasta una più articolata analisi e ne impedisce una maggiore e più orgogliosa comprensione.

Nei frammenti si legge che «la letteratura ha intima coerenza con la civiltà d'un popolo, della quale essa letteratura è la più viva e compiuta espressione», «sforzo», «ricerca di verità», «processo dell'educazione di un popolo» (p. 54). Del resto, proprio grazie alla letteratura è ancora possibile iniettare nelle menti più giovani fiducia nella collettività e nei valori più alti della solidarietà e, «contrastare la *hybris* di un mondo che rischia il precipizio» (p. 41). Dal momento che preparazione culturale è sempre chiarificazione e opera progressiva e duratura, sviluppare nelle nuove generazioni grazie all'attività letteraria una nuova 'coscienza di luogo' e poi di 'classe' è necessario per essere più connessi con i propri territori e il proprio patrimonio rurale e quindi col mondo; e, infine, per contrastare fragilità e incertezze che contraddistinguono «l'insoddisfatto *homo consumens*» (p. 43) del nostro tempo. L'articolato saggio di chiusura di Giulia dell'Aquila contestualizza alcuni frammenti, chiarisce legami con personaggi, intellettuali, mentori come Carlo Levi e Rocco Mazzone e fasi storiche di riferimento. La realtà contadina e gli anni di trasfor-

mazione in cui ha vissuto Scotellaro sono così complessi che per tratteggiarli è inevitabile il ricorso a generi letterari diversi. Così facendo l'autore cede la parola ai contadini e, da grande classico, consente alle generazioni di trovare le espressioni giuste per inquadrare quel mondo in immagini quanto più nitide possibili, penetrando le sfumature, le dissolvenze e contrastando mancate messe a fuoco di letture più superficiali che possono facilmente attecchire ora e oltre la modernità. Se per lo scrittore il riscatto sociale poteva avvenire soltanto con l'alfabetizzazione, una rilettura attenta dei suoi scritti potrebbe far riflettere i protagonisti attivi della scuola, che sentendosi intrappolati in un caos paralizzante, avrebbero la possibilità di rintracciare nuove linee di condotta e nuovo orientamento per solcare i mari burrascosi della contemporaneità e superare l'impasse di dilaganti forme di analfabetismo e appiattimento culturale. L'autore lucano spinge i lettori a trovare inedite prospettive, anche a ripensare il neorealismo e la spiccata attenzione verso la dimensione locale. In uno dei più significativi appunti ammonisce, «Guai a chi non ha dubbi, ma anche a chi non ha illusioni» (p. 242).

Nei *Taccuini* descrive, inoltre, la percezione delle città italiane che visita quasi come se dipingesse una tela con acqua-

relli; appunta la sua attenzione verso il cinema, come efficace e nuova modalità espressiva, le cui riflessioni rimandano ad un'altra recente pubblicazione, *I fuochi di San Pancrazio*, una sceneggiatura a tema migratorio di un film mai realizzato, uscita sempre per Quodilibet e curata da Sebastiano Martelli con un eloquente saggio critico-filologico. I frammenti contenuti nei *Taccuini* si rivelano, pertanto, interessanti reperti di un sito archeologico dove attingere conoscenze sull'universo scotellariano, un mondo non del tutto e non ancora completamente conosciuto che invita ad intraprendere nuovi percorsi di ricerca secondo traiettorie più intimistiche e insieme universali sulla condizione umana. Grazie a queste preziose pubblicazioni, studiosi e lettori possono così disporre di tutta l'opera scotellariana, specchio della porosità delle esperienze vissute dall'autore «cogliendone i rimandi interni che la attraversano e ne illuminano anche le contraddizioni, le aporie, le incertezze» (p. 477). Rocco Scotellaro è una voce autorevole che si leva dal sud e che invita il sud a trovare soluzioni che orientino la scelta verso un nuovo atteggiamento, un cambio di passo teso ad un miglioramento ed elevamento sociale che grazie a cultura, conoscenza e confronto contrasti demagogia e vanagloria, aspetti non secondari della questione meridionale.

LUCIA CRISTINA TIRRI

Collana Nuovi paradigmi
Seconda serie

Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Beni tra antichi e moderni*

Lorenzo Da Ponte, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, Edizione critica a cura di Laura Paolino

Rosa Giulio, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*

Giulia Dell'Aquila, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*

Giulia Dell'Aquila, *Forme e modelli tra Cinque e Settecento*

Niccolò Tommaseo, *Per le famiglie e le scuole. Canzoni*, Edizione e cura di Francesca Malagnini e Anna Rinaldin

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies
State University of New York at Stony Brook
Stony Brook, N.Y. 11794-3358 – USA

NUOVI PARADIGMI
Collezione di Studi e Testi oltre i confini
Terza Serie

Domenica Falardo

**Dal tardo Rinascimento
al Settecento illuminista**
**Figure, questioni, permanenze e
discontinuità letterarie**

COSMO IANNONE EDITORE
FORUM ITALICUM PUBLISHING

Cosmo Iannone Editore
Via Occidentale, 9 – 86170 Isernia
Tel./fax 0865.290164 – 335 688 7394
<http://www.cosmoiannone.it>
e-mail: info@cosmoiannone.it

Forum Italicum Publishing
State University of New York at Stony Brook
Stony Brook, NY 11794-3358 – USA

- AJELLO EPIFANIO, MONTELLA LUIGI (a cura di), *Italo Calvino. Giornate di studio a cento anni dalla nascita di Italo Calvino (1923-2023)*, «Sinestesie», 2023.
- ANDREONI ANNALISA, CELLA ROBERTA, PAOLINO LAURA (a cura di), «Una strana fenice». Marco Santagata, gli studi, le opere, Pisa, ETS, 2024.
- AVERSANO VINCENZO, *Canzona napoletana. Spiragli geo-artistici di una civiltà glocale*. Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno-Società Salernitana di Storia Patria, 2023.
- BARRA VINCENZO, «La mala noche che pasé». Agenti e pratica diplomatica in tempo di crisi. La Spagna di Carlo III e il regno di Napoli tra conflitto e resistenza (1780-1788), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024.
- BATTISTINI ANDREA, *Letteratura e scienza*, a cura di Alberto Di Franco, Introduzione di Giovanni Baffetti, Bologna, Patron, 2024.
- BELLUCCI LILIA, *E tu, che sei? Spazio, corpo, visioni in Anna Maria Ortese*, Roma, Avagliano Editore, 2024.
- BELTRAMI LUCA, NAVONE MATTEO, TONGIORGI DUCCIO (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2020.
- BERNARDI NARA, D'ONOFRIO SALVATORE (a cura di), *Puisà e putia. La bottega di Ignazio Buttitta*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2024.
- BONETTI MARIA FRANCESCA, FONTI DANIELA (a cura di), *Lo sguardo di Narciso. Carlo Levi tra cinema e fotografia*, Arcidosso (GR), Effigi Edizioni, 2024.
- BOST PIERRE, *Una domenica in campagna*, traduzione di Rosanna Carnevale, Arles (Francia), Portaparolet, 2024.
- BOUTIER JEAN, FORNER FABIO, PAOLI MARIA PIA, TINTI PAOLO, VIOLA CORRADO (a cura di), *Le stagioni dell'erudizione e le generazioni degli eruditi. Una storia europea (secoli XV-XIX)*, Bologna, Clueb, 2024.
- BUTTITTA IGNAZIO, *Sintimentali* (poesie), a cura di Emanuele Buttitta, Introduzione di Salvatore Ferlita, Postfazione di Tommaso India, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2024.
- CICOTTI CLAUDIO, *Traces italiennes autour du Luxembourg entre autobiographies et (auto)fictions*, Bruxelles, Peter Lang, 2022.
- CIRESE ALBERTO MARIO, CLEMENTE PIETRO, *Raccontami una storia. Fiabe, fiabisti, narratori*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2021.
- Dagli *Acquaviva D'Aragona ai Delfico. Le élites nell'Abruzzo moderno*, Atti del Convegno (Atri, Palazzo Ducale, 12 novembre 2019; Teramo, Palazzo Delfico, 13 novembre 2019), a cura di Roberto Ricci, Deputazione di Storia Patria negli Abruzzi, L'Aquila, Portofranco Edizioni, 2024.

- D'AMARO SERGIO (a cura di), *Lingue, terre, frontiere nell'opera di Joseph Tusiani*, Nardò (LE), Besa Muci, 2024.
- DEL VECCHIO FELICE, *La chiesa di Canneto*, Postfazione di Norberto Lombardi, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2024.
- DELEDDA GRAZIA, *Giaffà. Racconti per ragazzi*, Introduzione di Elisa Ruotolo, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2024.
- DI LISA DOMENICO, *Adagi, modi di dire e proverbi di Roccapivara*, Prefazione di Nicola Gasbarro, Cerro al Volturno (IS), Volturnia Edizioni, 2023.
- FAVARO FRANCESCA (a cura di), *Sui paesaggi – loci e loca – di Niccolò Tommaseo*, «Rivista di letteratura italiana», 2, 2024.
- «FORUM ITALICUM», vol. 57, 2, November 2023.
- «FRONTIERE», 40, 2023-2024.
- GALLI QUIRINO (a cura di), *L'uomo e l'animale. Dentro e fuori l'Arca*, Atti del XX incontro di “Tra Arno e Tevere” (Canepina, Museo delle Tradizioni Popolari, 8-9-10 settembre 2023), Roma, Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2024.
- GALLI QUIRINO, *Tempo e spazio nella creazione drammaturgica*, Roma, Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2024.
- GRASSANO MATTEO, PANELLA CLAUDIO (a cura di), *Francesco Biamonti: le carte, le voci, gli incontri*, Atti del Convegno internazionale (San Biagio della Cima-Ventimiglia, 22-23 ottobre 2021), Genova, Il Canneto Editore, 2023.
- GUIDA PATRIZIA, REALE CARMEN, SCIANATICO GIOVANNA (a cura di), *Dall'Adriatico al Tirreno. Storie di viaggi Mediterranei nel Rinascimento*, Edizioni Digitali del CISVA, 2023.
- GUIDA PATRIZIA, BELLISSIMO ORIANA, SCIANATICO GIOVANNA (a cura di), *La cultura del viaggio tra Adriatico e Mediterraneo nel Settecento*, Edizioni Digitali del CISVA, 2024.
- IERMANO ANTONIO TONI, *Atomi erranti. Francesco De Sanctis e la cultura della modernità*, Avellino, Renato Pergola Editore, 2024.
- Il dialetto di Roccamandolfi*, Introduzione di Sebastiano Martelli, Prefazione di Rosa Troiano, Cerro al Volturno (IS), Volturnia Edizioni, 2024.
- Il fiore che ti ho mandato l'ho baciato*, Prefazione di Antonia Lezza, Quaderno dell'Associazione Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2024.
- IULIANO GIUSEPPE, *Cantimbanco. Giambi e bagattelle* (poesie), Prefazione di Antonio Spagnuolo, Grottaminarda, Delta3 Edizioni, 2024.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», XVIII, 2, Fall 2023.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol. XIX, 2, Fall 2024.
- «L'IMMAGINAZIONE», 341, maggio-giugno 2024.
- «L'IMMAGINAZIONE», 344, novembre-dicembre 2024.
- «LETTERATURA CAVALLERESCA ITALIANA», IV, 2022.
- «LETTERATURA CAVALLERESCA ITALIANA», V, 2023.

- LEZZA ANTONIA (a cura di), *Tradizione, Tradimento, Tradinvenzione. Sull'opera di Enzo Moscato*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2024.
- MALVINI PAOLO D. (a cura di), *Prima del bivio. Rocco Scotellaro a Trento*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2024.
- MILLEFIORINI FEDERICA (a cura di), *Palazzeschiana*, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2024,
- MUSI AURELIO, *Controrinascimento malinconico*, Napoli, Colonnese Editore, 2024.
- MUSI AURELIO, *Malinconia barocca*, Vicenza, Neri Pozza, 2023.
- MUSI AURELIO, *Maria Sofia. L'ultima regina del Sud*, Vicenza, Neri Pozza, 2022.
- PAOLINO NICOLINO, *Per le strade d'Europa. L'emigrazione temporanea e girovaga delle Mainarde e della Valle del Voltumo (1860-1915)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2024.
- PETRI ELIO, *Giacobbe o elaborazione di un'ossessione*, Testo teatrale inedito, a cura di Roberto Chiesi e Alfredo Rossi, Milano-Udine, Mimesis, 2024.
- POMILIO MARIO, *Interviste (1956-1989)*, a cura di Andrea Gialloredo, con un saggio di Paola Villani, Bari, Les Flâneurs Edizioni, 2024.
- «RIFORMA E MOVIMENTI RELIGIOSI», *Rivista della Società di Studi Valdesi*, 15, giugno 2024.
- ROSA SALVATOR, *Canzonette per musica. Con appendice di inediti*, edizione critica a cura di Paola Baioni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2024.
- SAGGESE RICCARDA, *La narrativa italiana. Antologia di scrittori italiani contemporanei*, Sarno, Buonaiuto Editore, 2023.
- SALFI FRANCESCO SAVERIO, *Della declamazione*, a cura di Matilde Esposito, Napoli, La scuola di Pitagora, 2024.
- SCAFOGLIO DOMENICO, TROIANO ROSA (a cura di), *Lo vernacchio. La Risposta di Luigi Serio al Dialetto napoletano di Ferdinando Galiani*, Nocera Superiore, D'Amico Editore, 2023.
- SCOTELLARO ROCCO VINCENZO, *Il destino più consono. Poesie e prose di ricordi (1982-2024)*, a cura di Giulia Dell'Aquila, Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, Progetto grafico di Palmarosa Fuccella con dieci tavole dell'autore, Potenza, Edizioni Laurita, 2024.
- SCOTELLARO ROCCO, *I fuochi di San Pancrazio*, a cura e con un saggio critico-filologico di Sebastiano Martelli, Prefazione di Goffredo Fofi, Macerata, Quodlibet, 2024.
- SCOTELLARO ROCCO, ROSSI-DORIA MANLIO, *Fare scuola al Sud. Scritti su divario educativo, disuguaglianze e democrazia*, a cura di Pancrazio Toscano, Introduzione di Stefano Consiglio, Postfazione di Marco Rossi-Doria, Roma, Donzelli, 2024.
- SCOTELLARO ROCCO, *Taccuini 1942-1953*, a cura di Franco Vitelli e Giulia Dell'Aquila, Macerata, Quodlibet, 2024.
- SCOTELLARO ROCCO, *Vita di Chironna Evangelico*, Commenti di G. Fofi, G. Arcidiacono, G. Chironna, D. Di Sanzo, M. Gatto, M. Miegge, P. Naso, G. Papagna, V. Spini, Roma, Edizioni Com Nuovi Tempi, 2023.

- SISTO MICHELE, *L'abitazione degli uomini è la terra. Le "Memorie Storiche Topografiche" e la cartografia del Principato Ultra in un manoscritto inedito di Marciano Di Leo*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2024.
- SPAGNOLO UMBERTO, *Storie di personaggi vaganti tra grovigli di delusioni e chimere*, Sarno, Buonaiuto Editore, 2024.
- TATASCIORE GIULIO, *Il mondo impaginato. Geografia, viaggi e consumo culturale nel primo Ottocento*, Roma, Carocci, 2024.
- «TESTO», 87, gennaio-giugno 2024.
- «TESTO», 88, luglio-dicembre 2024.
- TIRRI LUCIA CRISTINA, *Doors of the Past. In flight with the native language*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Intorno a cose dalmatiche e triestine*, Introduzione di Giorgio Baroni, Saggio critico a cura di Francesca Favaro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2024.
- TRAMPUS ANTONIO, *Mappe del tempo. La storia e le altre scienze moderne*, Milano, Unicopli, 2021.
- VALERIO SEBASTIANO, *Per entrare in Paradiso. Dialoghi del Rinascimento alle soglie dell'aldilà*, Napoli, Paolo Loffredo, 2024.
- «VISUAL HISTORY». Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine, X, 2024.
- VITELLA FEDERICO, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio, 2024.
- VITELLI FRANCO, DELL'AQUILA GIULIA (a cura di), *Rocco Scotellaro. Un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Tricarico-Matera, 26-27-28 giugno 2023), Macerata, Quodlibet, 2024.
- WELLS HERBERT GEORGE, *Il soffitto stregato e altre visioni*, versione e cura di Stefano Manferlotti, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2024.

Finito di stampare nel mese di settembre 2025
dalla tipografia Biuonaiuto sas
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)

