

# misure critiche

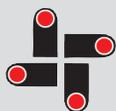
*Rivista semestrale di letteratura*

Nuova Serie

ANNO XVIII

numero 1-2

2019



EDIZIONI  
BUONAIUTO

*Fondatore*

GIOACCHINO PAPARELLI

*Direttore*

SEBASTIANO MARTELLI

*Comitato scientifico*

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

*Redazione*

FEDERICA CAIAZZO - EMANUELA FERRAUTO  
misurecritiche@libero.it

*Segreteria di Redazione*

ANTONIO ELEFANTE  
aelefante@unisa.it

*Direzione e Redazione*

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

*La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.*

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

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

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

ISSN: 0392 - 6397

---

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

## MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XVIII, n. 1-2

Gennaio - Dicembre 2019

### Saggi

- MANUELA MENSORIO, *Sancti Paulini Epigramma: evoluzione tardoantica di un genere letterario*..... pag. 5
- QUIRINO GALLI, *L'eclissi della drammaturgia tra il secondo e il nono secolo dell'era cristiana*..... » 39
- MATTEO BOSISIO, *Tra "cetere" e "fistole": le Rime di Niccolò da Correggio* » 60
- GIOVANNI GENNA, *Dal desiderio mimetico alla scoperta dell'altro da sé. Per una lettura girardiana de L'onda di Luigi Pirandello*..... » 85
- LAVINIA SPALANCA, *L'apostolo e l'utopista. Gli scrittori e la scuola dall'Unità d'Italia ai giorni nostri*..... » 97
- LUIGI MONTELLA, *Arcano «tra paglia e fango»: la poesia di Rimaneli (1970-1988)*..... » 118
- ELEONORA RIMOLO, *«Bontà/solida bontà»: la funzione della pietas nella poesia di Giovanna Sicari*..... » 131
- EMILIO GIORDANO, *Lo sguardo di una abbandonologa. I romanzi di Carmen Pellegrino*..... » 139

### Interventi

- MICHELANGELO FINO, *«L'uomo deve fare, non dire quello che pensa»: Francesco De Sanctis fra critica militante e impegno politico*..... » 165
- ANTONIO GRIECO, *«Gramsci sarà vendicato». Paolo Ricci al treno dei bambini* » 176
- LUIGI FONTANELLA, *Per Mario B. Mignone, paladino della cultura italiana in Nord America (1940-2019)*..... » 184

### Note e Rassegne

- RENATO GENDRE, *Edizioni vasariane*..... » 192
- LORENZO RESIO, *Militanze a confronto*..... » 202
- MARIA LEO, *La voix est lumière dans les poèmes de Giovanni Dotoli*..... » 210

**Recensioni:**

Mario Bocola, Irene Bertelloni, Marika Boffa, Emanuela Ferrauto,  
Francesca Fistetti, Luciano Mariti, Annalisa Pontis, Pasquale Tuscano,  
Marco Viscardi..... pag. 221

*Sancti Paulini Epigramma:*  
evoluzione tardoantica di un genere letterario

1,1. Il *codex Parisinus Latinus 7558*<sup>1</sup>, conservato attualmente nella Biblioteca Nazionale di Parigi, è l'unico testimone a tramandare, ai ff. 87v-90r, un componimento poetico latino cristiano di 110-112 esametri dattilici<sup>2</sup> sotto il titolo *Claudi Marii Victorii epì Alitias Liber IIII Sancti Paulini Epigrammi*<sup>3</sup>. Gli studiosi che se ne sono occupati tendono a fissare la

<sup>1</sup> Consta di 168 fogli, è membranaceo, in minuscola carolina, risalente al IX sec. È stato denominato dapprima *Colbertinus 4133* e poi *Regius 6411*, per assumere infine l'ultima signatura *Parisinus Latinus 7558*. Per una descrizione del codice cfr E. DÜMMLER, *Die handschriftliche Ueberlieferung der lateinischen Dichtungen aus der Zeit der Karolinger*, «Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellschriften deutscher Geschichten des Mittelalters» IV, 1879, pp. 299-301; E. CHATELAIN, *Notice sur les manuscrits des poésies de S. Paulin de Nole*, Paris, 1880, pp. 36-39; la *praefatio* in G. VON HARTEL, *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani carmina*, in CSEL 30, Pragae-Vindobonae-Lipsiae, 1894, pp. VIII-X; A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, «Romanobarbarica», 16, 1999, pp. 97-167, in particolare le pp. 99-101; A. GALLICO, *Note per una nuova edizione dell'Epigramma Paulini*, «Studi Storico-Religiosi», 6, 1982, pp. 163-172, in cui sulla cronologia e sulla specificazione del supporto membranaceo cfr p. 163; A. SALZANO, *Laudes Domini*. Introduzione, testo, traduzione e commento, Università degli Studi di Salerno. Quaderni del dipartimento di scienze dell'antichità, 23, Napoli, Arte tipografica, 2001, p. 9. La questione relativa alle diverse possibili mani intervenute sul *codex* nel corso della tradizione (che qui non prendo in esame), è discussa in K. SCHENKL, *Claudii Marii Victoris oratoris Massiliensis Alethia*, CSEL, Nova series 16/1, Poetae Christiani Minores, pars I, Lipsiae, 1888, pp. 340 ss. e in P.F. HOVING, *A propos de l'édition de l'Alethia de Claudius Marius Victorius* CCL, SEJG, XI, 1960, pp. 193-211.

<sup>2</sup> Il testo trådito dal *Parisinus Latinus 7558* è più o meno lacunoso ai vv. 93-97 per cui il discorso riguardo all'effettivo numero di versi del carme impone una doverosa prudenza.

<sup>3</sup> La *lectio* «Epigrammi» è scorretta come ha già segnalato lo Smolak in K. SMOLAK, *Zwischen Bukolik und Satire: das sogenannte Sancti Paulini Epigramma*, «International Journal of the Classical Tradition», VI, n. 1, Tübingen 1999, p. 5. Se va intesa al caso nominativo, allora la forma corretta è «epigramma»; se al caso genitivo è «epigrammatis» di cui s'incontra anche l'alternativa «epigrammatos» nell'unico caso finora attestato in VITR. 8, 3, 23.

sua collocazione cronologica e la sua ambientazione nell'arco del primo decennio del V secolo sulla scorta di elementi interni<sup>4</sup>.

L'*editio princeps* di questo poemetto fu pubblicata dal teologo Jean De Gagny a Lione nel 1536 con il titolo *Claudii Marii Victoris<sup>5</sup> oratoris Massiliensis de perversis suae aetatis moribus liber quartus. Ad Salmonem<sup>6</sup>*. Se-

<sup>4</sup> Cfr A. GALLICO, *Note per una nuova edizione dell'Epigramma Paulini*, cit., p. 163; A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 98, 104-108 e 133-135; l'edizione dell'opera curata da K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, CSEL, Nova series 16/1, Poetae Christiani Minores, pars I, Lipsiae, 1888, pp. 499-510, dove la questione della datazione è affrontata alla p. 501; cfr altresì la traduzione del testo edito dallo Schenkl, completa di un'introduzione commentata a cura di Aniello Salzano in A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, Salerno, Edisud, 2006, pp. 81-99, in cui le ipotesi sull'inquadramento temporale del carne sono proposte alle pp. 84-85. Più in generale, tra gli altri studi più recenti che si sono occupati dell'*Epigramma Paulini*, vanno menzionati ancora É. GRIFFE, *L'Epigramma Paulini, poème gallo-romain du V siècle*, «REAug.», 2, Paris, 1956, pp. 187-194; P. COURCELLE, *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, troisième édition augmentée, Paris, Etudes augustiniennes, 1964, pp. 87-88, 284 n. 5, pp. 294-295; J. FONTAINE, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III au VI siècle*, Paris, Etudes augustiniennes, 1981, pp. 230 ss.; A. SCHULLER, *Das sogenannte S. Paulini epigramma. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Diss., Wien, 1999. Inoltre, traduzioni parziali di alcuni versi dell'opera sono ricordate da A. FO, *ivi*, p. 104.

<sup>5</sup> È il retore e poeta di Marsiglia Claudio Mario Vittorio vissuto a cavallo tra il IV e il V secolo, autore dell'*Alethia*, una parafrasi poetico-biblica veterotestamentaria in esametri dattilici. Nella tradizione letteraria questo autore è ricordato con più varianti del proprio nome: nei codici del *De viris illustribus* di Gennadio figura come «Victorius» o «Victorinus» mai come «Victor», mentre il *codex Parisinus Latinus* 7558 riporta «Victor» e «Victorius»: così si spiega l'alternanza nei titoli; cfr J. QUASTEN, *Patrologia latina*, III, Torino, Marietti, 1992, p. 301.

<sup>6</sup> Fa parte di *Christiana et docta divi Alchimi Aviti Viennensis archiepiscopi, et Claudii Marii Victoris Oratoris Massiliensis, poemata, aliaque non poenitenda*. Per Ioannem Gaigneium Parisinum Theologum e vetustissimis libris in lucem asserta, suoque nitori restituta, quorum catalogum proxima pagella indicabit. Vaeneunt Lugduni a Vincentio Portonario. Cum privilegio Regio ad quadriennium 1536, dove compare alle pp. 250-254. L'intero volume in cui figura comprende, nell'ordine, dieci opere di Alcimo Avito (pp. 1-165), l'*editio princeps* dei primi tre libri dell'*Alethia* di Claudio Mario Vittorio (pp. 166-249) e la *princeps* del nostro carne. Di un *codex Lugdunensis*, oggi perduto, il teologo riferisce nella prefazione alle pp. 166-167. Egli lo avrebbe scoperto nella biblioteca di un monastero, presumibilmente l'Abbaye de S. André et de S. Martin de l'Île Barbe sull'Arar, nei pressi di Lione, da cui appunto *Lugdunensis*. L'editore avrebbe seguito per l'*Alethia* come per l'opera oggetto della mia trattazione unicamente i rispettivi testi traditi da questo manoscritto, avvertendo inoltre, di essere stato costretto in numerosi luoghi a intervenire su di essi lamentando le pessime condizioni in cui versava il *codex*, frutto del deterioramento dovuto all'antichità, oltre a

guì un'edizione stampata a Parigi nel 1545 a cura di Pierre Drouart che rivela con la prima numerosissime coincidenze, tale da sembrarne quasi una ristampa, pur non essendolo propriamente<sup>7</sup>. Il terzo editore è stato il Fabricius che pubblicò il carme a Basilea nel 1564 in *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana*, anche questa volta in coda ai primi tre libri dell'*Alethia*, con il titolo *Claudii Marii Victoris de perversis suae aetatis moribus, Epistola. Ad Salmonem Abbatem*<sup>8</sup> attenendosi al testo del De Gagny seppur con poche variazioni e confermandone la paternità. L'*editio* del Fabricius fu ristampata in J. P. Migne, *Patrologia Latina*, Parisiis, 1847, t. LXI, coll. 969-972. Il primitivo testo del 1536 del teologo francese fu nuovamente adottato dal Wernsdorf che a propria volta vi intervenne con personali congetture nella sua edizione commentata in *Poetae Latini Minores*, t. III, *in quo satyrici minores, elegiae et liryca variorum*, Altenburgi, 1782, pp. 103-114, riportando il titolo *Claudii Marii Victoris, rhetoris et poetae Christiani, de perversis suae aetatis moribus, epistola ad Salmonem abbatem*, ma ascrivendo invece nella sua prefazione (p. LXVIII) la composizione poetica non più al genere letterario dell'*epistula*, bensì a quello del *sermo* di stampo oraziano, a cui per la sua natura gli sembrò più consono ricondurla. Il primo discutibile testo del De Gagny o l'altro del Fabricius, che in buona sostanza lo riprende, conobbero nel XIX secolo due traduzioni francesi, la prima dell'abate Gorini del 1865 e la seconda di F. Clément del 1876<sup>9</sup>. Si

denunciare le difficoltà di ricostruzione dei contenuti derivate dagli errori imputabili a suo avviso all'incuria del copista. Il De Gagny ha attribuito il poemetto all'autore dell'*Alethia* Claudio Mario Vittorio. La sua *editio princeps*, nella trasmissione del testo, viene dunque a sostituire a modo proprio lo scomparso *codex Lugdunensis*. Schenkl ha messo in dubbio l'esistenza del codice di Lione constatandone la stretta vicinanza al *Parisinus Latinus* 7558 e osservando che laddove il primo sembri sanare le lacune del secondo, in realtà ci si trova in presenza di manipolazioni interpolative del primo editore, che dunque avrebbe secondo lui attinto al *Parisinus* inventando il racconto del ritrovamento del *Lugdunensis* e del cattivo stato in cui si presentava per giustificare la propria incapacità di decifrare e all'occorrenza di sanare le *lectiones* dell'unico testimone superstite: cfr K. SCHENKL, *Claudii Marii Victoris oratoris Massiliensis Alethia*, cit., pp. 337ss.; l'ipotesi di Schenkl viene sostenuta dal Fo (cfr A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., p. 97-101).

<sup>7</sup> Della quale riferisce K. SCHENKL, *ivi*, p. 339.

<sup>8</sup> *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana, et operum reliquiae atque fragmenta: thesaurus catholicae et orthodoxae ecclesiae, et antiquitatis religiosae, ad utilitatem iuventutis scholasticae: Collectus, emendatus, digestus, et commentario quoque expositus, diligentia et studio Georgii Fabricii Chemnicensis*, Basileae, 1564, coll. 349-352.

<sup>9</sup> Cfr A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 99-103.

deve poi allo Schenkl la prima edizione affidabile del poemetto (cfr nota 4), per la ricostruzione del cui testo l'editore ha attinto esclusivamente al *codex Parisinus Latinus* 7558, apponendo all'opera il titolo *Sancti Paulini Epigramma*, e al contempo negandone l'attribuzione al retore Claudio Mario Vittorio. Il titolo trådito del nostro componimento sarebbe individuabile dunque solo in *Sancti Paulini Epigrammi*<sup>10</sup>, i cui versi lo Schenkl non identifica con il libro quarto dell'*Alethìa*, né a suo avviso sono riconducibili all'autore del poema epico biblico che nel *codex Parisinus* li precede<sup>11</sup>. A sostegno di questa tesi è possibile produrre la testimonianza offerta dal *De viris illustribus* di Gennadio, il quale afferma che «Victorius», retore di Marsiglia, compose un commento sulla Genesi in versi in quattro libri che trattava gli episodi dall'inizio fino alla morte di Abramo<sup>12</sup>. Ora, l'unico *codex* ad aver tramandato l'*Alethìa* è il *Parisinus* ai ff. 44v-87v, nel quale i libri del poema biblico sono solo tre e del quarto resta soltanto l'*incipit* che erroneamente è venuto nella tradizione a fondersi con il titolo *Sancti Paulini Epigrammi* fino all'*editio* chiarificatrice dello Schenkl. Il terzo libro del poema veterotestamentario giunge soltanto fino alla distruzione di Sodoma e Gomorra (*Gn* 19, 29) e non alla fine del patriarca Abramo (*Gn* 25, 7-9), di cui non vi è traccia, come di altri argomenti dell'Antico Testamento e tantomeno di una configurazione poetica da parafrasi epico-biblica nel *Sancti Paulini Epigramma*, o *Epigramma Paulini*<sup>13</sup>, come viene dagli studiosi comunemente denominato. La notizia riferita da Gennadio e l'*incipit* del *Parisinus* cui non fa seguito il racconto della Genesi in versi lasciano presupporre che il IV libro sia andato perduto<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Ho qui trascritto nuovamente l'intestazione come è stata tramandata, pur avendo già evidenziato alla nota 3 la scorrettezza grammaticale della forma «epigrammi».

<sup>11</sup> Cfr K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 499 e *Claudii Marii Victoris oratoris Massiliensis Alethìa*, cit., p. 342.

<sup>12</sup> Cfr E. C. RICHARDSON (cur.), *Hieronymus. Liber de viris inlustribus. Gennadius. Liber de viris inlustribus*. O. VON GEBHARDT (cur.), *Der sogenannte Sophronius*, Leipzig, 1896, pp. 81-82.

<sup>13</sup> Su questa definizione generalmente accolta ed impiegata cfr A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., p. 103. Già il Labbe ha fatto cenno ad alcuni manoscritti che non nomina in cui il poemetto, ch'egli menziona dapprima come epistola, reca la denominazione di *Paulini Epigramma ad Salmonem*: cfr PH. LABBE, *Dissertationis philologicae de scriptoribus ecclesiasticorum*, t. II, Parisiis, 1660, p. 463.

<sup>14</sup> In merito all'informazione trasmessa da Gennadio e alla probabilità che il IV libro dell'*Alethìa* annunciato dal *codex Parisinus* al f. 87v sia andato disperso cfr K. SCHENKL, *Claudii Marii Victoris oratoris Massiliensis Alethìa*, cit., pp. 346-348 e J. QUASTEN, *Patrologia latina*, cit., pp. 301-302.

1, 2. L'argomento del carne è sviluppato in forma dialogica, e si svolge come una meditazione etica cristiana sugli effetti materialmente e moralmente devastanti delle prime ondate di incursioni barbariche nei territori ad ovest dell'impero romano, che sono causa dell'inasprimento della corruzione nei costumi di vita degli uomini e più ancora in quelli delle donne delle città e forse anche di fuori città, sprezzanti della parola di Dio. L'amarezza del tono narrativo talvolta si trasforma in vera e propria condanna. La discussione è tuttavia chiaramente affrontata da una prospettiva di conquistata serenità interiore prima ancora che ambientale: il contesto con buona probabilità monastico, la quiete dunque di un cenobio fuori dallo spazio urbano, non è chiaro se anch'esso toccato o meno dalle scorrerie degli invasori. Il tranquillo ritiro degli uomini di Dio è tratteggiato nel carne attraverso il richiamo al modello virgiliano delle Bucoliche pur rivisitato in chiave cristiana nella dimensione di pace offerta dal monastero e conseguentemente di distacco dal clima di decadenza, di violenze e devastazioni che già a partire dal III secolo aveva iniziato a minare la stabilità politico-sociale dell'impero d'Occidente.

1, 3. Per quanto riguarda l'area geografica di provenienza dell'opera, pochi sono gli indizi per confermare l'ipotesi più diffusa che la colloca nella Gallia Narbonense, la quale poggia sull'elencazione esplicita dei tre popoli barbari invasori, Vandali, Alani e Sarmati (vv. 18-19) che proprio nell'arco del primo decennio di V secolo invasero quella regione saccheggiandola<sup>15</sup>. Già Schenkl riteneva però oscura la menzione dei Sarmati, genti che a suo avviso il poeta ha distinto dalle altre perché ne ignorava l'appartenenza alle medesime tribù degli Alani, e generica la denominazione di Rifei al v. 94, mutilo, con la quale sono annoverati indistintamente questi popoli stranieri provenienti dal nord Europa<sup>16</sup>. Al fine di una possibile compatibilità del contesto di riferimento con la Gallia meridionale Schenkl ha emendato al v. 105 il trådito «tecumque», con «<ad>Tecumque», dunque con il nome di un fiume della terra dei *Sordones* ricordato da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* (III, 32)<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Cfr A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., alle pagine indicate alla nota 4 e A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., p. 85.

<sup>16</sup> Cfr K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 501.

<sup>17</sup> Nei codici di Plinio compare alla volte la forma in accusativo «Tetum», altre volte «Tetum» cfr A. FO., *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., p.111 che riferisce quanto annotato dallo Schenkl in apparato, p. 507.

per indicare probabilmente in *Ruscino Latinorum* che sorgeva nei pressi di quel corso d'acqua, la città più vicina al monastero. La congettura di Schenkl è tuttavia alquanto improbabile. L'andamento del verso infatti salvaguarda la *lectio* «tecumque». Ai vv. 103-105 o 105-107 (a seconda se si calcolino complessivamente 110 o 112 versi) tramandati, si legge infatti «nunc age, care pater, cupido mihi fare vicissim, /qua te digna satis requies susceperit, ex quo/ te corde hinc gestans abii tecumque resedi»<sup>18</sup>. I versi appartengono nel dialogo alla battuta del più giovane dei personaggi che ha fatto ritorno presso il luogo di sacralità dopo un periodo in città e che si rivolge al monaco più anziano rimarcando il proprio affetto per lui con la ripetizione del pronome «te» all'inizio del primo e del secondo emistichio. I due pronomi «te» del v. 105 (o 107) seguono il «te» di v. 104 (o 106), a sottolineare quanto il «care pater» sia stato e sia per il giovane un esempio di spiritualità.

1, 4. L'autore è sconosciuto. L'attribuzione a Paolino da Nola è negata dallo Smolak soprattutto per ragioni di lingua e di stile<sup>19</sup> e dal Fo che, sulla scorta della proposta finora più fondata sull'origine geografica del carne, nota come agli inizi del V secolo il poeta originario di Burdigalia si fosse già trasferito in Campania<sup>20</sup>. Forzata invece, per ammissione dello stesso Schenkl che accolse un suggerimento del Petschenig, la ricerca del versificatore dell'*Epigramma* nell'oscuro vescovo «Paulinus» della città gallica di «Biterrae», oggi Béziers<sup>21</sup>, ipotesi avanzata soprattutto per tentare di metter insieme indizi convincenti ad accreditare come reale lo scenario del sud della Gallia del primo decennio del V secolo. Un'ulteriore tesi induce a considerare il «Paulinus» del titolo come un'*auctoritas* sotto la quale il vero autore si sarebbe celato per garantire fortuna e sopravvivenza

<sup>18</sup> «Adesso, suvvia, caro padre, a me desideroso di a tua volta/ in quale luogo ti abbia accolto una pace così degna, da quando/io mi allontanai da qui portando nel cuore te e insieme a te restai».

<sup>19</sup> Cfr K. SMOLAK, *Zwischen Bukolik und Satire: das sogenannte Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 4.

<sup>20</sup> Cfr A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., p. 106.

<sup>21</sup> Cfr K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 502 che indica la fonte dalla quale è tramandato il nome del vescovo nel cap. XXV del *Chronicon* di Idazio (MGH, *Auct. ant.*, XI, *Chronica minora saec. IV. V. VI. VII*, vol. II, Berlino, 1984, p. 20 n. 73 dove il capitolo contenente la testimonianza corrisponde alla datazione a margine 419 a); cfr a tal proposito anche A. FO, *ivi*, pp. 106-108.

alla propria opera<sup>22</sup>. In ogni caso, l'autore si rivela dotato di una buona cultura classica. Il suo modello principale è Virgilio, come per ogni poeta latino cristiano colto, nella lingua, nello stile e nella metrica, insieme ad Orazio, Lucrezio, Ovidio ai quali sono riconducibili frequenti riprese e richiami, unitamente alla menzione esplicita di personaggi e di altri esponenti della poesia latina pagana. Accanto a questi però l'ispirazione, la fonte fondamentale è da individuare nella Sacra Scrittura<sup>23</sup>.

2, 1. *L'Epigramma Paulini* presenta dunque numerosi problemi interpretativi irrisolti, comprese questioni di carattere filologico-testuale. Uno degli aspetti più chiari è il messaggio centrale trasmesso dall'opera: la contrapposizione tra una spiritualità fondata sull'esempio biblico, sull'incrollabile fedeltà a Cristo e sulla speranza della *salus* eterna, e un *modus vivendi* governato dal vizio e dagli eccessi del malcostume di quanti, incuranti del messaggio di salvezza, si rivelano dediti alle materialità, contrapposizione che addita nell'inosservanza dei valori cristiani la causa di tutti i mali della società contemporanea, anche della sconfitta di fronte alle incursioni barbariche, e che d'altro canto esalta l'esistenza di una minoranza di anime di giusti alla quale potersi aggrappare per non lasciar svanire la speranza di un mondo migliore.

Un'incognita è rappresentata invece dalla corretta definizione del numero dei personaggi. Ho già accennato alla forma narrativa dialogica del poemetto. Due sono gli interlocutori tramandati con sicurezza dalla tradizione manoscritta: «Thesbon» e «Salmon»<sup>24</sup>. Rimane ancora in discussione il confine tra le singole battute dei parlanti e da alcuni studiosi viene

<sup>22</sup> Per la congettura per cui «Sanctus Paulinus» rappresenterebbe un'*auctoritas* cfr A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., p. 84 che giustifica anche l'appellativo «sanctus» con cui viene qualificato nel titolo trådito, sottolineando come tale aggettivo sia adatto a definire convenientemente i poeti cristiani in genere, concetto già espresso dal Salzano in *Laudes Domini*. Introduzione, testo, traduzione e commento, cit., p. 65-67.

<sup>23</sup> Per un'accurata analisi critica sul rapporto tra il poeta dell'*Epigramma Paulini* e i suoi modelli pagani e cristiani, sugli effettivi recuperi operati e sulle modalità con cui sono stati reimpiegati cfr A. GALLICO, *Note per una nuova edizione dell'Epigramma Paulini*, cit..

<sup>24</sup> «Thesbon» è alternato nel *Parisinus* a «Thisbon». Come «Salmon» riscontrabile in *Rut* 4, 20-21 e *Mt* 1, 4-5 a proposito della genealogia di Davide, anche «Thesbon» è un nome di ascendenza biblica, infatti Θεσβίτην è attributo del profeta Elia in *1Re* 21, 17: la notizia è riportata da K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 500, e da A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., p. 111 relativamente all'appellativo «Salmon».

attribuito un senso al discorso scorgendovi la partecipazione di un terzo uomo<sup>25</sup>. Non mi è possibile dilungarmi in questa sede sottoponendo a un confronto puntuale le varie strutturazioni del carne proposte dai singoli esegeti che se ne sono occupati<sup>26</sup>, ma non posso fare a meno di apprezzare in ogni caso le tesi che hanno provato a dimostrare l'alternanza di tre voci tentando di districarsi in un'articolazione più complessa dei versi.

Riassumendone brevemente lo svolgimento è possibile affermare che: presumibilmente in un monastero, al di fuori del contesto urbano, un monaco di età più matura preposto all'accoglienza degli ospiti, «Thesbon», riconosce subito e introduce negli spazi del tempio di Dio, in un antro dove egli stesso ha costruito sedili di erba di vive zolle per il riposo dei fratelli, un giovane, «Salmon», di ritorno da una permanenza in città. «Salmon» si era dapprima formato spiritualmente dimorando presso quel cenobio per poi trasferirsi per un periodo in una fiorente metropoli del luogo, dove ha assistito contemporaneamente alla rovina e alla distruzione dei simboli della civiltà romana accanto al più grave degrado morale imperante. Di questa disastrosa situazione riferisce a «Thesbon» dietro sua espressa richiesta. Inizia così la conversazione in cui come già detto sopra, la spiritualità cristiana fa da contraltare a una secolarizzazione inguaribile. Verso il finale i due sono reciprocamente confortati dall'esempio dei molti pii che ancora ispirano i giusti in direzione di un cammino salvifico. In conclusione «Salmon» chiede a «Thesbon» di raccontargli del tempo vissuto in sua assenza all'insegna della pace più preziosa. «Thesbon» vorrebbe poter soddisfare la sua curiosità, ma è calata la sera, e così il discorso viene

<sup>25</sup> La presenza di due soli personaggi è sostenuta dal Fo *Ibidem* e ivi pp. 126 ss. e 154-163; dall'Ebert che distingue due dialoganti, mentre il terzo personaggio, «Thesbon», verrebbe soltanto menzionato per nome cfr Id. ivi pp. 109-110; e dal Green in R. P. H. GREEN, *Tityrus lugens*, «Studia Patristica» 15, Berlino, 1984, pp. 75-78 dove la questione è affrontata alla p. 76; mentre favorevoli al numero di tre si rivelano lo Schenkl cfr K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., pp. 500-501 e A. Fo, ivi, pp. 111 ss.; il Manitius, il Griffe e l'Helm per i quali e per altri autori della medesima opinione cfr ancora A. Fo, ivi, pp. 111-118; il Chiappiniello cfr R. CHIAPPINIELLO, *Feminei furores. Prudentius' Hamartigenia and the Epigramma Paulini*, «VigChr» 63, 2009, pp. 169-188 in particolare pp. 173-174; lo Smolak in K. SMOLAK, *Zwischen Bukolik und Satire: das sogenannte Sancti Paulini Epigramma*, cit., in cui cfr la suddivisione delle battute del dialogo alle pp. 8 ss.; e il Salzano in A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., p. 86-87.

<sup>26</sup> Per il quale rimando al contributo del Fo, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 108-118 e 126-135, che descrive dettagliatamente le differenti posizioni assunte in merito.

rimandato al giorno successivo mentre rientrano all'interno dell'edificio<sup>27</sup>.

Lungi ora dall'indicare le rispettive battute nel complesso degli almeno noti 110 o 112 esametri, mi permetto avanzare, muovendo l'indagine a partire da una sezione più circoscritta del testo poetico, il mio personale punto di vista sulla controversia, per cui i soli versi dell'intero carme che non ritengo possibile attribuire a nessuno dei due personaggi secondo uno svolgersi coerente sono i vv. 1-7. È a mio avviso riscontrabile l'inizio del dialogo soltanto a partire dal v. 8: «Dic igitur, Salmon, quae rerum nunc tibi sors est»<sup>28</sup>. Per meglio analizzare l'*incipit* del componimento, trascrivo di seguito il testo edito dallo Schenkl (*Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 503):

- 1 Si domini templum supplex peccator adisti,  
immo et custodem templi populique magistrum,  
quot sunt hic homines, tot Christi altaria vises:  
sed si conlatis iuvat indulgere loquellis,  
5 hic habitat tuus ille hospes, mea viscera, Thesbon,  
cui fratrum ad requiem frondosae vitis in antro  
herbida caespitibus sunt structa sedilia vivis<sup>29</sup>.

Sembra qui evidente che il discorso si rivolga a chiunque giunga al «templum Domini» trovandosi nella condizione di «peccator», ma non a «Thesbon», dal momento che è chiaro dal v. 5 ch'egli abita già lì.

Ma oltre a «Thesbon» che accoglie a quanto pare gli ospiti per offrir loro riposo in un fraterno clima colloquiale, chi sono gli «homines» che potrai incontrare «si domini templum supplex peccator adisti»? La cristianità del luogo è qui ben evidenziata dalla totale corrispondenza tra il numero degli uomini che si trovano *in loco* e gli altari di Cristo che è possibile vedere, concetto in cui scorgo un rimando per antitesi al discorso di Paolo agli

<sup>27</sup> Non è certo se i due si allontanano ancora insieme oppure ciascuno per conto proprio, in ogni caso, per il τόπος che vede la conclusione di un dialogo con la separazione degli interlocutori e talvolta anche con il rimando della discussione al giorno successivo cfr Cic. *nat. deor.* 3, 94 e Min. Fel. 40 (CSEL 1-2, p. 56), riferimenti già evidenziati dal Green, in *Tityrus lugens*, cit., p. 77, nota 17.

<sup>28</sup> Riporto il verso come è edito in K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 503.

<sup>29</sup> Vv. 1-7 : «Se da supplice peccatore sei giunto al tempio del Signore, / anzi al custode del tempio e maestro del popolo, / quanti sono qui gli uomini, tanti altari di Cristo visiterai: /ma se ti fa piacere concederti a uno scambio di parole, / qui abita quel tuo noto ospite, vita mia, Thesbon, / dal quale per il riposo dei fratelli in un antro di frondosa vite/ sono stati costruiti sedili d'erba fatti di vive zolle».

Ateniesi in *Act* 17, 22-23. Nell'*Epigramma Paulini* infatti la correlazione «quot homines [...] tot altaria Christi [...]» contribuisce a delineare la completa adesione alla fede cristiana del contesto di riferimento, fede che era destinata ormai ad una progressiva affermazione nella società d'Occidente, mentre nel discorso paolino, ambientato nei primissimi anni del cristianesimo, il nuovo apostolo si trova al cospetto di una moltitudine di altari ancora pagani e di uno solo dedicato con un'iscrizione a un dio ignoto, ch'egli identifica con il Dio cristiano e che intende annunciare agli Ateniesi.

Appare in ogni caso singolare l'accostamento uomini-altari.

L'esegesi ricorrente che fino a questo momento ha trovato accoglimento, interpreta il v. 3 in funzione di *1Cor* 3,16 ss. e 6,19-20 che afferma che lo Spirito di Dio dimora in ciascuno dei veri cristiani facendo sì che ogni singolo diventi tempio di Dio e di conseguenza che l'intera comunità dei credenti venga ad assumere le sembianze nel suo complesso di un unico edificio sacro, immagine di Cristo che vi abita. Ciascun devoto autentico è dunque un monumento sacro perché accoglie il Cristo e deve essere immaginato come una Sua emanazione sulla terra. Nel monastero, secondo tale lettura, tutti gli «homines» sono monaci e dunque metaforicamente altari di Cristo, cioè Suoi rappresentanti nel mondo, una formula descrittiva analoga a quella tramandata dall'epistola paolina per suggerire l'accostamento tra i religiosi e solide costruzioni, simbolo di sacralità, come i templi, alle quali si potranno avvicinare i «peccatores» certi di un conforto e di un riposo spirituale capace di assicurar loro una propria pace interiore<sup>30</sup>. Ritengo tuttavia, che la questione sia stata trattata troppo sommariamente e che la prossimità tra il concetto di «templum Domini» e quello di «altaria Christi» non appaia affatto così consequenziale.

Andando più in profondità alla mentalità cristiana dei primi secoli e provando a osservare più dall'interno le pratiche religiose e di pensiero ad essa connesse è possibile constatare come «altaria Christi» sia invece un concetto ricorrente nell'immaginario culturale cristiano nel quale contribuisce significativamente a sostanziare la devozione ai martiri. L'espressione è rintracciabile in almeno tre epigrammi damasiani<sup>31</sup> in esametri dattilici

<sup>30</sup> Cfr K. SMOLAK, *Zwischen Bukolik und Satire: das sogenannte Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 8 e A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 122-123 e 126.

<sup>31</sup> Damaso I fu papa dal 366 al 384. Il suo nome rimane legato oltre che alla redazione della *Vulgata* ch'egli commissionò a Girolamo, anche alla fioritura dell'epigramma latino cristiano al quale conferì dignità letteraria. In Occidente, la consuetudine di incidere

scolpiti rispettivamente su singoli sepolcri o sulle pareti di cimiteri<sup>32</sup>. Eloquente è a tal proposito l'*elogium* del martire Gorgonio, la cui tomba si trovava sulla via Labicana a Roma. Ne riporto di seguito i versi utili ad illustrare il valore connesso a questa simbologia:

Martyris hic tumulus magno sub vertice montis  
 Gorgonium retinet servat qui altaria Christi.  
 Hic quicumque venit sanctorum limina quaerat;  
 inveniet vicina in sede habitare beatos, [...] <sup>33</sup>

Il Ferrua ha spiegato nel suo commento al testo come «servat altaria Christi» vada inteso come ‘fare la guardia’, ‘vigilare presso gli altari di Cristo’, ‘custodire gli altari di Cristo’, ‘averne cura’ in riferimento ad uno degli usi attestati nei sepolcreti ipogei, affermatosi specialmente con la diffusione del culto dei martiri nel IV e praticato ancora nel corso del V

solenni epigrafi elogiative soprattutto sui sepolcri dei martiri, si era diffusa all’indomani del cosiddetto Editto di Milano del 313. Damaso nel corso del proprio pontificato s’impegnò a restaurare chiese, catacombe e altri luoghi di culto, individuando molte tombe di martiri e promuovendone la venerazione. I suoi epigrammi, per lo più in esametri, trovarono una propria funzionalità non solo sugli edifici, ma furono anche tramandati come prodotti letterari. Poche sue composizioni appartenenti a questo genere della letteratura non sono state destinate a contesti sacri, come si evince dagli argomenti ai quali sono dedicati, ma sono state concepite soltanto per un fine poetico. A Damaso sono attribuibili circa una sessantina di epigrammi, di altri è discussa l’autenticità; quelli incisi su materiale lapideo non sono giunti tutti integri, di alcuni di essi rimangono soltanto pochi frammenti. Cfr A. RONCONI-M. R. POSANI-V. TANDOI, *Storia e antologia della letteratura latina*, III, Firenze, Le Monnier, 1990, pp. 265-266; CH. PIETRI-M. GHILARDI, *Damaso*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, a cura di A. Di Bernardino, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp.1325-1329; J. FONTAINE, *La letteratura cristiana antica*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 117-118.

<sup>32</sup> Le iscrizioni di carattere dedicatorio e votivo venivano incise sulle facciate di edifici funerari, sugli architravi delle porte, o inserite all’interno di mosaici sui pavimenti oppure applicate su elementi interni quali altari, cancelli ecc... Altre dediche erano apposte su oggetti sacri come lucerne, croci votive di metallo e altri arredi funerari: cfr N. DUVAL, *Martirio. IV. Iscrizioni relative ai martiri* in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2, a cura di A. Di Bernardino, Genova-Milano, Marietti, 2007, pp. 3092-3094.

<sup>33</sup> «Questo tumulo di martire sotto un profondo ipogeo conserva Gorgonio, che custodisce gli altari di Cristo. Qui chiunque viene cerchi i sacri dei santi; troverà che nella vicina sede abitano i beati [...]». Il testo latino è quello edito nella sua edizione critica da A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1942, pp. 164-166. Ferrua precisa come il sepolcro del martire Gorgonio fosse situato nell’antro più interno del cimitero detto «ai due allori»: cfr p. 165.

secolo, di collocare gli altari presso le tombe di uomini venerabili. Tale ubicazione intendeva stabilire una stretta connessione con il *sepulcrum martyris*, affinché l'altare di Cristo e il sepolcro fossero percepiti come una cosa sola. Per l'esattezza, l'eucaristia veniva celebrata proprio sulla copertura orizzontale della sepoltura che conteneva il corpo del beato, le cui spoglie riposavano all'interno e dunque sotto il coperchio e perciò sotto l'altare. Quindi i martiri, e i santi in genere,<sup>34</sup> custodiscono gli altari di Cristo perché i loro resti mortali occupano lo spazio chiuso al di sotto della lastra su cui si santificano il corpo e il sangue del Salvatore. Il sarcofago al quale viene direttamente sovrapposto il piano di pietra in funzione di mensa eucaristica oltre a costituire una tipologia di inumazione per i *corpora martyrum* documentata nelle catacombe, si rivela senza dubbio la più adeguata dal punto di vista strutturale a trasmettere il concetto *sepulcra martyrum*=*altaria Christi* ed è per lo più del genere di quelle a cui si riferiscono gli *elogia* damasiani. Le sacre spoglie consacravano gli altari. Esistevano tuttavia nello stesso periodo soluzioni alternative come quelle che in una cripta o nel *cubiculum* di un ipogeo prevedevano soltanto pochi altari con intorno più tombe di martiri, senza mutare minimamente nei fedeli il modello di pensiero sopra descritto, che si perpetuerà autentico anche quando invece della salma di un beato saranno conservate, soprattutto a partire dal V secolo, soltanto alcune sue reliquie o reliquie di più santi nelle strutture architettoniche sottostanti il piano *altaris*<sup>35</sup>. Al di là

<sup>34</sup> Non c'è differenza tra il culto indirizzato ai martiri e quello rivolto ai santi non martiri. Fino alla fine del IV sec. sono stati venerati soltanto martiri, mentre subito dopo, le ritualità e la devozione di cui venivano resi oggetto si estesero anche a tutti coloro che erano ritenuti in una condizione di piena beatitudine eterna indistintamente: cfr V. SAXER-S. HEID, *Martirio. II. Culto dei martiri, dei santi e delle reliquie* in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2007, pp. 3078-3083.

<sup>35</sup> Nel corso della tarda antichità, del Medioevo e dei secoli a seguire si assisterà anche alla costruzione sopra luoghi funerari precedenti dedicati alla devozione di martiri o solamente santi, di basiliche e chiese, il cui altare sorgerà in perfetta corrispondenza con cripte, tombe o reliquiari sacri più antichi, situati in strati poco più giù di esso o addirittura al di sotto del pavimento a un livello inferiore, come nel caso della basilica di S. Pietro in Vaticano in cui la tavola eucaristica sorge idealmente al di sopra della sepoltura del primo papa. Per una panoramica sul rapporto tra tombe e reliquie di personalità venerabili con i rispettivi altari nei luoghi di culto di tutta l'area del Mediterraneo cfr. N. DUVAL, *Edificio di culto. III. I dispositivi liturgici nella chiesa* in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp. 1558-1567. Cfr inoltre l'approfondimento *Altare, 2. Archeologia cristiana*, a cura di A. Ferrua, in *Enciclopedia cattolica* I, Firenze, Sansoni, 1948, p. 920-922, in particolare la p. 922 sul culto liturgico dei martiri a partire dal II secolo e sulla relazione affermatasi tra martire e altare nel corso dei secoli.

delle iscrizioni damasiane offrono una testimonianza letteraria significativa di questo inscindibile rapporto tra l'altare di Cristo e i resti o soltanto reliquie di gloriosi testimoni della fede PRUD. *perist.* 5, 513-520: «Sed mox subactis hostibus/ iam pace iustis reddita/ altar quietem debitam/ praestat beatis ossibus;/ subiecta nam sacrario/ imamque ad aram condita/ caelestis auram muneris/ perfusa subter hauriunt»<sup>36</sup>e PAUL. NOL. *epist.* 32, 10: «Basilica igitur illa, quae ad dominaedium nostrum communem patronum in nomine domini Christi dei iam dedicata celebratur, quattuor eius basilicis addita, reliquiis apostolorum et martyrum intra absidem trichora sub altaria sacratis non solo beati Felicis honore venerabilis est»<sup>37</sup>e ancora 32, 11: «Sancta deo geminum velant altaria honorem, cum cruce apostolicos quae sociant cineres. Quam bene iunguntur ligno crucis ossa piorum [...]»<sup>38</sup>. Il sangue versato da ciascun martire rinnova ogni volta la passione del Redentore. La posizione degli altari rispetto alle sacre sepolture è proiezione in concreto della vicinanza dei santi al Signore. A far sì che tale concezione rappresentasse qualcosa di più di una semplice consuetudine di pensiero dei fedeli deve aver di sicuro contribuito la visione descritta in *Ap* 6, 9: «et cum (agnus) aperuisset quintum sigillum vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei et propter testimonium quod habebant»<sup>39</sup>. Altrettanto esplicito è il concetto nell'e-logio di Damaso dei santi che giacciono accanto ai papi, collocato nel Cimitero di Callisto<sup>40</sup> a Roma:

<sup>36</sup> CCsl 126, p. 311-312. Trad. : «Ma presto, vinti i nemici, resa ormai la pace ai giusti, l'altare concede la meritata quiete alle sacre ossa; sepolte nel sacrario, riposte nel profondo dell'ara, da laggiù esse aspirano il profumo del sacrificio celeste (cioè della celebrazione eucaristica) e se ne impregnano». (Spinelli).

<sup>37</sup> CSEL 29, pp. 286-287. Trad. : «Dunque quella nota basilica già dedicata, in nome del Signore Cristo Dio, al nostro santo patrono della comunità, la quale, insieme a quattro sue basiliche, è spesso visitata, è da venerare in onore non soltanto del beato Felice, per la presenza di reliquie di apostoli e di martiri consacrate sotto gli altari con tre nicchie, all'interno dell'abside».

<sup>38</sup> CSEL 29, p. 287. Trad.: «I santi altari, che associano le ceneri degli apostoli alla croce, adombrano un duplice onore a Dio. Quanto convenientemente sono unite le ossa dei pii al legno della croce».

<sup>39</sup> «E quando (l'agnello) aprì il quinto sigillo, vidi sotto l'altare le anime degli sgozzati a causa della parola di Dio e della testimonianza che avevano» (Romeo). L'agnello che compare in *Ap* 5, 6 ss. rappresentato nell'atto di sciogliere i sette sigilli posti a chiusura di un libro incarna il Cristo, che dopo un serie di calamità che avverranno sulla terra, enumerate in corrispondenza dell'apertura di ciascun sigillo, tornerà re e giudice per il giudizio finale.

<sup>40</sup> Dell'epigramma inciso su marmo rimangono solo frammenti. L'epigrafe viene riferita all'intero cimitero di Callisto sebbene i resti lapidei siano riemersi per l'esattezza

Hic congesta iacet, quaeris si, turba piorum.  
 Corpora sanctorum retinent veneranda sepulcra:  
 sublimes animas rapuit sibi regia caeli.  
 Hic comites Xysti<sup>41</sup> portant qui ex hoste tropaea;  
 hic numerus procerum servat qui altaria Christi [...] <sup>42</sup>

A proposito del verso che nomina i compagni di Sisto, colgo l'occasione per spostare l'attenzione su di una metafora con cui nella mentalità cristiana fin dai primi secoli viene percepita la figura del martire alla luce della tragica morte e della passione che l'ha determinata e in sostanza del suo sacrificio: il *martyr* riporta dalla battaglia contro il nemico un trofeo di vittoria, che corrisponde al proprio corpo torturato, il trofeo della vittoria sulla morte perché gli ha garantito la *salus aeterna*. Il primo trofeo di cui in un certo qual modo diventano parte e in virtù del quale acquistano senso tutti i corpi di martiri-trofei è la croce di Cristo, strumento di passione del redentore e simbolo di vittoria. Il modello di pensiero per cui la croce è connotata come trofeo, nato come τόπος emblematico della teologia asiatica cristiana quartodecimana di II secolo, bollata come eretica intorno

---

in due cubiculi, la cripta dei papi e il cubicolo di S. Cecilia. Dunque l'iscrizione sarebbe con precisione da attribuire soltanto a sepolcri di questi due ambienti: cfr A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana*, cit., pp. 119-120. L'intero complesso della necropoli è meglio noto come catacombe di S. Callisto dal nome del diacono di origine servile che per nomina del papa Zefirino nella prima metà del III secolo fu incaricato di sovrintendere all'organizzazione di questo spazio sacro. Callisto fu successivamente a propria volta papa (217-228) e morì martire. Nelle catacombe a lui intitolate hanno trovato riposo le salme di quasi tutti i papi del III secolo tra cui quella di Zefirino. Sulla figura di Callisto cfr B. STUDER, *Callisto I*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2006, p. 841; mentre sugli aspetti relativi all'origine, alla tipologia e allo sviluppo delle aree cimiteriali cristiane cfr U. FASOLA, *Cimitero*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp. 1015-1027.

<sup>41</sup> Sono i diaconi martirizzati nel 258 insieme al papa Sisto II (257-258) proprio nel cimitero di Callisto a seguito dell'editto di Valeriano emanato in quello stesso anno: cfr A. FERRUA, *ivi*, in particolare p. 122 e A. DI BERARDINO, *Sisto II*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 3, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2008, pp. 5032-5033.

<sup>42</sup> «Se chiedi, giace qui, raccolta insieme, una moltitudine di pii. I venerabili sepolcri contengono i corpi dei santi: la reggia del cielo rapì a sé le anime sublimi. Qui (giacciono) i compagni di Sisto che portano trofei dal nemico; qui la schiera dei pontefici sentinelle degli altari di Cristo». Il testo latino che riporto è anche questo edito da A. FERRUA, *ivi*, pp. 119-123.

al 190 da papa Vittore, svincolato dalle valenze che rivestiva nell'ambito di questa speculazione, prende piede come luogo comune autonomo per affermarsi nella letteratura cristiana antica greca e latina<sup>43</sup>. Il Ferrua ha sottolineato a proposito delle sezioni del cimitero in cui era collocato quest'epigramma che il luogo non permetteva che ad ogni tomba corrispondesse il proprio altare, ma che vi fossero solo alcuni altari, per cui le sante spoglie riposavano intorno ad essi e non collocate al di sotto, secondo uno schema organizzativo al quale ho precedentemente accennato<sup>44</sup>.

Ho ritenuto utile questa breve digressione per sottolineare come l'immaginario cristiano dei primi secoli, e tardoantico, si costruisca attraverso associazioni di idee che producono espressioni figurative, come il *corpus martyris*=*tropaeum* o i *sepulcra martyrum*=*altaria Christi*, che plasmano la

<sup>43</sup> Sul corpo dei martiri come trofeo cfr J. BERNARDI, *Le mot τρόπαιον appliqué aux martyrs*, «VigChr» 8, 1954, pp. 174-175 in cui ad esso sono associate altre formule derivate dal linguaggio militare; sulla croce quartodecimana assimilata al concetto di trofeo cfr V. GROSSI, *La Pasqua quartodecimana e il significato della croce nel II secolo*, «Augustinianum» 16, 1976, pp. 557-571 e T. PISCITELLI CARPINO, *La croce nei più antichi testi quartodecimani*, in *Munera parva, Studi in onore di Boris Ulianich*, a cura di G. Luongo, Napoli, Fridericiana I, 1999, pp. 125-159; ed ID. *La croce: da strumento di passione a segno di vittoria (secc. I-II)*, in *I Padri della Chiesa e della teologia, in dialogo con Basil Studer*, a cura di A. Orazio, Torino, Edizioni San Paolo, 1995, pp. 147-170, e *La croce nell'esegesi patristica del II e III secolo*, in *La croce iconografia e interpretazione*, I, a cura di B. Ulianich, Napoli, Elio de Rosa, 2007, pp. 129-152. Le omelie che sono state tramandate testimoni dirette della concezione soteriologica quartodecimana sono due: il *Περὶ Πάσχα* di Melitone di Sardi e l'anonima *In Sanctum Pascha*. La prima edita criticamente dal Perler in O. PERLER, *Méliton de Sardes, Sur la Pâque et fragments*, SCh 123, Paris, Éditions du Cerf, 1966, mentre per la seconda cfr P. NAUTIN, *Homélies pascales, I. Une homélie inspirée du traité Sur la Pâque d'Hippolyte*, SCh 27, Paris, Éditions du Cerf, 1950; i rispettivi testi greci pubblicati in queste due opere sono stati tradotti poi in R. CANTALAMESSA, *I più antichi testi pasquali della Chiesa. Le omelie di Melitone di Sardi e dell'Anonimo Quartodecimano e altri testi del II secolo*, Roma, Edizioni liturgiche, 1991, che nella sua resa italiana dell'omelia melitoniana ha tenuto conto anche delle proposte di miglioramento avanzate al testo del Perler da S.G. Hall (cfr p. 17); cfr ancora l'edizione critica con traduzione italiana dell'*In Sanctum Pascha* a cura di G. VISONÀ, *In Sanctum Pascha*. Studio, edizione, commento, Milano, Vita e Pensiero, 1988. Cfr infine M. MENSORIO, *Vittorino. De nativitate sive passione vel resurrectione Domini*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Napoli, Arte tipografica, 2012, pp. 180-186 e 190-192 in cui il termine *tropaeum* che compare al v. 85 del carne per designare la croce di Cristo portata al calvario dal Cireneo, si ritrova preceduto e seguito da altre immagini tipicamente quartodecimane inquadrato nel contesto di una prospettiva teologica giovannea e paolina della crocifissione che lascia supporre una diretta dipendenza dai testi delle due omelie relativamente ai versi che descrivono la passione di Cristo.

<sup>44</sup> Cfr A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana*, cit., p. 120-122.

*forma mentis* dei fedeli, e che ritornano, come un codice comunicativo condiviso con un pensiero unanime tra i cristiani, in iscrizioni, opere letterarie e altri aspetti della loro vita e della loro arte.

In un altro epitaffio sepolcrale damasiano identificato dal Ferrua con l'elogio del martire Ermete, sebbene il titolo al di sopra del primo verso nell'epigrafe sia andato perduto<sup>45</sup>, ritorna un ulteriore esempio dell'associazione agli altari di Cristo:

Iam dudum, quod fama refert, te Graecia misit;  
 sanguine mutasti patriam, civemque fratrem  
 fecit amor legis: sancto pro nomine passus,  
 incola nunc domini, servas qui altaria Christi.  
 Ut Damasi precibus faveas precor, inclyte martyr<sup>46</sup>.

Lo stretto legame di assimilazione che intercorre tra altari di Cristo e tombe di santi martiri, tradizionalmente testimoniato da vere e proprie formule descrittive proprie dell'epigramma sepolcrale latino del tipo di «qui servat altaria Christi», potrebbe a mio avviso essere una delle chiavi esegetico-testuali dell'*Epigramma Paulini*. I «quot sunt hic homines» del v. 3, si trovano sul posto, ma non da vivi, sono defunti, santi, martiri forse, non si può stabilire se monaci che lì hanno vissuto e lì sono finiti, oppure se il monastero è sorto successivamente accanto o inglobando nella sua struttura un sacrario di testimoni della fede estranei al cenobio. L'ambientazione suburbana dell'azione, fuori dalle mura cittadine, messa fin da subito in rilievo dal richiamo esplicito allo scenario pastorale virgiliano delle Bucoliche e dall'intero svolgimento della narrazione poetica tutta incentrata sulla contrapposizione tra la perdizione morale in cui versa la città e la costruzione di un'oasi di pace spirituale lontana dal contesto urbano (che si evince in particolare dal v. 9 «quis patriae status est, quid te delectat in illa»? e dai vv. 101-105 (o 103-107) avvalora l'ipotesi per cui il v. 3 vada identificato con un cimitero; le necropoli sorgevano infatti al di fuori dello spazio urbano in

<sup>45</sup> Il Ferrua ha accolto in merito la tesi del Terrilini che ha identificato i particolari descrittivi brevemente ricordati nei versi, con dettagli riconducibili alla vita del martire greco di III sec. sepolto nelle catacombe di Bassilla a Roma cfr *ivi*, p.195-196.

<sup>46</sup> «Ciò che riporta a tutt'oggi la fama: ti mandò la Grecia; con il sangue cambiasti patria, l'amore della legge rese te, fratello, anche concittadino: vittima per il santo nome, adesso vivi insieme al Signore, tu che custodisci gli altari di Cristo. Illustre martire, ti prego d'intercedere per le preghiere di Damaso» per il testo latino cfr *Ibidem*.

base alle prescrizioni legislative già operanti nel mondo romano pagano<sup>47</sup>. Il contenuto dell'intero testo dell'*Epigramma Paulini* non permette tuttavia di ricavare informazioni dettagliate riguardo a quale potesse essere la collocazione della necropoli sacra rispetto all'insediamento di tipo monastico che sorgeva *in loco*, né di stabilire se si trattasse di uno spazio ipogeo o subdiale, tantomeno quale fosse la tipologia delle sepolture e con quale ordine fossero disposte. La formula descrittiva «quot sunt hic homines tot Christi altaria vises» lascia solo istintivamente immaginare l'inumazione di vere e proprie salme venerabili all'interno delle tombe più in uso nel IV e ancora nel V secolo (nei cui primi anni viene datato fino ad ora comunemente il poemetto), cioè a cassa con lastra orizzontale sovrapposta, tipiche delle necropoli sotterranee, senza però nessun riscontro offerto dal poemetto. Quel che è ipotizzabile invece con un certo fondamento è soltanto la presenza di un cimitero che accoglie sacre sepolture identificate come «altaria Christi» conformemente alla mentalità ricorrente nel tardoantico.

A confortare quest'interpretazione contribuisce la disposizione d'animo, espressa con il termine «supplex»(v.1), naturale in chi si diriga a rivolgere ai vari beati richieste di intercessioni per invocare il perdono delle colpe da parte di Dio o per ottenere grazie recando *ex voto*<sup>48</sup>, che trova riscontro ancora in un epigramma di Damaso che celebra S. Lorenzo, questa volta in distici elegiaci:

Verbera carnifices flammis tormenta catenas  
vincere Laurenti sola fides potuit.

<sup>47</sup> Cfr U. FASOLA, *Cimitero. II. Tipologia in Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 1, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp.1019 ss..

<sup>48</sup> Oltre alle iscrizioni damasiane, altre testimonianze sul ruolo di mediatori tra l'uomo e Dio proprio dei martiri e dei santi in genere per impetrare il perdono dei peccati o per raccomandare intenzioni particolari sono rintracciabili negli inni prudenziani cfr PRUD. *perist.* 4, 189-192: «Haec sub altari sita sempiterno/ lapsibus nostris veniam precatur/turba quam servat procerum creatrix/purpureorum» (CCsl 126, p. 293). «Posto sotto l'altare eterno implora il perdono per i nostri peccati questo consesso, su cui veglia colei che ha generato questi purpurei dignitari» dove *creatrix* è riferito alla città di Caesaraugusta, l'odierna Saragozza, patria dei diciotto martiri celebrati in questi versi; 5, 545: «Adesto nunc et percipe/ voces precantum supplices/ nostri reatus efficac/ orator ad thronum patris!» (CCsl 126, pp. 312-313). «Avvicinati adesso e ascolta/ le voci supplichevoli di coloro che pregano/o potente avvocato della nostra colpa presso il trono del padre!» e 9, 95-98: «Suggere si quod habes iustum vel amabile votum,/ spes si qua tibi est, si quid intus aestuas./ Audit, crede, preces martyr prosperrimus omnes/ratasque reddit quas videt probabiles». (CCsl 126, 329) «Se hai un desiderio giusto e lodevole, se hai una speranza o un'inquietudine interiore, manifestali! Il martire, credimi, ascolta con ogni benevolenza tutte le preghiere, ed esaudisce quelle che approva.» (Spinelli).

Haec Damasus cumulat supplex<sup>49</sup> altaria donis  
Martyris egregii suspiciens meritum<sup>50</sup>.

Un atteggiamento interiore presupponibile in chiunque si accosti al «templum Domini» (v.1) per venerare i santi che vi riposano.

Tale lettura del contesto dell'opera potrebbe porre in relazione l'*incipit* del carne con i vv. 96-102 che qui trascrivo dal testo dello Schenkl:

Attamen in vestro<sup>51</sup> populo non rara bonorum (Thes.)  
turba viget multosque pios ecclesia nutrit.  
Sunt plane insontes multi, pater optime, quorum (Sal.)  
esse velim similis, nec desunt [solatia vitae],  
quos ad victrices det sexus uterque coronas.  
Ac si quid patriam commendat, si quid in illa est,  
quod iuuet, hoc unum est, haec sunt solacia vitae<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Per Damaso supplice presso i rispettivi altari dei martiri cfr i suoi *Elogium ss. Felicis et Philippi* v. 10: «his Damasus supplex voluit sua reddere vota» «A costoro Damaso, supplice, ha voluto donare a propria volta suoi ex voto»; *Elogium s. Mauri* vv. 2-3; *Elogium s. Saturnini* v. 11: «supplicis haec Damasi vox est: venerare sepulcrum»; *Elogium s. Felicis*, in onore del santo papa Felice, v. 7: «versibus his Damasus supplex tibi vota rependo» «con questi versi io Damaso ti offro supplice ex voto in ringraziamento». Cfr per i singoli esempi menzionati in sequenza A. FERRUÀ, *Epigrammata Damasiana*, cit., pp. 179-181; 186; 188-190; 213-215.

<sup>50</sup> «Soltanto la fede di Lorenzo riuscì a vincere verghe, carnefici, fiamme, torture, catene. Damaso, supplice, colma di doni questi altari venerando il merito dell'egregio martire». Per il testo latino ivi, pp. 166-167. Il sepolcro di S. Lorenzo era ospitato nella catacomba sita nell'agro Verano sulla via Tiburtina, nella zona suburbana di Roma.

<sup>51</sup> Riferibile con ogni probabilità a quanti sono 'del mondo terreno', come «Salmon», che si suppone non sia un vero e proprio religioso consacrato come può invece apparire «Thesbon», già su questa terra un abitante del 'mondo celeste'.

<sup>52</sup> Vv. 96-102: «Ma tuttavia nel vostro popolo una turba non rada di buoni è vigorosa e la Chiesa nutre molti pii. Ci sono certamente molti innocenti, ottimo padre, ai quali vorrei essere simile, né mancano..., che l'uno e l'altro sesso dà alle corone vittoriose. E se qualcosa rende illustre la patria, se in quella c'è qualcosa che dia piacere, questa è l'unica, queste sono il conforto della vita». Al v. 99 Schenkl ha espunto «solatia vitae» senza avanzare congetture proprie: cfr K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 507. Come è intuibile e come ha già rilevato il Fo si tratta di una svista del copista che erroneamente ha fatto confusione con «solacia vitae» clausola di v. 102; il Fo congetture in proposito «pectore sancti»: cfr A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 152-153.

Le «victrices coronas»<sup>53</sup> di v. 100 di entrambi i sessi potrebbe indicare tanto il culto dei martiri in generale, quanto quello praticato presso il monastero indirizzato alle spoglie di uomini e donne venerabili, che attesterebbe, per la presenza di esempi di spiritualità di sesso femminile, come esse abbiano trovato collocazione lì presumibilmente prima dello stanziamento dei religiosi. Al contrario, Girolamo precisa come pur morrendo senza subire il martirio, si possa giungere all'altare di Cristo trascorrendo la propria esistenza secondo i santi dettami della vita monastica: cfr a tal proposito *HIER. epist.* 125, 17: «sancti sunt clerici et omnium vita laudabilis. Ita ergo age et vive in monasterio, ut clericus esse merearis, ut adulescentiam tuam nulla sorde conmacules, ut ad altare Christi quasi de thalamo virgo procedas [...]»<sup>54</sup> concetto che ribadisce l'indistinta dignità devozionale di cui godevano martiri e santi non martiri nella percezione dei fedeli<sup>55</sup>.

Infine i vv. 1-3 trovano un collegamento e offrono spiegazione ai versi 109-110 (o 111-112):

Sed iam conclusi nos admonet hora diei (Thes.)  
surgere et ad sacros sanctorum occurrere coetus<sup>56</sup>.

In essi i personaggi «Thesbon» e «Salmon» rientrano con buona probabilità presso gli altari dei santi: si può supporre per una veglia notturna di preghiera, una pratica di fede piuttosto diffusa e condotta o a carattere privato oppure comunitario<sup>57</sup>, o forse solo all'interno dell'edificio funerario

<sup>53</sup> Sui vocaboli in uso nel latino cristiano per significare la corona spirituale o premio eterno cfr J. SCHRIJNEN, *I caratteri del latino cristiano antico*, Bologna, Pàtron, 1986, p. 47.

<sup>54</sup> CSEL 56, p. 136, lin. 18. Trad. «Santi sono i chierici e la vita di ciascuno è degna di lode. Perciò dunque opera e vivi nel monastero, affinché tu acquisti la dignità di essere chierico, affinché non disonori con nessuna bassezza la tua giovinezza, affinché tu vada incontro all'altare di Cristo come una vergine dal talamo [...]».

<sup>55</sup> Se con «quos ad victrices det sexus uterque coronas» l'autore ha voluto riferirsi ai beati venerati nel sacrario ubicato presso il cenobio, allora «homines» di v. 3 starebbe ad intendere testimoni della fede sia uomini che donne insieme, lasciando prevalere grammaticalmente il genere maschile come di regola. La definizione geronimiana può essere invece fornita a sostegno dell'ipotesi alternativa per cui gli «homines» di v. 3 siano dei monaci appartenuti al monastero lì vissuti e deceduti.

<sup>56</sup> «Ma ormai l'ora del giorno conclusosi ci induce ad alzarci e a presentarci alle sacre schiere dei santi».

<sup>57</sup> Non si può stabilire con certezza quando sia sorta l'usanza delle *vigiliae* o veglie; preghiere notturne sono attestate comunque fin dai primi secoli. Nel IV secolo risulta già affermata la consuetudine di trattarsi di notte in orazione presso le tombe dei martiri dedicandosi

per un qualsiasi altro motivo che non ci è possibile ricostruire. Si tratta nel primo caso, soltanto di un'ipotesi, avanzata nel tentativo d'interpretare con una plausibile spiegazione la manifesta esigenza dei due chierici di presentarsi «ad sacros sanctorum coetus»<sup>58</sup>.

a letture tratte dalla Bibbia e di argomento agiografico accompagnate da canti specifici cui si aggiungono poi panegirici o discorsi celebrativi in Oriente, o commenti alle *Passiones* in Occidente, un costume cultuale che viene a sostituire i banchetti in onore dei santi testimoni della fede, proibiti già da Ambrogio a Milano e progressivamente soppressi nelle diverse comunità cristiane; nello stesso periodo nascono anche veglie di preghiera negli ambienti monastici: cfr A. DI BERARDINO, *Vigilia*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 3, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2008, pp. 5621-5623 e V. SAXER-S. HEID, *Martirio. II. Culto dei martiri, dei santi e delle reliquie*, cit., in particolare p. 3080.

<sup>58</sup> L'intera espressione «ad sacros sanctorum coetus» si può riferire probabilmente proprio agli «homines - altaria» menzionati al v. 3 e dunque alle schiere beate di martiri o soltanto santi. Essa risulta costituita dall'abbinamento di *coetus sanctorum* con *sacer coetus*: la prima formula si ritrova attestata per lo più per descrivere indistintamente tanto un insieme di testimoni della fede oggetto di culto quanto di semplici cristiani segnalatisi come giusti per una virtuosa condotta di vita per cui cfr PRAEDEST. 3, 9: «Nos autem dicimus quod quamvis quicumque sanctus sit, ille sit apostolus, ille sit martyr, ille propheta sit, ille sit iustus, vires non habet proprias ut ad Christum ascendat. [...] Unde in unius persona omnis coetus sanctorum dicit Deo: tenuisti manum dexteram meam, in voluntate tua deduxisti me, et cum gloria assumpsisti me». (PL 53, col. 647, lin. 42 e 47) «Ma noi diciamo che chiunque sebbene sia santo, sia egli un apostolo, sia egli un martire, sia egli un profeta, sia egli un giusto, non ha forze proprie per ascendere a Cristo. [...] Donde nella persona di uno solo l'intera schiera dei santi dice a Dio: hai tenuto la mia mano destra, mi hai accompagnato con la tua volontà, e mi hai assunto con la gloria»; RUFIN. *Orig. in Lv* 4, 4: «[...] si homo non dum purgatus a vitiis, non dum segregatus a profanis et sordidis actibus velit se coetui sanctorum et perfectorum latenter ingerere [...]» (CB 29, p. 320, lin. 14) «[...] se un uomo non ancora purificato dai peccati, non ancora isolato dalle azioni profane e volgari voglia imporsi in modo occulto alla schiera dei santi e dei perfetti [...]»; e AMBR. *obit. Theod.* 39 sulla condizione di beatitudine meritata da Teodosio per cui «sanctorum coetibus gloriatur» (CSEL 73, p. 391 lin. 1). È invece possibile rintracciare in più precisa relazione alla sfera della divinità, la *iunctura sanctus coetus*, per designare per lo più un consesso di angeli, o di beati riconosciuti e venerati dalla Chiesa. Più aderente all'ipotetica ambientazione dell'*Epigramma Paulini* presso un sacrario di santi si rivela a tal proposito PAUL. PETRIC. *Mart.* 2,66-68: «Nam solitum sancto coetu celebrabat honorem/plebs pia/ [...] / dum mage condensae stipant altaria turbae» (CSEL 16,1 p. 37) «Il popolo devoto/celebrava dunque il consueto onore alla santa schiera/ [...] mentre in maggior misura fitte moltitudini affollano gli altari», cui va aggiunto l'esempio presente in AUG. *gen. ad litt.* 11, 14: «an aliquo tempore in sancto coetu fuerit angelorum etiam ipse pariter iustus et pariter beatus» (CSEL 28, 1, p. 346, lin. 12) «se in qualche momento sia stato nella santa schiera degli angeli anch'egli ugualmente giusto e ugualmente beato», che discutendo in particolare quale possa essere stata l'originaria condizione del demonio prospetta la possibilità che il maligno possa aver

2, 2. È inoltre da precisare, in merito alle accezioni documentate di «templum domini» (v.1), che il termine è attestato, oltre che nel suo valore primario di ‘chiesa’ e più in generale di ‘edificio sacro’ ai Cristiani, anche con il significato di ‘sepolcro’ o più ampiamente di ‘sacrario’ in cui sono ospitati monumenti funerari di uomini o di donne oggetto di una sacra devozione<sup>59</sup>. Per cui risulta appropriato tanto al cimitero quanto al monastero, che presumibilmente vi sorge accanto o dai cui spazi il primo è stato incluso.

Bisogna specificare poi, che «peccator» al v. 1, attribuisce alla preghiera del devoto che si presenta agli «altaria Christi», l’esclusiva finalità di ricerca d’indulgenza per le colpe commesse. Che il vocabolo possa essere invece inteso in chiave universale per additare generalmente ogni uomo, in quanto erede del peccato dell’Eden, credo con buona probabilità che sia da escludere. Il termine, comunemente impiegato presso gli scrittori latini cristiani, non ricorre, infatti, di norma come sinonimo dell’intero genere umano corrotto perché umiliato dal tradimento di Adamo, dal momento che esso viene considerato già affrancato dal sacrificio di Cristo. Indica invece il più delle volte qualsiasi persona che sebbene benefici della redenzione universale donata dal Salvatore mantiene vivi in sé gli effetti e la seduzione del peccato originale connessi al libero arbitrio che, nonostante la purificazione tramite il battesimo, la deviano lontano dall’insegnamento del Vangelo, ragion per cui «peccator» riguarda in definitiva quanti non operano secondo la volontà di Dio<sup>60</sup>. La *lectio* «orator», invece,

fatto parte del santo novero degli angeli. *Sacer* e *sanctus* nella lingua latina sono sinonimi, di qui il sapiente amalgama nel nostro carne di entrambe le terminologie ricorrenti tra gli autori cristiani, per meglio specificare presumibilmente che i protagonisti si dirigono proprio agli altari dei venerabili.

<sup>59</sup> Cfr AE. FORCELLINI, *Lexicon tot. lat.* t. IV, p. 684, II, 7-8 in cui si specifica a proposito dei significati elencati di *templum domini* che: «[7] apud scriptores ecclesiasticos dicitur de sacro aedificio sumptuosissimo, a Salomone in urbe Jerusalem erecto[...]. Sic et de ecclesiis seu de aedibus Christianorum sacris.[8] Hinc etiam ponitur pro sepulcro, seu sacello, in quo monumentum sepulchrale alicuius viri aut mulieris praestantioris cui cultus fere divinus habetur». Riguardo a un’ulteriore potenzialità semantica di *templum Domini* cfr poi *1Cor* 3,16-17 e 6, 19-20 già sopra citata a proposito dell’esegesi di v. 3.

<sup>60</sup> La condizione di *peccator* viene dai diversi autori nettamente opposta a quella incarnata da chi è *iustus* e va attribuita a tutti coloro che osservano una condotta di vita incurante del messaggio di salvezza. Cfr CYPR. *domin. orat.* 29-30 (CCsl 3 A pp. 108 lin. 541); AMBR. *in psalm.* 1, 25, 1: «Duae viae sunt, una iustorum, altera peccatorum, una aequitatis, altera iniquitatis» ((CSEL 64, p. 19, lin. 3); AUG. in *epist. Ioh.*4: «Nemo dicat, aliud est peccatum, aliud iniquitas: nemo dicat, ego peccator homo sum, sed iniquus non sum. Omnis enim qui facit peccatum et iniquitatem facit. Peccatum iniquitas est».

inaugurata dal testo del De Gagny<sup>61</sup> e accolta dal Fabricius<sup>62</sup>, che fino a questo momento può essere apparsa agli studiosi, a partire dallo Schenkl in poi, come un errore del copista che l'avrebbe ripresa dal titolo che si legge sopra il testo del presunto *codex Lugdunensis*, in cui figura in genitivo «oratoris»<sup>63</sup>, sembra a mio avviso essere altrettanto ben circostanziata nell'ambito dell'interpretazione inedita da me proposta secondo la quale il contesto di riferimento va ricercato in un sacrario di santi o santi martiri. Naturalmente andrebbe attribuito necessariamente qui al termine *orator* il suo significato cristiano che diventa, diversamente dal latino classico, 'colui che rivolge preghiere'<sup>64</sup>. Anche «orator» si adatta infatti convenientemente

(PL 35, col. 2010) «Nessuno dica, una cosa è il peccato, un'altra l'ingiustizia: nessuno dica, io come uomo sono un peccatore, ma non sono un ingiusto. Infatti ciascuno che commette peccato commette anche ingiustizia. Peccato significa ingiustizia»; AUG. *in evang. Ioh.* 12, 13: «Quasi duae res sunt, homo et peccator. Quod audis homo, Deus fecit; quod audis peccator, ipse homo fecit. Dele quod fecisti, ut Deus salvet quod fecit. Oportet ut oderis in te opus tuum, et ames in te opus dei» (CCsl 36, p. 128, lin. 24) «L'uomo e il peccatore sono come due realtà. Quello a cui tu dai ascolto come uomo, lo ha creato Dio; quello a cui tu dai ascolto come peccatore, l'uomo fece da sé. Distruggi ciò che hai fatto, perché Dio salvi ciò che ha creato. Bisogna che tu odi in te la tua opera, e che ami in te l'opera di Dio», e *quaest. Simpl.* 1, 2, 18 (CCsl 44, p. 45, lin. 543).

<sup>61</sup> Cfr *Christiana et docta divi Alchimi Aviti Viennensis archiepiscopi, et Claudii Marii Victoris Oratoris Massiliensis, poëmata, aliaque non poenitenda*. Per Ioannem Gaigneium Parisinum Theologum e vetustissimis librariis in lucem asserta, suoque nitori restituta, quorum catalogum proxima pagella indicabit. Vaeneunt Lugduni a Vincentio Portonario. Cum privilegio Regio ad quadriennium 1536, cit., p. 250.

<sup>62</sup> Cfr *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana, et operum reliquiae atque fragmenta: thesaurus catholicae et orthodoxae ecclesiae, et antiquitatis religiosae, ad utilitatem iuventutis scholasticae, Collectus, emendatus, digestus, et commentario quoque expositus, diligentia et studio Georgii Fabricii Chemnicensis*, cit., col. 349 e PL LXI col. 969.

<sup>63</sup> Cfr sopra l'intestazione dell'*editio princeps* del De Gagny, e, alla nota 6, le notizie sul presunto *codex Lugdunensis* da cui egli avrebbe attinto.

<sup>64</sup> A tal proposito cfr TERT. *adv. Marc.* 4, 36: «alterius dei nec templum nec oratores nec iudicium invenio penes Christum, nisi creatoris». (CCsl 1, p. 544, 4) «Non trovo in nome di Cristo né un tempio, né uomini in preghiera, né un giudicare di nessun altro dio, se non del creatore.»; *orat.* 29, 4, 34-35: «Sed et aves tunc exurgentes eriguntur ad caelum et alarum crucem pro manibus expandunt et dicunt aliquid quod oratio videatur» (CCsl 1, p. 274) «Ma anche gli uccelli allora sollevandosi s'innalzano al cielo e allargano la croce delle ali al posto delle braccia e dicono qualcosa che sembra una preghiera», dove *oratio* equivale chiaramente a inno, prece; e *apol.* 30, 4: «Illuc sursum suspicientes Christiani manibus expansis, quia innocuis, capite nudato, quia non erubescimus, denique sine monitore, quia de pectore oramus, precantes sumus [...]» (CCsl 1, p. 141) «Allora noi cristiani preghiamo volgendoci verso l'alto, a braccia aperte, perché senza colpa; a capo scoperto, perché senza vergogna; e infine senza la guida della preghiera perché preghiamo

all'atteggiamento «supplex» (v.1) del pellegrino sottintendendo, in maniera più generale rispetto a «peccator», i vari differenti intenti dei fedeli che impetrano l'intercessione dai santi: per ricevere il perdono dei peccati<sup>65</sup> oppure per ottenere una grazia cui segue in un secondo momento il rendimento di gratitudine per averla ricevuta anche per mezzo della dedica di ex voto<sup>66</sup>. «Orator» al v. 1<sup>67</sup>, contribuirebbe inoltre fin dal principio a mettere in chiaro le destinazioni degli spazi descritti e le opportunità spirituali offerte dal luogo: da una parte *orare* presso il sacrario dei santi, dall'altra «conlatis indulgere loquellis frondosae vitis in antro» riposando seduti su «herbida sedilia caespitibus vivis». Una funzione che viene tuttavia garantita allo stesso modo da «peccator», dal momento che ogni supplice peccatore cerca gli «altaria Christi» per pregare per la remissione delle proprie colpe. Non possedendo dunque elementi sufficientemente probanti a favore della *lectio* «orator», ho preferito adottare la più certa *lectio* «peccator» tramandata dal *codex Parisinus Latinus* 7558 f. 87v.

2, 3. Sottolineo nuovamente che a partire dal v. 8 fino alla fine, a mio modesto parere, gli interlocutori individuabili nel dialogo sono soltanto due: «Thesbon» e «Salmon». Ipotizzare invece che la conversazione si svolga esclusivamente tra questi due protagonisti a cominciare dal v.1 fino alla conclusione del poemetto, e che dunque «peccator» (v.1), possa essere indirizzato da «Thesbon» a «Salmon», così come «mea viscera» del v. 5 intendendolo al caso vocativo (come 'figlio mio'), lo escludo per le seguenti ragioni: ai vv.103-105 (o 105-107), si evince chiaramente che «Salmon» ha vissuto già presso il cenobio e vi ha fatto ora ritorno, e nel frattempo ha portato sempre con sé il ricordo di «Thesbon». «Salmon» doveva dunque già conoscere bene sia quel luogo che «Thesbon» al quale era così affezionato, per quale ragione «Thesbon» dovrebbe accoglierlo con tale formalità, facendo per così dire gli 'onori di casa' proprio con lui che 'di casa' è già, e che se anche è stato via per un certo tempo, non sarà stato poi troppo a lungo, considerato che «Thesbon» che aveva lasciato, vive ancora lì, per quale motivo dunque il

---

con il cuore». Un ulteriore esempio, già citato sopra (nota 48), può essere rintracciato nella poesia innica tardoantica di V secolo in PRUD. *perist.* 5, 545 (CCsl 126, pp. 312-313).

<sup>65</sup> Cfr sopra PRUD. *perist.* 4, 189-192 e 5, 545 ss. alla nota 48.

<sup>66</sup> Cfr sopra le iscrizioni damasiane, comprese quelle riportate alle note 49 e 50 e cfr inoltre alla nota 48 le attestazioni in merito presenti in Prudenzio, due delle quali ricordate anche alla nota 65.

<sup>67</sup> «Si domini templum supplex orator adisti» «Se supplice in preghiera ti sei accostato al tempio del Signore».

monaco più anziano avrebbe dovuto accennare alla strutturazione e alla destinazione di uno spazio sacro che presumibilmente già doveva essere familiare al suo figlio spirituale e ribadire a quest'ultimo «hic habitat tuus ille hospes, mea viscera, Thesbon» (v. 5), e perché poi solo dopo si sarebbe rivolto a «Salmon» affettuosamente con «mea viscera», mentre prima rigorosamente, ma misericordiosamente al tempo stesso, con «peccator»? Se anche fosse solo retorica l'apostrofe ai vv. 5-7, vale a dire, se si spiegasse nel senso di 'figlio mio, (come ben sai) se vuoi darti a uno scambio di parole, abita qui quel tuo noto ospite... ', cioè 'io' (dovrebbe lasciar intendere «Thesbon»), non si spiegherebbero i toni e il contenuto dei primi tre versi. D'altronde l'«igitur» al v. 8 conforta questa lettura, lasciando trasparire chiaramente che «Thesbon» riconosce e anzi sembra quasi attendere prima o poi il rientro di «Salmon». Quindi non c'è alcun bisogno di preamboli né di presentazioni superflue.

Dunque a chi si riferisce il possessivo «mea» nell'incidentale al v. 5? La *lectio* «mea viscera» nell'esametro segue immediatamente la cesura effemimere, e posta davanti al nome «Thesbon» sembra a buon diritto costituire l'apposizione<sup>68</sup>. L'intento affettivo dell'espressione in certo qual modo apre la strada a una connotazione descrittiva più efficace. Per distinguere infatti «Thesbon» dagli «homines» defunti prima citati non solo il verbo che lo accompagna è «habitat»= vive, mentre «homines sunt»= vi sono e «altaria vives»=li vedi sotto forma di altari<sup>69</sup>, ma si precisa che rispetto a chi parla egli è «mea viscera», cioè 'parte di me', 'mia parte integrante e costitutiva' o addirittura 'mia risorsa', 'mio bene', 'vita mia' in mancanza del quale, chi ne beneficia non si troverebbe nella fortunata condizione di cui gode, alla stessa maniera di un cittadino rispetto alla propria città o del componente di una famiglia, inteso per lo più come un suo valore aggiunto. Tale accezione trova sostegno nei rispettivi esempi presenti in VERG. *Aen.* 6, 834: «neu patriae validas in viscera vertite vires» 'non destate

<sup>68</sup> Del medesimo parere si mostra il Salzano che ha notato a tal proposito come l'apposizione anticipata «mea viscera», rispetto al nome «Thesbon» a cui è riferita, sia indizio di una maturità artistica dell'anonimo poeta e di una padronanza nell'assimilazione dello stile virgiliano nella ripresa sapiente del modello di una *iunctura* tipicamente ricorrente delle Bucoliche, fonte pagana principale ispiratrice del contenuto, oltre che della lingua, dello stile e del metro del poemetto. Cfr A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., p. 86.

<sup>69</sup> Per la precisione, se anche si trattasse di quel genere di sepolture cui ho già sopra accennato, disposte intorno a pochi altari, a ciascuna delle quali non corrisponde in effetti il proprio altare sovrapposto, idealmente per lo meno, sarebbero 'viste' cioè percepite sempre come «altaria Christi» secondo il pensiero allora corrente e allo stesso modo, in senso metonimico, gli «homines» che le occupano.

la guerra civile contro i vostri propri concittadini' e in IUV. 3, 72: [...] «viscera magnarum domuum dominique futuri» 'risorse insostituibili delle grandi casate e futuri padroni' a proposito dell'influenza rivestita all'interno di famiglie aristocratiche o semplicemente ricche della Roma tra I e II sec. d. C. da avventurieri greci emigrati nella capitale in cerca di fortuna.

Poi, di seguito, nell'*Epigramma* leggiamo «cui fratrum ad requiem frondosae vitis in antro/herbida caespitibus sunt structa sedilia vivis»<sup>70</sup>. «Thesbon» ha dunque partecipato anche alla costruzione del luogo sacro, «cui sunt structa sedilia» rappresentandone una sorta di cofondatore, un motivo che lo avrebbe probabilmente messo in luce tra gli altri religiosi della sua comunità agli occhi dei fedeli del più o meno ampio contesto circostante rendendolo per chiunque si trovi sul posto «tuus ille hospes» come anche in virtù del suo ruolo di monaco preposto all'accoglienza degli ospiti più facilmente in contatto con il mondo esterno. Egli ha riservato «fratrum ad requiem» 'al riposo dei fratelli', «herbida caespitibus [...] sedilia vivis» 'sedili d'erba di vive zolle': i sedili d'erba sono destinati «ad requiem» dei fratelli vivi che visitano il cenobio, che si contrappongono agli «homines-altaria»<sup>71</sup>. Inoltre nel latino classico il campo semantico di *caespes* si estende da 'zolla' a 'tumulo di terra per la sepoltura' fino ad 'altare fatto di terra erbosa'<sup>72</sup>. L'immagine dei «sedilia caespitibus vivis», cioè dei sedili di vive zolle si pone in contrasto con le sepolture dei beati del v. 3 («homines-altaria») evocate idealmente attraverso le ben note valenze di 'tumulo' e 'altare' proprie del termine *caespes*.

In merito alle fonti ispiratrici del poemetto è inequivocabile come i vv. 6-7 rimandino a VERG. *ed.* II, 70 «frondosa vitis in ulmo» e a *ed.* I, 75 ss.: «non ego vos posthac viridi proiectus in antro/dumosa pendere procul de rupe videbo»<sup>73</sup> cui si intreccia sovrapponendosi *Aen.* I, 165 ss.: «desuper horrentique atrum nemus imminet umbra/ fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,/ intus aquae dulces vivoque sedilia saxo»<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Vv. 6-7: «dal quale, a riposo dei fratelli, in un antro di frondosa vite sono stati costruiti sedili d'erba fatti di vive zolle.» cfr A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., p. 93.

<sup>71</sup> Questi ultimi destinati invece *ad requiem aeternam*.

<sup>72</sup> Cfr gli esempi offerti da SVET. *Calig.* 59,1: «Cadaver eius [...] levi caespite obrutum est»; TAC. *Hist.* IV, 53, 3: «super caespite redditis extis» e l'esempio cristiano di TERT. *apol.* 25,13: «temporaria de caespite altaria» (CCsl 1, 137).

<sup>73</sup> «non io più vi vedrò, sdraiato nella verde grotta, penzoloni lontano, fra gli sterpi, dalla rupe» (Carena).

<sup>74</sup> «Quasi sfondo, sovrasta, nera di gelida ombra la selva; in faccia, tra rocce a strapiombo, una grotta e dentro acque dolci e nel sasso vivo sedili» (Calzecchi Onesti).

2, 4. Veniamo dunque ai vv. 1-7, sui quali vorrei soffermarmi per avanzare qualche mia riflessione.

Il carme esordisce con «Si domini templum supplex peccator adisti» per introdurre, richiamandone l'attenzione, il pellegrino supplice nel sacrario dei beati. Si riscontra l'uso analogo di rivolgersi al devoto per mezzo di una proposizione ipotetica in alcuni epigrammi lapidari damasiani in esametri, uno dei quali è il già sopra ricordato elogio dei santi che giacciono accanto ai papi, nel cui verso iniziale compare «quaeris si»<sup>75</sup> 'se cerchi' o anche 'se chiedi'; la consuetudine di sollecitare il raccoglimento dei fedeli è resa in altre iscrizioni sepolcrali, anch'esse opera di papa Damaso, talvolta con «aspice»<sup>76</sup>, talvolta con «cognoscere debes», o con espressioni similari<sup>77</sup>. Dunque in numerosi casi Damaso presenta il messaggio scolpito sui muri o sulle lastre di un luogo sacro rivolgendosi al visitatore che si è recato presso di esso, o a chi vi passa accanto, per mezzo di un'invocazione dalla forma verbale in seconda persona singolare. Alcuni epigrammi sepolcrali dedicati a figure venerabili, instaurano dunque così un seppur breve dialogo con il viandante, la cui interlocuzione non avverrà a parole, ma si concretizzerà nell'atto di fede tributato dai credenti ai santi oggetto di culto del posto. L'epigramma è di norma per propria natura più o meno breve: inizialmente il suo metro privilegiato è stato il distico elegiaco, e ad esso viene affidato di solito un

---

I richiami sono già messi in rilievo in A. FO, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 122. I *loci similes* di VERG. *ecl.* II, 70 ed *Aen.* I, 167 sono riportati in apparato da K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 503 come ricorda anche A. GALLICO, *Note per una nuova edizione dell'Epigramma Paulini*, cit., p. 164.

<sup>75</sup> Cfr anche l'*epitaphius sororis*, che Damaso dedicò alla sorella Irene, al v. 2: «hic soror est Damasi, nomen si quaeris, Irene» in A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana*, cit., p. 108.

<sup>76</sup> Cfr *L'elogium ss. Felicissimi et Agapiti* che si apre con le seguenti parole: «aspice, et hic tumulus retinet caelestia membra», cfr anche il primo esametro di uno degli *elogia ss. Proti et Hyacinthi* che allo stesso modo esordisce con «aspice». Ivi, rispettivamente alle pp. 154 e 193.

<sup>77</sup> Cfr ivi, «epigrammata in basilica apostolorum» p. 142: «hic habitasse prius sanctos cognoscere debes» dove *habitare* significa che in quel luogo hanno ricevuto sepoltura. «Cognosce» caratterizza l'*incipit* invece dell'elogio di S. Tarcisio, per cui cfr ivi, p. 117; degno di nota a tal proposito è ancora il ricordo scolpito sull'unico grande sepolcro dei martiri tumulati in *coemeterio Thrasonis* sulla via Salaria a Roma: «Sanctorum quicumque legis venerare sepulchrum;/ nomina nec numerum potuit retinere vetustas./Ornavit Damasus tumulum, cognoscite, rector [...]», cfr ivi, p. 184. Voglio infine riportare il medesimo appello rivolto al pellegrino nell'epigramma ancora una volta in esametri al quale è affidato *l'elogium Proiectae*: «Quid loquar aut sileam prohibet dolor ipse fateri/ hic tumulus lacrimas retinet cognosce parentum/ Proiectae [...]» cfr ivi, p. 202-205.

contenuto di immediata comprensione. I suoi motivi fondamentali vanno riconosciuti nelle iscrizioni sepolcrali e votive, nella memoria celebrativa di persone o eventi importanti, nell'occasione della costruzione e della dedica di edifici. Più tardi alla sua forma espressiva sono stati legati contenuti più intimisti, primo tra tutti l'amore. L'impostazione offerta dagli epigrammi damasiani nel tono e nelle formule comunicative affonda le radici molto indietro nel tempo, a partire da un contesto culturale e da un periodo storico alquanto distante dal IV secolo, che trova il proprio scenario nei territori di lingua greca dell'età ellenistica, per trasformarsi, attraverso le esperienze dell'età imperiale romana, nelle forme innovative e tipiche dell'epigramma sepolcrale latino cristiano, che si nutre della lezione dei poeti latini classici, primo tra tutti Virgilio, la cui influenza è tangibile anche nel metro adottato, che diviene di preferenza l'esametro dattilico.

Soltanto a titolo di confronto con le testimonianze damasiane è bene riportare alcuni esempi tratti dal libro VII dell'*Antologia Palatina* anch'essi di argomento funerario:

<Μνήματι τῷδε Κράτητα θεουδέα καὶ Πολέμωνα  
ἔννεπε κρύπτεσθαι, ξεῖνε, παρερχόμενος,> <sup>78</sup>[...]

ᾠ ξένε, τόνδε τάφον τὸν Ἀνακρείοντος ἀμείβων  
σπεῖσόν μοι παριών· εἰμὶ γὰρ οἴνοπότης<sup>79</sup>.

Un ulteriore esempio, questa volta di I sec. d. C., appartiene a Lollio Basso che celebra Leonida, il comandante degli Spartani alle Termopili, di cui riporto brevemente di seguito l'apostrofe al viandante:

Φωκίδι πὰρ πέτρῃ δέρεκεν τάφον· [...]  
Ἦν δ' ἔσορῆς ἐπ' ἐμεῖ ἑὺβόστρυχον εἰκόνα θηρὸς  
ἔννεπε τοῦ ταγοῦ μνάμα Λεωνίδεω<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> «Di', passando, forestiero, che in questo sepolcro sono racchiusi il pio Cratete e Polemone [...]» l'epigramma è tramandato sotto il nome di Antagora, poeta del III sec. a. C.: cfr *Antologia palatina*, I (libri I-VII) a cura di F. Conca, M. Marzi e G. Zanetto, Classici greci. *Autori della tarda antichità e dell'età bizantina*, Torino, Utet, 2005, pp.628-630.

<sup>79</sup> «Forestiero, questa è la tomba d'Anacreonte, passandole accanto, entra e liba: sono un bevitore». Il componimento è anonimo: cfr *ivi*, pp. 592-593.

<sup>80</sup> «Guarda questa tomba presso la rupe focese [...]. E, rimirando su di me la figura di una belva crinita, di' "è la tomba del capo, di Leonida"». *Ivi*, pp. 700-701.

Alla luce di quanto sopra riportato, non ritengo affatto eccessivo, anzi, immagino quale plausibile proposta di soluzione al problema relativo al numero dei personaggi che intervengono nell'*Epigramma Paulini* la partecipazione sì di una terza voce, ma costituita da un vero e proprio epigramma in esametri che occupa i vv. 1-7, basato accortamente su reminiscenze classiche (vv. 6-7), e che individua in quelli damasiani il suo precedente stilistico e cronologico più diretto. L'idea sulla quale è disegnata la struttura del carne andrebbe dunque verosimilmente così ricostruita e riconsiderata: su di una parete esterna di un edificio di culto, che racchiude un sacrario di santi o di santi martiri, accanto a un'area adibita a monastero o essenzialmente a ritiro di uomini di fede, in cui spicca un'amena oasi destinata agli ospiti costruita apposta per favorirne il riposo, è scolpito un epigramma in esametri lungo sette versi rivolto al visitatore attraverso il quale il «templum domini» gli parla al fine di focalizzare la sua attenzione sul luogo e di indirizzarlo al proprio interno a seconda dell'intento dal quale si sente mosso in quella particolare circostanza. Il titolo trådito dal *codex Parisinus* trova dunque finalmente una spiegazione possibile che configura l'intero componimento come un singolare esperimento dell'evoluzione artistica del genere letterario dell'epigrammatistica.

Non è dato stabilire se lo spunto abbia tratto origine da un'iscrizione realmente esistita di cui il carne fornisce implicitamente testimonianza, ma quel che invece è importante è il punto d'arrivo dello sviluppo dell'epigramma latino, e nello specifico di quello latino cristiano, che offrendo l'avvio ad un dialogo a due voci ideato a ragione anch'esso tutto in esametri dattilici, perde la propria identità artistica, al tempo stesso mantenendola distinta dal colloquio che iniziando al v. 8 si protrae fino alla fine, per diventare parte dell'ambientazione della seguente drammatizzazione di circa 104 versi che viene attribuita da alcuni studiosi al genere letterario della *confessio*<sup>81</sup>. Il prodotto che deriva da questa originale formulazione è stato ottenuto attraverso un sincretismo espressivo di generi letterari e di toni dai confini quasi indefinibili tali da celare all'interno, per secoli, agli occhi del lettore moderno l'epigramma (vv. 1-7), come fosse un enigma da risolvere. In effetti non è possibile ascrivere categoricamente il nostro componimento ad una specifica tipologia in versi. L'*Epigramma Paulini* si presenta infatti come il risultato di una sapiente combinazione di forme letterarie. Se i vv. 1-7 rappresentano, a mio avviso, un adattamento originale dei modelli offerti dalla

<sup>81</sup> Cfr. A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., p. 83.

poesia epigrammatica soprattutto latina cristiana, è stata anche già dimostrata l'aderenza del poemetto allo schema virgiliano poetico pastorale riproposto in una dimensione di inattaccabile tranquillità spirituale evangelica. Pur nella sua inequivocabile veste bucolica virgiliano-cristiana, l'opera si rivela inoltre costruita nella sezione centrale in conformità ai modi e agli argomenti della satira sociale. A mettere in rilievo l'importanza rivestita dall'*Epigramma Paulini* come archetipo di una versificazione dal tema bucolico-satirico è stato R. Chiappiniello<sup>82</sup> che ne ha ricercato gli effetti nella poetica arcadica del Medioevo e poi del Rinascimento. Egli ha individuato al tempo stesso nell'opera anche una dipendenza dall'*Hamartigenia* di Prudenzio per quanto riguarda la trattazione del tema della misoginia, che in entrambi i carmi è affrontato ponendo in risalto la corruzione maschile e la responsabilità degli uomini, colpevoli della deviazione morale delle donne delle quali dovrebbero invece ergersi a guida. Oltre a riuscire a selezionare al suo interno questi documentati tratti distintivi di differenti tipi di narrazione in poesia, l'*Epigramma Paulini* viene classificato generalmente anche come afferente al genere in versi della *confessio* già sopra accennato, nonché come erede del dialogo filosofico in prosa, pur sublimato nella pacata solennità dei ritmi e dei moduli espressivi poetici, ed infine in parte anche dei molteplici modelli di diatriba satirica<sup>83</sup>.

2, 5. Tornando all'esegesi dei vv. 1-7, è innegabile che chiunque si avvicini con fede a un sepolcreto di martiri e di santi in generale, o ad un monastero cerchi Cristo: «Si domini templum supplex peccator adisti/immo et custodem templi populique magistrum». Egli è sempre il vero custode di tutto quanto ricada sotto la Sua protezione e su cui si rifletta la Sua immagine. Cfr a tal proposito EUSEB. GALLIC. *hom.* 29: «[...] dicit sermo divinus: nisi dominus custodierit civitatem, invanum vigilant qui custodiunt eam»<sup>84</sup> «[...] recita il sermone divino: «se il Signore non custodisce la città, invano vigilano coloro che la custodiscono»» che trova riferimento in *Ps*126 (127); Cristo è poi tradizionalmente maestro di tutti: cfr RUFIN. *Orig. in exod.*10, 4: «Christus, qui omnium magister est»<sup>85</sup> e AUG. *serm.* 328 : «Dominus enim Christus, magister omnium a latere pendeat et in pectore docebat»<sup>86</sup> e *serm.* 301 A:

<sup>82</sup> In *Femine furores Prudentius' Hamartigenia and the Epigramma Paulini*, cit.

<sup>83</sup> Sul precedente individuato nel dialogo filosofico nonché nella diatriba satirica etica dei pensatori greci e latini si è già espresso R. Chiappiniello, Ivi, p. 170.

<sup>84</sup> CCsl 101, p. 338 lin. 20.

<sup>85</sup> CB 29 p. 250, 11B.

<sup>86</sup> RB 51, p. 59 lin. 232.

«ille est enim omnium magister, cuius cathedra est super caelos [...]»<sup>87</sup>, e dunque del «populus» che è sempre per Cristo l'intero popolo dei credenti cfr AMBR. *in psalm.* 39, 10: «quid evidentius quam quod cum evangelii sui munere nobis Iesus verus advenit? Ipse locutus est et innumeri credentium populi congregati sunt, qui vix singuli ante credebant»<sup>88</sup>; HIER. *in Is.* 14, 51 ss.: «credentium populus brachium domini, qui ipse est dei virtus deique sapientia [...]»<sup>89</sup> e *in Zach.* 3, 13 ss.: «[...] tunc credentium populus vocabit Christum nomine suo, et illo dicente: tu es populus meus, populus respondebit: dominus deus meus es tu»<sup>90</sup>.

Il «custos templi» e il «magister populi» è solo Cristo, e «immo» al principio del v. 2 precisa chi è che dimora davvero lì. Un'interpretazione già sostenuta dal Fo, il quale tuttavia ha voluto circostanziarla attribuendo al Signore i connotati del Buon Pastore, in linea con la rivisitazione in chiave cristiana del contesto bucolico virgiliano. Una lettura che poggia sulle valenze semantiche dei due termini, *custos* e *magister*, ricorrenti nei versi del Virgilio pastorale in cui i vocaboli si trovano impiegati in alternanza a qualificare il ruolo e l'attività del pastore di greggi<sup>91</sup>. Il vero e proprio *Sancti Paulini Epigramma* (vv.1-7) recita dunque:

Se da supplice peccatore sei giunto al tempio del Signore,  
anzi al custode del tempio e maestro del popolo,  
quanti sono qui gli uomini, tanti altari di Cristo visiterai,  
ma se ti fa piacere concederti a uno scambio di parole,  
qui abita quel tuo noto ospite, vita mia, Thesbon,  
dal quale per il riposo dei fratelli in un anatro di frondosa vite  
sono stati costruiti sedili d'erba fatti di vive zolle<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> MiAug. 1, p. 82, lin. 23.

<sup>88</sup> CSEL 64, p. 218, lin. 14. Trad. «Che cosa c'è di più evidente del fatto che Gesù vero venne da noi con il dono del suo vangelo? Egli in persona predicò e furono riuniti insieme numerosi popoli di credenti, i quali precedentemente da singoli a mala pena credevano».

<sup>89</sup> CCsl 73 A, p. 566. Trad. «Il popolo dei credenti, braccio del Signore, che è egli stesso miracolo di Dio e sapienza di Dio [...]». *Virtus* nel latino cristiano assume il significato di 'miracolo' cfr J. SCHRIJNEN, *I caratteri del latino cristiano antico*, cit., pp. 43-44.

<sup>90</sup> CCsl 76 A, p. 876. Trad. «[...] allora il popolo dei credenti chiamerà Cristo con il suo nome, e dicendo egli: «tu sei il mio popolo», il popolo risponderà: «Signore, il mio Dio sei tu»».

<sup>91</sup> Cfr A. Fo, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 123-126 che riporta a titolo esemplificativo i luoghi poetici che documentano tali accezioni.

<sup>92</sup> La traduzione segue il testo dello Schenkl per cui cfr K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., p. 503.

2, 6. Il contenuto dell'intero poemetto può essere infine messo a confronto con un ulteriore epigramma composto da papa Damaso questa volta con finalità esclusivamente letterarie indirizzato *Ad fratrem corripendum*<sup>93</sup>:

Tytire, tu fido recubans sub tegmine Christi  
 divinos apices sacro modularis in ore;  
 non falsas fabulas studio meditaris inani.  
 Illis nam capitur felicitis gloria vitae,  
 istis succedent poenae sine fine perennes.  
 Unde cave, frater, vanis te subdere curis,  
 inferni rapiant miserum ne tartara taetri;  
 quin potius sacras animo spirare memento  
 scripturas, dapibus satiant quae pectora castis.  
 Te Domini salvum conservet gratia semper<sup>94</sup>.

Ritengo proficuo quest'accostamento e, considerato il già ipotizzato rapporto che sussiste con il modello rappresentato dagli epigrammi lapidari, non escluderei, seppur con le dovute cautele, una certa influenza di questi versi sul tono e sull'ispirazione dell'argomento dell'*Epigramma Paulini* e dunque una diretta conoscenza della produzione poetica di Damaso da parte dell'anonimo poeta. Il monito al presunto diacono trae spunto dalla prima egloga virgiliana. Nel giro di pochi versi il papa esorta il fratello di fede a non cedere alle lusinghe dei testi letterari pagani e alla cultura di cui si fanno portavoce, che attirano le coscienze di chi si è formato alla scuola romana, perché i loro temi e la morale di cui sono messaggeri sono inconciliabili con la sacralità delle Scritture e con i principi del cristianesimo. Vale la pena di sostituire ad un'applicazione inutile e dannosa l'unico nutrimento degno per l'anima, lo studio della Bibbia e l'interiorizzazione e la pratica del Vangelo. Solo così sarà garantita la beatitudine eterna e si terrà lontano la minaccia dell'inferno. La posizione

<sup>93</sup> Ferrua commenta che il destinatario di questi versi sarà stato a suo parere un diacono, perché i diaconi erano soliti cantare in chiesa salmi e brani del Vangelo: cfr A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana*, cit., p. 88.

<sup>94</sup> «Titiro, riposando sotto la sicura tutela di Cristo/ tu canti con voce sacra le divine altezze;/ non ti dedichi con un inutile studio a favole mendaci./ Grazie a quelle infatti viene conquistata la gloria di una vita felice/ a queste seguiranno pene perenni senza fine./ Perciò, fratello, stai attento a non lasciarti sopraffare da interessi fallaci,/ affinché le profondità del tetro inferno non ti rapiscano come uno sventurato;/ anzi ricordati piuttosto di nutrire l'animo con le Sacre Scritture/ che saziano i cuori di caste sostanze./ La grazia del Signore ti mantenga per sempre salvo».

qui sostenuta sposa l'atteggiamento rigorista di quei rappresentanti del mondo culturale cristiano che pur già allievi delle scuole dell'impero, nutriti del patrimonio letterario classico, hanno abiurato tale bagaglio di conoscenze a causa dell'inconciliabilità di quel politeismo idolatrico con il monoteismo cristiano e dell'incompatibilità della morale descritta dai racconti mitici anche poetici, espressione del costume dominante nella società pagana, con la nuova religione e la sua nuova etica.

L'*Epigramma Paulini* condanna la corruzione dilagante in un'innominata città al tramonto dell'impero d'Occidente, schiacciata sotto il peso delle invasioni e delle conseguenti distruzioni barbariche che hanno inasprito l'amoralità della condotta di vita dei più che già avevano deviato dall'insegnamento di Cristo. Quest'amara critica è intessuta di espliciti riferimenti ai motivi poetici e poetico-filosofici pagani insieme a personaggi e ad autori simbolo di quel panorama letterario e culturale<sup>95</sup> censurato in nome di Cristo, sul quale ripiegano compiacenti i peccatori più irriducibili e incapaci di aprire le proprie menti e i propri cuori al Verbo divino, unico vero baluardo contro ogni forza nemica materiale come dello spirito.<sup>96</sup>

Tuttavia i tentativi di prendere le distanze dalla cultura pagana da parte delle personalità cristiane colte più sensibili e devote non conduce nella maggior parte dei casi a un radicale affrancamento dai modelli ormai acquisiti di lingua, forma, stile, metrica, contenuti ed immagini che tornano seppur rivisitati e risemantizzati in chiave cristiana. È il caso tra tanti dell'anonimo autore dell'*Epigramma Paulini*, che dotato di una buona formazione classica reimpiega innanzitutto il Virgilio delle Bucoliche, ma

<sup>95</sup> Cfr i vv. 42-51 che alludono alle indagini sulle cause della realtà, soprattutto alla filosofia epicurea del *De rerum natura* lucreziano cui rimanda VERG. *georg.* II, 490; il v. 65 in cui il simbolismo di Lesbia evoca i carmi di Catullo; i vv. 77-79 nei quali sono additati come emblemi di perdizione Virgilio (l'Eneide soprattutto) e Ovidio, la lirica di Orazio e l'arte del mimografo Marullo (se si accetta la congettura *Marulli* dello Schenkl al verso 79 in luogo del tràdito *mapulli*): cfr per tutti i versi indicati K. SCHENKL, *Sancti Paulini Epigramma*, cit., pp. 505-506 e A. SALZANO, *Agli inizi della poesia cristiana latina. Autori anonimi del IV-V secolo*, cit., pp. 94-97.

<sup>96</sup> Cfr al v. 76 Paolo e Salomone rispettivamente sineddоче per il Nuovo e L'Antico Testamento e i vv. 89-94: «quod si correcti sanum saperemus et atris/ libera mens nebulis Christo purgata pateret,/ si falcem verbi cordi inprimeremus et illinc/ vellemus veterum vitiorum abscidere nodos,/ adversus Christi famulos vis nulla valeret/ nec nos Riphæi prosterneret...» «E se correggendoci conoscessimo ciò che è sano, e dalle fosche tenebre libera la nostra mente si aprisse purificata a Cristo, se imprimevamo nel cuore la falce del Verbo e di là volessimo recidere i nodi dei vizi antichi, contro i servi di Cristo nessuna forza varrebbe, né ci abbatterebbe del Rifeo...»: cfr K. SCHENKL, *ivi*, pp. 506-507 e A. SALZANO, *ivi*, pp. 96-97, del quale ho riportato la traduzione.

anche delle Georgiche e dell'Eneide, accanto ad altri illustri rappresentanti (Lucrezio, Ovidio, Orazio) della poesia latina, cristianizzandoli<sup>97</sup>.

È questo uno degli elementi di contatto del poemetto con i *versus Ad fratrem corripendum*: l'adozione/negazione della cultura classica di fronte all'insuperabile possesso delle Sacre Scritture, in rapporto al quale il riferimento poetico pagano principale è manifestamente rappresentato dalle Bucoliche virgiliane; è degno di nota inoltre che come nel nostro dialogo i personaggi sono presumibilmente due monaci, nel più breve componimento il poeta che è papa, e dunque uomo di chiesa e padre spirituale, si rivolga direttamente a un presunto diacono, comunque a un fratello di fede ancora da istruire e formare, che tuttavia si dimostra già sulla strada giusta condividendo i valori e l'insegnamento cristiano con il suo maestro, proprio come il «Salmon» dell'*Epigramma Paulini*. In entrambi, poi, il metro impiegato è l'esametro dattilico, come quasi sempre negli epigrammi di Damaso. Infine, se nella tipologia degli epigrammi lapidari prima passati in rassegna può essere riconosciuto il precedente più immediato dei vv.1-7 del *Sancti Paulini Epigramma*, che simulano una breve iscrizione scolpita su di un monumento, i restanti versi di quest'ultimo destinati al dialogo (vv. 8-110 o forse 112) troverebbero un interessante paragone con un epigramma composto esclusivamente per una finalità letteraria.

Se dunque il testo dell'*Ad fratrem corripendum* è di certo ascrivibile al genere dell'epigramma, il titolo *Sancti Paulini Epigramma* tramandato dal *codex Parisinus Latinus* 7558, si riferirà, a mio avviso, di sicuro a buon diritto ai vv. 1-7, e potrebbe anche a questo punto andare oltre. Pur non potendo tuttavia fare affidamento su elementi più sicuri per sostenere l'ipotesi che individuerrebbe nell'*Ad fratrem corripendum* uno dei modelli concettuali dell'*Epigramma Paulini* (dal v. 8 alla conclusione), ho ritenuto almeno di segnalare le analogie che pur sussistono tra queste due opere in versi.

In ogni caso, l'illuminante confronto da me evidenziato con gli epigrammi damasiani, ha, a mio parere, gettato luce su nuove, concrete possibilità di lettura dell'opera e sulle potenzialità espressive dell'epigrammatica latino cristiana della tarda antichità.

<sup>97</sup> La medesima considerazione sulla formazione dell'autore e sul suo rapporto con essa è stata messa in luce anche dal Fo, e strettamente ai punti che a questa si riferiscono a lui rinvio in A. Fo, *Il cosiddetto Epigramma Paulini attribuito a Paolino di Béziers: testo criticamente riveduto, traduzione e studio introduttivo*, cit., pp. 136- 142.

## PAROLE CHIAVE

*Sancti Paulini Epigramma*, Epigrammatica latino-cristiana, tombe di santi, monastero, tarda antichità.

## ABSTRACT

Il *codex Parisinus Latinus* 7558 è l'unico testimone ad aver tramandato un anonimo poemetto latino cristiano di 110-112 esametri dattili con il titolo *Sancti Paulini Epigramma*. Il componimento è datato nell'arco del primo decennio del V secolo e ambientato in una zona extraurbana della Gallia Narbonense. La narrazione poetica si svolge in forma di dialogo tra un anziano monaco di nome «Thesbon» e un giovane chierico, «Salmon», sullo sfondo di un monastero.

L'articolo offre un'interpretazione inedita dei vv. 1-7 nonché una proposta di soluzione al discusso problema relativo all'effettivo numero dei personaggi che animano la conversazione. L'esordio del carme è rappresentato da un epigramma in esametri dattilici (vv. 1-7), dal quale prende l'intestazione l'intera opera. Degna di nota e a confortare tale ipotesi è l'esegesi che identifica il v. 3: «quot sunt hic homines, tot Christi altaria vises», con un cimitero di santi o di santi martiri. Ad accreditare tale lettura è il confronto con gli epigrammi opera di papa Damaso (IV secolo), gli *elogia martyrum*. Il luogo sacro accennato nel poemetto, si articola presumibilmente in due sezioni: da una parte un cimitero di santi o di santi martiri e dall'altra uno spazio adibito a monastero. Le voci parlanti all'interno del carme sarebbero tre: i due protagonisti «Thesbon» e «Salmon» (vv. 8-110-112) e, prima di questi, il *Sancti Paulini Epigramma* (vv. 1-7). Il *Sancti Paulini Epigramma* nel suo complesso, dunque, verrebbe a rappresentare a buon diritto un esemplare della potenzialità espressiva cui giunge nella tarda antichità il genere letterario dell'epigrammatica latino cristiana.

The *Parisinus Latinus* 7558 codex is the only witness to have handed down an anonymous Latin-Christian poem written in 110-112 dactylic hexameters under the title *Sancti Paulini Epigram*. The poem dates back to the first decade of the fifth century and is set in a suburban area of *Gallia Narbonensis*. Set in a monastery, the poetic narration develops in the form of a dialogue between an elderly monk named «Thesbon» and a young cleric, «Salmon».

The article offers an unprecedented interpretation of lines 1-7 along with a solution proposal to the discussed issue of the actual number of characters taking part in the conversation. The *carme* begins with a dactylic hexameters' epigram (lines 1-7), from which the title of the whole work. Worthy of note is the exegesis, which supports the above assumption identifying line 3: «quot sunt hic homines, tot Christi altaria vises», with a cemetery of saints or martyr saints. This hypothesis has been validated by comparing the work in question with Pope Damasus' epigrams (4th century), the *elogia martyrum*. It is likely for the sacred place mentioned in the poem to be divided into two sectors: a burying of saints or martyr saints on the one side, and on the other one a monastery. The talking voices inside the carme could be three: the two protagonists «Thesbon» and «Salmon» (ll. 8-110-112), and before them the *Sancti Paulini Epigram* (ll. 1-7). The *Sancti Paulini Epigram* as a whole, can therefore be rightly considered an example of the expressive potential of the Latin Christian epigrammatic genre in late antiquity.

L'ECLISSI DELLA DRAMMATURGIA TRA IL SECONDO  
E IL NONO SECOLO DELL'ERA CRISTIANA

Le opere teatrali di Seneca sono gli ultimi esempi della produzione drammaturgica, vuoi nel verso tragico, vuoi nel verso comico, del mondo classico latino. Nei decenni successivi alla morte di Anneo Seneca vi furono tanto tragediografi, quanto commediografi, ma di essi si conoscono soltanto i nomi, perché non sono state tramandate le loro opere. Dell'interesse dei Romani per il teatro d'autore sappiamo che nei decenni del Basso Impero rappresentazioni di opere degli antichi drammaturghi venivano allestite più spesso in private sedi che nei pubblici teatri<sup>1</sup>.

Assumendo il significato che il greco antico conferisce al termine drammaturgia, ovvero quello di scrittura o narrazione di una storia che prende vita sul palcoscenico e si compone di personaggi che parlano tra loro, agiscono in uno spazio determinato, dando alla vicenda un inizio e una fine, si pongono più interrogativi sulla sua eclissi: è possibile che una delle capacità più immediate di riprodurre la vita si esaurisca, è possibile che una delle attività più socializzanti connaturate all'uomo possa ripiegarsi su se stessa? È possibile che l'uomo cessi di percorrere tratti ritualizzati della sua esistenza<sup>2</sup>? Le cause di questa eclissi, una eclissi che è durata otto secoli, sono tutte da ricondurre, per quel che riguarda l'Impero d'Occidente, alla concorrenza di più fattori che portarono al progressivo sfaldamento dell'assetto politico, economico e culturale della società romana.

<sup>1</sup> Cfr. A. LA PENNA, *La cultura letteraria latina nel secolo degli Antonini*, in *Storia di Roma*, Torino, Einaudi, 1992, vol. II. 3, pp. 501-504.

<sup>2</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, vol. IV, Torino, Utet, 1967, p. 1002, "Drammaturgia, l'arte di scrivere drammi; il complesso dei precetti che regolano l'attività drammatica. Voce dotta dal greco tardo".

Nella sua monumentale opera sulle origini del teatro italiano, Alessandro D'Ancona scriveva:

Allorquando tutte le forme della romana letteratura, secondando il moto incessantemente ruinoso della civiltà romana, andavano decadendo di pregio e diminuendo di numero, rimaneva tuttavia in piedi lo spettacolo teatrale. Ed espressamente adopriamo la parola spettacolo, perché infatti l'arte drammatica colle pantomime e con altre consimili fогge di scenico ludo era ridotta quasi soltanto a pompa esteriore e diletto degli occhi. [...]

Tanto nella metropoli, quanto nell'orbe romano, il teatro, specialmente negli ultimi tempi dell'impero, era divenuto quasi pubblica istituzione e forma della vita civile. Ma più cause, oltre quella della universale corruzione, concorrevano a snaturare il dramma. Da un lato, la politica sospettosa dei Cesari, scorgendo allusioni alla lor persona in ogni richiamo a nobili sensi, erasi a tutta possa adoprata nel sostituire al dialogo poetico ed alla drammatica recitazione il muto linguaggio dei mimi; e Caligola accendendo sul teatro stesso il rogo ad un poeta, reo di offesa alla sacra maestà dell'Imperatore, aveva insegnato prudenza agli autori ed agli attori. Dall'altra parte, il pubblico gusto, specialmente per la consuetudine dei ludi gladiatori, erasi per modo corrotto, che poco o niun diletto prendevasi ormai alla scenica finzione<sup>3</sup>.

Per tutti i padri della Chiesa lo spettacolo teatrale di quei primi secoli era, annota ancora D'Ancona, «fonte e accademia di più turpitudini: incontinenza, dissolutezza, pompa diabolica, perdimento del tempo, apparecchio alla commozione dei sensi, meditazione dell'adulterio, scuola di fornicazione, esercizio della intemperanza, esortazione all'impudicizia, occasione al ridere»<sup>4</sup>.

È da osservare, tuttavia, che il teatro si era rinserrato entro i soli limiti dello spettacolo già prima delle tragedie senecane. Momenti di quello spettacolo, che tanta ferma condanna suscitarono presso i Padri della Chiesa, sono attestati ancor prima che i cristiani raggiungessero Roma:

Poiché lo stesso Catone assisteva allo svolgersi dei ludi Florali organizzati dall'edile Messio, il popolo si vergognò di chiedere che le mime si denudassero. Venutone a conoscenza tramite il suo amico Favonio che gli sedeva accanto, si allontanò dal teatro per non ostacolare con la sua presenza lo svolgimento del consueto spettacolo<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Roma, Bardi, vol. I, 1971, pp. 8-9; prima edizione 1891.

<sup>4</sup> Cfr. A. D'ANCONA, cit., p. 16.

<sup>5</sup> V. MASSIMO, *Factorum et ditorum memorabilium*, a cura di R. Faranda, Libro II, 10, Torino, Utet, 1971, pp. 209-211. Valerio Massimo visse tra la fine del I secolo a. C. e la

Dunque, l'eclissi della drammaturgia doveva rispondere a mutamenti più vasti presenti nella società e nella cultura di Roma e nel suo sconfinato Impero. Un opportuno giudizio su questo punto è quello di Ezio Franceschini, che ha scritto:

Un teatro profano, nel senso classico ed aulico della parola, non esiste nel Medio Evo latino, fuori del mimo. Ma la sua scomparsa non è dovuta al Cristianesimo e alla Chiesa; essa data da epoca anteriore al diffondersi della nuova fede, e precisamente dal momento in cui si spegne nel popolo romano il senso della libertà politica, e questa stessa viene meno. Perché il teatro, tragico o comico che sia, ha bisogno assoluto di libertà, e proprio nella possibile manifestazione, anche aperta e violenta, di contrasti e di dissensi sociali e politici trae la sua ragione di essere e la sua vitalità<sup>6</sup>.

Tuttavia, non si può parlare di una vera democrazia per la società romana nel suo complesso, perché troppo netta era la distinzione tra le classi; se ne ha un riflesso nella ripartizione dei posti nella cavea teatrale. Ha scritto Tito Livio:

Ai ludi romani organizzati da questi edili per la prima volta i senatori assistettero separati dal popolo, il che fece parlare, come avviene per le novità: alcuni ritenevano che si era ritardato già troppo a concedere questa distinzione al supremo collegio, altri giudicavano che ciò che veniva aggiunto al prestigio del senato era sottratto alla dignità del popolo e che distinzioni del genere tra i diversi ordini si risolvevano in una diminuzione della concordia e della libertà rettamente intesa: per cinquecentocinquantaanni si era assistito ai ludi senza alcuna separazione, che cosa era accaduto all'improvviso perché i senatori non volessero più mescolarsi al popolo sulle gradinate? Perché il ricco avrebbe dovuto provar fastidio a sedersi vicino al povero? Era un capriccio nuovo e pieno di superbia, una norma che nessun senato di alcun altro popolo aveva mai desiderato o adottato<sup>7</sup>.

Con la Legge Roscia del 67 a. C. la consuetudine fu normalizzata e precisata. Infatti, tra quelli per i senatori e quelli per la plebe, furono inseriti i posti destinati ai cavalieri, ovvero la classe dei mercanti. Di libertà potevano parlare gli appartenenti al ceto degli intellettuali, per i quali la possibilità di controllare la lettura e la scrittura, li poneva

seconda metà del I secolo d. C.; il Catone citato, morto nel 47 a. C., era detto Censore per la sua integrità morale.

<sup>6</sup> E. FRANCESCHINI, *Teatro Latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, p. 13.

<sup>7</sup> T. LIVIO, *Storie*, a cura di P. Pecchiura, Torino, Utet, 1970, vol.V, Libro XXXIV, 54, p. 461.

in grado di idealizzare la realtà con la poesia tragica e con la poesia comica, di fare dell'uomo comune, meglio se vecchio cavaliere, una comica sottolineatura dei suoi difetti, di fustigare con la satira interi settori della società; di libertà potevano parlare i patrizi e i cavalieri per il commercio delle loro proprietà. Ma con il tramonto sostanziale del sistema repubblicano, con l'accentrarsi del potere politico nelle mani di una sola persona, il governo dell'Impero non fu altro che un succedersi di monarchie militari, la cui conseguenza fu una continua contrapposizione di legioni: le une fedeli a chi regnava, le altre a chi aspirava al comando supremo. Per di più, a parte Ottaviano Augusto che si dichiarava "un *primus inter pares*", venne progressivamente affermandosi la divinizzazione della figura dell'imperatore<sup>8</sup>, per cui tutte le istanze amministrative, tutte le magistrature, pur continuando ad esistere, solo apparentemente erano elettive, non avevano più il loro potere come nei secoli della Repubblica. Concluse le guerre civili, il potere politico e militare si concentrò nelle mani di una sola persona. Pertanto, l'assetto piramidale della società non mutò sostanza da un imperatore all'altro per quattro secoli e le riforme che alcuni illuminati introdussero, come la tetrarchia di Diocleziano, in realtà, ne resero più efficace il significato politico e culturale<sup>9</sup>.

In fondo si trattava di una visione simile a quella che aveva Plotino dell'intero universo<sup>10</sup>.

All'interno di questo sistema politico, agirono altri fattori che contribuirono a determinare la coesistenza di istanze diverse, ma non contrastanti fra loro, che si manifestarono in nuovi sentimenti di appartenenza all'Impero. Il primo fu la progressiva estensione del diritto di cittadinanza romana; il secondo fu la ristagnazione della evoluzione

<sup>8</sup> Cfr. W. LIEBESCHTZ, *La religione romana*, in *Storia di Roma*, cit., vol. II. 3, pp. 237-281.

<sup>9</sup> Ha scritto F. GRELE, *La forma dell'impero*, in *Storia di Roma*, cit., vol. III. 1, p. 80: «La "profondissima quiete" assicurata al mondo romano dalle fatiche belliche e dal favore dei numi consente ai tetrarchi di proporre, o imporre, uno stretto coordinamento fra le attese degli eserciti e quelle dei ceti egemoni nelle città, nello stesso tempo in cui si consolidano i privilegi degli uni e degli altri».

<sup>10</sup> Fondatore del neo-platonismo. Plotino, nato a Licopoli in Egitto nel 203 o 204 d. C., si stabilì a Roma, dove la sua scuola ebbe tra i suoi ascoltatori l'imperatore Gallieno, sua moglie Salonina e numerosi senatori; morì nel 269 o 270. Nella sua dottrina Plotino poneva al centro del cosmo Dio che è l'Essere unico, che ha generato tutte le cose, per cui non è determinato, né determinabile. Egli è al centro della sua creazione, la quale è un processo di emanazione, pari alla diffusione della luce del sole nell'Universo. Per questo, man mano che la luce si allontana dalla fonte, perde vigore e, delineando una degradante scala di valori, giunge alla materia, che è la sua negazione.

tecnologica nell'ambito del lavoro e della produzione di beni; il terzo fu la progressiva diffusione dei culti misterici che interferirono con la vecchia religione; il quarto l'affermazione del Cristianesimo, che, oltre a diffondere una nuova religione, rivoluzionò la visione della vita; il quinto fu l'involuzione letteraria che portò alla crisi della funzione sociale del linguaggio.

La concessione del titolo di "cittadino romano", da Roma all'Italia e poi alle Province, fu estesa a tutti i popoli abitanti nell'intero dominio, regnante Caracalla, tra il 210 e il 212. Il provvedimento aveva il fine di stabilire una "pace ecumenica" e con questa l'affievolirsi di tutte le tensioni di rivalsea contro Roma. Ma gli effetti che ne derivarono non furono soltanto quelli auspicati, ovvero che, tanto un cittadino delle Gallie, quanto un cittadino dell'Armenia godesse degli stessi diritti, perché di fatto con quel provvedimento si ampliò la base contributiva e nelle casse dello Stato affluirono ingenti somme di denaro, necessarie per affrontare le spese militari dell'imperatore in carica e per respingere le continue incursioni barbariche lungo tutto il confine nord-orientale. A quella concessione Caracalla volle aggiungere una profonda revisione della politica monetaria per riparare alla svalutazione attuata da Settimio Severo; ma i suoi provvedimenti e quelli di coloro che a lui succedettero non riuscirono a impedire che si avviasse un continuo aumento dei prezzi dei beni primari, un processo inflattivo che gettò nell'indigenza le classi popolari e determinò il costante arricchimento di chi aveva nelle mani il potere politico ed economico e che, accaparrando le vecchie monete, poteva trarre da queste tanto più oro e argento di quanto se ne poteva trovare in quelle di nuovo conio. Il risultato fu l'impoverimento delle masse popolari, che si allontanavano dallo Stato, e la concentrazione di metallo prezioso nelle mani delle classi egemoni<sup>11</sup>.

Per quel che riguarda la produzione di beni, alimentari e materiali, qualche conquista poteva essere rivendicata, ma essa non ebbe una

---

<sup>11</sup> «Si può dire, in conclusione, – ha scritto Lo Cascio – che il *trend* della svalutazione della moneta non è regolare, ma conosce un'accelerazione improvvisa, come si è visto, nell'età di Gallieno. Parimenti non regolare è il *trend* in ascesa dei prezzi, con un'impennata che però si determina con un *lag* temporale rispetto al momento della più drastica svalutazione e che appare piuttosto effetto della forte rivalutazione, in termini di unità di conto, della moneta cardine del sistema: vale a dire che i prezzi aumentano, nel loro complesso, sino ad Aureliano proporzionalmente assai meno di quanto diminuisca il metallo fino nella moneta, ormai "argentea" solo di nome». E. LO CASCIO, *Dinamiche economiche e politiche fiscali fra i Severi e Aureliano*, in *Storia di Roma*, cit., vol. III.1, p. 278.

consistenza tale da aprire nuovi percorsi alla conoscenza scientifica, tale da apportare nuove soluzioni tecnologiche rivoluzionarie. Ciò dipese sia dalla modesta diffusione delle nuove acquisizioni della tecnologia, sia dalla tenace difesa della tradizione da parte dell'intelligenza romana e del potere politico nei confronti delle nazioni poste nel suo impero<sup>12</sup>. Nonostante i pochi episodi di progresso scientifico e tecnologico, la società romana si adagiava sugli effetti di un sistema economico e politico del quale patrizi e plebei (per usare l'originaria distinzione) non avvertivano la necessità di addurre modifiche. È illuminante, a questo proposito, l'organizzazione dell'economia agraria, ancora attestata sugli antichi assetti; vale a dire che persistevano i proprietari di estesissimi fondi, mentre la produttività era affidata ai coloni obbligati a vivere là dove erano nati. Le condizioni di vita di questi erano pessime, per di più la tracotanza padronale era tale che su di loro ricadeva la responsabilità di eventuali modesti raccolti; per cui, i più impegnati esponenti del clero cattolico non tardarono a far sentire la loro voce in difesa di coloni e schiavi costretti a lavorare la terra di altri<sup>13</sup>, anche se, a parte la Gallia meridionale, l'opera di evangelizzazione delle popolazioni rurali non procedeva come nelle città.

In realtà, ancor prima della penetrazione del Cristianesimo, nelle città si erano diffusi i culti misterici. Provenienti dalle aree orientali del Mediterraneo e presenti nell'Impero d'Occidente fin dal I secolo a. C., il culto di Iside, quello di Mitra e quello del Sole suscitarono una nuova attrazione rispetto alla religione della tradizione romana, accolti da tutti i settori della società.

Proveniente dall'Egitto, il culto di Iside, che tra gli adepti contava anche donne, come nei Misteri eleusini, i quali tuttavia rimasero legati al mondo ellenico, si fondava su due momenti: il sacrificio della vittima e la rinascita dopo la morte. Osiride, re d'Egitto, fu assassinato da un perfido rivale e Iside, di lui sorella e moglie, si pose a cercarne il cadavere; ma non le bastò averlo trovato, perché l'assassino infierì poi su quel corpo smembrandolo in quattordici parti. Di nuovo Iside si mise alla ricerca delle membra del suo amato. Peregrinò per tutto l'Egitto addolorata e piangente, lasciando dovunque passava i segni di un'opera benefica a favore degli abitanti. Una dopo l'altra ritrovò le membra di Osiride, le ricompose e le tumulò, per cui Osiride poté ascendere

<sup>12</sup> Cfr. A. GARA, *Progresso tecnico e mentalità classicista*, in *Storia di Roma*, cit., vol. II.3, pp. 361-380.

<sup>13</sup> Cfr. A. MARCONE *Il lavoro nelle campagne*, in *Storia di Roma*, cit., III.1, pp. 823-843.

al cielo, dove divenne il re dei morti. A chi praticava questo culto, dunque, era data una speranza in un aldilà diverso dal nebuloso Ade e, soprattutto, l'opportunità di una adesione sentimentale al sacrificio di un essere soprannaturale, per cui, asprezze, precarietà e angustie della vita quotidiana non necessariamente dovevano concludersi nel grigiore dell'oltretomba, ma piuttosto promettere la quiete dopo la morte<sup>14</sup>.

Il culto di Mitra, di origine indoiranica, si diffuse nell'Impero occidentale nel II secolo d. C.; contava fra i suoi adepti molti militari e tra questi l'imperatore Aureliano, che propugnò l'identificazione di Mitra con il Sole nel 272 circa e ne fissò la data di nascita il 25 dicembre. Era ritenuto un artefice di pace, un mediatore tra le parti contendenti, un fautore del bene per l'intera umanità. Tertulliano, fermo combattente di tutti i culti che non fossero quello cristiano, scrisse: «(Mitra) imprime un segno sulla fronte dei suoi soldati; celebra pure l'offerta del pane, produce una parvenza di resurrezione»<sup>15</sup>.

Quei culti misterici, aboliti dall'imperatore Graziano nel 392, non furono l'anticipazione del Cristianesimo, ma piuttosto una evoluzione dell'Ellenismo, che in altri campi dette luogo alla Nuova Accademia, esito del pensiero platonico, ma nello stesso tempo rappresentarono la crisi di un sistema culturale e l'attesa di un mondo nuovo.

L'affermazione e l'espansione del Cristianesimo, attraverso la parola dei suoi predicatori, si configurava per il singolo e per la collettività come una visione del mondo decisamente rivoluzionaria nei confronti del sistema culturale greco-latino. In essa v'era, innanzitutto, la certezza di una vita ultraterrena, che poteva ricompensare ogni male subito; v'era la convinzione che dinanzi a Dio e al suo giudizio non avevano alcun valore le distinzioni sociali; v'era la scelta esistenziale di offrire se stesso al bene della collettività. Questi concetti, rafforzati dal sacrificio dei martiri, cominciarono a penetrare negli ambienti delle aristocrazie delle varie città, per cui, nonostante le persecuzioni, che solo durante il regno di Gallieno ridussero la loro pressione sugli adepti della nuova religione,

---

<sup>14</sup> Il recente ritrovamento di quattro Inni a Iside scritti in greco, opera di un tal Isidoro, che potrebbe essere anche egiziano, ci rivelano il carattere e l'intensità dei sentimenti dei fedeli verso la dea. Ecco alcuni versi del Primo Inno: «[...] di tutte le opere ti prendi cura per dare / a tutti gli uomini vita e equità; / hai introdotto leggi perché sia conforme a giustizia il comportamento umano; / hai trasmesso le arti perché la vita sia decorosa, / e fai che la natura si carichi di ogni frutto». P. SCARPI, *Iside*, in *Le religioni dei misteri*, Milano, Mondadori, 2004, vol. I, p. 231.

<sup>15</sup> P. SCARPI, cit., vol. I, p. 411.

i Cristiani cominciarono a godere di occulte protezioni. A ridosso della caduta dell'Impero d'Occidente (476) è sintomatico che molti senatori si erano convertiti alla nuova religione<sup>16</sup>:

La scena era costituita da una montagna di legno che si ergeva altissima a guisa di quella famosa, che Omero, cantò col nome di Ida: era tutta verdeggiante di freschi arboscelli e dalla sua cima spiccava una fonte costruita dalle mani dell'architetto, che riversava giù un fiotto d'acqua a mo' di fiume.

C'era anche un piccolo branco di caprette che brucavano l'erbolina; ed un giovinetto bellamente vestito nella foggia di pastore frigio, Paride cioè, col mantello orientale che gli scendeva dalle spalle, e col capo coperto dalla tiara, era là a far la parte del mandriano. A un certo punto si vide comparire uno splendido ragazzo, tutto nudo, salvo l'omero sinistro ch'era ricoperto da una clamide efebica, con una capigliatura bionda ch'era la meraviglia di tutti e con delle alucce d'oro simmetricamente disposte che spiccavano in mezzo ai suoi capelli: bastava guardare la verga che aveva in mano per capire che si trattava di Mercurio. Esso s'avanza a passo di danza con in mano un pomo coperto di foglioline d'oro e lo porge al giovine che rappresenta Paride, facendogli capire con un cenno l'incarico che gli affidava Giove. Indi, facendo degli eleganti passettini all'indietro, si ritira. Ed ecco apparire una ragazza dalle nobili sembianze, che interpretava la parte della dea Giunone: aveva infatti il capo cinto da un diadema bianco e reggeva in mano lo scettro. Irruppe poi nella scena un'altra ragazza in cui facilmente avresti potuto riconoscere Minerva: aveva infatti il capo coperto da un elmo scintillante, e l'elmo a sua volta era ricoperto da una corona d'ulivo, imbracciava uno scudo e brandiva un'asta; tale quale la dea, nell'atto di entrare in battaglia.

Dietro ad esse entrò in scena un'altra ragazza, che con lo splendore della sua bellezza e con la divina leggiadria del volto rappresentava Venere; e Venere davvero pareva, una Venere ancora vergine: il suo corpo completamente nudo metteva in mostra la meravigliosa perfezione delle forme, senonché un sottile velo di seta le adombrava i segreti vezzi del pube; mentre un venticello capriccioso anzichenò con amabile gioco ora le sollevava quel velo, scostandolo in modo da far apparire il fiore della giovinezza, ora soffiando con maggiore impertinenza glielo faceva aderire strinto strinto in modo da disegnare con assoluta precisione i voluttuosi contorni del corpo. Sulla persona della dea, due colori dominavano: il bianco dell'incarnato in quanto veniva dal cielo, l'azzurro del velo in quanto giungeva dal mare<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. W.A. MEEKS, *Il Cristianesimo*, in *Storia di Roma*, cit., II.3, pp. 283-319. Inoltre: C. PIETRI, *Roma cristiana*, in *Storia di Roma*, cit., vol. III.1, pp. 697-721.

<sup>17</sup> APULEIO, *Metamorfosi*, a cura G. Augello, Torino, Utet, 1958, Libro X, 30-31, p. 343-344. Apuleio, nato intorno al 125 e morto intorno al 180, pone la descrizione di questa

Di uno spettacolo del genere i Padri della Chiesa avevano più motivi per esprimere la loro condanna: l'immagine delle divinità pagane, che per comune convinzione erano demoni impegnati a confondere la mente dei mortali; l'immagine di una fanciulla nella sua nudità; la vittoria di Paride e, pertanto, l'esaltazione dell'adulterio. Per cui Tertulliano poteva scrivere:

Tuttavia, ben s'addice (il teatro) a Venere e Libero. Questi due demoni ben s'accordano e congiurano tra loro nell'ebbrezza e nella libidine. Per questo il teatro di Venere è anche la dimora di Libero. Infatti altri ludi scenici erano per l'appunto chiamati Liberalia perché consacrati a Libero (corrispondono infatti, presso i Greci, ai Dionisiaci) o addirittura istituiti da Libero! È evidente l'influenza di Venere e Libero anche sulle arti sceniche. Ciò che è proprio e tipico della scena, quanto inerente al gesto o alle contorsioni del corpo, consacra la lascivia a Venere e Libero: rammolliti l'una dal sesso, l'altro dal vino. Quelle cose, in effetti, che si realizzano attraverso la voce, il ritmo, gli strumenti musicali e con la scrittura, hanno quali protettori gli Apolli, le Muse, le Minerve e i Mercurii. Tu odierai, cristiano, tutto ciò di cui non puoi non odiare gli autori.

Vogliamo pertanto invitarti a riflettere sulle arti in generale e su queste in particolare, delle quali detestiamo gli autori nei loro stessi nomi<sup>18</sup>.

In queste parole è evidente l'avversione di Tertulliano al teatro. Senza coinvolgere i demoni (lo farà in altre occasioni) Agostino argomentava la falsità della rappresentazione teatrale, ricordando la sua frequentazione del teatro in età giovanile:

Mi rapivano gli spettacoli del teatro, tutti intessuti di immagini delle mie miserie e di incentivi del mio fuoco. Come mai l'uomo vuol sentir dolore assistendo a spettacoli di casi luttuosi e tragici, che pure non vorrebbe lui stesso patire? E tuttavia a teatro lo spettatore vuole provar dolore e questo dolore è il suo piacere. Non è una miserabile pazzia? Appunto, perché uno tanto più è commosso da quelle scene, quanto più è malato di tali passioni. Se non che quando è lui che patisce, si suol chiamarla infelicità; quando è lui che compatisce si chiama pietà. Ma che pietà, insomma, ci può essere, se si tratta di finzioni sceniche? Lo spettatore, infatti non viene sollecitato a recare aiuto, ma solo invitato ad addolorarsi e tanto più larghi consensi tributa all'attore che recita quelle scene, quanto più riesce a commuoversi; e se quelle tristi

coreografia all'interno del suo romanzo, ma non v'è alcun motivo per credere che sia opera soltanto della sua immaginazione.

<sup>18</sup> Q. S. F. TERTULLIANO, *De spectaculis*, a cura di S. Piacenti, Rimini, Il Cerchio, 2005, p. 72.

vicende umane, antiche o fittizie, vengono rappresentate senza interesse per lo spettatore, questi se ne va annoiato, criticando; invece se è commosso, sta lì attento, si diverte e piange. Si amano dunque le lacrime, i dolori? È certo che ognuno vuol godere. O forse poiché non piace a nessuno essere infelice, piace almeno essere pietoso? E non essendo possibile la pietà senza dolore, per questa sola ragione si ama il dolore<sup>19</sup>?

Il giudizio di Agostino colpiva al cuore sia l'essenza, sia l'esistenza stessa del Teatro, ma nello stesso tempo metteva a nudo la sua ambiguità: essere esempio di verità e di falsità per il singolo, essere momento di necessità e di inutilità per la collettività.

Con la progressiva affermazione di quest'ultimo fattore, che aveva un valore spirituale, culturale e sociale, la dimensione drammaturgica non poteva avere alcun fondamento: né l'emendazione dei sentimenti attraverso la poesia tragica, né l'affinamento dello spirito critico attraverso il verso comico potevano competere con i comandamenti che avrebbero guidato la vita del buon cristiano e il suo tendere alla pace celeste. Dunque, lo spettacolo, non diverso dai giochi gladiatori, consistente nella volgarità e nella oscenità dei mimi, era la negazione di tutto quello che il cristiano voleva dalla vita sociale.

La tesi che lo spettacolo teatrale fosse qualcosa di provvisorio aveva attraversato la storia della società romana fin dalla sua origine (il primo edificio in pietra destinato alla messinscena di testi drammaturgici è del 55 a. C.). Per di più, l'idea che il sistema politico monarchico fosse quello definitivo in ogni parte dell'immenso impero, non avrebbe dovuto turbare lo stato di quiete con le classi egemoni, sempre più egemoni e padrone dell'economia, e la plebe, sempre più subalterna; e, a garantire la perennità di una tale pace soccorrevano la memoria delle conquiste identificate nei vari Cesari che si succedevano in quei quattro secoli e una certa patina di classicismo che rivestiva la produzione letteraria dal III al V secolo<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> S. AGOSTINO, *Le Confessioni*, a cura di G. Capello, Torino, Marietti, 1947, Libro III, Capo II, pp. 55-56.

<sup>20</sup> Una evoluzione simile interessò anche la storia della musica e del canto presso i Romani. Alle loro origini, musica e canto aggiungevano particolare solennità alla celebrazione delle gesta leggendarie di alcuni personaggi della storia romana e questo avveniva durante i banchetti segnati da una particolare ufficialità. Ma una tale consuetudine, nonostante qualche tentativo di restaurazione da parte di Augusto, decadde. L'usanza di dare spazio al canto e alla musica rimase come componente del rito matrimoniale, ma conquistò, a partire dalla seconda metà del I secolo, una sua definitiva presenza nel mezzo

Con il progressivo concretizzarsi di questa realtà sociale, economica e culturale nell'Impero del IV e V secolo, la drammaturgia doveva regredire in un'area di memoria del passato e rinunciare ad avere quella funzione di stimolo, attraverso il verso tragico e quello comico, nella dialettica politica e dimenticare il momento in cui quella comunità di pastori, di agricoltori e di guerrieri avvertì (era il III-II secolo a. C.) la necessità di raggiungere il livello culturale di Atene<sup>21</sup>.

Esemplificativo di questo stato di cose fu il *Ludus septem sapientium*, composto da Decimo Magno Ausonio nel 390, che, per avere nel titolo il termine *Ludus*, era pensato per la rappresentazione scenica<sup>22</sup>. Si rifà

---

del convivio privato, alternandosi a balli e divagazioni varie, per cui il clero cristiano, condannando tali adunanze dove si praticava ogni tipo di lussuria, sollecitava i fedeli della nuova religione a sostituire quei canti, lascivi e peccaminosi, e quella musica, soltanto capace di indurre l'uomo alla concupiscenza, con i salmi della tradizione ebraico-cristiana. Cfr. M. BONARIA, *La musica dal mondo latino antico al medioevo*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del Quattrocento*, Atti del VII Convegno di studi, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 119-147.

<sup>21</sup> In Atene l'origine della drammaturgia coincise con la nascita del pensiero filosofico e scientifico e con la trasformazione della società da prevalentemente agraria a una che affiancava a questa quella mercantile. In entrambi i campi l'intellettualità greca si muoveva alla ricerca della verità. Nel campo della drammaturgia, a parte la suggestiva immagine proposta da F Nietzsche dell'incontro tra Apollo e Dioniso, l'eroe tragico non poteva evitare di soccombere nei confronti di una forza, di una volontà superiore; anche l'eroe comico non poteva evitare di restare avvolto da una rete di limiti propri della natura umana. Basti ricordare per la tragedia *Antigone* di Sofocle, dove un antico vincolo di sangue deve soccombere alla nuova "ragion di Stato", e per la commedia *Ecclesiazuse* del conservatore Aristofane, dove il completamento della democrazia si insabbia nel ridicolo. Ma tanta ricerca del vero, attraverso il racconto scenico, perde di slancio quando, con il diffondersi del mondo ellenistico, il potere è solo monarchico e la certezza per l'uomo comune si trova in una possibile quiete dopo la morte. Stimolanti a tal proposito le riflessioni di K. JASPERS, *Del tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

<sup>22</sup> Decimo Magno Ausonio nacque a Bordeaux nel 310. All'età di dieci anni andò a Tolosa per compiere i primi studi. Nel 328 ritornò a Bordeaux, dove, nel 334, ebbe l'insegnamento di Grammatica. In quegli stessi anni gli fu affidato l'incarico di docente di Retorica, che lasciò nel 364 perché chiamato a Treviri dall'imperatore Valentiniano I per istruire il proprio figlio Graziano. Probabilmente nel 383 pubblicò la prima raccolta degli *Opuscula*. Fu maestro di Paolino, suo conterraneo, del quale apprezzò la vivacità dell'intelligenza; ma il loro rapporto si raffreddò, dopo che l'allievo, convertitosi al Cristianesimo, giunse a Nola dove ebbe la porpora vescovile. Decimo Magno Ausonio morì nel 393 o 394, dopo essere tornato a Bordeaux nel 388. A questi, amico dell'aristocrazia senatoria, in buona parte pagana, non poteva certo dispiacere la politica di neutralità religiosa di Valentiniano. Si è molto scritto sul suo credo religioso, anche perché il poeta, che parla nelle sue opere assai diffusamente di sé stesso e dei suoi, non

allo schema classico; la dedica è in distici elegiaci. Il resto dell'opera è in trimetri giambici, duecentotrenta versi in tutto. Segue il Prologo:

I sette saggi, che ricevettero questo nome in tempi antichi e che lo mantennero nei seguenti, avanzano oggi, rivestiti del pallio, sul proscenio. Perché ti vergogni, o Romano, sotto la tua toga, di veder entrare in scena uomini tanto illustri? Noi dobbiamo arrossire, non gli Ateniesi ai quali il teatro serve di curia. Noi abbiamo, per i nostri affari, luoghi speciali: il Campo di Marte per i comizi, per il senato la Curia, il foro e la tribuna riservati ai processi tra cittadini. Ma ad Atene ed in tutta la Grecia non vi è che una sede per le pubbliche deliberazioni, e soltanto tardi il lusso ne ha costruito uno nella nostra città. L'edile un tempo offrì un teatro di tavole, edificato a un tratto, senza fondamenta di pietra. Così Murena e Gallio: io parlo di fatti risaputi. Più tardi, divenuti potenti e non temendo più la spesa, i magistrati credettero di rendere immortale il loro nome se avessero costruito un monumento su basi di pietra e se avessero stabilito definitivamente un luogo per rappresentazioni: allora si moltiplicarono questi enormi teatri a gradini. Pompeo, Balbo e Cesare Ottaviano rivaleggiarono in prodigalità. Ma a che servono questi particolari? Se io son venuto davanti a voi, non è per raccontare chi ha costruito teatri, chi un foro, chi le singole parti delle vostre mura, ma per precedere uomini venerabili, lodati dagli dèi, ed esporre le loro intenzioni. Enunciano ordinariamente sentenze che ciascuna persona sagace dovrà indovinare. Le conoscete sicuramente; ma se la vostra memoria fa difetto su queste cose antiche, verrà un attore per spiegarvele: io le possiedo meno bene di lui.

Sopraggiunge l'Attore, che espone, come era consuetudine, l'Argomento dello spettacolo, che una volta era la trama della vicenda e che in questo caso è l'esposizione del significato di sentenze, dette in greco e in latino, diversamente argomentate dai personaggi. Terminato l'elenco dei sette saggi, l'Attore si accomiata dal pubblico. Dei sette monologhi qui si riportano soltanto quelle frasi che per Ausonio connotano una rappresentazione teatrale:

Attore – [...] Ho parlato, me ne vado; ecco Solone il legislatore.

fa mai parola della sua fede; è un argomento sul quale sorvola. Tuttavia, componendo poesie di intonazione cristiana, si può pensare che a un certo punto della sua vita abbia aderito al cristianesimo, se pure in modo del tutto formale. Più che dell'opera che qui si propone, gli studiosi si sono occupati della sua produzione poetica e del suo epistolario; si veda A. LA PENNA, *Il lusus poetico nella tarda antichità. Il caso di Ausonio*, in *Storia di Roma*, cit., vol. III.2, pp. 731-751. È significativo che all'opera teatrale lo studioso dedichi una semplice citazione, indicandone il valore sul piano etico.

- Solone – Secondo l'usanza greca avanzo sulla scena io, Solone, quello dei sette saggi ai quali la fama ha dato la palma; ma la voce comune non ha il rigore di un tribunale. Non mi stimo affatto il primo, ma uno tra loro, poiché l'eguaglianza non sopporta classificazioni. [...]. Ho terminato quello che giustificava la mia presenza. Ecco il turno di Chilone. Addio. Applaudite.
- Chilone – Mi dolgono le reni a forza di star seduto, mi fan male gli occhi a forza di guardare, nell'attesa che Solone se ne sia andato. [...] Ho detto; addio, ricordatevi. Non aspetto il vostro applauso.
- Cleobulo – Sono Cleobulo, cittadino di una piccola isola, ma autore di una gran massima che mi rende celebre; quello che pensano abbia detto àriston métron. Traduci tu, che, vicinissimo all'orchestra, stai assiso su uno dei primissimi gradini. Àriston métron non vuol dire: «nulla di meglio che la misura?». Rispondi. Hai fatto segno di sì. Grazie. [...] Ho parlato, me ne vado: vi sia misura. Ecco Talete.
- Talete – Sono Talete di Mileto: ho detto che l'acqua è il primo elemento nella natura, come il poeta Pindaro [...]. Applaudano, dunque, gli uni; gli altri, se li ho feriti, mi fischino.
- Biante – [...] Poiché il pubblico che guarnisce questo teatro è tutto formato di brava gente. [...] Me ne vado. Addio e applaudite, maggioranza di brava gente.
- Pittaco – [...] È tempo che me ne vada, per non annoiarvi. Applaudite.
- Periandro – [...] Nulla esige più d'attenzione che pensare prima d'agire. In effetti, se manca questa ponderazione, è il caso, non la volontà, a guidare. Ma ritorno al mio posto. Applaudite per occuparvi, dopo aver riflettuto, dei vostri affari pubblici<sup>23</sup>.

Si tratta di sette monologhi che di teatrale hanno il rivolgersi al pubblico e a volte l'indicazione del personaggio che segue. Dunque, non costruiscono una vicenda, non costruiscono un dialogo dal quale possa emergere qualcosa che possa evolvere attraverso l'azione in un fatto tragico, o in un fatto comico. Sono personaggi cristallizzati, perché fisso è il loro sguardo verso il pubblico; nessuna emozione affiora nelle loro parole. Sono come le figure di un mosaico. Lo spazio, per quanto possano stare su un palcoscenico, non può avere con loro alcuna relazione; il tempo è quello della lettura del testo.

«La tendenza a semplificare e stilizzare, la rinuncia alla profondità e alla prospettiva, l'arbitrio nelle proporzioni e nei gesti, erano i caratteri

<sup>23</sup> D. M. AUSONIO, *Ludus septem sapientium*, in *Opere*, a cura di A. Pastorino, Torino, Utet, 1971, pp. 554-571.

indicativi della creazione artistica nell'alto Medioevo»<sup>24</sup>. Il loro fine non presupponeva nulla di imitativo, ma era condizionato da una visione metafisica del mondo. Di fatto, la visione trascendente non era esclusiva del cristianesimo; la spiritualità dell'arte, in realtà, era ancora quel generale, vago spiritualismo che impregnava già l'estremo paganesimo.

Nei secoli successivi, ovvero dal V all'VIII, non si hanno notizie di opere drammaturgiche in quelle terre che una volta erano l'Impero romano d'Occidente. Tuttavia, a dare una testimonianza di quello che gli intellettuali di quei secoli sapessero del teatro veniva Isidoro di Siviglia.<sup>25</sup> Nella sua opera *Etimologie o origini*, una utile enciclopedia per intendere il sapere di quei tempi, egli scriveva:

Del teatro.

Il teatro è lo spazio semicircolare che circonda la scena, all'interno del quale si dispongono gli spettatori. La sua pianta originaria era rotonda, come quella dell'anfiteatro, e solo in un secondo momento fu divisa a metà dando così origine al teatro. Quest'ultimo deriva il proprio nome apò *tés theorias*, ossia dall'azione di guardare, il popolo, infatti, assiste alle rappresentazioni sceniche osservandole in piedi dall'alto. [...]

Della scena.

La scena era lo spazio ai piedi del teatro. Aveva forma di casa ed era dotata di un palco chiamato orchestra ove cantavano gli attori, sia comici che tragici, e saltavano danzando gli istrioni ed i mimi. Il vocabolo scena è di origine greca e fa riferimento al fatto che essa aveva, come detto, l'aspetto di una casa, donde anche il nome *schenopeía*, che significa propriamente, atto di piantare una tenda, dato presso gli Ebrei alla festa della dedicazione dei tabernacoli, a causa della somiglianza di questi ultimi con delle dimore.

Dell'orchestra.

L'orchestra era il palco posto dinanzi alla scena sul quale potevano esibirsi un ballerino o disputare due attori. Su di essa salivano i poeti comici e tragici per misurarsi nei concorsi e, mentre questi cantavano, altri mimavano con gesti le azioni da loro descritte. Gli uffici vincolati con le arti sceniche erano quelli dell'attore tragico, dell'attore comico, del *thymelicus*, ossia del musicista, degli istrioni, dei mimi e dei ballerini.

Degli attori tragici.

<sup>24</sup> Cfr. A. HAUSER, *Lo spiritualismo dell'arte paleocristiana*, in *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, vol. I, pp. 151-158.

<sup>25</sup> Isidoro di Siviglia nacque tra il 555 e il 570. Successe al fratello nel 601 o 602 nel guidare il vescovato di Siviglia. Compose questa sua opera tra il 615 e il 636, anno in cui morì. Per tutta la sua opera di studioso, nel 1722 Innocenzo XIII lo investì del titolo di Dottore della Chiesa.

Gli attori tragici erano quelli che cantavano con versi luttuosi, dinanzi agli occhi del popolo, gesta antiche e misfatti di re scellerati.

Degli attori comici.

Gli attori comici, invece, erano quelli che cantavano, accompagnandosi con parole o gesti, le azioni di persone comuni, rappresentando stupri di vergini ed amori a pagamento.

Dei thymelici.

I thymelici erano musicisti di scena che cantavano accompagnandosi con organi, lire e citare. Il loro nome derivava dal fatto che essi, anticamente, cantavano in piedi, al centro dell'orchestra, su di un palco chiamato thymele.

Degli istrioni.

Gli istrioni erano attori che, indossando vestiti femminili, interpretavano ruoli di donne impudiche, rappresentandone danzando avventure ed azioni. Furono chiamati istrioni in quanto tale genere di spettacolo era originario dell'Istria, ovvero perché interpreti di favole intricate e piene di storie, ossia storie, differenti, quasi a dire *historiones*.

Dei mimi.

I mimi hanno un nome di origine greca riferito al fatto che essi imitano azioni umane: di fatto, prima che essi entrassero in scena, l'autore narrava la favola. I poeti, in effetti, componevano opere che potessero essere rappresentate perfettamente attraverso movimenti del corpo.

Dei ballerini.

I saltatores, ossia i ballerini, presero nome, secondo Varrone dall'arcade Salio, che Enea portò con sé in Italia e che per primo insegnò agli adolescenti Romani nobili l'arte della danza.

Delle rappresentazioni teatrali e dei loro patroni.

Considerando i gesti degli attori e i languidi movimenti dei loro corpi, ossia le caratteristiche specifiche delle rappresentazioni teatrali, risulta del tutto evidente che le arti sceniche furono protette da Libero e Venere. Di fatto, i pagani, corrotti dal sesso e dal lusso sfrenato, offrivano la propria languidezza a queste due divinità. Le parti recitate o cantate, nonché quelle eseguite con organi o con lire, si trovavano, invece, sotto la protezione degli Apollini e delle Muse, delle Minerve e dei Mercuri. Se sei cristiano, devi odiare questo tipo di spettacolo così come odi coloro che lo ispirano<sup>26</sup>.

In questo testo sono presenti approssimazioni e inesattezze, ma

---

<sup>26</sup> ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, Utet, 2006, vol. II, pp. 523-529. Isidoro, che ribatteva alcuni giudizi espressi da Tertulliano, aveva una conoscenza diretta di un teatro romano, perché, se non proprio a Siviglia, ma nell'Andalusia, esattamente a Mérida, esisteva un teatro, tuttora in ottimo stato di conservazione, fatto edificare da Marco Agrippa nel 18 a. C.

che si giustificano con una possibile non conoscenza delle opere dei drammaturghi del mondo greco-romano. Interessante è la separazione tra parola e gesto nella rappresentazione, perché tale convinzione giungerà fino alle soglie dell'Umanesimo<sup>27</sup>. Da annotare che sia la parte narrata, sia quella affidata al gesto dell'attore, dell'istrione, del mimo, abbozzano l'operare di un tempo interno alla favola, come "la casa" propone un riferimento spaziale. Si trattava di una convinzione, che non aveva alcun consapevole riferimento alla realtà drammaturgica. Espliciti riferimenti, invece, li aveva la rinnovata condanna di qualsiasi forma di teatro.

La conferma dell'idea che Isidoro aveva di una rappresentazione teatrale si ha nella *Cena Cipriani*. L'attribuzione di questo testo a Cipriano, Vescovo di Cartagine, vissuto nel III secolo, è arbitraria. È certo che Rabano Mauro, vescovo di Magonza, fu autore di un suo rifacimento nell'855; ed è altrettanto certo che venti anni dopo, nel Natale del '75, il diacono Giovanni Immonide la versificò usando il trocaico ritmo e la mise in scena per il divertimento di papa Giovanni VIII e del re Carlo il Calvo all'interno degli ambienti vaticani. Il Prologo contiene qualche notizia sull'evento e qualche nota sarcastica verso i presenti, mentre nell'Epilogo si esalta la figura del re vincitore degli infedeli.

La narrazione, affidata a una sola voce (così sembra), procede esponendo in 331 versi gli episodi su una linea di logica successione temporale, tranne che verso la fine, perché si deve tornare indietro per chiarire un "accaduto" del giorno prima; dunque: un accenno di un intreccio:

Un re dell'Oriente, di nome Gioie, celebrò un grandissimo matrimonio a Cana in Galilea, invitò molta gente al pranzo, desiderando un concorso di folla. Dopo essersi lavati nel Giordano, quelli accorsero al banchetto.

È una folla di personaggi tratti dal Vecchio e dal Nuovo testamento, che partecipano al banchetto; personaggi che appaiono nei vari quadri, ognuno con un oggetto che lo denota; personaggi che non proferiscono parola ma che si fissano in un atteggiamento o compiono un gesto concorde con quello che il narratore sta dicendo. Qui di seguito, attraverso frammenti del testo, il succedersi degli episodi:

<sup>27</sup> Con le stesse parole Nicholas Trevet, 1265-1335, ricostruiva la scena per una rappresentazione dell'*Herculens furens* di Seneca e dopo di lui Pietro Alighieri, 1360-1364, commentando l'opera del padre, ribadiva le stesse affermazioni.

1. Allora Naaman fece pulizia, Amos versò in giro dell'acqua, Giacomo e Andrea portarono una buona quantità di fieno, Matteo e Pietro lo sparsero in terra, Salomone collocò la mensa da riempire di pietanze mistiche e cibi metaforici; tutta la brigata vi si pose attorno per prendere posto a sedere. (...) Subito ai convitati seduti vengono portati gli assaggi del pranzo.
2. Il re, dopo aver contemplato i convitati, annuncia con voce squillante: "A chiunque di voi si rechi nel mio guardaroba, donerò generosamente un vestito per il pranzo". Uditolo, alcuni si affrettano nelle stanze interne.
3. Così spartite le vesti, il re così si rivolse ai convitati: "Voi non consumerete con me questo banchetto nuziale finché ciascuno a turno non avrà servito tutti gli altri, sì che secondo giustizia si valuti il premio dovuto a tale fatica" (distribuzione e consumazione delle carni, dei pesci e dei vini).
4. Mentre tutti si disponevano ad andare, il re vedendo ciò disse: "Ora restate tutti insieme per l'intero giorno delle nozze, e, mutato l'abito, fate una specie di processione, e andate così a casa vostra, similmente a gente che scherza.
5. Poi il re Gioele ordinò che tutti venissero da lui, per metter d'accordo i litiganti con una sentenza. Subito quelli accorsero per portare al re doni adeguati.
6. Il re soddisfatto di queste offerte, li ricompensa con adeguati premi. Ma poiché il giorno prima il re aveva saputo di qualche furto, premeva affinché gli effetti in questione venissero resi.
7. Allora il re, adirato, appresta delle torture per i convitati.
8. Così l'inchiesta voluta dal re spaventava e gettava nello sconforto la gente.
9. Tosto fu scoperto come autore del furto il figlio di Carmo: Gioele lo condanna a morte e lo consegna a tutti gli altri, perché sollevi dal sospetto di furto i convitati e tolga loro l'imminente pericolo derivante da tale colpa.
10. Una maledizione si levò dalle ceneri calde del caduto. Il gruppo dei convitati, trionfante, tornò lietamente in sé. Il re ordina che il morto sia sepolto.

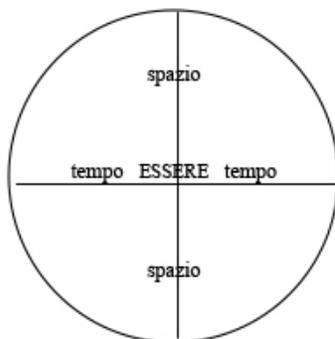
Tutti i personaggi sono presenti (si potrebbe dire, sfilano) in ogni episodio. Il loro passaggio da un quadro all'altro è come leggere frammenti di un discorso che li riguarda:

ADAMO: Si siede per primo in mezzo a tutti – divora un cedro – prende una veste di pelli – si porta via un fianco [del vitello] – poi una palamita – beve vino dei Peligni – giace assopito – distribuisce frutta – si veste da ortolano – è cacciato dai boschi del paradiso dove abitava.

GESÙ: Siede su un pozzo – prende della salsa con aceto – risplende in una veste color colomba – porge la fune [per legare il vitello] – spezza per tutti [il pane portato da Saul] – si impadronì di un nasello – fa dolciumi – beveva del passito – fu svegliato perché la barca stava naufragando – si ungono i piedi di

Cristo con l'unguento che Aronne porta – si fa avanti vestito da maestro, – Gesù è crocifisso<sup>28</sup>.

L'oggetto che denota il personaggio, il gesto che questo compie, sono già noti al pubblico, perché provengono dalle Sacre scritture, per cui hanno il valore e la funzione di un simbolo. Le immagini che si succedono, in uno spazio dilatato nel quale poco o nulla interferisce con la vicenda, in una linea temporale che ha il senso di un eterno presente, appartengono al mondo culturale e spirituale di ogni spettatore e la patina di ironia che le avvolge ne incrementa l'empatia. Nella concezione del mondo, in quei secoli, tempo e spazio sono emanazione di Dio e, pertanto, è impossibile che essi si frantumino in parti. Rispetto a questa visione, è già di molto interesse l'accenno a episodi con un "prima" e un "poi", con un "qua" e un "là":



Con ciò la *Cena Cipriani* si propone come prodotto che nel contenuto vuole superare la pantomima, nonostante la dissociazione tra parola, quella del narrante, e il gesto, quello del mimo, ma che, attraverso l'investigazione sull'autore del furto, lascia vagamente intravedere la rinascita della drammaturgia. Lo svolgimento della favola, infatti, non si realizza attraverso il dialogo, né il tempo e lo spazio le danno fondamento<sup>29</sup>.

Quella dissociazione potrebbe avere la spiegazione nella ragion d'essere del linguaggio, ovvero nel suo essere mezzo di comunicazione tra gli uomini e forza di coesione sociale. Ciò significa che tanto più la società è articolata

<sup>28</sup> Un'ampia e documentata analisi del testo è quella di V. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, Lucca, LIM, 2009, pp. 151-167. Inoltre si veda Albertina Fontana che dà del testo un'interpretazione più moderna, una edizione filologicamente esauriente; ANONYMUS, *Coena Cypriani*, a cura di A. Fontana, Sotto il Monte, Servitium Editrice, 1999.

<sup>29</sup> Dopo undici secoli la *Cena Cipriani* fu nuovamente messa in scena nell'ambito del VII Convegno del Centro di studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale a Viterbo, 1982.

nella sua organizzazione, tanto più la comunicazione interpersonale ricorre alla diversità di campi linguistici. L'appiattimento culturale istauratosi nell'Impero Romano negli ultimi due secoli della sua storia, unitamente al sorgere di nuovi orizzonti spirituali, persisteva fino al IX secolo, fino all'affermazione della società feudale. Città che si riducevano di superficie e di popolazione, foreste che invadevano e sottraevano terre destinate all'agricoltura, commerci limitati alle città costiere, avevano fortemente ridotto l'articolazione delle società urbane e ancor più dei piccoli aggregati rurali, là dove ancora esistevano<sup>30</sup>. In una tale situazione la funzione della lingua parlata aveva un valore e una funzione decisamente ridotti. Da un punto di vista della storia della lingua, questa, se non regrediva, per lo meno si semplificava. E, rispetto alle sue fasi di evoluzione (interiezioni per comunicare stati d'animo, onomatopee, segni mimetici, articolazioni fonetiche) si potrebbe ipotizzare che il ricorso ad un narratore sincronizzato con il gesto mimico nel gioco scenico sia la fase che precede la conquista del linguaggio fonetico<sup>31</sup>.

Di fatto, lo spettacolo dei mimi persisteva, tanto che in pieno secolo X Attone, vescovo di Vercelli, nelle sue prediche esortava i fedeli a non frequentarli:

Non bisogna indulgere alle rappresentazioni, come fanno gli attori (*scenici*); non ai canti d'amore e alle altre cantilene, come i mimi; non ai giochi da saltimbanco e agli spettacoli da circo, come gli istrioni e i cultori di idoli che, ahimé, alcuni cristiani ancora imitano in molte delle loro manifestazioni. Che cosa c'è, infatti, di più miserevole per vecchi, di più turpe per giovani, di più pericoloso per adolescenti che cantare con gesticolazione oscena e voce blanda stupri di vergini e libidini di meretrici, così da condurre gli spettatori, attraverso simili insidie, a morale rovina<sup>32</sup>?

<sup>30</sup> Cfr. G. DUBY, *Le origini dell'economia europea*, Bari, Laterza, 1975.

<sup>31</sup> Ha scritto G. FANO, *Origini e natura del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1962, p. 168: «La conquista del linguaggio, come ogni importante conquista umana, si è svolta attraverso più momenti progressivi: nel primo si è compiuto, secondo noi, il passaggio spiritualmente più importante, cioè quello dalla chiusa sensualità animale a una primitiva espressione pittografica. Un inizio di questo passaggio si può notare già nella vita degli animali stessi e in particolare in quella degli antropoidi. In uno stadio ulteriore la fluidità dell'espressione pittografica si deve essere andata determinando e stilizzando in un certo numero di segni mimici convenuti, accompagnati da voci interiettive e onomatopoeiche. Infine si è passati dal linguaggio prevalentemente mimico a quello prevalentemente fonetico. Passaggi questi che non sono da intendersi come divisioni nette, bensì come un confluire e un intrecciarsi di caratteri diversi, di cui alcuni prevalgono gradatamente sugli altri».

<sup>32</sup> E. FRANCESCHINI, *Teatro Latino medievale*, cit., p. 18-19.

Durante il IX e il X secolo, nonostante le avverse condizioni climatiche (incombeva sull'Europa una breve era glaciale), le città costruirono, o ricostruirono, le loro mura di cinta, l'agricoltura cominciò a dare i primi segni di ripresa, i mercanti percorrevano le strade, a volte a loro ignote, con le loro mercanzie; e fu Ottone I, che nel 962 ebbe a Roma la corona del Sacro Impero romano-germanico, a incentivare fiere e mercati dentro le città e a ridosso di monasteri e abbazie per ridare vita alla produzione e al commercio. Tutto ciò rese necessario l'uso di una comunicazione interpersonale, verbale o gestuale che fosse, sempre più articolata ed efficiente.

Il frammento di un dialogo drammatico, che si può collocare tanto nel VII quanto nel IX secolo e segnato con il titolo *Terenzio e il suo critico*, è il calco di una qualche opera terenziana, ma troppo breve per lasciare intendere un'idea di uno spazio scenico e di un tempo narrativo; si tratta, probabilmente, di un'esercitazione di uno studente<sup>33</sup>.

Negli anni nei quali a Roma si metteva in scena la *Cena Cipriani*, all'interno dell'Abbazia benedettina di San Gallo, nasceva il Dramma liturgico: una teatralizzazione del dialogo tra le Marie e l'Angelo, che fu qualcosa di decisamente innovativo e che indicò la via per la rinascita della drammaturgia. Alcuni decenni dopo, Rosvita di Gardesheim, 935-974, scriveva i suoi sei dialoghi drammatici, con i quali narrava come le giovani perdute nel peccato potessero redimersi. Se l'opera di Rosvita proveniva dalla sensibilità spirituale di una persona, il Dramma liturgico proveniva da una elaborazione che interessò più ambienti. La sua origine si deve collocare presso le *Scholae cantorum* di Roma, che avevano una lunga tradizione, a partire dal VII secolo, allorché il canto del salmo veniva intramezzato dall'antifona, che introduceva qualche aggiunta al testo, e concluso dal responsorio. Questa modalità di eseguire l'Ufficio liturgico fu esportata in Francia, regnante Carlo Magno, e da qui a San Gallo, dove il dialogo, seppur misto al canto, ampliava la narrazione dell'evangelista<sup>34</sup>.

La drammaturgia era uscita dal cono d'ombra e rinasceva, come rinasceva l'Europa.

<sup>33</sup> Cfr. E. FRANCESCHINI, *Teatro Latino medievale*, cit., pp. 37-43.

<sup>34</sup> Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, cit., pp. 84-98. Inoltre cfr. *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, a cura di F. Doglio, Atti del I Convegno di studio del Centro di studi sul teatro medioevale rinascimentale, Viterbo 1976, Roma, Bulzoni, 1977.

PAROLE CHIAVE

Drammaturgia era cristiana, religione, simbologia, funzione della lingua.

ABSTRACT

A fronte del successo che presso un pubblico eterogeneo riscuoteva lo spettacolo di pantomina, di danza, di canto, il progressivo disinteresse degli scrittori latini, tra il I secolo e il IX d. C. per la creazione di eventi scenici, che attraverso il dialogo dei personaggi proponevano storie, tragiche o comiche, richiede una riflessione e sollecita l'indagine in vari campi di ricerca. La concentrazione di quasi tutti i poteri nelle mani di una sola persona che aveva di fatto annullato ogni istanza di dialettica politica per cui il confronto si risolveva soltanto con lo scontro armato, il ristagno dell'economia che allontanava tra loro sempre più le classi sociali, tanto sul piano economico quanto su quello culturale, non erano le migliori condizioni per volgere l'animo verso ideali che glorificassero il vivere nel consorzio umano. A vanificare qualsiasi sentimento tragico o di satira sociale vennero sia i Culti misterici, sia il Cristianesimo, attraverso i quali, dopo la morte, le sofferenze terrene avrebbero trovato una ricompensa nell'aldilà. E, dunque, con il rinascere di un sentimento di appartenenza a una comunità, che ha come legame il sangue e la lingua parlata, che rinascono i primi fermenti di una vita associata e con questa la necessità della comunicazione, simbolica come quella della scena teatrale

In the face of the success that the pantomime, the dance and singing show had among a heterogeneous audience, the progressive disinterest of the Latin writers, between the 1st and 9th century A.C. for the creation of scenic events, which through the dialogue proposed stories, tragic or comic, requires a reflection and prompts an investigation in various fields of research. The concentration of almost all the power in the hands of just one person which effectively suppressed any instance of political dialectics for which the confrontation would be solved only with an armed conflict, the stagnation of the economy which divided even more the social classes, both on the economic and cultural level, were not the best conditions to direct the soul toward ideals which glorified the living in the human society. Any tragic feeling or of social satire were nullified both by the mystery cults and Christianity, through which, after death, the earthly sufferings would find a reward in the afterlife. It is therefore with the birth of a feeling of belonging to a community, which had as a bond the blood and spoken language, that the first ferments were reborn of an associated life and with this the need to communicate, symbolic like the theatrical scene.

TRA “CETERE” E “FISTOLE”: LE *RIME* DI NICCOLÒ DA CORREGGIO

1. Le *Rime* di Niccolò da Correggio (1450-1508) sono state interpretate in passato da due prospettive tra loro complementari: per Carlo Dionisotti nelle poesie dello scrittore «gli elementi di cronaca e i riferimenti precisi, subito riconoscibili, a uomini e cose del tempo sono eccezionali»; secondo Antonia Tissoni Benvenuti la scrittura di Niccolò da Correggio presenta un «fondo amaro, autobiografico, di vita virilmente accettata e sofferta, di ribellione all'ambiente falso e artificioso della corte»<sup>1</sup>. Quindi, nella produzione lirica dello scrittore si avvertirebbe una chiusura rispetto alle convenzioni della letteratura cortigiana del XV secolo, contraddistinta da una forte immedesimazione sociale dei poeti con i riti della corte e con le esigenze, politiche ed elative, del *princeps*<sup>2</sup>. Il mondo che Da Correggio rappresenta appare alternativo a quello signorile, giacché palesa un ripiegamento e una volontaria estraniamento da quel contesto. Ebbene, il poeta grazie alla letteratura scorgerebbe «una via di evasione verso una terra sua e protetta dall'assillo degli eventi»<sup>3</sup>.

Queste analisi sembrano suffragate da alcuni dati sulla tradizione delle *Rime*. Niccolò da Correggio, che collabora per la maggior parte della sua carriera con gli Este, milita anche al servizio di Ludovico Sforza: grazie al sostegno del Moro durante il colpo di stato del 1479, viene risarcito con importanti privilegi politici ed economici; inoltre, dal 1491 al 1497 si trasferisce stabilmente a Milano, in cui scrive opere teatrali e allegoriche (*Fabula de Psiche*, 1490-1491; la perduta *Festa de Ippolito, Teseo e Florida*,

<sup>1</sup> Si cita da C. DIONISOTTI, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, «Studi di filologia italiana», XVII, 1959, ora in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. I, a cura di T. Basile, V. Fera e S. Villari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, p. 358 e A. TISSONI BENVENUTI, *Niccolò da Correggio*, in EAD., *Il Quattrocento settentrionale. Letteratura italiana Laterza*, vol. XV, a cura di C. Muscetta, Bari, Laterza, 1972, p. 140.

<sup>2</sup> Per tali dinamiche si rinvia a M. SANTAGATA e S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993.

<sup>3</sup> C. DIONISOTTI, *Nuove rime*, cit., p. 365.

1492 e la *Silva*, 1493)<sup>4</sup>. Da Correggio diviene così un punto di riferimento per i letterati ambrosiani, tanto che Gasparo Ambrogio Visconti gli dedica la raccolta lirica dei *Rithimi*: «al tuo comandamento non ho possuto servare quel mio proponimento [*scil.* di dare alle fiamme le mie rime] che io teneva per fermo et stabilito»<sup>5</sup>. Affermazioni simili si leggono nei *Canzonieri* di Visconti (sonetti CV, 15; CXLIX, 9 e CL, 11) e soprattutto nelle ottave conclusive del poema *De Paulo e Daria amanti*<sup>6</sup>. Dunque, sorprende che le rime di Niccolò da Correggio siano sottostimate nelle due grandi sillogi milanesi *P* e *S*, che ospitano componimenti di scrittori ambrosiani (Bramante, Bellincioni, Taccone) e di poeti provenienti da altre realtà culturali (Bembo, Cammelli, Lorenzo de' Medici, Poliziano, Serafino Aquilano, Sannazaro, Cariteo)<sup>7</sup>. I due manoscritti – allestiti probabilmente sotto la supervisione dello stesso Visconti (*P* nel 1492-1493 e *S* tra il 1493 e il 1496) – si basano su una chiara impostazione ideologica, finalizzata a esaltare Milano quale «privilegiato luogo d'incontro di artisti e crocevia di itinerari poetici»<sup>8</sup>. Nondimeno, in *P* non c'è traccia di Niccolò da Correggio, mentre *S* riporta soltanto due sonetti (alle cc. 72v e 77r sono trascritti *Siede, Panisco mio* e *Sì como el verde*)<sup>9</sup>.

A tutta prima, questa esclusione potrebbe essere spiegata alla luce delle considerazioni di Dionisotti e di Tissoni Benvenuti: i testi di uno scrittore alieno all'intrattenimento galante, alle convenzioni della lirica di corte e alle tematiche politiche non si sarebbero adattati al *corpus* delle poesie milanesi di *P* e *S*; infatti, i due manoscritti esibiscono un «carattere tipicamente

<sup>4</sup> Vd. in merito D. M. BUENO DE MESQUITA, *Niccolò da Correggio at Milan*, «Italian Studies», XX, 1965, pp. 42-54 e A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare della Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del Convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, pp. 333-351.

<sup>5</sup> G. A. VISCONTI, *Rithimi*, Milano, Zarotto, 1493, c. A 2v. Da qui in poi i testi inediti sono riportati secondo i consueti criteri moderni di trascrizione.

<sup>6</sup> Cfr. G. A. VISCONTI, *De Paulo e Daria amanti*, Milano, Mantegazza, 1495, c. O 4v, III, 1-6: «per ciance de ciascuno io non mi movo, / ma al dir degli eccellenti i' me correggio / né dilecto altro che imparar non trovo, / se me re prende un tal quale il Correggio. / Et a tal monitione io me rimovo, / perché sa veramente et ha il cor regio».

<sup>7</sup> Ci riferiamo a *P* = Parigino Italiano 1543, Bibliothèque Nationale de France e *S* = Sessoriano 413, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma. Sui due codici si rinvia a R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, «Schifanoia», V, 1988, pp. 101-182 e T. ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, «Studi di filologia italiana», LX, 2002, pp. 141-216.

<sup>8</sup> R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, cit., p. 109.

<sup>9</sup> Tutte le citazioni si ricavano da N. DA CORREGGIO, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.

cittadino», spesso fanno leva su argomenti di stretta «attualità» e sulla «celebrazione del Moro e del suo *entourage*»<sup>10</sup>. Nondimeno, nei componimenti tramandati dal ms. Harley 3406 della British Library (*H*) non risultano così rare le tematiche di ambito cortigiano<sup>11</sup>. Per esempio, le *Rime* ospitano molti epitaffi, collegati all'universo signorile<sup>12</sup>; troviamo poi testi occasionali (es. 189: elogio di Leonardo da Vinci; 400: capitolo ternario in onore di Lucrezia Borgia), politici (es. i sonetti 121, 122, 156, 382 si riferiscono alla convulsa situazione diplomatica e militare di fine secolo nelle signorie italiane) e di natura mondana (54-55 su un tarlo, 303 su una danzatrice)<sup>13</sup>. Si consideri, infine, che l'egloga 367 allude ad alcune drammatiche vicende occorse a Napoli negli anni Ottanta del XV secolo: il componimento, intessuto di *tòpoi* letterari e di richiami storici, realizza una sintesi tra la produzione aragonese di De Jennaro e di Sannazaro e le *Pastorale* di Boiardo<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, cit., p. 106.

<sup>11</sup> Sulle *Rime*, cfr. A. DI BENEDETTO, *Un primo sguardo su Niccolò da Correggio*, in ID., *Stile e linguaggio*, Roma, Bonacci, 1974, pp. 33-56; M. T. DE ROGATIS, *Note sullo stile e sulle fonti di un lirico quattrocentesco*, «Esperienze letterarie», I, 1978, pp. 40-47; S. LONGHI, *Lettere a Ippolito e a Teseo*, in Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini ed E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 385-398; F. BAUSI, *Per le rime di Niccolò da Correggio*, «Interpres», XII, 1992, pp. 197-222; G. GENTILI, *Il capitolo in terza rima in Niccolò da Correggio: non solo elegia*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003, pp. 115-146; E. FENZI, *Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, «Humanistica», I-II, 2006, pp. 145-160; R. STRACUZZI, *Una mano pudica. Di alcune rime e della «Silva» di Nicolò da Correggio*, «Griseldaonline», XIII, 2013, pp. 1-26 e A. TISSONI BENVENUTI, *Niccolò da Correggio*, in *Atlante dei canzonieri del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 413-417.

<sup>12</sup> Il sonetto 127 è inviato a Federico Gonzaga per commemorare la moglie Margherita di Baviera; il sonetto 135 si occupa della morte di Gian Galeazzo Maria Sforza e della cugina Bianca Giovanna; il 143 e il 144 si appuntano sulla scomparsa di un giullare di Ludovico il Moro, chiamato «Monsignor»; il 159 e i 383-384 piangono il trapasso di Bernardo Bellincioni e di Gasparo Visconti; il 271 e il 278 omaggiano Clemente, damigella della duchessa di Milano.

<sup>13</sup> I «sonetti sul tarlo» non sono inconsueti nella poesia quattrocentesca: si pensi ad A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J. J. Marchand, Modena, Panini, 1992, §§ 355 e 664. Pure il tema della danza è ricorsivo nella lirica cortigiana; si veda il sonetto LXVIII di G. A. VISCONTI, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano, Mondadori, 1979, p. 55.

<sup>14</sup> Sull'egloga in questione cfr. le analisi di M. RICCUCCI, *Il «neghittoso» e il «fier conubbio»*. *Storia e filologia nell'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori editore, 2001, pp. 150-160 e C. MONTAGNANI, *Fra Ferrara e Napoli: percorsi bucolici*, «Annali OnLine dell'Università di Ferrara – Serie di Lettere», XIII, 2018, pp. 47-60.

Allora, la nota distintiva delle *Rime* non consiste tanto nella quantità esigua di poesie di ambientazione cortigiana, di fatto ben radicate nella silloge, quanto nell'integrazione mescolata delle fonti e nelle soluzioni stilistiche di un certo eclettismo<sup>15</sup>. L'assenza da *P* e *S* va ricondotta innanzitutto a una ragione estetica, che dischiude una concezione raffinata della letteratura, poco incline a farsi carico dei bisogni del *princeps*. Nelle pagine seguenti ricostruiremo così alcuni percorsi poetici presenti in Niccolò da Correggio, che dimostrano l'elaborazione originale della lirica di corte (§ 2), dei *Rvf*, delle egloghe e delle elegie (§§ 3-6)<sup>16</sup>.

2. Occorre iniziare da qualche esempio di riuso della letteratura cortigiana: il sonetto 155 rievoca la partenza di Bianca Maria Sforza da Milano (1493)<sup>17</sup>; il matrimonio della nipote del Moro, sposa dell'imperatore Massimiliano I, costituisce una valida occasione per consolidare l'autorità della signoria milanese. L'occorrenza viene celebrata dai poeti ambrosiani con estremo trasporto<sup>18</sup>. Appare ovvio che il commiato di Bianca Maria dalla propria patria sia affrontato da una prospettiva politica: in Baldassar Taccone l'interesse non si appunta tanto sulla dama, quanto sull'organizzazione impeccabile delle celebrazioni disposte dal Moro e sul lusso dei festeggiamenti<sup>19</sup>. Invece, è opposto il punto di vista da cui si osserva l'accaduto nelle *Rime*:

<sup>15</sup> Sembra che alla produzione cortigiana di Niccolò da Correggio siano da aggiungere le *Carte de triumphis*. L'opera, che consiste in una serie di terzine pensate per essere trascritte sulle carte da gioco, è tradizionalmente assegnata a Boiardo. Si veda ora la proposta di G. BALDASSARI, *Su una nuova edizione delle «Pastorale» di Boiardo e delle «Carte de triumphis». Considerazioni metrico-formali e una nuova ipotesi attributiva*, «Stilistica e metrica italiana», XVII, 2017, pp. 3-58.

<sup>16</sup> Premettiamo che nel ms. londinese *H*, allestito dopo la morte dell'autore dal suo segretario Antonio Valtellina, la struttura delle *Rime* non conosce una progressione di senso, perché la raccolta è divisa su base metrica: 1-312 sonetti, 313-316 canzoni, 317-347 sonetti, 348-376 capitoli, 377 sestina, 378 canzone, 379-393 sonetti, 394-404 capitoli.

<sup>17</sup> Sul personaggio si veda G. RILL, *Bianca Maria Sforza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 24-26.

<sup>18</sup> Sono testimoni dell'avvenimento il poemetto in ottava rima di Baldassar Taccone, intitolato *Coronazione e sposalizio de la serenissima regina Bianca Maria Sforza* (Milano, Pachel, 1493), e i componimenti latini di Pietro Lazzaroni, Giasone del Maino e Pietro Bonomo.

<sup>19</sup> Il testo si legge in G. BIANCARDI, *La «Coronazione» di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassar Taccone*, «Studi e fonti di storia lombarda. Quaderni milanesi», XIII, 1993, pp. 43-121.

Oggi, Eleonora figlia, quinto giorno  
 di dicembre, partì la tua regina  
 con tanta pompa e maiestà divina,  
 che 'l cel dil suo splendor si fece adorno.  
 Duchi e duchesse gli erano d'intorno:  
 qual gli tocca la man, qual se gli inchina<sup>20</sup>;  
 questo lago pareva una marina:  
 tenean da Como i legni insino a Torno.  
 Campane, trombe, piffari e instrumenti  
 tanto strepito fenno in quel partire,  
 ch'io credo ne temesson gli elementi<sup>21</sup>.  
 Qui a te me impose alcune cose a dire  
 ch'io non ti scrivo, e vo' che ti contenti  
 che 'l tutto io te riserbi al mio venire.

Il sonetto rifugge i moduli stereotipati dell'encomio e offre un ritratto intimo della partenza di Bianca Maria, raccontata da Niccolò da Correggio alla figlia Eleonora. Le immagini enfatiche e ampolluose, che ricorrono nelle ottave della *Coronatione*, si trasformano in un quadretto fine e misurato. Alla rievocazione elativa di matrice epica è preferito il modello epistolare: tale approccio viene certificato dall'esplicitazione del nome della destinataria e della data (vv. 1-2), nonché dalla sbrigativa trattazione, conclusa con la vaga reticenza dell'ultima terzina. Al Moro, a Massimiliano d'Asburgo e all'unione matrimoniale non è concesso alcuno spazio: l'attenzione ricade sul mittente, testimone oculare del viaggio, e sulla destinataria della missiva, che attende di leggere il resoconto. Nemmeno la sposa – in Taccone definita con compiaciuta affettazione «più che columba immacolata e bianca» (LXVIII, 8) – viene accompagnata da particolari attributi, in quanto la descrizione si concentra sui personaggi che la circondano e sui preparativi della partenza<sup>22</sup>. Le espressioni più

<sup>20</sup> Nella *Coronatione* si afferma (LXXIV, 3-6): «de dretto a tutti restò la regina, / sopra un dextrier leggiadro, e con diletto / el popol de Melan sparso s'inchina, / tanto godea del regale aspetto».

<sup>21</sup> In Taccone l'episodio assume un valore elativo (LXXIII): «sentesi poi qui risonar per l'aria / "Maximiano!", e "Duca!", e "Moro!", e "Sforza!", / e par che tutto el mondo in se contraria: / ognun gridava da scoppiar la scorza. / Qualche voce che s'ascolta è varia. / Sempre più in alto el gridor se rinforza. / Trombe, tamborri, con campane e naccare. / Sonavan in frotta, con mille altre zacchare».

<sup>22</sup> Si badi che Bellincioni nelle *Rime* descrive la partenza della giovane per l'Ungheria; infatti, il Moro, prima di offrire la nipote a Massimiliano I, aveva vagliato altri pretendenti interessati al matrimonio. Bellincioni struttura il sonetto con un elogio della protagonista,

ridondanti, come quelle accentuate dalle consecutive ai vv. 3-4 e 10-11, si confondono in un’atmosfera quotidiana e colloquiale, garantita dalle locuzioni «tua regina», «vo’ che ti contenti», «l’ tutto io te riserbi al mio venire» (vv. 2, 13 e 14). Insomma, una ricorrenza pubblica e solenne di notevole prestigio per il ducato sforzesco viene riletta nei suoi risvolti squisitamente privati. Non sfugga, inoltre, che il tema del distacco dalla patria rappresenta un *tòpos* della tradizione classica, riattivato nel sonetto 155 tramite l’espedito epistolare<sup>23</sup>: la realtà assume così un senso più autentico e pieno grazie alla poesia, capace di valicare i limiti della contingenza più scontata.

Un discorso analogo riguarda i capitoli ternari 369 e 370: il primo viene inviato a Isabella d’Este in occasione della morte di Ippolita Sforza (1488), mentre il secondo è diretto a Clara Gonzaga di Montpensier a causa della scomparsa della duchessa di Ferrara Eleonora d’Aragona (1493). Da Correggio si attiene alle caratteristiche dell’epitaffio classico, dimostrando una sensibilità “umanistica”<sup>24</sup>: ad esempio, all’inizio del capitolo 369 vengono riportati i *signa* che indicano il peggioramento fatale delle condizioni di salute di Ippolita Sforza (vv. 4-9: «pallida in vista», «corpo exangue», «orribil suon»); nel 370 la sofferenza appare insostenibile, poiché la *mors* della duchessa estense risulta *immatura* (v. 53); non mancano passaggi in cui lo scrittore si appunta sulla *contemplatio virtutum* di Ippolita (369, 36-63) e sulla devozione religiosa di Eleonora (370, 121-153); entrambi i componimenti poggiano poi sulla *consolatio superstitum* mediante diverse strategie<sup>25</sup>. È netta la prevalenza dei prestiti

---

volto anche a nobilitare la sua discendenza e la città di origine (vv. 1-4 e 9-11: «Bianca di perle e bella più ch’al sole, / de l’ingegno del padre in sé raccolse / et le bellezze de la madre tolse, / ch’el volto ha di rubini, rose e viole» e «el bel Milano si duole piangendo e dice: “miserò or me se un tal thesor m’è tolto, / per honorare nova gente altrove!”»). Si cita da B. BELLINCIONI, *Rime*, Milano, Mantegazza, 1493, c. 22r.

<sup>23</sup> Vd. A. KENNEDY, *Leaving Rome: Alienation from and Attachment to the City in Augustan Literature*, PhD Thesis, Washington, University of Washington, 2013 (con bibliografia pregressa).

<sup>24</sup> Cfr. in merito C. PEPE, *Morire da donna: ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana*, Pisa, Edizioni ETS, 2015 e *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, Trento, Labirinti, 2015.

<sup>25</sup> Nel 369 Ippolita appare in sogno al poeta e si raccomanda di confortare i parenti e di trasmettere alcune istruzioni al figlio Alfonso e al marito Ferdinando (vv. 79-165). Nel 370 Eleonora d’Aragona, in punto di morte, dispensa le ultime indicazioni ai famigliari accorsi al suo capezzale; inoltre, suggerisce al figlio Alfonso e al marito Ercole I di amare i sudditi, di perseguire sempre la giustizia e la clemenza (vv. 82-96 e 103-120).

antichi e della componente consolatoria ed edificante sulle circostanze estemporanee; il che è da considerarsi innovativo all'interno della produzione poetica di corte<sup>26</sup>. Infatti, il genere dell'epitaffio è interpretato in diverse realtà, segnatamente a Milano, come utile strumento per veicolare messaggi tendenziosi<sup>27</sup>.

3. Ora possiamo comprendere meglio le ragioni dell'esclusione quasi totale di Niccolò da Correggio dalle sillogi *P* e *S*. Le *Rime* riprendono sì i generi letterari e i motivi cari alla poesia ambrosiana, ma si fondano su presupposti antitetici. L'originale elaborazione di certi temi tipicamente cortigiani investe anche il contenuto, che può subire ripensamenti radicali: ogni avvenimento, da quello insignificante al più memorabile, sembra rivisitato in una chiave nuova, che valica l'autoreferenzialità della corte attraverso il filtro della letteratura. Di conseguenza, nella *fictio* poetica il rapporto dell'io lirico con il mondo signorile è destinato a conoscere cambiamenti inattesi e contraddittori; in Da Correggio le vicende biografiche o storiche non sono mai esposte in modo diretto, ma rispondono a un processo meta-letterario. Queste dinamiche sono chiarite nell'egloga 363 (*Pasciute pecorelle*)<sup>28</sup>: il pastore Mopso, sotto la cui veste si cela il poeta stesso, confida a Dafni di essere pronto a lasciare la patria e il gregge «a la causa che Amor ci discompagna» (v. 15). L'immagine topica della vita raminga risulta sorretta da vari elementi autobiografici: Mopso, «nato in esilio» e orfano di padre, ha perso «parte de le [...] mandre» (vv. 26-27); è stato poi abbandonato dalla madre, presto risposatasi, e ha così

<sup>26</sup> Vd. a proposito *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e sodalitas amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2019.

<sup>27</sup> Si pensi alle *Rime* di Bernardo Bellincioni, che iniziano con una *visio* (*Divo lampo o delphico splendore*, cc. A hf - B 1v): il componimento in terzine finge che Galeazzo Maria Sforza, ucciso in un attentato nel 1476, si mostri in sogno al poeta. Il capitolo ternario, che comprende anche interventi di Atena, Marte, Giove e Venere, giustifica l'esclusione dal governo di Gian Galeazzo Maria, esaltando le qualità quasi preternaturali di Ludovico il Moro. Analogamente, il sonetto CX dei *Canzonieri* di Gasparo Visconti è inviato a Isabella d'Aragona dopo la morte del marito Gian Galeazzo Maria; eppure la componente politica prevale sul significato consolatorio del testo.

<sup>28</sup> La tessera «pasciute pecorelle» compare nel polimetro di ispirazione bucolica *La notte torna* di Giusto de' Conti (144, 8), importante riferimento poetico per Da Correggio. Si cita da G. DE' CONTI, *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933; la numerazione dei testi segue quella proposta da I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone: un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno editrice, 2006, pp. 225-231.

governato da solo «l'ovile squadre» (v. 30). Tuttavia il personaggio, grazie all'intervento di un signore benevolo, è riuscito a gestire i propri domini e a raggiungere la gloria poetica<sup>29</sup>. A questo punto Dafni domanda quale «affanno» tormenti a tal punto l'interlocutore da meditare di andarsene (v. 52); Mopso ribadisce l'insostenibile peso delle pene d'amore subite, tanto che «uno exilio grave / convien ch'io provi per mio mal minore» (vv. 56-57). Dafni, allora, consiglia al pastore di seguirlo presso una «valle [...] amena», in cui si verificano situazioni prodigiose (v. 101). Malgrado questo invito sincero, che fa leva sui *tòpoi* della mitica "età dell'oro" elencati da Virgilio nella IV bucolica, il pastore prosegue la propria strada solitaria. La scelta segnala, fuori di metafora, la ricerca di un percorso letterario differente da quello cortigiano e dalla poesia bucolica (vv. 235-242):

Per colli, monti, valli, piaggie e zerbi  
errando solo andrò il giorno e la nocte,  
con lacrime pascendo i fructi acerbi;  
e dove io trovi qualche oscura grotte  
lì forse mi starò col corpo lasso,  
vedendo mie speranze vane e rotte,  
e finirò lì con la vita el passo.

La scena finale rispetta un canovaccio consueto: Aristeo, nella terza egloga delle *Pastorale* di Boiardo, si trasferisce dalla Tessaglia all'Arcadia, eppure non riesce a dimenticare la donna amata; dunque, lo scrittore segnala al pubblico che certe convenzioni della lirica saranno applicate al codice bucolico in modo da realizzare una fusione tra i due generi let-

<sup>29</sup> Ricordiamo che il padre dello scrittore muore prima della nascita del figlio; la madre Beatrice, che si sposa in seconde nozze con Tristano Sforza, lascia Ferrara e si stabilisce a Milano nel 1455. Niccolò rimane presso la corte estense e divide con gli zii la signoria di Correggio. Nel 1470 la famiglia perde alcuni territori (tra cui Brescello) per essersi opposta al ducato di Milano. Niccolò, tuttavia, nel 1479 sostiene il colpo di stato di Ludovico il Moro, ottenendo in cambio la restituzione di Brescello e l'investitura ufficiale del feudo avito. Per la biografia del poeta, si rimanda ad A. LUZIO e R. RENIER, *Niccolò da Correggio*, «GSLI», XXI, 1893, pp. 205-264 e XXII, 1894, pp. 65-119; A. ARATA, *Niccolò da Correggio nella vita letteraria e politica del tempo suo*, Bologna, Zanichelli, 1934; P. FARENGA, *Niccolò Postumo da Correggio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. XXIX, 1983, pp. 466-474 e A. TISSONI BENVENUTI, *Niccolò da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, Correggio, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1989.

terari<sup>30</sup>. La vicenda raccontata da Niccolò da Correggio, così intessuta di richiami alla propria biografia, non giunge alla conciliazione boiardesca, perché segue piuttosto le disavventure del poeta elegiaco Cornelio Gallo. All'inizio della decima egloga di Virgilio il protagonista, tormentato dal ricordo di Licoride, viene accolto dai pastori, che gli prospettano un soggiorno gaio e sereno. Gallo, però, dopo essersi illuso, capisce di non potersi trattenere in Arcadia: le sue poesie non si adattano al mondo pastorale, di cui avverte l'inevitabile estraneità. Il pensiero di Licoride è opprimente e, quindi, ogni tentativo di liberarsi dell'amata risulta vano. Al poeta, come nell'elaborazione di Niccolò da Correggio, non resta che vagare «per rupes [...] lucosque sonantis» e soffrire «in silvis inter spelea ferarum» (vv. 58 e 52)<sup>31</sup>.

Nelle *Rime* il binomio amore / corte non ammette un accordo pacifico e pone l'io lirico sotto scacco<sup>32</sup>: l'esperienza amorosa può essere sperimentata soltanto nei palazzi signorili, come dimostrano gli *Amorum libri* di Boiardo (es. I, 16; II, 52; III, 27) e i *Canzonieri* di Visconti; nondimeno, i due poeti riescono a equilibrare i propri sentimenti e a scorgere un valido *remedium amoris* grazie all'espedito tradizionale del pentimento religioso<sup>33</sup>. Da Correggio indica una diversa soluzione, come si coglie nel sonetto incipitario:

Amor, fortuna e mia natura in parte,  
 discordie, pace, tempi, casi e sorte,  
 carcere, libertà, stato di corte,  
 accidenzie che il ciel qua giù comparte,  
 infermo scrissi già su queste carte,  
 ma a risanarmi però ardito e forte;

<sup>30</sup> Sull'opera, cfr. tra tutti T. ZANATO, *La bucolica in volgare*, in ID., *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 295-299 e M. SANTAGATA, *Pastorale modenese*, Bologna, il Mulino, 2016.

<sup>31</sup> Citiamo da P. VERGILIUS MARO, *Opera*, a cura di R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969.

<sup>32</sup> Alquanto differenti sono i temi della letteratura milanese, contrassegnata da un preciso messaggio ideologico ed encomiastico. La poesia ambrosiana presenta la corte come spazio protettivo, abitato da un *princeps* generoso e disponibile; sicché l'amore e i rapporti amicali sono favoriti in un *hortus conclusus* sicuro e pacifico. Nella *Silva* del medesimo Niccolò da Correggio il Signore della corte salvaguarda i propri sudditi e permette loro di vivere con gioia. Si veda a proposito M. BOSISIO, *Ludovico il Moro come personaggio teatrale nelle rappresentazioni milanesi del XV secolo*, «Stratagemmi», XXIII, 2012, pp. 11-52 (con bibliografia progressa).

<sup>33</sup> Cfr. A. ROZZONI, *Sequenze penitenziali negli «Amorum Libri» di Boiardo*, «ACME», LXV, 2012, pp. 179-205.

or che, doppiate l'ale, io volo a morte,  
 morta è ogni mia speranza e morta è l'arte.  
 Voi, ultimi mei versi, a tutti primi,  
 excusando el mio error, colpate altrui:  
 ché om viver como vòl mai non se stimi.  
 Vergogna non fu a me il perder con dui;  
 con quali e como, el non convien ch'io exprimi:  
 bastivi dir ch'io non son quel che fui.

Le risposdenze con l'ipotesto di *Rvf* I sembrano davvero numerose<sup>34</sup>: non manca un'accurata riflessione del poeta sui propri versi e sullo stile che informa la raccolta (vv. 5 e 9); l'amore è giudicato un «error» che riguarda il passato (vv. 10, 5); come in *Voi ch'ascoltate*, ricorrono l'allocuzione (v. 9), l'infinito sostantivato (v. 12: «perder»), le accumulazioni e i polisindeti (vv. 1-3). Pur tuttavia, la *mutatio animi* (v. 14) e la richiesta di perdono (v. 10) non sono giustificate da ragioni spirituali; la «vergogna» del v. 12 diventa poi simbolo di fierezza, come viene chiarito dalla locuzione «perder con dui». L'espressione sottintende l'amata e la corte: l'ipotesi convincente, che si deve a Enrico Fenzi, può essere confermata da altri sondaggi testuali<sup>35</sup>. Questo doppio polo, infatti, viene esplicitato di nuovo al sonetto 253, in cui è dato leggere (vv. 12-14): «altro è favor di donna, altro è di corte, / anzi s'accordan mal tutti dui insieme, / ché industria ci dà l'un, l'altro è per sorte»<sup>36</sup>. Analogamente il 254 si configura quale invito al pubblico: chi vuole vivere «pudico, sobrio e casto» deve allontanarsi per sempre dall'«empia caterva» della corte (vv. 10 e 9): la *climax* ascendente di intonazione religiosa è contrapposta a una locuzione sprezzante, che apre alla terzina conclusiva, là dove si attribuisce a Venere (amore) e a Bacco (eccessi cortigiani) la responsabilità di aver scacciato Minerva dal mondo. La rassegnazione dall'io lirico, che non può contrastare entità così potenti (v. 14: «in pugna disequal non val contrasto»),

<sup>34</sup> Per queste consonanze si rinvia a T. ZANATO, *Il «Canzoniere» di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Ravenna, Longo editore, 2008, pp. 53-111.

<sup>35</sup> E. FENZI, *Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, cit., p. 147. Lo studioso richiama a supporto un passaggio significativo del Boiardo lirico (III, 54, 8-11): «doe cose fôr mea spene, e sono ancora, / Hercule l'una, il mio Signor zentile, / l'altra il bel volto ove anco il cor se posa: / e questa e quella a un tempo m'è nascosa!». Si cita da M. M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012.

<sup>36</sup> Si veda anche 28, 9-11: «ma in l'aula regia e ne l'atria d'Amore / perché si danno intrinsicci tormenti / prova non si può dar dil lor dolore».

è ripresa dal sonetto petrarchesco *L'avara Babilonia* (CXXXVIII, 3-4). Da Correggio si colloca su un livello superiore rispetto ai poeti di corte, in quanto è stato costretto a fronteggiare due avversari implacabili; di conseguenza, dichiara in *Amor, fortuna e mia natura in parte* di essere stato costretto ad adottare uno stile inedito e tematiche innovative (vv. 1-4). Ebbene, se l'amore diventa motivo di sofferenze lancinanti e la corte, corrotta e iniqua, non favorisce un pentimento spontaneo e maturo, l'unica alternativa risulta l'esilio, la fuga da una condizione opprimente.

4. I palazzi signorili vengono rappresentati sovente nelle *Rime*, tanto da assurgere a soggetto centrale, imprescindibile. Il sonetto 99 è carico di risentimento e di diffidenza; ciò nonostante, non si deve interpretare lo sfogo dello scrittore quale genuino o riferibile a particolari circostanze storiche e biografiche, giacché nel componimento domina un alto tasso di codificazione letteraria<sup>37</sup>. Un esame accurato del testo mostra, innanzitutto, che la polemica contro la vita di corte è mutuata dai "sonetti babilonesi" di Petrarca. La costruzione sintattica "attributo + complemento di specificazione" che connota la prima quartina serve ad amplificare le colpe del mondo signorile (vv. 1-4): «pascul de vizii, pocul di veneno, / ospizio di dolor che hai nome corte, / de invidie, odii e rancori arra, di morte / in ogni canto e insino al tecto pieno». Il modello seguito da un punto di vista stilistico risulta *Fontana di dolore, albergo d'ira* (*Rvf CXXXVIII*)<sup>38</sup>. Inoltre, l'argomento e la struttura formale ricordano un sonetto attribuibile a Serafino Aquilano (*Invida corte, d'ogni ben nimica*)<sup>39</sup>. Il testo è trascritto nel ms. It. 1543 (*P*); e si badi che Serafino Aquilano frequenta la corte milanese nel 1487 e nel 1495-1497<sup>40</sup>. La possibi-

<sup>37</sup> La critica del poeta, politico e signore di Correggio, non contesta certo l'istituzione signorile in quanto tale, ma si dimostra un'accusa generica rivolta ai vizi e alle storture che si possono osservare nelle corti. Infatti, lo scrittore non nomina mai alcun personaggio negativo né circoscrive le sue invettive, che rimangono sempre piuttosto vaghe e, quindi, innocue.

<sup>38</sup> Cfr. *Rvf CXXXVIII*, 1-2 e 5: «fontana di dolore, albergo d'ira, / scole d'errori et templo d'eresia [...] / o fucina d'inganni, o pregion dira». Citiamo da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>39</sup> Si legga la prima quartina: «invida corte, d'ogni ben nimica, / nuda de fede e colma d'impietate, / scola de tradimenti e falsitate e d'ogni altra virtù priva e mendica». Citiamo da *Le rime di Serafino de' Ciminelli dell'Aquila*, a cura di M. Menghini, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1891, p. 127.

<sup>40</sup> Per l'attribuzione del sonetto si veda M. BOSISIO, *Roma in Serafino Aquilano: biografia, maschera poetica e due proposte di attribuzione*, «RR. Roma nel Rinascimento», XXXIII,

le influenza reciproca tra i due scrittori riguarda anche il sonetto 130: Da Correggio, rifacendosi a *Inf* III, 1-12, riporta un’iscrizione in lettere d’oro impressa all’ingresso della corte. L’epigrafe ammonisce i visitatori e spiega loro le sofferenze cui andranno incontro<sup>41</sup>. Lo stesso scenario è presentato nella barzelletta *Fui serrato nel dolore* di Serafino Aquilano con chiare analogie formali e di contenuto<sup>42</sup>.

I componimenti 210 e 354, dedicati alla prigionia di Niccolò da Correggio del 1483, spiccano altresì per una combinazione di indizi biografici e di riecheggiamenti letterari. Lo scrittore, che si schiera con Ferrara nella guerra del 1482-1484 contro la Repubblica di San Marco, viene catturato il 6 novembre 1482 durante la battaglia di Argenta e tradotto a Venezia. La scarcerazione, nonostante i ripetuti interventi in suo favore di Ercole d’Este, avviene dopo quasi un anno, trascorso in condizioni di estremo disagio. Da Correggio, come nel sonetto per la partenza di Bianca Maria Sforza, rivive l’esperienza in modo intimo e appartato. Risulta del tutto assente qualsiasi rivendicazione orgogliosa e appassionata, perché prevale un ricordo soffuso delle paure e delle privazioni subite. La nobilitazione del poeta non consiste tanto nell’esaltare la sua condotta, quanto nel sovrapporre la propria identità biografica a modelli letterari riconoscibili e autorevoli. Una soluzione opposta viene praticata da Boiardo, che nell’egloga IV delle *Pastorale* descrive l’episodio in chiave politica: se nel mito Teseo viene trattenuto presso l’Ade e liberato poi da Ercole, nell’egloga si pronostica, evidentemente *post eventum*, il rilascio di Teseo (Da Correggio) grazie all’intercessione definitiva di Ercole d’Este e di Alfonso d’Aragona (vv. 107-111). Non manca la celebrazione delle qualità di Teseo, dotato di «Prodecia», «Senno», «Cortesia», «Ardire» e «Ligadria» (vv. 58-61)<sup>43</sup>. La carcerazione del poeta ispira anche due distici elegiaci di Tebaldeo: nel primo (*Ecce ferunt veros nocturna insomnia visus*) si finge che l’amata di Niccolò da Correggio, di nome Beatrice, scriva

2018, pp. 391-417.

<sup>41</sup> Cfr. vv. 1-8: «“Gente mal nate, che a la flebil riva / conducte seti da maligna sorte, / chi vi guida a l’Inferno inanti morte / per cruciar l’alma mentre è in corpo viva?” // Ciascun che a questo orribil passo ariva, / conducto è a un loco che si chiama corte: / di fuor depincte ha d’or questa le porte, / ma dentro è l’atria puoi d’ogni ben priva».

<sup>42</sup> Vd. ad es. vv. 18-22: «trovai scripto ne l’intrata / tal parole a lectre d’oro: / “qui de stento è gran derrata, / crudeltate è mio tesoro, / dono morte per ristoro, / per servitio eterno pianto”». Si cita da S. AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma, Bulzoni, 2005, p. 264.

<sup>43</sup> Si cita da M. M. BOIARDO, *Pastorale*, a cura di C. Montagnani e A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2015.

una lettera al poeta; infatti, i presagi funesti che l'avevano tormentata durante un incubo si sono avverati con la cattura dello scrittore. Nel testo successivo (*Adriatici veniens spumosa per aequora ponti*) Da Correggio risponde alla missiva cercando di rassicurare Beatrice e di dimostrarle il suo affetto<sup>44</sup>. Ora, i componimenti 210 e 354, che rileggono la vicenda con sprezzatura, sembrano proprio rispondere alle ricostruzioni un po' altisonanti e commemorative di Boiardo e di Tebaldeo.

Il sonetto 210 si basa su un noto antecedente petrarchesco: il poeta è escluso dalla rinascita primaverile, che coinvolge tutti gli animali e le piante. Se in *Zephiro torna* il motivo della sofferenza è amoroso, in *L'aër, l'acqua, la terra e gli animali* la colpa viene imputata alla «ceca pregione» (v. 6). Nelle terzine sono ripresi i vv. 12-14 di Petrarca: Da Correggio non riesce a provare sentimenti positivi e conformi alla stagione primaverile, giacché egli non è libero come gli uccelli o i «cavalleri erranti» (vv. 11-12)<sup>45</sup>. Insomma, se Petrarca si duole per una condizione interiore che lo logora, Niccolò da Correggio si strugge per una circostanza esterna ugualmente debilitante<sup>46</sup>. Ancora una volta l'amore e i doveri imposti dalla corte non si possono conciliare<sup>47</sup>. Il ragionamento di Niccolò da Correggio viene ripreso al sonetto 207: l'io lirico certifica l'incompatibilità tra sentimenti e conflitti armati, tanto da collocarsi «fuor de la academia» delle Muse e di Apollo (v. 2). La vita militare non offre nemmeno un'alternativa letteraria, giacché assorbe totalmente lo scrittore (v. 8: «de ocio non convien più farsi scuse»)<sup>48</sup>; oltretutto, il poeta non può farsi interprete di un contesto disumano (v. 12: «strepiti d'arme, gridi, muggi

<sup>44</sup> I testi si leggono in *Poeti estensi del Rinascimento*, a cura di S. Pasquazi, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 42-45.

<sup>45</sup> Quest'ultimo riferimento sembra una risposta puntuale all'elegia un po' leziosa di Tebaldeo, in cui si impiegano espressioni quali «captasti verbis captum in certamine Martis» (II, 43).

<sup>46</sup> Lo stesso concetto affiora con rimorso nelle parole di Beatrice nel primo componimento di Tebaldeo (I, 11 e 15-16): «quanto erat o melius tractare Cupidinis arma!» e «ipse Cupidinea fugisti, perfide, pugnas, / ut peteres celeri martia castra pede».

<sup>47</sup> Una situazione analoga, vissuta con maggior speranza e orgoglio, è espressa al sonetto 338, là dove la doppia signoria di Marte e Venere viene così icasticamente commentata (v. 14): «ben servire a duì non è poc'opra».

<sup>48</sup> Si consideri, di rincalzo, l'ottava finale del poema boiardesco (III, 9, 26): «mentre che io canto, o Dio redemptore, / vedo la Italia tutta a fiamma e a foco / per questi Galli, che con gran valore / vengon per disertar non sciò che loco: / però vi lascio in questo vano amore / de Fiordespina ardente a poco a poco. / Un'altra fiata, se mi fia concesso, / raconterovi el tutto per espresso». Citiamo da M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tisconi Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

e sangue») e innaturale (v. 13: «fan l'aprica stagion tanto contraria»). La guerra non si accorda con la poesia, anzi si pone ai suoi antipodi.

Il capitolo 354 si presenta sotto forma di missiva, scritta dalla moglie di Niccolò da Correggio al marito durante la prigionia. I toni lirici e trepidanti della Beatrice di Tebaldeo conoscono un approfondimento nelle parole della moglie, che si dimostra un personaggio tormentato: all'inizio appare amorevole e composta, ma la sua frustrazione viene poi modulata su toni accorati ed elegiaci. Il modello seguito è quello delle *Heroides* ovidiane (I, *Penelope Ulixì*), come si avverte dall'intestazione dell'epistola (vv. 1-3: «como Penelopé scrisse al suo Ulisse, / scrive ora a te la tua cara consorte, / che più infelice mai di lei non visse»)<sup>49</sup> e dal verso conclusivo (99: «non scriver, ma tu porta la presente»), calco fedele dell'ovidiano «nil mihi rescribas attamen; ipse veni» (v. 2)<sup>50</sup>. Oltretutto, i lamenti disperati della moglie, basati sull'iperbole (es. vv. 14 e 21: «el pianto mio insino al celo è gionto» e «e per timor mi stanno i capegli irti»), e i riferimenti alla famiglia e ai giuramenti d'amore (vv. 34-36: «e se pietà non hai di tanti affanni, / movanti i tuoi subiecti, il sangue o i figli / e de la cara matre gli ultimi anni») trovano sicure corrispondenze nell'ipotesto<sup>51</sup>. Da Correggio fa poi interagire il suo capitolo ternario con la lettera di Laodamia a Protesilao (XIII): per esempio, il proposito della moglie di raggiungere il marito (vv. 15-18) ricalca *Heroides* XIII, 137-148<sup>52</sup>, così come il verbo «perdona» del v. 74 è traduzione dal «parcere» ovidiano (v. 70). Nonostante l'analisi dei prestiti classici sia fondamentale per apprezzare la tessitura del capitolo, occorre focalizzarsi su un passaggio veemente della missiva (vv. 55-78):

<sup>49</sup> *L'incipit* potrebbe essere stato suggerito anche dal secondo componimento di Tebaldeo, in cui è dato leggere (vv. 27-28): «talìa Penelope si scripta dedisset Ulixì, / liquisset celeri Dorica castra fuga».

<sup>50</sup> Citiamo da P. OVIDIUS NASO, *Héroïdes*, a cura di H. Bornecque, Paris, Les belles lettres, 1928. La fortuna delle *Heroides* nella Ferrara del Quattrocento è testimoniata dalle elegie latine di Gaspare Tribraço (1439-1493) e di Battista Guarini (1434-1503): cfr. I. PANTANI, *La fonte d'ogni eloquenzia: il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 324.

<sup>51</sup> Cfr. vv. 71-72 («quid timeam, ignoro; timeo tamen omnia demens / et patet in curas area lata meas») e 111-114 («est tibi sitque, precor, natus, qui mollibus annis / in patrias artes erudiendus erat. / Respice Laerten; ut iam sua lumina condas, / extremum fati sustinet ille diem»).

<sup>52</sup> Si badi che anche Tebaldeo attribuisce a Beatrice il medesimo proposito (I, 37-38): «ibo ego per flammis, per saxa, per arma, per hostes, / trans mare, trans terras, ulteriora petam».

Di quel che è facto insino ad or ti basti,  
 e avuta libertà, torna a colei  
 che già per voto marital giurasti;  
 merito d'aver grazia, fare a' dei  
 per te stesso ti giur: se me 'l consenti,  
 cosa non fia che atristi i pensier mei.  
 Vedi che i prati son pien di serpenti:  
 questo viver marzial che sì te agrada,  
 a molti lega doppio el pasto i denti;  
 riponi per mio amor tua lustra spada,  
 servala in conservar tuo stato antico:  
 questo a gli amici e a la tua patria agrada.  
 El bellico furore è tanto inico,  
 che 'l stato per chi el sangue i tuoi già han sparso,  
 ti fa senza tua colpa esser nimico;  
 sappii che spesso el ddesignar vien scarso,  
 e di guerre lo advento è più dubioso;  
 e in mille experimenti questo è apparso.  
 Poni l'animo degno ormai in riposo,  
 perdona a la tua età, a la cara madre  
 e a me como fratel, se non qual sposo.  
 Guidi chi n'ha cagion l'armate squadre;  
 tu risèrvati meco a bella prole,  
 ché oggi le guerre son per gente ladre.

Nelle *Heroides* risultano numerosi gli appelli di spose e amanti, volti a richiamare in patria gli uomini. Gli argomenti sono simili a quelli impiegati dalla moglie di Niccolò da Correggio: Penelope e Laodamia denunciano con diversi motivi l'inutilità della guerra di Troia (I, 47-58 e XIII, 71-76); parimenti, Briseide contesta ad Achille la sua predilezione per le armi, anteposte alla quiete e alle gioie d'amore (III, 116-125). Nondimeno, le *Rime* marciano una netta presa di posizione, che si configura quale scelta, letteraria e civile, inequivocabile. Se i «prati son pien di serpenti» e la guerra, condotta da «gente ladre», esaspera i rapporti umani sino a raggiungere esiti assurdi e parossistici, lo scrittore ha il dovere di denunciare la barbarie in atto e, di concerto, di cercare sollievo in un altro genere di poesia.

5. Da Correggio, acuto indagatore delle ingiustizie dell'universo cortigiano, si rifugia presso il mondo agreste e la letteratura a esso collegata. In questo caso il poeta di riferimento risulta Orazio, che nelle sue opere

propugna una vita semplice – da condurre secondo il principio ispiratore della *mediocritas* – e libera, perciò, dai tradimenti e dagli affanni di Roma. Il ricorso a Orazio è da rimarcare, giacché gli umanisti nel Quattrocento prediligevano l’imitazione di altri scrittori classici (es. Virgilio, Ovidio, Persio, Giovenale); soltanto alla fine del secolo viene ripreso il tono medio e bonario di Orazio, uno dei modelli principali a Ferrara di Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505)<sup>53</sup>. Quindi, l’operazione in volgare di Niccolò da Correggio si distingue, in anticipo di almeno un decennio sulle *Satire* ariostesche<sup>54</sup>, per il confronto dialettico con la poesia oraziana, mutuata dagli umanisti estensi.

Il tema del “giusto mezzo” caratterizza diversi testi, in cui lo scrittore esplicita le sue teorie sulla ricerca dell’*animi tranquillitas*: per esempio, il sonetto 300 enuncia l’idea con piglio asseverativo (vv. 5-7: «tener dritto camin, far dritti i solchi, / pigliare el mezo e abandonar gli extremi, / né tornar drieto»); al capitolo ternario 355 il concetto torna sotto una differente veste moraleggiante (vv. 34-36: «disio di gloria è ragionevol voglia / col mezo di virtù: chi a questo manca, / è como bestia sotto umana spoglia»); al capitolo 402 l’abitazione dell’io lirico è definita «longa como me proprio a misura» (v. 12)<sup>55</sup>. L’insegnamento oraziano sovrintende ogni scelta del poeta, che si ritira in campagna, trascorre le sue giornate in modo frugale, al riparo dagli eccessi della corte e dalle lusinghe d’amore. Il sonetto 16 delinea alcuni valori fondamentali: lo scrittore si trova «tatico e solo in questa amena valle», non avverte più gli affanni di Cupido, si rallegra per la lontananza dal «mondo» e dai «suoi inganni», si adatta a quello che la natura gli offre (vv. 1 e 3). Il 38 prosegue la caratterizzazione dell’ambiente agreste, in cui l’io lirico può dedicarsi a una vita appartata e a una poesia umile e schietta (v. 12: «sculpisco in sassi e ne le scorze scrivo»)<sup>56</sup>. In alcuni casi la contrapposizione con la città e la corte viene esposta *in cauda* con effetti sorprendenti:

<sup>53</sup> Cfr. G. ABBAMONTE, *La satira latina nella letteratura umanistica*, in *La satira in versi: storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, pp. 101-117.

<sup>54</sup> L’importanza della riscoperta oraziana di Niccolò da Correggio è posta in rilievo in A. TISSONI BENVENUTI, *Il Quattrocento settentrionale. Letteratura italiana Laterza*, cit., p. 383.

<sup>55</sup> L’ovvio rimando va a *Od* II, 10, 5-8: «auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula». Si cita da Q. HORATIUS FLACCUS, *Opera*, a cura di M. Lenchantin de Gubernatis e D. Bo, Torino, Paravia, 1957-1960.

<sup>56</sup> Quest’ultima abitudine, frequente nelle *Rime* (scrittura sulle scorze degli alberi: 359, 19; 362, 92; 402, 3; sui cerri: 350, 69; sulle foglie: 365, 132), rispetta una consuetudine virgiliana (*Ecl*V, 13-15 e X, 53-54).

<i>Rime 72</i>	<i>Rime 162</i>
<p>La villa, i boschi, i verdi prati e i fiori,  i monti e i colli, le campagne, i fiumi,  le dolci fraghe per le ripe e i dumi  con lor fructi, a gli ucei dolci sapori,  i suoni alpestri, i canti de' pastori,  gli abiti strani e i rozi suoi costumi,  satiri e fauni, de le selve numi,  driade e ninfe in ordinati cori,  solcati campi e le fecunde vite,  i fructi inserti ne i giardin suavi  e il sole e l'ombra in sua stagion perfecti  fa vincitor di questa tanta lite  la vita agreste; e a te, cità, non gravi,  ché tu pur nutri invidie, odii e dispecti.</p>	<p>Le piagge erbose a i vili animalletti,  le selve a l'aspre fiere e i boschi ombrosi,  le campagne a i veloci e paürosi,  l'alpe a le capre, a' greggi umil pogetti,  le prate a l'api, fragole e fioretti,  arbori e sepe a gli ucellin vezosi,  tombe, antri, spécchi a' serpi venenosi,  terra a le talpe, a' rondinelli i tetti,  i grassi paschi a gli fecundi armenti,  i laghi a' pesci e il mar iusta lor sorte,  l'aère è dato al spaziär de' venti,  le ninfe il fonte chiar par che conforte,  le driade il monte: a far di malcontenti  commune inferno è solo invida corte.</p>

Il riuso del *plazer* provenzale, l'insistenza accumulativa, che termina con una recisa rivendicazione, e il ricorso a moduli elegiaci e oraziani contribuiscono a formare una trama innovativa nei sonetti "gemelli" 72 e 162, uniti da numerose connessioni macrotestuali. I due componimenti devono essere confrontati con un analogo antecedente boiardesco (*Amorum libri I*, 44); non è possibile dimostrare l'esistenza di rapporti stringenti tra i testi, che rispondono a un genere diffuso e codificato. Tuttavia, è utile leggere insieme i sonetti per riscontrare le diverse interpretazioni che Boiardo e Da Correggio attribuiscono al concetto di *plazer*:

Ocio amoroso e cura giovenile,  
gesti legiadri e lieta compagnia,  
solazo fuor di noglia e di folia,  
alma rimota da ogni pensier vile,  
donesco festegiar, atto virile,  
parlar accorto e giunto a cortesia,  
son quelle cose, per sentenza mia,  
che il viver fan più lieto e più zentile.  
Chi così vise, al mondo vise assai,  
se ben nel fior de gli anni il suo fin colse,  
ché più che assai quel campa che ben vive.  
Passata zoglea non se lassa mai;  
ma chi pòte ben vivere, e non volse,  
par che anzi tempo la sua vita arive.

La struttura sintattica e l'ordito formale sembrano affini, eppure la differenza ideologica di fondo risulta davvero netta: se Boiardo esalta i fondamenti costitutivi della nobiltà e pone l'amore al vertice delle ambizioni umane, Da Correggio realizza una sorta di controcanto, di incontrovertibile contrappunto. Non manca nel testo degli *Amorum libri* un esempio di equilibrio, di scrupolosa moderazione (v. 3): nondimeno, la polemica contro «invidie, odii e dispecti» della città e l'«invida corte» – *iunctura* che spicca in *Invida corte* di Serafino Aquilano – traccia un ovvio discrimine tra le concezioni della vita e della letteratura dei due poeti. Inoltre, Boiardo inserisce l'amore, che pone all'inizio della propria lista dei desideri, all'interno di un ampio contesto socio-culturale, laddove Da Correggio denuncia le contraddizioni della corte<sup>57</sup>.

Occorre stabilire un ulteriore raffronto tra i sonetti 72 e 162 e un analogo *plazer* di Giusto de' Conti, inserito in un'ambientazione campestre (94):

O folti et verdi boschi, o fido albergo,  
campi fioriti, ombrosi et freschi monti;  
o poggi, o valli, o prati, o rive, o fonti;  
o fonti, o rive, in cui mi bagno et tergo:  
dolce piacer leggiadro, ond'io sempre ergo  
a lei ciascun pensier, che al cor mi monti:  
o caro sguardo, o capei biondi et conti.  
Per ch'io lagrime tante, et carte aspergo:  
dolci contrade, o chiuse et chete valli,  
dove da me fuggendo il cor mio stassi,  
et dove co 'l disio la mente movo;  
o bennati fioretti bianchi et gialli,  
che lei raccoglie et preme, o fiumi, o sassi,  
dove son gli occhi bei, che qui non trovo<sup>58</sup>?

<sup>57</sup> Si aggiunga che le *Rime* non riportano le prime fasi dell'innamoramento – fondamentali in Petrarca, in Giusto de' Conti, in Boiardo – ma iniziano *in medias res* a descrivere gli effetti negativi del sentimento amoroso. Ciò comporta la totale obliterazione dello sfondo sociale all'interno del quale avviene il corteggiamento. Infatti, al sonetto 4, dopo i primi tre di carattere proemiale e introduttivo, si leggono già espressioni come «ma quando a le mie piaghe utili unguenti / da vui speravo, Amor, che se ne accorse, / tra l'erba e i fior mi seminò serpenti» (vv. 12-14).

<sup>58</sup> Sullo scrittore, modello di Niccolò da Correggio per la sua disponibilità alla sperimentazione stilistica, si veda I. PANTANI, *Giusto de' Conti da Valmontone*, in *Atlante dei canzonieri del Quattrocento*, cit., pp. 222-241 (con ampia bibliografia pregressa).

Se nella prima parte del componimento della *Bella mano* prevale una sensazione di pace e di placida armonia (vv. 1-5), alla fine la passione prende il sopravvento: lo scrittore riesce a mantenere l'equilibrio, eppure i passaggi più dolenti (vv. 8-13) e l'interrogativa finale provano la permeabilità del rifugio agreste agli assalti di Amore<sup>59</sup>. Invece, in Da Correggio la distanza che separa il mondo arcadico dall'esterno viene accentuata, come al sonetto 97, in cui il poeta invita l'amico Panisco a raggiungerlo presso la sua «capanella» (v. 2)<sup>60</sup>. La dimora è situata all'interno di un *locus amoenus*, contrassegnato da un «pogietto», da un «gran castagno», da un rivo e da un «culto orticel dolce di aspetto» (vv. 2, 4, 6)<sup>61</sup>. Lo scrittore per convincere Panisco non gli preannuncia sfarzi e lautissimi pasti, ma le consuetudini della «vita tranquilla» (v. 13)<sup>62</sup>. Analogamente il sonetto 289 descrive a un interlocutore di nome Antonio – forse lo stesso Antonio Cammelli (Panisco) – la soddisfazione dell'io lirico per l'«ozio» della campagna (v. 1)<sup>63</sup>. Risulta impietoso il confronto con la corte, gravata da «invidie», «vane speranze», «sorte» (vv. 2, 4, 14)<sup>64</sup>; infatti,

<sup>59</sup> Nella *Bella mano* non mancano i componimenti di ispirazione “bucolica”: segnaliamo, ad esempio, i 94-98, 106-109 e 144.

<sup>60</sup> Dietro al *senhal* di Panisco si cela il poeta Antonio Cammelli, alle dipendenze di Niccolò da Correggio tra la fine degli anni Settanta e la prima metà del decennio successivo. Infatti, il sonetto 97 è preceduto nel codice S dalla didascalia «Nicolaus Corrigiae comes Antonio Pistoriens salutem» (c. 72v). Cammelli aveva iniziato lo scambio con il componimento *Per secondar la tua vita tranquilla* (CLXXXV), ripreso da Correggio nelle rime e in alcune espressioni. Il testo si legge in A. CAMMELLI, *Sonetti faceti secondo l'autografo ambrosiano*, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, Jovene, 1908, p. 225.

<sup>61</sup> È tangibile l'influenza degli ipotesti oraziani di *Sat* II, 6, 1-3 («hoc erat in votis: modus agris non ita magnus, / hortus ubi et tecto vicinus iugis aquae fons / et paulum silvae super his foret») e di *Od* III, 16, 29-32 («purae rivus aquae silvae iugerum / paucorum et segetis certa fides meae / fulgentem imperio fertilis Africae / fallit sorte beator»). Si consideri anche che negli *Eroticon libri* di Tito Vespasiano Strozzi sono presenti «scene campestri caratterizzate da una natura stilizzata e benigna, fatta di erbe e di fiori, di uccelli canori e di alberi frondosi» (I. PANTANI, *La fonte d'ogni eloquenza: il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, cit. p. 267).

<sup>62</sup> Il capitolo riprende l'epistola I, 10 di Orazio, indirizzata ad Aristio Fusco. Cfr. vv. 6-14: «tu nidum servas; ego laudo ruris amoeni / rivos et musco circumlita saxa nemusque. / Quid quaeris? Vivo et regno simul ista reliqui / quae vos ad caelum fertis rumore secundo, / utque sacerdotis fugitivus liba recuso, / pane egeo iam mellitis potiore placentis. / Vivere naturae si convenienter oportet, / ponendaeque domo quaerenda est area primum, / novistine locum potioem rure beato?».

<sup>63</sup> L'argomento dell'*otium*, centrale nella riflessione oraziana, viene spesso collegato alla vita rustica: vd. ad esempio, *Epod* II e *Sat* I, 6, 127-131.

<sup>64</sup> Cfr. ORAZIO, *Ep* I, 14, 37-38: «non istic obliquo oculo mea commoda quisquam / limat, non odio obscuro morsuque venenat».

il mondo agreste consente di contemplare la natura con serenità (vv. 3-4: «mover sassi da un corrente rivo / vedo»), di porre in disparte i versi colmi di «lacrime» (v. 6). Ora è possibile estraniarsi dalle tensioni cittadine «con cetera e canti e compagni a mio modo» (v. 8): soltanto l'età avanzata sembra occasione di rimpianto per gli anni trascorsi invano a palazzo.

La ripulsa sdegnosa di ricchezze e di ambizioni politiche diviene il tema centrale del capitolo ternario 368: la «mensa regia» va evitata «più che repentina morte» (vv. 14-15); al v. 34 è proclamato «savio chi di gran cose non fa conto»; in effetti, la corte appare il simbolo di «murmurazione e biasteme e querele» e la sede di ogni depravazione (v. 56). Dopo la *Priamel*, volta a segnalare le condotte affannose dei cortigiani (vv. 58-63), segue un pacato elogio della «nova vita» dello scrittore (v. 135)<sup>65</sup>: l'io lirico, ispirato dal "giusto mezzo" (v. 109: «qui il cibo non m'avanza e non esurio»), può definirsi «in dolce ocio» (v. 131)<sup>66</sup>. Gli stessi ragionamenti sono sviluppati con alcune variazioni nel capitolo 371, noto come la *Vita quieta*: la povertà della «capanna» è preferibile alla «gran corte» (vv. 31, 32), in quanto la *rusticitas* favorisce un'esistenza equilibrata e appagante (es. Orazio, *Epistulae* I, 10, 32-33)<sup>67</sup>. Il distacco dalla corte è occasione di conforto, ma anche di un astio risentito, segno di preoccupazioni latenti e mai del tutto sopite (vv. 88-89 e 98-100): «officii, onori, pompe, veste e gale / altro non son che uno illusorio sogno» e «più gode / un libero voler dentro el deserto / che in le città, dove l'un l'altro rode»<sup>68</sup>.

6. L'attitudine di Da Correggio alla sperimentazione e alla ricerca di forme ibride prevede che persino la dimensione idealizzata del mondo agreste possa subire un completo ripensamento. Lo stigma della corte rimane indelebile nella mente dell'io lirico, così come il ricordo malinconico degli amori del passato; dunque, pure la campagna idillica, qualora

<sup>65</sup> La *Priamel* è figura retorica costitutiva della poesia oraziana (es. *Od* I, 1; *Sat* I, 1 ed *Ep* I, 1): sul suo riuso nella poesia volgare si veda O. SCARPATI, *La Priamel abbreviata nella lirica medievale*, «Medioevo romanzo», XXXII, 2008, pp. 289-302.

<sup>66</sup> Il tema del cibo modesto, che basta al solo sostentamento, si ritrova in *Sat* II, 2, 1 («quae virtus et quanta, boni, sit vivere parvo»), e in *Ep* I, 2, 46 e I, 12, 4 («quod satis est cui contigit nihil amplius optet» e «pauper enim non est cui rerum suppetit usus»).

<sup>67</sup> L'edizione della *Vita quieta*, corredata da un commento puntuale, si trova in F. BAUSI, *Per le rime di Niccolò da Correggio*, cit., pp. 206-212.

<sup>68</sup> Anche il capitolo ternario 368 si chiude con un verso gnomico di intonazione oraziana (v. 160): «nota, perché a dir più non son disposto». Vd. *Ep* I, 1, 121: «verbum non amplius addam».

sia violata da agenti esterni, può trasformarsi in uno scenario straziante<sup>69</sup>. Ebbene, lo scrittore realizza una commistione originale dei generi antichi dell'elegia e della poesia bucolica, avvalendosi probabilmente della mediazione delle *Pistole* di Luca Pulci (1482), che contemperano le *Heroides* e le egloghe virgiliane in una chiave inedita<sup>70</sup>.

Nondimeno l'*exemplar* che si staglia con maggiore nettezza risulta quello dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio, là dove spiccano la presentazione di località selvagge, un'indomabile nostalgia per la patria, lo sfogo con amici e parenti<sup>71</sup>. Il sonetto 198 di Niccolò da Correggio, rivolto ad Antonio (come l'antitetico 289), prospetta una condizione opposta rispetto alle precedenti rivendicazioni di pace e di serenità, perché lo scrittore passa da una solitudine rasserenante a un totale senso di abbandono e dalla fuga volontaria dalla corte a un esilio immeritato. Il *locus amoenus* si tramuta poi in *horridus*, giacché è invaso da «dense nebbie» (v. 1)<sup>72</sup>. L'io lirico si paragona perciò a un leone «incatenato», costretto ad abitare in uno scomodo «tugurio misurato a spanne» (vv. 2 e 5)<sup>73</sup>. L'insofferenza e la delusione sono tali da suscitare le espressioni «non scio come io non mi struggi» e «ognora in mezzo il cor mi sento un strale» (vv. 6 e 14). La simpatetica armonia che legava l'uomo alla natura si traduce in una condizione ferina e aliena al consorzio civile (v. 14): «vivo con gli animali uno animale». Al 237 lo scrittore modifica gli argomenti principali dei sonetti 72 e 162, incentrati sul genere del *plazer*: nelle quartine

<sup>69</sup> Cfr. P. VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, cit., pp. 37-80; A. TISSONI BENVENUTI, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, «Italiq», XX, 2017, pp. 13-31 e M. FINAZZI, *Riprese strutturali della bucolica classica nel Quattrocento*, «Italiq», XX, 2017, pp. 47-72.

<sup>70</sup> Si vedano, tra tutti, S. CARRAI, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida editori, 1985, pp. 5-33 e D. BISCONTI, *Ovide dans les «Pistole» de Luca Pulci: l'alégorie au service de la moralisation de la littérature érotique*, «Arzanà», VI, 2000, pp. 153-173.

<sup>71</sup> Si osservi che temi affini sono radicati nella letteratura latina praticata a Ferrara: si pensi alla produzione bucolica di Gaspare Tribraço, che si appunta sulle pene d'amore e sulla fuga solitaria, e alle elegie degli *Eroticon libri* di Tito Vespasiano Strozzi, là dove il poeta si lamenta per l'esilio e per la forza invincibile di Amore, in grado di raggiungere anche le selve più remote (es. *Rebus suis fortunam adversari queritur; Iratam sibi amicam dolet* e *Quod amori nihil inivium sit*). Cfr. I. PANTANI, *La fonte d'ogni eloquenza: il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, cit., pp. 245-289 e 314-315.

<sup>72</sup> La descrizione dell'esilio come inospitale e lugubre è evidentemente ripresa da Ovidio: vd. *Tr* III, 4, 47-52; III, 10, 1-78; *Ep* I, 2, 23-26 e III, 1, 1-30. Facciamo riferimento a P. OVIDIUS NASO, *Tristium libri quinque; Ex Ponto libri quattuor*, a cura di S. G. Owen, Oxford, Clarendon Press, 1915.

<sup>73</sup> In Ovidio l'abitazione è definita «non apta satis» (*Tr* III, 3, 9).

il poeta elenca la fauna, i fiumi e i protagonisti del paesaggio bucolico, perché necessita del loro conforto. Difatti, l'esilio non rappresenta più un'occasione di riscatto, bensì l'ingiustizia più cinica e meschina arrecatagli dall'«invida corte» (v. 10). Anche il sonetto 264 dischiude un «destin crudel» (v. 14): l'io lirico soggiorna «tra fere alpestre», non familiarizza con gli abitanti dei boschi, anzi nutre un'estrema diffidenza (v. 3)<sup>74</sup>. Dunque, la poesia prodotta è incentrata sul «dolor» (v. 7), cagionato da due chiari responsabili, intrinsecamente connessi tra loro (vv. 1-2: «da Amor sbandito in solitaria villa / e del favor di corte in tutto privo»)<sup>75</sup>.

Il capitolo ternario 366 fonde con maggiore costrutto i moduli dell'elegia con quelli della tradizione bucolica: l'io lirico scrive all'amico Pico da un'«arrida terra, sotto un frassino / a la città factio exul voluntario» (vv. 58-59)<sup>76</sup>. La missiva manifesta l'afflizione del poeta, perché Pan gli ha sottratto Licia, ninfa da lui amata: l'io lirico indugia sulle insidie del mondo bucolico, in cui manca qualsiasi solidarietà tra i suoi esponenti<sup>77</sup>. I modelli principali del componimento vanno rintracciati nell'egloga II di Virgilio, dove Coridone racconta la sua vana passione per il giovane Alessi, e nella *Pistola* VIII di Luca Pulci, basata sugli accorati lamenti del ciclope Polifemo, rifiutato dalla nereide Galatea<sup>78</sup>; non sono poi da sottovalutare i precedenti elegiaco-bucolici del capitolo *Udite, monti alpestri* di Giusto de' Conti (142) e della canzone *Se io paregiasse il canto* di Boiardo (II, 44)<sup>79</sup>.

<sup>74</sup> Alcuni spunti si trovano in *Tr* III, 8, 37-40; V, 7, 1-24, 43-68 ed *Ep* III, 8, 1-16.

<sup>75</sup> Il contenuto lacrimevole della poesia ovidiana è espresso in *Tr* IV, 1 e V, 1, 25-80.

<sup>76</sup> Segnaliamo che le parole-rima sono tutte sdruciole, come da prassi nella bucolica volgare. Cfr. in merito A. TISSONI BENVENUTI, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, cit., p. 17.

<sup>77</sup> Si noti che nelle *Rime* i capitoli e i sonetti di carattere epistolare suppliscono alla totale assenza di tenzoni e di testi di corrispondenza, assai comuni nei canzonieri del Quattrocento: Da Correggio sostituisce così un genere legato alla contingenza e alla tradizione due-trecentesca con una tipologia più vicina alla poesia classica. Cfr. in merito C. GIUNTA, *Le rime di corrispondenza*, in *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 213-223.

<sup>78</sup> Il componimento di Pulci imita, a sua volta, le *Metamorfosi* ovidiane (XIII, 705-897). Vd. F. BATTERA, *Sulla «Pistola» di Polifemo a Galatea: primi appunti*, «Compar(a)ison», II, 1993, pp. 35-63.

<sup>79</sup> In Giusto de' Conti l'io lirico, che si definisce «uom selvaggio», chiama a sé la natura per raccontare la propria storia d'amore, resa infelice da una «fera» sdegnosa e crudele (vv. 83, 36); in Boiardo le stelle e la Luna assistono al dolore del poeta, il quale sfoga la propria frustrazione causata da una donna «aspra» e «orgogliosa» (v. 10). Vd. in merito P. VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, cit., pp. 66-67.

A dispetto delle numerose influenze e contaminazioni, risultano espliciti i temi portanti di matrice bucolica: si pensi alle preghiere e alle invocazioni rivolte alla ninfa (vv. 85-129)<sup>80</sup>; alle richieste di corrispondere l'innamorato (vv. 103-129)<sup>81</sup>; all'ascolto partecipe del canto da parte degli animali e delle piante (vv. 88 e 90-95)<sup>82</sup>; all'offerta dei doni a Licia in qualità di pegno amoroso (vv. 97-99)<sup>83</sup>. Questi *tòpoi* sono compenetrati da alcuni stilemi elegiaci, come la confessione a un amico di un'esperienza sentimentale negativa, l'ingresso di motivi "biografici" nella trama diegetica, la caratterizzazione della donna quale ritrosa e infedele (vv. 61-66 e 10)<sup>84</sup>. Malgrado l'elaborazione così sottile delle fonti antiche e volgari, stupisce il richiamo assillante alla corte: il caso più clamoroso si registra nel passaggio in cui il protagonista cerca di dissuadere l'amata dal frequentare Pan. L'io lirico avanza un paragone tra le dinamiche che contrassegnano il rapporto signore/cortigiano e quelle strette in Arcadia; tuttavia, il consiglio che il protagonista propone a Licia – cioè seguire la *medietas* oraziana – si rivela debole e inadeguato<sup>85</sup>. Il confronto poco pertinente tra i due scenari segnala una forte incongruenza, frutto di un'impossibilità da parte del protagonista di affrancarsi dal proprio passato e di orientarsi in un contesto alternativo<sup>86</sup>.

Il ritorno drammatico alla corte, novità di rilievo rispetto alla tradizione bucolica ed elegiaca, è argomento dei capitoli ternari 364-365, là

<sup>80</sup> *Ecl* II, 6-7 e *Pistole* VIII, cc. C 8v - D 1r. Si fa riferimento a *Poliphemo Cyclopo ad Galatea ninpha marittima*, in *Pistole di Luca de' Pulci al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Firenze, Miscomini, 1482, cc. C 6v - D 2r.

<sup>81</sup> *Ecl* II, 25-35 e *Pistole* VIII, c. D 2r.

<sup>82</sup> *Ecl* II, 4-5. Il motivo è tipico nella lirica del Quattrocento come rileva A. TISSONI BENVENUTI, *Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, cit., p. 21.

<sup>83</sup> *Ecl* II, 36-44, 51-55 e *Pistole* VIII, cc. C 8v - D 1r.

<sup>84</sup> Va detto che la tematica del tradimento non è estranea alla poesia umanistica (*Deifira* di Leon Battista Alberti, *Eroticon libri* di Tito Vespasiano Strozzi) e alla lirica quattrocentesca (Giusto de' Conti, Boiardo).

<sup>85</sup> vv. 109-114: «tu non sciai bene ancor con quanti dubii / si serve un gran pastor tra moltitudine: / più quieto sonno se ha ne gli umil cubii. / Io non ti dico mo' la ingratitudine / che se usa in le gran case, e quanti abondano / d'invidie, che a le corte è in consuetudine!».

<sup>86</sup> Lo spaesamento di Niccolò da Correggio è espresso da meste e sconsolate rivendicazioni, laddove l'esperienza elegiaca di Giusto de' Conti si tramuta in accesi propositi di vendetta nei confronti dell'amata (143) e in una livorosa invettiva (144). Cfr. I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone: un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, cit., pp. 111-144.

dove Fauno e Florida si scambiano le loro lettere secondo l'ipotesi delle *Heroides*<sup>87</sup>. Nella prima il personaggio maschile descrive alla donna le sue giornate, immerse nel tedio e nel languore. Difatti, anche il soccorso delle ninfe appare insufficiente: le parole di conforto sono «abscinzio e agarico», mentre le danze e le musiche dei pastori sembrano persino dannose (v. 60). L'unico scopo dell'io lirico risulta isolarsi e pensare a Florida, ma pure questo proposito si rivela labile e controproducente. Il protagonista medita, allora, di lasciare per sempre il mondo pastorale e, soprattutto, «i canti e il suon de la mia dolce fistola» (v. 84). Il desiderio di cambiare vita e stile poetico non si concretizza, però, in una nuova meta da raggiungere. La donna, al capitolo 365, esorta così l'amato a tornare al «patrio albergo» e alla «suonante cetera» (v. 42). L'amorevole solerzia di Florida, le rassicurazioni premurose e il consiglio di praticare ancora la poesia cortigiana (dalla “fistola” pastorale alla “cetera” della lirica) rivelano, in filigrana, il lento esaurirsi della produzione elegiaco-bucolica e l'insoddisfazione per un canale espressivo che in principio sembrava valido ed efficace.

Pertanto, le *Rime* di Niccolò da Correggio – sulla scorta della *Bella mano* di Giusto de' Conti e degli *Amorum libri* di Boiardo – si segnalano per una ricerca assidua di soluzioni poetiche eclettiche e originali; l'integrazione dei modelli antichi con le opere in volgare fa da supporto e da nobilitazione ai legami amorosi, alle vicende, private e pubbliche, vissute dallo scrittore. Il mondo che egli racconta non rifugge la storia, ma la ricostruisce dall'ottica della letteratura secondo un approccio opposto a quello dalle raccolte milanesi *P* e *S*: la corte di Niccolò da Correggio non assume caratteristiche concrete, perché si dimostra uno spazio stilizzato e ideale, grazie al quale è possibile ripensare lo statuto della lirica, della tradizione elegiaca e bucolica. E così la ribellione e l'amarezza che talora emergono dai suoi componimenti non sono tanto il riflesso di una biografia inquieta, quanto di un *habitus* poetico che trae linfa e continue suggestioni da un canone di autori eterogeneo e ben assortito.

<sup>87</sup> La storia d'amore tormentata tra i due personaggi viene altresì ripresa ai sonetti 244, 261-262, 267-268 e 270.

PAROLE CHIAVE

Niccolò da Correggio, poesia cortigiana, poesia bucolica, elegia, lirica.

ABSTRACT

L'articolo traccia alcuni percorsi poetici presenti nelle Rime di Niccolò da Correggio, che dimostrano l'elaborazione originale della lirica di corte, dei Fragmenta di Petrarca, delle egloghe e delle elegie classiche. La ribellione e l'amarezza che talora emergono dai suoi componimenti sono il riflesso di un habitus poetico che trae linfa e continue suggestioni da un canone di autori eterogeneo e ben assortito.

The article explains some poetic paths present in Niccolò da Correggio's Rime. His poems demonstrate the original elaboration of the court lyric, of Petrarca's Fragmenta, of classic eclogues and elegies. The rebellion and bitterness that sometimes emerge from his compositions are the reflection of a poetic habitus that draws lymph and continuous suggestions from a heterogeneous and well-assorted canon of authors.

DAL DESIDERIO MIMETICO ALLA SCOPERTA DELL'ALTRO DA SÉ.  
 PER UNA LETTURA GIRARDIANA DE *L'ONDA* DI LUIGI PIRANDELLO

1. *Tre storie: gli Amori senza amore*

Luigi Pirandello dedicò alla scrittura delle sue novelle gran parte della vita: dal 1880 fino all'anno della morte, il 1936, si susseguirono momenti di intensa attività creativa, ai quali, tuttavia, si affiancarono distacchi e ritorni dal quel *corpus novellarum* che, nel frattempo, assumeva le sembianze dell'opera monumentale chiamata *Novelle per un anno*<sup>1</sup>.

Nel corso degli anni gran parte delle novelle saranno oggetto di rielaborazioni, alcune muteranno il proprio genere, morendo come novelle per rinascere opere teatrali<sup>2</sup>, mentre altre ancora verranno addirittura escluse

<sup>1</sup> Il progetto originario di Pirandello prevedeva la pubblicazione di 24 volumi, contenenti 15 novelle ciascuno, per un totale di 365 novelle. Malgrado i buoni propositi l'opera non si realizzò, fermandosi alla pubblicazione di soli 13 volumi, peraltro non tutti comprendenti il numero di novelle stabilito in principio. Per una rigorosa ricostruzione della travagliata vicenda redazionale delle *Novelle per un anno* si rimanda alla lettura di L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle (1880-1904)*, vol. I, a cura di L. Lugnani, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 5-92. Utilizzando anche il materiale epistolare che Luigi Pirandello ha inoltrato ad amici e a editori, Lugnani ricostruisce brillantemente tutta la storia editoriale della produzione novellistica pirandelliana, giungendo poi alla conclusione di assegnare un nuovo ordine alle novelle basandosi su un mero criterio cronologico, ragion per cui il curatore del volume non parlerà più di 'novelle per un anno', ma di 'tutte le novelle', passando di fatto da un *ordo artificialis* a un *ordo naturalis*.

<sup>2</sup> Emblematico è il caso della novella *L'amica delle mogli*, divenuta commedia e messa in scena per la prima volta al Teatro Argentina di Roma il 28 aprile 1927, dove a impersonare la protagonista della vicenda ci sarà la musa di Pirandello, Marta Abba. Tra le novelle trasposte a teatro si annoverano, fra le altre, *Pensaci, Giacomino!*, *Lumie di Sicilia*, *Il giuoco delle parti*, tratta da *Quando si è capito il giuoco*, *Così è (se vi pare)* dalla novella *La signora Frola e il signor Ponzà, suo genero*, *La giara*, *La patente* e così via. Per uno sguardo complessivo sull'opera teatrale di Pirandello si rimanda alla lettura di L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, IV voll., a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 2007.

da future pubblicazioni dallo stesso Pirandello, come succede ad esempio a un'intera raccolta, la primissima in assoluto, intitolata *Amori senza amore*, pubblicata a Roma dall'editore Bontempelli nel 1894, e che comprende tre lunghi racconti inediti: *L'onda*, *La signorina* e *L'amica delle mogli*.

All'interno della bibliografia critica pirandelliana, la raccolta degli *Amori senza amore* avrebbe probabilmente meritato maggior fortuna, se non altro per la presenza piuttosto evidente di alcune fra le peculiarità della poetica più matura dell'autore girgentino: le tre novelle presentano infatti storie di uomini e donne che si innamorano e sognano di vedere realizzati i propri desideri d'amore, nonostante la società di fine Ottocento imponga loro di seguire il volere delle rispettive famiglie, finendo così per obbedire a rigide convenzioni che conducono i protagonisti, nonostante la rivolta del loro io più nascosto, alla sconfitta esistenziale, sancita per esempio dal matrimonio borghese. Non a caso protagoniste delle novelle sono tre giovani donne (Pia Tolosani ne *L'amica delle mogli*, Agata Sarni in *L'onda* e Giulia Antelmi ne *La signorina*), unite tra loro dalla comune passione per i romanzi della grande stagione del Romanticismo europeo, visti come unica via di fuga dalla realtà opprimente che si trovano a vivere loro malgrado. In un passo de *L'amica delle mogli*, poche righe bastano a Pirandello per descrivere questa condizione di 'sognatrici romantiche':

Pareva ad alcuni amici, e tra questi a Paolo Baldia, che la signorina Pia Tolosani fosse un po' affetta di quella vaga malinconia che suol derivare dalla troppa lettura, quando si sia preso l'abito d'adattar le pagine spesso bianche della propria vita sulla falsariga di quelle stampate in qualche romanzo [...]<sup>3</sup>.

Quella «vaga malinconia» di cui è affetta Pia Tolosani è il sentimento che nasce dalla lettura di 'certi romanzi', nonché il sintomo della 'malattia' di cui sono affette le tre eroine della prima raccolta pirandelliana. A ben guardare, nel desiderio «d'adattar le pagine spesso bianche della propria vita sulla falsariga di quelle stampate in qualche romanzo», che caratterizza le tre giovani donne, si manifestano quegli stessi 'strani' sintomi esibiti da un'altra eroina ottocentesca, Madame Bovary. Nonostante quest'ultima sia per il suo autore l'emblema della vacuità della vita borghese, la protagonista del romanzo di Flaubert nutre, insieme a Pia, Agata e Giulia, la speranza di poter trovare nella lettura la possibilità di emanciparsi dal contesto in cui vive, vale a dire una società in gran parte maschilista che sulla donna esercita una violenza psicologica tale da renderla oggetto di

<sup>3</sup> L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle (1880-1904)*, cit., p. 152.

scambio in nome dei propri interessi. Tuttavia, a differenza di Flaubert con Emma Bovary, Pirandello non condanna le protagoniste degli *Amori senza amore*, anzi mostra compassione nei loro confronti, facendo trapelare una certa partecipazione emotiva per il loro destino, mentre è negativa la presa di posizione nei confronti del comportamento dei personaggi maschili<sup>4</sup>.

Pirandello si consegna quindi agli esordi letterari parlando d'amore, perfettamente in linea con la produzione narrativa dei maggiori autori contemporanei che:

[...] identificabili con l'avanguardia verista – Capuana, Verga e De Roberto – pubblicano testi che esplicitamente (fin dal titolo) o implicitamente affrontano lo stesso tema: l'amore. Nel 1893 Capuana raccoglie nelle *Appassionate* le sue novelle di argomento amoroso e Verga con *I ricordi del capitano d'Arce* torna a una tematica amoroso-galante. De Roberto ribatte sullo stesso tema per circa un decennio: con *L'albero della scienza* (1890), *La morte dell'amore* (1892), *Gli amori* (1898)<sup>5</sup>.

Tuttavia affrontare la tematica amorosa implica un necessario cambio di stile, in quanto la descrizione oggettiva dei fatti, tipica dell'affresco del mondo umile e rurale della scrittura verista, poco si addice alla rappresentazione delle dinamiche sentimentali dei ceti più elevati, ragion per cui, come scrive Marina Polacco, agli albori della modernità letteraria:

[ ... ] il tentativo di conciliare l'analisi psicologica dell'amore con il canone rappresentativo d'ispirazione verista si scontra con l'opposta direzione della narrativa moderna che, data per scontata l'incongruenza dei due termini, sfrutta l'analisi psicologica proprio per affossare ogni pretesa di realismo narrativo<sup>6</sup>.

La raccolta degli *Amori senza amore* si presenta, dunque, come un pro-

---

<sup>4</sup> A tal proposito è interessante il commento di Giovanni Macchia, il quale, riflettendo sulle novelle escluse dalla grande silloge delle *Novelle per un anno*, afferma che «[ ... ] son sempre le donne a salvarsi, a sottrarsi allo sguardo spietato, e senza misericordia, che, quando vuole, Pirandello regala alle sue vittime. Pur piccole e oscure, esse non diventano quasi mai ridicole, e forse neanche meschine: e sfidano l'infelicità, non sposano l'uomo che hanno amato e che forse continuano ad amare, e, pur malate, sentendosi tradite, riescono a dire il loro no, per poi morire». L. PIRANDELLO, *Amori senza amore. Tutte le novelle escluse dalle Novelle per un anno*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1995, p. XI.

<sup>5</sup> M. POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere (1894-1908)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, p. 14.

<sup>6</sup> Ivi, p. 18.

dotto letterario ancora acerbo, ma che nasconde in sé i prodromi della più matura poetica pirandelliana: se da una parte, infatti, le istanze veriste dominano la struttura narrativa, dall'altra la raccolta mostra la sua innegabile modernità a cominciare, per esempio, dalla stessa ambiguità del titolo, che introduce alla poetica umoristica<sup>7</sup> e, conseguentemente, alle prime inquietanti manifestazioni dell'altro da sé<sup>8</sup>.

## 2. *Gli Amori tra verismo e modernismo*

Nonostante l'autore sia ancora legato ai modelli dell'universo verista di Verga e Capuana, con gli *Amori senza amore* si percepisce come la scrittura pirandelliana tenti in qualche modo di scavare un solco nella psiche dei personaggi, come testimonia il precoce interesse dell'autore nei confronti dell'universo psicoanalitico: difatti, se Luigi Russo è stato tra i primi a escludere dal macrocosmo della produzione narrativa dello scrittore siciliano l'influenza delle letture freudiane<sup>9</sup>, Giovanni Macchia ha invece sottolineato come per il giovane Pirandello sia stata determinante la scoperta del medico francese Alfred Binet e della sua opera più importante, *Les altérations de la personnalité* (1892):

Pirandello leggeva nei libri di Binet alcune verità che lo avrebbero sconvolto. La personalità non era un'entità fissa, permanente e immutabile. Era invece una sintesi di fenomeni che variava secondo gli elementi che la componevano. Ed era incessantemente in via di trasformazione. Nel corso di un'esistenza anche norma-

<sup>7</sup> All'altezza del 1894, la tematica amorosa è già stata percorsa dall'autore girgentino, il quale nel 1889 aveva esordito con una raccolta di poesie dal titolo *Mal giocando*. Come nel caso degli *Amori senza amore*, il titolo della raccolta è ossimorico, in quanto l'autore accosta volutamente due termini in netta contrapposizione fra loro. Dunque, fin dagli esordi letterari, Pirandello indaga sulle contraddittorietà celate nel sentimento romantico per eccellenza, l'amore.

<sup>8</sup> Come si può immaginare, gli studi sul tema del doppio sono innumerevoli, qui si segnalano: G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1998; M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998. Per uno studio particolareggiato sull'intreccio fra umorismo e manifestazione dell'altro da sé nella poetica pirandelliana si rimanda alla lettura, fra gli altri, di *C'è un oltre in tutto voi non sapete o non volete vederlo. Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*, a cura di M. Montanile, Avellino, Sinestesia, 2018; R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 17-141; G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 305-414; R. LUPERINI, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2008.

<sup>9</sup> Cfr. L. RUSSO, *Pirandello e la psicoanalisi*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e E. Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 31-54.

le, si può assistere al succedersi di un numero imprecisato di personalità [ ... ]. In uno stesso individuo possono coesistere pluralità di memorie, pluralità di coscienze, pluralità di personalità, e ciascuna di queste memorie, di queste coscienze, di queste personalità, non conosce che ciò che accade nel suo territorio<sup>10</sup>.

L'interesse per Binet e per la psichiatria sperimentale – evidenziato anche da Simona Costa<sup>11</sup> – è decisivo per lo sviluppo della poetica umoristica pirandelliana, tanto che, nella raccolta degli *Amori senza amore*, il mondo borghese viene minato nella sue fondamenta dagli stessi personaggi: nella novella *La signorina*, per esempio, è attraverso una rivolta interiore che comincia a delinearci la figura dell'altro da sé:

Sentì che il suo modo d'agire era indegno; ma non ne vedeva ancora chiaramente scopo, quasi che in lui fosse un'altra persona, la quale agisse senza palesarsi, per fini ancora a lui nascosti. Gli pareva, ora, ch'egli fosse venuto dal Marzani quasi trascinato da quest'altra persona, e non sapeva perché<sup>12</sup>.

Questo stato confusionale caratterizza il personaggio di Lucio Mabelli, protagonista maschile della novella, il quale desidererebbe ardentemente la mano della bella Giulia, ma non può chiederla in sposa a causa delle modeste condizioni economiche in cui versa. Si reca quindi a casa dell'amico Tullo Marzani, al quale chiederà, spinto appunto da una 'forza sconosciuta', di trovare il coraggio di fare lui la tanto attesa proposta di matrimonio alla giovane donna, in modo tale che, se non può averla Lucio in prima persona, almeno sarà portata via dalle braccia dell'altro pretendente, il signor Arnoldi.

---

<sup>10</sup> G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 143-144. All'interno del volume, Macchia dedica un intero capitolo all'influenza che lo scienziato francese Binet ha esercitato sia su Pirandello sia su un'altra figura dominante nel panorama modernista europeo, Marcel Proust. Nello studio del rapporto Pirandello-psicoanalisi, lo stesso Pirandello è stato determinante, dato che nel saggio *Arte e Scienza* (1908) ha posto l'accento sul precoce interesse per Binet: «Rileggendo nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personnalité* quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, si argomenta che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari, pensavo quel partito potrebbe trarre da questi esperimenti la critica estetica, se oggi non fosse venuto in uso e in vizzo ostentare un soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell'arte». L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *L'Umore e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, p. 151.

<sup>11</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Amori senza amore*, a cura di S. Costa, Pordenone, EST, 1994, p. IX.

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle (1880-1904)*, cit., p. 215.

Invece è giustappunto così che Giulia Antelmi, ferita nel profondo del suo cuore per il comportamento ipocrita dell'amato Lucio, cade in preda alla disperazione e deciderà, per ripicca, di sposare proprio l'odiato rivale di quest'ultimo; del resto ormai i suoi sogni romantici sono stati spezzati e così deve piegarsi e indossare la maschera che la società ha deciso di darle: la sua coscienza è ormai logorata e dalla contorsione della sua anima nasce un riso amarissimo: «[...] Giulia rompe in uno scoppio di risa, e corse verso la sua cameretta»<sup>13</sup>. Proprio il riso più amaro che proviene dal dissidio interiore e che genera deformazione del tratto fisico rappresenta l'elemento che divide Pirandello dalla tradizione verista e comincia a delineare i risvolti moderni degli *Amori senza amore*. Del resto, come afferma Zangrilli:

Pirandello si allontana dalla tradizione ottocentesca proprio per l'utilizzo dell'Umorismo, che si manifesta soprattutto nel logorio della coscienza dei personaggi. L'umorismo della descrizione tende a suggerire lo stato psicologico [...] attraverso gesti e atteggiamenti fisici che sono indici del dramma interiore e del senso dei contrasti di cui siamo testimoni. Ogni gesto rivela il processo della coscienza, soprattutto quel 'sorriso' sotto cui si muove la tempesta dei sentimenti [...]<sup>14</sup>.

È evidente che la modernità delle novelle presenti in questa raccolta non risiede dunque nella loro struttura narrativa, bensì nell'indagine sui piccoli gesti, sulle sensazioni e sulle reazioni dei protagonisti di fronte agli avvenimenti che li coinvolgono. Un altro esempio a supporto della lettura in chiave moderna di questa raccolta pirandelliana, certamente il più interessante, si ricava analizzando il triangolo amoroso che si instaura tra Agata Sarni, Giulio Accurzi e Mario Corvaja all'interno della novella *L'onda*, il quale, seguendo la traccia di quel principio antropologico-psicoanalitico che il critico francese René Girard ha definito come desiderio mimetico, permette di capire come la costruzione dell'altro da sé possa verificarsi non solo per mezzo della presenza di un *alter ego* nascosto nelle profondità dell'essere umano – dunque interno al personaggio –, ma anche attraverso la proiezione dei suoi desideri.

### 3. Il desiderio mimetico come scoperta dell'altro da sé

Nel saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del de-*

<sup>13</sup> Ivi, p. 224.

<sup>14</sup> F. ZANGRILLI, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Firenze, Cadmo, 1995, p. 141.

*siderio nella letteratura e nella vita* (1961)<sup>15</sup>, lo studio girardiano si concentra sull'origine del desiderio, prendendo come campo di indagine non soltanto l'analisi del materiale letterario, ma anche l'esperienza diretta della vita quotidiana, dato che il divismo, la propaganda e altri fenomeni contemporanei (basti pensare all'economia e alla politica) contribuiscono a rafforzare la sua tesi: l'uomo perviene al desiderio di qualcosa mediante un modello che si sviluppa più o meno inconsciamente nella sua psiche, instaurando così un triangolo tra colui che desidera, l'oggetto del desiderio e il mediatore<sup>16</sup>. Partendo da questo assunto, Girard afferma che dai *romances* si diffonderebbe un vero e proprio mondo illusorio, irreali, dove l'eroe è animato da un'inverosimile spontaneità di passioni e azioni che spesso finiscono per soggiogare le menti dei lettori, portandoli all'emulazione dei comportamenti dei personaggi. Attraverso questa intuizione, Girard reinterpreta le grandi opere di autori quali Cervantes, Flaubert, Stendhal, Dostoevskij e Proust, cercando di individuare le tracce del desiderio mimetico, dimostrando così la natura artificiosa del desiderio umano.

Ora, secondo Girard, perché l'uomo imiterebbe pensieri e azioni altrui? Probabilmente perché il desiderio umano si sviluppa in larga parte dall'imitazione di un modello che desidera, o possiede, il medesimo oggetto, ragion per cui la visione della felicità di un altro susciterebbe nell'individuo l'ambizione di ottenere la stessa cosa. Di conseguenza appare evidente che non si tratta più di una linea retta che conduce il soggetto all'oggetto del desiderio, bensì di un triangolo che, a questo punto, comprende anche il mediatore:

---

<sup>15</sup> Il titolo originario dell'opera è *Mensonge romantique et vérité romanesque*, inizialmente tradotto in italiano con *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, solo in seguito *Menzogna romantica e verità romanzesca*.

<sup>16</sup> Qui è abbastanza evidente come Girard costruisca la sua tesi partendo dal ribaltamento della teoria del complesso edipico postulata da Freud: infatti se per l'antropologo francese la concezione mimetica fa della violenza solo una conseguenza della rivalità, per Freud ne è invece la base, ragion per cui lo scienziato austriaco, per giustificare la violenza nel bambino – inverosimile in quella fase esistenziale – deve introdurre il concetto di pulsione, ad esempio quella sessuale e l'istinto di morte. Per Girard, invece, il bambino vede nella madre l'oggetto del suo desiderio solo perché è in rapporto di imitazione nei confronti del padre, a patto che quest'ultimo desideri effettivamente la madre. Per un quadro esplicativo sul complesso edipico, ma, più in generale, sul rapporto tra letteratura e psicoanalisi in Freud si consiglia la lettura del saggio di G. ALFANO, C. COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Roma, Carocci, 2018; mentre per approfondire il complesso edipico nelle teorie di Girard si rimanda R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, a cura di O. Fatica, E. Czerkl, Milano, Adelphi, 2011.

Devi sapere, Sancio, che il famoso Amadigi di Gaula fu uno dei più perfetti cavalieri erranti. Ma che dico, uno dei più perfetti? Bisogna dire il solo, il primo, l'unico, il maestro e il signore di tutti quelli che furono di questa terra... Dico... che, quando un pittore vuol diventare famoso in una sua arte, cerca di imitare gli originali dei più eccellenti maestri che conosce; e la stessa regola vale per la maggior parte dei maestri o funzioni importanti che servono al decoro delle repubbliche; e così deve fare e fa colui che vuole acquistare fama di uomo prudente e paziente, imitando Ulisse, nella cui persona e nelle cui peripezie Omero ci offre un ritratto vivente di prudenza e di pazienza, così come Virgilio nella persona di Enea ci ha mostrato il valore di un figlio pio e la sagacia di un capo prode e avveduto [ ... ]<sup>17</sup>.

Come mostra bene Cervantes, il personaggio di Don Chisciotte sacrifica la spontaneità del desiderio per emulare consapevolmente un modello immaginario che finisce per contaminare i suoi desideri: per Girard, Amadigi diventa l'altro, il terzo elemento del triangolo che spinge di fatto Don Chisciotte alla mimesi<sup>18</sup>:

[...] La passione cavalleresca definisce un desiderio secondo l'altro che è all'opposizione del desiderio secondo sé del quale la maggior parte di noi si picca di godere. Don Chisciotte e Sancio attingono all'altro i loro desideri con un impulso così fondamentale e originale da confonderlo perfettamente con la volontà di essere sé<sup>19</sup>.

La teoria girardiana del desiderio mimetico, formata da soggetto-oggetto-mediatore si esplica dunque in maniera esemplare anche attraverso la vicenda della novella *L'onda*<sup>20</sup>, dove a subire la mediazione del deside-

<sup>17</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2002, p. 7.

<sup>18</sup> Quando il mediatore è una figura immaginaria e, pertanto, fuori dalla portata reale del soggetto, come Amadigi per Don Chisciotte, Girard parla di 'mediazione esterna', mentre definisce 'interna' la mediazione nella quale il mediatore si pone allo stesso livello del soggetto, in quanto agente reale e non il frutto di fantasie.

<sup>19</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del desiderio nella letteratura e nella vita*, cit., pp. 8-9.

<sup>20</sup> La novella racconta la storia di Giulio Accurzi, brillante ingegnere e affittacamere, la cui *routine* quotidiana è stravolta dall'arrivo nella sua palazzina di Agata Sarni. Colpito dalla ritrosia della fanciulla più che dalla sua bellezza, Giulio comincia a fantasticare sulle implicazioni sentimentali dovute a un possibile loro avvicinamento. Tuttavia accade che il promesso sposo di Agata, Mario Corvaja, rompe il fidanzamento, gettando la donna nello sconforto: è da questo momento che l'ingegnere comincia a pressare la Sarni affinché

rio non sarà la protagonista femminile, Agata Sarni, bensì il personaggio maschile, Giulio Accurzi, secondo una dinamica che, oltretutto, mostra come il desiderio mimetico non risponda a questioni di genere:

[...] egli apprese soltanto allora che la signorina Sarni era promessa sposa, e che s'attendeva fra giorni il fidanzato, vista la cattiva piega che pigliava la malattia.

- Ah è fidanzata!

Da quel giorno egli non ebbe più pace; voleva a ogni costo convincersi ch'era sciocco addirittura interessarsi tanto «della salute d'una sua inquilina». Costringeva se stesso a uscir di casa; ma metteva due ore a vestirsi, dovendo ogni tanto affacciarsi al balcone a spiare, se qualcuno si facesse al terrazzo sottoposto. Perché? Non lo sapeva lui stesso!

[...] Egli aspettava con ansia il fidanzato di Agata. Si struggeva dalla smania di vederlo, di conoscerlo senza saper chiaramente il perché di quella sua curiosità<sup>21</sup>.

Dunque dalla semplice curiosità nei confronti della signorina Agata, Giulio si trova ben presto innamorato, anche se il sentimento sembra crescere parallelamente all'interesse che il protagonista mostra di avere nei confronti del fidanzato della sua inquilina, Mario Corvaja.

Provò, così pensando, un'indefinibile gelosia, un sordo rammarico, quasi rancore... Non vi poteva far nulla, lui? Quasi quasi avrebbe voluto intromettercisi, tanta era la stizza che provava per l'agire di quello sciocco lì... [ ... ]<sup>22</sup>.

Continuando nella narrazione, il lettore viene a conoscenza del fatto che il matrimonio fra Agata e Mario è compromesso per decisione di quest'ultimo e che è per questo che la signorina cade nello sconforto e in quella «vaga malinconia» che solo la lettura riesce ad alleviare, mentre Giulio continua a coltivare dentro di sé smanie e pensieri ambigui verso la ragazza:

Passano per Giulio Accurzi due mesi di continue smanie. Agata non si lasciava più vedere al terrazzo, non usciva più di casa. [...] Si sentì nuovamente pungere da quel sentimento d'indeciso rancore. [...]<sup>23</sup>.

---

ella possa cedere ai suoi corteggiamenti. Alla fine, la signorina cede per compassione al suo nuovo spasimante e acconsente a sposarlo. Quando il precedente fidanzato di Agata scopre di aver fatto un errore lasciandola, ormai è troppo tardi, in quanto i due non solo sono già sposati, ma anche in attesa di due bambini.

<sup>21</sup> L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle (1880-1904)*, cit., pp. 171-172.

<sup>22</sup> Ivi, p. 173.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 175, 176.

Afflitto da turbamenti a cui non sa attribuire la causa, Giulio non trova altra soluzione che chiedere la mano della signorina Sarni.

Scrive Pirandello:

Egli sentiva bene, che avrebbe dovuto ragionevolmente lasciar passare ancora qualche tempo per far la sua domanda; ma la gelosia e l'amor proprio non glielo concedevano. Non avrebbe avuto più pace finché il ricordo dell'altro rimaneva nel cuore di Agata, e da un altro canto voleva fingere di ignorare affatto ch'ella era stata promessa sposa a Mario Corvaja. Se ella lo rifiutava, Giulio Accurzi sentiva, che si sarebbe messo subito a odiarla, in tutte le maniere in cui l'odio può esplicitarsi. Un pensiero poi l'avviliva più d'ogni altro: «Forse un giorno egli mi vedrà con lei, innamorato di lei, e mi guarderà con occhio di commiserazione. «Sì, quella donna mi amava, e io non l'ho voluta... l'ho piantata. Ella ora ha trovato il gonzo che se l'è presa. Eccolo lì...» »<sup>24</sup>.

A questo punto sembra evidente come Pirandello agisca per delineare un vero e proprio triangolo amoroso, che può essere pienamente letto alla maniera girardiana: Giulio è il soggetto che desidera, Agata è l'oggetto del desiderio di Giulio, che, però, alimenta la sua attrattiva nella mente di quest'ultimo per mezzo del promesso sposo di Agata, Mario Corvaja, colui che è a tutti gli effetti mediatore, nonostante sia assente, perché compare solo alla fine della novella<sup>25</sup>.

Si tragga ancora spunto dalle parole di Girard:

Nella mediazione interna, tale slancio è infranto dal mediatore stesso che desidera, o forse possiede, l'oggetto; affascinato dal modello, il discepolo non può fare a meno di vedere nell'ostacolo meccanico frapposto da quest'ultimo, la prova di una volontà a lui contraria, e lungi dal dichiararsi fedele vassallo, ambisce soltanto a ripudiare i legami della mediazione. Questi legami sono tuttavia quanto mai saldi, poiché l'apparente ostilità del mediatore, lungi dall'indebolire il prestigio di questi, non può accrescerlo. [...] Il mediatore diventa un

<sup>24</sup> Ivi, p. 178.

<sup>25</sup> La novella tende verso un certo biografismo, come sovente accade nella narrativa pirandelliana: come l'autore, infatti, Mario Corvaja è uno studente universitario e si trova in Germania dove sta perfezionando gli studi in filologia. Inoltre, come ricorda Lugnani, il verso *Se tu potessi intender com'ardo!*, che Mario pare dedicare ad Agata, rispecchierebbe ancora una volta un tratto autobiografico, infatti, «Esiste effettivamente fra le poesie sparse di Pirandello un componimento in sei parti intitolato *L'abbandono*, che fu stampato su «Il Marzocco» il 18 giugno 1899. Il verso in questione corrisponde a IV, 10: «Restar potessi muto! / E tu potessi intender com'ardo...». L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle (1880-1904)*, cit., p. 1067.

nemico scaltro e diabolico, che cerca di spogliare il soggetto di ciò che ha più caro e contrasta ostinatamente le sue più legittime ambizioni [...]. La gelosia e l'invidia, come l'odio, altro non sono che i nomi tradizionali della mediazione interna, nomi che ce ne nascondono quasi sempre la vera natura. La gelosia e l'invidia presuppongono una triplice presenza: presenza dell'oggetto, presenza del soggetto, presenza di colui del quale si è gelosi o di colui che si invidia. [...] Come tutte le vittime della mediazione interna, questi si convince facilmente che il suo desiderio è spontaneo, vale a dire che affonda le radici nell'oggetto, e in quell'oggetto soltanto. Il geloso afferma sempre, perciò, che il suo desiderio ha preceduto l'intervento del mediatore. Ci presenta costui come un intruso, un seccatore, un terzo incomodo che viene a interrompere un delizioso a tu per tu<sup>26</sup>.

La teoria girardiana del desiderio mimetico può essere utilizzata, quindi, per interpretare il triangolo amoroso costruito dallo scrittore siciliano: Mario Corvaja è il mediatore che possiede idealmente Agata, la quale è sua promessa sposa, mentre il 'discepolo', cioè Giulio, prova nei confronti di Mario, vale a dire l'ostacolo che si frappone fra lui e la fanciulla, gelosia, odio e invidia, sentimenti che, secondo Girard, si ergono fra i perni della mediazione interna. Infine, mentre Giulio si ostina a rivendicare dentro di sé la spontaneità del proprio desiderio nei confronti di Agata, il lettore comprende, grazie al quadro complessivo sviluppato da Pirandello, che il suo desiderio si alimenta innanzitutto dell'esistenza del signor Corvaja, l'intruso, il mediatore, ragion per cui, se il desiderio dell'altro da sé non è altro che desiderio dell'altro, Pirandello dimostra che il doppio può manifestarsi attraverso la proiezione del desiderio: ossessionato dalla volontà di possedere Agata, Giulio Accurzi crea inevitabilmente il suo doppio nella figura di Mario Corvaja.

È il 1894 ed è ancora lontano il periodo della piena maturazione poetica dell'autore di Girgenti, tuttavia se ne possono scorgere i primi segnali, che si ergono sotto il segno dell'allontanamento dalla poetica verista, sostituita da un novecentesco interesse per la psicologia dei personaggi.

---

<sup>26</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del desiderio nella letteratura e nella vita*, cit., pp. 14-15.

## PAROLE CHIAVE

Pirandello, Girard, desiderio mimetico, antropologia, psicoanalisi.

## ABSTRACT

Attraverso una nuova lettura della novella *L'onda* di Luigi Pirandello, pubblicata nel 1894 nella raccolta *Amori senza amore*, il saggio propone di dimostrare come già nel *fin de siècle* l'autore siciliano, seppur legato ancora a una scrittura di tipo verista, mostri i primi segni della modernità novecentesca, primo fra tutti la comparsa della scissione della personalità.

Tuttavia, applicando la teoria del desiderio mimetico formulata dall'antropologo francese René Girard nel saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca* alla novella di Pirandello, si comprende come, a differenza delle forme consuete con cui l'autore siciliano rappresenta il tema del doppio, nella novella *L'onda* il personaggio principale scopra il suo *alter ego* proprio per mezzo del desiderio di emulare l'altro, il rivale, arrivando addirittura al punto di volerne possedere ogni bene.

Through a new reading of the short story *L'onda* by Luigi Pirandello, published in 1894 in the collection *Amori senza amore*, the essay proposes to demonstrate how at the end of the century the Sicilian author, although still attached to the style of verismo, it shows early signs of twentieth-century modern sensibility, first and foremost in the appearance of the split personality.

However, applying the theory of mimetic desire formulated by the French anthropologist René Girard in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, it is possible to understand how, unlike the usual way Pirandello represents the theme of the double, in the story *L'onda* the main character discovers his *alter ego* precisely through the desire to emulate his rival, going as far as wanting to possess the other's every good.

L'APOSTOLO E L'UTOPISTA  
GLI SCRITTORI E LA SCUOLA DALL'UNITÀ D'ITALIA AI GIORNI NOSTRI

E se dichiarassi adesso, qui, la mia lotta furiosa contro i vostri padri, la scalata che da anni conduco sui vostri pensieri per estirpare l'oscuro vessillo posto in cima dai vostri papà e dalle vostre mamme, per piantarne un altro che non sia di nuova conquista ma di ritrovata indipendenza, la mia figura verrebbe davvero ridimensionata?

SANDRO ONOFRI, *Registro di classe*

*Premessa. Pagine di scuola*

Ripercorrere, attraverso le pagine di alcuni autori della modernità letteraria, le complesse dinamiche relative all'evoluzione (o involuzione) del sistema scolastico italiano dal periodo postunitario ai giorni nostri è impresa assai ardua, in virtù della stretta correlazione fra scelte ideologiche ed interessi politico-economici che guidano da più di un secolo le leggi sull'istruzione, con evidenti (e spesso nefaste) ricadute sulla società. Analizzare il fenomeno – dalla prospettiva privilegiata di chi, per motivi biografici e non solo, si è fatto testimone e portavoce delle istanze dell'universo scolastico – equivale ad illuminare uno spaccato del nostro Paese, con le sue emergenze educative (analfabetismo, disoccupazione, emigrazione) e le sue rivendicazioni sociali (libertà d'insegnamento, autonomia dal centralismo statale, egualitarismo anticapitalistico). Senza alcuna pretesa di esaustività, e rimandando pertanto alla vasta pubblicistica sull'argomento<sup>1</sup>, s'intende qui tracciare un breve panorama della scuola

<sup>1</sup> Per un panorama complessivo delle riforme scolastiche, dalla Legge Casati ai più recenti indirizzi governativi, si rimanda ai volumi di A. MALINVERNO, *La scuola in Italia. Dalla legge Casati alla riforma Moratti (1860-2004)*, Milano, Unicopli, 2006 e A. SCOTTO DI LUZIO, *La scuola degli italiani*, Bologna, il Mulino, 2007.

italiana – nell’arco temporale che va dalla *Legge Coppino* (1877) alla cosiddetta *Buona scuola* (2015) – attraverso le pagine di alcuni scrittori, da Edmondo De Amicis a Eraldo Affinati, passando per Angelo Fiore e Pier Paolo Pasolini<sup>2</sup>. Un itinerario storico-letterario indicativo di un preciso orientamento ideologico, che si può sintetizzare in tal modo: dalla visione paternalistico-autoritaria inscritta nell’assunto “fare gli italiani” – relativa all’istituzione scolastica del secondo Ottocento, quella di *Cuore* per intenderci – si passa alla dimensione selettiva e gerarchica dei “pochi eletti” – inaugurata dalla riforma gentiliana del ’23; e così, dall’ottica democratico-demagogica dell’apertura alle “masse” – a partire dalle riforme anni ’40 – si trascorre alla più recente tendenza inclusiva, nel senso di un’apertura indiscriminata a “tutti”, che sostituisce il, peraltro legittimo, diritto all’istruzione al dovere di studiare, con la conseguente erosione di qualsiasi principio meritocratico e il cronico livellamento verso il basso della classe studentesca. Una tendenza, quest’ultima, che convive in perfetta armonia col trionfalistico culto del digitale – restaurazione di vecchi miti positivisticici – funzionale a fare della scuola «un mercato intorno al quale si organizzano altri mercati»<sup>3</sup>.

Com’è cambiata allora, in questo lungo intervallo cronologico, la figura dell’insegnante<sup>4</sup>? Così com’è mutata, irrimediabilmente, la fisionomia dell’alunno, allo stesso modo quella del maestro, o del professore di Liceo, risente del processo riformistico testé citato, o perché si pone al servizio dell’ideologia nazionalistica – facendosi apostolo del progetto educativo postunitario – o perché è vittima del centralismo burocratico che ne fa un *travet* dell’intelletto – e siamo in pieno ’900 – o ancora perché è

<sup>2</sup> Negli ultimi anni il racconto di scuola, uno degli aspetti nodali del romanzesco moderno, ha suscitato l’interesse della critica, come dimostra il fiorire di numerosi contributi che ne indagano gli elementi strutturali e stilistici: P. MILDONIAN, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001; L. DE FEDERICIS, *Il romanzo della scuola*, in «Belfagor», LVII, 2, 31 marzo 2002, pp. 222-233; G. IACOLI, *Dal romanzo del lavoro al romanzo della scuola: narrazioni, cronache e diari del maestro*, in *Narratori italiani del Novecento dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre. Esplorazioni critiche. Ventitré proposte di lettura*, a cura di R. M. Morano, Tomo Primo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012; R. SANDRUCCL, *La scuola sotto il segno della commedia. Rappresentazioni della scuola pubblica italiana: studio su sette casi*, Pisa, ETS, 2012; C. RUOZZI, *Raccontare la scuola*, Torino, Loesher, 2014.

<sup>3</sup> È la tesi attorno a cui ruota il *pamphlet* di A. SCOTTO DI LUZIO, *Senza educazione. I rischi della scuola 2.0*, Bologna, il Mulino, 2015.

<sup>4</sup> Per un profilo generale dell’evoluzione (o involuzione) della figura del professore si veda l’ampio studio di A. SANTONI RUGIU, S. SANTAMAITA, *Il professore nella scuola italiana dall’Ottocento a oggi*, Bari, Laterza, 2011.

testimone, il più delle volte impotente, delle contraddizioni della scuola nel secondo dopoguerra – spaccata in due fra nord e sud, centro e periferia – spesso frutto di un «coacervo di iniziative, concessioni e provvedimenti tampone speculari ai rapporti di potere di volta in volta dominanti»<sup>5</sup>. L'impressione generale, comunque, è che la sua figura d'intellettuale, consapevole del proprio ruolo, responsabile della crescita dei futuri cittadini, sia progressivamente rimpiazzata da un altro prototipo: un individuo sempre più alienato ed estraniato – escluso dalle politiche governative a sua volta ancillari ad esigenze economiche – marginalizzato socialmente e deprezzato umanamente, che soltanto attraverso la scrittura può riappropriarsi di quella funzione educativa che gli è stata sottratta: ossia della volontà d'interpretare le antinomie della società, le sue mille contraddizioni, di cui la scuola – dalle Alpi agli Appennini – è ancor oggi emblematica metafora.

### 1. Tra retorica e realtà: la scuola di Edmondo De Amicis

È inevitabile partire, in questo nostro rapsodico *excursus*, dalla rappresentazione della scuola offerta da alcune pagine deamicisiane<sup>6</sup>. Bisogna sgombrare il campo, nondimeno, da alcuni pregiudizi che tuttora gravano sull'autore, identificato col suo sdolcinato «Libro per i ragazzi» e non del tutto indagato, invece, per i romanzi anni '90 percorsi dallo stridente antagonismo fra gli astratti teoremi pedagogico-patriottici e la tragicomica realtà dell'Italia sui banchi. Bisogna anzitutto liberarlo dalle incrostazioni sentimentali che ne opprimono la scrittura. Oltre la melassa che circola tra le retoriche e ricattatorie pagine di *Cuore*, il romanzo dell'86 si segnala per i preziosi rimandi al sistema dell'istruzione vigente a quell'epoca, specchio delle direttive del nuovo governo postunitario. Si prenda la descrizione incipitaria del primo giorno di scuola, col manipolo di genitori accalcati dinanzi all'ingresso: «Signore, signori, donne del popolo, operai, ufficiali, nonne, serve, tutti coi ragazzi per una mano e i libretti di promozione nell'altra»<sup>7</sup>. «È la folla casuale e rappresentativa

<sup>5</sup> A. MALINVERNO, *La scuola in Italia*, cit., p. 18.

<sup>6</sup> De Amicis è lo scrittore italiano dell'Ottocento più coinvolto nelle problematiche dell'educazione, come riconoscerà lui stesso nel 1874: «Io per esempio, ch'era nato per fare il maestro di scuola, a segno che, quando vedo in una stanza quattro banchi e un tavolino, mi sento rimescolare!» (E. DE AMICIS, *Scoraggiamenti*, in ID., *Pagine sparse*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1874, p. 21)

<sup>7</sup> EDMONDO DE AMICIS, *Cuore. Libro per i ragazzi*, Milano, Treves, 1886. Si cita da ID., *Opere scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni, Milano, Mondadori, 1996, p. 103.

– come scrive Scotto di Luzio – di un ambiente urbano nell’Italia superiore dell’ultimo quarto dell’Ottocento», all’insegna di una visione «interclassista»<sup>8</sup>. Sulla presunta parità sociale della scuola deamicisiana è lecito dubitare, e del resto l’edulcorazione della realtà è perfettamente in linea – come rivela sempre lo studioso – «con l’orientamento del progetto politico del trasformismo italiano»<sup>9</sup>. Il proposito di abbellire la scuola non investe però la società del tempo, dei cui mali De Amicis fornisce chiari sintomi: si veda il fabbro ferraio padre di Precossi, «che rientra in casa ubriaco d’acquavite, e lo batte senza un perché al mondo, gli butta in aria i libri e i quaderni»<sup>10</sup>; e si prenda il «maestro di quarta, zoppo, imbacuccato in una grande cravatta di lana, sempre tutto pieno di dolori, e si prese quei dolori quando era maestro rurale, in una scuola umida dove i muri gocciolavano»<sup>11</sup>. Fa capolino, nonostante gli intenti rassicuranti del libro, quel contrasto palese fra scuole urbane e scuole rurali, e dunque fra centro e periferia, che ritroveremo con ben altra evidenza nel coevo *Romanzo d’un maestro*, l’anti-*Cuore* pubblicato nel 1890<sup>12</sup>. Assai significativo è l’incipit di questo *Verbildunsroman* (vero itinerario di de-formazione solo in parte smussato dal lieto fine), con la descrizione della triennale Scuola normale frequentata dal maestro Ratti, protagonista della vicenda narrata. Accanto alla consueta visione interclassista – una «comunità strana, composta di giovani di diciassett’anni e d’uomini di trenta, di chierici e di ex militari, di figliuoli di contadini, d’operai, di bottegai, d’impiegati, diversissimi fra loro di grado di coltura»

<sup>8</sup> A. SCOTTO DI LUZIO, *La scuola degli italiani*, cit., p. 81.

<sup>9</sup> *Ibidem*. Si veda, limitatamente alla rappresentazione degli adulti, il ritratto idillico del maestro Perboni, estraneo alle sanzioni e incline al perdono – a dispetto delle pesanti punizioni corporali in auge all’epoca – o quello del Direttore della scuola che reca in braccio, come un Cristo morto, il povero infortunato Robetti; o si pensi, tra i genitori degli alunni, al ricco padre di Nobis che biasima il suo rampollo per la superbia mostrata verso il figlio del carbonaio, che insieme al figlio del muratore e del flebotomo occupa la stessa aula. Per non parlare dei ragazzi, dal primo della classe Derossi ammirato e rispettato dai compagni, al commovente Stordi, lento di comprendonio ma che «si mise per morto a studiare» (praticamente un alieno nella reale compagine studentesca, che eleggerebbe piuttosto a suo emblema la «faccia invetriata» di Franti).

<sup>10</sup> E. DE AMICIS, *Opere scelte*, cit., p. 172.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>12</sup> *Id.*, *Il romanzo d’un maestro*, Milano, Treves, 1890. Pur da prospettive differenti, sia *Cuore* che *Il romanzo d’un maestro* – come osserva Anita Gramigna – nascono dalla stessa consapevolezza della centralità ideologica e strutturale della scuola e rimandano alla medesima utopia: il sogno di un paese moderno, laico e consapevole (cfr. A. GRAMIGNA, *De Amicis e la passione educativa*, Firenze, Giunti, 1996).

– degli iscritti colpisce la motivazione della loro scelta, non il frutto di un'autentica vocazione bensì il prosaico ripiego per sfuggire al «lavoro meccanico» o all'«esperimento fallito di mestieri diversi»<sup>13</sup>. Compiuto il tirocinio nell'annessa scuola elementare, il malcapitato protagonista ottiene finalmente un incarico nel vicino villaggio di Garasco: «Lo stipendio era poca cosa: settecento lire, ossia centoquaranta lire di meno di quello che lo stesso municipio offriva in quei giorni a una guardia campestre, con un avviso pubblicato sui giornali»<sup>14</sup>. Si comprende, già da questi primi cenni, come il romanzo deamicisiano del '90 – icastico ritratto della scuola di provincia, che non risparmia ironie ai giandueschi impiegati del suo Comune – non poteva assecondare quella retorica pedagogica tanto cara al neonato stato unitario, ed è per questo che vide le stampe soltanto quattro anni dopo la sua stesura. Se l'ambita destinazione lascia a desiderare – e si pensi all'aula di Ratti, buia e polverosa e dai banchi forati – «il corrosivo della scuola pubblica», ossia la privata nelle parole della maestra Strinati, si distingue per la sleale concorrenza, «una scuola di contrabbando, che porta via le alunne alla scuola pubblica, e non c'imparano il bel nulla»<sup>15</sup>. Ancor più tragicomica è la *routine* scolastica: ignoranza crassa degli alunni<sup>16</sup>, compresenza abnorme di livelli eterogenei, interruzioni per ristabilire la disciplina, gretta e subdola ostilità dei genitori, che puntano il dito accusatorio contro l'inerte maestro. A ciò si aggiunge, *dulcis in fundo*, la delegittimazione pubblica della sua professione, cui è associata «l'idea di non so che di meschino e di trito, e quasi un'ombra di ridicolo»<sup>17</sup>. Nell'arco temporale che va dalla

<sup>13</sup> Si cita da E. DE AMICIS, *Il romanzo d'un maestro*, a cura di A. Ascenzi, P. Boero, R. Sani, Milano, De Ferrari, 2007, p. 37.

<sup>14</sup> Ivi, p. 43. Sulle precarie condizioni dei maestri del tempo si vedano i preziosi contributi di G. BINI, *Romanzi e realtà di maestri e maestre*, in *Storia d'Italia*, Annali, 4, *Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi 1981, pp. 1195-1224 e G. VIGO, *Il maestro elementare nell'Ottocento. Condizioni economiche e status sociale*, in «Nuova Rivista Storica», n. 1-2, 1977, pp. 43-84.

<sup>15</sup> E. DE AMICIS *Il romanzo d'un maestro*, cit., p. 49.

<sup>16</sup> Eloquente è la descrizione degli studenti del maestro Ratti: «certe teste sbizzate con l'accetta» che «si grattavano il petto e le ascelle come scabbiosi», «certi musci di macacchi, che a primo aspetto, gli parve che si sarebbero dovuti tenere un mese in un gabbione». Sprovvisi del 'minimo' grammaticale, «non solo non leggevano a intelligenza per sé; ma quasi neppure in modo che il maestro potesse afferrare il senso della lettura». La dura realtà scolastica fa dunque a pugni, rivelandone la presuntuosa fatuità, con gli adempimenti burocratici, come apprende presto il protagonista: «E pensava con un sorriso agro alle lunghe circolari ministeriali che raccomandavano al maestro, con forbito stile, di curare la *purezza* della pronunzia» (ivi, pp. 52-53).

<sup>17</sup> Ivi, p. 79.

composizione di questo caustico libro-inchiesta (1886) all'apparizione in volume dei racconti *Amore e ginnastica* e *La maestrina degli operai* (1892)<sup>18</sup>, si compie l'adesione deamicisiana al socialismo di Turati, e con essa la collaborazione a giornali impegnati quali «Critica sociale» e «Il Grido del Popolo»<sup>19</sup>. L'attenzione ai ceti più svantaggiati, cautamente affiorante in *Cuore*, e il relativo interesse per la Torino periferica e degradata – correlativo della provincia, oggetto del precedente *Romanzo d'un maestro* – percorrono il libro deamicisiano che sin nel titolo esibisce una più forte valenza sociale: *La maestrina degli operai*<sup>20</sup>. Protagonista è la giovane Varetti, di origini nobiliari, a confronto con gli alunni di un serale del suburbio torinese, il quartiere Sant'Antonio. Carica di pregiudizi di classe, la maestrina è lacerata tra un'utopia redentrice di matrice cristiana e il terrore reale per quel mondo sconosciuto – «tutti quei ragazzi tra i dieci e i sedici anni, ch'essa vedeva uscire a frotte dalle fabbriche, maneschi, sboccati, insolenti»<sup>21</sup>. Al di là delle fantasie della Varetti, fomentate da timore e inesperienza, non sfugge il realistico rimando alla condizione della donna nella scuola, bersaglio dell'indisciplina degli alunni, se non di veri e propri oltraggi<sup>22</sup>. E si rammenti in proposito, nel romanzo socialista *Primo Maggio* (terminato nel 1893), l'emblematica parabola della maestra Lariani, ricalcata sulla vicenda reale di Italia Donati, una delle tante vittime del *mobbing* scolastico<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> E. DE AMICIS, *Fra scuola e casa. Bozzetti e racconti*, Milano, Treves, 1892. Celebre è la rivalutazione di *Amore e ginnastica* da parte di Italo Calvino, che nel 1971 ripropone il libretto per Einaudi con una sua nota introduttiva.

<sup>19</sup> «Con la conversione al socialismo turatiano nel 1890, la pubblicistica educativa deamicisiana imbrocca la strada di una più tenace e ragionata critica e autocritica nei confronti dei sistemi organizzati borghesi» (R. BERTACCHINI, *Pubblicistica educativa e tecniche del racconto in Cuore e nel Romanzo d'un maestro*, in Edmondo De Amicis. *Atti del convegno nazionale di studi Imperia, 30 aprile-3 maggio 1981* a cura di F. Contorbis, Milano, Garzanti, 1985, p. 294). Sul socialismo di De Amicis si veda anche G. BERTONE, *Tra Cuore e Primo Maggio*, in Edmondo De Amicis, cit., pp. 357-379.

<sup>20</sup> Pubblicato per la prima volta su «Nuova Antologia» nel 1891.

<sup>21</sup> E. DE AMICIS, *La maestrina degli operai*, in ID., *Opere scelte*, cit., p. 498.

<sup>22</sup> «A una maestra della scuola serale di Sant'Andrea gli alunni avevan perfino disegnato delle figure oscene sulla lavagna, e fatto tali scandali in classe, ch'era stata costretta a far venire suo padre a assistere alle lezioni» (ivi, p. 502).

<sup>23</sup> Divenuta maestra nel 1883, Italia Donati dovette scontare i soprusi di un sindaco del pistoiese, sino a concludere la sua sfortunata parabola col suicidio. La condizione della donna nella scuola, succube della prepotenza maschile nelle forme della molestia sessuale o della calunnia, è al centro del libro di C. COVATO, *Un'identità divisa. Diventare maestra in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996 e del volume miscelaneo

Attornata da un corpo docente che 'brilla' per ipocrisia, demagogia e meschinità, che si riempie la bocca di frasi fatte su come trattare «il popolo», salvo eclissarsi se si passa dalla retorica populista all'azione, la Varetti si ritrova fra i banchi – in una classe «dov'erano alunni di ogni età, dai dodici ai cinquant'anni» – il famigerato Muroni detto *Saltafinestra*, versione 'evoluta' di Franti<sup>24</sup>. Fin dal primo giorno di scuola – funestato dalle intemperanze di un manipolo di riottosi – il mefistofelico Muroni intreccia con la maestrina un duello di sguardi tra il seduttivo, il provocatorio e l'intimidatorio. Offeso dall'indifferenza della donna, *Saltafinestra* sperimenta allora un coacervo d'emozioni – dal risentimento 'di classe' verso quella fanciulla signorile così sorda ai suoi richiami, all'attrazione per una femminilità a lui ignota – sino ad innamorarsi perdutamente della maestrina. La vicenda, pur destinata a prendere un'inevitabile piega romanzesca – suggerendo, forse, che l'unica rivoluzione concepita dall'autore è quella del “cuore”<sup>25</sup> – non impedisce al Nostro d'illuminare, di una luce livida, un realistico spaccato di vita scolastica e sociale. Tirando dunque le somme, da questo sconcertante ritratto emerge un altro De Amicis, non più il melenso cantore di un microcosmo inesistente, quanto l'indagatore acuto di un universo a tratti terribile, che da apostolo degli ideali nazionalistici si trasforma, complice l'avvicinamento al socialismo, nel testimone disilluso dei problemi della scuola. Un'istituzione che fatica, a dispetto dei proclami propagandistici, a ricoprire il proprio ruolo, e che condanna la figura dell'insegnante a un'immedicabile solitudine.

---

*L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, Franco Angeli, 1989.

<sup>24</sup> La cui «faccia invetriata» è riecheggiata da un altro alunno, stavolta quattordicenne, della maestrina: «Delle molte grinte di monelli ch'ella aveva visto uscir dalle fabbriche, quella era senza dubbio la più invetriata: aveva degli occhi in cui scintillavano tutti i vizi, un mezzo naso voltato in su, che era un'insolenza incarnata, una bocca su cui s'indovinavano le oscenità, senza che parlasse, la pelle cinerea, il corpo lungo e scarnito, un po' curvo, e il sorriso cinico del ragazzo che ha già percorso un gran tratto su tutte le vie che menano allo spedale e alla prigione» (E. DE AMICIS, *Opere scelte*, cit., p. 521).

<sup>25</sup> In proposito si condivide l'assunto espresso da Mariella Colin, secondo cui il romanzo di De Amicis non lascia intravedere alcuna speranza di emancipazione per la classe operaia, a dispetto della sua adesione al Socialismo: «La vision sociale pessimiste de *La maestrina degli operai* ne peut que surprendre de la part de De Amicis, qui s'était déclaré socialiste dès 1890». Cfr. M. COLIN, *La maestrina degli operai, une nouvelle dérangement d'Edmondo De Amicis*, in «Transalpina», 20, 2017, p. 110.

## 2. *Tra aridi disincanti e astratti furori: la scuola di Angelo Fiore*

Se l'istruzione ottocentesca si distingue per una vena 'missionaria', destinata tuttavia a scontrarsi con le reali problematiche della scuola, a sua volta intrecciate alle pressanti questioni socio-economiche del tempo, con la riforma gentiliana del '23 s'impone una stretta ai meccanismi di selezione del personale, fortemente elitari – favorendo ad esempio l'accesso di candidati maschi alla carriera direttiva – ma al contempo s'incoraggia una tendenza all'innalzamento della qualità degli studi, in senso prettamente umanistico. A partire dagli anni '40 la priorità sembra invece l'ingresso delle masse nella scuola, con la conseguente rivalutazione delle discipline scientifiche e tecnologiche, e il relativo elogio del 'saper fare'. Negli anni '60, in concomitanza coi governi di centro-sinistra, le leggi sull'istruzione incamerano una visione partecipativa e democratica, ma che rivela le sue incoerenze allorché il progetto riformistico incrocia le esigenze del mondo economico, e ciò si traduce, alla lunga, in un colpevole permissivismo responsabile di un progressivo scadimento del livello studentesco. Pur non manifestando un particolare interesse per le questioni pedagogiche ma risentendo, inevitabilmente, delle problematiche scolastiche del tempo, con l'aggravante del contesto socio-antropologico in cui opera<sup>26</sup>, nella sua produzione narrativa – e si pensi soltanto ai romanzi *Il supplente* (1964) e *L'incarico* (1970) – e in quella più intimamente autobiografica – come nel *Diario d'un Vecchio* (1989) – Angelo Fiore riporta prepotentemente alla ribalta la figura del professore, nella versione 'degradata' del lavoratore precario<sup>27</sup>. «Più un uomo colto che un insegnante esperto» – alla maniera del suo *alter ego* Attilio Forra – Fiore racconta la scuola col sarcasmo dell'analista impietoso – che appunta lo sguardo su una provincia impaludata in un'atroce mediocrità – e la coscienza, da scrittore filosofo, dell'assurdità dell'esistenza,

<sup>26</sup> Conseguita la laurea nel 1942, con una tesi su Shakespeare, Fiore intraprende la carriera d'insegnante: prima come supplente alle scuole medie, poi come docente di lingua inglese all'Istituto tecnico di Agrigento, e successivamente a Palermo. Scrive in una pagina di diario risalente al 1950: «A quarantadue anni compiuti sono maturato un po' nel senso sociale; entro – o rientrai – nel consorzio umano, come professore straordinario in prova, dopo un quinquennio di insegnamento da incaricato. Avevo la laurea in una materia che conosco male (ma tutte le conosco male, e dispersiva, anzi atemporale com'è la mia mente non potrei padroneggiarne alcuna) [...] Una carriera da ridere questa mia; uno sgorbio, una burla, la burla del Ministero, l'errore della società; errore voluto, ironico» (A. FIORE, *Diario d'un Vecchio*, Catania, Tifeo, 1989, pp. 63, 73).

<sup>27</sup> A. FIORE, *Il supplente*, Firenze, Vallecchi, 1964; *L'incarico*, Firenze, Vallecchi, 1970; *Diario d'un Vecchio*, cit., 1989.

complice la lezione di Pirandello<sup>28</sup>. A percorrerne la pagina è una vena allucinatoria, che travalica la rappresentazione del reale. Quale fisionomia assume, allora, la figura dell'insegnante? In essa si condensano tutti i crismi dell'antieroe novecentesco, dall'estraneità alla disarmonia all'alienazione; ma con la differenza – rispetto a certi *travet* prosaicamente rassegnati all'insensatezza del vivere – che il «personaggio-uomo» della narrativa di Fiore si distingue per una unicità intellettuale, etica, religiosa destinata ad escluderlo da ogni consorzio umano, nel segno di un'assoluta anti-*bildung*. Per un paradosso solo apparente, l'eccesso di qualità lo rende agli occhi degli altri – prevedibili, ottusi, meschini – “un uomo senza qualità”<sup>29</sup>. Emblematica, in tal senso, la parabola del «supplente»: approdato all'insegnamento per sfuggire all'ingranaggio kafkiano dell'impiego – o forse per compiere una segreta «carriera spirituale» – il protagonista del romanzo del '64 s'imbatte in una galleria di mostri, in una non meglio precisata cittadina di provincia. All'insegna della deformazione espressionistica è il ritratto di questi automi, dai futuri colleghi di scuola – si pensi al «grugno irto di setole» della docente di economia domestica – agli *habitué* del sonnolento circolo di paese, strillanti marionette che disputano di ammassi e prezzi del grano. Sprovvisi agli occhi del protagonista di alcuna patente professionale – il preside è «il fungente» o «il funzionante» – e ridotti a comiche macchiette – come gli asimmetrici «Davide e Golia» – a confronto con la personalità di Forra chiunque risulta scialbo e insignificante, per non dire inconsistente<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Di «oltranza concettuale pirandelliana» parla N. TEDESCO, *La realtà fisica e metafisica, ovvero l'oltranza di Angelo Fiore*, in ID., *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, Palermo, Libreria Editrice Gino, 1972, p. 302. Ma sul rapporto dialettico con l'illustre modello si veda anche quanto afferma Marco Carmello: «Verrebbe quasi da dire che Fiore sottoponga il suo personaggio ad un trattamento volutamente anti-pirandelliano: la maschera costruita dall'Agrigentino infatti è destinata a spezzarsi, mentre quella costruita dal Palermitano sembra, al contrario, rafforzarsi fino a stringere il personaggio in una sorta di inevitabilità automatica delle relazioni e dei comportamenti»: M. CARMELLO, *Lo spazio sospeso di Angelo Fiore: una lettura del "Supplente"*; Palermo, ISSPE, 2014, p. 34.

<sup>29</sup> La stessa paradossalità connota il rapporto di Fiore col suo mestiere: il disagio non scaturisce da una sottovalutazione della scuola, bensì – come rivela a Mario Farinella nel 1964 – da un'alta considerazione della stessa, destinata tuttavia a scontrarsi con l'arido vero: «Le sole persone che conosco sono quelle dell'ambiente scolastico [...] Non mi considerano dei loro, eppure io tengo molto alla scuola, al mio mestiere di insegnante e vorrei ci fosse più correttezza tra rapporti, più essenzialità nell'insegnamento, e che i professori potessero usufruire di maggiore autonomia e di più alto prestigio. Credo che questo dipenda anche dal mio desiderio di onestà, di sincerità» (La testimonianza è riportata in *Lo scrittore rimosso: Angelo Fiore. Atti del convegno di studi Biblioteca Comunale, 13 dicembre 2006*, a cura di S. Ferlita e T. Romano, Palermo, Assessorato alla Cultura, 2007, p. 7).

<sup>30</sup> Si cita da A. FIORE, *Il supplente*, Milano, ISBN Edizioni, 2010, pp. 6, 8, 12.

I primi ad accorgersene sono proprio i suoi alunni, ossia i più soggetti alle quotidiane uscite del personaggio. Ai loro occhi il supplente appare come uno stregone incomprensibile, che si serve d'indecifrabili allegorie e che si svela, importunamente, davanti a loro<sup>31</sup>. Se la categoria dei discenti non brilla per qualità umane e intellettuali, quella dei docenti è investita dalla furia espressionistica del narratore. Si prenda la descrizione di Grippa, «lo gnomo maestro di ginnastica», o della Cammelli, l'insegnante di lettere verso cui Forra percepisce attrazione, disgusto e gelosia insieme: «ogni tanto arrangolava, stravolgeva gli occhi e le labbra per un certo ticchio che ad Attilio pareva ostentato»<sup>32</sup>. Donna dal piglio gagliardo e imperioso, anche la Cammelli è incasellata in una forma, trasformandosi nella «basilissa», nella «domina» e persino nella «regina di Saba», ove l'espressione antonomastica allude alla sovranità assoluta esercitata dalla docente sui notabili del paese. Questi ultimi, che darebbero per lei la vita stessa, disprezzano invece il supplente, soprattutto dopo il suo rifiuto d'impartire lezioni private agli alunni. S'intravede qui, come nel romanzo pirandelliano *L'esclusa*, l'affresco del miserabile paesaggio antropologico che attornia col suo squallore il protagonista<sup>33</sup>. La disamina impietosa della provincia viene però estesa dal narratore all'umanità intera, «in cui appare evidente l'incapacità e la riluttanza a riconoscere i buoni e a distinguerli dai cattivi»<sup>34</sup>. In un contesto siffatto, la vicenda del supplente non può che prendere una piega visionaria. Dal canto suo Forra, quanto più l'estraneità agli altri lo destina a un'allucinata solitudine, tanto più si serve dello strumento per eccellenza vocato all'approfondimento coscienziale – il diario – per affidargli le sue segrete rivelazioni. Ecco che il romanzo di scuola si apre alla confessione autobiografica, spostando il *focus* sull'interiorità del personaggio, sulla sua visione a tratti deformata del

<sup>31</sup> Per via indiretta, attraverso le riflessioni del collega Tambri, Fiore punta il dito contro il conformismo dei giovani: «Noi dobbiamo somministrare la menzogna, non la verità. Altrimenti siamo perduti, ci rovinano. I giovani ci vogliono ipocriti, noi insegnanti; a loro non garba che li si molesti e soverchi con la verità. Non crescono mai nell'interno; non mutano mai; e più si sbizzarriscono e impazzano, più sono immobili e conformisti. Inutile parlare e svelare, come lei fa; ne otterremo al più una denuncia, una lettera anonima piena di accuse» (Ivi, p. 51).

<sup>32</sup> Ivi, p. 33.

<sup>33</sup> Centrale, nel romanzo di Pirandello, l'influsso esercitato dall'ambiente d'appartenenza – la gretta e retriva provincia siciliana – sulla parabola di Marta Ajala, che tenta la strada dell'insegnamento per sfuggire alla trappola familiare, tesa a imprigionarla nei tradizionali ruoli di madre e moglie (L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, Milano, Treves, 1908).

<sup>34</sup> Così il protagonista interpreta il *De civitate Dei* di Sant'Agostino, in uno dei tanti inserti filosofici del libro (*Il supplente*, cit., p. 70).

reale, frutto di una mente pervasa da un indicibile travaglio spirituale. Il che si riflette, a livello stilistico, in un periodare franto, specchio del delirio psicotico dell'io, ma con l'effetto paradossale di un potenziamento della sua identità. La storia di un impiegato dell'intelletto perde dunque qualsiasi connotato realistico e si volge, così, in sconvolgente apologo metafisico.

### 3. *Tra vis pedagogica e passione civile: la scuola di Pier Paolo Pasolini*

Pur non essendosi mai cimentato col romanzo di scuola – vero e proprio genere letterario apparentabile al *Bildungsroman* (spesso, come si è visto, nella variante disforica del romanzo di de-formazione) – non c'è autore del Novecento che abbia dialogato, quanto Pasolini, con l'universo giovanile; e non c'è autore del secolo scorso che si sia confrontato, con lo stesso piglio antidogmatico dello scrittore, con le problematiche dell'educazione, destinate ad incrociarsi con le emergenze sociali della prima Repubblica, dalla contestazione studentesca alle nuove forme di 'acculturazione'<sup>35</sup>. Non è casuale, allora, che sin dal lontano 1942 – ossia in piena catastrofe bellica – il Nostro avochi a sé e ai suoi coetanei l'arduo dovere di «educare»: «sarà questo forse il più alto – ed umile – compito affidato alla nostra generazione». Alla rivendicazione, espressa con precoce lungimiranza, dell'importanza della funzione pedagogica ai fini della maturazione di «una futura grande cultura italiana»<sup>36</sup>, corrisponde l'impegno concreto dello scrittore, manifestatosi durante la sua stagione friulana. Complice la madre di Pasolini, maestra elementare, nel piccolo paese di Casarsa l'autore sperimenta le sue doti di educatore *sui generis*: nel '44, mentre i bombardamenti impedivano agli studenti di raggiungere Pordenone e Udine, il poeta delle *Ceneri* apre nella sua casa una “scuola privata”. Non solo: nel piccolo borgo di Versuta, dove si trasferisce con la madre nell'ottobre dello stesso anno, apre una scuola gratuita sino al '47, in soccorso ai ragazzi delle elementari e medie impossibilitati a

<sup>35</sup> Si veda in merito l'acuto studio di E. GOLINO, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologna, il Mulino, 1985. Nell'ambito della vasta bibliografia sull'argomento si segnalano, in particolare, il volume di R. MANTEGAZZA, *Con pura passione: l'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1997 e il contributo di L. CAPITANI, *Pasolini: il clemente principio d'autorità e la “scuola impossibile”*, in *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero e A. Felice, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 39-52. Di Angela Felice, infine, si ricorda il recente ed esaustivo saggio *La pedagogia dello scandalo del professor Pasolini*, in «ISLG Bulletin», 15, 2016, pp. 14-27.

<sup>36</sup> P. P. PASOLINI, *Filologia e morale*, in «Architrave», III, 1, dicembre 1942, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 18.

recarsi nei paesi vicini. Si tratta in entrambi i casi – come scrive Nico Naldini – di un «insegnamento che pone maestro e allievo quasi sullo stesso piano in un interscambio continuo di esperienze culturali, di giudizi e di emozioni liberamente espressi»<sup>37</sup>. Ecco poste le basi di quella “pedagogia dello scandalo” che connoterà, anche in sede teorica, il futuro impegno pasoliniano<sup>38</sup>. Lungi da una visione gerarchica e autoritaria, l'autore è spinto all'insegnamento da un interesse reale verso i giovani, soprattutto per i più spontanei figli dei contadini. Non si pensi, tuttavia, ad un atteggiamento artatamente ideologico: «è per me religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta: la sua natura, non la sua / coscienza», dirà nelle *Ceneri di Gramsci*<sup>39</sup>; allo scrittore il mondo proletario interessa nelle sue manifestazioni vitali, in un'inevitabile fusione fra l'adesione razionale all'ideologia comunista e la tensione emotiva verso il popolo. Se alla fine degli anni '40, nell'ameno contesto friulano, Pasolini coltiva dunque il sogno di un'altra scuola, quasi una comunità educativa all'insegna del primato degli studi umanistici o, per dirla con lo stesso autore, «una specie, molto rustica invero, del salotto letterario»<sup>40</sup>, negli anni successivi, coincidenti col trasferimento a Roma nel 1950, l'autore sperimenta un'ulteriore scoperta, ossia l'incontro coi giovani delle borgate sottoproletarie e la loro intensa espressività linguistica. Ancora una volta le gerarchie si rovesciano e Pasolini – munito di

<sup>37</sup> N. NALDINI, *Cronologia*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. LXI. Scrive al riguardo Enzo Siciliano: «In Pasolini era fortissima la tensione idealistica del maestro, modulo sublimato d'una pulsione omoerotica. Questa tensione nutriva anche un possibile concetto di letteratura: lo nutriva d'un certo qual volontarismo. Il poeta desiderava “il ritorno a una lingua più vicina al mondo” – tuttavia, il mondo non intendeva scoprirlo individualmente, ma in comunità, coralmemente. A questo fine si profilò la scuola» (E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2015, pp. 86–87). In merito all'esperienza didattica in Friuli, proseguita alla scuola media di Valvasone come docente di Italiano e Latino dal '47 al '49, si veda R. VILLA, *Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia*, in *Il maestro e la meglio gioventù, Pasolini e la scuola*, Atti del Convegno “Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia”, 3 marzo 1995, Reggio Emilia, Alberti edizioni, 2005.

<sup>38</sup> La parola “scandalo” ricorre più volte negli interventi critici pasoliniani dedicati al tema dell'educazione, come si evince dagli scritti pubblicati sul «Mattino del Popolo» (1947–1948), ora raccolti in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 50–57, 77–80.

<sup>39</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, t. I, p. 820.

<sup>40</sup> Come rievocherà lo stesso scrittore nei *Quaderni rossi*, stesi in Friuli tra l'estate del '46 e l'autunno del '47, di cui alcuni stralci si possono leggere in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, v. I 1946–1961, Milano, Mondadori, 1998 (per questa citazione, p. 152).

calepino – trascrive accuratamente i loro dialoghi, i loro «modi idiomatici»<sup>41</sup>; a fargli da ‘dizionario’, sciogliendo qualsiasi nodo interpretativo, è il diciottenne Sergio Citti, maestro indiscusso della parlata romanesca. Nel frattempo, lo scrittore insegna in una scuola media “parificata” di Ciampino, acuendo quel confronto col mondo giovanile che gli detterà le sue future prose. Di pari passo con l’impegno scolastico è la militanza pedagogica dell’autore, testimoniata dagli articoli usciti sul «Mattino del Popolo» tra il ’47 e il ’48 (*Scolari e libri di testo*, *Scuola senza feticci*, *Dal diario di un insegnante*, *Poesia nella scuola*)<sup>42</sup>, dove sono enucleati i principi di fondo della sua visione corsara dell’educazione: dal rifiuto della semplificazione, della «facilità rispettata fino alla menomazione», frutto dell’equivoco secondo cui si debba ‘regredire’ al livello dell’alunno, alla valorizzazione della curiosità come stimolo al risveglio intellettuale; dall’opposizione al nozionismo moralistico – spesso attestato dalle antologie scolastiche – alla necessità di condurre lo studente lungo sentieri impervi e avventurosi; dalla denuncia del paternalismo didattico, che interpreta l’allievo come cera molle da manipolare, abituandolo ai «conformismi dell’adulto», alla proposta di un lavoro di «depurazione», che liberi la vera natura del ragazzo e ne solleciti una coscienza critica; e ancora, dal rifiuto della poesia come mezzo d’indottrinamento morale all’utilizzo della stessa quale strumento principe per una «iniziazione all’inventio»; significativo, inoltre, il cauto entusiasmo nei confronti dell’attivismo pedagogico, non visto ingenuamente come unica alternativa all’autoritarismo dogmatico: «È allora equo che l’insegnante ricorra a un clemente principio di autorità e che nello stesso tempo susciti nell’allievo quella curiosità e quella passione che, naturalmente, eliminino la fatica di un’attenzione “passiva”»<sup>43</sup>. Negli anni a seguire, segnati dall’avvento del boom economico e della cosiddetta società dei consumi, non viene mai meno l’attenzione dello scrittore per le problematiche dell’educazione, ma il suo atteggiamento cambia radicalmente. La proverbiale “mutazione antropologica”, che tra gli anni ’60 e ’70 investe come una marea gli italiani, colpisce infatti con maggior forza proprio i suoi esponenti più imberbi, ed è a questa deriva che il Nostro dedicherà le sue lucide e amare riflessioni, percorse dalla stessa vis pedagogica delle prose giovanili, ma destinata a scontrarsi,

<sup>41</sup> P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. LXXIII.

<sup>42</sup> *Scolari e libri di testo*, 26 novembre 1947, *Scuola senza feticci*, 25 dicembre 1947, *Dal diario di un insegnante*, 29 febbraio 1948, *Poesia nella scuola*, 4 luglio 1948, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 50-57, 77-80.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 53, 55, 56, 79, 80.

irrimediabilmente, con la progressiva coscienza della propria impotenza. Scorrendo le pagine degli *Scritti corsari* (1975) – raccolta di interventi giornalistici dal '73 al '75 – colpiscono l'intuito interpretativo e il coraggio intellettuale nell'affrontare temi urticanti quali l'omologazione consumistica e l'equivalenza fra vecchio e nuovo potere. Ma colpisce altresì lo stile di questi scritti, fondati sull'iterazione – ossia una parola o un sintagma ripetuti – e sulla simbolizzazione delle immagini, all'insegna di un'ars oratoria in evidente contrasto con la vuota retorica del linguaggio mediatico. Si prenda il celeberrimo *Discorso dei capelli*, apparso sul «Corriere della Sera» il 7 gennaio 1973<sup>44</sup>. Forte della capacità analitica suffragata dall'uso degli strumenti semiologici, Pasolini decifra «quel linguaggio privo di lessico, di grammatica e di sintassi» sbandierato dai «contestatori» dell'epoca, e che lui stesso definisce «il linguaggio dei loro capelli». Anche se in apparenza professano fumosi ideali di Sinistra, la consistenza non verbale del loro linguaggio, il pragmatismo fine a se stesso, rendono questi giovani sorprendentemente affini ai provocatori di Destra. I capelli dichiarano dunque: «la nostra ineffabilità si rivela sempre più di tipo irrazionalistico e pragmatico: la preminenza che noi silenziosamente attribuiamo all'azione è di carattere sottoculturale, e quindi sostanzialmente di destra»<sup>45</sup>. Non solo: la moda dei capelli lunghi genera quell'omologazione conformistica che finisce per confondere la Destra e la Sinistra, quella maschera di comodo che circonda i capelloni nel «ghetto riservato alla gioventù»<sup>46</sup>. In breve, la loro pseudorivoluzione è interpretata da Pasolini sulla scorta di un dato empirico, che diventa il sintomo di un male storico. Non a caso, il ritratto mostruoso di due ragazzi coi capelli «lunghi di dietro, corti sulla fronte con due laidi ciuffetti sopra le orecchie» rammenta l'analogo ritratto di un personaggio di *Petrolio* – «il Merda» – feroce metafora della degenerazione in atto<sup>47</sup>. Ma chi è il principale responsabile di quest'alterazione del genere umano, e della sua fascia più esposta e vulnerabile? Uno degli imputati è certamente il sistema mediatico, che ha spazzato via i valori umanistici e livellato verso il basso le differenze socio-culturali. Il risultato è che il

<sup>44</sup> Col titolo *Contro i capelli lunghi*, ora in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 271-277.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 274-275.

<sup>46</sup> Ivi, p. 277.

<sup>47</sup> «Questi capelli sono piuttosto radi, stenti e come un po' unti: però sono lunghi. Dietro, arrivano fino sulle spalle: spilocchi spuntano da dietro le orecchie, che sono però coperte da altri spilocchi non meno unti e a forma di spinaci di quelli che cadono dietro la schiena» (Id., *Romanzi e racconti*, cit., v. II 1962-1975, p. 1560).

ragazzo sottoproletario, prima fiero della sua ignoranza ma rispettoso dell'altrui cultura, si è trasformato nel piccolo-borghese che la disprezza; e d'altro canto quest'ultimo – conformandosi al linguaggio televisivo – si è imbastardito<sup>48</sup>. Anche le *Lettere luterane* (1976) – raccolta di articoli editi fra il gennaio e l'ottobre '75 – sono percorse dalla stessa vena educativo-didascalica dell'autore, destinata a prendere corpo negli scritti dedicati alla scuola e, soprattutto, nel «trattatello pedagogico» *Gennariello*<sup>49</sup>. Colpisce per l'impietosa disamina l'articolo *I giovani infelici*, cronaca di un regresso antropologico inscritto nei volti delle nuove generazioni: «essi non hanno espressione alcuna: sono l'ambiguità fatta carne. I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetuamente altrove». La scolarizzazione di massa li avrebbe resi più educati, ma in realtà sono regrediti «a una rozzezza primitiva», dovrebbero padroneggiare meglio il linguaggio ma «sono quasi afasici»<sup>50</sup>. Di chi sono figli questi giovani? Da chi hanno ereditato quest'atroce lascito d'indifferenza? Da una generazione di padri borghesi, fascisti e antifascisti insieme, i primi complici del vecchio potere, i secondi tolleranti verso il nuovo, ossia la dittatura dei consumi. Non meno provocatorio è l'articolo *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, dove la colpa del degrado giovanile è imputata a due istituzioni chiave del centralismo statale: la scuola dell'obbligo e la televisione. La prima – «scuola di iniziazione alla qualità di vita piccolo-borghese» – si riduce ad una serie di stantie nozioni moralistiche, dove l'approfondimento critico è bandito e l'astrazione consolatoria regna sovrana<sup>51</sup>. Corresponsabile del degrado è l'altra “cattiva maestra” – la televisione – accomunata alla scuola dalla medesima vena autoritaria, nemica di qualsiasi decentramento o sostenitrice di un'autonomia del

<sup>48</sup> P. P. PASOLINI, *Acculturazione e acculturazione* in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 290-293.

<sup>49</sup> Ora in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 551-596.

<sup>50</sup> Ivi, p. 544.

<sup>51</sup> «Vi si insegnano delle cose inutili, stupide, false, moralistiche [...] Inoltre una nozione è dinamica solo se include la propria espansione e approfondimento: imparare un po' di storia ha senso solo se si proietta nel futuro la possibilità di una reale cultura storica. Altrimenti le nozioni marciscono: nascono morte, non avendo futuro, e la loro funzione dunque altro non è che creare, col loro insieme, un piccolo-borghese schiavo al posto di un proletario o di un sottoproletario libero [...] Una buona quinta elementare basta oggi in Italia a un operaio e a suo figlio. Illuderlo di un avanzamento che è una degradazione è delittuoso: perché lo rende: primo presuntuoso (a causa di quelle due miserabili cose che ha imparato); secondo (e spesso contemporaneamente), angosciosamente frustrato, perché quelle due cose che ha imparato altro non gli procurano che la coscienza della propria ignoranza» (ivi, pp. 690-691).

tutto fittizia. Il risultato è che l'apparente miglioramento socio-economico connesso a entrambe, in contrasto con la «persistente povertà» del giovane proletario, genera quell'aggressività trionfante ravvisabile, ancora una volta, nei tratti somatici: «quei visi scavati, pericolosi, penosi, infelici, indecifrabili, scostanti, sinistri, deboli, presuntuosi [...] sono in realtà i visi di tutta la “massa” della gioventù italiana com'è oggi»<sup>52</sup>.

Se la passione etico-civile dell'autore percorre questi scritti, la sua vena educativa intride un intero «trattatello». Destinatario – con chiara, seppur ingenua convinzione – è un giovane dell'«ultima metropoli plebea»: Gennariello<sup>53</sup>. Rivolgendosi ad un ideale studente napoletano, Pasolini rivela i principi chiave del suo insegnamento, i cardini della sua pedagogia dello scandalo. In cosa consiste? Anzitutto nel rovesciamento dei dogmi e nel coraggio dell'indignazione, della polemica, del rifiuto della cultura ufficiale. Il che si traduce, per un intellettuale, nella capacità d'insegnare: «insegnare alla gente a non ascoltare le mostruosità linguistiche dei potenti»<sup>54</sup>. Poste queste premesse, Pasolini può dare inizio alle sue «lezioni», esposte con didascalico puntiglio. Acuta è l'intuizione di un'analogia fra l'insegnamento fornito dai beni materiali, ossia gli oggetti che ci circondano, quello offerto dai coetanei e quello ammannito dalla televisione: tutti quanti accomunati da un assoluto pragmatismo, che non ammette repliche. Ma, ancor più straziante, responsabili di quell'abisso generazionale fra docente e discente – il primo appartenente all'età paleoindustriale e il secondo a quella neocapitalistica – che ha rivoltato i presupposti dello scambio educativo. Cresciuti nell'era del consumismo, i coetanei di Gennariello assurgono a nuovi educatori; e guai a chi non si conforma – «il conformismo degli adulti è tra i ragazzi già maturo, feroce, completo» – poiché sguainano l'arma terribile del ricatto<sup>55</sup>.

Come si vede, il Pasolini coinvolto nelle problematiche dell'educazione, tenacemente marxista in un mondo che ha confuso la Destra e la Sinistra, eretico in un oceano d'omologante squallore, rivela sino all'ultimo tutta la sua *vis* pedagogica, la sua essenza luterana. A emergere tuttavia – e lo dimostra quest'apocalittica diagnosi – è la disperata cognizione di un'impotenza, la coscienza dell'impossibilità d'incidere sulla società. L'unico compito rimasto all'educatore è allora quello di farsi, tragicamente, profeta inascoltato.

<sup>52</sup> P. P. PASOLINI, *Le mie proposte su scuola e Tv*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 694.

<sup>53</sup> Ivi, p. 553.

<sup>54</sup> Ivi, p. 563.

<sup>55</sup> Ivi, p. 584.

#### 4. Tra elogio dell'alterità e nuove utopie: la scuola di Eraldo Affinati

A conclusione di questo nostro breve viaggio lungo l'Italia sui banchi – e di questo percorso lungo i sentieri del “racconto” di scuola – non possiamo non accennare, per rimanere al panorama contemporaneo, all'opera narrativa di Affinati, proprio perché all'insegna dell'assoluta inscindibilità fra impegno pedagogico e impegno letterario. Per un autore che esordisce nei primi anni '90<sup>56</sup>, sullo sfondo di progetti riformistici che tendono a conciliare l'inconciliabile – lo stato garante e lo stato sociale, il dirigismo e il decentramento – e dove la fumosa “didattica per competenze” si scontra con atavismi e ritardi, riaffermare la centralità dell'insegnante, nella crescita personale dell'alunno, diventa quasi un atto di sfida, nel segno della rivalutazione della sua funzione etico-civile, così poco riconosciuta dalla società. Praticando una mescolanza di generi, dall'invenzione autobiografica al saggismo narrativo, senza dimenticare l'illuminante *opus servile*<sup>57</sup>, Affinati ci consegna la sua testimonianza di educatore appassionato, mai sottomesso ai meccanismi sclerotizzati della scuola, e soprattutto coinvolto nella relazione docente-discente, quell'avventura interiore che costituisce il sale di qualsiasi rapporto interpersonale. Pur partendo da presupposti non sempre condivisibili – la riduzione del binomio centralismo statale-autonomia scolastica all'opposizione scuola pubblica-scuola privata<sup>58</sup> – da una tendenza alla

<sup>56</sup> E. AFFINATI, *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj*, Genova, Marietti, 1992.

<sup>57</sup> Ad accomunare la vasta produzione dell'autore è senza dubbio il tema dell'educazione, dal romanzo *Secoli di gioventù* (2004), che racconta l'amicizia fra un professore di lettere e il suo allievo, a *La città dei ragazzi* (2008), cronaca di un viaggio in Marocco con gli studenti migranti incontrati dall'autore alla Città dei Ragazzi, la comunità fondata dal sacerdote irlandese John Carroll-Abbing alle porte di Roma. Non meno significativa la manualistica, dal «corso di italiano per stranieri» *Italiani anche noi. Il libro della scuola Penny Wirton* (2011) ai volumi dedicati alla pedagogia del priore di Barbiana (*L'uomo del futuro. Sulle strade di don Lorenzo Milani*, 2016; *Il sogno di un'altra scuola. Don Lorenzo Milani raccontato ai ragazzi*, 2018), per concludere col recente 'diario in pubblico' *Via dalla pazzia classe. Educare per vivere* (2019). A proposito delle modalità di scrittura praticate dall'autore si veda lo studio di Valentina Martemucci, che si avvale anche del contributo diretto di alcuni narratori contemporanei: V. MARTEMUCCI, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188.

<sup>58</sup> «A non funzionare più mi sembra che sia la struttura di fondo sulla quale poggia le sue basi l'istruzione pubblica»; «quanto vorrei che Penny [la scuola privata Penny Wirton] s'intrufolasse nelle aule delle scuole pubbliche»: E. AFFINATI, *Elogio del ripetente*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 34, 123.

semplificazione – l’elogio del digitale quale garanzia di modernità<sup>59</sup> – da un ottimismo volontaristico con punte di retorica – la ricorrenza di titoli enfatici di gusto deamicisiano, al servizio però di moderni Pinocchi e Lucignoli<sup>60</sup>, tra i libri dello scrittore romano *Elogio del ripetente* (2013) si distingue per la lucida decifrazione dei mali della scuola, per l’indagine accurata delle cause dell’attuale fallimento educativo, per la proposta di una didattica alternativa, fuori dai confini e dalle barriere dell’aula scolastica. Puntellata da secchi titoli tematici (*La valutazione, La nota, I genitori, La finzione pedagogica, Le prove Invalsi, DSA, L2...*), avallata dal rimando costante alla propria esperienza, l’argomentazione dello scrittore coglie alcuni punti chiave della pratica scolastica: dalla difficoltà di gestione della classe tradottasi nell’abusata pratica della nota disciplinare<sup>61</sup> all’analisi dell’*humus* familiare di provenienza dell’alunno, all’insegna della crescente inadeguatezza e fragilità<sup>62</sup>; dalla finzione teatrale, di sapore pirandelliano, che imprigiona le dinamiche docente–discente<sup>63</sup> agli asettici criteri di certificazione delle competenze – le famigerate prove nazionali di valutazione – che pretendono di misurare ed imbrigliare l’intelligenza entro rigidi schematismi. A fronte di alcune tare persistenti – il voto

<sup>59</sup> «Abituati a pensare davanti agli schermi [...] si vedono costretti a compiere gesti che ormai appartengono soltanto alla scuola: scrivere a mano sul quaderno, sfogliare il dizionario di carta invece che andare su Google» (ivi, pp. 45–46).

<sup>60</sup> Si prendano ad esempio *Il piccolo orfano e Il buco nel cuore (La città dei ragazzi)* o *Il cuore grande del ripetente (Elogio del ripetente)*.

<sup>61</sup> «Per l’insegnante mettere una nota significa certificare il proprio fallimento»: E. AFFINATI, *Elogio del ripetente*, cit., p. 16.

<sup>62</sup> «Fino a qualche tempo fa incontravo signori di mezza età che si sedevano compunti e fiduciosi di fronte a me, pronti ad ascoltarmi [...] Oggi i genitori degli studenti sono ragazze fragili col trucco troppo vistoso e i vestiti non appropriati, giovanotti ricoperti di tatuaggi, commesse dall’aria scarmigliata, operai in tuta, meccanici con le mani sporche di grasso, badanti che in genere non trovano nemmeno il tempo di venire a parlare con i professori. Hanno le facce stanche, l’aria indaffarata, lo sguardo spento» (Ivi, p. 20).

<sup>63</sup> «Chiamiamola finzione pedagogica. Cosa significa? Far finta di spiegare. Far finta di ascoltare. In un certo senso il meccanismo teatrale dei ruoli da interpretare, docente–discente, è inevitabile e perfino utile perché appartiene alla convenzione scolastica» (Ivi, p. 26). Vengono in mente – ma in una chiave del tutto paradossale – le parole del professor Toti, protagonista della commedia pirandelliana *Pensaci, Giacomino!*: «Altro è la professione, altro è l’uomo. Fuori, i ragazzi mi rispettano, mi baciano la mano. Qua fanno anch’essi la professione loro, di scolari, e per forza debbono dar la baja a chi fa quella di maestro e la fa come me, da povero vecchio stanco e seccato» (L. PIRANDELLO, *Pensaci, Giacomino! Il berretto a sonagli*, Milano, Garzanti, 2017, p. 10).

come incentivo all'odio<sup>64</sup> – o dei problemi emergenti della scuola – la compresenza abnorme di alunni non scolarizzati, semianalfabeti e disabili non certificati<sup>65</sup> – Affinati continua a credere nella funzione pedagogica dell'insegnante, e proprio nel paradosso di un totale scollamento fra scuola e società, imputabile alla civiltà dei consumi: «Oggi i ragazzi sono lasciati nel vuoto dialettico, privi di ostacoli da superare. I loro insegnanti restano gli unici ormai a doverli richiamare ai valori della serietà, del rigore, della concentrazione in una società che punta sulla bellezza, sulla sanità e sulla ricchezza. Due solitudini lancinanti»<sup>66</sup>. L'alternativa avanzata dallo scrittore, al fine di recuperare il proprio ruolo nella società – sotterrato dalla colpevole burocrazia statale – sembra allora inscritta nella comunità di studenti migranti della scuola Penny Wirton, dove Affinati insegna gratuitamente. Una scuola senza («Senza classi. Senza voti. Senza registri. Senza burocrazie») <sup>67</sup>, ma realmente formativa per gli italiani multietnici di oggi. L'elogio dell'alterità diventa, dunque, la sola possibile utopia.

##### 5. Tra romanzo e saggio

Traendo alcune ipotetiche conclusioni da questo viaggio letterario lungo la penisola – dalla Torino deamicisiana alla Sicilia di Fiore, dal Friuli di Pasolini alla Roma di Affinati – si può affermare, con buona ragione, che il poliedrico ritratto della scuola che ne deriva è sì il frutto della personale interpretazione degli scrittori, dei loro umori e delle loro ideologie, ma rivela al contempo numerose costanti, che si rincorrono dall'Ottocento ai giorni nostri. Anzitutto è evidente lo scarto fra le intenzioni programmatiche dello Stato e le concrete esigenze della scuola, l'astrazione delle leggi ministeriali e la reale condizione di docenti e discenti. Attraverso le pagine della nostra letteratura si delinea inoltre un affresco degli squilibri socio-economici e antropologici esistenti fra scuole urbane e scuole rurali, centro e periferia, e si ritrae altresì la discrasia fra velleità pedagogiche e prassi giornaliera, apparato burocratico e necessità materiali. Oltre che sul piano dei contenuti, le

<sup>64</sup> «È il terreno di coltura della competizione, dell'invidia, del rancore» (E. AFFINATI, *Elogio del ripetente*, cit., p. 36).

<sup>65</sup> «Pochi sanno cosa vuol dire fare lezione in una classe di oggi, con ragazzi spesso non scolarizzati, parecchi di lingua materna non italiana, a volte dislessici non certificati [Un docente] rischia tantissimo, in molti sensi, perché si espone ogni giorno, tutte le ore» (ivi, p. 17).

<sup>66</sup> Ivi, p. 28.

<sup>67</sup> Ivi, p. 122.

pagine qui esaminate squadernano un ampio territorio della produzione letteraria italiana, solo in apparenza marginale, e che si configura invece come un insieme di forme narrative 'impure' – tra romanzo e saggio – spesso aperte alla narrazione diaristica e alle suggestioni di una prosa argomentativa – atte ad illuminare il rapporto fra individuo e società, di cui la scuola è componente essenziale.

Alla luce di questa disamina emergono però soprattutto – talvolta in filigrana talaltra in modo esplicito – due solitudini: da una parte quella dell'insegnante, investito di una missione educativa ma impedito a svolgerla compiutamente, caricato di responsabilità morali e deriso professionalmente, teso a infondere agli altri «virtute e canoscenza» ma costretto ad operare in un contesto sempre più sordo ai suoi richiami; dall'altra quella dell'alunno, sensibile soltanto alle sirene del consumismo quale garanzia di felicità effimera, relegatosi nel ghetto della gioventù a difesa dal mondo esterno, conformista per reazione ai fallimenti della passata generazione. Due solitudini che la scuola, si spera, possa ancora saldamente intrecciare nell'incontro irripetibile fra due esistenze.

PAROLE CHIAVE

Scuola, educazione, docente, letteratura, sistema scolastico.

ABSTRACT

Analizzare l'evoluzione del sistema scolastico italiano dal periodo postunitario ai giorni nostri significa illuminare uno spaccato del nostro Paese, con le sue emergenze educative e le sue rivendicazioni sociali. Attraverso le pagine di alcuni interpreti della nostra modernità letteraria – da Edmondo De Amicis ad Angelo Fiore, da Pier Paolo Pasolini a Eraldo Affinati – è possibile ripercorrere le dinamiche storiche che hanno modificato, nel corso dei secoli, la fisionomia dell'insegnante: da apostolo del progetto educativo nazionalistico, quest'ultimo diventa infatti vittima del centralismo burocratico, sino a farsi testimone, il più delle volte impotente, delle contraddizioni della scuola nel secondo dopoguerra. Sempre più escluso dalle politiche governative, a sua volta ancillari ad esigenze economiche, l'insegnante potrà recuperare l'identità perduta solo progettando nuove utopie, nel segno dell'alterità. È paradossale, allora, come attraverso la scrittura – che si configura come un insieme di forme narrative 'impure', a metà tra il romanzo di formazione e il *pamphlet*, la narrazione diaristica e la prosa argomentativa – l'educatore-autore si riappropri di quella funzione etica che gli è stata sottratta: ossia della volontà d'interpretare le antinomie della società, le sue mille contraddizioni, di cui la scuola – dalle Alpi agli Appennini – è ancor oggi emblematica metafora.

Analyzing Italian educational system's evolution from post unitary age to nowadays means to alight a view on our Country, with its own proper formative emergencies and social claims. Through some modern writers pages – from Edmondo De Amicis to Amgelo Fiore, Pier Paolo Pasolini and Eraldo Affinati – we can follow historical dynamics that changed, in centuries, teacher physiognomy: from apostle of nationalistic educational project to victim of bureaucratic centralism and finally witness – powerless – of school contradictions in the post war age. Often excluded by government politics, subdued to economic issues, the teacher can be able to recover the lost identity only projecting new and alternative utopies. Paradoxically through its writing – a mixture of impure narrative ways, in between Bildungsroman and pamphlet, diary and literary essay – the educator/autor reaches its ethical function that was stolen: the willingness to interpret the antinomies and contradictions in the society where the educational system – from Alpes to Appennines – is still an emblematic metaphor.

ARCANO «TRA PAGLIA E FANGO»:  
LA POESIA DI RIMANELLI (1970-1988)

Negli anni Cinquanta del Novecento, tra le ormai consuete e sempre più rare sperimentazioni ermetiche, nel pieno tentativo di riconciliare le vicende del vissuto con il mondo circostante, irrompe, nel panorama della letteratura italiana, uno scrittore atipico che già dalla prima esperienza narrativa sembra porsi ai margini delle ormai consolidate istanze neorealistiche. L'opera di Giose Rimanelli<sup>1</sup> si presenta, infatti, con un *modus operandi* oscillante tra forme tendenti all'oggettivazione del reale e taluni procedimenti iperletterari, anche nella ripresa di usi trascorsi; scelte basilari che troveremo ampiamente adottate nella produzione poetica.

L'indagine che caratterizza questo intervento si rivolge a un'opera collocata in un arco temporale ormai distante dalle pratiche letterarie degli anni Cinquanta. Ciò nonostante, Rimanelli mantiene l'uso di un lessico che talvolta trova corrispondenza nell'esplorazione di un linguaggio comune, lontano però dalla fusione dei diversi piani politici e letterari su cui, ad esempio, si fondava l'esperienza neorealista di uno Scotellaro, particolarmente sensibile al dramma esistenziale delle fasce comunitarie più povere. Va comunque registrato lo specchiamento, nelle liriche di Giose, delle esigenze che arrivano alle rinnovate strutture formali (e al complesso emozionale da cui trae occasione l'opera d'arte) dalle variate mutazioni sociali, all'interno di complesse soluzioni avanguardistiche con le quale Rimanelli si confronta, mantenendo un suo peculiare modo di approcciare i temi poetici. La materia linguistica si presenta debitamente distante, però, anche dai precorriti del primo Novecento, incluse le riprese di alcune notazioni musicali interne ai testi, tipiche della prosa d'arte e sporadicamente ancora utilizzate nel corso del secolo.

L'io lirico, infatti, tende in buona parte a rimuovere il dato storico, ripiegando sull'introiezione del rapporto che l'autore vive con la sua terra natia. L'elemento cronologico, meticolosamente segnalato dallo scrittore,

<sup>1</sup> Lo scrittore, poeta e saggista nato a Casacalenda, in provincia di Campobasso, il 28 novembre 1925 è scomparso, all'età di 91 anni, il 6 gennaio 2018 a Lowell, nel Massachusetts.

favorisce, inoltre, l'accertamento dello specifico rapporto tra veridicità della scrittura e autonomia espressiva del poeta. Uno spartiacque coscientemente ricomposto da Rimanelli, attraverso l'abile ricerca di gradazioni linguistiche, capaci di rispondere all'esigenza di rappresentare il proprio universo sentimentale, senza lasciare sprofondare lo specifico letterario e poetico nella vana intercettazione di formalismi monopolizzanti. La scrittura, quindi, laddove assume un tono più colloquiale, va intesa come il prodotto di un'adesione ideale alle forme naturali dell'io, contrassegnata dallo stretto legame esistente tra il contenuto del messaggio e la complessità delle scelte individuali che determinano il codice stilistico di un autore.

Le poesie di *Arcano*<sup>2</sup> ci restituiscono un Rimanelli, ormai nel pieno della maturità artistica, che mantiene sullo sfondo dei componimenti l'inquietudine e la conflittualità che lo avevano accompagnato in molti suoi scritti. Il Molise si presenta espanso, introiettando i molteplici luoghi attraversati dal poeta nella sua esistenza raminga; vive, inoltre, di traccimazioni temporali, dov'è possibile intravedere il poeta che si mescola, quasi pacificato, negli ambienti e nelle descrizioni degli spazi raffigurati.

L'arco temporale della raccolta abbraccia gli anni che vanno dal 1970 al 1988. Le liriche sono collocate secondo un ordine cronologico, tranne *A vie du Molise*, scritta nel 1983 e posizionata in chiusura della silloge, specularmente a una lirica in inglese, datata 8 agosto 1988, giorno della morte del padre, da lui definito «l'ultimo e il primo legame con la terra madre». La scelta strutturale si rivela, inoltre, come diretta testimonianza del doppio amore di Giose verso la patria adottiva e nei confronti della terra che lo aveva visto nascere.

Un numero cospicuo di liriche, ben 30 su 40, furono scritte, volendo seguire le notazioni dell'autore, nel 1984; un periodo fecondo per Giose, caratterizzato da un lungo lasso di tempo di permanenza in Molise. Fu anche l'anno che pose l'Italia all'attenzione del mondo culturale e scientifico con l'assegnazione del premio Nobel per la chimica a Carlo Rubbia. Sempre in quella stagione videro la luce *Paesaggio con serpente*, una raccolta di poesie scritte tra il 1973 e il 1983 da Franco Fortini – una delle voci poetiche più interessanti del tempo, tra gli artefici della mutazione lirica della seconda metà del secolo –, e *Premessa*, un'atipica opera poetica di Roberto Roversi, protagonista del dibattito sviluppatosi negli anni Sessanta sull'ambiguo rapporto tra ideologia e linguaggio<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> La silloge si compone di 40 liriche così suddivise: 1970 (1), 1982 (5), 1983 (3), 1984 (30), 1987 (1), 1988 (1); pubblicata presso Edisud, Salerno, 1989.

<sup>3</sup> R. ROVERSI, *Premessa. Il tempo getta piastre nel Lete*, Torino, Einaudi, 1984.

Rispetto alla poesia italiana di quegli anni, Rimanelli ritorna a una versificazione meno sperimentale, seppure, in precedenza, non fossero mancate soluzioni spregiudicate, scelte stilistiche e retoriche che variavano dal classicheggiante al popolano, miscelando il registro alto con quello basso, tanto da confezionare un *pastiche* linguistico di grande vigore e profondità<sup>4</sup>. Sempre nel 1984, con la pubblicazione *La camera da letto*, Attilio Bertolucci sperimenta l'uso dell'endecasillabo dilatato, in linea con le scelte antiliriche post-belliche, con il chiaro intento di raccontare attraverso la poesia-romanzo il suo vissuto.

Né mancano nei testi di *Arcano*, riferiti a quegli anni, scelte metriche che ricordano in parte tali formule, basti pensare ai doppi settenari della poesia *Domani*, alle terzine simulate della poesia *L'acqua*, con il verso lungo in chiusura costituito dal doppio ottonario, alle strutture composite della *Ballatetta d'autunno* o di *Tigre*. Le scelte metriche in Rimanelli si orientano, talvolta, nella classica riproduzione di endecasillabi e settenari, senza però rinunciare al bisogno di contaminare i versi con le cadenze del parlato, con intromissioni dialettali o con anglicismi, corrompendo così il linguaggio lirico e sciogliendolo in una sorta di trilinguismo che non si propone di fondare un linguaggio universale, ma di esprimere in forme naturali la rappresentazione dei moti dell'animo<sup>5</sup>. In questo procedimento, il poeta segue l'ispirazione portando in superficie le scie linguistiche che si aggregano in profluvii incontrollabili nella sua mente. In tal modo, ogni singolo testo poetico, considerate le citazioni o gli inserti che Giose introduce, costituisce l'occasione per globalizzare le sue esperienze personali, fondendo il proprio mondo interiore con le realtà circostanti. Avviene così che il poeta spazi dalle spiagge della Florida a quelle di Termoli, dai luoghi della Jugoslavia, attraversati in moto, alle alture di Casacalenda. Nella stessa intima temperie emerge, come elemento vitale che dà energia alla sua vicenda umana, l'*eros*, cui Rimanelli non cede in formule elegiache, ma che persuasivamente lascia sempre sotteso nei suoi versi, evitando così di cadere in esercizi di puro formalismo.

<sup>4</sup> Tra i molti saggi sulla scrittura e sulla poesia di Rimanelli cfr, L. FONTANELLA, *La poesia di Giose Rimanelli, Un "maduit" tra gioco e autodistruzione*, «Misure critiche», 198/88, p. 254; A. GRANESE, *Il talismano dell'esule e la poesia di Alien Cantica*, in *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, Salerno, Edisud, 1999, pp. 65-80; S. MARTELLI, *Letteratura come autobiografia: la scrittura di Rimanelli tra le due sponde dell'oceano*, «Glociale», Rivista molisana di storia e scienze sociali, *Migranti*, Il Bene Comune, Campobasso, n. 4, pp.165-184; L. REINA, *La poesia di Giose Rimanelli*, in G. RIMANELLI, *Arcano*, Salerno, Edisud, 1989, pp.73-101.

<sup>5</sup> A testimonianza dell'intreccio trilingue, vd., *Moliseide and Other Poems*, traduzione e cura di L. Bonaffini, Quebec (Canada), Cipolla, 1998.

Arguto si rivela l'incastro della struttura di due stanze di doppi settenari tra due strofe quasi del tutto ripetute, anche in successione anaforica, all'interno della citata poesia *Domani*. Una struttura metrica che in Italia trova la sua maggiore applicazione nel corso del Duecento, sporadicamente riutilizzata nel Sei-Settecento e in Carducci<sup>6</sup>. La riadozione di unità espressive prenovecentesche rientra, però, in una logica di sperimentazione, tanto che i moduli letterari filtrati e riadattati dal nuovo flusso di coscienza che attraversa la ricerca estetica rimanelliana si concretizzano, nella lirica, in due settenari piani, i quali solo in apparenza richiamano il lontano verso martelliano, dove si esponevano i settenari in distici a rima baciata, significativamente riutilizzati dal Carducci con settenari piani<sup>7</sup>, in quartine di schema AABB, recuperato nel Novecento anche da Pasolini. Rimanelli, rompendo l'assetto tradizionale, presenta i due primi versi in rima, mentre sciolti sono i secondi, seppure quasi sempre assuonati. Rimano invece a specchio i settenari nel finale di strofa, di contro la seconda stanza di doppi settenari riecheggia, con repliche lessicali, il primo gruppo di settenari:

II

Un bacio sulle scale – nel cuore il maestrale  
Sei soffice sei dolce – sei tenera sei bella

Il mondo è un rosso fiore – di gente senz'amore.  
Sei querula sei fresca – sei labile sei bianca.

Tu pensi che l'amore – ti possa confortare.  
Io penso che l'amore – sia febbre da curare  
[...]

IV

[...]  
Sei soffice sei fresca – sei labile sei bianca  
[...]  
Sei ricca vuoi sognare – domani può aspettare.  
Sei flebile sei strana – sei fragile sei cara.  
[...]<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 176.

<sup>7</sup> Cfr. G. CARDUCCI, *Su i campi di Marengo*, LXXVIII, VI, in *Opere scelte*, vol I, *Poesie*, a cura di M. Saccenti, Torino, Utet, 1993, p. 625.

<sup>8</sup> La nota dell'autore riporta come data di scrittura il 12 agosto 1984, dopo una caduta dalla moto ad Omiš, oggi città portuale della Croazia. Va segnalato, inoltre, che la lirica, spogliata dai settenari, verrà riproposta in *Moliseide*, segnata come composta a Termoli il 9 agosto 1984, cfr. G. RIMANELLI, *Moliseide and Other Poems*, New York, 1992, p. 123.

Da notare anche l'uso raro dell'aggettivo «querula»; escludendo la tradizione di Marino o del Parini, viene impiegato da Pascoli, ripreso poi in Gozzano e riproposto anche nella poesia d'avanguardia con Barilli.

Il rimodellamento di stili e di toni consentono a Rimanelli di collocarsi tra quegli autori che, a partire dagli anni Cinquanta, già con Pasolini, contribuirono alla trasformazione dei linguaggi, compreso il riutilizzo del dialetto, nel tentativo di reagire alla standardizzazione delle istituzioni poetiche, rimodulando, pur nella diversità delle esperienze liriche, le tecniche compositive, destrutturandone lo spazio linguistico e rendendolo reattivo, grazie all'adozione di un apparente ordine formale che, nella sostanza, rimodellava dall'interno le strutture di una lingua statica e inadatta ad accogliere la nuova materia poetica.

L'azione si raccoglie nel recupero di frammenti onirici, organizzati nella rappresentazione sospesa di un paesaggio in cui si accostano, fino a fondersi in uno spazio contratto, due tra i centri religiosi più importanti di Milano (chiesa di San Babila) e di Roma (chiesa di Aracoeli). Affiorano, all'interno di una struttura complessa, ricordi la cui reciproca correlazione non sembra cosciente. Solo allineando le associazioni alle singole immagini del sogno, è possibile intuire che le raffigurazioni provengono da certi ricordi di un passato più o meno recente. Alla rievocazione succede la riflessione ad alta voce, un dialogo tra pensieri esterni e interni alla coscienza, fino a confutare la tesi dell'amata che crede nel conforto dell'amore, asserendo che il sentimento invece non è altro che un malessere da curare, sulla scia di un platonismo di maniera<sup>9</sup>.

L'amore di Rimanelli per il ritmo, concretizzatosi anche nella pratica musicale, trova espressione nell'uso diffuso dell'ottonario. Molte sue ballate utilizzano, infatti, in larga parte, i canonici ottonari con accento di 3<sup>a</sup> e di 7<sup>a</sup>, come accade nella *Canzonetta per Ljubav*<sup>10</sup>, composta di quattro ottave di ottonari, tranne che nella chiusa dell'ultima strofa in cui troviamo un settenario. La stanza così congegnata anticipa nella struttura la poesia successiva, *Ballata della mangiatoia*, anch'essa formata da strofe di ottonari che però presentano come verso di chiusura il settenario.

Arguta la composizione della citata poesia *L'acqua*, organizzata in tre terzine con anafore e lessemi ripetuti, disseminati in due ottonari e un terzo verso ideato nella forma di un doppio ottonario. La lirica si chiu-

<sup>9</sup> Platone, nel *Timeo*, spiega che la lussuria deve essere considerata non come l'effetto di una cattiva volontà dell'anima, ma come una malattia del corpo.

<sup>10</sup> Nella nota dell'autore si legge: «composta a Split, Jugoslavia, il 15 agosto 1984, riparando una gomma della mia motocicletta».

de con un senario, originando graficamente una struttura asimmetrica<sup>11</sup>. Elementi naturali e astrattismi si fondono nella combinazione retorica, generando una sorta di appagamento del travaglio interiore (*L'acqua riporta nei passi mandrie di dubbi sul cuore*) della temperie generata dal tumulto delle passioni, figlie, talvolta, di un giovanilismo impulsivo e irrazionale che riflette un egotismo incontrollato, nella visione di un novello Narciso: *L'acqua riflette nel pozzo l'ozio dell'occhio che guarda*.

La critica ha spesso considerato la scrittura poetica di Rimanelli come un'appendice dell'opera narrativa, in virtù dei risultati raggiunti nel campo del romanzo; c'è da dire che talvolta lo stesso poeta lo ha lasciato credere, associando la composizione delle poesie a un semplice fattore giocoso. L'esplorazione attenta delle rime, osservate sia sul piano strutturale sia su quello metrico-retorico, rivela, però, l'attenta e acuta riflessione che accompagna l'autore nei modi di esprimersi in versi. Non a caso, dall'impressione che se ne ricava, è possibile affermare che s'intravede più un travaso del soggettivismo lirico nella prosa che viceversa. Rimanelli non mette in campo una scrittura finta o eccessivamente costruita, seppure non manchino, come ad esempio nelle poesie di *Allien Cantica*<sup>12</sup>, trame ludiche, incastri, soluzioni retoriche argute, insieme a variati registri linguistici e tematici. Espedienti prosodici messi in atto per tentare di decodificare gli aspetti multiformi della realtà e delle diverse culture che affiorano confuse dal flusso della sua coscienza, lasciando lo scrittore stupefatto di fronte alla dimensione interiore che lo vede straniero in terre lontane e, nello stesso tempo, forestiero nella sua patria. È, in definitiva, la 'meridionalità', come egli stesso la definisce, la causa che lo situerà ai margini della nuova patria, conquistata con il valore del proprio intelletto; nello stesso tempo, si rivelerà elemento discriminante nell'Italia dominata da una critica a volte faziosa e incapace di accettare una *Weltanschauung* che non fosse allineata ai tratti di pensiero che orientavano la produzione artistica, nella convinzione che la letteratura dovesse rappresentare uno degli strumenti destinati a cambiare il mondo.

*Estate argento e paglia* è la lirica che apre la silloge, scritta a Numana, antico comune in provincia di Ancona, il 20 agosto 1970. L'«autore-viaggiatore», come lo definisce Luigi Fontanella nella prefazione a *Moliseide*, apre il componimento dichiarando:

<sup>11</sup> La nota dell'autore segnala il componimento scritto nella masseria del dr. Duccio Mancini, a Termoli, in Molise, il 9 settembre 1984.

<sup>12</sup> Cfr. in particolare G. RIMANELLI, *Alien Cantica an American Journey (1964-1993)*, traduzione e cura di L. Bonaffini, Peter Lang Publishin Inc, 1996.

Sono in pellegrinaggio  
 ombroso  
 per l'Italia  
 parlando inglese  
 fingendomi un estraneo

Giorni di arsura  
 interna alla ragione  
 su strade di Sicilia  
 sui fiumi spenti di Venezia

Tutta una corsa  
 erratica  
 frenetica  
 e odore di tannino  
 dal Cadore  
 pioggia gelida  
 alle torri di Ezzelino  
 da Ravenna  
 sonno e vetri  
 al vecchio Apollo giovane di Vejo  
 con trecce secche di bambina  
 mosse ormai da nessun vento  
 [...].

Lo schema strofico della lirica si struttura in versi liberi, con il settenario in apertura e a seguire unità metriche variate, disposte secondo un *climax* ascendente che va dal ternario del secondo verso al quinario del quarto, per ritornare nel congedo alla riproposizione di versi allargati nel richiamo delle forme incipitarie. Rimano i quadrisillabi in seconda strofa: *erratica/frenetica*, anche con rima ricca, e i vv. 13-16: *tannino-Ezzelino*, con imperfezione al v. 20 (*bambina*). Seguono nel corso della lirica altre sporadiche rime in chiusura di verso, mentre abbondano le rime in radice, le assonanze, le consonanze, il diffuso isosillabismo, le allitterazioni, i richiami anaforici che, nell'insieme, contribuiscono a spostare l'elemento metrico dalla canonica formula accentuativa a quella ritmico-sillabica. Assente, per lo più, è l'interpunzione; pertanto, solo gli spazi bianchi sulla pagina e la maiuscola posta all'inizio del verso rendono evidente la suddivisione strofica. Ciò che accompagna la composizione è da ricercarsi, infine, nella capacità di rendere il testo melodioso, frutto della spontanea inclinazione che il poeta nutre nei confronti della musica.

Interessanti talune preterizioni che consentono all'autore di entra-

re ed uscire dalla rappresentazione, spostando l'angolazione prospettica dall'introspezione fin quasi verso l'oggettivizzazione del sistema di immagini riprodotte, senza generare alcuna *deminutio* del catalogo di parole che il poeta utilizza per mettere a fuoco la sua condizione di esule. La prima persona utilizzata in attacco della lirica («parlando inglese / fingendomi un estraneo»), dove Giose racconta l'attraversamento dell'italico suolo, muta in terza persona, come se osservasse se stesso da lontano, quando cita i luoghi del Massachusetts, concludendo la strofa con i versi: «dell'uomo che parla inglese / fingendosi un estraneo», per poi specularmente riprodurre nell'ultimo verso della lirica il mantra iniziale: «[...] parlando inglese fingendomi un estraneo».

La poesia presenta, inoltre, una velocità di immagini che rende perfettamente l'idea del rapido spostamento da un luogo all'altro. Inusuale, in questo caso, la mancata adozione di verbi di movimento, il poeta, infatti, organizza la sua rappresentazione mediante un andamento paratattico, dove i sostantivi e gli attributi tessono la trama del viaggio, insieme a citazioni di monumenti o a richiami identitari («dal Cadore / pioggia gelida / alle torri di Ezzelino / ... al giovane di Vejo»), in maniera asciutta, stringata, lasciando alle immagini evocate il compito di rendere evidente la percezione degli spostamenti nello spazio e nel tempo.

Il tono si fa cupo nel richiamo memoriale alla sua terra: «[...] fino al Molise scuro della mia nascita / ancora grumo indocile / rappreso / nel lutto delle sue donne diafane»; per illuminarsi quando lo sguardo si apre sul mare, con l'amore che si scorge in trasparenza e con la profonda melanconia che accompagna il ricordo dei luoghi dell'infanzia che, materialmente, il poeta porta con sé nei sassolini che raccatta di nascosto («ma di nascosto io raccatto sassolini / da ristudiarli / ad uno ad uno / nella stanza / quando l'Italia diventerà un mito / e io non avrò più / quest'ansia / parlando inglese fingendomi un estraneo»).

Il Molise, infine, è anche *Estate, fango, paglia* e «attesa dell'arcano» (p.11, v. 6); le emozioni intime si riversano sulla pagina attraverso un lessico che, talvolta, vive di significati plurimi, nell'esasperata proposizione di parole quasi assolute, capaci di rendere visibili le paure e i fantasmi che il poeta tiene celati nel suo animo: «[...] su crocevia / come nella profonda notte / dell'infanzia / Mai prima d'ora / uno strazio mio / più sensiente / e vano / orecchi e nervi spalancati / ai sismici sussulti d'ogni ora / rubata agli equinozi del mio gioco frivolo». Il linguaggio, come si può notare, sembra assumere dei contorni verticistici, con spinte oniriche fino a cogliere gli aspetti più reconditi di un universo infantile. È

in quegli ambiti regressivi, giocosi, che la parola di Rimanelli si forgia, negli spazi creativi più vicini allo stato di natura, per essere poi filtrata in «uno strazio più sensiente e vano». La densità lessicale lascia talora il lettore sorpreso di fronte all'apparente vuoto semantico dei lemmi, sempre misurati, quasi slegati da ogni realtà esterna, senza mai cedere alla tentazione della ridondanza oppure di lasciarsi andare nei rivoli del non-senso. L'incedere del verso scarnificato, costruito con parole sovrapposte, si riempie pian piano di allusioni, di richiami metaforici, di simboli, come pure la parola-verso va arricchendosi di suoni e di significati inizialmente sfuggenti.

Modalità che si ripetono in forme variate delineano il componimento *Autobiografia*: un misto di versi ipermetri e altri contratti in cui Rimanelli si racconta, trasformando, talvolta, l'incedere discorsivo e il profondo senso di solitudine in apoftegma. Il Molise viene mantenuto sullo sfondo, è il poeta il protagonista assoluto di una narrazione commossa: «Nessuno chiese mai come mai / la tua vita è una strada di lampi, / consuma e addolcisce il vigore: / campi solo di gin ed alloro?». Si avverte in questi versi tutto il pathos che lacera lo spirito di Giose, rendendo viva l'intima macerazione che amalgama concettualmente le varie sezioni della lirica. Nella poesia si contempla l'assenza di indicativi legami prosodici, rivelandosi, in tal modo, speculari alla vita eterodossa dell'autore che osserva «donne e uomini in transito / che gli passano sopra correndo».

*Autobiografia* sembra porsi in forma divaricata rispetto alla lirica precedente, figlia di un altro tempo, considerato che fu scritta 12 anni dopo *Estate argento e paglia*, anche se la segue nella silloge. I contesti referenziali cedono il passo a frammenti autonomi, inclusivi di suggestive evocazioni, isolate questa volta mediante un'interpunzione esigua, ma efficace.

Allineata alle peculiarità esibite in *Autobiografia* si presenta *Astratto*, poesia scritta come la precedente nel settembre del 1982, confermando molti dei caratteri presenti in *Autobiografia*, seppure il testo si disponga in forma di distici che poco hanno a che vedere con la struttura elegiaca della metrica classica, nonostante abbondino gli endecasillabi, in copia degli antichi esametri. Molte le assonanze in seconda versale proposte in luogo delle rime, quantunque s'incontrino sporadiche ripetizioni di parole nella sede finale del verso, raramente riproposte anche in rima interna, volte a sostenere la canonica struttura strofica, chiusa, dopo le cinque coppie di versi in cui è divisa la lirica, con un endecasillabo singolo anticipato da due decasillabi.

L'asse strutturale e inventivo, insieme ai temi nostalgici testimoniati

nelle liriche già menzionate, pongono il gruppo di poesie scritte nel settembre del 1982: *Omofonia di Giambattista*, *La notte degli occhi* e la *Bambola di Ade*, in stretta correlazione con il discorso fin qui articolato. Il tema del viaggio viene a configurarsi questa volta nell'allusione metaforica del distacco dalla propria terra natia, degli affetti familiari lontani, della visione di un mondo altro, rispetto alla genuinità della vita vissuta in Molise.

*Omofonia* si uniforma sul piano strutturale all'illusoria adesione alla metrica tradizionale, presentando una struttura strofica di otto versi che solo sul piano grafico ricorda l'ottava canonica. Lo strappo con la propria terra è presentato in questa lirica come una lacerazione non più ricomponibile; un senso di morte accompagna, infatti, i versi:

[...] un uomo parte e tutti l'accompagnano.  
Mia madre lo porta scritto nelle occhiaie:  
il viaggio è uno spavento, e chi rimane  
ha tutta quell'ansia delle cose intorno,  
sale o canfora, gladioli ai funerali.

Il canto si scioglie nella stanza conclusiva in un moto nostalgico e struggente, allorquando il poeta, anche nell'uso di qualche termine caro alla tradizione che va da Ariosto a Quasimodo, passando per Leopardi («murmuri»), scrive:

Per me è diverso: c'è solo nostalgia  
di murmuri e sortilegi alle fontane  
in quel paese nostro che è un alloro  
se lo palpi con tenerezza da lontano.

Categorie e oggetti – che sembrano dar voce a una confessione intima – segnano invece la stesura di *La bambola di Ade*. La composizione è tenuta insieme dal moderno uso dell'allitterazione, con qualche sporadico segmento frasale ripetuto in chiave anaforica («Mia madre») e con l'intromissione di qualche anglismo. Sulla scia di un rituale ormai stilizzato, la lirica si dispiega in versi distribuiti in forma libera, stigmatizzati in terzine – anche qui, consapevolmente in antitesi allo schema metrico consueto –, ammantati di significati metempirici e sublimati in modi solo apparentemente astratti. I lessemi isolati sulla pagina, in definitiva, esprimono la mutilazione vissuta da Rimanelli nei confronti del silenzio invasivo che ha segnato la sua rarefatta storia personale; emblematicamente, inoltre, denunciano l'insofferenza alle strutture metrico-retoriche che il poeta

cerca di sovvertire dall'interno.

Problematiche affini ai versi fin qui citati si ritrovano nelle due liriche che seguono, entrambe scritte in dialetto molisano nel dicembre del 1983<sup>13</sup>. In esse il poeta descrive la fragilità delle umane convinzioni, riprendendo in più punti pensieri afferenti alla saggezza popolare, lasciandosi andare anche a talune riflessioni di stampo socratico: «Niente, nen ce sta niente, pur' i' so niente. / I' sule sacce che quante sacce / n'è proprie niente».

Sugli stessi schemi strofici si struttura anche *Terminale*<sup>14</sup>, un componimento che ai consueti distici affianca tre sostantivi in elenco, i quali determinano un effetto ottico, ricordato all'idea della forma trina. Interessante la struttura della poesia che presenta in attacco un distico alternato a una forma di terzina composta di un solo termine per verso, cui seguono due distici risolti in chiusura nello schema di tre. La rima *-ale*, domina il testo, con la replicazione delle parole «artificiale-terminale», il vero nucleo concettuale intorno al quale si sedimenta la previsione di un futuro in cui il mondo sarà tutto quieto e muto, governato dalle intelligenze artificiali.

Alcuni esempi per segnalare l'attenzione che Rimanelli rivolgeva alla costruzione del testo poetico, mai lasciato vagare nell'indecisione metrica; anzi, laddove è meno evidente l'artificio retorico, la versificazione è tenuta insieme – come si è tentato di dimostrare – da una prosodia edificata sulle formule allitteranti, sulle assonanze e consonanze, degne sostituite nella lirica moderna delle rime tradizionali.

In conclusione, le poesie vivono all'interno di un continuo riverbero fra la realtà del presente – la cui sincronia narrativa viene spesso frantumata da continue sovrapposizioni, ingenerate dalla rimembranza del passato – e la proiezione nel futuro, luogo figurale dove allegoricamente il poeta intravede le sue sembianze immortali. In questo traslato metaforico è possibile scorgere in filigrana il complesso groviglio sotteso all'esperienza di scrittore-poeta, sempre dimidiato tra una lucida e mutevole aspirazione a una chimerica normalità e un indecifrabile dato empirico che accompagna l'esperienza umana. Il significante rimanelliano, pertanto, si presenta all'interpretazione critica come espressione di una realtà

<sup>13</sup> *Doce è a voce sie e A chenzone du niente*, strutturata in forma di distico la prima strofa e sull'impianto della terzina la seconda.

<sup>14</sup> La lirica fu scritta nel 1984, quando anche in Molise cominciava a diffondersi l'uso degli elaboratori elettronici. Alla fine della lirica il poeta annota: «Scritta a Termoli, Molise, il 4 giugno 1984 nella masseria del Dr Duccio Mancini, il pioniere del computer nella sua zona».

plurima e flessibile, sovrastato dall'elemento nostalgico che si tramuta nella percezione della vita consumata nella vana rincorsa dell'amore. Restano gli antichi effluvi che esalano dalla «paglia» e dal «fango», termini cari al poeta, che lo conducono ad appoggiarsi ai ricordi sublimati della sua terra d'origine, per fronteggiare lo sgretolamento esistenziale e il lento disfacimento della storia sociale e individuale.

Chiudo questo mio breve excursus sulla lirica di *Arcano*, citando alcune considerazioni che Rimanelli rivolge al suo Molise alla fine della lirica *Sopra un ritratto antico di donna molisana*, che mi pare siano emblematiche del legame ideale che lega il nostro autore alla sua terra:

Il mio amore per il Molise è questo ragionare di frammenti, versi e canzoni, rime e rimasugli, di spasimi ed albe ancora intrise di favonio di garbino di scirocco sulle vie: queste nostre vie che partono e ritornano, un carosello insano nell'insana ansia di ritrovare l'amore<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> G. RIMANELLI, *Arcano*, cit., p. 67.

PAROLE CHIAVE

Rimanelli, *Arcano*, Molise.

ABSTRACT

Il breve saggio, dedicato alla raccolta poetica *Arcano* di Giose Rimanelli, mette in rilievo la cura che l'autore italo-americano, famoso per la sua produzione narrativa, poneva nei confronti della scrittura in versi. Attraverso le argute costruzioni retoriche, l'impiego dei modi stilistici e delle soluzioni metrico-ritmiche che segnano il sistema versificatorio di Rimanelli, si tenta, inoltre, di far emergere il complesso groviglio di emozioni sottese all'esperienza di uno scrittore sempre dimidiato tra una chimerica normalità e un indecifrabile dato empirico che segna il contesto di ogni suo scritto.

The short essay, dedicated to the collection of poems *Arcano*, by Giose Rimanelli, aims to underline the Italo-American author's care not only for narrative productions, which gave him most of his fame, but also for poetical writings. Throughout the witty rhetorical constructions, the use of stylistic means and of metrical and rhythmic solutions which characterize Rimanelli's versification system, it has been eventually attempted to highlight the complex tangle of emotions subtended to the writer's experience, an author always divided into halves, between a chimerical normality and an indecipherable empirical datum which marks the context of each of his works.

## «BONTÀ/SOLIDA BONTÀ»:

LA FUNZIONE DELLA *PIETAS* NELLA POESIA DI GIOVANNA SICARI

Giovanna Sicari è nata a Taranto nel 1954. Moglie del poeta Milo De Angelis, è deceduta a Roma nel 2003, città di adozione in cui viveva dagli anni dell'università. La sua maturità poetica è collocata a cavallo degli anni Ottanta e Novanta: la sua peculiarità maggiore fu quella di rilanciare la poesia come 'atto politico', distanziandosi dalla linea romana di pensiero legata alle riviste quali «Prato Pagano» e «Braci», la prima diretta da Gabriella Sica e la seconda che riuniva poeti i quali praticavano una poesia della 'natura', nostalgica di una vita rurale e primitiva, contraria a tutti gli eccessi della società del benessere, e fondata sul riutilizzo del metro latino. La Sicari, invece, collaborò come redattrice alla rivista «Arsenale», che era impegnata in una difficile transizione fra la fine del riflusso della «parola innamorata» (l'antologia di Pontiggia era infatti uscita nel 1978) e i rigurgiti della poesia di contraddizione. La rivista cercava di dirigersi verso una poesia attenta ai dati concreti e sensibili oltre che verso una parola 'politica' nel senso della scrittura poetica: i versi della Sicari contengono un alto tasso di «investimento oggettuale»; ella, infatti, non crea una poesia astratta ma una poesia che vuole uno scambio di contenuti tra due mondi sconosciuti. La poesia della Sicari non fa prevalere il significante sul significato ma sposta il baricentro sul significato in rapporto a un altro significato: è un «espressionismo significazionista», cioè aderente al significato delle parole; ogni singola parola insegue se stessa in una ricerca costante del significato. Questo tipo di poesia significazionista e insieme metafisica può apparire di difficile ricezione, quasi impenetrabile, eccessiva e non in linea con i dettami della poesia istituzionale. Essa è un esempio emblematico di una difficile età di transizione tra la fine del tardo moderno e il postmoderno e ci

fornisce l'opportunità di ricostruire la geografia poetica degli anni '90 per poterne comprendere le ragioni della crisi<sup>1</sup>.

Giovanna Sicari morirà nel momento in cui il suo ultimo libro, *Epoca Immobile*, del principio del 2004, viene dato alle stampe: in questa opera energia e pianto, preghiera e urlo, invocazione e canto si fondono mostrandoci il nucleo essenziale della poetica dell'autrice: la poesia come pratica inscindibile dalle sue origini drammatiche. È un libro dove «l'esperienza della malattia getta sul mondo sguardi di chiarezza e di sapienza che s'intrecciano allo smarrimento»<sup>2</sup>.

Alcuni dei testi comparsi in questo libro erano stati già pubblicati in *Roma della vigilia* (Edizioni Il Labirinto, Roma 1999), opera centrale dell'autrice: ad esempio la poesia *Lydia*, donna identificata con Lydia Mancinelli, una delle allieve predilette della poetessa durante il suo incarico di insegnante di Lettere a Rebibbia, dove iniziò a lavorare a partire dagli anni '80 fino al 1997, anno in cui si ammalò gravemente. Roma è la città nella quale – se si escludono l'infanzia tarantina e il breve periodo milanese in Via Bovisasca tra il 2002-2003 – Giovanna Sicari ha vissuto quasi tutta la sua vita (dopo la permanenza a Monteverde, infatti, la famiglia Sicari si trasferì nel 1970 in Via Nicola Stame<sup>3</sup>).

Nei testi ispirati a Roma l'autrice si interroga sui luoghi e sulle situazioni di una quotidianità vissuta nel tremore di un «buio ansioso»: i versi si muovono tra nostalgia e utopia sempre nel nome di una *pietas* di fondo che abbraccia l'intera umanità: essa è una forza che muove lo sguardo, una comunione profonda che lega gli esseri viventi nella verità e nella pena della morte<sup>4</sup>. Dalla lingua della tradizione Giovanna Sicari ne ricava una personale, piegando la sintassi ad una percezione nervosa e sempre attiva delle cose, «chiamando il Mondo non con le sillabe del Libro»<sup>5</sup>, ma con moduli linguistici che derivano dalla sua implosione, senza mai dimenticare l'impotenza e la limitatezza del linguaggio dinanzi

<sup>1</sup> G. LINGUAGLOSSA, *La poesia significazionista di Giovanna Sicari*, lapresenzadierato.wordpress.com, 14.01.2014.

<sup>2</sup> M. DE ANGELIS, *Compito e vigilia*, in *Secolo donna 2017. Almanacco di poesia italiana al femminile. Giovanna Sicari e la necessità della poesia*, a cura di B. Vincenzi, Francavilla Marittima, Macabor, 2017, p. 15.

<sup>3</sup> Infine, dopo un breve periodo in Via Prenestina, Giovanna, a seguito del matrimonio con Milo De Angelis, andò a vivere in Via Giolitti.

<sup>4</sup> G. FANTATO, *Invocando la meta: la poesia di Giovanna Sicari*, in *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, «Gradiva», n. 26, Fall 2004, p. 54.

<sup>5</sup> R. DEIDIER, *Introduzione*, in G. SICARI, *Poesie 1984-2003*, Roma, Empiria, 2006, p. 10.

alla varietà e alla realtà dell'esperienza. La sua poesia va letta come il flusso continuo ed incalzante di un'energia incessantemente attiva, grazie alla quale si attivano vere e proprie profezie, che rinunciano a qualsiasi congegno narrativo.

*Lydia*

Poi quelle facce della periferia andando  
mimando i piccoli fiori smorti delle aiuole  
ancora un nome scritto dietro il recinto  
errato: una donna gaia madre straniera  
con la vitalità del lutto eterno. Hai chiesto pace  
abbiamo pianto, ricordato in tre, tre donne  
un giorno nell'aula di una cella.  
Un riso amaro isterico felice quando dentro  
è bagnato il lago – c'è un palazzo aperto solo alle lacrime –  
Casal dei Pazzi, Roma, ancora Tiburtina  
fumi, vetro degli occhi, fango senza foglie.  
Questo ricorderemo della nostra vita: bontà  
solida bontà e poi ancora il busto altero  
di Lydia. Tutto comincia sempre per caso  
i numi avversi, l'avventura di una Roma sparita  
raccontata minuziosamente sul quaderno di scuola:  
anno 1994, necessità, respiro, ora nient'altro<sup>6</sup>.

La Sicari canta una nullità disarmante e assoluta all'interno di un presente immutabile e fermo. Ciò che la salva è la sua fede totale nella poesia, una fede che si appella a chiunque voglia ascoltare i suoi versi dedicati agli umili, agli esclusi, ai detenuti, a tutti coloro che sono collocati ai margini della società. Tutto questo si mescola ad alcuni squarci visionari che stimolano la visione e che fanno della poetessa una veggente, una messaggera sibillina. La vita umana si svolge attraverso un gioco di coppie in eterna contraddizione (legge e caso, desiderio e convenzione, azzardo e necessità) e il poeta, di fronte a questo stato di cose, sacrifica il proprio «esserci» per diventare una «scia d'amore»: sottraendosi fisicamente al disfacimento urbano delle periferie dove la Sicari lavorava e si muoveva, la poetessa riesce a cantarlo traendone ciò che in esso c'è di vitale, cavando dal lutto la bontà. Una parziale liberazione da questa realtà fatta di tempo astorico e di miserie avviene, in questa poesia, sia tramite degli sbocchi improvvisi e giulivi della memoria infantile che attraverso attimi in cui alla sensibilità poetica si offrono immagini di emarginazione sociale

<sup>6</sup> G. SICARI, *Epoca Immobile*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 22.

(prostitute, medicanti, detenuti); dall'impatto con questi personaggi nasce nei versi un moto catartico verso l'alto, una specie di agnizione liberatoria nel nome della dignità e della speranza, e soprattutto nel nome dell'amore, costantemente richiesto dalla poetessa alla nuda umanità di cui fa parte<sup>7</sup>. Ella non si fa portavoce di una denuncia delle ingiustizie sociali ma invita a essere umani, uscendo da qualunque forma di isolamento per incontrare i propri simili nel nome della finitezza e del dolore che ci accomuna tutti allo stesso modo: è un'ipotesi di riscatto e allo stesso modo una preghiera<sup>8</sup>. L'autrice compie un esercizio divinatorio in cui il vissuto sta da una parte mentre dall'altra c'è l'attesa della poesia che rigenera e anticipa: realtà e scrittura diventano così consequenziali ad un allontanamento della comprensione in nome di un completo abbandono alle emozioni e alle immagini. Lydia è una donna che esiste, non è pura invenzione letteraria artefatta e impossibile, ma vive in una cella del carcere di Rebibbia: è colpevole, è «madre», è «gaia», perché, citando lo stesso De Angelis, la detenuta aveva una sorprendente «divertita accettazione della vita» e i suoi pensieri nonostante la sua condizione e i suoi discorsi si risolvevano sempre con un perenne «vabbé»<sup>9</sup>. Non un vessillo di superficialità, bensì una consapevolezza violenta e pulita dell'inutile follia di ogni dolore esistenziale: difatti Giovanna Sicari parla della «sua vitalità del lutto eterno», e della sua capacità di soffrire, e di versare lacrime che non si arrendono mai alla colpa. La sua è una rassegnazione, non una rinuncia: piuttosto un coraggio ostinato di opporsi all'altalena delle umane passioni mentre vive da emarginata in un perfetto scambio di poesia e vita, che rivela l'assoluta, crudele modernità di una resa ma anche di una carnalità selvaggia e intensamente femminile – comune alla stessa poetessa. Giovanna Sicari ci svela infatti che, in verità, niente è perfettamente compatibile con la complessa interiorità dell'umano: l'unica verità consiste nell'atto poetico, che è gesto di salvezza perché «il linguaggio della poesia consente una libertà smisurata; straordinario è tradurre in poetico l'infinito impoetico»<sup>10</sup>.

L'atto poetico, dunque, permette di accedere a una terra che non esiste, rende possibile un congiungimento tra gli individui che si basa su

<sup>7</sup> L. FONTANELLA, *Per Giovanna: tra vita e poesia*, in *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, cit., pp. 61-66.

<sup>8</sup> M. CAPORALI, *Giovanna Sicari*, ivi, p. 28.

<sup>9</sup> Cito le generose parole di cui Milo De Angelis mi ha fatto dono all'interno di una e-mail a proposito di Lydia Mancinelli.

<sup>10</sup> Cfr. G. SICARI, *La legge e l'estasi*, Bologna, I quaderni del battello ebbro, 1990.

una prepotente forza di astrazione. I personaggi, sotto forma di un 'tu' a cui spesso la poetessa si rivolge (in un dialogo apparente che cela un forte rilievo individuale), sono un caleidoscopio di forme e di presenze che mettono in rilievo i limiti del linguaggio di fronte alla vastità e alla complessità del reale<sup>11</sup>. È per questo che spesso la Sicari rinuncia a ogni pretesa di racconto lineare o di descrizione concentrandosi invece su quanto non è possibile dire: l'energia che muove il mondo, infatti, sfugge a qualsiasi congegno narrativo e a questa consapevolezza si adatta uno stile di scrittura che rompe i tradizionali nessi della sintassi, infrangendo la lingua nel tentativo di ristabilire quell'armonia sotterranea tra Parola e Mondo<sup>12</sup>. Per lei l'esperienza della poesia deve necessariamente combaciare con l'esperienza radicale della realtà, e cioè con lo slittamento semantico ma anche conoscitivo dal mentale all'emozionale, attraverso una scrittura dell'immersione e dell'attraversamento che semplicemente aderisce al flusso della vita<sup>13</sup>. È questa la chiave di lettura della sua Lydia: in questo componimento si riesce a percepire una realtà quotidiana rarefatta e desolata dove ogni cosa sembra sfaldarsi fino al suo dissolvimento insensato. In un vortice confuso si perdono amori, passioni, luoghi dell'anima, incontri, e, in questo caso «fumi, vetro degli occhi, fango senza foglie». Ogni cosa rivela la sua fallibilità, e la sua umanità: non c'è potere nella voce del poeta, c'è invece una sorta di impotenza e di svuotamento che sono anche una offerta estenuata, una battaglia combattuta sempre con «le armi della poesia» senza dichiarare mai la resa<sup>14</sup>, anche quando «il parolaio tace».

*Il parolaio tace*

Il parolaio tace, i fatti  
sono fermi impietosi, non posso chiamare  
il dire è pietoso,  
da una finestra scorgo una specchiera,  
forse sarà lì la mia casa,  
sempre in quel minuto sereno  
dove piangono altri, dove premono  
altre certezze e gridano le voci di dentro.

<sup>11</sup> Di questa stessa specie di 'corporalità' sono caratterizzate le scritture dei suoi modelli principali: Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli.

<sup>12</sup> R. DEIDIER, *Introduzione*, in G. SICARI, *Poesie 1984-2003*, cit., pp. 5-11.

<sup>13</sup> M. ATTANASIO, *Il corpo-parola nella poesia di Giovanna Sicari*, in *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, cit., p. 17.

<sup>14</sup> G. SICA, *Giovanna Sicari: l'epoca ha preso il volo*, ivi, p. 110.

Io, caos umano, vivo nella gioventù  
 di altri: fanciulli senza colpe si scambiano la lingua  
 la lingua brucia in un soffio il loro giorno compiuto.  
 Io lavoro lavoro in tre spazi divisa<sup>15</sup>.

Perfino quando le parole sembrano restare annichilite di fronte alla realtà fattuale scadente, tagliente, dolorosa, e l'esprimersi, il tentativo impossibile di comunicazione risulta «pietoso», cioè improntato a una partecipazione affettuosa e caritatevole al dolore altrui – che non si scioglie di fronte alla più alta delle parole – la poetessa ritrova nella sua immagine specchiata la possibilità di immedesimarsi nell'alterità, abbracciando tutte le manifestazioni della vita, in un «caos umano» che per il poeta è un vero e proprio «lavoro», sempre in bilico tra presente, passato e futuro dell'atto poetico e dell'atto esistenziale. «Una visione che ci comanda» scrive Giovanna nel suo ultimo libro<sup>16</sup>, come ci ricorda Milo de Angelis<sup>17</sup>. È il motto di reazione che la Sicari oppone alla deriva postmoderna della poesia: «sentire il dominio della visione, venire comandati, non potersi sottrarre, essere inchiodati a quel compito di scrivere»<sup>18</sup>. La poesia dell'ultimo ventennio, infatti, pare rappresentare in modo eloquente e completo l'individualismo che domina l'occidente: gli stili poetici sembrano non appartenere né contestare nessun tipo di tradizione, ma denunciano comportamenti sociali diffusi quali il narcisismo, il rifiuto di ogni idea di «gruppo», l'effusione perversa del sé. È il dibattito proposto da numerosi critici contemporanei: la tendenza comune è quella di dare unicità ontologica ai propri sentimenti senza trasformarli linguisticamente né rielaborarli dal punto di vista figurale reclamando, come unico fine della propria scrittura, consensi piuttosto che scambi di competenza con i critici o i poeti più esperti e in generale con l'eventuale «pubblico della poesia»<sup>19</sup>. In più, la compresenza confusionale di spinte opposte, reversibili e fungibili, all'interno del contesto poesia<sup>20</sup> – a causa dell'avvento dei media, soprattutto di quelli digitali – ha creato confusione anche rispetto al ruolo dell'intellettuale contemporaneo. Giovanna Sicari, sebbene non possa più produrre opere nuove, rimane un faro da seguire in questo

<sup>15</sup> G. SICARI, *Epoca immobile*, cit., p. 23.

<sup>16</sup> ID., *Poesie 1984-2003*, Roma, Empiria, 2006, p. 243.

<sup>17</sup> M. DE ANGELIS, *Compito e vigilia*, cit., p. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 15.

<sup>20</sup> P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008, p. 211.

senso, per provare ad illuminare l'oscurità dell'incontro con l'umano, con la realtà dei fatti e delle vicende (che rimane il grande scopo dello scrivere poesia): la sua non è una «metamorfosi delirante»<sup>21</sup> del reale, ma proprio un'alterazione che lo chiarifica, che ne svela gli aspetti più misteriosi e contraddittori. L'atto poetico diventa teneramente violento perché cerca di forzare il segreto delle cose, smascherandone l'inadeguatezza e cercando, attraverso la parola, di risanare un equilibrio impossibile con un mondo («Che tutto sia risanato, /che sia bianco e puro /come l'estate più pura [...]»<sup>22</sup>) che a gran voce chiede purezza, e ci chiede di agire in nome dell'Altro. Con un ultimo libro che fronteggia la morte, l'autrice invoca la vita attraverso l'uso vertiginoso della connessione verbale, delle sfasature del sintagma, delle sospensioni dei naturali nessi logico-sintattici, della durezza urgente del dettato<sup>23</sup>. D'altronde per l'autrice scrivere era un destino senza alternative, senza vie laterali: era un permanere nella «gioventù di altri», perché la forza della poesia necessita di rimanere sempre un «frutto d'infanzia»<sup>24</sup>, un momento sospeso nella sua sacralità e nella sua purezza, dentro un eterno ritorno di preghiere e di umanità perdute e sempre recuperate per mezzo dell'evento poetico.

<sup>21</sup> M. DE ANGELIS, *Compito e vigilia*, cit., p. 17.

<sup>22</sup> G. SICARI, *Canto della riparazione*, in *Epoca immobile*, cit., p. 103.

<sup>23</sup> D. PICCINI, *Giovanna Sicari: la gioventù dell'anima*, in AA.VV., *Omaggio a Giovanna Sicari (1954-2003)*, cit., p. 17.

<sup>24</sup> M. DE ANGELIS, *Compito e vigilia*, cit., p. 17.

## PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea, Giovanna Sicari, *pietas*, bontà, contraddizione.

## ABSTRACT

Giovanna Sicari raggiunge la sua maturità poetica a cavallo degli anni Ottanta e Novanta: la sua peculiarità maggiore fu quella di rilanciare la poesia come 'atto politico', distanziandosi dalla linea romana di pensiero dominante in quel momento e collaborando come redattrice alla rivista «Arsenale», che era impegnata in una difficile transizione fra la fine del riflusso della «parola innamorata» e i rigurgiti della poesia di contraddizione. Ella cercava di dirigersi verso una poesia attenta ai dati concreti e sensibili, orientata verso una *pietas* umana oltre che verso una parola 'politica' nel senso della scrittura poetica: i versi della Sicari contengono un alto tasso di «investimento oggettuale»; ella, infatti, non crea una poesia astratta ma una poesia che vuole uno scambio di contenuti tra due mondi sconosciuti. Questo tipo di poesia significazionista e insieme metafisica può apparire di difficile ricezione e non in linea con i dettami della poesia istituzionale. Essa è un esempio emblematico di una difficile età di transizione tra la fine del tardo moderno e il postmoderno e ci fornisce l'opportunità di ricostruire la geografia poetica degli anni '90 per poterne comprendere le ragioni della crisi.

Giovanna Sicari reaches her poetic maturity around 1980s and 1990s: her greatest peculiarity was reviving poetry as a 'political act', distancing herself from the Roman line of dominant thought at that time and collaborating as editor for the magazine «Arsenale», which was engaged in a difficult transition between the end of the reflux of the *parola innamorata* and the regurgitations of poetry of contradiction. She tried to move towards a poetry attentive to concrete and sensitive data, oriented towards a human *pietas* as well as towards a 'political' word in the sense of poetic writing: the lines of Sicari contain a high rate of object investment; in fact, she does not create an abstract poem but a poem that wants an exchange of contents between two unknown worlds. This type of significationist and at the same time metaphysical poetry may appear difficult to receive and not in line with the dictates of institutional poetry. It is an emblematic example of a difficult age of transition between the end of the late modern and post-modern times and provides us with the opportunity to reconstruct the poetic geography of the 1990s in order to understand the reasons for the crisis.

LO SGUARDO DI UNA ABBANDONOLOGA.  
I ROMANZI DI CARMEN PELLEGRINO

L'ultima casa del paese è sola  
come fosse l'ultima del mondo.

La strada che il paesetto non trattiene,  
va avanti, nella notte.

[...]

E a lungo vaga chi lo abbandona,  
e molti, forse, muoiono per via.

S'alza, talvolta, uno dal desco serale,  
ed esce, e cammina, cammina:  
c'è forse, in oriente, una chiesa.

E come morto i figli lo ricordano.

Un altro, poi, che muore in casa sua,  
rimane ad abitarci, nella tavola, nel bicchiere,  
e così i figli van per il mondo  
a quella chiesa che dimenticò.

R. M. RILKE, *Il libro d'ore* (1905)

A sfogliare con la dovuta attenzione qualche manuale di solito ben informato sull'argomento, sembra che la già imponente industria degli anniversari (nascita e morte di personaggi famosi: scrittori e filosofi, artisti e scienziati e quant'altro; pubblicazione di opere importanti o ricorrenza di eventi che hanno segnato momenti decisivi nella storia di intere comunità, a volerci limitare soltanto alle più frequentate occasioni memoriali) da celebrare in modo solenne nelle infinite giornate di tanti, "faticosi" convegni, o in altre forme di istituzionale ricordo, sia costretta – e da non pochi anni, oramai – a dover convivere (muovendosi certo su linee parallele, ma spesso

pure incrociando i loro sentieri) con una massa sterminata di manifestazioni culturali (fiere o saloni del libro, ad esempio, e festival di letteratura o di filosofia, di musica o di teatro, di matematica o di altre discipline scientifiche; mostre artistiche e soprattutto i molti, più o meno prestigiosi, Premi letterari elargiti a piene mani e con immancabile puntualità) che – per l'intero corso dell'anno – continuano a nascere e a vivere lungo le strade della nostra Penisola. Siamo ben oltre la soglia del migliaio di eventi, a voler dare credito a chi ha avuto la pazienza di censirli in modo accurato, occasioni d'incontro e confronto di idee che si ritrovano a frequentare non solo gli spazi delle grandi città, ma spesso anche quelli di piccoli e poco noti paesi: si va da appuntamenti divenuti oramai canonici – quali il Festival Letteratura di Mantova (nel mese di settembre) e il Festival Economia di Trento (in giugno) – ad altri ancora impegnati ad emergere dal loro inevitabile passaggio in ombra, come il Libra Casentino Book Festival di Chiusi della Verna (Arezzo) – festival della letteratura di ambientazione naturalistica e montana (mese di ottobre) – e il Bimbi a Bordo di Guspini (comune sardo), una festa del libro e della letteratura dedicata ai ragazzi (a settembre).

Attraversando, anche in modo distratto, questa singolare foresta verbale, sfogliando cioè le molteplici schede ricche di annunci e di accattivanti programmi, accade talvolta di imbattersi in misteriose proposte e davvero inusuali, capaci così di suscitare in qualche misura l'attenzione di visitatori curiosi. Per una nostra più recente esperienza, non tanto il tema scelto (semplicemente: *la felicità*) per la tredicesima edizione del Festival internazionale "Le Conversazioni" (si svolge ogni anno, da aprile a dicembre, fra Roma Capri e New York), ma hanno colpito la mente soprattutto quei freschi e partecipati "Dialoghi sul male" che – per alcuni giorni (il 5 e 6 maggio del 2018) – hanno riempito di vita le strade di un piccolo centro del salernitano, Ceraso (2437 abitanti), dove un buon numero di giornalisti e scrittori, artisti e antropologi, si è confrontato con molta passione sul problema, sempre più evidente e pressante, dell'inarrestabile spopolamento di non pochi paesi del nostro Meridione (il "male" del titolo alludeva, appunto, a tale fenomeno). Paesi spesso destinati a qualche notorietà proprio quando diventano luoghi dove «i giovani appena possono partono, vanno via, cercano altrove la loro vita, e in più una volta che si sono stabiliti in grandi centri, anche i loro genitori, nonostante abbiano sempre vissuto nei piccoli comuni dove sono nati, decidono di partire. L'impatto economico del fenomeno è davvero forte»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> P. L. RAZZANO, «Dialoghi sul male». *Il borgo di Ceraso tra futuro e ritorni*, in «La Repubblica» (ediz. Napoli), 4 maggio 2018. Sul tema dei paesi in deciso abbandono, vedi pure: A. DI GENNARO, *Spopolamento. Allarme Cilento: persi 57mila abitanti*, ivi, 9 luglio

Sono parole del sindaco consegnate alle colonne di un quotidiano, che – nel presentare alla stampa l’evento culturale – ha ricordato la complessità della problematica oggetto di pubblico confronto, per affrontare la quale «è necessario partire da una profonda analisi degli elementi negativi per comprendere a fondo i limiti, gli errori, e trovare soluzioni, ovvero rivoltare il male in bene». Guardarlo, insomma, diritto negli occhi – il male, quel male – valutarne tutte le ricadute più o meno drammatiche nell’ambito del tessuto sociale, e inventarsi (o almeno tentare di farlo) dei percorsi innovativi, che consentano di trasformarlo nel suo contrario, regalando così agli abitanti una più gratificante prospettiva di futuro.

Essendo questo l’orizzonte programmatico delineato dagli organizzatori dell’incontro, fra le tante voci ascoltate durante la due giorni di Ceraso non poteva certo mancare quella di due intellettuali che, allo stesso argomento, hanno dedicato non pochi anni di impegno e di studi, documentati dalle pagine dei tanti loro volumi che hanno visto la luce nel tempo, incontrando tra l’altro il favore di numerosi lettori: la voce del poeta e scrittore Franco Arminio e quella dell’antropologo calabrese Vito Teti.

Il paesologo è un singolare viaggiatore solitario, che si muove alla ricerca di piccoli e grandi paesi, li attraversa con sguardo penetrante e affettuoso, per cogliere di ognuno l’anima segreta e ai più invisibile: i luoghi da lui privilegiati appartengono tutti al Sud d’Italia meno frequentato, con paesi dimessi, dove sono pochi gli abitanti rimasti. Quando si avverte all’improvviso un doloroso disagio a dimorare nel proprio paese, ma anche l’incapacità, quasi l’impossibilità di abbandonarlo per altri luoghi più belli, allora si è sulla strada giusta per diventare un consapevole paesologo tutto d’un pezzo, perché questo strano personaggio è uno che gira sempre intorno al suo paese, se ne allontana solo per visite brevi, perché ha bisogno ogni volta del ritorno appagante alla casa. Paesologo – l’autodefinizione è divenuta oramai famosa nel tempo – è Franco Arminio, l’appassionato inventore di una nuova, personale disciplina (una scienza, la chiama lui): la paesologia, appunto. Insegnante elementare a Bisaccia («la cresta dell’Irpinia d’Oriente»), piccolo comune dell’avellinese, Arminio, attraverso una immersione continua e profonda nel mondo di tanti paesi, campani lucani e pugliesi, in modo privilegiato (ogni paese vissuto come un vero e proprio corpo da annusare nei suoi odori, da ascoltare nella sua oralità e nella sua gestualità, da scoprire nelle sue intimità, da verificarne periodicamente lo stato di salute, da ammirare in tutte le sue pieghe – non visibili al visitatore distratto – per essere a

sua volta guardato dai suoi occhi nascosti); e poi, attraverso i suoi libri, che dalla esperienza di quei viaggi hanno tratto materia per raggiungere la concretezza di una forma appagante (da *Viaggio nel cratere*, del 2003, a *Terracarne*, del 2011; da *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, del 2008, a *Geografia commossa dell'Italia interna*, del 2013; da *Cartoline dai morti 2007-2017* ai versi di *Cedi la strada agli alberi. Poesie d'amore e di terra*, pubblicati entrambi nel 2017, fino all'ultima raccolta uscita nel 2018: *Resteranno i canti*); e soprattutto attraverso le sue rumorose iniziative pubbliche (ad esempio, le sei edizioni della festa della paesologia, avviata nel 2013 e che si svolge, ad agosto, ogni anno ad Aliano, o la "Casa della paesologia" nata nel 2015 a Trevico, il paese che ha dato i natali a Ettore Scola), ha cercato – e continua a farlo ogni giorno – di rendere sempre più popolari e condivise le sue idee, facendo così lievitare in misura considerevole il numero delle adesioni consapevoli alla nuova filosofia di vita e delineandone sempre meglio la reale portata. La paesologia, insomma, come una scienza che, pur collocandosi tra etnologia e poesia, bandisce dal proprio orizzonte ogni sentimento di malinconica regressione, bensì disciplina rivoluzionaria che descrive le cose per cambiarle: con il suo invito a riscoprire il respiro segreto dei piccoli centri, nella convinzione che il futuro segnerà di sicuro un ritorno alla terra, essa rappresenta l'unica barriera possibile, in grado di opporsi a quel lento spopolamento che lascia ferite profonde sul corpo indifeso di tanti paesi del Sud.

A partire dal volume *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati* (2004) e fino all'ultimo suo lavoro, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni* (2017), passando poi attraverso *Terra inquieta. Per un'antropologia dell'erranza meridionale*, pubblicato nel 2015 – a voler menzionare almeno qualcuno fra i titoli più rilevanti – lo stesso fenomeno è stato analizzato e studiato in maniera più organica da Vito Teti, calato cioè nel contesto più generale della storia millenaria del nostro Meridione, e non solo (quanti abbandoni, infatti, in tanti paesi e città del mondo intero!). Studiato e raccontato con la lucidità di un antropologo di enorme spessore scientifico e, insieme, con poetica partecipazione agli eventi narrati (senza lasciarsi, però, mai sedurre dalla nostalgia dolce e terribile per le cose perdute), forse perché – ripetendo le parole della splendida prefazione di Claudio Magris al suo ultimo libro – «i grandi antropologi sono i grandi poeti della modernità, fondatori prima ancora che scopritori di città morte e civiltà svanite»<sup>2</sup>. Dall'immagine elemen-

<sup>2</sup> C. MAGRIS, *La calda ombra della vita*, in V. TETI, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Roma, Donzelli, 2017, p. X.

tare di una persona anziana che muore, di una casa che si chiude, di un cognome che si estingue, lasciando più deserta una strada, a quella delle rovine e del vuoto che abitano i paesi abbandonati, a quella – infine – dei paesi doppi (nati nei luoghi dell’emigrazione, grazie alla forza tenace del ricordo e delle radici mai rinnegate), destinati anch’essi a finire, nelle pagine di Teti ogni luogo già vivo e poi abbandonato dalla presenza umana appare come «un corpo frantumato», quasi «un universo esplosivo, le cui schegge si sono spostate in mille luoghi»<sup>3</sup>, e come evento purtroppo naturale, appartenente cioè ai mutamenti (che avvengono nel breve o più ampio periodo) «delle civiltà, delle società grandi o piccole che vivono e muoiono nel tempo»<sup>4</sup>. Unico conforto, alla fine, davanti allo spettacolo triste di mondi intensamente vissuti e lentamente scomparsi, è la voce perentoria dell’antropologo poeta, che rivela un percorso possibile per riportare la vita fra le cose morte, almeno una fragile illusione di vita:

Anche i paesi abbandonati in qualche modo possono continuare a vivere soltanto attraverso la letteratura e la scrittura. Gli oggetti, i materiali, le cose, le parole del tempo perduto e sommerso rivivono, almeno per un attimo, nel momento in cui vengono nominati. Soltanto il fare i nomi dei luoghi [...] suggerisce la via per una nuova forma di cura e di attenzione<sup>5</sup>.

\*\*\*

Se, infatti, le foto scattate dagli urban explorer – sono chiamati così i misteriosi “profanatori” di antiche case oramai disabitate (dalla villa nobiliare al teatro, dall’orfanotrofio alla fabbrica), nelle quali in un modo o nell’altro riescono sempre ad entrare, senza rubare alcunché, anzi lasciando ogni cosa al suo posto – vogliono solo imprigionare su un foglio di carta la strana desolazione di un ambiente abbandonato per sempre<sup>6</sup> (l’incantesimo terribile della sua fissità, con gli oggetti desueti di stagioni lontane e quei volti che, dalle pareti consumate dagli anni, sembrano rivolgere a noi, ai nostri occhi che li guardano con innaturale stupore, silenziose domande intorno al loro triste destino: l’attimo in cui l’orologio del tempo si è di colpo fermato, senza mai più riprendere il consueto tic tac del suo antico movimento, consegnando così ogni cosa ad una simbolica morte, perché in tutte le cose è nascosto un cuore segreto, che un

<sup>3</sup> Ivi, p. 22.

<sup>4</sup> Ivi, p. X.

<sup>5</sup> Ivi, p. 22.

<sup>6</sup> Per l’argomento, vedi: G. VILLORESI, *I cercatori delle case perdute*, in «Il Venerdì – La Repubblica», 15 dicembre 2017.

giorno interrompe per sempre il suo battito lento), è la Letteratura – le sue parole, il suo ritmo – ad avere la forza, il singolare potere di strappare – per brevi momenti (o, forse, per sempre?) – piccoli frammenti di vita, individuale e collettiva, al mondo dei morti, al deserto e al silenzio.

Contura è un paese scomparso, sparito. È stato spazzato via dallo sdirugno, dallo scasamento impressionante dei cristiani, dallo sterramento degli sventurati cirenei pellerini. Sono pochi quelli che hanno resistito e sono rimasti [...]. Invecchiano e muoiono, ne restano sempre di meno. E il paese si fa deserto, si sgretola, non resteranno che ceneri. Ceneri che il tempo disperderà, case perdute, sabbia, polvere di case abbandonate, amate e tradite, paese vissuto e dimenticato poi<sup>7</sup>.

E il luogo abbandonato può avere talvolta la forma, più struggente ancora, del proprio paese, il paese dove si è nati – dove ognuno ha imparato ad amare e ad odiare, e vi ha sofferto e gioito – anch'esso destinato un giorno a sparire del tutto: come accade, appunto, nelle pagine finali del romanzo famoso di Occhiato. Ma la voce narrante di *Oga Magoga* (il bambino orfano divenuto adulto e scrittore ambizioso) è ben consapevole del suo enorme potere: «Nella mia anima, però, il paese resta sempre quello d'un tempo, grande come una volta; e ci stanno dentro tutti, quelli che si straviarono, quelli che restarono e pure quelli che morirono»<sup>8</sup>. Il paese conservato nella memoria, come «rannicchiato negli archi del petto, quello in cui tutti, i vivi e i morti, i presenti e gli assenti, convivono»<sup>9</sup>, non è mai morto per lui: e potrà essere vivo ancora una volta – e come una volta, senza alcun mutamento – anche davanti agli occhi degli altri, di tutti coloro cioè che ne ritroveranno le tracce, i suoni, le voci e i gesti custoditi per sempre in uno scrigno prezioso, nello spazio letterario di un libro.

Oppure il luogo abbandonato può essere, insieme, anche l'immagine di tutti i luoghi abbandonati del mondo, che – pure senza emettere suono o articolare parola – riescono a volte a sollecitare l'attenzione del distratto passante, ad attirare su di sé uno sguardo diverso e in grado di provocare dubbi improvvisi, di stravolgere un condiviso, e forse appagante, modo di guardare al consueto spettacolo rappresentato, ogni giorno, sulla scena del vivere umano: uno sguardo, cioè, non più accecato dalla luce e da tutte le immagini solari che gli si muovono intorno, bensì sedotto finalmente dall'ombra, dalle patetiche e terribili tracce lasciate dalla consistenza di corpi e di gesti appartenenti a un passato più o meno

<sup>7</sup> G. OCCHIATO, *Oga Magoga*, a cura di E. Giordano, Roma, Gangemi, 2018, p. 1162.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 1342-1343.

lontano, dalle reliquie di storie intensamente vissute, che chiedono a lui – alle sue mani, alla sua mente, ai suoi nuovi occhi – altra vita, e anche un'altra, conseguente poetica, archivio prezioso di tutte le parole e di tutti i pensieri ispirati da una loro riconosciuta centralità. Letteratura delle rovine, si diceva una volta, qualche secolo fa, per indicare appunto una fase storica ben definita, nella quale il passato lontano e glorioso (l'antichità greco-romana) – le testimonianze lasciate nel tempo, i monumenti famosi e i reperti del più comune vivere quotidiano tornati alla luce – esercitava un fascino particolare sull'intera società, sulle idee e sui costumi, nel campo delle arti, e soprattutto in letteratura, dove anche i grandi (Foscolo e Leopardi) offrivano tessere importanti all'intero mosaico: sollecitando, insomma, anche allora – le reliquie – uno sguardo diverso e più attento. *Abbandonologia*, invece, è la strana parola che indica oggi (forse con qualche memoria della sua lontana antenata) l'analoga scelta di frequentare quei luoghi dove la gente ha consumato la propria esistenza, più o meno memorabile, e che custodiscono oramai soltanto i fantasmi di tante storie vissute: un mondo in ombra, quasi cancellato, che la parola letteraria cerca di strappare al silenzio, per dargli nuova vita, o almeno la sua illusione. *Abbandonologa* è Carmen Pellegrino, o meglio, Carmen Pellegrino è l'abbandonologa più nota dei nostri tempi.

Sono nata nel Cilento dell'abbandono, quello di montagna, quello del mare che non c'è. Sono di Postiglione, paese che si sta spopolando [...]. Negli anni ottanta molti se ne andarono, chi in cerca di destino, chi sedotto dalle promesse di un nuovo benessere economico. Tante case rimasero vuote e io andavo immaginando il ritorno di quelli che le avevano abitate<sup>10</sup>.

Dunque, è forse questa la verità contenuta nella breve confessione della scrittrice: abbandonologa si nasce, la singolare acutezza del suo sguardo – uno sguardo colmo di amore e stupore, di antichi dolori e di malinconie improvvise – non è qualcosa che si apprende sui libri; è nel corpo stesso, e nella sua mente, di colei (o colui) che la sorte ha collocato, *ab initio*, in un luogo quasi deserto o che non riesce a celare gli inconfondibili segni, le cicatrici, di un più o meno lento abbandono presente nel proprio futuro. Una vocazione insopprimibile – forse una singolare maledizione da cui non ci si potrà mai liberare del tutto, direbbe il Tonio Kröger manniano, parlando della sua segreta tensione a scrivere versi – che le quotidiane esperienze racchiuse negli anni che passano,

<sup>10</sup> D. MORGANTI, *Carmen, l'abbandonologa che viene dal Cilento*, in «Il Mattino», 25 febbraio 2015.

servono solo a rendere più consapevole e forte: una verità che si ritrova, appunto, nella vicenda esemplare della Pellegrino, nel suo intenso e segreto romanzo di formazione. E allora, dalle strade di un piccolo centro condannato a conoscere solo il silenzio e l'oblio, allo studio attento della contemporaneità, avente come referente lo storico Giovanni De Luna, e in parte Vito Teti, al fine di acquisire strumenti scientifici indispensabili per comprendere a fondo il senso vero delle rovine. E poi, il maniacale censimento, durato oltre dieci anni, di centinaia e centinaia di luoghi abbandonati, e i continui viaggi – in Italia e all'estero (in California e in Francia, in Armenia e in Siria, ad esempio) – per visitarne dal vivo oltre trecento, raccontando in seguito le sue esperienze in giornali e riviste.

In questo ininterrotto e appassionato inseguimento del silenzio e delle ombre (e di esso fa parte, in qualche modo, anche la sua partecipazione settimanale a funerali di sconosciuti, che spesso spinge pure ad un breve e muto dialogo con il defunto), le parole della Pellegrino lasciano sui fogli immagini di paesi non certo famosi, ma indimenticabili nella desolazione triste e dignitosa del loro abbandono. Che si tratti delle case in rovina di Craco (sull'Appennino lucano) o di quelle di Romagnano al Monte, nel Cilento; dello strano effetto prodotto da quelle di Monteverano, nel Lazio (spariti i tetti, ogni abitazione appare come una enorme testa senza capelli, con la bocca spalancata e sdentata), o da quelle di Civita, in Calabria («Hanno una loro mimica, fanno smorfie con la faccia, ridono e spargono urletti; qualcuna persino fischia. Le chiamano case parlanti o antropomorfe, oppure più realisticamente case Kodra»<sup>11</sup>); o ancora, dell'immagine di Consonno, piccolo borgo vicino Lecco, che già nel nome reca il sigillo del suo strano destino, di un luogo cioè morto tre volte e altrettante risorto, e che «ora giace nel suo riposo, come sospeso, senza centro», e dove «tra le forme che restano, l'abbandono riconcilia ciò che è con ciò che si vede»<sup>12</sup>: tutti i paesi scrutati, quasi accarezzati e raccontati dalla Pellegrino fanno parte di un mondo che la storia, con le sue talvolta imprevedibili svolte, ha come lasciato dietro di sé, per inseguire nuovi e più gratificanti percorsi. Ma esso non è certo un mondo di ombre e di morti, non lo è di sicuro per l'abbandonologa, convinta com'è che nessun luogo muore mai del tutto, perché «fintanto

<sup>11</sup> C. PELLEGRINO, *Le case che parlano*, in «La Repubblica», 1 maggio 2016.

<sup>12</sup> ID., *Dorme Consonno il paese dei balocchi finito tre volte*, in «La Lettura», 25 giugno 2017. Di altri due paesi in lento abbandono scrive la Pellegrino, sul medesimo foglio: di Vigoleno (Piacenza), ivi, 25 marzo 2018, e di Civita di Bagnoregio (Viterbo), ivi, 28 ottobre 2018.

che restano le sue case, intessute di tutte le vite e di tutte le età, le nascite, le morti, di chi le ha abitate, il paese esiste»<sup>13</sup>.

C'è un tempo degli uomini e un tempo delle cose. Per un bel tratto essi coincidono, o almeno coincidono in parte. Da un certo punto in avanti il tempo delle cose si stacca da quello degli uomini e intraprende vie tutte sue [...]. Raggiunta la benefica dimensione dell'inutilità, le cose si accingono a lievitare e, sotto un'ingannevole inazione, seguivano la loro vita, nei modi più strani. Non smettono però di raccontare una storia, già dal modo in cui sono fatte, una storia che quasi sempre ci riguarda, nonostante l'enorme rimozione che compiamo nei loro confronti. Eppure parlano proprio di noi, con la loro bellezza controvolgia, sotto gli strati della quieta polvere che le ricopre. In forza di questo dovremmo essere più gentili con le cose, considerare i legami che stabiliscono con noi, dovremmo almeno non maltrattarle e ricordarci che per lo più ci sopravvivono, fino quasi a divenire immortali<sup>14</sup>.

La fragilità delle strutture, il precario equilibrio di certe costruzioni che sembrano sul punto di crollare, generando altre rovine, l'assenza di ogni valore mercantile negli oggetti condannati all'abbandono: più che tenerla a una certa distanza, allo sguardo dell'abbandonologa sono proprio questi i particolari che la convincono ogni volta a fermarsi, e ogni volta è come se fosse la prima. A varcarne la soglia e visitarla nella sua interezza, per poi ritornare nel mondo consueto, la casa disabitata regala i suoi preziosi tesori solo a chi è in grado di riconoscerne l'immenso valore: la possibilità – anche fermandosi per poco nella sua singolare atmosfera, nelle sue stanze, che siano esse lo specchio di una trascorsa opulenza, o retaggio di lunga e dignitosa povertà – di toccare quasi con mano il movimento segretamente circolare del tempo; la sensazione di essere scrutati da molteplici occhi, occhi celati in ogni angolo degli ambienti attraversati con lentezza e stupore (negli anfratti dei muri scrostati, nei mobili e in tutti gli oggetti che ci vengono incontro), proprio mentre lo sguardo si ferma a osservare ogni cosa. In ogni casa disabitata, insomma, è possibile – almeno per chi abbia in sé quella sorta di vocazione d'artista, di cui si è detto poc'anzi – porsi in attesa non vana di ascoltare misteriosamente la voce delle cose, e sentirla davvero alla fine: non una voce soltanto, ma un racconto polifonico di volti e di gesti, di storie tristi o felici, di amore e di morte, di tradimenti e di fedeltà, come se ogni cosa, ogni più misero oggetto lì presente, volesse all'improvviso raccontare la sua intera esistenza a colui che la osserva stupito.

Nella vita giunge sempre il momento in cui «il tempo delle cose si

<sup>13</sup> F. MANNONI, *Pellegrino, l'abbandono è romanzo*, in «Il Mattino», 9 settembre 2015.

<sup>14</sup> C. PELLEGRINO, *Alla ricerca degli oggetti perduti*, ivi, 12 novembre 2015.

stacca da quello degli uomini e intraprende vie tutte sue», dice l'abbandonologa Pellegrino: ecco, in questi brevi incontri incantati, è come se i due tempi riprendessero per un attimo a procedere insieme e a parlarsi, come due vecchi amici – una volta intensamente legati e poi andati per strade diverse – che si incontrano in modo imprevisto e si raccontano vicendevolmente le parallele esperienze vissute negli anni di assenza e silenzio, scoprendo così inattese verità. «Vedi, gli alberi *sono*, le case / che abitiamo reggono. Noi soli / passiamo via da tutto, aria che si cambia»: in questi versi della seconda elegia duinese di Rilke<sup>15</sup>, è descritto in modo esemplare un pensiero (o forse, il pensiero davvero dominante) che prima o poi attraversa la mente di chi si ritrova in una casa, in una stanza, ad osservare i molteplici oggetti lì abbandonati negli anni e condannati al loro (apparentemente) triste destino di esibita inutilità. Pensiero che di colpo diventa improvvisa e inaspettata epifania della fragilità dell'essere umano, della sua immodificabile precarietà esistenziale: è solo aria che si cambia, l'uomo, in una comparazione impietosa con le case, le stanze e i numerosi oggetti della quotidianità, case abitate o disabitate che siano, in un raffronto cioè con la loro maggiore durata, con la loro pur breve, piccola immortalità.

E non è certo casuale, quasi un puro pretesto senza ragione, avere qui evocato il nome di Rilke e i suoi memorabili versi, perché fra le numerose letture che hanno accompagnato gli anni di formazione della scrittrice («Ho sempre letto in maniera forsennata un certo tipo di prosa, e poi tanta poesia, fin da quando ero bambina»<sup>16</sup>), l'autore praghese ha rappresentato senza alcun dubbio – e per sua diretta testimonianza – un modello, letterario e filosofico, a dir poco fondamentale, da attraversare con cura e con il quale confrontarsi giorno per giorno, senza voler sminuire le suggestioni provenienti da altri poeti e scrittori, le tante tracce cioè che essi hanno lasciato nelle pagine della Pellegrino. Del resto, per chi ama procedere lungo i sentieri solitari dell'abbandonologia, l'incontro con Rilke non può che avvenire, prima o poi, perché il suo stesso sguardo sul mondo, certi suoi testi rappresentano una reale e indispensabile stella polare, forse da consultare e interrogare già all'inizio di ogni nuovo discorso sul tema, come accade per quelle pagine in cui Malte Laurids – uno dei personaggi letterari più noti da lui inventati – si ritrova davanti lo spettacolo inusuale di una casa sventrata, con la sua violata

<sup>15</sup> R. M. RILKE, *Elegie duinesi* (1923), trad. it. a cura di E. e I. De Portu, Torino, Einaudi, 1978, p. 13.

<sup>16</sup> F. MANNONI, *Pellegrino, l'abbandono è romanzo*, cit.

intimità squadernata davanti agli occhi di qualche passante curioso, e capace di generare i più singolari e tristi pensieri:

La vita tenace di quelle camere non s'era lasciata sopprimere. Era ancora là [...]. Era in ogni striscia strappata, era nelle bolle umide sull'orlo inferiore delle tappezzerie, ondeggiava nei brandelli staccati e trasudava nelle macchie schifose, affiorate da tempo. E dalle pareti che erano state azzurre, verdi e gialle, ora inquadrare dai segni delle tramezze distrutte, veniva il soffio di quella vita, il soffio ostinato, pigro, ammuffito, che nessun vento aveva ancora disperso. C'erano in esso i mezzogiorni e le malattie e l'ultimo respiro e il fumo vecchio di anni e il sudore che gocciola sotto le ascelle e inzuppa i vestiti, e l'alito insipido delle bocche e l'odore di grappa dei piedi che fermentano. C'era l'acre dell'urina e il bruciato della fuliggine e il vapore grigio delle patate e il puzzo pesante e liscio dello strutto che diventa vecchio. C'era l'odore lungo e dolce dei lattanti trascurati e l'odore d'angoscia dei bambini che vanno a scuola, e l'afa dei letti dei ragazzi in pubertà. E molto s'era aggiunto dal basso, dall'abisso della strada che vaporava, e altro era colato dall'alto con la pioggia, che sulle città non è pulita<sup>17</sup>.

La casa abbandonata per sempre dall'uomo, come luogo dove le tracce della vita che lentamente si è consumata negli anni, di generazione in generazione, sono ben presenti ancora sulle mura e sugli oggetti della più prosaica quotidianità; la stanza dove ogni esistenza (o meglio, tante esistenze) ha lasciato sulle cose il ritmo lento del proprio respiro, gli odori lontani di altre stagioni, di cui pochi eletti soltanto sono in grado di cogliere per intero l'incanto: vero e proprio archetipo, dunque, questa icastica immagine costruita dalle parole rilkiane, quasi un testo sacro destinato a fortificare (o anche a generare, talvolta) l'antica e segreta vocazione di ogni abbandonologo.

★★★

Le foglie cadono da lontano, quasi  
giardini remoti sfiorissero nei cieli;  
con un gesto che nega cadono le foglie.

Ed ogni notte pesante *la terra*  
*cade* dagli astri nella solitudine.

Tutti cadiamo. Cade questa mano,  
e così ogni altra mano che tu vedi.

Ma tutte queste cose che cadono, Qualcuno  
Con dolcezza infinita le tiene nella mano.

Scritta a Parigi l'11 settembre 1902, *Autunno* vide la luce nella se-

<sup>17</sup> R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910), trad. it. a cura di F. Jesi, Milano, Garzanti, 1974, p. 35.

conda edizione del *Libro delle immagini* (1906)<sup>18</sup>. Quando la diuturna frequentazione di paesi che hanno perduto gran parte dei loro abitanti, quella sorta di vizio segreto che spinge a visitare le case condannate ad essere i luoghi del lutto, del silenzio e dell'oblio, ha chiesto idealmente a lei un racconto, uno spazio diverso da quello consueto, rappresentato da giornali e riviste (con testimonianze commosse o brevi frammenti autobiografici) – l'accattivante e articolata struttura, cioè, di un vero e proprio romanzo, capace di coglierne il senso profondo, aprendo così all'abbandonologia i confini rigidi della letteratura – è su questi versi rilkeiani che si sono posati, forse a lungo, gli occhi della Pellegrino, nel tormento solitario di una scelta, alla ricerca di parole nuove, di sentieri ancora inesplorati e misteriosi. Anzi, con la mente rivolta a ciò che è poi avvenuto e con immagine in qualche modo colma di pathos, sembra quasi che dal testo di Rilke – al culmine di coinvolgenti letture e riletture – si sia staccato un suono, un piccolo frammento linguistico caduto proprio davanti a quegli occhi, indicando loro il percorso segreto verso il nuovo romanzo: ed esso avrà un titolo, *Cade la terra*, che è il puntuale e confessato prelievo di parole rilkeiane (vv. 4-5 della poesia)<sup>19</sup>.

Particolare, quest'ultimo, che non vive soltanto nel territorio delle curiosità filologiche, ma costituisce un elemento importante, perché segnala al lettore – già sulla soglia del testo – il particolare spessore letterario di questo inusuale romanzo, dove la reiterata e consapevole intertestualità è al servizio di un ambizioso progetto che, muovendo dalla cronaca nota di un paese abbandonato del tutto, diventa alla fine coinvolgente discorso sul senso stesso dell'abbandono e sul destino immutabile di ogni essere umano. «Quando cominciai a scrivere questo romanzo volevo raccontare la storia di Roscigno Vecchia e della sua ultima abitante – e in parte ho attinto a fonti specifiche, a una specifica geografia – ma poi ho preferito che Alento rappresentasse non soltanto un determinato borgo abbandonato, che racchiudesse più di una storia di solitudine»<sup>20</sup>: il mutamento di prospettiva nei confronti dell'argomento prescelto – così ben descritto dall'autrice nella nota finale aggiunta al romanzo – è insomma nel titolo stesso, dove la presenza del dichiarato

<sup>18</sup> La poesia (trad. it. a cura di G. Cacciapaglia) è ripresa da: IDEM, *Poesie I (1895-1908)*, a cura di G. Baioni e A. Lavagetto, Torino, Einaudi – Gallimard Biblioteca della Pleiade, 1994, p. 341. Nel testo, il corsivo è nostro.

<sup>19</sup> Cfr. C. PELLEGRINO, *Cade la terra*, Firenze, Giunti, 2015: in seguito, sarà indicato semplicemente con Ct.

<sup>20</sup> Ivi, p. 215.

calco rilkiano dà al *cadere* una valenza più ampia e profonda. Alento, il paese immaginario del salernitano che prende forma e vita nel testo, è anche Roscigno e la sua lenta, inarrestabile frana che rende ogni giorno sempre meno sicure le case, perché «il paese dirupava e i suoi abitanti si indebitavano a causa delle continue perdite, dei muri caduti, dei solai sfondati da ricostruire almeno una volta all'anno»<sup>21</sup>. È Roscigno con alcuni dei suoi luoghi canonici, come la piazza dell'olmo, cuore pulsante della comunità (*La casa dell'olmo* è il titolo della prima delle tre sezioni in cui è articolato il romanzo); ed è ancora Roscigno, per la memoria consapevole e affettuosa della sua ultima abitante (suor Dorina, così chiamata dai più Teodora Lorenzo, la donna scomparsa ottantacinquenne qualche anno fa che, negli anni sessanta del secolo scorso, al tempo del definitivo abbandono del «paese che cammina» da parte di tutti, anche dei suoi fratelli, aveva preferito rimanere da sola nella misera casa paterna), la cui vicenda esistenziale rivive in gran parte qui, nelle pagine della Pellegrino, nel volto e nei gesti del personaggio che occupa per intero la scena. Ma Alento è soprattutto il paese che racchiude in sé tutti gli altri paesi abbandonati o destinati ad esserlo, del Meridione d'Italia e non solo, quasi desiderosi alla fine soltanto di silenzio e di oblio. È il luogo delle rovine e degli abbandoni che sollecita altri sguardi, altri occhi più attenti su rovine e abbandoni, alla ricerca di un varco segreto per ascoltarne le voci, le storie, le vite: quasi un luogo nascosto e come sospeso nel tempo, dove di colpo il mondo dei vivi entra in contatto e si confonde con quello dei morti, in un dialogo spesso senza parole.

La copiosa intertestualità del romanzo, si diceva poc'anzi. Se è l'abbandonologa stessa a parlare dei non pochi autori, soprattutto poeti, che ha sentito molto vicini nei lunghi mesi della preparazione e della stesura del libro (Alfonso Gatto, Leopardi, Caproni, Pascoli, Montale e Rilke, a voler ricordare alcuni nomi soltanto<sup>22</sup>), sull'altro versante – quello di una auspicata e puntuale fruizione del testo – sarà compito poi di ogni più attento e agguerrito lettore portare alla luce le molteplici tracce lasciate da quell'incontro/scontro con i tanti modelli letterari appena citati, e valutarne la reale portata ai fini della costruzione di un nuovo, coinvolgente linguaggio. Infatti, con la mente e con gli occhi posati sulle pagine di *Cade la terra*, quasi sedotti dalla ricchezza di una prosa inusuale – non tutta la narrativa italiana del nuovo millennio, insomma, si ritrova a fre-

<sup>21</sup> Ivi, p. 68. Naturalmente il paese inventato prende il suo nome dall'omonimo fiume Alento, che scorre a poca distanza da Roscigno.

<sup>22</sup> Ivi, p. 216.

quentare, soddisfatta e felice, i sentieri di quel «nobile intrattenimento» di un pubblico di media cultura, di cui recentemente si è scritto<sup>23</sup> – si ha spesso la sensazione come di un fiume di libri che scorre lentamente sotto le parole, una sorta di fiume carsico ricco di memorie improvvisate, echi forse inconsapevoli di altre atmosfere, o di vere e proprie citazioni di autori più o meno famosi, che ogni tanto abbandona il sottosuolo, per emergere alla luce del sole, come accade nello spazio occupato dalle epigrafi poste ad apertura di ognuna delle tre parti del libro: i versi di *Amore della vita* (da *La storia delle vittime. Poesie della Resistenza*, 1966) di Gatto, per la prima (*La casa dell'olmo*, pp.11-71); quelli di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* (da *Ossi di seppia*, 1925) di Montale, per la seconda (*L'attesa*, pp.73-177); e, infine, quelli de *Il giorno dei morti* (da *Myricae*, 1891-1903) di Pascoli, per la terza (*La cena*, pp.179-212).

Un romanzo, dunque, che custodisce nei suoi confini una massa enorme di frammenti verbali prelevati da altri universi letterari. E sono parole, frasi, versi memorabili, pagine intere con cui ci si è confrontati, senza mai avvertire alcuna forma d'angoscia verso il modello, volta per volta, prescelto, come accade ad esempio per il pascoliano *Convito d'ombra* (da *Odi e inni*, 1906-1913), fonte ispiratrice (anzi, dichiarata) di una scena importante, e poi riprodotto, in parte, in un brano del libro: Pascoli («Quale è quel ronzio di parole? ... / Di memorie parlano, e d'un paese / morto, e d'una terra che fu», vv.1, 13-14<sup>24</sup>); Pellegrino («Cos'è stato quel ronzio di parole, poco fa? ...Parlavano di memorie, e d'un paese morto, e d'una terra che fu»<sup>25</sup>). Forse – per il particolare contesto in cui vivono ancora una volta – sarebbe meglio chiamarle reliquie, reliquie di mondi in rovina e destinati a sparire, che faticosamente si cerca di strappare al silenzio incombente, come irrinunciabili tessere per un coerente discorso dell'abbandono: reliquie spesso abilmente nascoste nel testo e destinate, perciò, a sfidare l'acribia anche dell'attento studioso di universi cartacei messi con cura a confronto.

E da un fantasma letterario, dal suo corpo, dalla sua voce, dal suo nome medesimo, prende forma e vita la protagonista stessa del romanzo. In *Grandi speranze* (1860-1861) di Dickens, Estella è la ragazza amata intensamente, senza speranza di esserne riamato, da Pip, la giovane voce narrante del libro. L'ha adottata colei che Manganelli ha definito «una

<sup>23</sup> Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

<sup>24</sup> G. PASCOLI, *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1974, vol. II, p.764.

<sup>25</sup> Ct, pp. 188 e 189.

delle più pure, insondabili invenzioni dickensiane»<sup>26</sup>, la Miss Havisham perennemente in abito da sposa e come reclusa in una tenebrosa «camera in attesa» (a ricordo incancellabile del tradimento subito dall'uomo che amava, volontariamente sparito nel giorno stabilito per le nozze): l'ha adottata e quasi costruita come sottile, insospettabile arma da usare ogni volta per l'agognata vendetta dell'affronto di allora, perché lei dovrà suscitare un sentimento d'amore in colui che le mostri attenzione, senza però ricambiarlo neppure in minima parte, anzi soltanto per farlo soffrire. Nelle ultime pagine, i due amanti mancati – reduci delusi da una vita che ha regalato loro infelicità, pentimenti e rancore – alla fine si incontrano, quasi per caso, senza volerlo. Si incontrano nei pressi di ciò che rimaneva della casa nobiliare di Miss Havisham, distrutta anni prima da un incendio, nel quale aveva trovato la morte anche lei: in un giardino oramai incolto, dove «qualche vecchia pianta di edera aveva rimesso radici e cresceva verde su quieti cumuli di rovine», ed era anche possibile «distinguere il luogo dove si trovava una volta ogni singola parte della vecchia casa, la birreria, i cancelli, le botti», un incontro che prelude soltanto ad una futura e serena amicizia («Le presi la mano nella mia, e uscimmo dal luogo in rovina»<sup>27</sup>). La Estella di *Cade la terra*, la nuova vita letteraria del personaggio dickensiano, insomma, viene proprio da lì, da quella scena di desolazione e abbandono, da quello sguardo affettuoso sulle rovine e dal rifiuto di ogni corrispondenza amorosa.

E questo intenso e impegnativo legame con una antenata di così acclarata importanza, la protagonista del romanzo italiano non cerca di celarlo neppure, anzi lo esibisce ben volentieri in diversi momenti della sua vita, come quando – ad esempio – riflette sullo strano rapporto che l'ha tenuta legata negli anni a Marcello, il suo corteggiatore perennemente deluso:

Ma fintanto che è restato, Marcello è stato per me un'abitudine e i suoi tentativi di baciarmi solo un soffio muto. Lui sapeva e perdonava, dal momento che io non ne avevo colpa. Ciò che poteva darmi, me lo aveva dato. Ma io che sapevo? Solo questo, che è difficile restituire amore quando non se ne è avuto; è addirittura faticoso riconoscerlo se non c'è stato modo di conoscerlo. Questo non mi giustifica, anzi mi opprime e mi angustia. Lo stesso amore, la stessa tenerezza, avrei potuto darli a lui, nello stesso modo in cui li dava a me, imparando dai suoi gesti impacciati così come me li offriva, giorno dopo giorno<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> G. MANGANELLI, *Tutto chiaro? Sì, una stupenda minacciosa oscurità*, in «Il Messaggero», 23 aprile 1987.

<sup>27</sup> CH. DICKENS, *Grandi speranze*, trad. it. a cura di M. Sestito, Milano, Garzanti, 1996, pp. 538, 539 e 541.

<sup>28</sup> Ct, p. 119.

Ancora una volta, dunque, per il personaggio dickensiano avviato lungo i sentieri di un'altra esistenza, la dichiarata incapacità/impossibilità di ricambiare un sentimento d'amore rimasto tenace nel tempo. «In realtà, non sono stata che una monaca spogliata, rimasta nel gorgo di una inettitudine tutta mia», dice Estella nella medesima pagina, riassumendo in poche parole le vicende travagliate della sua vita. Infatti, era entrata giovanissima in un monastero di Napoli, pensando così di aver trovato la sua strada; ma dopo appena due anni, di notte, era scappata con addosso l'abito monacale, rispondendo forse a un richiamo, improvviso e irresistibile, proveniente dal proprio paese, Alento, dove pensava di ritrovare in piedi, e ancora abitabile, la vecchia casa materna, che però non c'era più, perché «non aveva retto alla terra molle e si era consegnata al suolo, alla sua fiorente collezione di morte»<sup>29</sup>. Rimasta sola e indigente in una rigida giornata di febbraio, era stata assunta, non ancora ventenne, dalla famiglia del notaio Giorgio de Paolis come istitutrice del figlio Marcello, allontanato da scuola all'età di dodici anni, per «essere ammansito in casa, perché in classe mi rifiutavo di seguire le lezioni, e anche di stare nel banco»<sup>30</sup>: sono parole dello stesso ragazzo, l'altra voce del romanzo, e anche l'altro sguardo sulle cose, contrapposto a quello di Estella (gli undici capitoli che costituiscono la prima parte del libro danno conto, proprio con reale alternanza, dei medesimi eventi, ora narrati da lui e ora da lei).

Istitutrice di un ragazzo difficile e poi accolta nella nuova famiglia come una di casa, se si è sempre fermata sulla soglia anche quando la corte di Marcello si faceva più insistente e decisa, Estella ha dato comunque il suo amore, lo ha intensamente vissuto, ma in una direzione diversa, che le è apparsa ogni giorno più chiara nel corso del tempo: Alento, luogo esemplare di rovine e abbandoni, il paese che «poteva ormai essere polvere»<sup>31</sup>, se lei avesse rinviato più a lungo il ritorno. E di Alento ha amato ogni cosa, le sue strade, le sue case, anche quell'olmo che «sembrava un monumento, simile tanto a una grossa statua di cui però non aveva l'immobilità»<sup>32</sup>, un amore divenuto ancora più grande nel momento in cui ne è rimasta l'ultima, tenace e coraggiosa, abitante. Ed è stato allora che ha compreso di avere in sé un innato talento, una dote preziosa, forse stretta parente della più lucida e mansueta follia: uno sguardo capace di vedere un mondo diverso dentro il mondo visibile agli

<sup>29</sup> Ivi, p. 13.

<sup>30</sup> Ivi, p. 31.

<sup>31</sup> Ivi, p. 13.

<sup>32</sup> Ivi, p. 17.

altri<sup>33</sup>, e sentirsi a suo agio soltanto nei luoghi consegnati a un definitivo abbandono.

In un processo quasi naturale di antropomorfizzazione di tutto ciò che la circonda, la casa dove ha scelto di vivere – dopo che anche Marcello si è trasferito nel nuovo borgo più sicuro, lontano dalla frana perenne – nella quale «il vento ha rotto le persiane e dentro l'intonaco viene via dalle pareti», le appare come «una bestia morente che tenta il riposo»<sup>34</sup>, e che «si sforza di tenere ferme le travi, stringe le pareti come fossero braccia attorcigliate a un ventre»<sup>35</sup>. Ma non è solo la vecchia casa dei de Paolis il suo regno, lo spazio cioè dove cerca di strappare al silenzio tutte le cose ad essa legate, le memorie di tante vite consumate nel tempo: Estella si sente di colpo investita da una più grande e pietosa missione verso l'intero paese oramai abbandonato da tutti. «È in quei momenti che mi chiedo, come per un conforto, se ci fu il paese o se il paese fu un sogno, se fu solo una magica impostura», perché «seppure impreciso nella memoria, so che è esistito e perdura e vaga lento nella luce che è restata»<sup>36</sup>: contemplare, insomma, con altro sguardo – lo sguardo di una abbandonologa sempre più consapevole – lo spettacolo triste dei tanti abbandoni, forse potrà almeno in parte sottrarli alla morte, ridando loro la consistenza di una realtà concretamente vissuta, pure in giorni molto lontani.

Vera e propria sacerdotessa dei ricordi, amorosa custode delle memorie – piccole e grandi – di una intera comunità scomparsa, Estella alla fine sente quasi il dovere di entrare in tutte le case, violando il silenzio in cui sono immerse, per ascoltarne il respiro segreto e anche le voci di chi non c'è più:

Nelle case che sono aperte, con le finestre accostate, come se i vecchi abitanti dovessero tornare da un momento all'altro, entro in continuazione e le ragnatele mi si attaccano alla faccia. In questa desolazione, subito si fanno avanti i fotogrammi di una visione strana, evocabile. Vedo a un tratto tutti i parti e le morti che le hanno attraversate, tutte le età di chi vi ha abitato. Le madri con i figli in braccio, pesanti come sassi; le vecchie, strette nelle vesti del loro eterno lutto; i padri, con i corpi insidiati dal terrore, perché vivere fra le montagne non li ha preservati dalla miseria. Cammino sulle mattonelle che si muovono e entro nelle cucine che hanno ancora le collane di peperoni appese al soffitto, cucine in cui si è appena mangiato,

<sup>33</sup> È una immagine usata per definire il singolare sguardo di W. Benjamin in: G. MARCENARO, *Dissipazioni*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

<sup>34</sup> Ct, p. 54.

<sup>35</sup> Ivi, p. 203.

<sup>36</sup> Ivi, p. 158.

con i camini che mandano odore di fuliggine, anneriti dal fumo che nelle sere di venti imbrogliati tornava indietro, riempiendo le stanze<sup>37</sup>.

E in tutte le case, solo sfiorando gli oggetti con le mani e con gli occhi – memoria ancora una volta rilkiana (quella, appunto, del *Malte*) – riporta la vita, almeno si illude di farlo: nella follia che le ha invaso la mente, ad ogni suo quotidiano passaggio è come se il tempo delle cose (il tempo della inutilità) si riconciliasse di colpo con quello degli uomini, e riprendesse di nuovo a scorrere lento, quasi l'abbandono e la morte fossero soltanto allucinante invenzione di un sogno. «Finché i muri reggono, i miei ospiti esistono. Li tengo qui con me e li riporto alla loro vita di prima»<sup>38</sup>: Gabriel, il protagonista joyciano dell'ultimo dei racconti di *Gente di Dublino* (1914), rivela tutto il suo stupore quando si accorge che – a seguito della scoperta del primo, innocente e lontano amore confessatogli dalla moglie – «la sua anima aveva avvicinato la regione in cui dimora la folla sterminata dei morti»<sup>39</sup>; Estella, al contrario, non mostra disagio a frequentare fantasmi, anzi i morti – i suoi poveri morti – li cerca lei stessa, proprio nei luoghi in cui essi sono vissuti. E nella mente ne ospita tanti oramai, che costituiscono una piccola schiera, le cui vite «in bianco e nero raccontano storie di esclusione e di ingiustizia, nell'attesa di un avvenire che si annunciava roboante ma che poi arriva a mani vuote»<sup>40</sup>. Malinconiche storie di emarginazione e miseria, di tragedie improvvise e devastanti, storie di vinti che solo il tenace ricordo di lei – il suo sguardo – trattiene ancora per poco fra le estreme rovine delle case, che furono a lungo il loro rifugio. «Lo sai che se cesso di pensarti, tu muori, istantaneamente», dice tra sé il partigiano Milton, con la mente rivolta alla sua Fulvia misteriosamente scomparsa. «Ma non temere, io non cesserò mai di pensarti»<sup>41</sup>. Nei ricordi di Estella, nel suo sguardo, vi è la stessa potenza: pensare intensamente qualcuno, è regalare all'altro una vita.

Con procedimento circolare in qualche misura, il romanzo incomincia così descrivendo i preparativi per un incontro conviviale, una sera di

<sup>37</sup> Ivi, p. 77.

<sup>38</sup> Ivi, p. 186.

<sup>39</sup> J. JOYCE, *I morti* (1907), in *Gente di Dublino*, trad. it. a cura di M. Papi, Milano, Garzanti, 1976, p. 213.

<sup>40</sup> A. PETRAZZUOLO, *Quelle vite in bianco e nero nella grande casa dell'olmo: i vinti nell'epopea del '900*, in «La Repubblica» (ediz. Napoli), 11 aprile 2015.

<sup>41</sup> B. FENOGLIO, *Una questione privata* (1963), a cura di G. Lagorio, Milano, Garzanti, 1982, p.173.

novembre, in attesa di misteriosi invitati («Io porterò in tavola ravioli di ricotta, poi fagotti di castagne che quest'anno son venuti meglio, infine fichi secchi che con cura ho riempito di noci»<sup>42</sup>), e finisce con l'arrivo di una piccola folla di morti (sono essi i convitati che Estella – la sua mente, la follia del suo sguardo – ha voluto “vedere” ancora una volta accanto a sé, disposti in ordine intorno alla tavola) e la cena, che ben presto però prende una piega diversa da quella che lei immaginava. «Nel giro intorno al tavolo la mia principale preoccupazione è vedere se i miei ospiti hanno accolto bene i regali per loro»<sup>43</sup>: desiderando e pensando di regalare un breve momento di gioia, Estella ha destinato ad ognuno un piccolo dono, che rivela qualche legame con le delusioni e le tragedie delle loro vite lontane (sarà, magari, anche un berretto da banditore ufficiale del Comune, sempre promesso e mai consegnato nelle mani del vecchio Giacinto, morto forse con il dolore di non averlo mai avuto), quasi a volerle cambiare a tutti, *post-mortem*, quelle esistenze. Ma non è questo il mutamento che desiderano i morti! Il regalo sincero e affettuoso di lei potrebbe servire soltanto a modificare qualche dettaglio, non a inventare per loro una vita radicalmente diversa:

Se non riuscite a fare a meno di noi, chiamateci pure, ma non per ricordarci chi siamo. Chiamateci per farci indossare abiti di vento. Toglieteci da questa pena di polvere, è insano lasciarci bocconi. Fateci camminare in mezzo a voi con passi burattini, leggeri e volubili. Chiamateci per cambiarci i destini<sup>44</sup>.

Come le mummie leopardiane delle *Operette*, i morti – ridestati di colpo, qui, e per poco – chiedono proprio alla donna ragione dei loro destini infelici e della loro condizione, della vicenda esistenziale che li ha consegnati per sempre al continente sterminato dei vinti. E gli invitati di Estella ne sono soltanto una piccola schiera (di un oscuro paese del Sud), che vorrebbe parlare a nome di tutti, rivelando l'ipocrisia di chi gode ancora della luce del sole e dichiara amore verso di loro («Questi loro ricordi non ci concedono tregua, ci spossano», dice uno<sup>45</sup>), e pronunciando, alla fine, misteriosi e devastanti giudizi, come quello espresso da Maccabeo: «Quello che voglio dirvi, ora che la cena è finita, è che da qui possiamo raccontarvi di voi molto più di quanto credete di sapere di noi. Se la morte è venuta, amici cari, è anch'essa passata»<sup>46</sup>. Non a caso,

<sup>42</sup> Ct, p. 7.

<sup>43</sup> Ivi, p. 187.

<sup>44</sup> Ivi, p. 198.

<sup>45</sup> Ivi, p. 189.

<sup>46</sup> Ivi, p. 199.

dunque, la Pellegrino ha definito queste sue pagine anche una sorta di consapevole omaggio a *Il giorno del giudizio* (1979) di Salvatore Satta<sup>47</sup>.

★★★

«In quale mano sua figlia nascondeva la pietra che lo avrebbe ferito a morte?»: questa frase, estrapolata a caso dal secondo romanzo della Pellegrino – che segue le pagine di *Cade la terra* di appena due anni<sup>48</sup> – pure nel breve respiro in cui si spegne il suo suono, rivela tutto lo spessore di un particolare linguaggio, il singolare sentiero cioè lungo il quale una inconfondibile prosa, anche nella nuova opera, costruisce i personaggi e le storie del suo piccolo mondo. Infatti, ogni attento lettore non potrà non notare l'apparizione improvvisa, consapevole o non, fra le poche parole del testo, di una memoria letteraria molto puntuale – il notissimo *Ferito a morte* (1961) di Raffaele La Capria, appunto – che ripropone ancora una volta l'icastica immagine dell'immenso fiume di libri che sembra quasi attraversare sotterraneamente le pagine, sulla quale ci siamo soffermati in più punti, analizzando il primo romanzo, quella intensa e ricercata intertestualità, insomma, che costituisce oramai il segno distintivo della scrittrice. Su di essa, è la Pellegrino stessa ad accendere fasci di luce quando, nella sua immancabile nota finale presente anche nel nuovo romanzo, parla di «quanto la poesia – questa cosa preziosa che è di tutti e che sbaraglia i muri di confine – possa rendere la vita più lieta, più riuscita»<sup>49</sup>, e ricorda i molti autori che ha sentito particolarmente vicini nel tempo doloroso ed esaltante della scrittura, dai quali ha preso comunque qualcosa, alla luce del sole (un'idea, una immagine, un verso, pure una sola parola), anche per strapparla all'oblio e darle altra vita: da Gatto a Montale, da Antonia Pozzi a Emily Dickinson, da Dante a Leopardi e a Borges, e poi, disordinatamente, Tibullo, Pessoa, Kierkegaard, Freud, Cioran, Anatole France e l'imprescindibile Rilke, lasciando nell'ombra tanti altri nomi lì ricordati, di scrittori e poeti, famosi o ai più ignoti in gran parte.

Ma, al di là delle confessioni d'autore, più o meno sincere talvolta (come ogni buon critico sa), è il testo medesimo poi – le tantissime tracce, cioè, palesi o nascoste con cura, che il confronto serrato con numerosi altri testi ha come lasciato sul campo, fra le parole delle pagine

<sup>47</sup> Ivi, p. 216.

<sup>48</sup> C. PELLEGRINO, *Se mi tornassi questa sera accanto*, Firenze, Giunti, 2017: in seguito, sarà indicato semplicemente con Smt. Il brano riportato è a p. 156.

<sup>49</sup> Ivi, p. 230.

scritte – a rivelarla nella sua più reale sostanza<sup>50</sup>: e sono opere e autori famosi, che i personaggi del romanzo scoprono di amare con particolare trasporto e che di colpo – solo a ripeterne il nome – illuminano in modo più intenso il suo singolare orizzonte (da *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain a Kafka, dai *Promessi sposi* di Manzoni a Montaigne, fino a Balzac); ma anche frammenti poetici rubati ad altri universi, o parole consumate dall'uso e fatte rivivere sotto altro cielo, citazioni esibite o sottili agnizioni testuali, materiale prezioso da cui prende forma un discorso narrativo, uno stile di particolare spessore<sup>51</sup>.

Come per il precedente romanzo, comunque, anche qui quella forte, quasi incontenibile vocazione intertestuale della Pellegrino è già presente nel titolo scelto: non più parole rilkiane, perché *Se mi tornassi questa sera accanto* è il verso iniziale di una poesia di Alfonso Gatto (*A mio padre*, da *La storia delle vittime*, cit.), chiamata poi (con i suoi primi 9 versi dei 18 complessivi) a svolgere la funzione di prima delle due epigrafi del testo (la seconda è della poetessa Antonia Pozzi). Ma essa è pienamente operante nei nomi stessi dei personaggi principali della vicenda narrata: Giosuè e Nora, i due genitori, e la figlia Lulù. La ragazza non ha niente in comune con l'omonima creatura demoniaca nata dalla penna di Frank Wedekind, così come il disagio esistenziale e familiare di Nora è di natura del tutto diversa rispetto a quello vissuto dall'eroina di Ibsen, e – infine – l'uomo è del tutto estraneo alla dimensione di un vate e poeta: eppure sono proprio i loro nomi – quei nomi – a collocarli, già al loro primo apparire, in una particolare dimensione di fantasia letteraria, e anche di attesa, quasi fossero personaggi fuggiti via dalle pagine di altri libri o da altri contesti, perché divorati dal desiderio di nuove avventure, di altre vite e di altri corpi più accoglienti da abitare.

Non più Alento-Roscigno, ma è pur sempre un piccolo paese del salernitano (di cui non viene mai rivelato il nome) a costituire lo spazio in cui nasce e si consuma il romanzo, la triste vicenda esistenziale della modesta famiglia Pindari. Giosuè, il padre, è figlio di contadini, ha studiato con enormi e quotidiani sacrifici, è stato fortunato ad avere ottenuto un impiego statale, ma continua ad amare in modo viscerale la terra, la sua campagna ricca di alberi, attraversata da un fiume (il suo «fiumeterra», da cui nasce ogni cosa). Nella sua vita, tre date importanti che lo hanno se-

<sup>50</sup> Sul tema, cfr. M. DI GESÙ, *Cronache familiari dal paese di "Fiumeterra"*, in «La Repubblica», 10 aprile 2017.

<sup>51</sup> Cfr. M. BLPOLITI, *Quando l'amore non vince. Pellegrino conferma un uso poetico della lingua*, in «L'Espresso», 2 aprile 2017.

gnato per sempre: 1980, l'anno della morte dell'unico fratello, Giovanni, e del devastante terremoto del 23 novembre (e, proprio in quei giorni drammatici, la nascita in lui di un profondo ideale socialista, a seguito della visita di Sandro Pertini nelle zone colpite); 1989, l'anno del muro di Berlino crollato, con tutta la simbologia lì presente, e della nascita della figlia Lulù; 1992, l'anno della grande delusione, della crisi dei partiti tradizionali e della fine del PSI, il suo partito. Nora è sua moglie, la donna bellissima venuta da un paese di mare. A suo tempo, ha accolto la proposta di matrimonio di lui, solo per «vendicarsi dell'uomo che l'aveva ferita mortalmente e andarsene dal paese, sottraendosi per sempre al comando del padre e alla sua vista»<sup>52</sup>. Con tali premesse, la vita coniugale non poteva che diventare un terreno di scontro continuo, con improvvise manifestazioni di odio talvolta, un clima di forte tensione aggravato dai segni di una malattia mentale degenerata con gli anni, condannando la donna ad una condizione di pura sopravvivenza, del tutto straniera al mondo e a se stessa.

In tale contesto, la nascita tanto desiderata della figlia Lulù ha portato soltanto brevi momenti di gioia, spazzati via ogni volta da sempre nuovi dolori. Anzi, crescendo in una famiglia che, mai come in questo caso, è stata davvero «la fossa di raccolta delle spoglie di ciascuno, lo spurgo dei catarrhi, dei cattivi odori»<sup>53</sup>, la ragazza ha accettato docilmente di adattarsi «al destino di sversatoio che i genitori approntano per lei»<sup>54</sup>. Il padre, fin da piccola, si è impegnato a far nascere in lei l'amore per la terra, parlandole della potenza del fiume accarezzato con le mani ogni giorno, ottenendo alla fine una solenne promessa: Lulù lo aiuterà a rendere concreta l'utopia socialista coltivata con tenacia nel tempo (la costruzione in campagna, nella sua campagna, di una «Città dell'Ignoto Ideale», per la quale ha già pronta una breve Costituzione, la Carta Suprema), iscrivendosi alla facoltà di Agraria, abbandonando così la sua vocazione segreta («Le sarebbe piaciuto studiare i lirici greci e in generale i poeti, quelli poco noti»<sup>55</sup>), e cancellando dal proprio orizzonte anche il più naturale sentimento d'amore verso l'altro sesso (si pensi al breve legame sentimentale con il giovane salernitano, brutalmente interrotto dal geloso Giosuè). La madre, poi, sempre più sprofondata nell'abisso della

<sup>52</sup> Smt, p. 91.

<sup>53</sup> Ivi, p. 155.

<sup>54</sup> A. PETRAZZUOLO, *Padre, figlia e un dolore segreto*, in «La Repubblica» (ediz.Napoli), 18 marzo 2017.

<sup>55</sup> Smt, p. 119.

follia, ha provato amore e odio verso di lei, l'ha considerata amica o nemica, secondo il suo mutevole umore. E la figlia, a sua volta, si è sentita ben presto investita del ruolo di madre di una madre malata e ritornata bambina nei gesti – quasi sorella dell'Elisa voce narrante di *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante – fino a divenirne l'attenta, affettuosa badante. «Ho avuto una famiglia impossibile, ma c'è un limite a quanto possiamo sopportare. Oltre quel limite, si muore o si fugge»<sup>56</sup>: e Lulù ha preferito fuggire, andare lontano senza una meta precisa, nel 2013, dopo aver conseguito la laurea in Agraria, inutile oramai.

È da qui che inizia il romanzo, cioè da una lettera che Giosuè scrive alla figlia, assente da casa da oltre due anni, senza dare alcuna notizia di sé: ad essa ne seguono altre 16 che, inserite in brevi capitoli, dove una voce narrante fuori campo ricostruisce, senza un preciso ordine cronologico, l'intera vicenda familiare dei Pindari, occupano per intero lo spazio della prima parte del libro (*Di qua dalle mura*, pp.7-160). Ogni lettera, chiusa in una bottiglia, viene affidata alle acque del fiume, nella speranza che possa giungere un giorno fra le mani della destinataria e che la stessa possa finalmente far risentire la sua voce lontana: e in ognuna di esse Giosuè, oltre a raccontare a Lulù le cose accadute in famiglia durante la sua assenza (l'evoluzione della malattia della madre, soprattutto) e a pregarla di voler ritornare sui suoi passi, apre lentamente la strada a un pentimento sofferto, per ciò che ha fatto e per ciò che non ha fatto a lei a suo tempo. L'epistolario a una voce sola – com'è destino di tutti gli epistolari che nascono da una consapevole finzione letteraria – diventa, dunque, lo schermo necessario sul quale si muovono le ombre, i fantasmi d'amore, del rancore non del tutto sopito, o di un perdono con tanta sofferenza invocato. Le lettere del padre – com'è naturale che fosse – non giungeranno mai alla figlia, destinate a rimanere soltanto documento di una segreta e dolorosa conversione sentimentale.

La seconda parte del romanzo (*Di là dalle mura*, pp.161-228) è interamente dedicata a Lulù, alla vita trascorsa lontana dal proprio paese: dove si ritrova, cioè, il suo sguardo (la sua personale lettura) sulle stesse vicende raccontate, in modo diverso, da Giosuè. Dopo aver girovagato a caso, è giunta finalmente a un approdo: la casa costruita sul margine di un fiume da Andreone, l'uomo «di mancati incontri e tempo scaduto», con «un'irrequietezza che non dominava, voleva essere qui e altrove, e né qui né altrove»<sup>57</sup>. Vero fratello d'anima – scopre con stupore Lulù,

<sup>56</sup> Ivi, p. 203.

<sup>57</sup> Ivi, p. 197.

ascoltando il racconto della sua vita passata – perché anche lui ha avuto una famiglia difficile, un rapporto conflittuale con il padre, che lo ha spinto un giorno a fuggire: e a costruirsi un'esistenza diversa, da consumare ai margini della società, padrone della sua solitudine. Ma è proprio la vicinanza di lui – le sue riflessioni quotidiane intorno al loro comune destino – a sciogliere in lei quel rancore accumulato negli anni verso i genitori lontani. Con immagine perfettamente circolare, così congeniale alla mente della Pellegrino e alla sua strategia letteraria, il romanzo – che ha preso avvio da una lettera, di Giosuè alla figlia – si conclude con una lettera, la lunga lettera di Lulù ai suoi genitori, che apre le porte a una possibile riconciliazione: «Vorrei che mi raggiungeste per Natale, qui dove mi trovo. Preparerò un buon pranzo, con il pane croccante e tutto; portate voi il vino»<sup>58</sup>.

Un'esile trama, dunque, la storia di una famiglia di un piccolo paese del Sud, con i suoi conflitti e le sue incomprensioni, che di colpo si scioglie e poi, alla fine, sembra rimettere insieme i suoi fili spezzati. Una storia semplice, per dirla con Sciascia, ma raccontata in una lingua poetica impegnata a dare alle parole e alle cose una rinnovata verginità, e amorosamente ricostruita fino in fondo, in tutti i suoi snodi, attraverso un singolare e lucido sguardo, lo sguardo dell'abbandonologa, cioè, che non viene mai meno. La storia di Giosuè, infatti, di Nora e Lulù – come ogni altra vicenda umana – è ancora una volta qui, rilkianamente, aria che si cambia: ciò che conta davvero è il piccolo mondo (fatto di cose e di case) cui è toccato ospitarli per il tempo breve della narrazione. È un mondo in cui il tempo delle cose procede insieme a quello dell'uomo e poi, di colpo, lo sopravanza e lo abbandona al suo destino di morte, un mondo dove una casa disabitata e rimasta identica nel tempo attrae e respinge, perché custode di misteriosi segreti (pp.142-143), e altre case sembrano possedere davvero un'anima che mostra – volta per volta – gioia o tristezza (pp.157-158), o anche un corpo del tutto simile a quello dell'uomo, perché «facevano smorfie, ridevano o erano sul punto di urlare, qualcuna persino fischiava»<sup>59</sup>.

«Come per le cose abbandonate, tiro via qualche parola dalla polvere della dimenticanza»<sup>60</sup>, scrive la Pellegrino a conclusione della sua nota finale, accennando ai tanti vocaboli strappati di forza al silenzio (come *giuncaie*, *morchioso*, *guazza*, *displuvio*, appartenenti a dialetti destinati a

<sup>58</sup> Ivi, pp. 227-228.

<sup>59</sup> Ivi, p. 68.

<sup>60</sup> Ivi, p. 231.

morire; o come *disperanza*, ripreso da un verso di Vincenzo Monti), per confessare alla fine: «Ho a cuore la perdita, le storie di ferite. Ho a cuore chi siede nel buio»<sup>61</sup>. Nel romanzo il volto dell'abbandonologa è quello di Nora: è lei che si trova a suo agio nel frequentare i luoghi del dolore, dell'abbandono e della morte; è lei che partecipa in modo quasi naturale e convinto a funerali di persone sconosciute, mettendo su carta le sue impressioni, gli incontri imprevisti con la gente che si ritrova per l'ultima volta accanto al defunto, e nascondendo poi i suoi brevi racconti in luoghi dove la figlia possa un giorno trovarli. Come nel romanzo della Morante la piccola Elisa – solo leggendone le lettere scritte a nome dell'amato cugino Edoardo, quasi posseduta dal suo demoniaco fantasma – comprende la vera natura della madre Anna, così la cartella nella quale sono raccolte le materne *Cronache dai funerali* che ha ritrovato poco alla volta nel tempo, rovistando per casa, e che – per la singolare forma in cui sono redatte (l'inchiostro invisibile, che può essere letto soltanto da chi ne conosca la reale natura; le parole collocate da destra verso sinistra, per cui la pagina andrà sempre vista attraverso uno specchio, e altre stramberie) – la sola Lulù è in grado di leggere e comprendere appieno, si rivela alla fine uno scrigno ricco di cose preziose, dove più preziosa di tutte è una sorpresa imprevista. Forse perché convinta che «i morti sono la parte più fragile di noi, quella che ha perduto l'illusione dell'immortalità»<sup>62</sup>, e vedendo lei stessa come «un essere tutto orientato alla perdita»<sup>63</sup>, Nora aveva praticato quella strana scrittura non come ennesimo rifugio dalle sue quotidiane paure e follie, ma per guidare la figlia verso i suoi pensieri segreti, per lanciarle un estremo messaggio, per lasciare alla fine proprio a lei, come dono più caro, il suo sguardo sul mondo».

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 83.

PAROLE CHIAVE

Carmen Pellegrino, luoghi, abbandoni, letteratura.

ABSTRACT

«C'è un tempo delle cose, dove gli uomini non ci sono più: non ne muovono i fili», dove le case abbandonate (di paesi abbandonati, talvolta) «hanno porte che fanno le smorfie e canne fumarie che sembrano nasi, e raccontano così le storie di chi le abitò»: la mente della Pellegrino (sono suoi, infatti, i brani citati) si abbandona ad un viaggio ininterrotto fra le cose inutili e morte, per coglierne – nella scia di memorabili pagine di Rilke – il linguaggio segreto. Così sono nati i romanzi *Cade la terra* (2015) e *Se mi tornassi questa sera accanto* (2017). Questo saggio li analizza nella loro realtà di testi letterari, ma vuole soprattutto inserirli in un orizzonte più ampio, nel quale l'interesse verso i piccoli paesi abbandonati o destinati ad esserlo, lo sguardo teso ad esplorarli e raccontarli con occhi nuovi si manifestano in forme e voci diverse: si pensi soltanto all'antropologo Vito Teti e al poeta Franco Arminio.

«There is a time of things, where men are no longer there: they don't pull the wires», where houses abandoned (in abandoned countries, sometimes) «have doors that put a grimace and chimneys like noses, and tell the stories of those who lived there»: Pellegrino's mind (infact, cited passages are her's) abandons itself into an uninterrupted journey between useless and dead things, to reach – following memorable Rilke's pages – the secret language. So take place the novels *Cade la terra* (2015) and *Se mi tornassi questa sera accanto* (2017). This essay analyzes them in their reality of literary texts, but above all aims to put them into a wider horizon, in which the interest in small towns abandoned or “next to be”, the view aiming to explore and tell with new eyes take different shapes and voices: mentioning for example the anthropologist Vito Teti and the poet Franco Arminio.

«L'UOMO DEVE FARE, NON DIRE QUELLO CHE PENSA»:

FRANCESCO DE SANCTIS FRA CRITICA MILITANTE E IMPEGNO POLITICO

Sorprendente e disarmante è l'attualità del pensiero di Francesco De Sanctis di fronte allo spettacolo, assai poco edificante, che offre il panorama politico, culturale e civile dell'Italia alle soglie del XXI secolo. Il critico irpino non solo si è dimostrato acuto interprete della realtà risorgimentale e post-risorgimentale, ma è stato anche uno straordinario anticipatore delle problematiche che ancora oggi, seppur in un contesto politico-culturale differente, imbrigliano la vita civile del Paese; le soluzioni ai mali atavici dell'Italia, così brillantemente e appassionatamente indicate, restano inattuata, relegate a un piano teorico e attendono, dopo un secolo e mezzo, di essere tradotte in realtà. La straordinaria concretezza del pensiero desanctisiano, sapientemente fondato sul connubio tra letteratura e politica, tra critica militante e azione pedagogica, si alimentò per tutta la vita di un'ostinata fiducia nella possibilità di cambiamento e di riscatto del Sud, affinché si potesse un giorno arrivare a un'Italia davvero unita:

la fiducia che pervade il professore sul cambiamento del Sud grazie non alla provvidenza o all'affarismo dei padroni della politica locale, ma alla forza dei meridionali onesti, di quanti credono che solo l'Ida, l'utopia concreta fatta azione può trasformare i processi storico-sociali e colmare i ritardi accumulati in secoli di sudditanza e di fatalismo, colmando, finalmente, il divario tra le "sue Italie"<sup>1</sup>.

Un'«utopia concreta» intesa quale «sintesi di una rinnovata felicità del vivere e di un fondato realismo scientifico, antidoto contro i pericoli sia degli "idealismi teologici e metafisici" sia del trasformismo»<sup>2</sup>. Ebbene, tale ossimoro rende a pieno lo scontro per certi versi titanico tra la

<sup>1</sup>T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, Biblioteca di «Studi Desanctisiani», Pisa-Roma, Serra, 4, 2019, p. 131.

<sup>2</sup> Ivi, p. 98.

possibilità e la fattibilità, tra la bellezza del messaggio desanctisiano e le storture della realtà italiana; un ideale che aspetta ancora di essere compiutamente calato nel reale, per dirla con De Sanctis, e che ad oggi resta, pur nella sua perpetua attuabilità, un'utopia.

De Sanctis può essere considerato sotto le più disparate prospettive, ma resta innanzitutto un intellettuale d'azione<sup>3</sup>; una vocazione all'agire che si concretizza ad esempio nell'osmotica sintesi tra l'impegno letterario e quello politico, poli entro cui prendono forma l'azione e il pensiero desanctisiani. Sintomatica in tal senso la definizione di realismo che De Sanctis fornisce nel celebre saggio su Zola:

Il realismo in arte oggi ha il carattere di una reazione sfrenata. [...] Il mio realismo lo esprimo in poche parole. La sua sostanza è questa che nell'arte bisogna dare una più lunga parte alle forze naturali e animali dell'uomo, cacciare il revê e sostituirvi l'azione. [...]. L'uomo deve fare, non dire quello che pensa. Ma nell'azione dee trasparire il suo pensiero [...]. [...] Per una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa, educata nell'arcadia e nella rettorica come genialmente è la nostra, il realismo è un eccellente antidoto<sup>4</sup>.

In effetti il realismo rappresenta, nel pensiero desanctisiano, l'anello di congiunzione tra letteratura e politica, in quanto la centralità dell'azione, attraverso cui si esplica la militanza critica e politica, scaturisce proprio dalla predilezione accordata dal critico alla dimensione reale secondo un approccio modernamente scientifico:

Merito del realismo è di dare all'uomo una esatta conoscenza delle sue origini, del suo ambiente, delle sue forze, de' suoi mezzi e della sua missione in questa terra. L'uomo si dee avvezzare a non desiderare se non quello che può conseguire [...]. Nutrirsi di varie cogitazioni è da eremita o da bramino; la mira dee essere l'azione. Questa è virile educazione di popoli adulti, e a questo ci mena la scienza<sup>5</sup>.

La militanza in ambito culturale si basa su un principio di fondo: la convinzione del valore pedagogico dell'arte da cui scaturisce la predilezione per quegli autori, come Dante e Machiavelli, che, superando

<sup>3</sup> «De Sanctis è il teorico dell'azione, del pensiero che si immerge nella prassi». Ivi, p. 101.

<sup>4</sup> F. DE SANCTIS, *Zola e l'Assommoir*, Milano, Treves, 1879, ora in Id., *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, in *Opere di Francesco De Sanctis*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1972, XIV, pp. 82-83.

<sup>5</sup> Id., *L'educazione dell'ideale*, in Id., *Scritti politici*, raccolti da G. Ferrarelli, Napoli, Morano, 1889, p. 158. Cfr., oltre al fondamentale discorso *La scienza e la vita* (1872), gli articoli *L'ideale, Il realismo moderno, La misura dell'ideale del 1877 e L'educazione dell'ideale e Il limite del 1878*.

la dimensione particolare, hanno saputo parlare non solo ai lettori del loro tempo ma anche a quelli dei secoli successivi. Dante è «l'Eroe del nostro Risorgimento», il cui pensiero attraversa trasversalmente passato, presente e futuro: «[i]n questo pensiero generalizzato e idealizzato ci è il passato, ma ci è ancora l'avvenire; ci è il temporaneo e il contingente, ma ci è anche il sostanziale e l'immortale»<sup>6</sup>. Le sue idee costituiscono la base del pensiero moderno in una dimensione sovranazionale:

Ciò che di Dante rimane, sono le sue idee, divenute parte della vita italiana, e di un significato così generale, che si possono chiamare europee, le basi del mondo moderno, la chiave del nostro avvenire: l'affrancamento del laicato, e l'unificazione delle razze<sup>7</sup>.

Machiavelli, unico vero erede della lezione dantesca, è per De Sanctis il «borghese del Risorgimento», un «borghese moderno» in cui vi è «lo spirito ironico del Risorgimento con lineamenti molto precisi de' tempi moderni»<sup>8</sup>.

Per contro il Professore si scaglia con beffarda ferocia contro la nutrita schiera di autori che concepiscono la scrittura come mero esercizio letterario, e in particolare contro la poesia convenzionale e artificiosa della corte federiciana, quella che il critico definisce «gaia scienza»:

la coltura siciliana avea un peccato originale. Venuta dal di fuori, quella vita cavalleresca, mescolata di colori e rimembranze orientali, non avea riscontro nella vita nazionale. La gaia scienza, il codice d'amore, i romanzi della Tavola rotonda [...] tutto questo era penetrato in Italia, e se colpiva l'immaginazione, rimaneva estraneo all'anima e alla vita reale<sup>9</sup>.

Il primo grande limite di questa poesia consiste nella assoluta mancanza di riscontro con la realtà. Essendo arte di importazione non è in grado di penetrare nell'anima del poeta e nel tessuto sociale e culturale della realtà che deve rappresentare. Un qualcosa di estrinseco che viene artificialmente e forzatamente sovrapposto alla realtà senza di fatto raccontarla. Il secondo insuperabile limite, che scaturisce quale conseguenza del primo, è l'obiettivo della scrittura; essendo congenitamente lontana dal reale si riduce a puro divertimento e a sterile prassi retorica:

<sup>6</sup> ID., *Onorate l'altissimo poeta*, «L'Italia», a. III, n. 137, 20 maggio 1865, ora in *Opere di Francesco De Sanctis*, cit., *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, a cura di Franco Ferri, Torino, Einaudi, 1972<sup>2</sup>, ivi, vol. XV, pp. 410-412.

<sup>7</sup> ID., *Il pensiero di Dante*, «L'Italia», a. III, n. 138, 21 maggio 1865, ivi pp. 412-414.

<sup>8</sup> ID., *Storia della letteratura italiana*, introduzione di René Wellek, Milano, BUR, 2018<sup>7</sup>, p. 601.

<sup>9</sup> Ivi, p. 71.

La poesia non è una prepotente effusione dell'anima, ma una distrazione, un sollazzo, un diporto, una moda, una galanteria. È un passatempo, come erano le corti d'amore, è la gaia scienza, un modo di passarsela allegramente [...] facendo sfoggio della dottrina d'amore. [...] Concetti, immagini, sentimenti, frasi, metri, rime, tutto è forzato, tormentato, oltrepassato, sì che il lettore ammiri la dottrina, lo spirito e le difficoltà superate<sup>10</sup>.

Questo tipo di poesia presenta quei connotati che De Sanctis addita come i più grandi mali del pensiero: la contingenza e il particolare. Di conseguenza con la fine dell'epoca in cui fiorì e si sviluppò fu inesorabilmente destinata all'oblio:

Con la caduta degli Svevi questa vivace e fiorita coltura siciliana stagnò [...]. La rovina fu tale, che quasi ogni memoria se ne sparse, ed anche oggi, dopo tante ricerche, non hai che congetture, oscurate da grandi lacune<sup>11</sup>.

Da una parte Guido delle Colonne e Jacopo da Lentini, dall'altra Dante e Machiavelli; e attraverso questa netta contrapposizione tra gaia scienza e poesia del vivente De Sanctis dà forma concreta al realismo, individuando nella diversità tra questi due distinti modi di poetare «il nodo ideologico della *Storia della letteratura italiana*, il cui sguardo è sempre indirizzato verso un quadro europeo della cultura»<sup>12</sup>.

La polemica desanctisiana nei confronti della gaia scienza investe anche il versante squisitamente linguistico e stilistico, in quanto la poesia sviluppatasi presso la corte federiciana mirava alla purezza della lingua e alla eleganza dello stile. Una letteratura alta che si allontana dalle forme espressive vicine al popolo e che prende le distanze in maniera piuttosto perentoria dal dialetto e dalla poesia popolare:

in Sicilia troviamo appunto un volgare cantato e scritto, che non è più dialetto siciliano e non è ancora lingua italiana, ma è già, malgrado gli elementi locali, un parlare comune a tutt'i rimatori italiani, e che tende più e più a scostarsi dal particolare del dialetto<sup>13</sup>.

Tentativo linguisticamente apprezzabile destinato però a scontrarsi con il vivo interesse critico e sociale di De Sanctis nei confronti delle forme espressive dialettali<sup>14</sup>. D'altra parte uno degli obiettivi della *Storia*

<sup>10</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>11</sup> Ivi, p. 78.

<sup>12</sup> T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, cit., p. 20.

<sup>13</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 66.

<sup>14</sup> Sull'importanza e il ruolo della letteratura popolare cfr., tra gli altri, A. PIROMALLI,

della letteratura italiana consiste proprio nel voler colmare il divario fra letteratura alta e letteratura bassa, nel segno di una letteratura propriamente nazionale che contribuisca in modo determinante alla costruzione di una coscienza del popolo italiano:

uno dei temi ricorrenti nella *Storia* è proprio il baratro che, in passato, ha diviso la letteratura italiana colta da quella popolare, baratro che De Sanctis spera si stia restringendo ai suoi tempi. Con la sua fede nella democrazia, egli vuole contribuire a questa riconciliazione. È per questo che, polemicamente, deve svalutare ogni forma di letteratura troppo apertamente ricercata e orgogliosamente erudita, sorda a ogni istanza sociale, perché tutta presa da questioni retoriche e tecniche<sup>15</sup>.

La serrata critica desanctisiana nei confronti della «gaia scienza»<sup>16</sup> anticipa di qualche decennio l'analoga battaglia culturale di Luigi Pirandello che, ripercorrendo la tradizione italiana, individua due opposte scuole letterarie: i fautori dello «stile di parole» e quelli dello «stile di cose». Convinto sostenitore di quest'ultimo, il drammaturgo siciliano alla stregua di De Sanctis polemizza fortemente contro quegli autori che, amanti del bello stile, dell'eleganza formale e della vuota retorica, si allontanano dalla concretezza del reale. Ed è interessante notare come nel celebre discorso su Giovanni Verga, tenuto il 3 dicembre 1931, vero e proprio manifesto programmatico dello «stile di cose», Pirandello indichi, quali

---

*Letteratura e cultura popolare*, saggio introduttivo di T. Iermano, Roma, FAP, 2012. In una prospettiva decisamente desanctisiana Piromalli rivendica il ruolo imprescindibile della cultura popolare all'interno della cosiddetta letteratura ufficiale; cultura che, soprattutto in alcuni delicati frangenti storici, concorre in maniera decisiva alla formazione di una coscienza nazionale. Osserva Toni Iermano nel saggio introduttivo: «Subito dopo l'unificazione nazionale e l'inizio del grande brigantaggio la letteratura dialettale fu interprete veritiera del disagio popolare rispetto alla deludente conclusione del Risorgimento sulle grandi questioni del lavoro e della giustizia sociale. La poesia dialettale si fece portatrice del malessere e della protesta contro un potere pronto a negare le idealità civili che avevano concorso alla costruzione del mito della patria». Ivi, p. 8. Va anche detto che Piromalli rimprovera al De Sanctis una visione della «calabresità» puramente idealizzata e letteraria, che non considera le profonde ragioni storiche, sociali e culturali che, ad esempio, alimentavano il sentimento antifrancese e il brigantaggio: «La "calabresità" fu un dato a priori romantico-letterario postulato idealisticamente da Francesco De Sanctis [...] esso era per De Sanctis un dato negativo perché nella Calabria mancava il "contenuto patriottico e civile" della letteratura settentrionale sicché la letteratura romantica calabrese era [...] "leggerezza di contenuto", "vuoto sentimento", "vuota immaginazione". [...] La "calabresità" socio-antropologica di De Sanctis non ha una genesi reale bensì letteraria». Ivi, pp. 78-80.

<sup>15</sup> R. WELLEK, *Introduzione a F. DE SANCTIS, Storia della letteratura italiana*, cit., p.V.

<sup>16</sup> Cfr. il capitolo I della *Storia della letteratura italiana (I Siciliani)*.

modelli da seguire per una letteratura saldamente ancorata alla realtà, gli stessi autori citati da De Sanctis:

Due tipi umani, che forse ogni popolo esprime dal suo ceppo: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati di uno «stile di cose», gli altri d'uno «stile di parole»; due grandi famiglie o categorie di uomini che vivono contemporanei in seno a ogni nazione [...]. [Nello stile di parole] le cose non tanto valgono per sé quanto per come sono dette, e appare sempre il letterato o il seduttore o l'attore che vuol far vedere com'è bravo a dirvele [...]. [Nello stile di cose] la parola che pone la cosa [...] una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono davanti sí che voi ci camminate in mezzo, vi respirate dentro, le toccate [...]. Lungo tutto il cammino della nostra letteratura corrono ben distinte e quasi parallele queste due categorie di scrittori e possiamo seguirle, accanto e opposte, dalle origini ai nostri giorni: Dante e Petrarca; Machiavelli e Guicciardini; l'Ariosto e il Tasso; il Manzoni e il Monti; Verga e D'Annunzio. [...] in questa nostra Italia miracolo di sensi e di valori ha più diritto di cittadinanza chi sa dire più parole che cose [...] Ma a chi sa durar questo sforzo [...] si ritorna. A Dante, sempre, si ritorna. Si ritorna a Machiavelli. Si ritorna all'Ariosto. Si ritorna al Leopardi e al Manzoni. E si ritorna a Giovanni Verga<sup>17</sup>.

Accanto ai modelli desanctisiani tornano in Pirandello anche le medesime contrapposizioni tra autori che hanno segnato le diverse epoche della nostra tradizione letteraria: Dante-Petrarca e Machiavelli-Guicciardini per esempio. Sono quelle antinomie letterarie che, disseminate lungo tutta la *Storia*, ne costituiscono l'impalcatura critico-interpretativa.

La *Storia della letteratura italiana* rappresenta la sintesi perfetta del pensiero del Professore non solo in termini puramente letterari ma anche politici, civili e culturali in senso lato. Letteratura e politica, come detto, sono inscindibili e complementari nella *Weltanschauung* desanctisiana; entrambe pervase da una «tensione pedagogica che innerva in ogni momento il suo lavoro critico, la sua opera di uomo politico, il suo slancio esistenziale»<sup>18</sup>. E sono proprio alcuni degli scrittori celebrati nella *Storia* a costituire un possibile ponte tra i due versanti, a partire da Machiavelli<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> L. PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia* in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1993<sup>5</sup>, pp. 391-426: pp. 391-393.

<sup>18</sup> T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, cit., p. 71.

<sup>19</sup> «Superato [...] il graduale ma rettilineo processo di emancipazione dal "sistema" hegeliano come tale, che coincide col maturarsi, da un lato, del suo realismo politico [...]; dall'altro lato, della sua poetica realistica, il De Sanctis trova nella forma mentale del Machiavelli quella esemplarità paradigmatica cui tende naturalmente ogni scoperta intellettuale». M. T. LANZA, *Introduzione* a F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, in *Opere di Francesco De Sanctis*, cit., XIV, p. XXI.

L'uomo, come Machiavelli lo concepisce, [...] [h]a la faccia moderna dell'uomo che opera e lavora intorno ad uno scopo. [...] Risecatì tutti gli elementi sopraumani e soprannaturali, [Machiavelli] pone a fondamento della vita la patria. La missione dell'uomo su questa terra, il suo primo dovere è il patriottismo, la gloria, la grandezza, la libertà della patria<sup>20</sup>.

E di missione parla lo stesso De Sanctis quando, invitato a far parte del governo, rifiuta perché impegnato nella stesura della *Storia*:

quando io in Firenze scrivevo la mia *Storia della letteratura*, mi fu due volte offerto il potere: la prima volta dal Lanza, la seconda volta dal Rattazzi, ed io dissi: No, ho una missione a compiere; mi è più caro a rimanere in questi studi; e credo che ne sia uscito qualcosa di più interessante che tutti i Ministeri<sup>21</sup>.

Di ascendenza machiavelliana è anche il rifiuto desanctisiano degli ismi che hanno da sempre infettato la cultura italiana: fatalismo, determinismo, provvidenzialismo a cui si aggiungono gli ismi ottocenteschi del trasformismo, del servilismo e dell'immobilismo. Così De Sanctis nel capitolo XV della *Storia*:

Il mondo non è regolato da forze soprannaturali o casuali, ma dallo spirito umano [...]. Il fato storico non è la provvidenza, e non la fortuna, ma la «forza delle cose», determinata dalle leggi dello spirito e della natura. [...] Perciò la storia non è accozzamento di fatti fortuiti o provvidenziali, ma concatenazione necessaria di cause e di effetti, il risultato delle forze messe in moto dalle opinioni, dalle passioni e dagli interessi degli uomini<sup>22</sup>.

La battaglia culturale di Francesco De Sanctis non è mai stata fine a sé stessa, perché il tentativo perseguito per tutta la vita con tenacia e passione di ri-costruire un'identità nazionale forte ubbidisce alla volontà di contribuire alla formazione di un'identità politica, culturale, civile e sociale necessaria alla crescita di un Paese nuovo che andava incontro a sfide inedite e difficili<sup>23</sup>. La militanza letteraria è funzionale all'impegno politico, così come la militanza politica non è che il coerente e naturale prolungamento

<sup>20</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 594-595.

<sup>21</sup> ID., *Scritti politici*, cit., p. 259. Cfr. anche T. IERMANO, «Voi non potete arrestare una pietra lanciata nello spazio». Il Grand Tour desanctisiano del 1880 (e la questione dei partiti), «Studi Desanctisiani», Pisa-Roma, Serra, 6, 2018, pp. 43-64.

<sup>22</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 599.

<sup>23</sup> «Alla letteratura doveva spettare il compito di instaurare una rappresentazione "vivente" dell'idea di nazione nella prassi per superare quel contesto dell'ozio, del diletantismo e della noia in cui la cultura dogmatica, arcade e retorica aveva fatto precipitare la vecchia Italia della corruttela e della decadenza». T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, cit., p. 70.

e completamento dell'impegno intellettuale; non a caso per il De Sanctis ministro dell'Istruzione e parlamentare è prioritaria la lotta all'analfabetismo e l'innalzamento del livello culturale soprattutto nelle regioni in cui tale livello era deficitario come nel Mezzogiorno. Le fortunate formule desanctisiane dell'ideale calato nel reale, dell'inscindibilità tra forma e contenuto e della situazione non ubbidiscono a una mera scelta programmatica volta a giustificare il favore accordato a quegli autori che, lungi dall'immaginazione, dalla retorica e dall'allegoria, hanno saputo raccontare concretamente il reale con passione e sentimento, riuscendo contestualmente a guardare oltre le contingenze del proprio tempo. Tali principi rappresentano bensì i cardini di quella vita *activa* su cui fondare l'esistenza di ogni individuo nel perseguimento di un obiettivo comune che, nella fattispecie, consiste nel realizzare l'unità non solo politica dell'Italia.

Emblematico in tal senso *Un viaggio elettorale*, che ben rappresenta la vocazione desanctisiana a fondere militanza intellettuale e politica nel segno di un meridionalismo volto a denunciare e smascherare i vizi atavici ed endemici del Sud. Si tratta di un documento dalla straordinaria portata sociologica e antropologica, in cui la *pars construens* e la *pars destruens* sapientemente architettate rivelano un De Sanctis intento in una rivoluzionaria opera di rinnovamento: abbattere le metamorfiche strutture (anche mentali) dell'*ancien régime* e gettare le basi del nuovo edificio democratico. Un progetto culturale e politico che ricalca, in un contesto storico evidentemente diverso, quello cinquecentesco di Niccolò Machiavelli:

Papato e impero, guelfismo e ghibellinismo, ordini feudali e comunali, tutte queste istituzioni sono demolite nel suo spirito. E sono demolite, perché nel suo spirito è sorto un nuovo edificio sociale e politico. Le idee che generarono quelle istituzioni sono morte, non hanno più efficacia di sorta sulla coscienza, rimasta vuota. E in quest'ozio interno è la radice della corruzione italiana. Questo popolo non si può rinnovare se non rifacendosi una coscienza. Ed è a questo che attende Machiavelli. Con l'una mano distrugge, con l'altra edifica. Da lui comincia, in mezzo alla negazione universale e vuota, la ricostruzione<sup>24</sup>.

Tutto ciò determina la singolarità della posizione desanctisiana all'interno del panorama politico italiano del secondo '800<sup>25</sup>. De Sanctis, con

<sup>24</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 592-593.

<sup>25</sup> Come sottolinea Toni Iermano, il pensiero politico desanctisiano costituisce «una indiscussa lezione di coraggio e di democrazia avanzata». T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, cit., p. 99.

le dovute cautele, può essere definito in tanti modi differenti (mazziniano, garibaldino, «arcigaribaldino»<sup>26</sup>, moderato, uomo di sinistra, anticlericale), ma su tutte le possibili etichette politiche e sull'appartenenza a questo o a quel partito domina incontrastata la fede nella rinascita del Paese (nel segno del bene e dell'interesse comuni), quel profondo senso di italianità che si può tradurre con il termine di 'patriottismo' secondo l'accezione fornitaci dallo stesso De Sanctis nel celebre discorso tenuto a Trani il 29 gennaio 1883:

Io non sono propriamente un uomo di partito, non ho animo partigiano. La mia inclinazione è non di guardare dentro nel partito, ma di guardare al disopra, là nel paese [...]. I partiti sono tanto più forti, quanto meno pensano a sé e più pensano al paese; [...] Questo è quello che io chiamo il patriottismo di un partito, quel sentire viva e presente la patria in mezzo al partito [...] quel tenersi in continua comunicazione con tutto il paese. [...] E, perché tutti sanno che io, pur rimanendo fedele al mio partito, mi ci sto volentieri al di sopra, tutt'i partiti politici mi stimano e mi vogliono bene [...] guardando in me più il patriota che l'uomo di partito<sup>27</sup>.

L'impegno desanctisiano in favore della modernizzazione del Sud, affinché il seme della coscienza nazionale e civile mettesse radici anche nelle regioni più arretrate, si concretizza nella lotta all'ignoranza, considerata il principale e più ostico nemico da combattere. De Sanctis, fermamente convinto che la questione meridionale sia innanzitutto una questione culturale, auspica l'avvio di un serio processo di riforme strutturali che investano l'istruzione e la scuola. L'ignoranza e l'analfabetismo non vanno combattute a schioppettate ma attraverso l'educazione civica e l'istruzione scolastica. La priorità è «creare e valorizzare il capitale umano»<sup>28</sup>, *conditio sine qua non* per un reale sviluppo del Meridione. Da ministro dell'Istruzione De Sanctis illustra tali linee programmatiche in un discorso tenuto alla Camera dei Deputati il 13 aprile del 1861, in cui ribadisce, tra l'altro, la libertà dell'insegnamento universitario e l'urgente necessità di riorganizzare l'istruzione elementare e tecnica, individuando nell'ignoranza la causa principale dell'immobilismo, del servilismo e

<sup>26</sup> Così si definisce De Sanctis in una lettera del maggio 1866 alla vigilia della terza guerra d'Indipendenza. Cfr. ID., *Epistolario (1863-1869)*, a cura di A. Marinari, Giovanni Paoloni, Giuseppe Talamo, Torino, Einaudi, 1993, p. 437.

<sup>27</sup> ID., *Discorso di Trani*, in ID., *I partiti e l'educazione e l'educazione della nuova Italia*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi, 1970, pp. 513-514

<sup>28</sup> T. IERMANO, *Una vita di avventure, di fede e di passione. Nuovi saggi critici su Francesco De Sanctis*, cit., p. 114.

della sudditanza del Sud<sup>29</sup>. Nel concludere la sua risposta all'interpellanza dell'on. Carlo Alfieri, De Sanctis offre un quadro tanto desolante quanto realistico del sistema scolastico italiano; ma proprio tale consapevolezza unitamente al coraggio può innescare il cambiamento di quello che il critico definisce, in senso negativo, «sistema»:

Noi abbiamo innanzi un sistema radicato in consuetudini secolari; noi abbiamo un cumulo di regolamenti, che formano come un'avanguardia di carta a questo sistema; noi abbiamo una folla di autorità scolastiche, una folla di uomini cresciuti nell'antico sistema; abbiamo una burocrazia organizzata; abbiamo, vorrei scegliere una parola dolce, dei consorzi d'uomini, stretti in alleanza difensiva ed offensiva a favore di questo sistema. Le difficoltà le ho comprese e le ho misurate; e se, o signori, la Camera vorrà darmi favore ed appoggio, se alla Camera non mancherà la fede in me, io oso promettervi che a me non mancherà il coraggio<sup>30</sup>.

Le soluzioni indicate da De Sanctis ai mali secolari dell'Italia e del Meridione traggono la loro validità ed efficacia dalla profonda conoscenza che il Professore ha del Mezzogiorno e dalla maturazione di una coscienza propriamente meridionalistica. Da uomo del Sud De Sanctis ha ben presenti vizi e virtù del popolo meridionale e per questo offre una chiave di lettura assai moderna e coerente. Il meridionalismo desancti-siano si tiene alla larga da qualsiasi forma di paternalismo ma anche di spirito compassionevole nei confronti di individui che la Storia ha spesso sottomesso e relegato a uno status di servilismo e immobilismo; condizione che però non è imputabile soltanto a una volontà esterna se è vero che, come afferma il Principe di Salina, protagonista del *Gattopardo*, ciò che i siciliani vogliono (leggasi meridionali) è il «desiderio di oblio», il «desiderio di morte», il «desiderio di immobilità»:

In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di 'fare'. Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate; [...] da duemila cinquecento anni siamo colonia. Non dico per lagnarmi: è in gran parte colpa nostra; ma siamo stanchi e svuotati lo stesso. [...] Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Su questo aspetto cfr. ID., *L'Operaio di Gerusalemme. Francesco De Sanctis e la formazione della Nuova Italia*, in *Francesco De Sanctis 1817-2017*, a cura di E. Biagini, P. Orvieto, S. Piazzesi, «Rivista di Letteratura Italiana», 1, XXXV, 2017, pp. 209-234.

<sup>30</sup> F. DE SANCTIS, *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, cit., p. 99.

<sup>31</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, a cura di N. Polo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, pp. 170-171. Si tratta di quella che F. Orlando definisce «attrazione regressivamente erotica per la morte».

Gli uomini del Sud non sono esenti da colpe, il ritardo del Mezzogiorno non è unicamente imputabile a «fatalità esteriori» come ammette saggiamente Don Fabrizio; e tra queste colpe spicca quell'innata propensione a ritenersi diversi, unici, responsabile nel corso dei secoli di quel senso di superiorità di chi guarda con sarcastico distacco a coloro che si affannano in nome delle leopardiane «magnifiche sorti e progressive». Le parole con cui Don Fabrizio declina l'invito del piemontese Chevalley a diventare Senatore del Regno, ad essere parte attiva nel nuovo processo storico-politico del Paese, riflettono in maniera esemplare questa attitudine mentale ed esistenziale o, per dirla con Tomasi di Lampedusa, quella «terrificante insularità d'animo»<sup>32</sup>.

La naturale vicinanza ai bisogni della popolazione del Sud e il desiderio di veder realizzata l'unità del Paese portano De Sanctis a condurre quotidianamente, in Parlamento e nelle piazze di paesini sperduti, la battaglia per la rinascita del Mezzogiorno; battaglia condotta con la lucida consapevolezza non solo delle ingiustizie patite dai meridionali ma anche delle loro responsabilità e di limiti mentali e culturali non imputabili a fattori esterni. L'immobilismo lampedusiano o il familismo di ascendenza derobertiana – «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri» – costituiscono per lui gli ostacoli principali che occorre superare se si vuole proseguire lungo la strada del progresso culturale e civile, ancor prima che economico e sociale, del Mezzogiorno.

De Sanctis insomma è giudice imparziale e questo approccio serio e ragionato rende il suo meridionalismo straordinariamente moderno ed efficaci le soluzioni proposte. Fede, coraggio, passione, lealtà e consapevolezza sono le armi con cui, in letteratura come in politica, De Sanctis si è battuto in nome di un'«utopia concreta» che attende ancora di essere tradotta in realtà.

MICHELANGELO FINO

Cfr. F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 73.

<sup>32</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 173.

## «GRAMSCI SARÀ VENDICATO». PAOLO RICCI AL TRENO DEI BAMBINI

La foto (ripresa dall'Archivio Carbone) mostra il treno mentre sta per partire per Bologna dalla stazione centrale di Piazza Garibaldi a Napoli. Alcuni bambini si sporgono dai finestrini, altri osservano timidamente la scena dall'interno, con le facce accostate ai vetri. Giù, a salutarli, ci sono le loro mamme e tante donne e militanti del Partito Comunista Italiano. Colpisce sulla fiancata esterna della carrozza ferroviaria la scritta a grandi caratteri: «Gramsci sarà vendicato». E un po' più avanti: «Viva Togliatti». Osservando con più attenzione la folla accalcata sul marciapiede, mi è sembrato di riconoscere una figura a me familiare. Così ho allargato l'immagine, e mi è parso subito chiaro: quell'uomo con il basco che volge lo sguardo in alto verso i bambini è Paolo Ricci, mio indimenticabile amico e maestro, critico d'arte e di teatro, pittore, un intellettuale che ha avuto un ruolo di primo piano nella cultura napoletana del Novecento. A questo punto, stimolato anche da una delle prime, suggestive pagine del bel romanzo di Viola Ardone, *Il treno dei bambini*, – quando si narra delle «mamme nostre che ci verranno a salutare prima della partenza»<sup>1</sup> – mi sono ricordato di quel giorno – forse agli inizi degli anni Ottanta – quando l'artista critico napoletano, insieme al piccolo volume *Una esperienza popolare del dopoguerra per la salvezza dei bambini di Napoli* di Gaetano Macchiaroli<sup>2</sup>, editore e dirigente del PCI, mi segnalò, donandomelo, un suo articolo sulla storia (di cui ero completamente all'oscuro) dei tanti piccoli napoletani che nel dopoguerra furono ospitati da famiglie di lavoratori del Centro e del Nord Italia per sottrarli alla povertà e alla fame in un periodo in cui – come rileva Giulia Buffardi nel suo *Il comitato per la salvezza dei bambini di Napoli* – il Pci affrontò il problema del suo rapporto

<sup>1</sup> V. ARDONE, *Il treno dei bambini*, Torino, Einaudi, 2019, p. 37.

<sup>2</sup> Editò da Arte Tipografica per conto della Federazione provinciale del Partito comunista italiano, Napoli, 1979.

con le masse cercando essenzialmente di interpretare i loro fondamentali bisogni<sup>3</sup>. Ho impiegato un po' di tempo, ma alla fine sono riuscito a recuperare tra le mie carte anche il testo di Ricci: porta la data del 21 febbraio 1947 (lo stesso periodo in cui fu scattata la foto del treno in partenza da Napoli) ed è pubblicato da «La Voce», il giornale socialcomunista diretto da Mario Alicata. L'articolo ci sembra importante per diversi motivi. Il primo riguarda un aspetto della personalità di Ricci talvolta trascurato. Egli, infatti, nato a Barletta nel 1908 ma vissuto sempre a Napoli sino alla morte avvenuta nel 1986, è soprattutto conosciuto come pittore e critico (tra l'altro, tra i maggiori esegeti del teatro di Raffaele Viviani<sup>4</sup>, di cui fu anche scenografo<sup>5</sup>, di Eduardo e Peppino De Filippo), mentre è poco noto come militante del Pci, per il suo impegno meridionalista, per la sua partecipazione alla lotta per liberare la città dal nazifascismo; una drammatica scelta di opposizione al Fascismo che ritorna spesso nelle sue memorie, come nel racconto autobiografico *La torrida estate del '43*<sup>6</sup>, dove ricorda il suo arresto insieme ad altri cinquantadue compagni avvenuto nel corso di una riunione semiclandestina nella zona di Cappel-la Cangiani<sup>7</sup>. In molti suoi scritti, Ricci si interroga sulla condizione di miseria a Napoli, soprattutto sul dramma del lavoro che incombe sulla città come una secolare maledizione. Di fronte a questa ferita sempre aperta nella degradata realtà partenopea, a suo avviso, l'intellettuale, l'artista, soprattutto l'artista meridionale, non può assolutamente restare indifferente. Deve agire. Impegnarsi. Mettersi al servizio della collettività anche con la sua arte. Si spiega così la scelta di esporre, in pieno Fascismo, un quadro (di cui oggi purtroppo resta solo l'immagine fotografica in bianco e nero) dal titolo *Pomeriggio di un disoccupato* (1932), che gli organizzatori della mostra, irritati, mutarono nel più innocuo *Pomeriggio di mezza estate*<sup>8</sup>. Ma la desolata scena della casa d'appuntamento, con la don-

<sup>3</sup> G. BUFFARDI, *Il comitato per la salvezza dei bambini di Napoli 1946-1954*, introduzione di Guido D'Agostino, Roma, Editori Riuniti, 2016, p. 16.

<sup>4</sup> P. RICCI, *Ritorno a Viviani*, prefazione di Carlo Bernari, Roma, Editori Riuniti, 1979; saggio critico di particolare rilievo anche per l'epistolario (Viviani, Ricci, Betti) pubblicato in appendice.

<sup>5</sup> A. LEZZA, P. SCIALÒ, *Viviani*, Napoli, Colonnese, 2000, p. 36; A. GRIECO, *Ricci: la pittura nel teatro, il teatro nella pittura*, nel Catalogo della Mostra tenuta a Castel Nuovo Paolo Ricci, a cura di D. Ricci e M. Franco, Napoli, Electa, 2008, pp. 145-157.

<sup>6</sup> In *Le Quattro giornate*, a cura di G. Artieri, Napoli, Alberto Marotta Editore, 1963.

<sup>7</sup> È un'area della collina dei Camaldoli a Napoli.

<sup>8</sup> P. RICCI, *Arte e artisti a Napoli [1800-1943]*, Edizione Banco di Napoli, 1981, poi Napoli, Guida Editore, 1982, pp. 173-174.

na seminuda alle spalle dell'uomo che ha lo sguardo perso nel vuoto, resta come una immagine forte, antiretorica, evocativa di una realtà molto diversa da quella tronfia e demagogica propagandata dal regime. Anche nel dopoguerra, pur privilegiando l'attività giornalistica e artistica, Ricci non distoglie mai lo sguardo dalle più stridenti lacerazioni della capitale del Mezzogiorno. Emblematica, da questa angolazione, è la sua inchiesta sulla camorra, pubblicata nel 1959 da «Vie Nuove» col titolo *La camorra ieri e oggi. 150 anni di malavita napoletana raccontati da Paolo Ricci*<sup>9</sup>, dove – in anni in cui a Napoli si giungeva persino a negare la presenza del fenomeno malavitoso – ci illumina, in grande anticipo sui tempi, sul perverso intreccio tra mondo criminale e potere politico, muovendo nel contempo una severa critica anche ai «dirigenti socialisti che ereditarono dai giacobini certi pregiudizi aristocratici nei confronti del sottoproletariato napoletano»<sup>10</sup>. Una posizione in fondo anomala nell'ambito del fronte progressista, che ritorna nella sua analisi del laurismo, quando stigmatizza chi anche a sinistra si rifiuta di capire i problemi e la sostanziale buona fede che sono alla base della scelta del popolino napoletano, ed anche di certi personaggi guappeschi<sup>11</sup>, di sostenere il nuovo sindaco di Napoli. Ancora più esplicite al riguardo sono le affermazioni contenute in un articolo, del 1959, sulla commedia *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo De Filippo: «A nessuno balenò l'ipotesi che nel voto laurino si fosse espressa la scontentezza secolare di una massa umana continuamente sfruttata e irrisa, che non avendo ancora conquistata una coscienza classista, moderna, trovava nella pura protesta, nel ribellismo ingenuo e anarchico il modo di affermare comunque la sua presenza. Un uomo senza scrupoli come Lauro, del resto, alimentava con tutti i mezzi questa illusione, e mentre al Parlamento egli dava ai governanti clericali, sottobanco, il suo appoggio indiscriminato, a parola, nella aula del Consiglio comunale di Napoli, si riempiva la bocca di invettive e di accuse verso il governo di Roma»<sup>12</sup>. Come è noto all'indomani della Liberazione, egli fu anche tra i maggiori teorici e

<sup>9</sup> L'inchiesta di Ricci, pubblicata nel 1959 da «Vie Nuove» (dal n. 16 al n. 23), è stata rieditata nel 1989 col titolo *Le origini della camorra. 150 anni di malavita napoletana raccontata da Paolo Ricci*, prefazione di Maurizio Valenzi presentazione di Amato Lamberti, Napoli, Edizioni Sintesi.

<sup>10</sup> Ivi, p. 109.

<sup>11</sup> Ivi, p. 114.

<sup>12</sup> P. RICCI, *Il figlio di Pulcinella*, in «Il Contemporaneo», dicembre 1959; su questo si veda anche A. SAPIENZA, *Il padrone del vapore: teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro*, Napoli, Liguori Editore, 2015.

sostenitori del Neorealismo<sup>13</sup> (anche se non tralasciò mai del tutto la tensione sperimentale degli anni Trenta<sup>14</sup>, una adesione ai movimenti d'avanguardia europei testimoniata, tra l'altro, anche da un surreale bozzetto scenografico del 1932 per la commedia di Eduardo De Filippo *Chi è cchiù felice e 'me?*), e probabilmente – come ci spingono a ritenere alcune cronache del tempo<sup>15</sup> ebbe un ruolo non marginale nella “svolta neorealistica” di Eduardo con *Napoli Milionaria!*, commedia del 1945, che pubblicò a puntate sul quotidiano napoletano «La Voce», in quanto era responsabile della pagina culturale. È da notare, a questo proposito, l'attenzione che in un saggio su Eduardo del 1958 (sulla rivista «Cronache meridionali») egli dedica soprattutto alla parte finale del dramma, pensando alla figliolletta di Gennaro Iovine che ha assoluto bisogno di un medicinale per salvarsi: «Quella bambina» egli osserva «era Napoli ed il medicinale era la speranza del riscatto, la volontà del popolo di riconquistare dignità umana e lavoro»<sup>16</sup>. Si deve forse a questo sguardo che, come in un sogno di apertura e di liberazione, tiene insieme arte, società e vita, se il suo studio a Villa Lucia nel dopoguerra diventerà un centro vivo di cultura e di arte<sup>17</sup>, uno spazio aperto a scrittori e artisti italiani e stranieri di diverso orientamento poetico e ideale<sup>18</sup>, come (solo per citarne qualcuno) Paul Éluard, Nazim Hikmet, Max Ernst, Joris Ivens, Stephan Hermlin, Nicolás Guillén, Renato Caccioppoli, Carlo Levi, Renato Guttuso, Carlo Bernari, Ermanno Rea, Eduardo De Filippo, Vasco Pratolini, Pablo Neruda, di cui curò, nel 1952, *Los Versos del Capitàn*, le poesie d'amore che il poeta ed esule cileno dedicò a Mathilde Urrutia<sup>19</sup>. Negli anni Cinquanta, Ricci è anche

<sup>13</sup> Cfr. N. MISLER, *La via italiana al Realismo. La politica culturale artistica del P.C.I dal 1944 al 1956*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1976; sulle esperienze di Ricci nel dopoguerra cfr. M. FRANCO, *Paolo Ricci, oggi*, in *Paolo Ricci*, cit.

<sup>14</sup> Sulla partecipazione di Ricci ai movimenti d'avanguardia cfr. M. D'AMBROSIO, *I Circumvisionisti, un'avanguardia napoletana negli anni del fascismo*, Napoli, Edizioni Cuen, 1996.

<sup>15</sup> Cfr. U. BOSCO, *Il teatro alla napoletana*, in «Il Borghese», 15 ottobre 1950; P. GARGANO, *La passione civile: nel ricordo di Valenzi*, in «Il Mattino», Speciale Eduardo, 26 maggio 2000.

<sup>16</sup> P. RICCI, *Il teatro di Eduardo*, in «Cronache meridionali», Napoli, aprile 1958.

<sup>17</sup> Cfr. M. VALENZI, *Quello studio sulla collina*, nel Catalogo della Mostra tenuta a Napoli nel 1987 *Paolo Ricci: opere dal 1926 al 1974*, Napoli, Electa, 1987; D. RICCI, *Paolo Ricci a Villa Lucia*, in *Paolo Ricci*, cit.

<sup>18</sup> Cfr. P. RICCI, *Una presenza significativa nella Napoli del dopoguerra*, in AA.VV., *Pablo Neruda. Napoli Capri 1952/1979*, Napoli, Cooperativa Editrice Sintesi, 1980.

<sup>19</sup> *Los Versos del Capitàn* furono editi a Napoli (da Arte Tipografica e a cura di Paolo Ricci) nel 1952 in forma anonima per espressa volontà del poeta cileno. La pubblicazione, in un numero limitato di copie, fu possibile grazie a una sottoscrizione tra artisti e

molto attivo come organizzatore di mostre di artisti ai margini, fuori dai circuiti ufficiali e da logiche di mercato; nello stesso periodo e in anni successivi pubblica diversi saggi sulle espressioni più autentiche della nostra tradizione e cultura popolare – dalla sceneggiata alla poesia, alla canzone napoletana<sup>20</sup>. Ricci è stato anche un acuto osservatore dell'avanguardia teatrale napoletana e italiana degli anni Sessanta e Settanta del Novecento – per Vanda Monaco «l'intellettuale napoletano in quegli anni più disponibile alla emersione del nuovo»<sup>21</sup> – sostenendo artisti, attori emergenti di straordinario valore, come Leo de Berardinis, Carmelo Bene, Gennaro Vitiello, Mario e Maria Luisa Santella. Si impegnò, inoltre, nel dopoguerra, coinvolgendo il mondo dell'arte e l'intellettualità di sinistra, a sostenere le lotte degli operai napoletani contro i licenziamenti<sup>22</sup> e, come studioso d'arte, a valorizzare artisti trascurati dalla critica e spesso rimossi dalla memoria storica della città. Non a caso, egli fu appunto tra i promotori di una mostra di opere d'arte di importanti autori<sup>23</sup> che contribuì a rendere possibile quella straordinaria iniziativa per la salvezza dei bambini delle famiglie povere napoletane. Nel testo di Macchiaroli, cui abbiamo fatto cenno all'inizio, l'editore napoletano ci dà anche un singolare ritratto di Ricci, sostenendo che «lui era per il partito quello che per i Borboni era Vanvitelli e che era sempre affascinante vederlo all'opera perché Paolo univa all'estro e alla cultura un'umiltà artigiana, un amore per il manufatto artigiano ereditato dalla bottega di suo padre fabbro»<sup>24</sup>. Uno degli esempi più significativi di questa sua duttilità creativa e del suo amore per

---

intellettuali italiani e stranieri; su questo si veda anche di P. NERUDA, *Confesso che ho vissuto*, Torino, Einaudi, 1974; è inoltre da segnalare che *I Versi del Capitano* sono stati rieditati a Napoli nel 2002, sempre da Arte Tipografica di Angelo Rossi e con gli stessi caratteri della prima edizione; di notevole interesse per la ricostruzione del periodo del poeta cileno in Italia e a Napoli e per le informazioni sull'impegno di Ricci per rendere possibile la pubblicazione delle poesie d'amore di Neruda, è il volume di J. GÒNI, *Pablo e Matilde. I giorni dell'esilio*, Roma, Nova Delphi, 2018.

<sup>20</sup> Sull'attenzione di Ricci alle forme della cultura popolare, si segnalano in particolare, *Viviani nella poesia e nella vita napoletana*, in *Viviani. Poesie*, a cura di V. Pratolini e P. Ricci, Firenze, Vallecchi Editore, 1956; *Ferdinando Russo, il verismo e la fedeltà al documento umano*, in F. RUSSO, *Cronaca Nera*, Napoli, Edizione Bideri, 1962; *La "sceneggiata"*, in U. PISCOPO, G. D'ELIA, *Aspetti e problemi del Sud*, Napoli, Editrice Ferraro, 1977.

<sup>21</sup> V. MONACO, *La contaminazione teatrale. Momenti di spettacolo napoletano dagli anni cinquanta a oggi*, Bologna, Pàtron Editore, 1981, p. 156.

<sup>22</sup> P. RICCI, *Gli artisti con gli operai in lotta*, in «l'Unità», 13 luglio 1972.

<sup>23</sup> G. BUFFARDI, *Il Comitato per la salvezza dei bambini di Napoli 1946-1948*, cit., p. 57.

<sup>24</sup> G. MACCHIAROLI, *Una esperienza popolare del dopoguerra per la salvezza dei bambini di Napoli*, cit., p. 20.

il manufatto ben eseguito, riguarda proprio la progettazione (richiestagli dal Partito Comunista, ricorda Macchiaroli) di quel carro di Piedigrotta (di cui parla anche Viola Ardone nella parte finale del suo romanzo), dal titolo Nord Sud, che intendeva rappresentare simbolicamente proprio quel treno dei bambini che aveva unito qualche anno prima Napoli a Bologna. Il carro venne realizzato dagli operai dell'Ilva nello stabilimento di Bagnoli ancora in ricostruzione dopo gli ultimi, terribili bombardamenti del conflitto mondiale che lo avevano completamente distrutto. Ricci seguì l'esecuzione del progetto fianco a fianco agli operai del cantiere, e quando alla fine il carro si vide sfilare per le strade di Napoli fu da tutti ammirato per la sua straordinaria bellezza e originalità. L'organizzazione del comitato per la salvezza dell'infanzia napoletana, cui contribuirono tantissime donne comuniste e socialiste impegnate nell'UDI (Unione Donne Italiane) – tra cui Litza Valenzi, moglie del futuro sindaco di Napoli Maurizio Valenzi, Sara Caccioppoli, moglie del matematico Renato, e Piera Ricci<sup>25</sup>, moglie del critico pittore – possiamo considerarlo un evento assolutamente unico nella più recente storia italiana; un episodio per tanti versi di grande attualità perché allusivo di quel sentimento di solidarietà verso gli ultimi che nelle nostre società postmoderne sembra ormai solo un lontano ricordo. C'è da aggiungere che quando i bambini partirono da Napoli, le forze clericali e conservatrici diffusero in città false notizie sulla loro vita nelle famiglie che li avevano accolti. Ricci è indignato. Non ci sta, e decide di recarsi personalmente a Modena, dimostrando con una piccola inchiesta sul posto, quanto queste voci fossero assolutamente infondate. *Sono partiti altre mille bambini* è il titolo dell'articolo pubblicato da «La Voce»; inizia con una nota redazionale che ci informa che intorno alle 15 è partito il terzo scaglione di bimbi napoletani, dopo che dal primo mattino i piccoli erano affluiti alla Scuola Angiulli in Via Marco Pagano. Poi a bordo di un autobus sono stati accompagnati al treno che, salutato calorosamente dai familiari e dalle autorità, «partì l'Emilia»; segue il breve racconto-inchiesta di Ricci, *Visita a tre bambini di Napoli*, che qui riportiamo integralmente:

Modena, febbraio – Ho voluto vedere alcuni bambini ospiti dei lavoratori modenesi. Un vecchio operaio metallurgico mi fa da guida. Per fare il nostro giro ho dovuto io vecchio sedentario, inforcare bellamente una bicicletta e su quella trotterellare a zig zag sull'acciottolato bagnato. La nostra prima visita è in casa del sig. Musli giudice conciliatore che

<sup>25</sup> M. A. MACCIOCCHI, *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella rivoluzione napoletana*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 48.

accoglie una ragazza napoletana. Abita in Via Lana 118 una bella strada fiancheggiata da giardinetti con linde costruzioni in mattoni di qua e di là. Salimmo le scale, bussammo. Nessuno rispose. Nell'interno della casa il campanello squillava forte, a vuoto. La porta è di legno lucidato, decorato di poli ed altri aggeggi di ottone brillante. Niente: nessuno risponde. Scendiamo contrariati. Mentre riprendiamo le nostre biciclette un signore che incontriamo sulla porta ci spiega: «Da quando è qui quella benedetta bambina ogni sera la signora Musli se la porta a passeggio e spesso al cinema. Prima stavano sempre in casa ma adesso... » brontola come scontento. Ma è l'unica bambina di Napoli che non troviamo in casa. In Via Fattori, in casa di Arcangelo Venturelli, operaio, abita la piccola Carmela Iannone. È una bella bambina di nove anni con i capelli castani infioccati con un nastro rosso. La sua casa napoletana è a Poggioreale. Quando entriamo nella stanza Carmela parla con una sua amichetta modenese. Appena ci vede però ammutolisce. «È molto timida – spiega la donna – ma quando è con le altre bambine parla e cinguetta continuamente. Sono circa quaranta giorni che è qui e si è trasformata: aveva due buchi così – dice la donna e preme le guance – ora è paffuta come una bambola». Riprendiamo la strada sulle belle vie emiliane. Le nostre biciclette si accodano ai gruppetti di operai che tornano a casa dopo il lavoro. Ora visitiamo un'altra bambina: Maria Vezzosa. Ed è veramente molta vezzosa Maria: bionda con occhi chiari a mandorla e nastro rosso legato alle treccine. D'Avoli Giuseppe che ospita Maria, è un impiegato al Genio Civile e la sua casa, in Via Giardini 287 è proprio alle spalle di una piccola Chiesa. Il suocero del signor D'Avoli, infatti, è il campanaro della chiesetta. Maria Vezzosa ha un vestitino elegantissimo di lana scura con decorazioni variopinte, calzettoni pesanti, di lana e bellissime scarpe di pelliccia. Anche qui c'è il problema della polenta. Infatti sul tavolo era pronto un piatto per preparare la pasta all'uovo per la cena. La bambina a Napoli abita in Via Parrocchia Vecchia 3 a Secondigliano e suo padre fa il sarto. La signora D'Avoli mi mostra una lettera che ha ricevuto dal padre della bambina: «Non potete credere – dice tra l'altro la lettera – che piacere abbiamo provato nel sentire che la mia piccola Maria ha trovato una seconda madre ed un secondo padre, che voi siete così bravi; per quello che fate alla mia figlia Iddio vi dà una buona vita e felicità per cento anni... ».

Questo articolo insieme ad altri scritti di Ricci, personalità poliedrica e intellettuale di rilievo, spingono a ricostruire alcuni aspetti ancora poco indagati del nostro Dopoguerra. In particolare, sarebbe auspicabile consultare – e sarebbe opportuno pubblicare integralmente – l'interessantissimo

e ricco epistolario custodito all'Archivio di Stato<sup>26</sup>, documento la cui rilevanza culturale ci induce a riflettere sulla nostra storia, sulla memoria della nostra comunità, ed anche su quanto importante sia stato il contributo e l'impegno di artisti e intellettuali come Ricci per la rinascita culturale, civile e democratica della città di Napoli.

ANTONIO GRIECO

---

<sup>26</sup> Si veda a questo proposito M. R. DE DIVITIIS, *Le Carte di Paolo Ricci nell'Archivio di Stato di Napoli*, in *Paolo Ricci*, cit., pp. 257-260.

PER MARIO B. MIGNONE, PALADINO DELLA CULTURA ITALIANA IN  
NORD AMERICA (1940-2019)

Con voi sono stato lieto  
dalla partenza, e molto  
vi sono grato, credetemi,  
per l'ottima compagnia.  
Ancora vorrei conversare  
a lungo, con voi. Ma sia.  
(...) Era così bello parlare  
insieme, seduti di fronte:  
così bello confondere  
i volti (...)

GIORGIO CAPRONI

1. Ho davanti ai miei occhi *L'America e la mia gente* di Mario B. Mignone (Mantova, MnM Print Edizioni, 2019), versione italiana della sua autobiografia, uscita originariamente in inglese con il titolo *The Story of My People* (New York, Bordighera Press, 2015). È un libro che mi è caro, e tanto più era caro a Mario. Me lo regalò esattamente una settimana prima che ci lasciasse. La sua dedica autografa recita: «A Luigi, con grande amicizia affettuosa, e gratitudine per i tanti anni di collaborazione. Mario».

Mi fece subito molto piacere rileggere, dopo quattro anni, quelle pagine della sua autobiografia che, in italiano, possedevano un sapore speciale, ben più intimo e coinvolgente di quelle in inglese, probabilmente frutto, sì, di un'attenta e sensibile revisione da parte dell'editore mantovano, ma anche perché – rilette da un italiano-in-America come me, che aveva avuto (in una certa misura) la stessa esperienza biografica di Mario – esse assumevano un irresistibile valore di tipo emotivo e riflessivo insieme; un valore come rivissuto mentalmente nel corso della mia lettura.

Quell'autobiografia – me lo aveva confessato lui stesso – Mario l'aveva scritta originariamente in inglese, pensando – a parte i suoi familiari più stretti – espressamente alla larga schiera dei suoi nipoti, pronipoti e nipotini, non tutti dei quali conoscono l'italiano. Ci teneva a lasciare loro un ricordo, un segno indelebile del loro nonno, raccontando la sua complessa esperienza di immigrato italiano, i sogni e le aspirazioni, le sofferenze e le gioie da lui sperimentate in terra americana specialmente nel corso del primo decennio della sua permanenza statunitense, ma anche rivangando per questi suoi nipoti, il passato della sua amatissima Benevento, la vita rustica e genuina condotta lì sulla collina “Gran Potenza” insieme con la famiglia, luogo da cui si gode(va) un bellissimo panorama.

Esperienze, le sue, di neo-espatriato, davvero variegata, che non rivelavano soltanto una necessità, da parte dell'emigrante, di migliorare il proprio futuro, ma anche di alimentare il desiderio di conoscenza, come a voler convalidare, centinaia di anni dopo, alcuni celeberrimi versi danteschi, messi in bocca a Ulisse, che ognuno di noi ben conosce: «Fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir vertute e canoscenza» (Inf. XXVI, 119-120).

Ed è interessante notare come sia nel titolo della versione inglese sia in quella italiana Mario volesse indicare e segnare il senso storico e collettivo della sua gente, quella gente rurale a cui egli ben sapeva di appartenere, ovvero il senso di un'intera comunità e nobile civiltà contadina (torna a proposito quest'ossimoro) che, spinta dal bisogno ma anche dalla sete di conoscenza, a un certo punto non esita a lasciare la propria terra e le proprie tradizioni, portandosele però orgogliosamente dentro di sé, fiera della propria storia e della propria dignità; gente, in definitiva, che pur nel dolore e nella consapevolezza mista a fiducia verso l'ignoto, non esitava ad avventurarsi oltreoceano in una nuova esperienza esistenziale. Scriverà Mario in una delle pagine iniziali della sua autobiografia: «È vero, emigrando, lasciavamo tanta parte di noi, ma è altrettanto vero che portavamo con noi una grossa parte della nostra storia familiare, insieme a tutti i ricordi intrisi dei valori della cultura meridionale» (p. 9).

Credo insomma che occorra definitivamente sfatare o perlomeno sfrondare quell'alone di eccessivo patetismo che per anni e anni ha connotato l'esperienza dei nostri immigrati. La lettura dell'autobiografia di Mario ha rafforzato in me, lettore di tanti libri scritti dai nostri emigrati, un convincimento in tal senso; un convincimento maturato da tempo, e del resto avvalorato da non poche opere di valenti studiosi della cosiddetta diaspora italiana (cito alla rinfusa i vari Emilio Franzina, Martino Marazzi, Sebastiano Martelli, Marcello Saija, Anthony J. Tamburri, Robert Viscusi,

ecc.). Pagine, dunque, tragiche, sì, ma anche trepidanti, foriere di nuovi sbocchi vitalistici, rinvenibili fin dalla fase della cosiddetta *spartenza*. Prendo in prestito questa bellissima parola polisensa di Tommaso Bordonaro, che racchiude in sé sia l'espatrio vero e proprio sia il drammatico momento del distacco, della divisione, cioè lo *spartirsi* dalla terra natia.

2. Mario B. Mignone – quella B. sta per Biagio e lui cominciò a usarla fin dagli anni Sessanta adeguandosi all'onomastica americana – è stato mio collega, oltre che amico, per quasi 40 anni, ossia fin dal 1981, quando io, munito di un fresco Ph.D., ottenuto ad Harvard sotto la guida di Dante Della Terza, venni alla Stony Brook University per un colloquio per un posto d'Italiano. Della Terza, com'è noto, insieme con Ugo Remigio Pane, Charles S. Singleton, Maristella Lorch, Fredi Chiappelli, Joseph Tusiani, Glauco Cambon, Olga Ragusa, Joseph A. Tursi, ecc. (sto certamente dimenticando qualche nome “storico”), è stato sicuramente uno dei maggiori “padri” dell'Italianistica statunitense fin dagli anni Cinquanta-Sessanta.

L'intervista avvenne nel French and Italian Department: così si chiamava allora l'Istituzione accademica dove avrei poi svolto tutta la mia carriera di docente. Anni dopo, il titolo del nostro Dipartimento sarebbe mutato in quello più allargato di Department of European Languages, Literatures, and Cultures.

Ad attendermi c'era il fondatore e direttore del programma d'italiano (Joseph A. Tursi) e, con lui, Mario Mignone, Charles Franco e George Carpetto. Insieme con quest'ultimo avrei poi iniziato nel 1982 il lavoro per la rivista «*Gradiva*» che mi avrebbe impegnato per oltre quattro decenni. Potrei tranquillamente affermare che, tranne per i periodi in cui soggiornavo in Italia, da allora fino al settembre scorso, in questi 40 anni, quasi non c'è stato giorno che non vedessi o sentissi al telefono Mario.

Il nostro ottimo *chair*, J. A. Tursi (direttore del Dipartimento dal 1977 al 1985), era un gioviale e dinamico italianista, nonché persona dotata di grande umanità. Oltre a essere stato il “padre” fondatore di tutto il Programma di Lingua e Letteratura Italiana a Stony Brook, in quegli anni, precisamente dal 1980 al 1983, era stato anche Presidente dell'AATI (American association of Teachers of Italian), che, come tutti sanno, è la massima associazione, insieme all'AAIS, dell'Italianistica negli Stati Uniti.

Appena qualche anno dopo la mia assunzione, sarebbe arrivata anche la gloriosa «*Forum Italicum*», affidata da Michele Ricciardelli proprio a Mario Mignone, che l'ha diretta, fino al momento della sua scomparsa, con la massima scrupolosità rendendola una rivista di assoluto valore internazionale.

Mario è stato uno strenuo, infaticabile scudiero e generoso promotore della nostra cultura, sia attraverso questa rivista sia attraverso l'attivissimo Center for Italian Studies da lui fondato nel 1985: davvero una "casa" per quanti fra studenti, docenti e abitanti di origine italiana in tutta la East Coast hanno fatto e fanno tuttora a lei riferimento.

Studio di teatro – ben nota la sua monografia su Eduardo De Filippo, prima in italiano poi in inglese –, Mario è stato autore di non pochi saggi e interventi su vari e fondamentali autori italiani del Novecento, fra cui Luigi Pirandello, Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Dino Buzzati, Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, ecc.; per non menzionare i numerosi scritti a tutto tondo sulla nostra storia e sulla nostra società. Vorrei ricordare, fra gli altri, almeno gli studi e curatele di volumi come *Pirandello in America* (1988); *Columbus: Meeting of Cultures* (1993); *Italy Today: A Country in Transition* (1995); *Italy Today: At the Crossroads of the New Millennium* (2008); *Altre Italie: Cittadinanza e diritto di voto* (2008); *Leucò va in America: Cesare Pavese nel centenario della nascita* (2010). E soprattutto mi corre l'obbligo di menzionare il mastodontico volume a cura della Library of Congress uscito sia in lingua inglese sia in lingua italiana sei anni fa: *Trovare l'America*, con la magistrale introduzione di Mario e la curatela di Linda Barrett Osborne e Paolo Battaglia.

In particolare, poi, vanno ricordati i suoi numerosi interventi sull'emigrazione: tematica che in questi ultimi decenni era diventato uno dei suoi campi di ricerca e di battaglia più intensi. A tale proposito, e in tal senso, non va dimenticata la sua toccante autobiografia che ho menzionato all'inizio di questo scritto.

Mi correrebbe poi l'obbligo di accennare, almeno di sfuggita, ai tanti viaggi fatti insieme con Mario in America e in Italia nell'ambito del nostro programma estivo e invernale in Italia: occasioni che ci permettevano di gironzolare insieme in tante città e località: Roma, Firenze, Pisa, Assisi, Capri, Venezia, Pompei, Salerno, la Sicilia ecc. In questi frangenti si creava tra noi un'aria di fraterna e più stretta cordialità/complicità. Inoltre queste rimpatriate davano a Mario l'opportunità di visitare la sua Benevento e di trascorrere giornate piacevolissime in compagnia di amici veri come Sebastiano Martelli, Marcello Saija, Luigi Troiani, Aldo e Rita Bove, Giuseppe Massara, Giuliano Manacorda (finché fu in vita; Giuliano era stato Visiting Professor nel nostro Dipartimento nel 1985), nonché di svariate personalità politiche di alto livello. Ma, nonostante lui partecipasse a eventi di grande attrazione, in inglese si userebbe l'aggettivo *glamorous*, lui non si dava mai delle arie, mantenendo sempre un atteggiamento riservato, *umile*

(questa parola va qui espressa in tutta la forza del suo etimo). Evitava di frequentare ristoranti “famosi” – tranne quando era costretto ad andarci con personalità di un certo rango –, preferiva godersi l’atmosfera di certe trattorie fuori mano che avevano mantenuto il proprio carattere rustico e “familiare”, per esempio quelle dei Castelli Romani dove qualche volta portavamo anche i nostri studenti (ai Castelli Romani, tra Frascati e Monte Porzio, io ho abitato stabilmente durante le estati fra gli anni Ottanta e Novanta). Basti – per capire il senso di quanto sto rievocando – solo un esempio: quando si andava a Firenze e a Pisa con i nostri studenti, si lasciava sempre il pullman in un’area fuori del centro. Sulla strada del ritorno al nostro pullman, che si faceva a piedi, Mario immancabilmente si fermava in un negozietto di piante e fiori, sempre lo stesso, in cui faceva provvista di svariate bustine di semi: basilico, prezzemolo, sedano, pomodoro, ma anche di fiori, soprattutto rose, che poi seminava nel suo bellissimo giardino con annesso un grande orto, in cui ogni anno fioriva ogni bendidio, che lui generosamente condivideva con i vicini di casa, parenti, amici e colleghi di Long Island; in primis Josephine Fusco, Joe Battista (forse il suo più caro amico), Charles Franco, Vito De Simone, Joe Tursi e il sottoscritto (sto menzionando soltanto alcuni nomi).

3. Domenica 8 settembre 2019, alle 2 del pomeriggio, c’è stato un piacevole intrattenimento all’aperto nel bellissimo giardino a ridosso della casa di Lois e Mario. C’erano, in pratica, tutti i loro migliori amici di Long Island. Eravamo almeno una quarantina di persone. Mario era alquanto nervoso, stressato a causa di varie beghe legate alla nostra università... Aveva chiamato a raccolta tutti i suoi amici più cari e personaggi “influenti” anche del nostro stesso Ateneo. Il suo scopo: rendere tutti sensibili al nostro Programma d’Italiano che cominciava a mostrare segni di indebolimento per il numero paurosamente diminuito di studenti e di docenti, la necessità di lanciare nuove iniziative anche tramite il Center for Italian Studies, la possibilità di sensibilizzare l’Amministrazione affinché ci concedesse l’assunzione di nuovi docenti e, *last but not least*, quella legata alla Alfonse M. D’Amato Endowed Chair in Italian and Italian American Studies.

C’era una trepidante ma anche gioiosa aria di festa in questo bel giardino, il cielo di un azzurro purissimo, ottime cibarie e vini pregiati. A ripensarci, oggi, mentre scrivo queste righe, quella celebrazione conviviale si connota fatalmente come una festa di congedo... e vengono irresistibilmente in mente i versi di una struggente poesia di Giorgio Caproni (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*). Ne cito alcune strofe:

Amici, credo che sia  
meglio per me cominciare  
a tirar giù la valigia.  
Anche se non so bene l'ora  
d'arrivo e neppure  
conosca quali stazioni  
precedano la mia,  
sicuri segni mi dicono,  
ch'io vi dovrò presto lasciare.

(...)  
Ancora vorrei conversare  
a lungo con voi. Ma sia.

(...) Chiedo congedo a voi  
senza potervi nascondere,  
lieve, una costernazione.  
Era così bello parlare  
insieme, seduti di fronte:  
così bello confondere  
i volti (...) grazie  
per l'ottima compagnia.

(...) Ora che più forte sento  
stridere il freno, vi lascio  
davvero amici. Addio.  
Di questo, sono certo: io  
sono giunto alla disperazione  
calma, senza sgomento.

Scendo. Buon proseguimento.

4. Saluto qui in Mario Mignone un uomo schietto, umile e diretto, a volte perfino “brusco”, che sapeva unire alla sua intelligenza la capacità di cogliere una situazione culturale nel suo mobile contesto socio-storico, senza dimenticare il suo salace e perspicace humor di sana e vivida colloquialità mediterranea. Per tutta la sua attività svolta negli Stati Uniti, nel 1998 fu insignito del titolo di Cavaliere al Merito della Repubblica Italiana dal Presidente Oscar Luigi Scalfaro.

Mario se n'è andato lasciando sua moglie Lois Pontillo – a sua volta per molti anni docente e *chairperson* prima del Modern Language Department

di SUNY Farmingdale, poi del Foreign Languages/ESL Department di Suffolk Community College –, tre splendide figlie (Pamela nata nel '69, Cristina del '71 ed Elizabeth del '74) e un vuoto davvero incolmabile in tanti amici, nella nostra università e nella nostra Comunità intera.

Tutto ciò sia detto sommariamente, ma tenendo ben a mente tutto il capillare lavoro da lui svolto attraverso il Center for Italian Studies, attraverso le numerosissime conferenze, letture, presentazioni di libri e i tanti e tanti stimolanti dibattiti sulla nostra cultura.

Mi piace, avviandomi alla conclusione, riportare le ultime, toccanti, testamentarie righe della sua recente autobiografia:

Noi apprezziamo la libertà e l'assenza di restrizioni alla nostra capacità di pensare e di agire; ma il corollario della libertà è la *responsabilità individuale* [corsivo mio]. Secondo il grande umanista. Pico della Mirandola l'uomo è dotato di maggiore senso di dignità degli angeli: gli angeli possono essere solo angeli, ma l'uomo può essere un bruto o un semidio. La libertà è maggiore se traduce i nostri desideri nella capacità di autodeterminazione che non è una entità data, ma un potere che si realizza nelle capacità del nostro cambiamento. Speriamo che i nostri nipoti e la loro generazione abbiano la resilienza, la forza, le abilità, la creatività, la conoscenza e il carattere di ambire a essere semidèi.

Al momento di lasciare quella festa dell'otto settembre (curiosamente è la stessa data in cui Mario arrivò negli Stati Uniti nel 1960) – erano ormai le 6 del pomeriggio – Mario insistette, anche dietro l'affabile partecipazione di mia moglie Irene, che io restassi ancora un poco al suo tavolo, dove erano seduti alcuni dei suoi amici più cari: Joseph Tursi, Vito De Simone, Joseph Tromba, Bill Godfrey. Tirò fuori da sotto il tavolo una bottiglia speciale di vino. Non ne ricordo la marca ma era un vino assolutamente straordinario, vagamente simile, nel sapore, a un ottimo Amarone d'annata. Credo che l'avesse portato in dono Joseph Tromba. Facemmo un brindisi indimenticabile, gustandolo, un po' all'Eduardo De Filippo, fino all'ultima goccia. Come non riandare, infatti, a quella straordinaria poesia in dialetto napoletano del grande Eduardo, intitolata *Dint'a butteglia*? Ne cito i versi finali pregando caldamente chi legge queste righe di andarsela a centellinare tutta intera, verso dopo verso: «Esiste sulamente / stu momento / 'e chisto dito 'e vino int'a butteglia. / E che faccio m'operdo? / Che ne parliamo a fa! / Si m'o perdesse / manc'a butteglia me perdunnaria. / E allora bevo... / E chistu surz'e vino / vence 'a partita cu l'terenità».

Infine mi congedai da quel tavolo. Mario era visibilmente stanco ma felice e soddisfatto. Volle accompagnarmi fino alla porta di casa, dandomi

appuntamento per la mattina dopo nel suo ufficio. Purtroppo la mattina seguente né mai dopo l'avrei più rivisto, in quanto quella notte stessa, fra l'8 e il 9 settembre, Mario prese congedo da noi e dalla vita, con un suo sorriso vagamente mite; una mitezza mista a una sorta di autoironica dolcezza che, come ha avuto modo di notare l'amico Sebastiano Martelli (fu tra i primi a cui comunicai la triste notizia), negli ultimi tempi si era un po' connaturata in lui.

Proprio quando stavo per lasciarlo, gli dissi che mi ero (ri)letto la sua autobiografia, complimentandomi per quell'ottima versione italiana. E gli dissi pure: «Però ora devi assolutamente scrivere un secondo volume perché nella tua autobiografia manca tutta la tua esperienza a Stony Brook!» Mi guardò un po' sornionamente, tacque per un istante. Poi pacatamente mi rispose: «Se decido di scriverlo dovrò parlare di noi due!»

Ciao, Mario, sarai sempre nei nostri cuori e nelle nostre menti per continuare l'incessante opera di valorizzazione e promozione della nostra bella Lingua e della nostra necessaria cultura, qui in America e ovunque.

LUIGI FONTANELLA

## Note e rassegne

### EDIZIONI VASARIANE\*

Non c'è dubbio che la storiografia del Cinquecento abbia messo in luce la 'perplexità' tra il mondo politico e etico, suscitata dalle teorie di Niccolò Machiavelli, nell'animo di chi era determinato a raccontare avvenimenti storici. Godette invece di largo favore un genere particolare di storia: la biografia, benché, a quei tempi, fosse piuttosto «labile il confine tra genere biografico e genere novellistico», come giustamente ricorda V. Caputo, il curatore della *Vita di Sandro Botticello* (II, p. 394 n. 30) e non manca di rilevarlo proprio nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina. Infatti, dov'è là narrata soltanto la 'novella' in cui «Sandro accusò per burla un amico suo di eresia al vicario» (ivi, p. 395 rr. 30-31), qui invece è fatta precedere da due episodi: «il primo è uno scherzo ai danni dell'allievo Biagio» (ivi, p. 394 n. 30); il secondo è quello in cui il Botticelli «riesce a riportare a miti consigli un nuovo vicino (...) inizialmente insensibile alle [sue] giuste rimozioni» (*ibid.*). Comunque, se nel Medioevo le biografie avevano come obiettivo primario quello di proporre esempi moralistici all'ammirazione dei lettori, oppure soddisfare necessità pratiche o cortigianesche, l'imperan-

---

\* GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architettori*. Edizione diretta da Enrico Mattioda. Voll.: I, a cura di Enrico Mattioda. II, a cura di Vincenzo Caputo, Milena Contini, Alessio Cotugno, Donatella Frattini, Enrico Mattioda, Rosanna Morace, Émile Passignat, Giovanna Rizzarelli, Maria Luisa Russo, Giulia Tellini, Stefania Tullio Cataldo. III, a cura di Enrico Mattioda. IV, a cura di Vincenzo Caputo, Alessio Cotugno, Donatella Frattini, Enrico Mattioda, Émile Passignat, Giovanna Rizzarelli, Giulia Tellini. V, a cura di Vincenzo Caputo, Julia Castiglione, Alessio Cotugno, Donatella Frattini, Rosanna Morace, Émile Passignat, Giovanna Rizzarelli, Pasquale Sabbatino, Sara Stifano. Indici di Chiara Portesi (Contributi e proposte. Collana di letteratura italiana. 98, 99, 100, 110, 120), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, 2018, 2017, 2019, 2020 rispettivamente.

te individualismo che caratterizza il Rinascimento le ha finalizzate ad illuminare il carattere e le virtù di alcuni uomini, perché spicchino sulla massa degli individui. Non meraviglia più di tanto dunque, che in un secolo, in cui tutta l'attenzione era rivolta ad annunciare e a celebrare le facoltà umane e le energie personali, l'impegno di letterati e artisti sia rivolto a fissare, ognuno con i suoi strumenti, i profili di personalità non comuni da consegnare ai posteri. Per quanto ci riguarda più direttamente, gettando lo sguardo al mondo dei letterati, non sono mancati autori di biografie, da Paolo Giovio (*Vitae virorum illustrium*, pubblicata a Firenze fra il 1551 e il 1553, con la traduzione in volgare di Lodovico Domenichi) a Jacopo Nardi (*Vita di Antonio Giacomini Tebalducci Malespini*, Firenze, 1548), tanto per fare due nomi. Su tutti però svetta lo scrittore-artista, o forse meglio artista-scrittore Giorgio Vasari, dato ch'è unanimemente riconosciuto «un pittore e architetto di primo piano» (F. TATEO, *Storiografi e trattatisti, filosofi, scienziati, artisti, viaggiatori*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Milano, Corriere della Sera, 2016, vol. VIII. *Il primo Cinquecento*, cap. XIV, p. 1059), dando dunque ragione a chi riconobbe ch'egli «nonostante gli errori e le false tradizioni raccolte formulò il testamento dell'arte italiana (...) e compose con le *Vite* il più ampio e bello dei suoi quadri» (A. VENTURI, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1956, p. 321). Le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, sono ormai da tutti riconosciute (con la forma *architetti* nel titolo che compare nella prima edizione, la così detta Torrentiniana del 1550, ed è ormai entrata nell'uso), come il primo monumento della storiografia artistica moderna e quindi, considerare il suo autore, come uno dei primi critici d'arte (cfr., ma non è il solo!, H. LÜTZLER, *Die Kunstkritik*, «Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 8 [1963], pp. 16-21) non è soltanto lecito, ma doveroso. Egli infatti ha saputo senza pregiudizii accademici e con calore umano spesso affettuoso, ritrarre la personalità di un maestro o descrivere opere che hanno destato in lui ammirazione. E mettendo a disposizione di studiosi e lettori, di ogni spessore culturale, una tale messe di notizie ha confezionato non soltanto una vera e propria storia dell'arte italiana, ma, come ha scritto J. Burckhardt «senza Giorgio Vasari d'Arezzo e l'opera sua importantissima, noi mancheremmo ancora di una storia dell'arte del settentrione e in generale dell'Europa moderna» (*La civiltà del rinascimento in Italia*, introduzione di E. Garin [Biblioteca Sansoni], Firenze, G.C. Sansoni, 1968, p. 304). E ciò vale al netto del giudizio che si può dare delle «valutazioni sugli artisti» (I, p. 20) e dei criteri che le hanno determinate (cfr. M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico* [Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I: Storia,

Letteratura, Paleografia 330], Firenze, Leo S. Olschki, 2006, cap. IV-V, pp. 203-307). E proprio per definire questo scopo, cioè «per tentare di ricostruire il ‘modo’ in cui Vasari giudica l’arte e le sue vicende storiche» (ivi, p. XV), i due Colleghi dell’Università degli Studi di Torino hanno affidato al volume testé citato le conclusioni di un lavoro lungo e non facile, condotto però sempre con perizia e passione in modo collegiale, passando anche attraverso sane, benché talvolta «accese discussioni» (ivi, p. XXII), prima di giungere alla stesura definitiva dei capitoli. Ecco il programma come si annuncia nel *Proemio* alla Parte Seconda: «ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto della qualità de’ tempi che de’ le persone, distinte e divise da me per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo» (II, p. 10). Inoltre, in virtù dell’abilità espressiva non comune, dello stile piano e chiaro della lingua parlata, che si manifesta spesso in tratti rapidi e incisivi, che rifugge da un periodare troppo elegante e peregrino, seguendo le indicazioni di Annibal Caro, che proprio nello stile popolare, che sa tenersi lontano dai rigidi canoni accademici, individuava «il pregio del Vasari scrittore», come riporta L. Grassi (*Giorgio Vasari scrittore e critico d’arte*, «Cultura e scuola», 49-50 [1974], p. 204) ci ha offerto «una delle espressioni più mature della prosa cinquecentesca» (E. BONORA, *Il classicismo dal Bembo al Taurini. Le Vite del Vasari*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dirr. E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1966, IV. *Il Cinquecento*, p. 606), che fa di lui, come perentoriamente afferma E. Mattioda, «uno dei più grandi prosatori del secondo Cinquecento» (I, pp. 42-43), ribadendo il giudizio di chi collocava Giorgio Vasari «per la penna e non per il suo pennello, tra i massimi temperamenti del nostro Cinquecento» (R. BETTARINI, *Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina*, in *Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974* [Atti di convegni 11], Firenze, Leo S. Olschki, 1976, p. 500). La materia è scandita in tre età, corrispondenti alle tre Parti delle *Vite* che, nel testo di riferimento – la seconda edizione, stampata presso i Giunti di Firenze nel 1568, in tre volumi con le correzioni dell’Autore, l’aggiunta di nuove vite e i ritratti degli artisti (che bene ha fatto Enrico Mattioda a conservare), nel testo critico curato da R. Bettarini, con commento secolare di P. Barocchi, G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Firenze, Sansoni [poi SPES], 1966-1987, voll. 8: 6 di *Testo* e 2 di *Commento* – occupano, la Prima e Seconda, il volume I e la Terza, il II e il III. Questa invece, che il Direttore e Curatore, insieme ai Collaboratori, ha approntato e messo a disposizione della comunità scien-

tifica in meno di due lustri, riserva i volumi I e II rispettivamente alla Parte Prima e Seconda e distribuisce la Terza negli altri tre. Nel volume di apertura, Enrico Mattioda, dopo avere confessato (cfr. *Premessa*, pp. 5-6) di avere intrapreso il lavoro di allestire una nuova edizione annotata dell'opera di Giorgio Vasari, su proposta dell'Associazione degli Italianisti, dichiara subito che il commento sarà 'essenziale' (non superficiale!) perché pensato e realizzato allo scopo unico di offrire «i supporti linguistici e informativi necessari per intendere il testo» (p. 5), senza lasciarsi tentare dal «trasformare le *Vite* in una moderna storia dell'arte» (*ibid.*). Ad essa segue l'*Introduzione* (pp. 7-43) in cui, negli otto paragrafi che la compongono (*Questioni preliminari; La struttura storiografica; La prima edizione: fonti, collaboratori, impostazioni e finalità; I criteri di giudizio; L'edizione giuntina del 1568; Raffaello e Michelangelo; Lingua e stile di Vasari scrittore; Un'ipotesi inutile*) si danno, di certo non tutte, anche perché esulerebbe dalla finalità istituzionale dell'opera, ma molte risposte – e altre saranno relegate nelle note a piè di pagina – a domande di ordine filologico, storico, ecdotico, linguistico e critico che sollecitano nel lettore un lavoro come questo. Le *Vite* infatti si presentano – e lo sosteneva già L. Alpers (*Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, «Journal of the Wartburg and Courtland Institutes», 23 [1960], pp. 190-215) – non come un lavoro unitario, ma con una struttura composta e complessa, cioè come una «combinazione di quattro diversi modi di scrivere sull'arte, ossia: le «vite» degli artisti nella tradizione di Plutarco, la descrizione delle opere, le introduzioni, le prefazioni tecniche» (M. PEPE, *Edizioni e studi vasariani*, «Cultura e scuola», 24 [1967], p. 130). Dedichiamo una breve riflessione all'ultimo paragrafo, riservato al problema della paternità, totale o parziale, dell'opera, perché non abbiamo tutta la certezza del Direttore, che una *Introduzione* non sia «il posto ideale per affrontare una teoria del genere» (p. 40), mentre siamo pienamente d'accordo con lui che, riconosciuta nella Giuntina «una patina sovrapposta (...) riferibile a maneggi editoriali autonomi» (R. BETTARINI, *Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina*, cit., p. XXIX), conseguenza inevitabile del fatto che «nelle sue fatiche editoriali» (I, p. 3), *in primis* la correzione delle bozze, che sempre volentieri lasciava ai vari Pier Francesco Giambullari, Cosimo Bartoli, Carlo Lenzone, Vincenzio Borghini, resta comunque «senza fondamento» (R. BETTARINI, *Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina*, cit., p. XXXIII) la proposta di non assegnare a Giorgio Vasari le *Vite*. Ci sono i dati 'esterni', forniti sopra tutto dall'ampio epistolario posseduto dal nipote e scoperto da Giovanni Poggi nell'Archivio privato Rasponi Spinelli di Firenze (cfr. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari*. I. Herausgegeben von K.

Frey, München, Georg Müller, 1923; ID. II, mit kritischem Apparate versehen von K. Frey, herausgegeben und zu Ende geführt von H.-W. Frey, ivi, 1930. III. *Neue Briefe von G. Vasari*, herausgegeben von H.-W. Frey, Burg am Main, Hopfer, 1940), ma, senza forse davvero avrebbe potuto bastare «la chiara impronta personale che la prosa del Vasari reca in ogni pagina a dimostrare infondate le varie ipotesi, suggerite da malintese e spiciose sottigliezze filologiche» (G. VASARI, *Vite scelte*, a cura di A. M. Brizio seconda edizione [Classici italiani 42], Torino, Utet, 1964, p. 10). Ma quando sembrava che la critica moderna avesse ormai seppellito l'insinuazione della – diciamo così – ‘partecipazione’ di Vincenzio Borghini (il «frate Priore») all’opera di Giorgio Vasari («Giorgio aretin») cesellata – è proprio il caso di dirlo! – da Benvenuto Cellini nei versi di un sonetto caudato, forse soltanto per essi, famoso: «Giorgio aretin e quel frate Priore / sono uno stesso, sebben paion due» (B. CELLINI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. Gamberini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, LXXXV, 12-13), ecco che il tarlo del sospetto ha «ripreso virulenza» (*ibid.*), almeno oltreoceano, in conseguenza dell’article-review che Ch. Hope (*Can you trust Vasari?*, «The New York Review of Books», 05.10.1995, pp. 10-13) ha riservato alla monografia, ampia e preziosa di P. Lee Rubin (*Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven – London, Yale University Press, 1995). Bene ha fatto dunque Enrico Mattioda a ritagliarsi un breve spazio per contestare radicalmente la validità, sia del metodo seguito, sia delle conclusioni raggiunte dall’allora Direttore del prestigioso Warburg Institute di New York (cfr. I, pp. 41-42). Lo spessore di detta polemica, per la verità già chiaro fin dal titolo del paragrafo, è ribadito nella considerazione finale che ha il sapore della saggezza antica. Se lo scopo del lungo lavoro condotto era di offrire modelli di vite consacrate all’arte, secondo quel preciso ideale che trova in Michelangelo la somma espressione, «che quelle notizie ci siano state tramandate da Vasari o da Lenzoni o da chi altri cambia qualcosa sull’affidabilità di quelle notizie? Possiamo anche decidere che Vasari sia un nome collettivo [un’altra pensata di Ch. Hope (*Le «Vite» vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L’autore multiplo*, a cura di A. Santoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2005, pp. 59-74)] sotto il quale unire vari autori, ma questo non ci farebbe aumentare la conoscenza di quel testo» (p. 42). Dopo la *Cronologia della vita e delle opere* (pp. 45-47) del nostro artista-scrittore e una *Bibliografia essenziale* (pp. 49-54), divisa per settori e con i titoli elencati in ordine cronologico, è posta una *Nota al testo* (pp. 55-59), dove si trovano l’indicazione dell’edizione di riferimento (cfr. *supra*) e delle parti espunte: «oltre agli indici della Giuntina (...) la *Lettera di M. Giambat-*

tista di M. Marcello Adriani a M. Giorgio Vasari sull'arte antica, che là apriva il terzo tomo» (I, p. 55), nonché le modifiche apportate alla punteggiatura, le correzioni, oltre che di errori della stampa cinquecentesca, degli interventi piú significativi condotti sul testo, pur nella convinzione, non taciuta, che per una vera e propria nuova edizione critica con «la collazione dei testimoni sparsi nei vari continenti occorrerà (...) un'équipe di studiosi e un progetto che abbia alle spalle dei finanziamenti adeguati» (p. 59). Vediamo ora cosa comprende la 'parte vasariana'. Vol. I: Le *Dediche*, alla Giuntina (pp. 63-64), alla Torrentiniana (pp. 65-67), il *Proemio di tutta l'opera* (pp. 68-78); *L'Introduzione di Messer Giorgio Vasari (...) alle tre Arti del Disegno, cioè Architettura* [capp. I-VIII], *Pittura* [capp. XV-XXV] e *Scoltura* [capp. VIII-XIV] (*sic.*, pp. 79-162); *Proemio delle Vite* (pp. 163-184) e trenta *Vite* (pp. 186-419) da Cimabue, attraverso quelle, per esempio, di Nicola e Giovanni Pisani, Giotto, Andrea Pisano, Duccio, a Lorenzo di Bicci. Vol. II: *Proemio* [della Parte Seconda] (pp. 9-17) e cinquantatré *Vite* (pp. 18-492), da Jacopo della Quercia a Luca Signorelli, tra cui quelle di Paolo Uccello, Brunelleschi, Donatello, Paolo Romano, Botticelli, Mantegna. Vol. III: *Proemio* [della Parte Terza] (pp. 7-13) e quarantasei *Vite* (pp. 14-565) cominciando da Leonardo da Vinci per giungere, dopo quelle di Giorgione, Bramante, Raffaello, Giulio Romano, a Perin del Vaga. Vol. IV: *Agli Artefici del Disegno* (pp. 9-11), allocuzione con cui Giorgio Vasari apre il vol. III della Giuntina, seguono venti *Vite* (pp. 12-438) da Domenico Beccafumi a Giovanni Angelo da Montorsoli, tra cui citiamo almeno quella del Sodoma. Per quanto concerne l'ultimo volume della cinquepartita opera vasariana di Enrico Mattioda, la cui pubblicazione è prevista per l'autunno, esso si presenterà con una *Nota introduttiva* del Direttore – è alla sua cortesia che dobbiamo queste notizie – in cui si darà conto della scelta, metodologicamente ineccepibile, di escludere i testi spurii, come «la descrizione degli apparati per le nozze di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria e l'edizione della *Vita di Iacopo Sansovino*». Questa ultima specialmente, che mirava ad accreditarsi come un aggiornamento operato dallo stesso autore, ma che di fatto altro non è che una pura operazione commerciale messa in atto a Venezia tra la fine del 1570 e l'inizio del 1571 dal figlio Francesco o da qualcuno dei suoi collaboratori. Il volume conterrà, se si conferma quanto annunciato: le *Vite* di Francesco Salviati, Daniello Ricciarelli, Taddeo Zuccherò e Michelangelo Buonarroti, figura eccelsa e conclusiva di quel ciclo artistico che, cominciato con Cimabue e Giotto, ha avuto nel Trecento i suoi grandi iniziatori; la *Descrizione delle opere* di Francesco Primaticcio, Tiziano de Cador, Iacopo Sansovino; le notizie di Lione Lioni, di don Giulio

Clovio, di diversi artefici e italiani e fiamminghi, degli accademici del disegno; per finire con la *Descrizione delle opere di Giorgio Vasari*. Il volume – e quindi l'opera intera – si chiude con quello strumento, di cui non cesseremo mai di tessere le lodi, utile sempre e indispensabile in lavori come questo, ch'è l'*Indice degli artisti e dei personaggi*, curato per l'occasione da Ch. Portesine. Negli oltre duecento profili, compreso il suo, che compongono l'opera Giorgio Vasari non si limita a illustrare le vicende biografiche dei vari artisti, come fanno altri suoi contemporanei, ma offre al contempo giudizi critici sulle loro realizzazioni, benché improntati tutti, al di là di parzialità campanilistiche, di preconcetti, di errori veri e proprii, di confusioni nelle date e nei nomi, al naturalismo accademico che ha segnato la sua epoca. Perfetto figlio del suo tempo, egli ci dà con le *Vite* una opera su cui domina incontrastato il senso tutto umanistico della dignità e dell'attività creatrice dell'intelligenza e che quindi esprime bene gli ideali dell'estetica e della storiografia rinascimentali: l'esaltazione dell'arte e il culto della bellezza, l'elogio dell'ingegno e della cultura, la contemplazione, satura di ammirazione, della potenza creatrice, come abbiamo detto, dello spirito umano, che ha la sua massima espressione appunto in Michelangelo. Per quanto concerne le note, in linea di principio, siamo tutti d'accordo ch'esse debbano sempre accompagnare, meglio se a piè di pagina, ogni testo letterario, in poesia o in prosa che sia, perché assolvono a funzioni precise di natura o esplicativa o informativa. Nel rispetto specifico di questo *modus operandi*, cercheremo di offrire qualche osservazione scaturita da una lettura attenta, come ogni opera di ingegno merita, benché rapsodica.

Vol. I, p. 256 n. 77: si spiega «ratratti» del testo (r. 6) con «rattrappiti» che significa o «intorpiditi» o «irrigiditi» a seconda che si faccia riferimento o alle membra o alle persone. Qui però il contesto ci porterebbe ad interpretare «ratratti», piuttosto come «storpi», «deformi», che non congetturare un errore di stampa per «ritratti».

Vol. II, p. 10 n. 2. Del passo citato dal *Proemio* della Parte Seconda (cfr. *supra*), Enrico Mattioda chiarisce che, con l'espressione «qualità de' tempi», G. Vasari ripropone il concetto già espresso da N. Machiavelli (cfr. *Principe*, XXV, 4) che il successo degli uomini dipende certo dalla virtù, ma *in primis* dalla capacità di adattarsi ai tempi, cioè al gioco imponderabile della fortuna. Noi però non avremmo dimenticato di sottolineare anche che il termine «rinascita» è qui usato per la prima volta, per indicare il rifiorire delle arti, dopo l'oscura parentesi medievale, determinato dal ritorno all'antico, cioè dal riappropriarsi dei modelli classici da parte dei nuovi «artefici» per la creazione dei loro capolavori (cfr. E. GARIN, *Il tema*

della «rinascita» in Vasari, in ID., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 39-47) anche se dovremo aspettare Giosue Carducci, perché acquisti «il suo moderno significato periodizzante» (B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* [La Civiltà Europea], Firenze, Sansoni, 1951<sup>3</sup>, p. 397).

Vol. II, p. 21 r. 17. «Nelle quali lapidi sono queste parole». In realtà, l'iscrizione compare, con la data giusta, 1422, «in una tavola di marmo» (ivi, r. 9) e non sulle lapidi che, tra l'altro, riportano la data sbagliata: 1416.

Vol. II, p. 46 n. 1. Qui leggiamo che «Paolo (Pratovecchio, Casentino 1397ca – Firenze, 1475) è figlio del barbiere [e chirurgo] Dono di Paolo». Poiché però «si diletto più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paolo Uccello» (p. 50, rr. 4-5) e così compare anche su documenti ufficiali. Quello che non torna, come purtroppo non raramente capita, sono le date. Escludendo quella citata, il 1432, ch'è chiaramente un errore 'di stampa', se egli nacque nel 1397ca. e «si morì l'anno ottantatreesimo della sua vita» (p. 55, r. 17) essa andrebbe fissata al 1480. È più probabile però che sia vissuto soltanto settantotto anni, perché così impongono il testamento stilato l'11 novembre 1475 e il libro dei morti di Firenze, che registra l'evento all'11 dicembre dello stesso anno.

Vol. II, p. 74, n. 78. St. Tullio Cataldo fa qui giustamente rilevare come Giorgio Vasari «non approvi la narrazione in prima persona [adottata da Lorenzo Ghiberti] anche se poi per la propria biografia adotterà lo stesso espediente» (II, p. 74 n. 78). Noi però avremmo anche fatto notare com'egli, pur esprimendo questo giudizio fortemente limitativo sui suoi *Commentari*, «un'opera volgare, nella quale trattò di molte varie cose, ma sí fattamente, che poco costruito se ne cava» (II, p. 74, rr. 7-8), in realtà abbia poi approfittato di essa a piene mani, estrapolando interi passi. È questo sia detto ben sapendo che nel Rinascimento il concetto di plagio non esisteva e quindi l'appropriarsi di brani interi di altri autori, senza citare la fonte, non era ritenuto, come lo sarebbe oggi, un'azione illecita e riprovevole.

Vol. II, p. 145 n. 10. Qui la stessa Curatrice ha giustamente rimarcato come l'aneddoto, riportato nel testo, serva a Giorgio Vasari per ricostruire con grande chiarezza «la profonda divergenza stilistica tra i due artisti, l'uno [Brunelleschi] teso all'idealismo classicista e l'altro [Donatello] al naturalismo espressivo». Noi però non avremmo saputo resistere a qualche ulteriore commento. Primo, per sottolineare l'inattendibilità dell'episodio, perché il *Crocifisso* ligneo di Santa Croce, se è di Donatello – cosa oggi tutt'altro che sicura se H. W. Janson (*Bardi, Donato, detto Donatello*, in

*Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1964, VI, s. u., pp. 287b-296a) non ne fa cenno – è comunque posteriore a quello del Brunelleschi per Santa Maria Novella e quindi anacronistico suona il peccato invito rivolto a questo ultimo «pruova a farne uno ancor tu» (II, p. 145, r. 12). Secondo, per puntualizzare che con le parole famose che Donatello rivolge all'amico «a te è concesso fare i Cristi, et a me i contadini» (ivi, rr. 27-28), Giorgio Vasari non intendeva esprimere un giudizio di merito, ma indicare semplicemente un segno distintivo tra il forte realismo del primo e il classicismo sobrio dell'altro. D'altra parte, per l'aspetto massiccio nella forma e duro nell'espressione, che presenta quello in Santa Croce, qualcuno ha parlato, con qualche ragione, proprio di «contadino in croce» (P. D'ANCONA, *Storia dell'arte classica e italiana*. III: *Umanesimo e Rinascimento*, ristampa aggiornata della terza edizione, con la collaborazione di Maria Luisa Gengano, Torino, Utet, 1952, p. 14). Terzo, per rilevare come, pur riconoscendo la grandezza e la modernità di Donatello, inserirlo tra gli artisti della terza età avrebbe significato in qualche modo «compromettere la struttura storiografica delle *Vite*» (cfr. L. GRASSI, *Giorgio Vasari scrittore e critico d'arte*, «Cultura e scuola», 49-50 [1974], p. 205). Un'aporìa questa, di cui Giorgio Vasari era ben consapevole, come si evince dalle parole affidate al *Proemio* della Seconda Parte: «ma non mi risolvo in tutto, ancora che fussi ne' lor tempi, Donato [di Betto de' Bardi, alias Donatello], se io me lo voglia metter fra i terzi, restando l'opre sua a paragone degli antichi buoni: dirò bene che in questa parte si può chiamar lui regola degli altri, per aver in sé solo le parti tutte, che a una a una erano sparte in molti, poichè e' ridusse in moto le sue figure, dando loro una certa vivacità e prontezza, che posson stare e con le cose moderne e, come io dissi, con le antiche medesimamente» (II, p. 16, rr. 12-18).

Vol. III, p. 21. Due note forse avrebbe meritato il passo «è contraffatto l'opera del tessuto, d'una maniera che la rensa stessa non mostra il vero meglio» (rr. 13-14). Una per chiarire che la *rensa*, citata, senza spiegazione, anche nella *Vita di Giulio romano* (III, p. 516 r. 11), è una tela finissima che si produce a Reims, da cui appunto prende il nome. L'altra, per sottolineare che, nel dipingere la tovaglia che compare nel «Cenacolo» del Refettorio del Convento di Santa Maria delle Grazie di Milano, con un ordito imitato in modo così perfetto da farla apparire più vera di quella reale, si manifesta tutto il pregiudizio del suo tempo, che il fine dell'arte sia quello di rappresentare gli oggetti con assoluta precisione e fedeltà.

Vol. III, p. 50 n. 26. Di Piero di Cosimo che, da ritrattista qual era

«fece in Fiorenza molti quadri a piú cittadini» (III, p. 44 r. 21) non si può dire che «per la vecchiezza, vicino già ad anni 80, era fatto sí strano e fantastico, che non si poteva piú seco» (ivi, p. 50 rr. 30-31) perché morì a cinquantanove (1462-1521)! Poiché questa non è l'unica inesattezza (cfr. *supra*) che si incontra nell'opera (cfr., per restare nei passi presi in esame, quella [III p. 20 r. 21] in cui si fa morire Gian Galeazzo Visconti nel 1494, anziché l'anno dopo), forse si doveva fare notare come in Giorgio Vasari spesso manchi quell'attenzione alle fonti – che per noi è regola aurea – al fine di una verifica sempre puntuale dei dati. Senza infierire però. Data la mole considerevole di fonti di cui dovette servirsi, piena di buonsenso è la valutazione di J. von Schlosser Magnino «la perspicacia con cui egli fece questo lavoro *deve ispirarci* rispetto ancor oggi e *farcì* dimenticare le sue occasionali [*sic*] sviste e le sue inesattezze» (*La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di F. Rossi. 3ª edizione, con aggiunte di O. Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1964, p. 331) Aggiungiamo ancora che, per rendere il «piú seco» del testo, avremmo preferito 'piú frequentare' a 'piú sopportare'.

Vol. III, p. 51 n. 27. Benché *parletico* possa significare anche 'paralisi' (cfr. *GDLI*, XII, *s. u. Parletico* 2), il contesto sembra autorizzare piuttosto il valore di 'tremore delle mani' (cfr. *ibid.*).

Vol. III, p. 51 n. 28. *Sgarare* è chiosato 'strapparsi (le mani)' nel *GDLI* XVIII, *s. u. garrare* 2 (*garare*); qui però sembra indicare piuttosto 'frenare le mani, dominarne i movimenti', come *s. u. Sgarare* 1 (*garrare*) 2, dov'è riportato a giustificazione, proprio questo passo.

Sono piccoli interventi, ma forse potrebbero anch'essi contribuire ad assolvere l'impegno programmatico che il Direttore si è fissato nella *Premessa* (pp. 5-6), quando dichiara di volere fornire nelle note «i supporti linguistici e informativi necessari per intendere il testo» (p. 5) senza appesantirlo «di rimandi per sfoggiare il sapere [non soltanto] bibliografico» (p. 6).

RENATO GENDRE

## MILITANZE A CONFRONTO

Secondo una definizione di Alberto Casadei, la militanza della critica è quella di chi, al di là di uno schieramento preciso, «va in missione per (ri)scoprire aspetti fondamentali del fare letteratura nella sua epoca e per la sua epoca»<sup>1</sup>. A partire da questa definizione di una «forma di resistenza [...] non sempre consapevole e quindi immediatamente riscontrabile», Clara Allasia<sup>2</sup> indaga il caso di alcuni autori fra XIX e XX secolo, «provando a declinare le varie sfumature di una militanza non necessariamente critica ma letteraria» (p. 9). Anche se il volume trova il suo nucleo forte nella riflessione sull'opera di Francesco De Sanctis, esemplare nell'accostare la missione di insegnante e critico all'impegno politico, i cinque capitoli conducono l'indagine fino alla seconda metà del secolo scorso, arrivando ad alcune pagine dedicate a Edoardo Sanguineti, le cui considerazioni sull'inevitabilità per un critico letterario di essere militante, contenute nel saggio *I saperi e i poteri*, sono presenti fin dall'esergo dell'introduzione («E non c'è sapere concreto che, in effetti, non sia concretamente militante, lo voglia o non lo voglia, lo sappia o non lo sappia, per un qualche potere concreto, per una forza storicamente e socialmente definita»).

Il primo capitolo (*Prima di De Sanctis*) inaugura il percorso nel 1801, con una seduta della Classe di Scienze Morali dell'Accademia delle Scienze di Torino, l'ultima presieduta dal segretario Francesco Regis. La descrizione della difficile situazione del Piemonte – nelle parole di Regis «stato [...] guerriero e per sua situazione soggetto ad essere il teatro della guerra», in cui le discipline umanistiche non godevano, come è facile supporre, di una lunga tradizione – introduce lo scenario in cui mezzo secolo dopo si sarebbe mosso l'esule De Sanctis che, in una lettera a Pasquale Villari del 20 ottobre 1854, definiva il Regno Sabauda un

---

<sup>1</sup> A. CASADEI, *Cinque domande sulla critica*, in «Allegoria», 65-66, 2012, p. 48.

<sup>2</sup> C. ALLASIA, *Fenomeni di militanza. La scrittura dell'impegno dal secolo di De Sanctis al Novecento*, Biblioteca di «Studi desanctisiani», 2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2018.

«Giappone», privo di qualsiasi «orma di vita intellettuale», tale da «sentirsi impaludare». In realtà la palude subalpina ribolliva e lo si constata scorrendo i registri della Classe di Scienze Morali dell'Accademia che l'autrice descrive nel primo capitolo. In effetti Regis e i suoi colleghi discutono dei «temi caldi» (p. 17) della critica dell'epoca: non tanto la metrica, che pure diventa negli scontri rievocati un argomento di dibattito rilevante, ma, soprattutto, le traduzioni dei classici (materia a cui lo stesso Regis era chiaramente sensibile). Le discussioni sul tema coinvolgono altri accademici (come Tommaso Valperga di Caluso ed Emanuele Bava di San Paolo, già a suo tempo indagati da Carlo Calcaterra) e la vicenda trova motivazione all'interno di questa storia di «resistenza» proprio perché si tratta di una prima, timida «prova» di opposizione letteraria al potere napoleonico, con la ricerca nella lingua italiana di una forma di identità, in un contesto abituato a esprimersi in piemontese o in francese.

Nel secondo capitolo si passa dal piccolo e talvolta claustrofobico Piemonte agli spazi aperti degli Stati Uniti, con la ricognizione della *Militanza involontaria* di Lorenzo Da Ponte, ritratto negli ultimi anni di vita a New York, quando «può finalmente abbandonare le vesti del cortigiano e dell'imprenditore e dedicarsi all'unico vero elemento costitutivo della sua esistenza, la pratica e la difesa della letteratura italiana» (p. 10). Allasia descrive la sua «metamorfosi» (p. 10) da libertino a nuovo esempio di intellettuale esule, malgrado appaia (e l'autrice lo ricorda) un «espatriato» per debiti (p. 29), ma la realtà – vedremo più avanti chiamando in causa testi assai più recenti – può essere più complessa di quanto sembri.

A contrastare con il vivace autoritratto del librettista di Mozart è il capitolo successivo, dedicato alla *Militanza agli occhi degli altri* del drammaturgo Giovan Battista Niccolini: gli occhi del titolo sono proprio quelli di Da Ponte che, in una lettera all'«Antologia» dell'aprile 1828, si riprometteva di proporre agli italiani in America l'*Antonio Foscarini*, anche per meglio immedesimarsi nella parte di patriota esule. Negli anni Sessanta del XIX secolo De Sanctis avrebbe offerto una lettura critica diametralmente opposta a quella daponiana, «conducendo un'indagine che da Alfieri arriva al toscano, passando per Manzoni e *ex silentio* per Foscolo e Pellico», e «inducendo il lettore a concludere l'impraticabilità del connubio fra tragedia politica e tragedia storica» (p. 58). Il dibattito intorno all'opera di Niccolini permette di ripercorrerne le caratteristiche proprio dal punto di vista del saggio desanctisiano *La cultura toscana e il classicismo antipapale del Niccolini* in cui si osserva che «tutto ciò che muove l'attenzione» del drammaturgo «è nella famiglia» (p. 64). Allasia,

seguido le proposte di Siro Ferrone e Luigi Baldacci, dedica le pagine successive proprio ai rapporti familiari e ai conseguenti contrasti tra i personaggi delle tragedie niccoliniane, trovando ragione delle affermazioni di De Sanctis in altri saggi critici dell'autore e concludendo che il fallimento di Niccolini nel tentare un «connubio tra tragedia politica e tragedia storica» non vada letto solo «rispetto ai parametri desanctisiani» ma sia forse latamente presente nelle intenzioni dell'autore (p. 88). Non è d'accordo con le conclusioni desanctisiane Enrico Ghidetti<sup>3</sup> secondo cui De Sanctis è poco adatto, a causa dello stesso contesto culturale in cui si muove, a interpretare l'opera del drammaturgo toscano, mentre Toni Iermano rivaluta la lettura desanctisiana delle tragedie di Niccolini in un'ottica che, appunto, privilegia la militanza<sup>4</sup>.

De Sanctis rimane il tramite con cui, nel capitolo IV, si passa dalla presunta militanza di Niccolini alla militanza del martirio di una prigionia in condizioni disumane di Luigi Settembrini e Sigismondo Castromediano. Entrambi questi autori – inseriti da Antonio Lucio Giannone nel «corpus» autobiografico «compatto e omogeneo» dell'«epopea risorgimentale del sud»<sup>5</sup> – avevano condiviso «lo scontro, anche fisico, martirizzante, con il potere» (p. 11), diverso dall'esilio desanctisiano. Le *Memorie* di Settembrini sono per Castromediano un modello, anche se ambivalente, come risulta nel momento in cui le «bellissime e utilissime» *Memorie* vengono considerate anche «incomplete se non guaste, tagliate e interpolate» (p. 30).

Andando in esilio De Sanctis evita la prigionia, ma solo per scoprire, attraverso una «ricognizione che [...] opera negli anni torinesi» il pericolo che sempre intercorre nel «rapporto fra l'intellettuale e il potere, anche quando il potere non aveva la maschera brutale e sanguinaria del governo borbonico» (p. 104): la militanza di De Sanctis, che parte proprio da un'avventurosa e a tratti sventurata giovinezza da esule prima a Torino e poi come docente nel neonato Politecnico di Zurigo, viene raccontata seguendo la complessa vicenda biografica del critico. Si arriva, passando per il ritorno in una nuova patria unita, fino ai tardi anni Settanta con

<sup>3</sup> E. GHIDETTI, *Giovan Battista Niccolini o della letteratura come «sacerdozio civile»*, in *La biblioteca della democrazia. Niccolini, Guerrazzi, Giusti*, Firenze, RM, 2013, pp. 17 ss.

<sup>4</sup> T. IERMANO, «Questo popolo non si può rinnovare se non rifacendosi una coscienza»: la letteratura come rinascita, in *Francesco De Sanctis. Scienza del vivente e politica della prassi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2017.

<sup>5</sup> A. L. GIANNONE, *Trittico su Sigismondo Castromediano*, in *Sentieri nascosti. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Lecce, Milella, 2016, p. 44.

il viaggio elettorale e gli articoli sul «Diritto» raccolti da Toni Iermano<sup>6</sup>, in cui il critico irpino si scaglia ancora una volta contro i nazionalismi e i provincialismi, scorie della situazione italiana precedente il 1861, e ribadisce la sua capacità di vivere in un nuovo esilio «metaforico» molto simile a quello teorizzato anni dopo da Edward Said, in una «solitudine» politica «che permette prima di tutto di distinguere» (p. 109).

Said, appunto, rappresenta l'autore chiave per il passaggio al secolo successivo: già il racconto dell'esilio di Da Ponte, nel secondo capitolo, aveva permesso di restituire coerenza al ritratto di un personaggio controverso, utilizzando gli strumenti offerti dallo scrittore americano che da Alessandria d'Egitto era approdato alla Columbia University nel 1984, quasi due secoli dopo il librettista. Said viene introdotto proprio con i saggi *Riflessioni sull'esilio* e *Gli intellettuali in esilio* in cui, partendo dalle esperienze di alcuni intellettuali, viene formulata, sulla base di determinati «parametri» (p. 36), una vera e propria «fenomenologia dell'esilio» (p. 34). Said, con il Theodor Adorno di *Minima Moralia*, è alla base del ritratto dell'*Intellettuale in esilio* tracciato da Romano Luperini<sup>7</sup> in un saggio indispensabile per comprendere come Allasia utilizzi questi materiali nelle pagine su De Sanctis, arrivando alla conclusione che «l'esilio reale può in qualche modo essere formativo e propedeutico» a quello metaforico, inteso come «capacità di guardare alla realtà politica e sociale del paese in cui si vive, sia esso d'origine o d'adozione, come dall'esterno, con autonomia di giudizio» (p. 102).

Chiude il volume il capitolo *Militanze a confronto nel «secolo interminabile»: da Graf a Sanguineti* (da leggere in parallelo a un altro volume, in cui appare un contributo dell'autrice: si tratta di *La militanza della critica da Francesco De Sanctis alla contemporaneità* a cura di Clara Allasia, Laura Nay e Chiara Tavella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019). De Sanctis è qui ancora presente, ma nelle vesti poco consone di «precursore», «padre di una patria che avrebbe senza troppa fatica, nel 1938, varato le leggi razziali»: la dissonanza – che avrebbe caratterizzato il nome dell'autore della *Storia della letteratura italiana* dopo il *Ritorno* proclamato da Giovanni Gentile sul primo numero del «Quadrivio» – viene contestualizzata in un dibattito che vede ancora una volta Torino come centro. Si parte infatti proprio dalla scuola storica con Arturo Graf e Rodolfo Renier, per poi arrivare a Giacomo Debenedetti e Antonio Gramsci, «impegnati a libe-

<sup>6</sup> F. DE SANCTIS, *La democrazia in Italia. Scritti politici 1877-1878*, a cura di T. Iermano, Atripalda, Mephite, 2007.

<sup>7</sup> R. LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 39-46.

rare De Sanctis dalle vischiose pastoie di un equivoco sancito ai tempi della nascita della scuola storica» (p. 11). Grande spazio è dedicato a Vittorio Cian, in una situazione ambigua dovuta alla convivenza della sua formazione con il credo politico; le risposte di Gramsci e Debenedetti, volte contemporaneamente anche «ad arginare l'invadenza crociana» (p. 11), portano ai nuovi significati che la lettura di Sanguineti dà alle opere dei due autori e all'anomala presenza di Mario Bonfantini che, nel 1935, ribalta la lettura religiosa e patriottica desanctisiana dell'*Orlando furioso*, fornendo un ritratto inedito e «virile» di Ariosto.

Rievocate più volte all'interno di quest'ultimo capitolo sono alcune delle pagine del volume *Il libro ritrovato*<sup>8</sup>: si tratta di una raccolta di «articoli [...] di indole letteraria» (secondo la definizione dell'editore Giovanni Laterza in una lettera a Benedetto Croce da Bari del 4 agosto 1908<sup>9</sup>) a firma di Renier, cofondatore e direttore del «Giornale storico della letteratura italiana». *Il libro ritrovato* (il titolo è una scelta dei curatori) avrebbe dovuto nelle intenzioni degli amici di Renier replicare la forma (e il successo) degli *Svaghi critici*, una raccolta di scritti precedentemente editi su varie testate e volumi, uscita nel 1910 per i tipi di Laterza. La scelta dei saggi per il nuovo libro avvenne durante una complessa fase editoriale (ricostruita dalle tre curatrici nella nota introduttiva, ma già accennata nel saggio di Allasia a p. 124): l'iniziativa, immediatamente successiva alla morte di Renier, coinvolgeva Cian, Vittorio Rossi e Benedetto Croce (il quale in seguito avrebbe dichiarato il suo scetticismo all'editore) e già in una lettera di Cian a Croce del 29 marzo 1916 si può trovare una prima bozza dell'indice<sup>10</sup>. I lavori purtroppo andarono a rilento e intorno al 1920 il progetto fu abbandonato (non prima che il volume arrivasse in bozze).

Il ritrovamento del libro è avvenuto grazie alla donazione del Fondo Renier da parte dell'erede al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino: tra i vari documenti figura il materiale selezionato da Cian e Rossi in cinque anni di lavoro, già suddiviso negli otto capitoli in cui si presenta oggi l'indice. Il lavoro di trascrizione ha visto la collabo-

<sup>8</sup> R. RENIER, *Il libro ritrovato*, a cura di C. Allasia, L. Nay, A. Vitale Brovarone e C. Tavella, «Lezioni e inediti di 'Maestri' dell'Ateneo Torinese», 3, Torino, Centro Studi di Storia dell'Università di Torino, 2018.

<sup>9</sup> B. CROCE, G. LATERZA, *Carteggio (1901-1910)*, a cura di A. Pompilio, Bari, Laterza, 2004, p. 440.

<sup>10</sup> C. ALLASIA, *Carteggio Croce-Cian*, trascrizione, introduzione e note a cura di C. Allasia, Bologna, il Mulino, 2010, p. 288.

razione di un gruppo di docenti e studenti afferenti al progetto di ricerca «*Tutte le possibili discipline, con piena libertà*»: il Fondo Rodolfo Renier. Il risultato conclusivo è un testo che bene illustra (come già era avvenuto per il suo predecessore nel 1910) i numerosi interessi dell'autore. L'analisi degli argomenti spetta al saggio introduttivo *Gli svaghi di Renier* di Vitale Brovarone, dedicato proprio alla «varietà di temi» e all'«ampiezza dello sguardo, mai puramente locale, anche quando il problema affrontato sia minuto o delimitato» (p. XIII). Vitale sottolinea, oltre alla vastità delle discipline affrontate da Renier, l'approccio moderno e ampio del filologo: «quello che conta non è l'esercizio minuto di un metodo [...], ma l'ampiezza di una visione, positivamente fondata, che si muova agevolmente nel tempo, nello spazio e nelle modalità espressive», non nascondendo «aspetti anticonformistici», come «toni polemici anche marcati» (p. XVIII). *Il libro ritrovato* di fatto contiene, guardando a una produzione che copre trent'anni, un'onesta riflessione sul metodo storico e sulla sua utilità, una decisa affermazione della sua vitalità ma anche della funzione innegabilmente strumentale della «grande tradizione degli eruditi italiani del Settecento» (p. 186).

Gli otto capitoli scelti da Cian e Rossi ormai un secolo fa mettono bene in luce queste caratteristiche. Il primo, dedicato alle *Questioni teoriche di storia letteraria*, permette di recuperare alcune riflessioni metodologiche pubblicate in rivista negli ultimi due decenni del XIX secolo e nel primo del XX. Nello scritto *Della critica bibliografica in Italia*, lettera al direttore del «Preludio» Arturo Vecchini pubblicata nel 1881, due anni prima della fondazione del «Giornale storico», Renier lamenta che «da noi in Italia la bibliografia non si è mai presa sul serio», additando la compravendita di recensioni in cambio di nuovi abbonamenti di «rivistine prime» e «rivistone solenni» (p. 2), che «parlano di libri senza leggerli»; contro questa «critica letteraria vacua e monotona» (p. 4) l'autore sembra programmare in anticipo la sezione bibliografica della rivista che avrebbe in seguito fondato: «la bibliografia deve servire di guida in questo pelago di pubblicazioni, essa deve indicare le buone, criticare le mediocri, flagellare le false o le inutili, procedendo sempre con *metodo positivo*, liberandosi il più possibile dal *sogettivismo*, portando a testimonio dei fatti e non soltanto infilando delle frasi» (p. 2, *mio il corsivo*).

Nel 1890, con *Metodo storico e metodo estetico*, Renier torna sull'argomento, recriminando ancora una volta che «tutti ritengono di poterne discorrere [di letteratura, ndr] con competenza» (p. 5), mentre nel 1907 (gli anni in cui si interessò ai *Problemi scolastici* raccolti nella sezione VIII,

scritti tra il 1905 e il 1910) prende in esame il dibattito intorno all'insegnamento della *Stilistica* (questo il titolo del saggio), il cui «naufragio», per l'autore, è «prossimo al compimento»; il vero problema sarebbe quello di sostituire la discussa cattedra con un insegnamento che riguardi le «letterature moderne» (p. 19).

E all'apertura verso lo studio delle diverse storie letterarie sono dedicate le sezioni successive: la seconda alla *Letteratura italiana* (con saggi su Stefano Gavuzzi, Orazio Vecchi, Giustina Renier Michiel e Matteo Maria Boiardo), la terza ai rapporti con la letteratura francese e la quarta alle *Letterature straniere* (di Spagna e Germania). Le pagine sui poeti tedeschi (Heine e il meno noto Bodenstedt) rivelano un interesse per la letteratura contemporanea, in due saggi che dialogano tra loro contrapponendo alla generazione “impegnata” del poeta di *Atta Troll* quella contemporanea con una «spiccata [...] tendenza all'abbandono epicureo» (p. 131).

I capitoli quinto e sesto sono dedicati alla *Letteratura popolare* e alla *Storia dell'arte*. Di particolare interesse risultano anche gli ultimi capitoli: il settimo, intitolato *Biografie*, contiene le commemorazioni di Adolfo Bartoli, Graf, Giuseppe Pitré (amico di Gaston Paris e autore di una *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*) e Francesco Donati (*Amico del Carducci* – come recita il titolo dell'articolo –, studioso del «retto uso della lingua e lo studio dei dialetti toscani», p. 198, e «passionatissimo per la nostra antica poesia popolare e popolareggiante», p. 199).

È però l'ultimo capitolo a riportare l'attenzione su temi dell'attualità, sempre analizzati dal punto di vista dell'accademico studioso di letteratura. Oltre a un'interessante lettera del 1910 a Giuseppe Lombardo-Radice (*Intorno al corso di perfezionamento per i licenziati delle scuole normali*), a colpire è l'articolo pubblicato il 25 ottobre 1905 per il «Corriere della sera», *Innsbruck e l'Università italiana in Austria*. Le colonne uscirono una decina di giorni prima del *pogrom* attuato dalle frange studentesche pangermaniste contro la popolazione italiana nella città del nord Tirolo: Renier si schiera a favore della creazione di una Università italiana parallela a quella austriaca, dimostrando grande interesse per gli avvenimenti politici internazionali. Il maestro, che aveva scavalcato le barriere nello studio della letteratura all'inizio del secolo delle trincee e delle cortine, prendeva la parola contro gli eccessi dell'irredentismo tedesco: «la espressione acuta di lotta studentesca che ha assunto la frenesia dell'irredentismo tedesco è incomportabilmente incivile. Il pangermanesimo [...] è una brutta parola che cela bruttissime idee e peggiori sentimenti» (pp. 225-6). Queste pagine – si potrebbe azzardare – alquanto desanctisiane, contro il «fana-

tismo incosciente e feroce» (p. 228), permettono ancora, quasi quanto le pagine più propriamente collocabili nel genere della critica come *Metodo storico e metodo estetico* (sulla cui *Eredità inquieta* è tornata recentemente l'autrice nelle sessioni plenarie del xxiii Congresso dell'Associazione degli Italianisti tenutosi a Pisa nel settembre 2019), di motivare la scelta di Allasia di inserire nel suo saggio Renier tra i nomi che presentano affinità con «il pensiero politico e civile desanctisiano» e la «visione di una letteratura e di una critica militanti» (p. 124).

LORENZO RESIO

## LA VOIX EST LUMIÈRE DANS LES POÈMES DE GIOVANNI DOTOLI

Toute œuvre poétique se base sur un parcours langagier et une *voix* poématique<sup>1</sup>, qui fait place au poète, sur lesquels pèsent ses expériences biographiques dont la *voix* et l'écriture en font l'écho.

La *voix*, qui «est par essence liée à un texte de nature poématique»<sup>2</sup>, n'est pas seulement une parole qui s'adresse à quelqu'un mais bien au contraire, elle est un *verbe* incarné qui habite les mots. Elle livre la parole du poète qui s'enracine tout au long du poème. La *voix* exprime ainsi la conscience spontanée du poète si bien que l'écriture devient garante de ce que le poète ressent.

Bien que la *voix* puisse être abordée sous différents angles, dans notre cas, celle qui nous intéresse est la dimension religieuse et prophétique où elle devient expression de la *parole* intérieure du poète, et bien plus précisément du poète qui se sent investi d'une vocation prophétique.

En analysant les poèmes dotoliens, on ne saurait remarquer l'importance de la *voix* et du message qu'elle divulgue. C'est ainsi que, dans cette étude, nous nous proposons une clé de lecture de la *voix* dans son sens sacré qui l'habite dans les poèmes de Giovanni Dotoli, tiré du recueil *La Voix Lumière*<sup>3</sup>.

Il nous paraît intéressant d'examiner le parcours qui amène le poète

---

<sup>1</sup> Concept introduit et défini par Marie-Claire Zimmermann dans « la voix poématique et genèses du texte : à propos de la 'Rima V' de Gustavo Adolfo Bécquer », Hommage à Claude Dumas, Histoire et création, textes recueillis par Jacqueline Covo, Lille, collection UL3, Presses Universitaires de Lille, p. 120.

<sup>2</sup> M.-C. ZIMMERMANN, «Théorie et pratique de l'explication en poésie. Amants de Père Gimferrer», *Théorie du texte et pratiques méthodologiques*, Caen, Les documents de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines, 2000, p. 21.

<sup>3</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, Paris, Éditions du Cygne, 2009.

à se définir prophète par sa *voix* qui annonce, révèle et fait connaître la *lumière* et la *vérité* cachée.

Nous débuterons par une analyse de l'étymologie diachronique et synchronique du mot *voix* ; car il nous paraît intéressant de montrer qu'il est intrinsèquement lié à la *parole* et baigné de *lumière*.

Si on examine la racine de *voix*, *vox* en latin, on remarquera que la «*dimension juridique ou religieuse de la voix*» exprime le sens d'*appeler*, d'*évoquer* ou d' *invoquer* une divinité ou quelqu'un ; dans la culture hindoue divinisée, le mot *vâc* identifie la déesse qui véhicule le savoir et la connaissance, faisant d'elle une médiatrice de force et d'intelligence qui inspire les sages dans les écritures sacrées.

De la même manière dans le tantrisme, la *voix* est un moyen pour entrer en contact avec l'infini et le divin ; elle est manifestation énergétique, considérée souffle «de vie, souffle que l'on découvre dans le cri, dans les pleurs ou dans la mort»<sup>4</sup>. Ce *cri* se retrouve aussi dans les langues sémitiques, par exemple, en hébreu, où la *voix* est «qoul» ou «qôl» et a comme première acception la «*parole*» ou le «*cri*»; de même, en arabe, *voix* correspond à «*Sat*» signifiant «*émettre un son, crier*». Et le *cri*, pour notre poète Giovanni Dotoli, est signe de *vie* et de *révélation*:

Au creux de mes mains de musicien  
Je garde les étincelles de la vie  
Je les offre à tous mes confrères  
Pour illuminer nos cris de douleur<sup>5</sup>

Dans cette perspective suggestive la *voix* devient un *cri*, une *parole*, puis une *connaissance* qui se transforme en *révélation*. Et cette *révélation* devient *lumière* :

Je crie le surgissement de la parole  
J'investis la foi du sens oublié  
En pressant l'au-delà du nectar  
Je bois l'ambrosie du transparent<sup>6</sup>  
(...)  
Ma voix résonne de connaissance

<sup>4</sup> J. ABÉCASSIS, *La voix du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 33.

<sup>5</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 30.

<sup>6</sup> Ivi, p. 13.

J'incante la fée de formules magiques  
L'accent de l'extase à la bouche  
Je mords la réincarnation de la voix<sup>7</sup>  
(...)  
Vagabond de terres lointaines  
Je mets à la disposition de l'univers  
Le fond de ma révélation  
Et le prestige pur de ma voix<sup>8</sup>

Mais il est important de remémorer que dans les saintes écritures, Saint Jean est désigné par le mot *voix* pour annoncer la venue de Christ :

[Il est] chargé d'annoncer le Verbe divin, Jésus-Christ, qui, par sa divinité, est le Verbe du Père éternel, comme la voix humaine est l'expression de la parole intérieure. Jean est donc appelé *voix* par la raison que le Christ est appelé Verbe, et de même que la voix précède la parole, de même Jean précède le Christ. [...] cette voix n'est pas encore la parole, car c'est la parole seule et non la voix qui exprime la pensée<sup>9</sup>.

Le mot *voix* pourrait donc être postérieur au *verbe* vu qu'au commencement il y avait le *Verbe* qui annonçait le pouvoir créateur du langage. À cet égard, Victor Hugo pense que parmi les hommes et les mots, c'est le Verbe qui est Dieu, «car le mot c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu»<sup>10</sup>. Et notre poète Giovanni Dotoli partage ce point de vue en affirmant que:

Je sais que toute langue  
Sent l'odeur de la lune  
Le soir d'été assis sur une cheminée  
Entre deux étoiles filantes  
À la recherche de la mémoire du monde  
La trame des étoiles me confirme  
Que la langue n'est pas un artifice  
Que la langue est la voix de Dieu  
Avec le cortège de son Verbe<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Ivi, p. 8.

<sup>8</sup> Ivi, p. 23.

<sup>9</sup> L. LE CHARTREUX, *La Grande vie de Jésus-Christ*, Paris, C. Dillet, 1864, p. 409.

<sup>10</sup> V. HUGO, *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1858, vol. 1, p. 43.

<sup>11</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 91.

L'aveu de Giovanni Dotoli a une valeur poétique qui souligne que toute *voix* mène à la lumière. Cette particulière prédilection se retrouve aussi dans le recueil «Ce fut une pierre» où il affirme que son désir est de suivre la voix éternelle:

Je suivrai une voix éternelle  
Sifflant le souffle du soleil  
Le temps ne se moquera plus  
Ni de moi ni des hommes  
D'une source coulera le songe<sup>12</sup>

Pour le poète, l'écriture naît inopinément comme la lumière et la poésie devient tout à coup une attitude devant la vie. Car «l'homme et l'artiste»<sup>13</sup> se trouvent «engagés dans le dilemme inéluctable de la condition humaine»<sup>14</sup>. Dans le recueil *Étymologies*<sup>15</sup> notre poète souligne cette importance, en affirmant que «le mot c'est nous»<sup>16</sup> et que le poète n'est autre qu'un magicien qui s'empare des choses par magie pour fabriquer une «lumière cachée»<sup>17</sup>.

Et c'est cette *lumière* qui est évocatrice de clarté et de vie, qui scelle l'alliance entre la pensée du poète Giovanni Dotoli et du regard qu'il porte sur le monde.

La vérité de ma voix est celle de mon poème  
De celui-ci et de tous les autres  
Que j'ai écrit et que j'écrirai  
Le regard perdu dans les veines du ciel<sup>18</sup>

Malgré les différentes péripéties du mot *voix*, sa trajectoire dans notre analyse, prend le sens d'une *voix transcendante* qui révèle la parole divine.

Je bois le vin divin de notre terre  
La voix de la lumière indique la route

<sup>12</sup> G. DOTOLI, *Ce fut une pierre*, Paris, Lanore, 2017, p. 88.

<sup>13</sup> M. MATUCCI, «De Baudelaire à Rimbaud: le chemin de la voyance», in «Cahiers de l'Association internationale des études fran«aises», 1984, n°36, p. 243.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> G. DOTOLI, *Étymologies*, Paris, L'Harmattan, 2019.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>17</sup> É. JACOBÉE-SIVRY, *L'Arlequin de la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 15.

<sup>18</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 24.

Là-bas c'est le Lieu des Lieux  
Les mots se font lumière de la lumière  
En tressant la matière de la matière  
Comme les mots de mon poème  
Sous une étoile brillante plus que les autres  
Où la fulguration me dit le feu  
Avec l'intemporel de notre amour  
Pas souvenance du premier pré  
Sous la permanence de la lune<sup>19</sup>

Elle joue un rôle capital dans l'invocation religieuse, car investie de *lumière* elle devient prophétique, semant la parole aux quatre vents et aux quatre points cardinaux.

En oubliant les distances et les flèches  
Au milieu des champs et de l'Idéal  
Sur le sol originel des Anges  
Au pays révélé de la lumière<sup>20</sup>

Mais elle intervient aussi dans le couple jour et nuit. Car, la *voix* n'évoque pas seulement la *lumière* au sens mystique du terme mais aussi celle au sens strict du terme.

Admirons ce passage où la parole écrite n'est pas celle de l'évangile mais celle de la poésie, qui fait resplendir et illuminer le jour et la nuit:

J'invente un parcours de liaison  
Dans l'évangile du manque  
Oui c'est autre chose la poésie  
Je rayonne le message du jour<sup>21</sup>  
(...)  
J'arrache les voiles opaques  
Et les lignes muettes de la nuit  
Je rends l'espoir de la nappe  
En décantant notre situation<sup>22</sup>

Donc, tout n'est que lumière, même la nuit. Car, n'oublions pas que le

---

<sup>19</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 125.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

couple jour et nuit est uni par une relation très forte, puisque la Nature, qui passe graduellement du jour à la nuit, est toujours illuminée. D'ailleurs il proclame:

Jour de grand soleil jour du poème  
 Je chante le silence et l'illusion  
 M'accompagne la voix de la poésie  
 Sous la pluie sinieuse de l'étang<sup>23</sup>  
 (...)

La nuit un bouquet d'étoiles dans les bras  
 Je m'envole par les routes du Cosmos  
 Chercher la voix du ciel avec son bleu pur  
 Les points de l'infini me répondent  
 Ils sont la voix du ciel et le chemin rêvé  
 De la présence de Dieu en ce monde  
 La voix du ciel efface la mélancolie  
 Me prenant sur la route du désir  
 Dans l'impossibilité de recomposer  
 La matière de l'Être et de toute formule<sup>24</sup>

Or, en analysant le recueil, nous avons constaté que la *voix* fait resplendir la *lumière* à travers toute une série de vocables intermédiaires qui illuminent les différents moments de la journée et de la nuit:

TERMES	NOMBRE OCCURRENCES
Aube	1
Aurore	1
Brume	1
Ciel	105
Clair de lune	5
Clarté	9
Éclat	2
Ensoleillé	2
Ensoleillement	1
Étoile	26
Jour	19

<sup>23</sup> Ivi, p. 61.

<sup>24</sup> Ivi, p. 109.

Lumière	91
Lune	48
Nuit	34
Obscure	5
Ombre	4
Pénombre	3
Rayon	1
Rayonnant	3
Rayonner	3
Soir	3
Soleil	41
Ténèbres	7

On remarque que la lumière abonde et que les différents éclairages du jour et de la nuit sont évoqués, bien qu'on y discerne des préférences. En fait, le tableau ci-dessus montre que les termes les plus employés sont le *ciel* avec 105 attestations, suivi par la *lumière* qui apparaît 95 fois, puis par la *lune* avec une fréquence de 48 fois et enfin par le *soleil* qui revient 41 fois. En outre, nous observons que le terme *nuit* est plus fréquent avec 34 attestations que celui de *jour* qui apparaît 19 fois. D'ailleurs, pour notre poète «la lumière est l'éclair dans la nuit»<sup>25</sup>.

Il est intéressant de souligner que l'évocation de la lumière nocturne est souvent évoquée par Giovanni Dotoli dans ses poèmes, ce qui atteste un intérêt de sa part. Il suffit de citer comme exemple le recueil *La nuit le passage*, où il poétise que «la nuit est le commencement de la journée», et la «préparation du jour, où jaillira la lumière de la vie»<sup>26</sup>, ou aussi le recueil *Le hasard la liberté* où il affirme que «toute fenêtre donne sur la nuit»<sup>27</sup>.

L'union intime de la *lumière* et du *ciel* affleure non seulement dans toute l'œuvre mais également dans l'œuvre *Le hasard la liberté* où il dit que «l'infini de mon corps est au ciel»<sup>28</sup>. Car chez notre poète, le ciel lui apporte la vision qui se transforme en prophétie. Tous ses mots accourent sous sa plume, pour délivrer le message qu'il a re«u du ciel.

Il suffit de lui laisser la parole, de faire parler sa *voix* pour voir l'importance de ces occurrences:

<sup>25</sup> G. DOTOLI, *Dictionnaire d'aphoripoésie de Ah! À Zut !*, Paris, Cygne, 2010, p. 105.

<sup>26</sup> G. DOTOLI, *La nuit le passage*, Paris, Cygne, 2012, p. 8.

<sup>27</sup> G. DOTOLI, *Le hasard la liberté*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 46.

<sup>28</sup> Ivi, p. 46.

Bénédictio des grains de la **voix**  
Je chante le solo du jardin  
**Voix de la lune** et de la lande  
Rayonnant à l'infini du **soleil**<sup>29</sup>  
(...)  
Le visage étincelant de **lune**  
Je traverse le désert de la fermeture  
Le **soleil** illumine mon chemin  
J'entends les signes du miroir  
Où se mire la **voix** de l'Autre  
Marque de la porosité de la civilisation  
Qui sera de temps et d'espace<sup>30</sup>  
(...)  
Ce sont mes doutes et mes **illuminations**  
Devant le spectacle du **ciel**  
A notre époque de mort de toute idée  
Où nous cherchons de nouvelles valeurs  
Après le naufrage de celles d'hier<sup>31</sup>  
(...)  
Je pressens les signes des ténèbres  
L'éclair de la **voix** du **ciel** annonce la pluie  
J'approche les tombes des pharaons  
Sous les battements du sable  
En double apparence de lumière  
Dans l'errance du masque  
Devenu clarté de la voix  
Et visage de la mer et du destin<sup>32</sup>

Pour Giovanni Dotoli la *voix* a une valeur symbolique, elle « véhicule la parole, fonde donc l'unité de l'individu. Elle dit le désir. Elle est vecteur entre le monde et soi »<sup>33</sup>. Elle se concrétise dans la *parole* qui donne accès à l'absolu, à un autre monde. Car, n'oublions pas que la *parole* couvre des acceptions différentes allant de « la faculté de s'exprimer » à « l'expression de la pensée » ; mais dans le poème elle prend le sens de *révélation*, comme support de *vérité* et plus précisément d'une divine communication de la

<sup>29</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 62.

<sup>30</sup> Ivi, p. 84.

<sup>31</sup> Ivi, p. 101.

<sup>32</sup> Ivi, p. 111.

<sup>33</sup> E. RUNTS-CHRISTAN, *Enseignant et comédien, un même métier?*, Issy-les-Moulineux, ESF, 2000, p. 41.

vérité. La parole est, selon lui, *ancestrale, surgissement, mouvement, évidence, expérience*.

Et la *vérité*, terme qui se répète plusieurs fois, le poète la connaît, il l'a vécue et l'a gravée dans le poème. Elle est éternelle, vécue, niée, réelle, elle appartient à la raison et au cœur.

Essence de virginité originelle  
Cette voix est abstraction de vérité  
Me faisant marcher dans l'inconnu  
Illumine la fadeur de l'apparence<sup>34</sup>.

Mais c'est surtout la *lumière* qui rencontre des notations qui tendent vers la conquête du mysticisme. En fait, elle est *la lumière du bleu, la lumière de [sa] voix, la lumière du caché, la lumière de [ses] souvenirs, la lumière matinale, la lumière de l'ardoise, la lumière de la lune, la lumière [du] ciel, la lumière de l'étang bleu, la lumière du soir, la lumière rouge, la lumière des fruits, la lumière d'éclair, la lumière de la Route, la lumière des cigales...* Bref, pour lui «La voix de la lumière a mille choses à dire».<sup>35</sup> Cette observation me paraît importante, car c'est reconnaître que sa *voix* est baignée de lumière et que la lumière «se métamorphose et se recompose»<sup>36</sup>.

Il est clair que dès la lecture du titre du poème *La Voix Lumière*, nous sommes d'emblée transportés dans la voie de l'illumination et dans les visions du poète qui «cherche le sens de la liberté»<sup>37</sup>, «dans la pensée musicale des choses»<sup>38</sup>. Car la lumière ne se perçoit et se connaît qu'à travers les actes spirituels de l'homme, dans notre cas, de notre poète. Dans la strophe qui suit, nous notons que tous les mots s'appellent pour faire jaillir la parole du poète:

L'éclat de l'or du sens dévoilé  
Inonde les ténèbres de mon âme  
Ma voix est une cathédrale de lumière  
Elle contient la parole du poète<sup>39</sup>

<sup>34</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 63.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>36</sup> É. JACOBÉE-SIVRY, *L'Arlequin de la lumière*, cit., p. 13.

<sup>37</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 19.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 30.

En conclusion, cette brève étude a permis de montrer l'intérêt que porte Giovanni Dotoli aux mots *voix* et *lumière*. En fait, nous avons vu que ces deux mots traversent toute son œuvre et se répètent constamment dans le désir de délivrer et communiquer tel un messager du langage «un message d'espérance et d'optimisme»<sup>40</sup>. La *voix* alimente le thème de la *lumière* et devient le symbole de la *connaissance* qui «annonce la grande vérité»<sup>41</sup> et la *lumière* est la manifestation du Divin.

On peut en conclure que le recueil *La Voix Lumière* vibre d'une incomparable quête de la lumière, d'une *émotion liée* au plaisir d'extérioriser la connaissance d'un monde inconnu et à la jouissance de la partager avec le lecteur qui en un mot, découvre la *vérité cachée*.

MARIA LEO

---

<sup>40</sup> É. JACOBÉE-SIVRY, *L'Arlequin de la lumière*, cit., p. 15.

<sup>41</sup> G. DOTOLI, *La Voix Lumière*, cit., p. 83.

### **Guida Editori**

Via Bisignano, 11 - 80121 Napoli

- *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio e Irene Chirico
- *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Introduzione e cura di Rosa Giulio, 2 voll.
- RAFFAELE VIVIANI, *Poesie, opera completa*, a cura di Antonia Lezza
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*
- ANTONELLA SANTORO, *D'Annunzio o Svevo*
- RENATO RICCO, *Sulle tracce di Didone. Fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*
- GIORGIO SICA, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*
- ANTONELLA SANTORO, *Camillieri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Le strutture dell'antipoesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa*
- EMMA GRIMALDI, *Inseguendo Orlando. Un pretesto per rileggere il "Furioso"*

\*\*\*\*\*

### **Liguori Editore**

Via Posillipo, 394 - 80123 Napoli

- *Alfonso Gatto. L'uomo, il poeta*, a cura di Luigi Reina e Nunzia Acanfora
- *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Nunzia Acanfora e Carmela Lucia
- *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di studi (Università di Salerno, 15-16 novembre 2012), Introduzione e cura di Rosa Giulio
- EPIFANIO AJELLO, *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*
- *Macramé. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore, Annamaria Sapienza
- *Oltre la Serenissima*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco
- EPIFANIO AJELLO, *Ad una certa distanza. Sui luoghi della letterarietà*
- CARLO GOLDONI, *Memorie italiane*, edizione critica a cura di Epifanio Ajello

## Recensioni

EPIFANIO AJELLO, *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2019.

Il titolo del volume di Epifanio Ajello è sicuramente un titolo parlante, in grado di spiegare non soltanto l'oggetto del volume, ma anche il modo in cui esso è costruito. Se le 'carabattole' sono l'oggetto di indagine, infatti, un'importante informazione metodologica è contenuta nel sottotitolo, precisamente nella parola 'racconto': nonostante il volume sia una raccolta di saggi, questi sono «saggi raccontati» che, messi insieme, formano una storia, che si poggia proprio sulle carabattole di cui il libro si compone. Ajello parte da una domanda fondamentale, posta nella quarta di copertina: «L'affacciare compilativo di alcuni oggetti può avere un riflesso conoscitivo sulle opere che li contengono?», una domanda che, a mio parere, trova una risposta tanto più valida perché non esplicita, o meglio non esplicitata. La risposta è contenuta nel testo, è contenuta nella disamina puntuale di tutti gli oggetti che si incontrano nelle opere dei vari autori presi in considerazione: è nell'analisi di questi oggetti che vengono quasi 'smontati' pezzo per pezzo per essere poi ricostruiti nella logica narrativa dei testi che, in un certo modo, essi 'abitano'. Leggendo il volume di Ajello, insomma, si ha la sensazione di vedere queste carabattole private della loro materialità e indagate, non nella loro pratica utilità, ma nell'utilità, nella funzionalità e nella significazione, tutta particolare (e

personale) che assumono per gli autori e per i loro testi.

L'impresa compiuta da Ajello è ancora più encomiabile se si pensa che nella valigia, sulla cui cima impera un orsacchiotto di peluche – l'immagine di copertina –, egli fa entrare la storia della letteratura italiana dal Trecento ai giorni nostri: i due poli sono, infatti, Giovanni Boccaccio e Giorgio Agamben, punto di partenza e punto di arrivo. Nel mezzo ci sono Carlo Goldoni, Francesco De Sanctis, Émile Zola, Ugo Foscolo, Guido Gozzano, Luigi Pirandello e Fëdor Dostoevskij, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Manganelli e Alberto Moravia, Edoardo Sanguineti, Gianni Celati e Robert Walser, Luigi Ghirri e Giorgio Morandi, Antonio Tabucchi. L'elenco è ricco e, già solo sfogliando l'indice, si capisce come i confini dell'Italia vengano più volte superati ma è, questo, un superamento volto tutto all'inclusione: si tratta di sdipanare le fila di rimandi e di influenze di cui è intessuta la cultura letteraria. Tanti autori, dunque, e una bibliografia ricchissima della quale, tra l'altro, viene fatto un uso attivo: intendo dire che gli studiosi che entrano nelle pagine del testo sono, anch'essi, parte dialogante del discorso critico. Un indizio importante in questo senso è fornito dalle due epigrafi che, sotto la dedica, aprono il volume: queste sono passaggi de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando e di *Carabattole a Porta Ludovica (Verso la Certosa)* di Carlo Emilio Gadda. Ma se Gadda e Orlando sono due

nomi che, oltre a quelli sopracitati, compaiono spesso nella trattazione di Ajello – accanto a loro non posso non citare anche l'importante ruolo di Barthes, Quondam e Calvino – è vero anche che la scelta del critico di porre loro in apertura fornisce la misura dell'intero testo. Infatti, così come i saggi del volume, anche le frasi poste in apertura sembrano dialogare tra loro: se nella prima si legge il passo in cui Orlando avverte circa la «straordinaria fortuna letteraria delle cose inutili, o invecchiate o insolite [...]», nel passaggio del racconto di Gadda c'è un primo elenco di tali oggetti inutili invecchiati e insoliti come, ad esempio, le grattugie usate, i sellini di bicicletta maceri, le chiavi di cui non si ricorda più l'uscio, ecc. Dunque, è come se una citazione aprisse la strada all'altra ed entrambe, separatamente e unitamente, fungono da guida preparatoria alla lettura. Nella stessa direzione si pone la premessa nella quale, subito, si legge la definizione che lo stesso Ajello dà al libro: «Questo libro è un bazar di cose, di carabattole, di figure, scovate, lungo il tempo, in alcuni testi della letteratura italiana». E il volume è davvero un bazar di cose, un bazar in cui ci si perde, senza davvero smarrirsi, un bazar ricco eppure ordinato. Ma se la ricchezza deriva dalla pluralità di spunti, l'ordine è sicuramente dato dalla chiarezza dell'esposizione e dalla padronanza della materia trattata. Padronanza della quale si ha la misura già in sede introduttiva: Balzac, Joyce, Conrad, Kafka, Rilke e poi Collodi sono solo alcuni dei nomi citati.

Il volume si apre col saggio dedicato a Giovanni Boccaccio, intitolato *Soffioni, gonnelle, brache, asciugatoi, lucignoli, letti incortinati, tabarri, frenelli, fette di stame, camicioni, scarpette*. Ajello, nell'analisi del

*Decameron*, si concentra in particolare sul tipo di oggetti utilizzati dall'autore che sono per lo più «utensili di lavoro, di mercanti, di artigiani; ma accade anche che, qui e là, appaiano in contesti fiaschiosi oggetti preziosi». E se è vero che non in tutte le novelle compaiono degli oggetti, tale assenza diventa in qualche modo presenza, esige una spiegazione perché, scrive il critico, «gli oggetti nel *Decameron* non dico si pavoneggiano, ma sanno di governare la trama da prospettive appartate». La loro presenza è, insomma, tangibile anche quando apparentemente paiono nascondersi.

Dalla novella, poi, si passa al teatro, precisamente al teatro di Carlo Goldoni a cui sono dedicati due capitoli, *Un giocattolo e altri oggetti* e *Un «telescopio»*. *De Sanctis, Goldoni, Zola*. Nel primo dei due saggi, Ajello si concentra in particolare modo sulla classificazione degli oggetti che compaiono ne *La locandiera*, sulla loro funzione e sul loro significato. Sulla base delle loro peculiarità, il critico divide gli oggetti in diverse categorie: la prima è quella delle cose *neutre*, «referenti sguarniti di ogni emozione, che rinviano soltanto a se stessi», c'è poi «una seconda classe di oggetti dalla simbologia *ovvia*, o meglio, di quelli di cui non si può fare a meno per indicare un effetto, una funzione»; e una terza categoria, che il critico considera la più interessante, cioè quella che viene definita delle cose *vacillanti*, «perché lasciano pencolare il loro senso tra due intenzioni. Questi utensili sono *letti* in maniera diversa a seconda di chi li porge e di chi li riceve. [...] Non sono semplici accessori, sono veri dispositivi di simulazione pur restando sempre se stessi nelle apparenze».

Insieme a Goldoni, un altro autore a

cui Ajello dedica particolare attenzione è Guido Gozzano, al quale sono dedicati due saggi: *Essenze* e *Una sceneggiatura*. Dai titoli è chiaro che non si sta più parlando di oggetti e, in questo senso, è interessante leggere la frase scelta da Ajello come epigrafe al primo dei due saggi: «Talora le cose sono semplicemente odori». È una frase di Umberto Eco, saggiamente posta in apertura ad indicare quanto gli odori siano presenti nell'opera gozzaniana: «Ma, ora, non dico per minimamente classificare, ma soltanto per mettere ordine in una materia così volatile, vanno sommariamente distinti gli odori uggiosi che si propagano nell'interno delle camere, in solido connubio con le cose che ammobiliano i «salotti» (o le dispense), da quelli leggeri, da incontrarsi in campagna o sulla strada; accogliendo anche, il rischio (che mette in pericolo la scientificità dei criteri della collezione) che gli odori, in virtù della loro stessa volatilità amino diffondersi da una poesia all'altra».

Nel secondo capitolo dedicato a Gozzano, invece, Ajello analizza la sceneggiatura di *San Francesco*. Il critico ricostruisce con precisione tutte le tappe del lavoro di Gozzano, dall'ideazione alla composizione, senza trascurare i paratesti nei quali, scrive Ajello, «la risposta è forse nascosta» (p.60). Tuttavia, è interessante sottolineare il forte legame che il critico instaura tra la sceneggiatura, l'interesse per San Francesco e il viaggio in India compiuto da Gozzano nel 1912 per curare la tubercolosi. La connessione fra questi elementi è acutamente messa in risalto tanto che, attraverso un imponente lavoro di scavo, Ajello permette di entrare non solo nel laboratorio dello scrittore ma anche di scandagliare tutti gli elementi – come carteggi, diari, film usciti

precedentemente, articoli e saggi – che fanno comprendere quanto l'interesse per questo santo non fosse improvviso, bensì saldamente radicato in Gozzano. E Ajello, per illustrare il proprio lavoro, utilizza sapientemente una forma dialogica fatta di domande e risposte: ponendo le prime a voce alta, le seconde assumono un tono discorsivo che rende la spiegazione scorrevole e piacevole. Un esempio: «Ma, perché Francesco? Perché Gozzano sceglie di raccontare nel “lucchetto della pellicola” proprio la vita del santo? L'idea “della film” non nasceva per caso, o all'improvviso, ma era il frutto di una lunga (e lontana) frequentazione, di una “deserta brama di religione” che frastornava da tempo Gozzano, soprattutto durante e dopo il viaggio in India. La sceneggiatura è la parabola finale di una ricerca di fede, o almeno la voglia di accostarla».

In questo modo, il critico conduce un'analisi completa che si sviluppa attraverso tre punti essenziali, corrispondenti ai tre paragrafi nei quali il saggio è diviso: *I precedenti*, *La sceneggiatura* e *Conclusive illazioni*. Se, ai primi due paragrafi si è in qualche modo accennato, bisogna adesso dire qualcosa anche sull'ultimo poiché le «illazioni» sono, ancora una volta, prova della profondità dell'analisi critica. In queste pagine, infatti, viene fatto notare il rimando – Ajello lo definisce come «una eco, soltanto una eco» – che pure c'è tra il rapporto di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti e quello tra San Francesco e Santa Chiara.

Di relazione in relazione – per quanto siano relazioni diverse –, non è possibile prescindere dall'accennare al capitolo su Eugenio Montale, «*Snapshots*». *Eugenio Montale e Irma Brandeis*. Oggetto princi-

pale del saggio sono le fotografie – e la funzione che esse assumono – dal poeta continuamente richieste alla donna. Ajello divide le fotografie in due classi: «le *molteplici* e le *singolari*. Le *molteplici* sono quelle che sfogliamo e buttiamo via [...]. Le *singolari*, invece, sono quelle che si guardano in silenzio (in genere da soli)». Sulla base di questa classificazione, il critico analizza la funzione che le foto rivestono per Montale, il suo non chiedere all'amata «fotografie suggestive» quanto piuttosto «parecchie istantanee». Solo queste ultime, infatti, avrebbero potuto restituire la vera immagine di Irma, consentendo al poeta di non affaticare la propria memoria. Montale voleva «fotografie parlanti»: queste, osserva il critico, sono andate a formare «un archivio di elementi («snapshots») poeticamente e inconsapevolmente utili in futuro per rappresentare Irma privatamente e *in absentia*, improprie “occasioni”, ma del tutto legittime». Si tratta allora di utilizzare le foto come supporto, come sostegno alla memoria e, parallelamente, alla composizione poetica. D'altronde, come afferma Ajello: «Non sapremo mai come questi effimeri, gualcibili attrezzi in bianco e nero siano stati capaci di collezionare destini e di raccontarli, né come sia potuto accadere e perché; possiamo soltanto essere certi che *questo* da qualche parte è realmente accaduto».

Sfogliando il volume, ad un certo punto, ci si imbatte in un'immagine, quella dell'orologio astronomico di Strasburgo, posta alla fine del primo dei due capitoli dedicati a Edoardo Sanguineti: *Un orologio astronomico*. L'immagine a corredo di questo capitolo è fondamentale per capire quanto Ajello scrive all'inizio del saggio: «Il testo è costruito dintorno a

un mastodontico orologio astronomico ligneo, poggiato sulla parete di destra della Cathédrale de Notre-Dame di Strasburgo». La centralità dell'orologio e della città francese dipendono dal fatto che il testo fu commissionato a Sanguineti dall'Istituto italiano di cultura di Strasburgo, per questo «tutte le strade del romanzo» portano alla biblioteca dell'Istituto, ma Ajello sottolinea anche come in realtà ad ogni voltar pagina non si sa mai precisamente dove ci si troverà. È un muoversi forsennatamente, o forse non muoversi affatto – «oppure, talvolta, si ha la sensazione di non essersi mai mossi» – che porta il critico a chiedersi a cosa questo romanzo possa essere paragonato. E sono molti i termini di paragone rintracciati da Ajello, ma nessuno di questi è un libro: egli accosta *L'orologio* alle vecchie macchinette *view-master*, a un caleidoscopio, alle figurine colorate delle lettere, a un album fotografico. Tuttavia, è interessante che l'impressione più forte che Ajello ha avuto dalla lettura del romanzo di Sanguineti è stata quella «di assistere al giro di una vecchia giostra da luna park».

Il *tabellone figurato*, titolo del secondo capitolo dedicato a Sanguineti, è invece quello del romanzo *Il giuoco dell'oca*. Ajello osserva che, in questo romanzo, a tenere le fila siano in due: «l' "io" autoriale e un oggetto: una bara, metafora evidente del "niente"». Il critico insiste, poi, sulla somiglianza di questo romanzo ad un film; egli scrive addirittura che «ci troviamo a vedere un film travestito da romanzo, o a leggere un romanzo che fa il verso a un film». Questo fattore è sicuramente da attribuire al particolare uso che Sanguineti fa del tempo narrativo: «[Sanguineti] lo allunga e lo accorcia, accelerando o fermando gli eventi, riducendoli o disten-

dendoli, annullando così ogni successione temporale che consentirebbe al racconto di snodarsi, per cui le unità narrative e descrittive sono compresse e quasi si urtano provocando dei veri e propri shock visivi. Alcuni eventi o situazioni sono ridottissimi e senza scansione temporale non resta loro che apparire un attimo sulla pagina per poi dileguarsi. [...] Tutto questo propone una nuova accezione e acquisizione del “romanzesco”. Messa in crisi la leggibilità, la vicenda la si può solo sbirciare: la vista del disordine delle cose, dei gesti genera non una trama, ma una *dimostrazione*. Una sorta di cinematografia di un realismo particolare, montato attraverso una serie di shock visivi, e quindi assai straniante nel suo fulmineo mostrare».

Dopo i fotogrammi di Sanguineti, Ajello analizza *Racconti con figure*, l'ultimo libro di Antonio Tabucchi (edito nel 2011) composto «da quarantadue brevi testi frutto della revisione di saggi, articoli, introduzioni a cataloghi, messi in combinazione con immagini di quadri, oggetti, disegni, graffiti, fotografie». Da tale descrizione sembrerebbe che testo e immagini debbano essere strettamente connesse, eppure Ajello osserva che tale legame non è sentito come un obbligo da Tabucchi, nonostante le prose nascano quasi tutte su commissione. Non essendoci, o comunque non essendo immediatamente visibile, il rimando tra il testo e l'immagine, accade che il lettore sia sempre portato a tornare alla figura per scovare nella prosa anche un solo dettaglio riconducibile a ciò che gli occhi *vedono*, rimando che, osserva Ajello, a volte è costituito anche da un solo lemma. In breve, sono questi i motivi che hanno portato il critico, alla fine del saggio, a capovolgere il titolo del lavoro

di Tabucchi: da *Racconti con figure* a *Figure con racconti*.

Vorrei concludere questa piccola disamina proprio con un'«impertinenza», come la chiama Epifanio Ajello, perché mi pare che la ricchezza del volume risieda proprio in queste «impertinenze» e in queste «illazioni» che non sono mai davvero impertinenti. Anzi, meglio dovrei dire che lo sono nella misura in cui permettono di vedere le cose da una prospettiva diversa, originale. L'impressione che si ha alla fine della lettura è quella di non conoscere davvero nessuno degli autori di cui parla il critico, e non importa quante volte si sia letto il *Decameron* di Boccaccio o quanti componimenti montaliani si sappiano recitare a memoria. Perché tutti gli autori e tutte le opere prese in considerazione sono osservate da Ajello a partire da angoli inesplorati. E, da quegli angoli, il critico abbraccia tutta la materia: il testo nella sua totalità, l'elaborazione nei suoi vari passaggi e lo scrittore nella sua complessità.

MARIKA BOFFA

QUIRINO GALLI, *La donna nella commediografia italiana tra il XV e il XVII secolo. Con due commedie barocche*, Roma, GBE, 2019.

Lo studio di Quirino Galli, è un testo importante perché consente, attraverso una analisi di ampio raggio che riguarda ben tre secoli di drammaturgia, una inedita analisi della condizione femminile.

Galli confeziona il libro con un rapporto tra oggetto di studio e commento critico così interrelato che il libro si può leggere ovviamente come saggio stori-

grafico, ma anche come un'affascinante antologia sulla condizione della donna attraverso tre secoli. Ne emerge una serie di problematiche relative alla donna che in parte si ripetono come costanti di base e in parte esprimono varianti, libertà e condizionamenti storici. Un libro dunque che si legge con passione e piacere, anche perché il discorso critico non è prevenuto né pesantemente erudito, ma ci accompagna nella lettura dei brani lungo percorsi conosciuti, controversi e in gran parte poco frequentati.

Le tematiche relative alla figura drammatica della donna sono rilevate con maestria e l'impostazione critica è felicemente basata su un solido criterio scientifico: che l'atto teatrale, o meglio il testo sia «la parte sopravvissuta d'un atto vitale ormai definitivamente spento», ma che torna ad essere in vita quando «possiamo rivedere la trama dei rapporti sociali che intessono la vicenda», ossia che hanno a loro fondamento un assetto culturale e un'organizzazione economica. Porre attenzione alla donna in quanto semplice personaggio di giovane madre, serva, cortigiana o anche vecchia non appare sufficiente. Occorre fare attenzione, ci dice Galli, all'organizzazione sociale, tenere conto dei parametri mobili di quelle rivoluzioni economiche, culturali e politiche che producono un ruolo e al tempo stesso una immagine della donna, sia che appartenga ai ceti alti o ai ceti bassi.

Galli inizia il suo lungo e complesso percorso con l'analisi del personaggio femminile della drammaturgia del Quattrocento. E quasi automaticamente viene in mente una donna dimenticata del Medioevo, la prima drammaturga: la badessa Rosvita (935-973), riscoperta nel

periodo umanistico, che scrisse sei opere ispirandosi a Terenzio, i vangeli apocrifi e le agiografie. Nei suoi drammi le donne rivestivano un ruolo centrale e positivo e la fragilità femminile veniva rappresentata nell'atto di vincere la forza maschile grazie alla fede. Si tratta di uno dei rari casi di riscatto dalla mentalità misogina medievale.

Acuta è l'analisi di Galli di alcune commedie umanistiche. Il ruolo della donna è ben delineato attraverso l'analisi della *Poliscena* di Leonardo Bruni (composta tra il 1395 e il 1407-8), in cui emerge, tra personaggi stereotipati, la forte personalità della protagonista che non esita a rivelare la intima ma chiara coscienza di una giovane donna che non può «gustare i piaceri che un'età così ridente e ricca di linfa comporta» e che lamenta la sua condizione infelice anche per la violenza fisica e psicologica che su di lei esercita il vecchio marito.

Le recriminazioni di Poliscena diventano momenti più concreti nella *Cauteraria* di Antonio Barzizza. Una commedia basata su un avvenimento reale, accaduto poco tempo prima della messa in scena e per di più interessante perché la vicenda riguarda anche il rapporto tra un giovane sacerdote, Auleardo, e Scintilla, giovane moglie del vecchio Braco che sarà punita atrocemente con un ferro incandescente accostato alle sue parti intime. Una figura di donna che ci sorprende quando dichiara apertamente la necessità di trovare «l'uomo col quale io possa assolvere il mio debito verso la natura», e che ci induce a riflettere su un tema forte: la quasi necessità dell'adulterio che proprio sul finire del Medioevo cresce anche perché, scrive Galli, «le donne cercando il

conforto spirituale presso i religiosi, se li ritrovavano poi come amanti».

In un'altra commedia, la *Filogenia* di Ugolino Pisani, la violenza si fa psicologica e in un bel soliloquio Filogenia esterna tutta l'angoscia della sua condizione di giovane donna innamorata: «ep-pure anche io sono fatta di carne e ossa, come le altre [...] e non posso quindi non sentirmi turbata, dagli stimoli dei sensi» manifestando così tutta la sua angoscia, consapevole che il suo destino è completamente nelle mani dell'uomo. Fra questi personaggi, che si esprimono spesso in lunghi appassionati monologhi, si distingue per modernità di intenti Piste, personaggio della commedia *Simmaco* di Tito Livio Frulovisi: una fanciulla moderna così ferma nei suoi propositi che, partita per l'Oriente, riuscirà a impiantare ricchi commerci, testimone quindi di dinamiche economiche in un periodo in cui le donne sono peraltro prive di autonome risorse.

Non mancano temi già messi in luce da altri studiosi, come A. Stauble, e tuttavia queste donne – Poliscena, Scintilla, Filogenia, Piste, o anche Adelfè personaggio tratto dalla vita quotidiana – appaiono in una luce di autenticità, che è il dato espressivo di una nuova cultura che, riscoprendo il mondo classico, esaltava il dominio dell'uomo sulla realtà.

Anche nel secondo capitolo, dedicato alla donna nella commedia del Cinquecento, con accurate e ben direzionate citazioni (tratte da monologhi che sono i momenti per eccellenza della riflessione), Galli esamina un gruppo di commedie evidenziando aspetti trascurati ed effettivamente più moderni di quanto sia stato affermato, analizzando personag-

gi femminili in cui si ritrova uno spirito moderno per autocoscienza, analisi della realtà e volontà di uscire dalla condizione medievale.

All'inizio del XVI secolo, la condizione femminile diventa, infatti, oggetto di una intensa riflessione che tocca i più diversi ambiti e penetra in tutti i generi letterari. Tanto nella novella quanto nella lirica cortigiana, tanto nei trattati quanto nei poemi cavallereschi la donna è al centro di una rinnovata curiosità. Ed è interessante ricordare, a confronto con l'analisi specifica delle commedie, come all'inizio del XVI secolo vengano riscoperti i drammi antichi e le loro eroine, spesso rivisitate in chiave moderna.

A Firenze, tra il 1515 e il 1530, vengono redatti in volgare alcuni drammi di ispirazione ellenizzante. Tre sono gli scrittori che operano a stretto contatto e unità di intenti: Giovanni Rucellai (autore della *Rosmunda* e dell'*Oreste*), Alessandro Pazzi de' Medici (autore della *Dido in Cartagine*, ma anche di due importanti traduzioni in volgare, l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide e l'*Edipo re* di Sofocle) e Ludovico Martelli (autore della *Tullia*). Ma non solo. All'incunabolo di una tragedia come la *Sofonisba*, del Trissino, *exemplum* perfetto di virtù muliebre e di protagonista tragica, si ispireranno molte figure femminili successive. Sofonisba, una sovrana con molte qualità allora considerate maschili, è una donna protagonista dell'azione, sia vittima sia colpevole, ma dotata di una nuova e complessa psicologia. Proprio il recupero volgare del dramma antico coincide con la riproposizione di alcuni esempi femminili di grande fascino: figure come Antigone, Alceste, Medea sono direttamente chiamate in gioco o rivisitate in chiave moderna, ri-

conoscibili nella filigrana delle nuove eroine tragiche che popolano la scena teatrale del Rinascimento: da Orbecche a Canace, da Semiramide ad Adriana, da Marianna fino all'Alvida tassiana.

Galli, invece delle eroine tragiche, chiama a raccolta le principali figure femminili della commedia e le fa parlare offrendoci un quadro vivacissimo di problemi. Così la *Lena* (1529) dell'Ariosto introduce alla condizione delle cortigiane che il potere incoraggiava, ma nello stesso tempo condannava. Molto bello e duro è il dialogo di Lena col marito che la induce alla prostituzione. In ogni caso, in queste commedie si ravvisa una motivazione sociale, ossia lo stato di indigenza che induce alla prostituzione e al rapporto di sudditanza nei confronti del maschio dominante. Riguardo alla prostituzione si veda ad esempio come nella *Cortigiana* dell'Are­tino del 1526, la protagonista rammenti le difficoltà della sua vita; o come nel *Candelaio* (1582) di Giordano Bruno si rifletta sulla istituzione lodevole dei bordelli «claustrì di professe».

I dialoghi o i monologhi ritagliati dal corpo della commedia e necessariamente antologizzati rimangono più vividi, quasi più oggettivi, paradossalmente per essere opportunamente trattati. È il caso, per esempio, di tutte quelle figure femminili che vengono rappresentate da una donna come Togna (nella *Cortigiana* dell'Are­tino) che cerca di riconquistare se stessa uscendo dalla gabbia – scrive Galli – in cui l'ha rinchiusa il sistema politico e sociale.

È comunque molto evidente, più che mai nel Rinascimento, come alla base della drammaturgia si attivi e operi uno sguardo acuto verso la realtà della vita

quotidiana. Sguardo che permette a queste eroine cinquecentesche di esprimersi spesso con accenti di modernità, come la Drusilla nella *Pellegrina* del Bargagli del 1564 che riesce quasi a prefigurare, per affetti contrastanti, personaggi più vicini al teatro barocco, quasi shakespeariani.

Nel primo Cinquecento la condizione femminile delle giovani, delle mogli e delle cortigiane emerge dalla concretezza della vita quotidiana, con una vivezza straordinaria, a fronte dei personaggi maschili in genere più convenzionali. È evidente anche come i principi morali e religiosi si scontrino con le pulsioni dei vecchi, con le aspirazioni dei giovani innamorati, con le bramosie di maturi libertini, di servette e cortigiane. Insomma, ci sono comportamenti presenti nelle commedie che testimoniano l'ade­guarsi o meno alle direttive, e altri che propongono innovazioni. Saranno poi le deliberazioni tridentine, come sappiamo, a censurare questi processi in atto.

A metà Cinquecento nasce la Commedia dell'Arte; ossia un teatro professionale con spettacoli a pagamento (il cui primo esempio viene dall'impresa di Andrea dell'Anguillara, il Gobbo di Sutri che aprì nel 1549 un teatro pubblico a Roma in via Giulia perdendo quasi tutto il suo patrimonio). Un teatro quindi di professionisti che componeva lo spettacolo attraverso le competenze dell'attore specializzato nel suo ruolo.

La Commedia dell'Arte la si immagina come il teatro dei lazzi e della comicità delle maschere, ma è soprattutto il teatro delle attrici, delle grandi dive europee come Barbara Flaminia detta Ortensia, Vincenza Armani e soprattutto Isabella Canali Andreini, di cui Galli non manca di

indagare la poesia e la drammaturgia. Una donna molto *femmina* che animò spettacoli famosi come *La pazzia di Isabella* con un repertorio di lamenti, deliri, “pazzie” di donne abbandonate o innamorate, non solo recitati ma anche cantati e musicati che costituiscono “i pezzi” pregiati di una trasformazione radicale del teatro. Isabella nel 1588 scrisse e interpretò anche un dramma pastorale, la *Mirtilla*, derivato dall’*Aminta* del Tasso, i cui personaggi – pastori, ninfe e satiri – sono presi in un forte metamorfismo e in lacci amorosi che fanno dell’amore una fonte di ansia, un desiderio di morte.

La Commedia dell’Arte è comunque un punto fondamentale del percorso di Galli, perché l’avvento della donna sulla scena italiana è la più rilevante novità dello spettacolo europeo del Cinquecento. La faccia femminile della commedia dell’Arte, oggi la più dimenticata, rappresenta con ogni probabilità il fattore determinante di quel processo per cui i teatri espressi dalle compagnie italiane della fine del XVI secolo sono ancora oggi ricordati. E di questi spettacoli il fascino straordinario fu la donna in scena. Queste donne, virtuose anche nel canto, nella danza, nella pratica della poesia, costituirono il fenomeno più nobile del teatro italiano se non altro perché la presenza del corpo femminile in scena, nella sua immediatezza sorpassò d’un colpo ogni estetica basata sul pensiero allegorico e ogni metafisica delle apparenze. E forse, al riguardo e per contrappunto, si dovrebbero ricordare anche casi di donne in scena precedenti alla Commedia dell’Arte come quello di una attrice che nel 1468 a Metz suscitò un tale entusiasmo nella parte di Santa Caterina che un gentiluomo la volle in sposa.

L’analisi di Galli torna poi alla commedia secentesca e *in primis* alla Commedia *Ridicolosa*, un tipo di teatro che veniva elaborato con personaggi-maschere improvvisando e successivamente imprimendo le commedie. Ne furono autori e attori anche Bernini, Salvator Rosa, il Cavalier D’Arpino e altri intellettuali, nonché commercianti e artigiani che si esibivano in teatri privati. Le stampe romane e veneziane di questo tipo di commedia sono numerosissime, un vero boom rispetto al Cinquecento, per effetto della accresciuta diffusione tipografica. I personaggi, in quanto maschere, sono essenzializzati, ma le tematiche sono quelle solite. Eppure alcuni profili di donne come quelli disegnati da Virgilio Verucci (la protagonista della *La Porzia*, per esempio) si situano in una zona pregoldoniana per finezza psicologica e comportamentale.

Il percorso di Galli incontra altre commedie secentesche come la *Tancia*, del 1611, di Michelangelo Buonarroti il Giovane che permette all’autore di evidenziare i problemi della donna rispetto alla classe sociale in una ben identificata area culturale.

Il felice percorso di Galli si chiude con la pubblicazione di due commedie inedite di Teodor Amayden, un uomo colto, diarista dello spettacolo romano, traduttore e cultore del teatro spagnolo nonché autore del manoscritto *Censura de’ poeti toscani* ossia di una recensione di opere teatrali rappresentate a Roma a partire dal 1610. Le due commedie inedite sono *La dama frullosa* e *La Donzella oppilata*. La prima è un rifacimento, puntualizza Galli, de *Los melindres de Belisa*, opera di Lope de Vega andata in stampa a Roma nel 1669 e poi

ancora a Bologna, in prosa e non in versi come l'originale. L'altra è *La donzella oppilata* derivata da *El Acero de Madrid* di Lope de Vega, mai pubblicata e conservata manoscritta come *La dama frullosa* al Centro diocesano di documentazione di Viterbo. In questa commedia sono le donne con il loro atteggiamento e comportamento a segnare la vicenda scenica; mentre il tema del possibile tradimento delle donne e non solo degli uomini è al centro della *Donzella oppilata*. Ameyden pur non essendo un sostenitore di idee progressiste (il secondo prologo de *La dama frullosa* è una requisitoria contro le donne lascive e disposte all'adulterio), tuttavia porta qui alla luce il problema fondamentale della subalternità delle donne al maschio imperante.

E comunque, anche Ameyden, come tutti gli autori che Galli ha convocato in questo bel libro, conosce la sempre valida finalità della commedia, espressa per bocca dal vecchio Tiberio: «O quanto insegnano le poesie ritrovate per consolar gli huomini nelli affari del mondo. Se non m'inganno, furono introdotte le commedie, prima in Grecia et doppo in Italia e Roma, come specchi della vita civile».

LUCIANO MARITI

LALLA NADA, *Versi* (1905), con lettera-prefazione di Gabriele d'Annunzio, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba Editore, 2019.

In terra marchigiana, lontana dai clamori, è vissuta una poetessa ignorata da tutte le enciclopedie e storie letterarie, la cui "scoperta" si deve ad un giovane studioso dell'Università di Perugia che, agli inizi degli anni Settanta, sentì per la prima volta parlare

di Lalla Nada (1884-1978) da due amici nativi di Morrovalle (MC), paese d'origine della gentildonna. Il nome della poetessa si accosta a quello di Vincenzo Vicoli, giornalista e direttore del settimanale abruzzese "La Provincia", l'organo che sostenne la candidatura di Gabriele d'Annunzio al collegio di Ortona nel 1897. Vicoli, al tempo del libro *Versi* (1905), ora riproposto, era fidanzato della Nada e poco dopo ne sarebbe diventato il marito. Di qui la lettera-prefazione che D'Annunzio, per rispetto all'amico, si prestò a scrivere senza molta convinzione, refrattario com'era a sollecitazioni del genere.

Lo studioso dell'ateneo perugino di cui si parla è ora lo stesso curatore dell'opera, ristampata con ampia introduzione, Nota bio-bibliografica e Nota al testo. Oliva intrecciò all'epoca una fitta corrispondenza epistolare con la Nada e quel carteggio, finora inedito, costituisce una fonte di informazione insostituibile, forse l'unica per conoscere la poetessa, che qui si sofferma sulle proprie vicende private e sulla produzione in versi e in prosa pubblicata nel corso del tempo. Si tratta di uno scambio di missive confidenziali, rispettose e garbate, che testimoniano un sodalizio umano e letterario protrattosi fino alla morte di Lalla Nada, la cui figura ora rivive in questo prezioso volumetto edito da Carabba nella collana "Le Monete d'oro", che accoglie testi rari e inediti e di spessore.

Vicoli, come si diceva, strappò dalla penna di D. 'Annunzio un giudizio sulla vena poetica della sua amata Lalla, ma il Vate si limitò a parlare con affetto della «dolce rimatrice» e del suo *fresco giardino*, quasi a sottolinearne la vena leggera e non compiuta. Né poteva fare altrimenti: troppo distante era il gusto colloquiale, tenero e fragile di quel libro d'esordio dalla magni-

loquenza solare del D'Annunzio di quegli anni. I *Versi* di Lalla Nada contengono elementi delle letture della poetessa (da Heine, alla Contessa Lara, da Severino Ferrari, a Pascoli, senza dimenticare il conterraneo Leopardi, vissuto a pochi chilometri da Morrovalle) e sono la testimonianza della sensibilità dell'epoca primo novecentesca che guarda da un lato al tardo classicismo (di stampo carducciano), e dall'altro al realismo non esasperato di un Betteloni, ma soprattutto punta sulla dimensione crepuscolare di Sergio Corazzini (la Nada viveva a Roma all'epoca del libro).

I temi ricorrenti sono quelli dell'amore, del dolore, del ricordo, della vita che fugge inesorabilmente, del rimpianto. Il testo si suddivide in due sezioni: la prima parte, *Canzoni dell'Aprile velato*, presenta un sottotitolo *Crepuscolo grigio*, che diventerà una sorta di "manifesto" poetico e il *leit motiv* della poesia italiana del primo Novecento, quella che si abbandona alla dolcezza del crepuscolo, fuori ormai dagli ardori e dai furori della solarità, come evidenziò Giuseppe Antonio Borgese nel celebre articolo apparso su «La Stampa» il 10 settembre 1910, quando parlò di una poesia stanca, spenta, priva di vitalità. Se leggiamo i testi poetici contenuti nella prima parte dei *Versi* ci accorgiamo come i temi crepuscolari costituiscono il tessuto di fondo di una poesia dimenticata: un'atmosfera opaca («Cade la pioggia, cade in ritmo lento:/ piangono le vetrate,/ piange il tetto, la gronda e tace il vento»), condita di vaga malinconia, mentre muore una stagione e muore il giorno, le foglie che cadono («Dice al ramo la foglia: Addio mi chiama/per portarmi con se lontano») ed anche («Van le speranze mie sull'ali dei venti/vanno laggiù lontano/d'un autunno precoce/come foglie cadenti»), le imposte

di una casa sono socchiuse e la stanza vuota («Come gentil di te parla ogni cosa/qui ne la stanza desolata e vuota/e la gemente voce misteriosa/ invoca te lontana»). È insomma la poesia del tramonto.

Nella seconda sezione intitolata *La canzone dei vent'anni*, invece, da un lato si assiste ad un'inversione di tendenza con accenti più gioiosi e quadretti domestici dettati dall'occasione (nozze, spose), ma dall'altro torna la densità pensosa del primo momento.

Analizzare e studiare il percorso poetico di Lalla Nada significa conoscere ancora meglio la poesia del primo Novecento italiano e verificare quanto la dimensione crepuscolare sia più diffusa di quello che sembra, fuori dai centri canonici e vicina anche alle periferie meno sondate: «Il recupero della poesia di Lalla Nada – scrive Oliva – ha naturalmente bisogno di un'indagine più accurata di questo primo avvio di lettura. In ogni caso è certo che siamo dinanzi ad una voce autentica che arricchisce il panorama del primo Novecento, che aiuta peraltro a ripercorre alcune fondamentali coordinate del fenomeno del crepuscolarismo allargato e diffuso più di quanto si creda e si conosca in un articolato e dettagliato quadro geo-storico».

MARIO BOCOLA

A. SACCONI «*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

C'è un futuro che è già passato ed ha iniziato a costituire una vera e propria "tradizione del moderno": questo il significato della locuzione, solo apparentemente ossimorica, presente nella seconda parte del titolo del volume di Antonio Saccone e

che ne racchiude senza dubbio l'essenza. Secondo il critico, infatti, la modernità novecentesca si costituisce come tradizione tramite una continua riconversione di ciò che è recente in qualcosa di datato, di ciò che è innovativo in qualcosa di superato; questo procedimento paradossale è capace di far perdere valore all'arte e immediatamente rivitalizzarla, di dichiararne la fine e contemporaneamente sancirne la rinascita. Da una riflessione sull'esiziale fascino del moderno deriva invece la citazione che costituisce la prima parte del titolo di S.: un'espressione di Giuseppe Ungaretti contenuta in una sua lettera a Giuseppe De Robertis datata 9 giugno 1949. Il poeta, infatti, in essa affermava: «Grazie secolo che ci squarti e secolo che ci incanti: che fai di questi miracoli!», sottolineando con tali parole il carattere seducente e dirompente della modernità. Massima espressione del movimento, al contempo distruttivo e palinogenetico, che è tipico di un'assai dinamico presente è stato il Futurismo: non un caso, dunque, che S. all'interno del suo volume dedichi molto spazio a quest'avanguardia; dei 15 capitoli che compongono il libro, infatti, ben cinque trattano del movimento marinettiano ed essi, insieme a tre saggi che si occupano di Ungaretti, Comisso e Palazzeschi, costituiscono una prima sezione vertente su autori tutti fortemente segnati dal fenomeno della Grande Guerra. C'è poi una diversa sezione che si occupa di letterati assai differenti per vicende biografiche ed artistiche (Quasimodo, De Filippo, Montale, Sciascia, Calvino, Levi, Luzi); tuttavia, come avremo modo di vedere, il problema della modernità pervade la trattazione senza soluzione di continuità, creando un'unica linea argomentativa e

favorendo rimandi incrociati tra gli scrittori della prima sezione e quelli della seconda. Significativo, ad esempio, è il fatto che i quattro poeti collocati da S. nelle due sezioni siano da lui trattati nel medesimo modo: di Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale e Mario Luzi non vengono discusse le più famose opere in versi bensì scritti teorico-critici. Ecco dunque perché il primo capitolo è dedicato a *I miei antenati* di Giuseppe Ungaretti: un "abbozzo di canone", progettato e mai realizzato dal poeta, all'interno del quale egli intendeva fare il punto di quanto da lui creato fino a quel momento e tracciare orientamenti per il futuro. Ungaretti lo pensava come un insieme di vite immaginarie frutto di una «ricostruzione insieme storica e fantastica», un accostamento di molteplici e diversi modelli: non solo letterati e filosofi ma anche parenti o sodali che avevano segnato la sua vicenda umana ed artistica. S. passa in rassegna i nomi indicati dal poeta indagando i motivi di tali scelte e delineando l'andamento della fortuna di quei personaggi all'interno della produzione artistica e saggistica dell'autore. Importante, secondo S., la scelta ungarettiana di indicare anche Leopardi tra i suoi "antenati": ciò sarebbe la prova che il poeta ebbe ben presto chiaro che il recanatese era per lui «il nume tutelare per la configurazione di una classicità del moderno». Non a caso, fa notare ancora S., saranno proprio Leopardi e Petrarca (grande assente ne *I miei antenati*) gli autori su cui in *Verso un'arte nuova classica* (1919) Ungaretti fonderà la possibilità di «riconvertire reciprocamente tradizione e modernità, effimero ed eterno». Entra più chiaramente in argomento bellico il secondo capitolo, all'interno del quale S. parla

de *Il porto dell'amore*, prima opera narrativa di Giovanni Comisso (edita nel 1924 e poi ripubblicata nel 1928 con il titolo di *Al vento dell'Adriatico*); questo «libretto carnale e febbrile», come lo definì Eugenio Montale nel marzo del 1926, è infatti un particolarissimo resoconto di guerra. Esso è una «rievocazione autobiografica della vicenda fiumana» ma, come S. nota, si distingue dagli altri testi del genere per l'ironia con cui smorza la retorica bellica imperante all'epoca. L'opera di Comisso pare non voler portare alcun reale contributo alla memorialistica di guerra; essa è piuttosto il racconto, strutturalmente sconnesso ma narrativamente coeso, di una navigazione sull'Adriatico alla ricerca di una «armonia smarrita» che può essere recuperata tramite il contatto con la natura.

All'interno dei capitoli III e IV S. continua ad occuparsi del modo in cui la vicenda bellica fu recepita e raccontata: oggetto dei due studi sono infatti l'opera *Due imperi... mancati* di Aldo Palazzeschi e alcuni scritti di autori futuristi. Tale opera di Palazzeschi, edita nel 1920 dopo una gestazione quinquennale, è generalmente letta come un'opera «pacifista», che sconfessa l'avanguardia futurista di cui l'autore aveva fatto parte; nelle sue pagine critiche, però, S. dimostra come tra il pensiero palazzeschiano e gli ideali del movimento di Marinetti non ci sia mai stata completa identità quanto piuttosto una «spuria convergenza» e come pertanto il disaccordo evidenziatosi con forza in occasione del conflitto non sia stato altro che l'emersione di uno scontro latente. Segue poi una puntuale ricognizione, da parte di S., dei contenuti di *Due imperi... mancati* e delle sue particolari caratteristiche stilistiche, su tutte la sua «intonazione pamphlettistica». L'esaltazione della guerra invece ricorrente

in alcuni scritti futuristi oggetto del capitolo IV, ad esempio *La guerra elettrica* o *1915. In quest'anno futurista*, contenuti nella raccolta *Guerra sola igiene del mondo* (1915). Passandoli in rassegna S. mostra come per i seguaci di Marinetti il conflitto non fu solo l'esito più logico dello spirito aggressivo che caratterizzava il loro movimento d'avanguardia ma anche un «modello inventivo» con cui essi arricchirono le loro potenzialità creative: solo tenendo presente ciò, infatti, si possono spiegare pienamente alcune novità espressive (il parolibero e il teatro sintetico) o alcuni atteggiamenti tipicamente futuristi (il conflitto tra l'avanguardia e il pubblico) di cui il critico riporta alcuni esempi offrendone un commento. Del movimento marinettiano si occupano anche i quattro capitoli successivi: dedicati rispettivamente alla città dei futuristi, alla loro cinematografia, al rapporto di tale avanguardia con la scienza ed infine alla concezione futurista del tempo. Nel capitolo quinto, intitolato *La città dei futuristi*, S. evidenzia come siano stati i pittori i primi a mostrare interesse verso le grandi città animate dal progresso e ad esprimere nei loro quadri quelle che sarebbero diventate poi le linee guida dell'architettura futurista, improntata allo slancio verticale; essa, animata da continua sperimentazione e cambiamento, esemplifica perfettamente l'ambivalenza propria dell'intero movimento marinettiano, che vuole esprimere il moderno ma al contempo desidera «svuotare la modernità in quanto esperienza» e «farne esclusivamente spettacolare rappresentazione». Delineando invece, all'interno del capitolo successivo, il rapporto esistente tra il futurismo e il cinema, S. evidenzia come tale avanguardia abbia visto in questa nuova forma d'arte la possibilità di destrutturare il reale e di «sprigionare la realtà immaginativa dello spetta-

tore»; il futurismo non condivise, dunque, le perplessità pirandelliane nei confronti di strumenti (ad esempio la cinepresa) che sembravano poter alienare l'uomo ed arrivare persino a prevarcarlo. S. mette poi in luce come numerose tracce dell'influenza della tecnica del montaggio siano riscontrabili in narrazioni parolibere, romanzi, *pièces* teatrali e delinea le principali tappe del rapporto futurista con la cinematografia; si trattò di una riflessione decennale, da cui ebbe origine una nuova proposta di arte filmica ma, come nota S., tale dettagliato progetto non trovò poi alcuna concreta applicazione. Sul perché ciò sia accaduto l'autore ritiene necessario formulare alcune ipotesi: determinante fu, forse, la marginalità del cinema tra gli interessi di Marinetti o la subalternità in cui i futuristi relegarono l'arte filmica rispetto alla più quotata e praticata attività teatrale. Il desiderio di continuo rinnovamento che anima il movimento marinettiano si riflette anche nel rapporto che esso intrattene con la scienza; come S. mette in evidenza nel capitolo VII, infatti, all'interno del manifesto *La scienza futurista* (1916) si afferma chiaramente di voler contestare «gli schemi mentali che governano il sapere scientifico» e di voler contrapporre alla scienza ufficiale un'altra possibilità di conoscenza fondata sulle parti più oscure della realtà. «Antefatto programmatico» di tale manifesto fu *Pesi, misure e mezzi del genio artistico* (1914), particolare scritto di Bruno Corra ed Emilio Settimelli che, fa notare S., presenta l'atto creativo come il prodotto di energia nervosa e mostra interesse verso tematiche esoteriche ed occultiste che troveranno un certo spazio in opere futuriste di quegli anni. A concludere la serie di interventi dedicati a tale avanguardia il capitolo VIII; in esso l'autore sostiene che i principi cardine del movimento marinettiano sembrano aver trovato ampia diffusione soltanto al giorno d'oggi e

questo accaduto poiché i futuristi avevano prefigurato, più di cento anni fa, «alcuni segni dell'odierna comunicazione globale». Anche se restano evidenti elementi di distanza tra la modernità futurista e il cosiddetto “postmoderno”, secondo S. nella società dei *media* digitali è rimasto molto delle forme d'espressione e dei mutamenti percettivi introdotti dai futuristi: tale avanguardia, ad esempio, aveva anticipato il ribaltamento della tipografia da mezzo riproduttivo a strumento artistico, aveva precocemente compreso la potenza dirompente della pubblicità ed aveva, nel suo teatro sintetico, dato una prima realizzazione a quelle aspirazioni, alla simultaneità e all'ubiquità che trovano oggi piena espressione nelle più recenti forme di comunicazione. La seconda parte del volume, in perfetto parallelismo con la prima, si apre con un capitolo dedicato alle riflessioni teoriche di un poeta: il capitolo IX infatti è intitolato «*Il sangue e l'oro*». *I discorsi sulla poesia di Quasimodo*. S. tratta dapprima del libro *Il poeta e il politico* (1960), scritto che egli definisce «snodo tra il primo tempo della produzione lirica del poeta siciliano» e la sua successiva «svolta tematico-stilistica»; di esso il critico offre una lettura completa mettendone in evidenza il carattere controverso ed evidenziandone i punti cardine (la poesia come indagine interiore, l'autonomia dell'atto poetico e il rifiuto di una sua presunta funzione consolatoria). Un certo spazio inoltre dedicato alla messa in evidenza dei legami che la poetica di Quasimodo intrattiene con le riflessioni critiche di altri autori come Carlo Bo, Elio Vittorini e Giuseppe Ungaretti. Il discorso tocca anche, velocemente, altri scritti quasimodiani quali *L'uomo e la poesia* (1946), *Discorso sulla poesia* (1953) e *Poesia del dopoguerra* (1957). Le più innovative riflessioni in merito all'attività critica di un poeta sono però contenute nel capitolo XI, dedicato ad *Esposizione*

sopra Dante: intervento di esegesi dantesca pronunciato da Eugenio Montale a Firenze nel 1965. In queste pagine S. porta alla luce la fittissima trama di influenze letterarie che giustifica la teoria contenuta nell'*Esposizione*, secondo cui Dante sarebbe ormai "inattuale" e comprensibile solo in parte dalla sensibilità postmoderna; il critico mostra, inoltre, come Montale crei un interscambio continuo tra se stesso e il Sommo Poeta, utilizzando l'esegesi dantesca per far luce su elementi essenziali della propria storia letteraria.

S. presenta Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot come importanti mediatori dell'interesse montaliano per Dante; molteplici sono, infatti, i concetti-chiave che il poeta degli *Ossi* ha tratto dai due autori inglesi e ampiamente utilizzato nella sua lettura dantesca: la centralità dell'allegoria, la non appartenenza della *Commedia* al genere epico, il carattere visionario di Dante e la sostanziale "inconoscibilità" di questo autore ne sono alcuni importanti esempi. Tutto ciò, secondo S., assai importante poiché soltanto riconoscendo la profonda e "personale assimilazione" montaliana del dantismo di Pound e Eliot che si può comprendere perché Montale veda in Dante un autore a tratti estraneo al Novecento. Esempio dell'utilizzo che Montale fa dell'esegesi dantesca per far luce sulla propria poetica invece il suo riferimento alla *Commedia* per giustificare la "svolta comica" avvertibile in opere come *Satura* e *Diario del '71 e del '72*. Preservando una profonda unità del discorso critico, S. fa infine notare come Montale risulti il poeta moderno che con maggior oculatezza si sia occupato di Dante e come egli finisca così per contrapporsi a Ungaretti, considerabile «il maggior corifeo del petrarchismo novecentesco». Nei capitoli X e XII S. si interroga su opere assai differenti ma ugualmente controverse: *Napoli Milionaria* (1945) di Eduardo De Filippo e

*La scomparsa di Majorana* (1975) di Leonardo Sciascia. Nel caso della *pièce* di De Filippo S. presenta due letture critiche antitetiche: Domenico Rea accusa infatti il celebre drammaturgo di aver compiuto l'errore di sovrapporre alla Napoli reale una città letteraria e fittizia, mentre Raffaele La Capria celebra De Filippo come colui che ha rappresentato lo «struggente smottamento» della napoletaneità di fronte all'inarrestabile avanzare della modernità. Un modo per evidenziare la multiformità e la ricchezza di letture offerta dal testo eduardiano.

Altri elementi di complessità caratterizzano invece *La scomparsa di Majorana*, opera di Leonardo Sciascia che non risulta facilmente catalogabile in un preciso genere letterario (S. sceglie la definizione di «racconto-saggio-pamphlet» proposta da Antonio Di Grado) e che presenta al suo interno un caso irrisolto: la scomparsa del fisico Ettore Majorana. Secondo Sciascia, infatti, la sparizione dello scienziato è stata troppo frettolosamente catalogata come un caso di suicidio: potrebbe invece trattarsi di un "ritiro assoluto" scelto da Majorana come forma di protesta silenziosa contro le spaventose ricerche atomiche in corso in quegli anni e di cui egli aveva previsto gli effetti. Esponendo l'ipotesi di Sciascia, S. fa però giustamente notare come lo scrittore si limiti a fare congetture e si adoperi, dunque, più per il mantenimento del mistero riguardante la scomparsa di Majorana che per la sua soluzione, di fatto impossibile. I capitoli XIII e XIV si occupano invece di due scrittori, Italo Calvino e Primo Levi, che nel corso della loro vicenda artistica si sono interrogati assai spesso sui rapporti esistenti tra pratica letteraria e metodo scientifico. Nel caso di Calvino ciò si è tradotto in una costante attenzione verso Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio, "poeti scienziati" della letteratura lati-

na: i primi due, imprescindibili punti di riferimento, vengono da Calvino citati nelle *Lezioni Americane*, la *Storia Naturale* pliniana invece oggetto di un importante saggio inserito nell'edizione Einaudi del 1982. Lo stile calviniano, inoltre, si apre «alle suggestioni della scienza, all'impiego di procedimenti espressivi dei linguaggi scientifici» e tale processo caratterizza fortemente un'opera come *Le Cosmicomiche* (1965), con la quale tale autore offre una sorta di controcanto ironico al poema di Lucrezio sulla scorta della *Petite Cosmogonie portative* (1950) di Raymond Queneau. In questo contatto costante tra letteratura e scienza sta l'aspetto che maggiormente avvicina Calvino a Primo Levi. S. fa infatti notare che tale «logica della commistione» è spesso evidente nell'autore torinese e si esprime sia sul piano dello stile (uso di linguaggio che unisce classicismo e innovazione, utilizzo frequente dell'ossimoro) che nella costruzione di opere come la *Ricerca delle radici* (1981). È il metodo scientifico, dunque, a modellare il particolare realismo di Levi; del resto, fu proprio il chimico - scrittore a «confessare» a Tulio Regge di aver imparato in laboratorio l'arte dello scrivere. Secondo S. occorre tenere presente questi elementi per poter davvero comprendere *Il sistema periodico* (1975), romanzo pseudo-autobiografico (che S. passa in rassegna quasi capitolo per capitolo) in cui la chimica è protagonista e all'interno del quale il linguaggio di questa scienza «si fa palesemente congegno narrativo». Perfetta conclusione del volume il capitolo quindicesimo, all'interno del quale S. parla della modernità secondo Mario Luzi. Affrontando tale argomento, S. presenta il quarto ed ultimo caso di poeta novecentesco impegnato in teorizzazioni critiche; Luzi, infatti, si serve delle riflessioni di alcuni autori italiani e stranieri, tra cui Giacomo Leopardi, per

definire i caratteri del moderno. Il recanatese, secondo Luzi, considerabile «inauguratore della modernità» ma anche scrittore animato dalla consapevolezza che essa fosse sostanzialmente una stagione inconciliabile con la produzione lirica e in cui la «frantumazione» era l'«esclusiva forma espressiva della parola poetica». Principale interprete e continuatore di tale teoria leopardiana fu, come già notato, Giuseppe Ungaretti, le cui posizioni vengono da Luzi fortemente introiettate. La vicinanza teorica di questi due poeti novecenteschi e la loro comune tendenza a guardare al presente come ad un tempo impressionante per le enormi potenzialità che offre (Luzi parlando di «conquiste altissime» ed «abissi spaventosi» pare infatti riprendere la definizione ungarettiana di modernità da cui S. ha tratto il titolo del volume) consentono all'autore di chiudere la trattazione opportunamente ricollegandosi al punto di partenza. Il libro offre dunque un panorama ricco e complesso dove sono illuminati aspetti non sempre noti di molte voci della nostra letteratura novecentesca.

IRENE BERTELLONI

MIRKO MENNA, *Giuseppe Antonio Borgese, un antifascista in America. Attraverso il carteggio inedito con Giorgio La Piana (1932-1952)*, Bern-Berlin, Peter Lang, 2015.

Critico militante, romanziere (autore di *Rubè*), professore universitario, la personalità di Giuseppe Antonio Borgese è legata al suo eclettismo dal quale, nel bene e nel male, è stata immancabilmente condizionata. Occorre risalire all'impegno profuso da Leonardo Sciascia negli anni Settanta per vederlo risalire verso una considerazione critica sempre più convinta e condivisa dopo la lunga e colpevole dimenticanza innescata

dal fascismo. Nella nuova stagione di libertà, nel suo caso, come per alcuni altri (penso a Roberto Bracco), il silenzio contagiò anche quegli oppositori del regime identificabili con un antifascismo di estrazione liberale. Allievo prediletto di Benedetto Croce in gioventù, fu lo stesso maestro napoletano a disconoscerlo accusandolo di aver abbandonato gli studi severi per un giornalismo polemico e superficiale. Di questo giudizio mal digerito Borgese si vendicò a più riprese contestando l'estetica crociana, come si può leggere ora in una delle lettere (la più lunga) indirizzate a Giorgio La Piana, il sacerdote siciliano, docente di Storia della Chiesa ad Harvard, che molta parte ebbe nel trasferimento di Borgese in America dopo le inquietanti vicende con la politica italiana. Non si dimentichi che nel 1931 Borgese fu tra i 17 professori non firmatari dell'adesione al regime, una scelta fiera e orgogliosa che gli comportò anni di sofferenza e di solitudine in terra straniera.

Il racconto dettagliato dei suoi anni da fuoriuscito è ora proposto per la prima volta con risvolti inediti e abbondanza di particolari nel ricco e importante volume di Mirko Menna, *Giuseppe Antonio Borgese, un antifascista in America. Attraverso il carteggio con Giorgio La Piana (1932-1952)*, edito da Peter Lang. Il libro è frutto di un'attenta e paziente ricerca svolta presso l'Università di Harvard nell'archivio di La Piana, da questi donato alla Harvard Divinity School nel 1970, due anni prima di morire. Il periodo americano di Borgese, dunque, finora non sufficientemente esplorato, viene alla luce in tutta la sua complessità, rivelando più da vicino il carattere dell'uomo, i suoi rapporti culturali e la sua attività di studioso e di fine osservatore delle vicende che fanno da sfondo storico agli avvenimenti biografici,

dalla dittatura mussoliniana, alla sorte dei suoi oppositori, alla seconda guerra mondiale, alla faticosa ricostruzione post-bellica. Emerge anche dai documenti prodotti la stima, il rispetto e la benevola accoglienza con cui il mondo statunitense guardava ad un intellettuale di quella portata. Anzi, occorrerebbe oggi sollecitare proprio il mondo culturale americano perché sia finalmente riconosciuto l'apporto degli intellettuali italiani al rafforzamento dell'attività scientifica e letteraria d'oltreoceano, in quegli anni come dopo. Di certo personalità come Borgese, Prezzolini, Salvemini, Lionello Venturi, Arturo Toscanini e tanti altri non appartengono alla categoria degli emigranti con la valigia di cartone ma a quella dell'*intelligentzia* esportata, costretta all'espatrio per ragioni politiche e ideologiche e dunque foriera di freschezza e di vitalità. Certo, questo tipo di "emigrazione" conserva una sua specifica identità e non si integra mai completamente con quella della terra ospitante. La forza intellettuale è tale che in America gli italiani si frequentano reciprocamente in quanto accomunati da una medesima sorte politica, ma anche perché consapevoli di essere esponenti di una tradizione illustre che merita grande rispetto. Borgese non a caso vive, forse più degli altri, una condizione "bicontinentale" di straniamento, di non appartenenza, a metà tra Italia e Stati Uniti, il che lo fa apparire agli occhi dei suoi connazionali - come scrive Menna - «non pienamente coinvolto e partecipe», relegato nella speciale solitudine di chi è costretto a vivere nella "terra quasi di nessuno".

Molto interessanti risultano dal libro di Menna i difficili rapporti, come si diceva, con Croce, contro cui si riversano sfoghi e lamentele che potrebbero comparire solo in una lettera privata, come del resto quelle di

parte avversa confidate da Croce a Gentile: «Il Borgese è uno degli uomini peggiori che io abbia avuto la sfortuna di incontrare in vita (...) Da quando gli ho ben letto in fondo all'anima, lo evito con nausea: e ho resistito ai vari ambasciatori che mi hanno portato sue parole di riavvicinamento» (16 agosto 1916). D'altro canto Borgese scorgeva le ragioni di tanta avversione «nel desiderio di Croce di prendere possesso di una personalità e di manovrarla a suo modo», non senza però indulgere in particolari piccanti riguardanti la vita privata del filosofo e persino la sua sessualità: «Il suo carattere - scriveva Borgese a La Piana - è di gran lunga superiore, e nessuno può onestamente rifiutare stima, anzi reverenza, a una vita passata esemplarmente sui libri; in studi nobili e disinteressati; una vita sobria, praticamente modesta, priva di epicureismo, di sfarzo, di voluttà. Anche i lunghi anni che il Croce visse in concubaggio con una bella donna romagnola non mancarono sostanzialmente di decoro. Sostanzialmente egli risolveva in quel modo il problema sessuale del lavoratore; appagando i sensi nel modo sentimentale e socialmente più economico, per essere tutto al lavoro» (2 agosto 1932).

Ugualmente notevole è il commento che Borgese esprime senza reticenze sugli avvenimenti del regime fascista e della guerra, i suoi rapporti con le Università americane, fino a offrirci un quadro molto articolato sulle condizioni della sua vita privata, sulla ricerca di una sistemazione degna del suo nome, sulle preoccupazioni per le vicende familiari, gli spostamenti da un luogo ad un altro, gli incontri che gli cambiarono la vita, come quello con Elisabeth, la figlia di Thomas Mann che divenne sua moglie.

MARIO BOCOLA

GIROLAMO COMI, *Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere*, a cura di Antonio Lucio Giannone e Simone Giorgino, Neviano (Lecce), Musicaos Editore, 2019.

L'eccentrica e "attardata" figura di Girolamo Comi (1890-1968), cofondatore con Arturo Onofri della minoritaria "linea orfica" nella poesia italiana del Novecento, conferma appieno l'esigenza, ancora tutta da soddisfare, di un canone poetico policentrico e multidirezionale, che tracci finalmente una mappa delle divaricazioni dai circuiti egemonici e dei loro acquisti sorprendentemente innovativi. In quest'ottica si colloca il bel volume affidato alle preziose cure di Antonio Lucio Giannone e Simone Giorgino, *Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere*, che propone al grande pubblico le tre principali raccolte poetiche di Comi. La pregevole edizione è corredata di tre densi contributi - quelli dei due curatori Giannone e Giorgino, a cui si affianca il fine intervento di Fabio Moliterni - che accompagnano con agilità d'analisi e acutezza critica pure i lettori meno avveduti lungo le molteplici diramazioni, talvolta ardue teoricamente, di un percorso poetico e intellettuale estremamente singolare nelle nostre lettere, come i tre studiosi a vario titolo non mancano di rilevare.

Figura scarsamente nota agli specialisti e per questo tuttora assente da manuali e antologie, Comi sconta la sua estraneità o anacronismo da «ritardatario delle lettere» (Pasolini) non solo per via della marginalità dovuta alla sua dislocazione geografica, ma anche per avere pubblicato le sue opere in autoedizioni diffuse sul territorio nazionale in un numero ridotto di esemplari. A tali ragioni

estrinseche va però aggiunto un dato altrettanto essenziale per comprendere fin da subito la inquieta personalità artistica di Comi, ovvero la sua attitudine elitaria ed egotistica, nata dal rifiuto opposto alla “volgarità” dell’industrialismo borghese, che lo inchioda in una reattiva «postura solitaria» (Moliterni), da ierofante di una rinnovata religione dell’arte. Isolamento, «*a va sans dire*, comune alla maggioranza degli intellettuali e scrittori della sua generazione, irrimediabilmente frustrati dallo scadimento di ogni prestigio sociale, ma che nel poeta di Lucugnano favorirà progressivamente l’(auto)esilio in «una dimensione “cosmica” e metastorica» (Giannone). Le ragioni profonde di tale singolarità rispetto alle principali correnti novecentesche vanno rintracciate innanzitutto – secondo la rigorosa ricostruzione dell’intera attività non solo letteraria di Comi ma anche del suo fattivo impegno in qualità di eclettico promotore culturale, delineata nell’introduzione da Giannone – nel suo radicale ripudio delle «angosce individuali, [...], cioè [del]la poesia di tipo lirico» a vantaggio invece di una speciale e originale opzione di poetica. Egli muove così da un partecipe immanentismo magicamente “paganeggiante”, in cui vibrano le conturbanti suggestioni del simbolismo francese, amplificate da una «coscienza panico-sessuale» (Comi, *Poesia e coscienza*, 1932), di sicuro retaggio dannunziano, torbidamente protesa ad una segreta intimità con le cose, per approdare gradualmente, attraverso frizioni interne rivenienti dalla sua rimossa sensitività, nell’ambigua seduzione di dottrine esoteriche e orfiche – mediate primariamente dalla suggestione teosofica di Rudolf Steiner –, ad una poesia di più schietta ispirazione mistico-religiosa.

Una religiosità panorfica e aristocratica

quella di Comi, che trova nell’*ars poetica*, o meglio nella malia della «parola-Verbo» al servizio del poeta-sacerdote, l’espressione lirica essenziale di una tensione cosmica e trascendente, ancorché sempre turbata dalla prepotenza di una sensualità residuamente sorgiva e irriducibile, verso il sogno di una armoniosa palingenesi cristiana dello spirito umano ricongiunto con «le forze primigenie dell’universo» (Donato Valli, *Girolamo Comi*). Nemmeno nelle edizioni definitive delle sue varie raccolte sembrano tuttavia stemperarsi gli ardori di una carnalità a lungo incubata in un *imagery* preziosamente costretto a specchiarsi in un efflorescente spettacolo verbale di associazioni analogiche, talvolta sacrificato alle frigidità di un cerebrale *obscurisme*, per essere poi restituito in scatti volontaristica-mente propositivi («in voli d’inni ed in volontà d’ali», Comi, *Canto per Eva*, 1958, p. 185), al culmine di una fede acquisita teoricamente come presupposto metafisico piuttosto che conquistata per sovrumano sforzo del cuore. L’elemento orfico, religioso o metafisico – comunque lo si voglia intendere – pare insomma restare scollegato in Comi dall’idea di ricerca, istanza determinante altresì in un genuino itinerario religioso, né tanto meno concede alcunché alle contrastive e fruttuose spinte centrifughe dell’irrazionale, ma viene tutto maestosamente assorbito nelle partiture di un fulgido «rigore teorico» (Caporossi, cit. da Giorgino): una immaginazione poetica *ante rem* bisognosa di forme mitiche nell’epoca della fine di ogni contenuto sacro. In *Canto per Eva*, all’icona neoplatonica della prima (e ultima) Donna Comi delega l’alto ufficio di preservare l’auraticità del Valore-Poesia, minacciata dalle spericolate curvature della dinamica temporale, contro cui erige una dizione poetica metempirica, innalzandola

alle vertigini mentali di una ascensionalità mitico-simbolica: una coscienza così fieramente impartecipe del mondo quanto pateticamente celebrativa, “innica” appunto.

Di qui una ispirazione sapienziale sovranamente immune da tribolazioni mondane, disvelate invece nei processi dell'allegoresi moderna. E per questo fieramente esposta ad una pretesa aulica nella sua rivendicazione di un «potenziale teologico» (Moliterni.), giacché sorta al di qua delle grandi ‘svolte’ epistemologiche novecentesche e delle conseguenti metafisiche del nulla che dissolvono il sublime. Ciò non toglie, come fa notare persuasivamente Giannone, che il neoclassicismo catartico di Comi mantenga l'irresistibile fascino di una oltranzistica difesa dell'assoluto, schermato dallo spasmo dolente della caducità proprio in virtù di quella sua vibrante fiducia preventivamente accordata al sentimento religioso, che eleva la poesia in preghiera, sciogliendone il lamento in un supremo canto ierofanico.

FRANCESCA FISTETTI

GIUSEPPE EPISCOPO, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, Napoli, Cronopio, 2018.

In principio era l'Abruzzo e la storia millenaria delle sue montagne. L'ingegnere racconta il suo paesaggio dal Gran Sasso alla Maiella fino alla Marsica remota, in una serie di articoli apparsi nel 1934-35 sulla «Gazzetta del popolo» e poi raccolti nella terza parte delle *Meraviglie d'Italia*. Il resoconto giornalistico è evocazione di fantasmi, incanto e allo stesso tempo necessità conoscitiva di fronte alla «montagna che nei vecchi secoli, aveva germinato ànime e ànime». La geologia è per Gadda «la dimensione nella quale si riuniscono

le due grandezze fisiche dello spazio e del tempo». «Il paesaggio italiano, questo elemento vivificatore e consolatore della nostra anima, è la risultante di superficie della storia geologica d'Italia». Da queste pagine importanti parte l'indagine critica di Giuseppe Episcopo che, nel suo *Macchine d'espressione*, procede su due canali paralleli, fra profondità geologiche e immaterialità delle onde sinusoidali, restituendoci una lettura del *Pasticiaccio* e una ricognizione del rapporto fra Gadda e la radio.

Gadda scrittore radiofonico, redattore della Rai, ma soprattutto ingegnere consapevole delle potenzialità di questo mezzo o strumento magico. La radio che entra nella vita delle persone, il «flusso di materiali» e di informazioni scorre parallelo ai ritmi domestici. Accompagna i momenti dell'intimità, almeno fino al 1954, quando i transistor svincolano la radio dall'ascolto casalingo. La radio è anche «parola elettrificata», onda elettomagnetica, rumore di fondo, «effetto statico che attraversa l'intero spettro sonoro e che, al pari della voce narrativa, tiene insieme e fa da orizzonte a tutto l'universo narrato».

Ma i capitoli più densi sono tutti per il *Pasticiaccio*, narrazione dove la storia che procede da via Merulana «scorre in discesa, come poggiata su un letto di un fiume, verso il Lazio antico prima di sprofondare nel sottosuolo e percorrere il corso dettato dalla faglia sotterranea e infernale». Una presenza ctonia che «riattiva quel fondo nero che precede l'inizio della storia non illuminata dal racconto ma che ne fa sostrato attivo alla porzione emersa». Dietro la razionalità latina, e fascista, dell'*urbs* romana c'è, oscuro e pulsante, il substrato latino, da cui hanno origine i fiumi sotterranei che scavano ca-

vità 'carsiche' al di sotto, si potrebbe dire, dell'indagine sui crimini di via Merulana. Un persistente basso metastorico dove, al posto delle gerarchie sociali, esistono relazioni morbose, indefinite, cariate da un senso di morte che è «sostrato attivo alla porzione emersa» della trama. Quello è il mondo in cui scompaiono le refurtive e da cui provengono assassini e ladri. Episcopo ci mette in guardia: «la porzione visibile della storia che affiora sulla pagina – la “frustaglia più o meno inutile, alle sponde del tempo consunto” – altro non è che una sollecitazione, un'escrescenza, un detrito, una parvenza che non vale in sé perché vale solo a condizione di essere “inserita in una consecuzione, in una totalità di eventi che infinitamente si articola”».

Roma e la sua campagna si contrappongono quindi come polarità conflittuali. A Roma vive Liliana Balducci col suo desiderio di accudimento che la porta alla ossessiva ricerca di nipoti, feticcio di figlie surrogate cui prepara un destino di spose e madri, nelle campagne oscure c'è l'antro di Zamira, sdentata maga di una provincia pre-pasoliniana, che alterna, nella sua fucina, l'arte della tessitura a quella della magia. «Il laboratorio di Zamira rappresenta [...] un mondo precipitato in abisso che precipita in abisso il mondo di via Merulana al quale si contrappone come spazio alternativo e del quale è inverso speculare». Le lavoranti della Zamira sono anch'esse nipoti, ma la cucitrice fattucchiera non le istrada velleitariamente verso nient'altro che l'entropia di una vita miserevole.

Nascosta sotto l'accumulo di razionali ipotesi, spesso fallaci dei funzionari di polizia, pulsa l'attività divinatoria: «congetture e ipotesi agiscono in superficie, sulla

superficie della pagina dove le cose sono osservate e valutate alla luce dei fatti» ma «l'indagine deve scendere in quel fondo nero che è il doppiofondo del romanzo, nel serbatoio dei compostibili che è il caos dello sfondo, in un viaggio ctonio a cui altro rivelamento, oltre a quello materiale del topazio, è richiesto».

Da questo punto di vista, il commissario Francesco Ingravallo, con la sua attitudine meditabonda e silenziosa, è un uomo di confine fra i mondi: il mondo superno delle cose e della relazione fra le cose e i mondi nascosti e sotterranei cui accede, lui uomo d'ordine, scavalcando gli steccati della razionalità filosofica. È noto che ha già messo in questione i tradizionali nessi di casualità, teorizzati da Aristotele fino a Kant, sostituendo il plurale al singolare: le cause alla causa. Ma il poliziotto porta il suo attacco anche al principio della non-contraddizione. In due momenti, la visita alla Standard Oli e l'interrogatorio di Ines Cionini, la parvenza sonnolenta del commissario molisano non è manifestazione di una dolorosa digestione ma segno esteriore dell'intuizione che proviene da cavità misteriose dell'anima, l'*Es* pre-logico e pre-aristotelico-kantiano. Da quel (doppio) fondo si irradiano «analogie strane e occulte agli altri», da quel buio pre-verbale nasce il lampo che gli illumina in un attimo la scena e gli permette di sciogliere e dichiarare quel maledetto imbroglio.

Tutto il rimosso appare nell'epifania finale che illumina i pensieri sotto l'urto del creaturale e assoluto «No, nun so stata io» di Assunta, e rivela definitivamente il volto di chi ha ucciso: «'e femmene se ritrovano addò n'i vuò truvà!»

MARCO VISCARDI

SERGIO LUBELLO (a cura di), *Homo scribens 2.0 Scritture Ibride della modernità*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

Il volume, a cura di Sergio Lubello, raccoglie i contributi della giornata di studio *Homo scribens 2.0 Scritture ibride della modernità* svoltasi presso l'Università di Salerno l'11 aprile 2018. Il testo è suddiviso in più sezioni: la prima è dedicata alla scrittura 2.0, dalla testualità del web alle scritture in *emojilingua* e ad esempi di applicazioni didattiche di Twitter; la seconda descrive il rapporto autore/scrittura attraverso un'intervista al poeta napoletano Emanuele Cerullo; la terza raccoglie la selezione di *tweet* vincitori e finalisti delle prime due edizioni di un originale concorso ("Racconta il tuo sud in un tweet") rivolto a studenti. Completano il volume estratti di tesine preparate dagli studenti della laurea binazionale "Linguistica e didattica dell'italiano nel contesto internazionale" dell'Università di Salerno per il corso *Lingua italiana e media*.

La prima parte, *Scritture e testi digitali*, contiene contributi dedicati all'analisi di alcuni esempi di lingua del web. Giuliana Fiorentino in *Tipi di testi sul web: qualche regola e molta variabilità tra creatività e funzionalità* dedica attenzione proprio alla testualità del web. Grazie a una rassegna di testi, l'autrice dimostra una certa "vicinanza strutturale" con quelli a stampa tradizionali. Sono messi in evidenza anche aspetti della testualità digitale, come per il formato dei *meme*, che dipendono tipicamente dal contesto. Infine, l'autrice auspica un approfondimento degli studi di analisi sui testi in rete per contribuire maggiormente al miglioramento della didattica della scrittura.

Il contributo di Francesca Chiusaroli,

*Da emojilingua a Pinocchio in Emojitaliano: l'"emojilingua" tra scritture e riscritture* è dedicato alla scrittura in emojilingua e offre una dettagliata panoramica diacronica dell'uso di questa particolare forma di scrittura digitale che, nonostante le difficoltà di "riduzione" e "semplificazione" lessicale, sintattica e morfologica, ha portato ad un'originale trasposizione che sfida i limiti della traducibilità di un'opera tradotta in quasi tutte le lingue del mondo: *Le avventure di Pinocchio* del Collodi.

*Testi in movimento ai tempi di Twitter. Uno studio linguistico di trasmesso giovanile* di Claudio Nobili, evidenzia, invece, ricadute e applicazioni didattiche di Twitter presentando i risultati del progetto *Twitter in Humanities Teaching* che rappresenta, in Italia, un esempio positivo di riscrittura digitale, di educazione all'uso di canali e di modalità di comunicazione diversi e integrati (multimodalità), alla lingua e alla letteratura attraverso le tecnologie digitali. Con l'alternanza di un'aula reale e virtuale, è stato possibile allestire un modello di edizione *twitteraria* dell'*Orlando Furioso* di Ariosto. La sperimentazione ha coinvolto giovani studenti fiamminghi che sono riusciti non solo ad avvicinarsi ad un testo letterario, ma hanno anche avuto modo di collaborare e condividere conoscenze attraverso un dialogo reciproco e costruttivo.

La seconda parte del volume, *Blog letterari. Scrittori si raccontano*, è dedicata all'intervista di Sergio Lubello al giovane poeta napoletano Emanuele Cerullo, che traccia il suo rapporto con la lettura e la scrittura. L'autore, nato a Scampia, cura il blog *Oltre le vele* e ha recentemente creato sul suo profilo *Instagram* la video-rubrica *#lastorianellestorie*. La sua intervista (*Il mestiere di scrivere*) può essere considerata

un esempio virtuoso per il fatto che ha lo scopo di motivare i giovani, non solo allo studio, ma alla perseveranza nel seguire il talento, trascendendo dalla propria provenienza e dalle difficoltà di contesto.

La terza parte, *Letteratura 2.0. Dal concorso "Racconta il tuo sud in un tweet"*, raccoglie i risultati di un'iniziativa nata da un progetto di Sergio Lubello, nell'ambito di alcune attività di LaPis (Laboratorio permanente di italiano scritto), con lo scopo di avvicinare gli studenti alla scrittura. La scelta del *tweet* è emblematica perché, oltre a essere esempio di testo breve, stimola la creatività dei giovani facendo leva su una forma a loro familiare, aiutandoli a evitare l'imbarazzo della pagina bianca. Il tema è quello del Sud, dato che il concorso è rivolto a studenti di laurea triennale dei corsi di laurea in Lettere e Lingue dell'Università di Salerno. L'obiettivo è raccogliere frammenti di scrittura per ricavare immagini del territorio attraverso gli occhi dei giovani. Nel volume sono raccolti non solo i *tweet* dei primi tre classificati, ma anche gli altri scelti per la selezione finale della prima (2018) e della seconda edizione (2019). Altro aspetto interessante è la modalità di selezione. Nella prima fase, le giurie sono costituite da studenti di laurea magistrale del corso di laurea binazionale italo-tedesco LIDIT, coordinato da Sergio Lubello, in collaborazione con l'Università di Saarland e solo successivamente, nella seconda fase, sono stati coinvolti specialisti della lingua italiana. In questo modo, gli studenti di laurea magistrale hanno partecipato indirettamente al progetto di scrittura creativa ma dal punto di vista di lettori/giudici.

La quarta parte, *Schedario di LIDIT. Dalla parte degli studenti*, raccoglie brevi estratti di tesine di studenti magistrali di laurea binazionale LIDIT (Linguistica

e didattica dell'italiano nel contesto internazionale) dell'Università di Salerno. Sebbene si tratti di prime esperienze di analisi linguistica dell'italiano, questi brevi contributi evidenziano tuttavia una grande passione per la lingua italiana e in particolare per la lingua dei *media*.

*Scrivi come mangi: l'italiano scritto "semplificato" nelle chat* di Francesca Barbato è incentrato su esempi di parlato nelle *chat* e, in particolare, si sofferma su alcuni tratti caratteristici, quali la punteggiatura (a volte assente, altre volte sbagliata o usata secondo un codice diverso da quello della scrittura tradizionale) e le abbreviazioni.

*L'etaliano: uno scritto digitato semifuturista?* di Anna Raimo prende in esame una serie di messaggi scritti in italiano su *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*. Secondo l'autrice, non sono i *social* a "distruggere" l'italiano, ma sono gli utenti a usare la rete per trasferire una personale e frequente carenza nella conoscenza della lingua e una certa arretratezza culturale.

Francesca Delli Carri, in *Appunti sulla lingua del fumetto*, attraverso tre esempi (*Dylan Dog*, *Topolino*, *Real account*) mette in luce, nelle didascalie dei *balloon*, i tratti peculiari dell'italiano caratterizzato da onomatopoeie, sintassi paratattica e punteggiatura enfatica.

*Pubblicità a colpi di like* di Daniela Botta tenta di dimostrare quanto il linguaggio pubblicitario, libero dalle convenzioni della scrittura tradizionale, punti con ogni mezzo (abuso di maiuscole, punteggiatura espressiva, eccesso di forme familiari) a colpire i consumatori attraverso una sorta di "spettacolarizzazione" della parola.

*Luci a "lead" sulle strategie del (web) giornalismo contemporaneo*, di Mario Martino, si sofferma sul ruolo fondamentale svolto dal vero giornalismo e dai quotidiani nell'era

digitale. Inoltre, analizza i tratti caratteristici di questo speciale tipo di scrittura: l'ellissi cataforica del tema, il *lead* citazionale, la suddivisione in paragrafi e sottoparagrafi e la sintassi marcata da dislocazioni e frasi scisse.

Il testo musicale è l'oggetto delle riflessioni in *Trap e social: è tutta un'altra musica* di Valentina Cicatelli che analizza il contenuto e il parlato del testo *Tesla* del *trapper* salernitano Capo Plaza, mettendo in evidenza i tratti del lessico gergale giovanile.

*Le molte lingue del film (anche di animazione)* di Teresa Schiavo, attraverso l'esempio del film d'animazione *La gatta cenerentola*, dimostra quanto vivo sia ancora il plurilinguismo del parlato napoletano, nell'alternanza tra italiano parlato da italiani e da stranieri, dialetto contemporaneo e quello del Seicento de *Lo cunto de li cunti* di Basile e le varie lingue degli stranieri.

*Dalla parte dei nuovi cantautori. Buona (s) fortuna, congiuntivo!* di Cristiana Volpe introduce alle caratteristiche linguistiche dei testi dei nuovi cantautori italiani, definiti *indie* e che, ispirandosi a quelli degli anni settanta, cercano la melodia più adatta alla loro denuncia e sono indipendenti dalle mode contemporanee. Anche dal punto di vista linguistico, la loro scrittura contiene elementi di originalità poiché non è solo ricca di tratti del parlato e di "giovanilese", ma è così libera da prediligere e padroneggiare persino il congiuntivo, come nel caso di *Buona (s)fortuna* di *Lo Stato Sociale*.

È evidente, già a partire dalle premesse, la necessità del curatore di lasciare un'importante traccia sul cammino verso l'analisi e la riflessione sul ruolo della lingua scritta nel contesto "ibrido" della modernità. Il merito di questo volume, pertanto, è quello di aver dimostrato come sia possibile creare per i giovani, in qualità di autori,

lettori e studiosi, occasioni di avvicinamento alla scrittura, attraverso percorsi tradizionali, quali laboratori di scrittura e corsi di laurea, ma anche coinvolgendoli in progetti e iniziative di genere diverso, come un concorso di scrittura breve.

Non stupisce la necessità di ribadire quanto importante sia tutelare la lingua italiana e, in particolare, la scrittura proprio in un momento in cui la rete e i *social* offrono una possibilità di espressione illimitata, ma anche senza filtri. Questo volume, nella ampia gamma dei casi specifici analizzati, può essere considerato un punto di partenza e un'ispirazione per approfondire il già ben strutturato lavoro di ricerca. Certamente questo importante progetto troverà seguito e permetterà, in futuro, di arricchire questa raccolta di ulteriori esempi positivi.

ANNALISA PONTIS

STEFANIA AUCI, *I leoni di Sicilia. La saga dei Florio*, Milano, Casa Editrice Nord, 2019.

Seguendo una tendenza diffusa negli ultimi anni, anche questo romanzo italiano, anzi italianissimo, costruisce la storia narrata sviluppando diversi piani temporali che accolgono microstorie collegate alla grande storia. Il romanzo storico, dunque, subisce un'evoluzione e si connota di elementi eterogenei che confluiscono in romanzi-contenitore, caratterizzati da accenni a vari generi letterari che, per questo motivo e per questa particolare natura, sono considerati avvincenti e piacevoli da una larga fascia di pubblico. La tendenza narrativa italiana si orienta, dunque, con successo verso lunghi romanzi dalla scrittura frammentata, o meglio dalla sintassi fluida che, però riporta frasi brevi, quasi

sintetiche. L'articolazione della scrittura e la ricerca dell'artificiosità scrittoria sembrano essersi prosciugate in direzione di una narrativa contemporanea che riprende i dettami dei grandi romanzi ottocenteschi e novecenteschi, trasformandoli in contenitori di generi e di stili, ma presentandoli attraverso una scrittura piana, veloce, quasi da romanzo d'appendice ottocentesco. La connotazione teatrale e cinematografica di certe inquadrature narrative contribuisce ad arricchire alcuni romanzi contemporanei che, quasi per naturale evoluzione, spesso diventano fonte di interessante sceneggiatura televisiva.

Dopo i grandi successi editoriali, cinematografici e televisivi de *L'amica geniale* di Elena Ferrante, in Italia compare un'altra saga che ha prima raggiunto il successo in traduzione, ossia negli Stati Uniti, in Germania, in Francia, in Spagna e in Olanda e che, come prevedibile, potrebbe diventare una serie televisiva. I paesi la cui storia è caratterizzata dall'emigrazione italiana hanno subito accolto con maggiore entusiasmo la storia della famiglia Florio, conosciuta in tutto il mondo grazie agli eredi che ancora oggi lavorano all'interno delle pregiate Cantine Florio di Marsala, produttrici di vini e del famoso liquore, ma anche luoghi di incontri, di storia (grazie alle visite guidate che raccontano anche gli eventi garibaldini), e di movida del *jet set* della costa occidentale trapanese.

Il romanzo in questione, *I leoni di Sicilia*, utilizza la struttura e lo stile della saga, rispettando, dunque, la comune definizione di racconto che narra le vicende di una famiglia attraverso le sue generazioni. L'impianto narrativo principale, ossia quello della saga della famiglia Florio, poggia sulla storia d'Italia, in particolare della

Sicilia, ma anche dell'Europa stessa, dal 1799 al 1868: si attraversano, dunque, gli esiti deludenti della Rivoluzione Francese e della Rivoluzione Napoletana del '99, fino all'epoca napoleonica, alla presenza degli Inglesi, passando attraverso i moti rivoluzionari e, naturalmente, approdando all'Unità d'Italia e alla figura di Giuseppe Garibaldi.

L'elemento storico, romanzesco e cronachistico insieme, descrive cronologicamente il racconto dell'evoluzione della famiglia Florio, attraverso un volume consistente che, dal prologo alla conclusione, si sviluppa attraverso nove capitoli. Storico e scientifico sembra anche l'approccio della stesura, poiché Stefania Auci, trapanese, ma palermitana di adozione, descrive nei ringraziamenti finali tutti coloro che hanno contribuito alla stesura di un tale romanzo, compresi gli eredi Florio, poiché una tale scrittura deve necessariamente servirsi di documentazione ufficiale. Per questo motivo è evidente la ricerca compiuta dall'autrice, non solo attraverso gli archivi dei Florio, ma anche quelli della città di Palermo, di Marsala e Trapani. Un attento lavoro di analisi archivistica che ha visto anche la collaborazione di esperti di costume, di architettura e di lingua.

L'impianto storico emerge lungo le 430 pagine del romanzo che sono suddivise in nove capitoli: il primo è caratterizzato dal prologo e l'ultimo dall'epilogo, secondo la tradizione tragica greca, mentre gli altri sette capitoli riportano ciascuno il nome di una merce venduta o comprata che ha, quindi, contribuito, alla ricchezza della famiglia Florio.

Nell'ultima pagina, come ci si aspetta correttamente da una saga costruita attraverso un approccio caratterizzato dalla ri-

cerca storica e archivistica, oltre che orale, è riportato l'albero genealogico dei Florio, dal 1723 al 1868, evidenziando l'evoluzione della famiglia attraverso il personaggio principale, ossia l'ultimo Florio nato in Calabria, ma cresciuto, sin da piccolo, a Palermo, dopo il trasferimento dei genitori e dello zio: Vincenzo Florio.

L'interesse dell'autrice, al di là del racconto storico-cronachistico e romanizzato, punta ad evidenziare le modalità di conquista della fortuna di questa famiglia calabrese, divenuta poi siciliana a tutti gli effetti. Il tema del *self made man* che ritroviamo nel Mastro-don Gesualdo di Verga, in questo romanzo assume sfumature interessanti perché i personaggi sono filtrati attraverso gli occhi di una scrittrice, e dunque di un lettore, contemporanei. I Florio costruiscono il loro futuro e lo modificano, nonostante la comunità li critichi e li derida: l'immobile fatalismo di Verga viene qui sconfitto da una visione imprenditoriale, borghese, geniale, più vicina all'Europa e all'Italia settentrionale. L'uomo che aspira all'ascesa sociale emerge anche in questa storia, tanto che i Florio verranno additati e derisi dai mercanti arricchiti o sconfitti, dagli speciali noti a Palermo o dagli stessi nobili inclini ad una visione sociale pre-unitaria; verranno, infatti, chiamati *facchini* e *portarobbe*. Partiti da Bagnara Calabra diventeranno, invece, i *Leoni di Sicilia*: all'inizio trasportavano spezie per conto di altri commercianti o speciali, soprattutto palermitani, poi riuscirono, a rimettere a nuovo una bottega trasformandola nella più famosa *aromateria* della città.

La Sicilia descritta da Auci non appare attraverso le immagini verghiane. Palermo è una città attiva, i suoi vicoli brulicanti e le strade sono citati costantemente, attraverso

una mappatura colorita, quasi barocca, che ricorda, però, il forte realismo dei romanzi francesi del Naturalismo, ma soprattutto il romanzo napoletano ottocentesco, in particolare *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao.

Attraverso questo romanzo emergono numerosi aspetti dell'Italia pre e post unitaria: dalla questione meridionale, al persistere di un nobiltà decaduta che, però, non accetta l'esuberanza e l'ascesa sociale dei mercanti, ormai arricchiti, e quindi della borghesia ottocentesca di cui parleranno tanti autori. Se da un lato i dominatori francesi e spagnoli vengono additati negativamente dalla comunità siciliana, attraverso descrizioni popolari e caricaturali, dall'altro l'atteggiamento di moderna apertura, dimostrato dai personaggi inglesi, sia nobili che borghesi, ma anche imprenditori e produttori, spinge i Florio ad asecondare la voglia di conoscenza e di viaggio del giovane Vincenzo, che apprenderà le tecniche industriali anglosassoni, importandole a Palermo, e che comprenderà, inoltre, l'utilità dei commerci con le colonie americane. Sono gli anni in cui proprio l'ammiraglio Horatio Nelson accoglierà sulla sua nave il fuggiasco Re di Napoli Ferdinando II, il quale arrivò a Palermo a seguito della rivolta giacobina e dell'invasione francese a Napoli.

Ogni capitolo si apre con una pagina in corsivo attraverso cui, in maniera un po' cronachistica e didascalica, l'autrice sceglie di contestualizzare il romanzo all'interno degli eventi storici. I capitoli sono inoltre suddivisi in paragrafi senza titolo e riportano, oltre al nome di una merce venduta dai Florio (spezie, seta, cortice, zolfo, pizzo, tonno, sabbia) anche l'indicazione di un intervallo di tempo e di luogo che caratterizza l'evoluzione della famiglia e dei suoi commerci in un determinato

periodo. All'inizio di ogni capitolo compare un proverbio siciliano in lingua e in traduzione. Non a caso il primo recita: «Cunesci, arrinesci. Chi esce, riesce».

Questo romanzo, pertanto, può essere letto attraversando diversi livelli storico-sociali: se si considera una saga familiare, questa rimane legata ad un microcosmo siciliano e alla storia dei Florio. Forse è questa la linea narrativa che attira maggiormente i lettori contemporanei, italiani e stranieri. La tensione centrifuga, però, che caratterizza l'Europa, il nuovo colonialismo e il mercato ottocentesco, conducono questo romanzo, grazie anche alla presenza costante del mare e della navigazione, verso alcuni aspetti del racconto di viaggio e di quello storico-sociale. Il livello privato ed intimo, a tratti sensuale, è legato alla figura delle donne protagoniste del romanzo e ai loro rapporti sentimentali, richiamando un romanzo importante come *Canne al vento* di Grazia Deledda.

Nella saga dei Florio sembra, invece, assente il rapporto con la religione, mentre emerge una religiosità popolare e superstiziosa che si trasfigura, poi, nel rapporto con la fatalità e con la fortuna, elementi che non possono essere tralasciati.

La lingua utilizzata dall'autrice è quella italiana, sebbene i discorsi diretti riportino, nei momenti di maggiore enfasi, delle frasi in dialetto siciliano, caratterizzate graficamente dal corsivo, così come appaiono le parole prettamente siciliane, inserite all'interno del racconto.

La tecnica verghiana della regressione dell'autore qui non esiste, anche se emerge costantemente il commento della comunità e il suo pensiero, benigno e maligno, riportato, però, attraverso le parole del narratore/autrice.

EMANUELA FERRAUTO

FRANCESCA FARINA, *Casa di morti*, Ellera (PG), Bertoni Editore, 2018.

Già il titolo dichiara apertamente l'atmosfera che dominerà l'intera trama narrativa. Evoca, nel lettore, l'eco funerario, macabro, quasi da reinventata letteratura notturna e sepolcrale, che incide, nel profondo, il senso, e il valore, di una civiltà arcaica, qual è quella sarda, irrimediabilmente tramontata, che è doveroso richiamare nella memoria, ma certamente da non rimpiangere.

Torna alla memoria – senza che si pensi di stabilire insensati confronti! *La terra dei morti* di Alfonso di Lamartine, messa in bocca al protagonista dell'incompiuto *L'ultimo canto del giovane Aroldo* di Giorgio Byron, versi insultanti, in quell'esaltante '800 romantico, la nostra nazione, definita appunto 'terra di morti', al quale componimento il nostro Giusti diede la risentita risposta nei versi memorabili *La terra dei morti*. E Giuseppe Giusti è autore familiare alla Farina se, nel cap. V della Parte Seconda del romanzo, a proposito della madre che «recava nel suo ventre il segno della primogenitura, la figlia 'in nuce' più diletta, vagheggiata come estremo conforto in tanta selvaggia solitudine», richiamava alla memoria i versi d'attacco di uno dei componimenti lirici più toccanti dell'insigne poeta toscano, *Affetti d'una madre*: «Presso alla culla, in dolce atto d'amore/ Che intendere non può chi non è madre...».

Si ha l'impressione di fare un tuffo nel romanzo ottocentesco – come struttura e, certamente, come spessore (ben 480 pp.) – che non incoraggia il lettore odierno, il quale si è trovato, quasi sempre, tra le mani, come genere emblematico, il romanzo

breve, o racconto lungo. A me sembra, comunque, che tale aspetto formale si superi man mano che si procede nella lettura, compresi da un contenuto insieme affascinante e inquietante, affascinante nella sua originalità, inquietante per la prospettiva amara che il richiamo ad epoche storiche tanto dolorose quanto affrontate con ammirabile coraggio, lontani da ogni atteggiamento di patetica rassegnazione. Esempio di come pure un romanzo così corposo si legge volentieri lasciando nel lettore partecipe 'vital nutrimento'.

Non mi pare, tuttavia, che il romanzo rientri in alcuna di tali categorie dal momento che la trama del racconto manifesta puntualmente l'interesse a evocare epoche storiche e psicologie personali e collettive, della quali testimoniano ancora resti appariscenti, tracce ineludibili di agglomerati umani, indizi indiscussi di civiltà tramontate che la memoria non deve cancellare. Certo, è sotto gli occhi di tutti che «quelle secolari tracce sarebbero state divorate dal cemento con le sue lingue insaziabili, voraci, un fuoco nascosto, devastante, che avrebbe spiantato dalle fondamenta ogni radice, ogni radice, ogni anima».

Il racconto delle memorie ancestrali, lucido, puntuale e appassionato, trasporta il lettore in un mondo ormai irrimediabilmente perduto, ma che la fervente fantasia fa rinascere, e nel quale si ritrova, quasi profugo, nelle miserie di quello presente e vivo del quale è parte.

L'io narrante racconta un paesaggio luttuoso e sepolcrale, che il tempo, con le sue fredde ali, ha spezzato nelle sue parti più suggestive e coinvolgenti, e che ora Francesca Farina, con la parola semplice e immediata, fa tornare alla memoria, certo non rivivere, suggestioni che il pensiero

sa fingere, avvolgendoli di grazia e di un fascino particolare. Indimenticabile l'affresco triste e desolato del Paese, che si fa metafora di un mondo sommerso, connotativo di un'epoca dolorosa ma accettata. La Farina rivive nel racconto sensazioni che furono di Attilio Momigliano, docente, nel 1910, di materie letterarie alle scuole normali di Nuoro e, da quell'acuto lettore di poesia che era, letteraria e paesaggistica, scrisse degli 'appunti', che, probabilmente, dovevano concretizzarsi in un libro sulla Sardegna, (ora in *Lettere scelte*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 265-286): «In ogni parte della Sardegna si sente una vita che non ha sorrisi, premuta continuamente da preoccupazioni [...]. La campagna non ha nulla di umano: senza abitazioni, incolta, senz'altre divisioni che quei muricciolotti di pietra che quasi si confondono col terreno rupestre. Paese di solitudine e di silenzi millenari [...] La Sardegna è un'isola maledetta, e ogni sardo ha nel viso che non conosce il riso aperto e nel canto cupo e monotono la coscienza secolare di questa maledizione». La persuasione della presunta primordialità del popolo sardo, specialmente degli abitanti della Barbagia, in fama d'essere di costumi barbari, licenziosi e dissoluti, toccò anche Dante, che, probabilmente le ricava dal *Dittamondo* (III, 12, 55-63) di Fazio degli Uberti, dicendole, amaramente, nel canto XXIII del *Purgatorio*, più pudiche delle «sfacciate donne fiorentine / che andavan mostrando con le poppe il petto» (vv. 101-102).

Indimenticabile l'affresco cromatico di una desolante tristezza del Paese dell'eterno lutto: «dove si celebravano con fasto le feste dei morti, imbandendo cene sontuose e banchetti regali per i defunti, dove i

cimiteri erano mete di passeggiate domenicali [...] Intorno, il silenzio assordante della Piazza Maggiore, Un bar, una specie di bettola rimessa a nuovo, imbiancata di fresco e con in bella vista alcune bottiglie colorate [...] Un unico bar era aperto in tanta desolazione: la Piazza Maggiore era vuota come il letto di un torrente disseccato, vuota e scavata, come arata da un vento instancabile [...], una cattedrale abbandonata [...] e una sola 'Pensione', retta da due sorelle nubili, ormai anziane, una delle quali straordinariamente pingue e ridanciana, l'altra esile e seria, quasi muta».

Quel che rimane ammonitore, in quest'ampia e articolata trama di 'romanzo', è, a mio parere, il rapporto vita-morte, che sostanzia il capitolo VIII della Seconda Parte, dedicato al *Bellissimo Pronipote*, toccato da divina insania: «Forse che ciò che è morto cessa di essere importante o diviene meno rilevante e memorabile di ciò che è vivo? No, anzi, forse lo è di più, poiché mentre la vita ha tempo, breve o lungo, di svolgere il suo filo dorato e quasi incessante, di sangue e di respiri, la

morte fissa in un'eternità di sogno l'intera futura esistenza, dilatando enormemente lo spazio dell'immaginazione della stessa».

Nel rapido capitolo conclusivo, la Farina, in un commosso 'addio', lievitato da un afflato quasi religioso, dal titolo significativo: *Commiato. Il taglio delle radici. L'anno della diaspora. Addio al Paese*, avverte che tutti i personaggi, senza distinzione tra maggiori e minori, «di ogni cosa, alberi e visi, mani e foglie, parole e fruscii del vento, tutto si portarono via gli anni». Che è un richiamo forte al senso che, ciascuno di noi deve avere delle ragioni dell'essere nel mondo, della vita e della morte. In questi giorni in cui la triste pandemia ci scandisce, sempre più tristemente, il conto della precarietà della vita, e come, quindi, questa meriti di essere vissuta con schietti intendimenti fraterni, ospiti provvisori quali siamo, ma grati, di questa nostra madre terra, che dev'essere messa in condizione effettuale di sostentarci e governarci senza privilegi di alcuna natura.

PASQUALE TUSCANO

GIUSEPPE MARIA GALANTI

OSSERVAZIONI INTORNO A' ROMANZI

Edizione critica a cura di  
DOMENICA FALARDO

con un saggio di  
SEBASTIANO MARTELLI



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

## LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *Gente italiana nel mondo. Storie e scritture*, a cura di Sergio d'Amaro, San Marco in Lamis (Foggia), Frontiere/Centro Studi "Joseph Tusiani", 2019.
- AJELLO EPIFANIO, *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2019.
- ALBANO ALESSANDRO, *La Basilicata e l'Italia Unita. Il difficile "sentiero" del democristianesimo. Le rappresentanze politico-istituzionali (1861-1876)*, prefazione di Antonio Lerra, Venosa, Osanna Edizioni, 2019.
- ALLASSIA CLARA, NAY LAURA, TAVELLA CHIARA (a cura di), *La militanza della critica da Francesco De Sanctis alla contemporaneità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019. «Anterem», 98, 1° semestre 2019.
- ALLASSIA CLARA e NAY LAURA (a cura di), *Francesco De Sanctis a Torino da esule a ministro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- ALLASSIA CLARA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea Edizioni, 2017.
- ALLASSIA CLARA, MAIDA BRUNO, PRONO FRANCO (a cura di), *Infanzia e povertà. Storie e narrazioni nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018.
- ALLASSIA CLARA, NAY LAURA, TAVELLA CHIARA (a cura di), *La militanza della critica da Francesco De Sanctis alla contemporaneità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- ANSELMI GIAN MARIO, CHINES LOREDANA, *Leggere i classici italiani. Un'antologia*, Bologna, Patron, 2019. «Anterem», 99, II semestre 2019.
- «La beidana», novembre 2019.
- BARAUSSE ALBERTO e D'ALESSIO MICHELA (a cura di), *Processi di scolarizzazione e paesaggio rurale in Italia tra Otto e Novecento*, Lecce, Pensa Multi/Media Editore, 2018.
- BATTISTINI ANDREA, *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di Andrea Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019.
- BIANCO MICHELE, *Lev Shomeà (IRE 3, 9)*. «Un Cuore Ascoltante». *Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofonia e amor di Patria. Saggi letterari*, introduzione e cura di Anella Puglia, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019.
- BISCHI GIAN ITALO e CURCIO LILIANA, *La Matematica secondo Sinisgalli*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2017.
- BRAIDA LODOVICA, *L'atuore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari-Roma, Laterza, 2019.
- CAPECCHI GIOVANNI, *Sulle orme dei poeti. Letteratura turismo e promozione del territorio*, Bologna, Patron, 2019.

- CAVALLO PIETRO, *La storia sul grande schema. Risorgimento e Resistenza nel cinema italiano tra Ricostruzione e miracolo economico (1945-1965)*, Napoli, Liguori, 2019.
- COCOLICCHIO DECIO e RUSSO BIAGIO (a cura di), *Fisica moderna in «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli*, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2017.
- Dante in Basilicata*, Atti dei Convegni di Pietrapertosa e Matera, a cura di Sebastiano Villani, Premessa di Maria Teresa Imbriani, Introduzione di Francesco Bruni, Venosa, Osanna Edizioni, 2019.
- DA PONTE LORENZO, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019.
- Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso nazionale dell'ADI (Firenze, 6-8 settembre 2017), a cura di Simone Mogherini, Anna Nozzoli, Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- DE BLASIO TEODORICO, *Il brigantaggio molisano nella storia del meridione d'Italia. Dall'antichità all'Unità d'Italia*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2019.
- DELL'AQUILA GIULIA, *La perfidia eleatica. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna edizioni, 2017.
- Dizionario Biografico Irpino*, a cura di Francesco Barra, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2019.
- «Forum Italicum», vol. 53, 2, August 2019 [Special issue: *Diritto e letteratura in dialogo nella tradizione letteraria italiana*, Guest editor: Bernardo Picichè].
- «Forum italicum», vol. 53, 1, May 2019.
- FRESCANI ELIO e PALMIERI MARIANGELA (a cura di), *The Other Side of the Seventies. Media, politica e società in Italia*, «Cinema e Storia», n.ro speciale, 2019.
- «Frontiere», 36, gennaio-dicembre 2019.
- GALLI QUIRINO, *La donna nella commediografia italiana tra il XV e il XVII secolo*, Roma, GB Editoria, 2019.
- GENOVESI ANTONIO, *Lettere familiari*, a cura di Silvia Casalanguida, con un saggio introduttivo di Nicola D'Antuono, Lanciano, Carabba, 2019.
- GIANNONE ANTONIO LUCIO (a cura di), *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, Lecce, Pensa Multimedia, 2019.
- GIULIO ROSA, *Città moderne: sublimi sulfuree surreali*, Sarno, Edizioni Buonaiuto, 2019.
- «Gradiva», n. 55, Spring 2019.
- «L'immaginazione», 313, settembre-ottobre 2019.
- «L'immaginazione», 314, novembre-dicembre 2019.
- «Journal of Italian Translation», vol. XIV, n. 1, Spring 2019.
- «Journal of Italian Translation», vol. XIV, n. 2, Fall 2019.
- MARINO ANDREA, *La Campania dei partiti. Stato centrale e poteri locali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- MENNA MIRKO, *Giuseppe Antonio Borgese, un antifascista in America. Attraverso il carteggio inedito con Giorgio La Piana (1932-1952)*, Berna, Peter Lang, 2015.
- MIGNONE MARIO, *L'America e la mia gente*, Mantova, MnM Print Edizioni, 2019.
- MORACE ALDO MARIA, *La Morgana della scrittura. Studi sulla letteratura calabrese*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- NAY LAURA, *La tirannide degli affetti. «Affetti naturali» e «affetti di libertà» nelle tragedie alfiereiane*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- NOTO MARIA ANNA, *Élites transnazionali. Gli Acquaviva di Caserta nell'Europa asburgica (secoli XVI-XVII)*, Milano, Franco Angeli, 2018.

- PAINO GIUSEPPE, *Giovanni Paladino. Una vita per la scienza*, Potenza, EditricErmes, 2019.
- PALMIERI MARIANGELA, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Prefazione di Pierre Sorlin, Napoli, Liguori, 2019.
- PARINI GIUSEPPE, «*La Gazzetta di Milano*» (1769), a cura di Giuseppe Sergio, Premessa di Silvia Morgana, Pisa-Roma, Serra, 2018.
- RABBONI RENZO, *Francesco Stefano di Lorenza e l'abolizione del Sant'Uffizio. I processi Crudeli (1739-1747) nella Toscana della Reggenza*, Udine-Baltimora, Istituto di studi storici Tommaso Crudeli, 2017.
- RAMAT SILVIO, MARTIGNONI CLELIA, STEFANELLI LUCA, *Tra ghiande e coccole. Omaggio a più voci a Leonardo Sinisgalli*, a cura di Biagio Russo, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2016.
- RENIER RODOLFO, *Il libro ritrovato*, a cura di Clara Allasia, Laura Nay, Alessandro Vitale Brovarone, Chiara Tavella, Centro Studi di Storia dell'Università di Torino, Università degli Studi di Torino, 2018.
- «Riforma e movimenti religiosi», 5, giugno 2019.
- «Riforma e movimenti religiosi», 6, dicembre 2019.
- Richter Dieter, *Visioni del Sud. Scritti interculturali (1988-2018)*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2019.
- RIMANELLI GIOSE, *Cesare Pavese's Long Journey. A critical-analytical Study*, Edited with an Introduction by Mark Pietralunga, New York, Bordighera Press, 2019.
- «Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 3, 2019.
- «Rivista di Studi Italiani», XXXVI, n. 2, agosto 2018. [AA. VV., *Tematiche del sottosuolo nella letteratura e cultura italiana*].
- RODA VITTORIO, *Da Carducci alla Grande Guerra. Studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron, 2019.
- ROSSETTI GABRIELE, *Taccuini inediti*, a cura di Mariella Di Brigida, Lanciano, Carabba, 2019.
- RUSSO BIAGIO (a cura di), *Oltre Sinisgalli. I mutamenti nella scrittura lucana e meridionale*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2016.
- RUSSO BIAGIO (a cura di), *Conversazioni Sinisgalliane. Interviste, dialoghi e testimonianze*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2017.
- RUSSO BIAGIO (a cura di), *Leonardo Sinisgalli. Un geniaccio tuttofare tra poesia e scienza*, Atti del Convegno di studi (Matera-Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2017.
- RUSSO BIAGIO, *Leonardo Sinisgalli e i bambini incisori*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2018.
- RUSSO BIAGIO e LACORAZZA GIANNI (a cura di), *La Basilicata di Leonardo Sinisgalli nella «Civiltà delle macchine». Antologia di una Rivista tecnico-culturale(1953-1958)*, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2017.
- SANTE MATTEO, *Il secondo occhio di Ulisse. Saggi di letteratura e cultura italiana*, Pisa, Pacini Editore, 2019.
- SANTOLI CARLO, *Fedra di D'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, Prefazione di Annamaria Andreoli, Venezia, Marsilio, 2019.
- SCARPATI FERDINANDO, *L'emigrazione sarnese negli Stati Uniti 1890-1930*, Sarno, Branco Solidale Onlus, 2019.
- SINISGALLI LEONARDO, *Furor mathematicus*, a cura di Gian Italo Bischi, Milano, Mondadori, 2019.

- SPERANZA PAOLO, *Il poeta ritrovato. Il Sud universale di Pasquale Stiso tra impegno politico e letteratura*, Introduzione di Pasquale Verdicchio, Postfazione di Sandro Abruzzese, Avellino, Mephite, 2019.
- STEFANELLI RUGGIERO, *Poema familiare. Il disordine naturale delle cose*, Bari, Progedit, 2020. «Studi Medievali e Moderni», XXIII, 2, 2019.
- STISO PASQUALE, *La terra che amiamo. Tutti gli scritti e un dramma inedito*, a cura di Paolo Speranza, Prefazione di Teresa Stiso, Avellino, Cinema Sud-Mephite, 2019. «Studi Medievali e Moderni. Arte, letteratura e storia», XXIII, 1, 2019.
- TARANTO DOMENICO, CANTILLO CLEMENTINA, CAMMAROTA GIAN PAOLO (a cura di), *Pensare il proprio tempo, tra scelta e destino. La serietà "lieve" di Roberto Racinaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.
- TAVONE FRANCESCO, *Alfonso Desiato il signore delle assicurazioni. Una vita tra economia, finanza e cultura*, Padova, Il Poligrafo, 2019.
- TOCCHINI GERARDO, *Arte e politica nella cultura dei Lumi, Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016.
- TULIMIERI ANTONIO, *Caleidoscopio Sinisgalliano*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2017.
- TUSCANO STEFANO, *Ottavio* (romanzo), a cura di Antonio Zollino e Laura Paolino, Pienza, Fondazione Conservatorio San Carlo Borromeo, 2019.
- VINCENZI BONIFACIO (a cura di), *Viaggio nella poesia del Sud nazionale e cosmopolita. La poesia di Luigi Fontanella*, Francavilla Marittima (CS), Macabor, 2018.
- VINCENZI BONIFACIO (a cura di), *I poeti del Centro Italia*, vol. I, *Rodolfo Di Biasio: l'essenza tenace e persistente della parola poetica*, Francavilla Marittima (CS), Macabor, 2019.
- VITELLI FRANCO, *La lanterna negli anfratti. Studi per Leonardo Sinisgalli*. Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2019.
- ZAMBARDI MAURIZIO, *Il capobrigante Domenico Fuoco tra storia e leggenda. Brigantaggio postunitario in Alta Terra di Lavoro*, Venafro, Edizioni Eva, 2019.

Finito di stampare  
presso la Tipografia Buonaiuto sas  
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)

