

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XX

numero 1-2

2021



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 - VINCENZO SALERNO - GIORGIO SICA - ROSA TROIANO

Redazione

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

Segreteria di Redazione

ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione

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

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.

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

«Misure critiche» è consultabile in *open access* sul sito
dell'Università degli Studi di Salerno
<http://elea.unisa.it/handle/10556/749>

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

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

ISSN: 0392 - 6397

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XX, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2021

Saggi

PAOLA VOLPE CACCIATORE, <i>La figura di Catone in Dante e nei modelli greci e latini</i>	pag. 5
MARCELLA DI FRANCO, <i>Matelda e l'armonia cosmica dell'universo dantesco</i>	» 14
RENATO RICCO, <i>Dalla pagina al palcoscenico: evoluzioni (ed implicazioni) drammaturgiche della novella di Caritea, regina di Spagna (Ecatommiti II, 1)</i>	» 40
ANDREA MONTELLA, <i>Lingua, stile e utilizzo del metro: i personaggi bassi/alti nella librettistica di Aurelio Aureli</i>	» 63
DOMENICA FALARDO, <i>Il Saggio sullo stato della letteratura napoletana nelle diverse epoche della storia: un inedito di Giuseppe Maria Galanti</i>	» 85
ELEONORA RIMOLO, <i>La satira settentrionale del '700 e i suoi protagonisti: una triplice panoramica tra innovazione e sperimentazione</i>	» 118
SABRINA AULITTO, <i>Da Rousseau a Littré: i lemmi économie e économie politique nei dizionari francesi del XVIII e XIX secolo</i>	» 140
LUCIANA PASQUINI, <i>Gli espedienti dell'industria editoriale e l'illustrazione di Vita dei campi</i>	» 153
ORIANA BELLISSIMO, <i>Achille Torelli nell'orbita della Scapigliatura</i>	» 163
IRENE CHIRICO, <i>Tozzi: «Bestie» tra scienza e coscienza</i>	» 180
CARLA BORONI, <i>«Mi riconosco immagine passeggera presa in un giro immortale»: all'origine dell'Ungaretti girovago visivo e visionario</i>	» 195
GIUSEPPE GAZZOLA, <i>Montale dopo Gozzano: 'quatrifogli' e crochi lungo la via del rifiuto del simbolo</i>	» 228
GIULIA DELL'AQUILA, <i>Il paradiso della meccanica. Sinisgalli e Galileo</i>	» 248

Interventi

CARLO SANTOLI, <i>La letteratura nelle società industriali moderne</i>	» 280
--	-------

LORENZO RESIO, «*Risme di carta, [...] macchine da scrivere, matite Berol black, “triste penne isbigotite”*»: l'orrore e la nevrosi di Stephen King secondo Michele Mari..... pag. 304

Note e Rassegne

CATERINA FALOTICO, *Autobiografie poetiche al tempo del lockdown*..... » 319

Recensioni

Raffaele Cesaro, Fabio Tanga, Lorenzo Resio, Renato Gendre, Fabio D'Astore, Francesco De Nicola, Angela Cacciarru, Emanuela Ferrauto, Paola Nigro..... » 329

Libri ricevuti..... » 363

LA FIGURA DI CATONE IN DANTE E NEI MODELLI GRECI E LATINI

ABSTRACT

Catone nel Purgatorio dantesco è la rappresentazione plastica nella quale – come dice Croce – Dante attua il suo ideale etico. Quasi posseduto da una forza che lo spingeva verso tutte le virtù, Catone considerava bella la giustizia quando era rigida e non si piegava ai compromessi e ai favoreggiamenti. Dante lo ammirò come *civis romanus* in quanto modello di virtù, di giustizia, di pietà e di amore e, dunque, come ‘ipostasi’ delle quattro virtù cardinali.

Cato in the Dante’s Purgatory is the synthetic representation in which – as Croce says – Dante carries out his ethic ideal. Nearly possessed by a force that drived him toward all the virtues, Cato regarded justice as beautiful when it was rigid and did not fall into compromises and favouritisms. Dante admired him as *civis romanus* as a model of virtue, justice, mercy and love and, therefore, as ‘hypostasis’ of the four cardinal virtues.

PAROLE CHIAVE: Plutarco, Dante, Catone, Libertà.

KEYWORDS: Plutarch, Dante, Cato, Freedom.

Libertà va cercando ch’è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta

1. «Libertà va cercando ch’è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta». Sono le parole che Virgilio rivolge a Catone, custode del Purgatorio, e ipostasi delle quattro virtù cardinali, indicandogli Dante, che è alla ricerca della sua libertà morale. Libertà morale¹ che in Catone è pure libertà politica; proprio grazie al sintagma «per lei» ciò che è esterno (le lotte civili) si radica nell’animo dell’Uticense. La libertà diviene così denominatore comune e spiega anche il motivo per il quale il personaggio Catone è alle porte del Regno della penitenza. «Catone – dice Benedetto Croce² – è la figura in cui il poeta attua uno dei lati del suo ideale etico: la rigida rettitudine, l’adempimento dell’alto dovere, che pare che non

¹ Cfr. N. FOSCA, *Catone e le virtù politiche*, «Dante Notes», June 5, 2016.

² B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 106.

possa compiersi, e che non possa operare sugli altri perché lo compiano» e alla domanda del perché Dante scelse un suicida si può rispondere che «a parte il principio secondo cui per Dante i pagani vanno anche in rapporto alla loro morale e quindi con criteri diversi da quelli dell'etica cristiana, Catone, come indica il "lume" delle virtù cardinali infuse che lo avvolge, ha ricevuto per grazia una fede implicita: egli è l'uomo che è morto per la *societas hominum* in un tempo di discordia e di rovina»³. Nel *De monarchia* (II, 15) Dante aveva definito «inenarrabile sacrificium» quello dell'Uticense il cui sangue aveva il compito di «redimere» i popoli e «luere quidquid Romani meruerunt pendere mores» (Luc., *Phars.* II, 313)⁴. Ideali etici che il poeta aveva già elogiati non senza ammirazione per la dottrina stoica nel *Convivio* (IV, VI, 9-10): «Furono filosofi molto antichi [...] che videro e credettero questo fine de la vita umana essere solamente la rigida onestade, cioè rigidamente, senza rispetto alcuno, la verità e la giustizia seguire, di nulla mostrare dolore, di nulla mostrare allegrezza, di nulla passione avere sentore».

Catone, *civis romanus* e stoico, è modello di virtù, di giustizia, di pietà e di amore per la libertà e Dante lo conosceva grazie agli autori latini Cicerone (*De off.* 1, 112: «Catoni, cum incredibilem tribuisset natura gravitatem, eamque ipse perpetua constantia roboravisset semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit»)⁵ e Virgilio (*Aen.* VIII, 670: «secretosque pios, his dantem iura Catonem») e soprattutto agli stoici Seneca e Lucano.

2. Nell'epistola 95, 68-71 Seneca, dopo aver citato *Georg.* III, 75 segg. e 83 segg., in cui si descrive un puledro che incede eretto nei prati («in arvis altius ingreditur»), che osa affrontare fiumi minacciosi («fluvios temptare minantis audet»), che ha alta la cervice e la testa fine («illi ardua cervix, argutumque caput») e che al suono delle armi non sta più fermo ma agita le orecchie e freme con tutte le membra («Tum, si qua sonum procul arma dederunt / stare loco nescit, micat auribus et tremit artus»), conclude che Virgilio ha descritto l'uomo coraggioso («virum fortem»): «ed io certamente non avrei dato una immagine diversa per descrivere un

³ E. RAIMONDI, *Metafora e storia*, Torino, Nino Aragno editore, 2008, pp. 115-116.

⁴ Nel *luere* lucaneo non esiste più lo scontro politico perché Catone «diviene col proprio sacrificio un'ombra che annuncia di lontano, e nei limiti di un gesto imperfetto, il vero Cristo liberatore» (E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 118).

⁵ A tale elogio ciceroniano rispose con violenza Cesare con un *Anticato* i cui frammenti si leggono in *C. Iulii Caesaris commentarii rerum gestarum*, ed. A. Klotz, Leipzig, Teubner, III, pp. 185 segg.

grande uomo (*magnum virum*)⁶. E poi continua: «Se dovessi rappresentare Catone, intrepido fra i fragori della guerra civile (*inter fragores bellorum civilium impavidus*) [...] non gli darei un aspetto diverso né un diverso atteggiamento (*non alium illi adsignaverim vultum, non alium habitum*)». Per Seneca Catone «incarna tutte le virtù stoiche: la chiaroveggenza (*prudencia*), elevandosi contro tutte le tirannie, respingendo i corni del dilemma – Cesare o Pompeo – [...]; il coraggio (*fortitudo*) [...]; la giustizia (*iustitia*), quando reclamava per Roma ciò che le appartiene – la libertà – [...] – il senso delle convenienze (*decor*), che è una versione paneziana e ciceroniana della *temperantia* quando esorta lo Stato a non cedere vergognosamente alle circostanze, ma a lottare, sia pure senza speranza, per la libertà»⁷. E nello sfidare apertamente sia Cesare che Pompeo avendo a cuore solo la salvezza della Repubblica, con enfasi esclama: «Che forza, che ardimento e, tra l'universale smarrimento, quanta fede» (*Quantum in illo vigoris ac spiritus, quantum in publica trepidatione fiducia est*)⁸. Un libro, il *Fedone*, che segna l'assimilazione della morte di Catone a quella di Socrate, e la spada accompagnano le ultime ore di Catone, e Seneca ne ricorda le estreme parole: «Ho agito con tanta ostinatezza non per vivere libero, ma per vivere tra uomini liberi» e poi aggiunge con espressione plastica «esalò o piuttosto scagliò via quella sua anima generosa, sprezzante di ogni potenza (*generosum illum contemptoremque omnis potentiae non emisit sed eiecit*)» (*ep.* 23, 6-8)⁹.

Il suicidio di Catone è visto come una logica conclusione alla sua vita, volta a combattere ogni ambizione, ogni smania di potere, ogni corruzione (*De constantia sapientis* 2, 2), coerentemente con il pensiero espresso in *ep.* 74, 20 in cui si parla dell'*apatheia* e del 'provvidenzialismo' racchiusi nella frase «placeat homini quidquid deo placuit», cui sembra rispondere, ma con accenti diversi, Lucano, «victrix causa deis placuit, sed victa Catoni» (*Phars.* I, 128). «Il passo di Seneca – dice Narducci – si colloca in un contesto nel quale viene enunciata la necessità del volontario conformarsi dell'uomo

⁶ SENECA, *Lettere a Lucilio*, trad. di G. Monti, Milano, Rizzoli, 1985.

⁷ P. GRIMAL, *Seneca*, Milano, Garzanti, 1992, p. 255.

⁸ SENECA, *ep.* 104, 30-32.

⁹ Un accenno alla morte di Catone è nella *Consolatio ad Marciam* (20, 6), mentre essa è oggetto di riflessione nel *De providentia* (2, 10): «Con una mano sola, larga strada spalancherà alla libertà. Questo ferro, anche durante la guerra civile puro ed innocente, opere buone finalmente compirà e degne di fama; la libertà, che non è stato in grado di dare alla patria, la darà a Catone». Sul significato dello «Stoic cult of suicide» cfr. tra gli altri M. GRIFFIN, *Cato and Roman suicide I*, «Greece and Rome», 33, 1, 1986, pp. 64-77 e A.V. ZADOROJNYI, *Cato's suicide in Plutarch*, «CQ», LVII, 2007, pp. 216-230.

alla necessità universale [...] il passo della *Farsaglia* ci pone, viceversa, di fronte a un personaggio, quel Catone Uticense che dalla cultura stoica di età imperiale è elevato a modello esemplare di saggezza, e al quale tuttavia non piace ciò che piace agli dèi: perciò egli opera una scelta opposta alla loro, schierandosi, nella guerra civile, con la parte destinata alla sconfitta¹⁰. Non sottomesso alla volontà degli dèi e neanche impassibile di fronte alla tragedia della guerra civile, «supremo abominio» (*Phars.* II, 286) paragonata alla rovina dell'universo: Roma dunque assimilata alla fine del mondo (da notare l'uso del verbo *cado* a II, 289 e a II, 297). «E così perirono due cose che non era possibile separare: né Catone infatti sopravvisse dopo la morte della libertà, né la libertà dopo la morte di Catone» (*De const. sap.* 2, 2). Ma il suo «sangue possa redimere i popoli, la <sua> morte espia / quanto i costumi romani avranno meritato di pagare» (*Phars.* II, 312-313). In tali versi lucanei è dunque espressa la volontà dell'Uticense non solo di essere un esempio quanto quella di cambiare il corso della storia e impedire il destino¹¹.

Lucano descrive Catone come «a republican activist, a patriotic sapiens independent of and even in rebellion against Rome's cosmically ordained doom»¹². Questi era l'uomo, questi l'eroe, questi lo stoico che Lucano così tratteggia: «Questi i costumi, questa la linea immutabile di condotta / del duro Catone: conservare la misura, rispettare i limiti, / seguire la natura, spendere la vita per la patria / e ritenere di non essere nato per sé ma per il mondo intero / [...] per l'Urbe padre e per l'Urbe marito / amante della giustizia, custode della rigida onestà» (*Phars.* II, 380-389)¹³. Un patriota, dunque, e non «a passive sage»¹⁴.

3. La *Vita di Catone* di Plutarco si inserisce in quella letteratura che fiorì all'indomani del suicidio dell'Uticense. Bruto, infatti, invitò a distanza di pochi mesi Cicerone a scriverne un elogio e da una lettera ad Attico (XII, 4) si apprende che era già in procinto di scrivere un'opera intitolata *Cato*¹⁵, mostrandosi, però, «consapevole che si può scrivere in

¹⁰ E. NARDUCCI, *Provvidenzialismo e antiprovvidenzialismo in Seneca e in Lucano*, in *Hispania terris omnibus felicior. Premesse ed esiti di un processo di integrazione*, a cura di G. Urso, Pisa, ETS, 2002, pp. 241-253, in part. p. 243.

¹¹ Cfr. V. SORENSEN, *Seneca*, Roma, Salerno editrice, 1988, p. 219.

¹² J. MIRA SEO, *Lucans' Cato and the Poetics of Exemplarity*, in *Brill's Companion to Lucan*, a cura di P. Asso, Leiden-Boston, Brill, 2011, p. 202.

¹³ Trad. di L. Crisante.

¹⁴ J. MIRA SEO, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵ I frammenti e le testimonianze si trovano in *Marci Tullii Ciceronis scripta quae manserunt*

due sensi sull'Uticense o esaltandone solo la figura morale, la "gravitatem constantiamque", o puntando sulla sua attività politica¹⁶, riconoscendo altresì che lodarlo non poteva non coinvolgere quella che era stata la sua scelta politica. Al *Cato* Cesare rispose con un *Anticato*¹⁷. Più che su *gravitas* e *constantia* Cicerone, a parere di Zecchini, doveva «insistere piuttosto su un altro tema, quello della morte per restare libero e non ricevere una grazia, un "beneficium" da chi non aveva l'autorità legale e morale di concederlo; la prova, seppure indiretta, della presenza di questo motivo nel *Cato* è data [...] dal fatto che viene accolto con grande rilievo in fonti secondarie come Plutarco e Cassio Dione, le quali risalgono ad autori contemporanei a Cicerone ed indipendenti tra loro»¹⁸.

L'interesse per Catone rifiorì intorno a Seneca e a Trasea Peto e alla ricerca di quest'ultimo Plutarco fu legato grazie ad Avidio Quietò¹⁹, al quale dedicò il *De sera numinis vindicta* e ancora a lui e al fratello Nigrino il *De fraterno amore*. Furono forse proprio questi contatti a spingerlo a scrivere questa *Vita*²⁰ nella quale fin dall'inizio si pone in evidenza la sua predilezione per le teorie etico-politiche del Portico (fu seguace di Antipatro di Tiro). Uno stile di vita frugale lo accompagnò per tutta la sua vita, convinto com'era che bisognava cambiare quelle abitudini troppo frivole e opponendo alla mollezza e all'arroganza, presenti spesso nell'esercito, la disciplina, la bravura, il coraggio e l'intelligenza. Tale rigidità, dettata, oltre che dal carattere dall'insegnamento della filosofia, conobbe un momento di debolezza allorquando morì il fratello Cepione. Catone reagì a questa disgrazia da uomo più che da filosofo (*Cato Min.* 11, 3: «ἐμπαθέστερον [...] ἢ φιλοσοφώτερον») e per questo si attirò molte critiche. Plutarco commenta che quelle critiche furono ingiuste «perché esse non tenevano conto del grande affetto verso il fratello di quell'uomo così inflessibile e fermo nei confronti dei piaceri, della paura, delle suppliche umilianti» (*Cato Min.* 11, 4) e non mancarono neanche quelli che gli mossero accuse peggiori «abusando del privilegio di non dover rendere conto a nessuno

omnia, rec. C.W.F. Mueller, IV.III, Lipsiae, in edibus G.B. Teubneri, 1862, pp. 327 segg.

¹⁶ G. ZECCHINI, *La morte di Catone e l'opposizione intellettuale a Cesare e a Augusto*, «Athenaeum», LVIII, 1980, p. 39.

¹⁷ Per il titolo cfr. K. ABEL, *Zu Caesars Anticato*, «Museum Helveticum», XVIII, 1961, pp. 230-231. All'opera nelle sue linee generali si può risalire grazie ad alcuni frammenti e alle citazioni che si leggono in alcuni capitoli della *Vita* plutarchea.

¹⁸ G. ZECCHINI, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹ Cfr. PLINIO, *Ep.* VI, 29, 1.

²⁰ Riguardo alle fonti si rimanda a J. GEIGER, *Introduzione*, in PLUTARCO, *Focione. Catone Uticense*, a cura di B. Scardigli, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 288-310.

per l'impunità che si era arrogata, né delle azioni di spada e neppure del contenuto di ciò che scriveva» (*Cato Min.* 11, 8)²¹.

Un altro episodio della vita di Catone è quello riguardante il divorzio a vantaggio di Ortensio, il quale, ammirando fortemente l'uomo e volendo imparentarsi con la sua stirpe, gli chiese di "prestargli" la figlia Porcia, già sposata e madre di due figli, «perché anche lui vi potesse gettare il proprio seme come in una terra fertile» (*Cato Min.* 25, 4). Al diniego di Catone, Ortensio chiese allora di concedergli sua moglie Marcia, ancora abbastanza giovane per avere figli. Pur considerando questa parte della vita catoniana «problematica e difficile come un dramma» (*Cato Min.* 25, 1), Plutarco non condivide l'opinione dei nemici di Catone che vedevano in questo "accordo matrimoniale" la sua avidità di ricchezza – alla morte di Ortensio Marcia ritornò da Catone dopo aver ricevuto una notevole eredità – e risponde citando i versi dell'*Eracle* euripideo: «Prima di tutto la bestemmia: e nella bestemmia / o Ercole io metto il dire che sei vile» (*HF* 174-175) e poi continua «Accusare Catone di avidità è come accusare Eracle di vigliaccheria» (*Cato Min.* 52, 8). La storia del, per così dire, prestito impressionava Plutarco, come si deduce dalla considerazione che segue: «Se poi sotto un altro punto di vista, vi sia qualcosa di discutibile in questa storia del matrimonio, se ne può anche parlare» (*Cato Min.* 52, 8). La richiesta di Ortensio e l'accettazione da parte di Catone trovano il loro fondamento nell'«idea che solo l'opinione (δόξα) – ossia i pregiudizi degli uomini – si oppone a un'azione che la natura (φύσις) autorizza perfettamente»²². Un comportamento considerato, dunque, da Catone non deprecabile sulla base delle sue convinzioni filosofiche e che non offendeva Marzia, «una memoria crepuscolare di affetti lontani» ricordata «con la tenerezza ora di chi lascia dietro di sé un'antica esistenza comune»²³. «Marzia piacque tanto alli occhi miei / mentre ch'i' fu' di là - diss'elli allora - che quante grazie volse da me, fei» (*Purg.* I, 85-87).

²¹ Qui si fa riferimento a Cesare e al suo *Anticato*, opera che Plutarco conosceva tramite la biografia di Trasea Peto, maestro di due amici romani, i citati Giunio Aruleno Rustico e T. Avidio Quieto.

²² D. BABUT, *Plutarco e lo stoicismo*, presentazione di R. Radice, Edizione italiana a cura di A. Bellanti, Milano, Vita e pensiero, 2003, p.196.

²³ E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 119. In *Phars.* II, 326-391 Lucano ricorda il ritorno di Marcia nella casa di Catone dopo la morte di Ortensio, pronta a non condividere gioie ed eventi propizi, ma affanni e travagli. Non vi è raduno di familiari: si sposano in silenzio e «Catone non scuote dal venerando viso l'ispida chioma / né lascia trasparire gioia dal duro volto» (*Phars.* II, 372-373). Unico desiderio della donna era che le venisse accordato il nome e che sulla tomba si potesse scrivere «Marcia di Catone» (*Phars.* II, 343-344).

Tale episodio non intaccava la convinzione del Cheronese che Catone andava lodato per il suo carattere incrollabile e inflessibile, per il suo coraggio nell'affrontare ogni pericolo, per aver difeso la giustizia, per la sua dignità. Ma al tempo stesso Plutarco non poteva non sottolineare come nel filosofo all'intransigenza²⁴ si sostituì il sostegno a Pompeo tanto da lasciare con lui Roma, consapevole che la guerra civile avrebbe causato la fine della repubblica e della libertà²⁵. «Si dice che da quel giorno non si tagliò più né capelli né barba» (*Cato Min.* 53, 1). «Lunga la barba e di pel mista / portava, a' suoi capelli simigliante, de' quai cadeva al petto doppia lista» (*Purg.* I, 34-36).

È evidente che Plutarco nutre simpatia per il suo personaggio che considera l'uomo più autorevole del suo tempo quanto a virtù e reputazione e pur tuttavia non mancano critiche riguardo alcuni comportamenti e alcuni principi della scuola stoica²⁶ «Neque Cato post libertatem vixit nec libertas post Catonem» (*Const. sap.* 2, 2, 2).

Con accenti tragici il Cheronese racconta le ultime ore della vita di Catone. Fino all'ultimo ebbe cura dei suoi compagni e si ritirò in casa solo dopo averli visti partire. Qui vi erano ad attenderlo alcuni amici, tra i quali Lucio Cesare, pronto a chiedere la grazia per tutti loro. A lui rispose: «Non voglio dover ringraziare quel tiranno per le sue ingiustizie, perché è una ingiustizia che commette concedendo la salvezza, come un padrone, a persone sulle quali non ha il diritto di dominare» (*Cato Min.* 66, 2). Poi cenò insieme con gli altri parlando di argomenti filosofici e di alcuni paradossi stoici come ad esempio «solo l'uomo onesto è libero; i malvagi sono tutti schiavi» (*Cato Min.* 67, 2). Dopo aver congedato i convitati, andò a passeggiare, come era sua abitudine e infine si ritirò in camera, si coricò avendo tra le mani il *Fedone*, ma non vide la spada che aveva appesa sulla testa. Chiamò uno schiavo, alzò il tono della voce e sferrò, in preda alla rabbia, un pugno. Anche con il figlio in lacrime fu severo ricordandogli che per uccidersi non aveva bisogno di spade, perché poteva morire trattenendo il respiro o battendo la testa contro il muro.

²⁴ Plutarco narra che Pompeo, per avere l'appoggio di Catone, tramite Manuzio fece chiedere la mano delle sue due nipoti: voleva la più grande per sé e la più piccola per suo figlio. La risposta di Catone fu la seguente: «Non è facile accalappiare Catone passando per le sue donne» (*Cato Min.* 30, 5).

²⁵ Cfr. *Praec. ger. reip.* 810C. Catone, dopo essersi schierato contro Pompeo per le angherie cui, in coppia con Cesare, sottoponeva Roma, quando tra i due scoppiò la guerra, propose di conferire a Pompeo il potere supremo, aggiungendo che chi provoca grandi mali, ha anche il dovere di farli cessare.

²⁶ Cfr. D. BABUT, *Plutarco e lo stoicismo*, cit., p. 198.

Agli amici Demetrio e Apollonide, rimasti con lui, disse con calma «Siete anche voi dell'idea di dovere per forza trattenere in vita un uomo di questa età – aveva 48 anni – stando qui a controllarmi in silenzio? O forse siete venuti a spiegarmi che non è terribile né vergognoso, per Catone, starsene ad aspettare la salvezza dal nemico?»²⁷ (*Cato Min.* 69, 2): nessuno avrebbe potuto distoglierlo dalle sue decisioni. Quando fu rassicurato che tutti i suoi uomini erano partiti, si conficcò la spada sotto il petto ma la ferita non gli procurò la morte. I suoi spasimi fecero accorrere i servi e il medico che tentò di ricucire la ferita, ma egli con tutta la forza rimastagli la riaprì e si strappò le viscere e morì (era il 13 aprile del 46 a. C.)

Nel racconto plutarco – così come in quello di Seneca – il filosofo stoico prende le vesti di un eroe tragico: l'atmosfera serena della morte di Socrate, affidata al ricordo del *Fedone*, scompare completamente nella tensione degli ultimi momenti in cui non mancano sospetto, inganno, rumore, grida arrabbiate, violenza fisica. Forse – si chiede Trapp – Plutarco è scettico circa la possibilità per un romano di avere la medesima statura morale e *paideia* dei Greci o piuttosto egli vuole evitare di mitizzare Catone facendone un secondo Socrate²⁸. Nella *Vita* Plutarco, pur evidenziando i difetti di Catone sì che questi appare non 'un perfetto stoico'²⁹, mostra grande rispetto per l'uomo che sempre nella sua vita aveva combattuto la corruzione che era diventata a Roma pratica abituale (44, 3). Ma egli, di fronte al suo suicidio, si mostra, per così dire, dubbioso e oscillante e forse non troppo lontano dall'atteggiamento di Bruto prima della battaglia di Filippi. A Cassio che gli chiedeva se, in caso di sconfitta, sarebbe stato meglio fuggire o morire, Bruto rispose: «Quando ero giovane ed avevo poca esperienza mi accadde di sostenere una audace tesi filosofica. Rimproveravo a Catone di essersi ucciso perché, a mio parere, non era lecito né opportuno sottrarsi al proprio destino [...]»³⁰. Ma ora non sono

²⁷ Traduzione di L. Ghilli, Milano, Rizzoli, 1994.

²⁸ Cfr. M. B. TRAPP, *Socrates, the Phaedo, and the Lives of Phocion and Cato the Younger*, in *Plutarco, Platón y Aristóteles*, Actas del V Congreso Internacional de la I.P.S. (Madrid-Cuenca 4-7 de Mayo de 1999), a cura di A. Pérez Jiménez, A.-J. García López, R. M. Aguilar, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 496-497.

²⁹ Fin da bambino mostrò un carattere inflessibile (1, 3), ma anche irascibile (3, 7), spesso violento arrogante e superbo (36, 5 - 37, 1) ne elogia il coraggio e la sua fede nella giustizia e nella libertà. Lucano in *Phars.* IX, 601-602 lo chiama «parens verus patriae, dignissimus aris, / Roma, tuis», già Cicerone nel *De officiis* I, 112 aveva giustificato il suicidio con le parole «Catoni [...] moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit».

³⁰ Qui Bruto riporta il pensiero dell'Accademia; Platone nel *Fedone* 62c dice infatti: «non è illogico che uno non si debba uccidere da solo, se prima il dio non lo abbia

più dello stesso parere, se il dio non volge a nostro favore la battaglia, [...] preferisco morire, grato al destino perché, dando la mia vita alla patria alle Idi di marzo, per lei ne ho vissuta un'altra libera e degna di fama» (*Br.* 40, 7-8). Nel darsi la morte per affermare un ideale vi è la giustificazione del gesto di Catone cui Dante dava, al di là del valore politico, un significato religioso. In *Convivio* IV, VI, 9-10 egli loda i filosofi antichi che indicarono come fine della vita «la rigida onestade [...] di nulla mostrare dolore, di nulla mostrare allegrezza, di nulla passione avere sentore». I filosofi antichi erano gli Stoici e tra essi vi fu Catone.

comandato come necessario» (traduzione di G. Giardini, Roma, Newton Compton, 1997). Aristotele in *Etica a Nicomaco* V, 11, 1138a9-10: «E chi spinto da collera, si sgozza volontariamente, compie quest'azione contro la retta regola».

MATELDA E L'ARMONIA COSMICA DELL'UNIVERSO DANTESCO

ABSTRACT

Il saggio si propone di indagare il senso più recondito dell'incontro tra Dante e Matelda nel Paradiso terrestre. Figura misteriosa, ingloba complesse sfaccettature allegoriche che dissolvono ogni opinabile identificazione storica. Intermediaria tra la ragione umana e divina, assurge a simbolo dello stato di innocenza edenica, emblema storico nel senso di *Mathesis*, "Scienza divina", la sola che può ricondurre l'uomo verso la felicità primigenia cui allude il nome palindromo, *ad laetam*: il faticoso *transitus* dell'anima dalla cecità del mondo verso la luce suprema, attraverso un lento processo metafisico di ascesi e di ricongiunzione a quell'unico Dio-Amore, oltre la caducità dell'effimero.

The essay sets out to investigate the innermost meaning of the encounter between Dante and Matelda in the Earthly Paradise. A mysterious figure, she incorporates complex allegorical facets that dissolve any questionable historical identification. An intermediary between human and divine reason, she becomes a symbol of the state of primordial innocence, an ahistorical emblem in the sense of *Mathesis*, "divine Science", the only one that can lead man back to the edenic happiness alluded to by her palindromic name, *ad laetam*: the soul's laborious *transitus* from the blindness of the world towards the supreme light, through a slow metaphysical process of ascesis and reunion with the one God-Love, beyond the caducity of ephemeral.

PAROLE CHIAVE: Dante, Matelda, divina foresta, viaggio, anima.

KEYWORDS: Dante, Matelda, divine forest, journey, soul.

1. *Dante nel locus amoenus*

Il viaggio dantesco nell'oltremondo si svolge come un cammino *in corpore* suddiviso in cerchi, gironi, cornici e cieli, ovvero tappe e passaggi progressivi da un regno all'altro. Ma l'insieme si configura come una metafora esemplare dell'*itinerarium mentis in Deum*, transito dell'anima, dall'oscurità e dalla cecità del mondo, verso la luce suprema. In questa prospettiva, ogni esperienza di paesaggi, di visioni, di tormenti, gli incontri ed i colloqui con le anime costituiscono per Dante 'pellegrino' motivo di necessario contagio morale, sofferenza da patire interiormente per liberarsene ed avanzare verso lo stadio seguente.

Nel corso del suo itinerario il protagonista si è assimilato, di volta in volta, allo stato di peregrinazione, di esilio, di transizione e di sofferenza in cui versavano le anime, si è immedesimato ed ha compatito le pene che ognuna doveva sopportare ad espiazione delle proprie colpe¹. Ma quando tale espiazione è stata assolta, ha sentito maturare e dischiudersi dentro di sé la coscienza della propria libertà riassaporata che gli fa abbandonare spontaneamente e senza più indugio l'orlo del ripiano, la «riva» e lo fa pervenire nel Paradiso terrestre, dal greco *paràdeisos* nel senso di 'giardino' o dal latino, *hortus conclusus*. Il luogo è altissimo, collocato sulla cima della montagna del *Purgatorio*, tanto da sottrarsi all'azione esercitata dagli agenti atmosferici ed è direttamente soggetto all'influenza dei cieli, il che equivale a dire alla volontà di Dio. Dante è finalmente libero: ha riconquistato 'la diritta via', ovvero il *lumen intellectus* dei *documenta philosophica*, condizione prioritaria ed imprescindibile per il successivo accesso al *lumen gratiae*, o ai *documenta spiritualia*. Virgilio, in quanto scienza umana o ragione, ha potuto guidare il pellegrino terreno sino al limite che lui, non cristiano, non può travalicare, ma che il personaggio-poeta può oltrepassare in virtù della propria ragione 'ritrovata', nel senso del libero arbitrio e dell'autonoma capacità di scegliere e di volere. Una volta recuperata la piena libertà morale, Dante-personaggio ritorna arbitro e signore di sé stesso, fino a quando non giungerà a Beatrice che, da ultimo, lo condurrà a Dio.

Ma tra Virgilio e Beatrice, tra la Scienza umana e la Teologia o Scienza rivelata, si interpone ancora una tappa intermedia da affrontare: il Paradiso terrestre che Dio destinò agli uomini come loro 'sede' naturale, ma che gli uomini persero in seguito al peccato d'origine. È descritto come una «divina foresta» *en plain air*, pullulante di vita, intrisa di profumi inebrianti, diametralmente opposta alla «selva selvaggia e aspra e forte» (*Inf.* I, 5) da cui il personaggio-poeta è fortunatamente uscito e che è allegoria del mondo terreno in cui brancola chi ha 'smarrito' il senso del giusto e del ragionevole. Soltanto dopo averla attraversata, Dante supera la paura e lo sgomento sperimentando un profondo senso di sollievo, quando, voltandosi indietro vede un "colle", «coverto già dai raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (*Inf.* I, 17-18). «La divina foresta» è allegoria dello stadio primitivo di innocenza umana, la «selva oscura», *post rem perditam*, del successivo stato peccaminoso dell'uomo. Entrambe polarizzano gli estremi opposti del percorso dantesco: dall'uomo inizialmente perso, smarrito e confuso perché immerso nel disordine dei sensi

¹ Cfr. G. OLIVA, *Per altre dimore. Visione e avventura nel viaggio di Dante*, Lanciano, Carabba, 2021, pp. 35-37.

e degli istinti naturali, preda del caos intellettuale, all'uomo ravveduto che ha finalmente ritrovato la «verace via» (*Inf.* I, 12), ovvero il senso dell'equilibrio, della misura e dell'autocontrollo razionale, non più turbato dalle passioni, condizione raggiungibile solo attraverso la piena sintonia ed obbedienza alle leggi divine.

In tal senso il paesaggio con il quale si apre il XXVIII canto del *Purgatorio* è idillico ed elegiaco. Dante si inoltra nella «divina foresta spessa e viva» (*Pg.* XXVIII, 2)². L'atmosfera di silenzio sospeso e senza tempo, di solitudine senza malinconia, di contemplazione senza parola, rinvia al *locus amoenus* tipico nella poesia classica, idillica e bucolica. Una tiepida brezza di vento spira sempre tra le fronde degli alberi che stormiscono lievi. È un vento che soffia da Est, il punto cardinale in cui sorge il sole, simbolo di Dio e segno di armonica perfezione. Ad ingentilire il paesaggio è il canto degli uccelli che salutano l'alba. Un fiumicello scorre mormorando all'ombra degli alberi, tra rive fiorite. La descrizione è soave, per la suggestione delle immagini e per lo slancio lirico con cui Dante affresca con abile tocco l'incanto di una natura incontaminata, attraverso una crescente gradualità di sensazioni visive e uditive che la rendono del tutto spiritualizzata. Non è più la montagna brulla ed erta, ma una distesa pianeggiante di acque e di piante, è tutta un 'sorriso' di fiori, di odori e di canti in cui quello che sulla terra è breve stagione transitoria si converte miracolosamente in condizione permanente di vita, «un rigoglio di maggio che si perpetua senza fine»³.

È un *Eden* dalle caratteristiche fisiche simili a quelle terrestri, così da alludere allegoricamente alla vicenda spirituale di purificazione che in esso si compie: dal giunco sulla riva del mare del primo canto del *Purgatorio*, simbolo dell'umiltà, all'alba che segna lo slancio verso una nuova meta nel cammino di conquista della redenzione. Questo luogo fu creato da Dio per ospitare la specie umana, scelto «per suo nido» (*Pg.* XXVIII, 78)⁴ in cui la creatura avrebbe potuto realizzare l'umana felicità, dimora destinata ad Adamo e ai suoi discendenti. Tuttavia, per Dante 'personaggio', rappresenta piuttosto una tappa essenziale ma transitoria del suo cammino, esteso dalla selva al fondo infernale del Cocito, dalla spiaggia del *Purgatorio* al *Paradiso* terrestre,

² Cfr. D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, III, a cura di G. Petrocchi, Milano, Le Lettere, 1994, pp. 401-411.

³ Cfr. B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, introduzione di T. Gregory, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 5-7.

⁴ D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, trad. inglese di A. Mandelbaum, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 506-515.

per raggiungere infine la Candida rosa dei beati nell'Empireo. Di qui deriva l'essenza di una natura terrena e sovrumana nello stesso tempo.

Dante nel rappresentarlo probabilmente si ispirò all'antica pineta di Classe, presso Ravenna, città dove si era stabilito nel 1318 e nella quale compose i canti del *Paradiso* terrestre e celeste. È la stessa ambientazione scelta e ripresa dal Boccaccio nel *Decameron* (V, 8) nella quale si inoltra il giovane Nastagio degli Onesti che vi incontra un cavaliere fantasma all'inseguimento della 'perfida' donna amata che non contraccambiò i suoi sentimenti, orribilmente punita, ma la macabra ripresa del Boccaccio nulla toglie al valore strettamente simbolico che le attribuisce il sommo poeta⁵.

È in questa perfetta cornice che Dante incontrerà Beatrice, dopo aver preso coscienza dei propri limiti e dei propri doveri di uomo finito, e sarà lieto di inoltrarsi con lei nel Paradiso celeste. Il giardino dell'*Eden* è però diverso dagli altri giardini della letteratura, rappresentati come luoghi di sosta, di gioia e di delizie, perché questo è simultaneamente un punto di arrivo e di partenza⁶. Rifacendosi alla tradizione cristiana, Dante lo riconverte in un luogo determinato nello spazio, nell'ordine armonico e perfetto dell'universo, situato lungo l'asse di Gerusalemme, lo stesso che attraversa il centro della Terra dove si trova collocato Lucifero, ma situato, specularmente, ai suoi antipodi, per protendersi idealmente verso l'Empireo, 'dimora' di Dio. La specifica rappresentazione topografica istituisce un'inscindibile relazione dialettica tra il luogo del peccato e quello opposto della redenzione, nonché tra la vicenda passata dell'uomo 'vecchio', Adamo, e la prefigurazione dell'uomo 'nuovo', Cristo, il dio della futura salvezza. La sua particolare configurazione conferisce organicità, unità, senso lineare e razionale al cammino della storia umana.

2. Matelda nell'*Eden* perduto

Ad animare il giardino del Paradiso terrestre è la delicata apparizione di una giovane e «bella donna» (*Pg.* XXVIII, 43) dagli occhi splendenti d'amore che, pur «soletta» (*Pg.* XXVIII, 40), appare pervasa di gioia⁷. Tutto da lei promana letizia, persino la solitudine. Ma in realtà non è sola, perché

⁵ Cfr. G. FERRONI, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, Milano, La Nave di Teseo, 2019, pp. 34-49.

⁶ Cfr. D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Milano, Centauria, 2019, pp. 695-706.

⁷ Cfr. A. SORRENTINO, *Il sorriso di Matelda. Immagini femminili nella vita e nell'opera di Dante*, Firenze, Edizioni Agemina, 2016, pp. 27-30.

riscaldata dai «raggi d'amore» (Pg. XXVIII, 43), ovvero è ricolma dell'unico amore che non tradisce mai, non quello terreno ma divino: ella vive nel perpetuo amore di Dio da cui attinge la sapiente capacità di spiegare il senso profondo della creazione con la quale è in totale armonia (Pg. XXVIII, 64-66)⁸. Matelda si muove «cantando e scegliendo fior da fiore» (Pg. XXVIII, 41) e, quando avanza, sembra una «donna che balli» (Pg. XXVIII, 53). Contrapposta alla contemplativa, statica e austera figura di Beatrice, Matelda è ritratta in continuo movimento, per rimandare in chiave allegorica alla 'vita attiva' che deve sempre sospingere lietamente l'anima dell'uomo verso la perfezione divina che è 'vita contemplativa' allo stato puro. È altresì presentata come una «vergine che li occhi onesti avvalli» (Pg. XXVIII, 57) mentre canta una melodia di cui Dante carpisce la squisita dolcezza, ma di cui non capta di primo acchito le parole (Pg. XXVIII, 52-69):

Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,

volsesi in sui vermigli e in sui gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine che li occhi onesti avvalli;

e fece i prieghi miei esser contenti
sì appressando sé, che 'l dolce suono
veniva a me coi suoi intendimenti.

Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già da l'onde del bel fiume,
di levar li occhi suoi mi fece dono.

Non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere, trafitta
dal figlio fuor di tutto suo costume.

Ella ridea da l'altra riva dritta,
trattando più color' con le sue mani,
che l'alta terra senza seme gitta.

⁸ Cfr. I. BALDELLI, *Matelda e la "donna giovane e di gentile aspetto molto"* (*Vita Nuova*, VIII), in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, I, Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 45-52.

La rappresentazione della splendida Matelda, che quasi anticipa una Flora botticelliana, costituisce un passaggio di snodo determinante per la prosecuzione dell'intero poema, in quanto la donna è ministra dei riti di purificazione compiuti nell'*Eden*. L'immagine gentile sembra sbocciare spontaneamente da quella condizione di beata armonia e si fissa in una successione di atti aggraziati: l'incedere composto, paragonato a quello di una danzatrice medievale, il viso raggianti, l'ingenua giocondità di fanciulla o di creatura celeste da cui si irradia un alone di castità, il delicato intrecciare con le mani le ghirlande variopinte e l'armonia di suoni indistinti che si levano dalle sue labbra.

L'apparizione richiama le donne-angelo dello *Stilnovo*, soprattutto del suo caposcuola, Lapo Gianni, ispirandosi allo stile dolce e leggero dal quale Dante apprese ad associare immagini di luce alle donne corredate da diminutivi e vezzeggiativi, quali «pargoletta», «angioletta», come si desume dalla ballata *I' mi son pargoletta bella e nova* (vv. 1-19)⁹:

I' mi son pargoletta bella e nova,
che son venuta per mostrare altrui
de le bellezze del loco ond'io fui.
I' fui del cielo, e tornerovvi ancora
per dar de la mia luce altrui diletto; [...]

Ciascuna stella ne li occhi mi piove
del lume suo e de la sua vertute;
le mie bellezze sono al mondo nove,
però che di là su mi son venute [...]

Queste parole si leggon nel viso
d'un'angioletta che ci è apparita [...]

L'immagine di Matelda nel Paradiso terrestre è anche apparentabile al genere poetico della pastorella, ampiamente frequentato dai poeti provenzali, soprattutto del *trobar leu*, il “poetare leggero”, lo stile dolce, agevole e piano, che polemicamente si opponeva ai tecnicismi oscuri dei poeti del *trobar clus*. La donna, ispiratrice d'amore, è infatti immersa in un bosco primaverile, sia pure attraverso una rivisitazione dell'immagine femminile, sublimata da Dante, ritratta da Guido Cavalcanti, nella ballata minore, *In un boschetto trova' pasturella*, (1-12) colta nell'atto di cantare e raccogliere «fior da fiore»:

⁹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Le Rime*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti, 2018, p. 45.

In un boschetto trova' pasturella
più che la stella - bella, al mi' parere.

Cavelli avea biondetti e ricciutelli,
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;

cantava come fosse 'namorata [...]

che sola sola per lo bosco gia [...] ¹⁰.

Ma se nelle fonti medievali il *topos* letterario dell'incontro con la donna si configurava come occasione di seduzione, riconducibile al piacere dei sensi o alla soppressione del dolore, Dante rovescia la prospettiva inserendo ogni particolare in una trama di senso del tutto spirituale, distaccandosi dalle precedenti rime amorose e dallo stesso Stilnovo a cui aveva aderito in età giovanile per indirizzarsi con la *Vita Nova* verso una dimensione sempre più mistica. L'*Eden* è sì un bosco d'amore di cui Matelda costituisce l'incarnazione sensibile, ma l'amore esaltato da Dante non è più quello passionale, bensì spirituale perché rivolto a Dio, ipotesi suffragata dalla stessa citazione sulle labbra di Matelda del *Salmo* 91, 5: «Delectasti me, Domine, in factura tua». L'amore è inteso da Dante come unione profonda, perfetta simbiosi dell'uomo con la natura creata da Dio, in cui soltanto è possibile pervenire alla pace e alla felicità coincidenti con uno stato di quiete interiore, una sorta di 'atarassia', susseguente all'assenza del peccato. L'uomo, infatti, una volta libero dalla colpa, può ritrovare la sua primigenia natura incorrotta, attraverso la faticosa messa in atto di virtù morali e intellettuali, premessa indispensabile del *transitus* dal Paradiso terrestre a quello celeste.

Tuttavia la presenza di Matelda nella foresta sembra altresì rievocare situazioni tipiche del romanzo cavalleresco, anche se Dante non è più il cavaliere errante che incontra una donna indifesa da soccorrere. Al contrario, trova in lei una creatura amabile e pronta a guidarlo per agevolare il suo incontro con Beatrice. La descrizione di Matelda non è pertanto univoca, ma implica molte e complesse sfaccettature simboliche. È a lei che Dante affida la spiegazione dotta, ma comprensibile, puntuale e ragionata, dei fenomeni naturali che hanno luogo in questo ambiente (*Pg.* XXVIII, 88-144), le sue condizioni privilegiate, la natura e l'origine dei fiumi che vi scorrono, del vento che vi spira e la questione relativa

alla rigogliosa vegetazione terrestre. Così si apprende che l'altopiano in cima al Purgatorio si inoltra nella purezza dei cieli e che, dal movimento dell'atmosfera intorno alla sfera terrestre, e non dal vento in sé, è generata la brezza che Dante aveva inizialmente percepito. Anche la foresta sacra, con i suoi alberi e i suoi fiori, svela una funzione che travalica la sua bellezza fenomenica. Colpite dall'atmosfera in movimento, le piante dell'*Eden* hanno, pur senza seme, una forte carica generativa che l'aria trasferisce sulla terra la quale riceve dal Paradiso terrestre la sua inesauribile fertilità e vitalità¹¹.

L'origine edenica del mondo vegetale è pertanto un riflesso tangibile dell'ordine cosmico, come rivela il sapiente monologo di Matelda per la quale nulla nell'*Eden* è imputabile al caso: tutto il creato ha un ordine e un senso che deriva da Dio, causa prima di ogni cosa. Anche il fiume dalle limpide, pure e «picciole onde» (Pg. XXVIII, 26) scorto da Dante, ha una natura sovranaturale: nasce da una sorgente perenne regolata dalla volontà di Dio e si biforca in due rami: il Lete, che toglie la memoria del peccato e l'Eunoè, che lascia la memoria del bene compiuto. L'immersione delle anime nelle acque di entrambi i fiumi rimanda in Dante alla puntuale liturgia della fonte battesimale che da un lato purifica e dall'altro rigenera a nuova vita riconducendo l'anima all'innocenza e alla letizia fanciullesca di cui Matelda è emblema esemplare. Il discorso di Matelda conferisce di conseguenza un valore profondamente religioso a questo giardino della felicità in quanto ne riconduce l'origine e le caratteristiche a quel principio dell'ordine universale voluto dall'amore di Dio. Accade così, che chiarendo il significato del Paradiso terrestre, Matelda assume il ruolo dell'aiutante che illumina la mente del 'viandante' con le stesse modalità che saranno di Beatrice nel Paradiso. Come Beatrice, anche lei si riferisce al mistero della creazione (Pg. XXVIII, 91-96), incentrato sul contrasto fra il bene e il male.

Il monologo di Matelda si conclude con riferimento all'affascinante mito pagano dell'età dell'oro, cantato dai poeti classici che, sognando il Parnaso, gli attribuirono simili sembianze edeniche. Può cogliersi, nell'allusione al mito classico, un valore di prefigurazione del mondo edenico successivo, anticipazione di quel Paradiso terrestre che il racconto biblico-cristiano indicò quale luogo della primitiva innocenza dell'uomo, quale *condicio sine qua non* per potere attingere alla beatitudine eterna, così come richiamato dal passo della *Genesi* II, 8-15:

¹¹ M. ARIANI, «*Regio spiritalis*»: il «seme di felicità» e la sapienza di Matelda: lettura del canto XXVIII del Purgatorio, «Rivista di studi danteschi», XII, 2, 2012, pp. 388-447.

Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato. Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male. Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi [...]¹².

Gli antichi lo immaginarono, ma i loro erano soltanto 'sogni', ombre del vero, profezie che si sarebbero inverate ed attualizzate attraverso la successiva età del cristianesimo¹³. L'attesa del ritorno di un'età di pace e di giustizia, come auspicata da Virgilio nella IV *Edloga*, può essere interpretata come 'figura' della speranza cristiana di un mondo di felicità voluto da Dio¹⁴. Il tutto evoca intorno a Matelda un incantesimo paradisiaco, un'atmosfera serena, festosa ed insieme estatica, in cui meglio si evidenzia il rimpianto elegiaco di Dante per quel Paradiso edenico perduto, dimora umana per troppo poco tempo, a causa della «difalta» (Pg. XXVIII, 94) dei progenitori.

In questo contesto, i miti puntualmente disseminati nel corso del canto assumono una valenza altamente pregnante e illuminante ai fini della comprensione del ruolo centrale e della funzione espletata da Matelda, a cominciare da quello ovidiano di Proserpina (Pg. XXVIII, 49-51). Proserpina (Persefone o *Kore*), figlia di Giove, e della dea dei raccolti agricoli Cerere – la greca Demetra – mentre raccoglieva fiori da un prato sulla pianura di Enna, fu rapita dal re degli Inferi, Plutone, innamoratosi della sua bellezza per cui la rese regina dell'Ade, ma solo dopo aver perso la propria "primavera", ovvero la propria innocenza naturale. La madre ottenne che restasse nel mondo dei morti per sei mesi l'anno e ritornasse sulla terra per gli altri sei. Il mito che Dante riprende dalle *Metamorfosi* di Ovidio (V, 341-437), va ricondotto senz'altro all'alternanza ciclica delle stagioni e alla nascita, dal seme custodito e sepolto sottoterra, della futura spiga di grano, ma si riallaccia altresì agli antichi misteri esoterici di Eleusi: il ritorno dell'anima, dopo la morte del corpo, alla vera vita. Similmente l'umanità delle origini, incarnata da Matelda, perse il suo *status* originale di perfetta innocenza e felicità, goduta nell'Eden, prima del 'marchio' impresso dalla colpa, insieme alle sue virtù, quali la *miser cordia*, la *pietas*, la *benignitas* e la *liberalitas*.

Altri miti riconducibili al significato esemplare di Matelda sono quello

¹² Cfr. *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della Cei, Roma, 1974.

¹³ Cfr. P. PECORARO, *L'ora di Citerea (Una interpretazione della Matelda dantesca)*, «Critica letteraria», XL, 1983, pp. 419-444.

¹⁴ S. CARRAI, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 56-68.

di Venere che si innamorò di Adone, oppure quello dell'Eva biblica che, prima del peccato, viveva in piena armonia con la creazione divina, espressione di natura fisica allo stato puro, lode ed esaltazione dell'opera di Dio. I rinvii mitologici mirano nel complesso ad enfatizzare il rimpianto di una felicità perduta e irrecuperabile in cui si intrecciano richiami scritturali e pagani, attraverso il continuo accostamento di sacro e profano, rivelando simultaneamente la fede del credente e l'entusiasmo di Dante intellettuale.

Un paradiso che non ha nulla in comune con la natura idillica ed edonistica di Giovanni Boccaccio, o di scrittori umanistici e rinascimentali quali Angelo Poliziano o Ludovico Ariosto o anche Torquato Tasso, in quanto, per Dante, la natura edenica è sintesi di una perfetta armonia tra l'umano e il divino, congiunzione tra il cielo e la terra. È piuttosto "anticipazione" della conquista spirituale di perfezione umana, tappa e luogo di transizione del viaggio di Dante dal peccato verso la vera patria celeste.

Concezione dunque teologica e medievale quella di Dante: ed è in questi 'confini' medievali e stilnovistici che si deve interpretare il suo sentimento della natura, continuamente pervaso dalla presenza di Dio che diventa progressivo distacco dell'uomo dalla terra 'selvaggia', fonte di seduzione e di tentazione, per ritornare alla condizione pura e innocente della nascita, propria dell'uomo quando uscì dalle mani del Creatore. «Anima semplicetta che sa nulla» (Pg. XVI, 88) la definì lo stesso Dante, attraverso le parole di Marco Lombardo, simile ad una fanciulla ingenua che si comporta come i bambini ridendo e piangendo, «pargoleggiando» senza ragione e che «volentieri torna a ciò che la trastulla» (Pg. XVI, 87-90), ovvero a Dio, somma letizia. Non a caso Dante, dopo avere indugiato nell'estasiata contemplazione di quell'incantevole paesaggio, sente il vivo desiderio di penetrare nel mistero di quella beatitudine che stordisce i suoi sensi ed il suo spirito ed avvia un colloquio con Matelda che gli chiarirà il senso delle qualità fisiche e metafisiche del Paradiso terrestre.

Figura storicamente indecifrabile, aggraziata nelle parole e negli atteggiamenti, chi sia o che cosa rappresenti Matelda, pur in questo paesaggio edenico è stato spesso un interrogativo intorno a cui sono nate tra i critici le dispute più disparate e che hanno, ancora una volta, dimostrato in maniera incontrovertibile che la poesia di Dante non può essere intesa in modo esauriente e nel suo valore più completo, se si prescinde dalla sostanza dottrinale che la vivifica continuamente e ne costituisce il costante substrato.

Forse, modello probabile fu Matilde di Canossa (1046-1115) che si oppose fieramente alla politica dell'imperatore di Germania, Enrico IV, e

che si fece mediatrice nel 1077 della pace tra quest'ultimo e la Chiesa di Gregorio VII, durante le guerre per le investiture, così come nell'Aldilà, Matelda fa da intermediaria tra Dante e Beatrice, simbolo della Chiesa, in quanto verità rivelata. Ma la morte in età avanzata della contessa di Canossa susciterebbe un'incoerenza figurativa tra la Matilde storica e la Matelda del Paradiso, emblema di eterna bellezza e giovinezza.

Forse si trattò della mistica tedesca Matilde Von Hackeborn, morta in odore di santità (1241-1299), coeva di Dante, che in uno scritto aveva immaginato una montagna del Purgatorio simile a quella descritta da Dante nella seconda cantica.

Forse fu Giovanna, una delle compagne di Beatrice, nella *Vita nuova*, che la precedono e anticipano e che Dante chiama "Primavera" nel senso di "Prima verrà", colei che annuncia e precede la comparsa di Beatrice, come Giovanni Battista annunciò e precedette la venuta Cristo. Ma se fosse una delle donne descritte da Dante nella *Vita nuova*, allora sorgerebbe il dilemma se Matelda sia un'anima eletta o una penitente. La prima ipotesi escluderebbe la sua permanenza perpetua nel Paradiso terrestre, in quanto luogo di transizione rispetto al cielo, la seconda sovvertirebbe la struttura del Purgatorio che impedisce alle anime di salire in cima alla sacra montagna prima di avere espiato le proprie colpe.

Forse Dante si ispirò a Matilde di Magdeburgo (1212-1280), benedettina autrice di testi mistici. Quest'ultimo dato conduce però fuori strada: chi, infatti, prima di lei avrebbe svolto la finzione di immergere le anime nel Lete e nell'Eunoè? Il fiume sul piano teologico rappresenta un limite che neanche Virgilio, allegoria della scienza umana, può oltrepassare, mentre sul piano narrativo funziona da *trait d'union* per attingere ad una dimensione spiritualmente più alta: Dante lo varcherà proprio grazie all'aiuto di Matelda¹⁵. Si tratta comunque di interpretazioni critiche controverse che non hanno svelato il 'mistero' di Matelda, quale specchio di un personaggio storicamente attendibile¹⁶.

In verità non ha senso investigare sull'identità temporale e storica perché, al di là del valore reale, Matelda raffigura la felicità anteriore alla colpa, la giustizia primigenia, alla cui base sta l'amore-carità che rinvia a

¹⁵ Cfr. F. SIGNORACCI, *Beatrice e le altre. Viaggio nella Commedia di Dante attraverso i personaggi femminili*. Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2021, p. 34. Per l'autore la figura di Matelda è «la donna dei fiumi», colei che, nel paradiso terrestre, immerge Dante nel Lete e nell'Eunoè, uno dei più affascinanti «enigmi di bellezza e serenità» della *Commedia*.

¹⁶ D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016, introduzione, pp. 8-25.

Dio. Ed è questa la ragione per cui in nessun caso è possibile contraddire o sopprimere il carattere puramente allegorico ed esemplare del personaggio.

Il Pascoli volle identificarla con il simbolo della vita attiva nel Paradiso terrestre¹⁷, il Graf vide in lei la natura umana perfetta e felice¹⁸, il Nardi la personificazione della vita attiva e contemplativa insieme¹⁹. Ma fu soprattutto il Singleton che ha abilmente messo in luce i precedenti culturali di Matelda rinvenendoli negli scrittori classici, come nella vergine Astrea, splendente nella costellazione della Vergine, dea della giustizia naturale durante l'età dell'oro, quando gli uomini vivevano in uno stato di totale innocenza e la loro vita trascorreva serena, senza avidità e rivalità, regolata dalle leggi della natura, scolpite spontaneamente nel cuore degli uomini²⁰. La virtù e la giustizia vi erano praticate naturalmente, senza la necessità di ricorrere a coercizioni da parte di un'autorità preposta. La natura ordinata degli uomini rappresenta probabilmente un'aspirazione utopica, un'alternativa al disordine della società trecentesca, esplicitate nella *Monarchia*, e stabilisce uno stretto rapporto tra il Paradiso terrestre cristiano e l'età dell'oro pagana, simbolo della giustizia originale dell'uomo, perduta a causa del peccato di Adamo. Il Sapegno ha ancora visto in Matelda la felicità raggiungibile sulla terra nell'amore del prossimo e nell'esercizio della virtù²¹; infine il De Sanctis lo «specchio dell'anima rinnovellata»²² che ha riconquistato l'antico stato di innocenza dopo avere espiaato il peccato, tramite i *philosophica documenta* con cui l'uomo, operando secondo virtù etiche e intellettuali, raggiunge la perfezione umana, mentre con i *documenta spiritualia* consegue la più alta perfezione divina.

3. Matelda e il mito dell'età dell'oro

Il Paradiso terrestre di Dante si struttura pertanto come 'prefigurazione' di quello celeste, in cui sarà portata a compimento l'immagine della perfetta

¹⁷ G. PASCOLI, *Minerva oscura. Sotto il velame. La mirabile visione*, Torino, Aragno, 2021, p. 45.

¹⁸ A. GRAF, *La leggenda del paradiso terrestre*, Torino, Loescher, 2009, pp. 78-98.

¹⁹ B. NARDI, *Chi e cosa è Matelda*, in *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 275-284.

²⁰ Cfr. O. RANALLI, *Il Purgatorio nella tradizione medievale e nella Commedia di Dante: Matelda e le Matildi*, «Bollettino di italianistica», IV, 1, 2007, pp. 9-31.

²¹ Cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 2011, pp. 207-218.

²² Cfr. E. ALESSANDRONI, *L'anima e il mondo. Francesco De Sanctis tra filosofia, critica letteraria e teoria della letteratura*, introduzione di M. Mustè e postfazione di R. Luperini, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 203-208.

felicità, che nell'accezione terrena trova in Matelda l'incarnazione vivente. L'Eden rappresenta l'oggettiva estrinsecazione della bellezza del creato e della pienezza dell'essere all'origine della storia dell'umanità, quando l'uomo viveva in una condizione di rettitudine e «aderiva» perfettamente a Dio, come afferma S. Agostino in *Genesis ad litt.* V 4, 9-11 e VIII 7, 14 nel II libro del trattato *De ordine* ed anche nel *De Trinitate* III 8, 13, da cui il vescovo d'Ippona dice di sentire scaturire nel suo spirito la pace, conseguenza dell'attuazione di un ordine giusto. Anche nel trattato *De musica* di S. Agostino, la bellezza è concepita in termini di armonia musicale e la beatitudine ultima è godimento di un'eterna sinfonia. Anche in greco il termine *Kosmos* significa «ordine» e «ornamento», cioè creazione e abbellimento della cosa creata attraverso l'imposizione di un ordine sovrapposto. L'universo è pertanto un 'tempio cosmico' in cui i suoi elementi naturali si compongono in proporzioni quantitative e geometriche perfette come evidenziato nel *Timeo* di Platone, il trattato filosofico in cui descrive la natura del principio materiale del cosmo amorfo e caotico, soggetto alla necessità e composto da quattro elementi: fuoco, terra, aria e acqua²³.

In un siffatto paradiso ideale è possibile schematizzare l'armonico intreccio dei suoi elementi naturali fondamentali puntualmente disseminati nel canto:

1) Acqua

Ed ecco più andar mi tolse un *rio*,
che 'nver' sinistra con sue picciole *onde*
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
(vv. 25-27)

Tutte l'*acque* che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde
(vv. 28-30)

Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già da l'*onde* del bel fiume
(vv. 61-62)

Tre passi ci faceva il *fiume* lontani
(v. 70)

per *mareggiare* intra Sesto e Abido
(v. 74)

«L'*acqua*», diss' io, «e 'l suon de la foresta
(v. 85)

Perché 'l turbar che sotto da sé fanno
l'essalazion de l'*acqua* e de la terra
(vv. 97-98)

L'*acqua* che vedi non surge di vena
che ristori vapor che gel converta,
come *fiume* ch'acquista e perde lena
(vv. 121-123)

ma esce di *fontana* calda e certa,
che tanto dal voler di Dio riprende,
quant' ella versa da due parti aperta.
(vv. 124-126)

2) Aria

Un'*aura* dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento
(vv. 7-9)

per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim' ombra gitta il santo monte
(vv. 10-12)

non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte
(vv. 13-15)

per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand' Èolo scilocco fuor discioglie
(vv. 20-21)

l'*aere* si volge con la prima volta
(v. 103)

la gran variazion d'i freschi mai
(v. 36)

in questa altezza ch'è tutta disciolta
ne l'*aere* vivo, tal moto percuote
(vv. 106-107)

e la percossa pianta tanto puote,
che de la sua virtute l'*aura* impregna
(vv. 109-110)

3) Terra

Prendendo la campagna lento lento
su per lo *suol* che d'ogne parte auliva
(vv. 5-6)

Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica
(vv. 22-23)

trattando più color con le sue mani,
che l'alta *terra* senza seme gitta
(vv. 68-69)

udito questo, quando alcuna pianta
senza seme palese vi s'appiglia
(vv. 116-117)

E saper dei che la *campagna* santa
dove tu se', d'ogne semenza è piena,
e frutto ha in sé che di là non si schianta
(vv. 118-120)

qui primavera sempre e ogne frutto;
nettare è questo di che ciascun dice
(vv. 143-144)

essere ricondotto ad una 'variante' del mito dell'età dell'oro²⁴ che affonda le sue origini nella filosofia e nella cultura classica greca, a partire da uno degli ultimi *Dialoghi* di Platone, *Crizia*, in cui si narrava di un continente scomparso, Atlantide, al di là delle Colonne d'Ercole, esistito migliaia di anni prima rispetto al filosofo, i cui abitanti, gli Atlanti, avevano una discendenza divina e vivevano felici grazie all'abbondanza dei frutti e dei metalli che la terra offriva loro spontaneamente. Per lungo tempo vissero obbedendo al loro progenitore divino, Poseidone; ma, in seguito, spinti dal loro egoismo, suscitavano la collera degli dei che decisero di punirli per cui l'isola disparve inghiottita dal mare²⁵.

Il mito dell'età dell'oro è presente anche nelle *Opere e i giorni* di Esiodo (VIII-VII secolo a. C.), il poema didascalico in cui, subito dopo avere raccontato il mito di Pandora, responsabile di avere fatto perdere all'uomo il primitivo stato di felicità costringendolo alla triste necessità del lavoro, è narrato dall'autore il mito delle cinque età dell'umanità, dalla più remota, quella dell'oro, durante il regno di Crono, prima dell'avvento di Zeus, cui succedettero l'età dell'argento, del bronzo, degli eroi e del ferro in cui il graduale degradarsi dei metalli è allusivo dell'inarrestabile e progressivo cammino di decadenza morale del genere umano fino all'età coeva al poeta, dominata dalla violenza e dall'ingiustizia. Il poeta sperava che si potesse ristabilire una condizione di ordine e di giustizia senza i quali l'umanità sarebbe precipitata in un abisso di degrado ancora peggiore:

Gli dei immortali [...] fecero una stirpe aurea di uomini mortali, che vissero al tempo di Crono. Essi vivevano come numi, senza dolori, senza fatiche, senza pene. Non gravava su di loro la vecchiaia [...] si rallegravano in conviti in assenza di ogni male [...] avevano ogni sorta di beni: la terra fertile produceva spontaneamente frutti ricchi e copiosi. Benevoli e pacifici, abitavano nelle loro terre, ricchi di greggi e amati dagli dei beati²⁶.

Omero nel V canto dell'*Odissea*, (63-74), descrive il rigoglio dei luoghi in cui la ninfa Calipso trattenne Odisseo sulla sua isola, per sette lunghi anni, impedendo il suo ritorno ad Itaca:

²⁴ Cfr. G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972, pp. 56-67.

²⁵ Cfr. PLATONE, *Crizia*, a cura di A. Belli, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 2001, pp. 35-40.

²⁶ Cfr. ESIODO, *Le opere e i giorni*, a cura di M. Smolizza, trad. di G. Arrighetti, introduzione di L. Canfora, Milano, Mondadori, 2018, pp. 24-30.

Un bosco rigoglioso cresceva intorno alla grotta;
 l'ontano, il pioppo e il cipresso odoroso.
 Uccelli con grandi ali vi avevano il nido:
 gufi, sparvieri e corvi di mare
 ciarlieri, che amano le cacce marine.
 Attorno alla grotta profonda, s'allungava
 vigorosa una vite, ed era fiorita di grappoli.
 Quattro fonti sgorgavano in fila con limpida acqua,
 vicine tra loro e rivolte in parti diverse.
 V'erano intorno morbidi prati fioriti di viole
 e di sedano. Arrivato in quel luogo, anche un dio
 avrebbe guardato stupito, e gioito nell'animo suo²⁷.

Il mito ritorna puntuale negli idilli del poeta ellenistico siracusano Teocrito (310 c.a. – 250 a.C.), nell'ambito della poesia pastorale in cui i pastori protagonisti vivono felici e si dedicano alla poesia, immersi in suggestivi quadretti naturali, come nel VII, nei versi 133-142:

E ci sdraiammo allegri sugli alti letti di soffice lentisco
 E sui pampini tagliati di recente.
 Sopra di noi stormivano pioppi ed olmi,
 e lì vicino una sorgente sacra si versava mormorando dalla grotta delle ninfe.
 Stridevano forte sui rami ombrosi
 Le cicale bruciate dal sole; e si sentiva da lontano
 La ranocchia gracidiare nascosta nei densi spineti.
 Cantavano le allodole e i cardellini, e la tortora gemeva,
 e le api d'oro volavano intorno alle fontane²⁸.

Nel contesto latino si trova un riscontro in Lucrezio, nel quinto libro del *De rerum natura* (937-952), in cui il poeta osserva che gli uomini primitivi, anche se conducevano un'esistenza difficile e ferina, obbedivano ad impulsi utilitaristici, vivevano immersi nella solitudine di una natura dove non scorrevano fiumi di latte e di miele, ma vigeva la legge della selezione naturale dei più forti. Tuttavia, come gli uomini aurei, erano esenti dall'avidità insaziabile che avvelena i tempi moderni di Lucrezio, erano appagati dai semplici doni della natura, vivevano in armonia, senza

²⁷ Cfr. OMERO, *Odissea*, trad. di G. A. Privitera, introduzione di A. Heubeck, Milano, Mondadori, 2016, p. 103.

²⁸ Cfr. TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, a cura di B. M. Palumbo Stracca, Milano, Rizzoli, 1993, p. 87.

dedicarsi alle fatiche dell'agricoltura, in uno stato di innocenza originaria anteriore ai mali della società civilizzata, in una sorta di felicità smemorata e senza tempo, su uno sfondo naturale di selvaggia e grandiosa bellezza che invogliava alla dimensione contemplativa:

Quod sol atque imbres dederant, quod terra creatat
sponte sua, satis id placabat pectora donum.
Glandiferas inter curabant corpora quercus
plerumque; et quae nunc hiberno tempore cernis
arbita puniceo fieri matura colore,
plurima tum tellus etiam maiora ferebat.
Multaque praeterea novitas tum florida mundi
Pabula dura tulit, miseris mortalibus ampla.
At sedare sitim fluvii fontesque vocabant,
ut nunc montibus e magnis decursus aquai
claricitat late sitientia saecula ferarum.
Denique nota vagis silvestria templa tenebant
nympharum, quibus e scibant umore fluenta
lubrica proluvie larga lavere umida saxa,
umida saxa, super viridi stillantia musco,
et partim plano scatere atque erumpere campo²⁹.

Ma la natura idillica in cui è immersa la Matelda di Dante rimanda ancor più da vicino all'*Egloga* IV di Virgilio (4-12, 18-25) in cui la nascita del figlio di Asinio Pollione, amico e protettore del poeta, è interpretata come segno del ritorno dell'età dell'oro, proiettata nel futuro, in prospettiva escatologica:

Ultima Cumai venit iam carminis aetas:
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.

²⁹ Cfr. LUCREZIO, *De rerum Natura*, a cura di A. Schiesaro, trad. di R. Raccanelli, Torino, Einaudi, 2003, p. 167: «Ciò che il sole e la pioggia donavano, e la terra creava / come offerta spontanea, bastava a placare quei petti. / Per lo più ristoravano le membra tra le querce / cariche di ghiande; e quei frutti che ancora tu vedi / d'inverno divenire maturi, le purpuree corbezzole, / allora la terra li produceva abbondanti e più grossi. / E molti rozzi alimenti forniva la florida / giovinezza del mondo, che bastavano ai miseri uomini. / A placare la sete chiamavano fiumi e sorgive, / come adesso dalle alte montagne i torrenti richiamano / d'attorno scrosciando famiglie di bestie assetate. / Infine nel loro errare svelavano e tenevano a mente / le silvestri dimore delle Ninfe, da dove sapevano / che a fiotti le acque correvano a dilavare le pietre umide, / le umide pietre stillanti di verde muschio, / e parte a sgorgare ed erumpere a fior di pianura».

Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
 Iam nova progenies caelo demittitur alto.
 Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
 Desinet ac toto surget gens aurea mundo,
 casta, fave, Lucina: tuus iam regnat Apollo.
 Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit, Pollio [...].
 At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu,
 errantes hederas passim cum baccare tellus
 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.
 Ipsae lacte domum referent distenta capellae
 Ubera, nec metuent armenta leones.
 Ipsa tibi blandos fundent cunabola flores.
 Occidet et serpens, et fallax herba veneni
 Occidet; Assyrium vulgo nascetur amomum [...]³⁰.

Virgilio riprende lo stesso mito nell'*Eneide* (VIII, 324-327) identificando il regno di Saturno con l'età dell'oro e attribuisce ad Augusto il merito di averlo rinnovato nel Lazio:

Aurea quae perhibent illo sub rege fuere
 saecula: sic placida populos in pace regebat,
 deterior donec paulatim ac decolor aetas
 et belli rabies et amor successit habendi [...]³¹.

Anche nelle *Georgiche* (I, 125-146) Virgilio descrive il passaggio dal regno di Saturno al regno di Giove, segnato dall'avvento della fatica connessa alla stessa etimologia di *labor*.

³⁰ Cfr. P. VIRGILIO M., *Egloghe*, a cura di A. La Penna, trad. di L. Canali, prefazione di S. Pennacchietti, Milano, Rizzoli, 1998, p. 56: «È giunta l'ultima età dell'oracolo cumano: / nasce di nuovo il grande ordine dei secoli. / Già torna la vergine [Astrea, dea della giustizia] e torna il regno di Saturno, / già la novella prole discende dall'alto del cielo. / Tu, casta Lucina, [Diana], proteggi il bambino nascituro / con cui cesserà la generazione di ferro e in tutto il mondo / sorgerà quella dell'oro: già regna il tuo Apollo. / Sotto di te console comincerà la gloria di quest'era, / o Pollione [...]. / Per te, o fanciullo, la terra senza che nessuno la coltivi, effonderà i primi piccoli doni, l'edera errante / qua e là con l'elicriso e la colocasia con il gaio acanto. / Le capre da sole riporteranno gli uberi colmi / di latte, e gli armenti non temeranno i grandi leoni. / La stessa culla spargerà per te soavi fiori. / Svanirà anche il serpente, svanirà l'erba insidiosa / di veleno e dovunque nascerà l'amomo di Assiria».

³¹ Cfr. P. VIRGILIO M., *Eneide*, trad. di R. Calzecchi Onesti, introduzione di E. Paratore, Milano, Mondadori, 2017, p. 234: «D'oro furon le epoche, che tramandano, sotto quel re: / così in placida pace governava i popoli, / fino a quando succedette poco a poco una età deteriore / ed offuscata e la rabbia della guerra e l'amor di possedere».

Ante Iovem nulli subigebant arva coloni;
ne signare quidem aut partiri limite campum
fas erat: in medium quaerebant, ipsaque tellus
omnia liberius nullo poscente ferebat.
Ille malum virus serpentibus addidit atris,
praedarique lupos iussit, pontumque moveri,
mellaque decussit foliis, ignemque removit,
et passim rivis currentia vina repressit, [...]
Tum variae venere artes. Labor omnia vicit
improbis et duris urgens in rebus egestas [...]³².

I versi delle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 89-112) sembrano anticipare in figura quelli che Dante riferirà al Paradiso terrestre:

Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat [...].
mollia securae peragebant otia gentes.
Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis
sautia vomeribus per se dabat omnia tellus;
contentique cibus nullo cogente creatis
arbuteos fetus montanaque fraga legebant
cornaque et in duris haerentia mora rubetis
et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.
Ver erat aeternum placidique tepentibus auris
mulcebant zephyri natos sine semine flores.
Mox etiam fruges tellus inarata ferebat
nec renovatus ager gravidis canebat aristis;
flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant
flavaque de viridi stillabant ilice mella [...]³³.

³² Cfr. P. VIRGILIO M., *Georgiche*, trad. di A. Barchiesi, con introduzione di G. B. Conte, Milano, Mondadori, 2019, pp. 35-36: «Prima di Giove nessun colono sottometteva le campagne; / neppure segnare o dividere il campo con un confine / era costume: cercavano nello spazio comune e la terra stessa / senza che nessuno glielo chiedesse produceva tutto più generosamente. / Fu lui che aggiunse ai neri serpenti il veleno mortale, / e ordinò ai lupi di vivere di preda, e al mare di agitarsi, / e scosse via il miele dalle foglie, e rimosse il fuoco, / ed eliminò il vino che scorreva qua e là in rigagnoli, / affinché l'esperienza, col riflettere, facesse iniziare le diverse arti / poco a poco, e cercasse nei solchi lo stelo del frumento, / e facesse uscire dalle vene della selce il fuoco nascosto. [...] / Allora vennero le diverse arti. La fatica tutto vinse / incessante e la necessità che incalza nelle situazioni difficili».

³³ Cfr. P. OVIDIO N., *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano, Mondadori, 2005, pp. 105-106: «Per prima fu generata l'età aurea che, senza

Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia* (XXXI,11) indica esplicitamente due fonti, simili al Lete e all'Eunoé dall'opposto potere: dell'oblio e della memoria³⁴. Le fonti classiche greco-latine attestano pertanto che il mito è ben anteriore all'età medievale di Dante, con una vasta e variegata tradizione che si rintraccia anche nell'erudito Isidoro di Siviglia (560 c.a. – 636 d.C.) il quale nelle sue *Etimologie* fa riferimento ai fiumi Tigri ed Eufrate che si biforcano da un'unica sorgente similmente a quanto avviene nel canto XXVIII del *Purgatorio*³⁵. E persino nei *Libri della Scala* del XII secolo circa, una serie di testi escatologici in lingua araba di diversi autori musulmani, si narra la mirabolante ascesa al Cielo del profeta Maometto fino all'ottavo Cielo, al cospetto di Allah, e si alludeva altresì a due fiumi dalle acque purificatrici di cui però non è attestata la conoscenza da parte di Dante³⁶.

Anche nel poema filosofico *Anticlaudianus* del teologo e filosofo francese Alano di Lilla (1125 c.a. – 1203) l'uomo è concepito come un microcosmo compiuto, sintesi di quattro elementi naturali, aria, acqua, fuoco e terra, riflesso dell'ordine cosmico voluto da Dio ed espresso nel creato³⁷.

E ancora nel paragrafo XXVIII dell'anonimo testo latino *Navigatio Sancti Brandani* (X secolo) si racconta di un viaggio leggendario di San Brandano su una nave fino all'approdo, dopo sette anni, sull'Isola dei Beati, ricca di erbe dal sapore inconsueto, di frutti, di fiori, di animali mansueti e di pietre preziose:

Dentro pe ll'isola erano erbe onorifiche e dolci e buone e con buoni olori. An-

alcun giustiziere, / spontaneamente, senza legge, rispettava lealtà e rettitudine. / [...] tranquille le popolazioni trascorrevano ozi sereni. / Anche la stessa terra immune e intatta da rastrello né da alcun / aratro ferita spontaneamente offriva tutti i prodotti; / e contenti dei cibi creati senza la costrizione di nessuno / raccoglievano frutti di corbezzolo e fragole montane / e cornioli e more attaccate sui duri roveti / e le ghian-de che erano cadute dall'ampio albero di Giove. / C'era eterna primavera e con le tiepide brezze tranquilli / i venti di zefiro accarezzavano i fiori nati senza seme. / E poi ancora la terra produceva messi senza essere arata e non rinnovato il campo biancheggiava di spighe ricolme; / scorrevano ormai fiumi di latte, ormai fiumi di nettare / e giallo miele sgocciolava dal verde leccio».

³⁴ Cfr. PLINIO, *Storia naturale*, Torino, Einaudi, 1982, p. 187.

³⁵ Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, Utet, 2014, p. 53.

³⁶ Cfr. M. PALACIOS ASIN, *Dante e l'Islam*, trad. di R. Rossi Testa, Y. Tawfik, Milano, Luni editrice, 2015, pp. 12-20.

³⁷ Cfr. ALANO DI LILLA, *Viaggio della saggezza. Anticlaudianus. Discorso sulla sfera intellegibile*, a cura di C. Chiurco, Milano, Bompiani, 2004, pp. 89-91.

cora una parte da quella isola erano sette arbori divariati dagli altri di grossezza e di bellezza; erano in sé tutti e sette pomi parevano che questi pomi tutti insieme sonassero a modo d'uno elogio di chiesa che abbia sette campane, ivi presso si erano sette montagne e ciascuna si era di metallo. Ivi presso si era sette fontane e ciascuna menava rivo: la prima si era d'acqua, l'altra di vino, l'altra di sangue, l'altra d'olio e l'altra di latte, l'altra di male, l'altra di balsamo³⁸.

Non va neppure tralasciata l'ampia iconografia medievale delle fonti miracolose tra le quali quelle della giovinezza. Il *locus amoenus* caratterizzò infatti numerose tavole, affreschi, miniature medievali che ritraevano parchi ombreggiati, giardini fioriti e colli soleggiate.

Dopo Dante, invece, il mito fu ripreso ampiamente nel Medioevo, nel *Canzoniere* di Francesco Petrarca, nelle *Chiare, fresche e dolci acque* che fanno da cornice all'apparizione di Laura. Un'età dell'oro comunale fu affrescata da Ambrogio Lorenzetti (1285-1348) nel palazzo pubblico di Siena nell'*Allegoria del buon governo* (1338-1339), proiezione di una vita cittadina ordinata e felice.

4. Conclusione

Dall'*excursus* fin qui delineato sulle numerose fonti della letteratura classica e medievale, pagana e biblico-cristiana di cui il sommo poeta ha potuto avvalersi, *in primis* il *Tresor* di Brunetto Latini, si avvalorano l'ipotesi che Dante, in ultima analisi, abbia voluto rappresentare attraverso la figura di Matelda l'apoteosi della genesi del creato e della sua armonia, voluto da Dio fin dai primordi della storia dell'umanità, dimostrando che ciò che è fisico e corporeo non è in sé e per sé male o 'peccato', ma è in sé è buono e positivo: spetta all'uomo vederlo e capirlo. Sotto quest'aspetto il poeta si allinea al *Cantico delle Creature* di San Francesco, che rivela al mondo non solo la positività del creato ma l'armonia che ne è alla base e che deve affratellare tutti gli uomini, le creature e gli elementi della vita dell'universo. Come San Francesco chiamava il proprio corpo «fratello», sentendolo unito all'anima e suo strumento, così Matelda è perfettamente in armonia con se stessa: in lei la bellezza fisica, i gesti e il sorriso sono l'espressione compiuta del suo stato di anima perfettamente realizzata nella sua essenza più autentica e completa.

È chiaro pertanto che, al di là della variegata serie di interpretazioni possibili, Matelda sia una figura storica, un'allegoria vera e propria,

³⁸ Cfr. *La navigazione di San Brandano*, a cura di A. Magnani, Palermo, Sellerio, 1992, p. 30.

come fu già evidenziato da Pietro Alighieri nel suo *Comentum super poema Comedie Dantis*³⁹, sia solo un mito, un *senhal* come indica il nome stesso anagrammato, o piuttosto letto in una direzione ‘bustrofedica’, da destra verso sinistra, *ad laetam*, l’intermediaria tra ragione umana e divina capace di condurre verso la donna lieta nella sua beatitudine (Beatrice)⁴⁰. Rificendosi ulteriormente ad un’attenta analisi onomastica può essere altresì decrittata in chiave squisitamente allegorica per cui *Mathelda* corrisponderebbe a *Mathesis*, ossia *mathesim laudans*, “lodante la divinazione”, cioè “la scienza di Dio”, come già ben evidenziò Francesco da Buti nel suo *Commento* al poema⁴¹. Nella stessa direzione si mosse Guido da Pisa nelle sue *Expositiones et glosse super Comediam Dantis* puntualizzando che *Mathesis* era da interpretarsi come «*nativa scientia*», ovvero «*divina quasi cognitio*»⁴².

Anche Cristoforo Landino, nella chiosa al *Purgatorio*, XXVIII 148 del suo *Commento* osserva che Matelda sta per «Teologia Pratica» con il compito di predicare, ammaestrare e battezzare⁴³.

Matelda è altresì il simbolo della vita attiva e contemplativa, per cui in lei si possono riconoscere entrambe le donne sognate da Dante nel canto precedente (Pg. XXVII, 94-108): Lia sorpresa nell’atto di raccogliere i fiori per farsene «una ghirlanda» (Pg. XXVII, 102), allusiva della vita attiva, e la sorella Rachele della vita contemplativa: continuità dialettica tra felicità storica, raggiungibile dall’uomo nella società terrena solo grazie a un comportamento fondato sul rigore e la giustizia, e felicità celeste di cui la prima è prefigurazione e garanzia.

L’oggettiva impossibilità di conferire alla donna uno statuto storico inequivocabile ed oltretutto non necessario alla piena intelligibilità del suo più autentico significato, porta a concludere che Matelda sia solo un ‘archetipo’, un ‘modello’, un’idea di virtuosa perfezione umana come spesso avveniva negli affreschi e nei polittici medievali.

³⁹ P. ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro’s Alighieri’s Commentary on Dante’s “The Divine Comedy”*, a cura di M. Chiamenti, Tempe (Arizona), Edizioni Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, pp. 89-120.

⁴⁰ A. DUGHERA, G. IOLI, G. V. JACOMUZZI, *Le parole della Divina Commedia*, Torino, SEI, 2011, p. 38.

⁴¹ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, con introduzione di F. Mazzoni, Pisa, Fratelli Nistri, 1989, pp. 7-15.

⁴² GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glosse super Comediam Dantis or Commentary on Dantès Inferno*, a cura di V. Cioffari, Albany, State University of New York Press, 1974, pp. 78-90.

⁴³ CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 23-35.

A partire infatti dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia secondo cui il termine allegoria «est alieniloquium, aliud enim sonat, aliud intelligitur» (I, XXXVII, 22) nel senso di un'immagine sensibile che rimanda ad un significato intellettuale più profondo, Matelda è la personificazione di una metafora che rinvia ad altro da sé. Del resto lo stesso Dante, nel disquisire sui quattro sensi della scrittura essenziali per interpretare il suo poema, definì il senso allegorico, come «quello che è nascosto sotto il mantello di queste favole», ovvero «una verità nascosta»⁴⁴. Matelda non è, in tal senso, un'*allegoria dei poeti*, storicamente falsa, in quanto frutto di invenzione, ma è un'*allegoria dei teologi*, ovvero è storicamente vera, perché rinvia a verità di fede di cui la *Commedia* si fa portavoce. Ed è per questo che Dante la segue volentieri, precedendo persino il suo maestro e guida, Virgilio, a suggerire che le verità teologiche e di fede oltrepasano la poesia classica, fondata sulla ragione, restituendo il primato alla Grazia e alla fede di cui Matelda è mediatrice e ministra: verità cristiana che supera, completa, perfeziona e ingloba in sé quella pagana. È allegoricamente significativo che Matelda a sua volta 'preceda' Dante per condurlo da Beatrice, verità rivelata, e ne prepari l'apparizione nel canto XXX, in quanto la felicità terrena (Matelda) prefigura e anticipa quella celeste, pure trattandosi, al primo impatto, di una Beatrice ieratica, «regalmente, nell'atto ancor proterva» (Pg. XXX, 70). Beatrice è molto più bella e splendente che in vita, totalmente trasfigurata, spiritualizzata e anche se conserva i tratti della «donna gentile», della «donna angelo» delle opere precedenti, appare ormai piuttosto come «donna luce», «donna sole» o «figura di Cristo»⁴⁵. Diafana, dalla natura ormai trascendentale, del tutto smaterializzata, «d'un colore palido» (*Vita Nova*, 25, 1), il suo compito è risvegliare le virtù nel cuore degli uomini e liberarli dai vizi per portare a compimento il progetto enunciato da Dante a conclusione della *Vita nova*, 31, 3: «Dire di lei / quello che mai non fue detto d'alcuna».

Matelda è dunque l'anima innocente dell'uomo che può essere facilmente disviata dalla retta via, la quale, se non è sostenuta da una guida, può perdersi nella selva oscura, abbagliata e irretita dall'attrattiva dei falsi beni mondani, dalla parvenza evanescente e dalla consistenza caduca: la gloria, gli onori e la bramosia di ricchezza⁴⁶.

⁴⁴ R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, New Jersey, Princeton University Press, 1969, pp. 67-89.

⁴⁵ Z. G. BARANSKI, *Sole nuovo, luce nuova: Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 56-60.

⁴⁶ F. FORTI, *Matelda*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia, 1970.

L'anima è sulla terra esiliata e lontana dalla sua vera patria celeste: caduta nelle 'fauci' del peccato, sente innato e intenso il desiderio di tornare tra le braccia di Colui che l'amò senza ingannarla. Ma la carne, il corpo che si trascina dietro e nel quale è come prigioniera, sono radice di ogni male. «Chi può sapere», diceva Platone nel *Fedone* se «il vivere non sia morire e morire non sia vivere?»⁴⁷ come a dire che finché abbiamo un corpo siamo morti, perché noi siamo fundamentalmente la nostra *anima*.

Ed ecco che, allora, l'eterea Matelda è simbolo e figura insieme di un'umanità felice, in pace con se stessa e con il mondo, quale poteva essere prima della caduta, e quale può tornare ad essere solo dopo l'ascesa penitenziale attraverso la ritrovata purezza dell'uomo, condizione necessaria a che l'anima ritorni alla sua fonte originaria di autentica letizia, come indicato dallo stesso Dante nel XVI canto del *Purgatorio* (85-90), che scioglie il suo 'enigma':

Esce di mano a lui che la vagheggia
Prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'*anima* semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volentier torna a ciò che la trastulla.

Il tema dell'anima era già stato affrontato anche da Aristotele nel trattato filosofico omonimo, *De anima*, in cui lo Stagirita evidenzia come essa conferisca a tutti gli esseri viventi uno statuto di "movimento" che sospinge soprattutto l'uomo, in quanto essere cosciente, dotato di ragione o anima intellettuale, a «vivere consapevolmente per l'universale; valorizzare la vita sino ai più alti livelli dell'attività spirituale»⁴⁸ per attuare il destino nobile ed elevato di conoscenza del trascendente a cui è chiamato: «Fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza» che Dante pone sulla bocca di Ulisse (*Inf.* XXVI, 119-120). L'espressione, forse tra le più celebri del poema dantesco, è allusiva del cammino di vita dell'uomo che, sia pure con estrema fatica riemerge, affiora, e infine si erge con uno sforzo da energumeno dal peso fangoso del mondo che lo soffoca, schiaccia e opprime, risalendo, con la tenacia della sua forza di

⁴⁷ PLATONE, *Fedone o sull'anima*, a cura di A. Tagliapietra, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 101.

⁴⁸ Cfr. ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. Movia, trad. italiana con testo greco a fronte di W. D. Ross, Milano, Bompiani, 2001, p. 21.

volontà pur inadeguata, se non supportata dall'aiuto divino, dalla voragine a forma d'imbuto dell'*Inferno*, alla forma conica della montagna del *Purgatorio*, che ricorda le guglie di una cattedrale, fino a proiettarsi verso i cieli più alti, in uno sforzo di Tantalo che tuttavia non è vano, ma approda ad un'autentica meta finale di gioia ineffabile culminante nella sinfonia musicale e nel tripudio di luce e colori rutilanti del Paradiso celeste e della finale visione divina: «L'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, 145).

Il 'cammino' dantesco delinea pertanto un processo panteistico di ricongiunzione a Dio attraverso una faticosa, lenta ma progressiva liberazione dalle scorie umane, dove il corpo e la carne sono ostacolo all'uomo per riunirsi a Dio in quel legame di tenero affetto con cui il padre ama il figlio e lo accoglie nel proprio amore immenso oltre lo spazio, il tempo ed i suoi avvilenti confini.

DALLA PAGINA AL PALCOSCENICO: EVOLUZIONI
(E IMPLICAZIONI) DRAMMATURGICHE DELLA NOVELLA DI
CARITEA, REGINA DI SPAGNA (*ECATOMMITI* II, 1)

ABSTRACT

Si analizza in questo lavoro la prima novella della seconda decade degli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldis Cinzio, di cui sono centro tematico le peripezie di Caritea, regina di Spagna, privata dell'amante ucciso in duello, innamoratasi poi dell'assassino di lui. Ad una simile parabola individuale fa da sfondo la guerra fra Spagna e Portogallo, le cui sorti sono decisive per lo sviluppo della vicenda sentimentale. Si analizza quindi come questo *plot* venga declinato nelle differenti forme del teatro di parola e del melodramma. Giovanni Pindemonte porta in scena una «azione spettacolosa» desunta dal testo giraldiano, la cui prima rappresentazione, a Venezia, avviene nel 1797 in concomitanza con quella del *Tieste* di Ugo Foscolo. Per il teatro in musica, la stessa vicenda sarà poi ripresa da Paolo Pola per la *Caritea regina di Spagna* di Saverio Mercadante, trionfalmente rappresentata, ventisette anni dopo, nella stessa Venezia.

This article analyzes the first novel of the second decade of Giovan Battista Giraldis Cinzio's *Ecatommiti*, of which are the thematic center the vicissitudes of Caritea, queen of Spain, deprived of her lover killed in a duel, who later fell in love with his murderer. The war between Spain and Portugal is the background of such an individual parable, whose fate is decisive for the development of the sentimental affair. The author then analyzes how this plot is declined in the different forms of the theater of speech and melodrama. Giovanni Pindemonte stages a "spectacular action" deduced from the Giraldisian text, the first performance of which, in Venice, takes place in 1797 in conjunction with that of Ugo Foscolo's *Tieste*. For the musical theater, the same story will then be resumed by Paolo Pola for the *Caritea regina di Spagna* by Saverio Mercadante, triumphantly represented, twenty-seven years later, in Venice itself.

PAROLE CHIAVE: Giovan Battista Giraldis Cinzio, novella, Giovanni Pindemonte, tragedia, Saverio Mercadante, melodramma.

KEYWORDS: Giovan Battista Giraldis Cinzio, novel, Giovanni Pindemonte, tragedy, Saverio Mercadante, opera.

1. S'intende in questa sede ragionare su alcuni aspetti del percorso evolutivo di un *plot* letterario che, nato in un ambito novellistico (*Ecatommiti* II,1) si sviluppa poi, con Giovanni Pindemonte¹, sulle scene del

¹ Sulla cui produzione drammaturgica, nel panorama bibliografico tutt'altro che ricco

teatro di parola e solo in terza battuta approda al melodramma, grazie a Paolo Pola, librettista dell'opera musicata prima da Giuseppe Farinelli poi da Saverio Mercadante, con preliminare tentativo di Giacomo Serafini e Cesare Leopoldo Bixio, autori del testo approntato per l'omonima opera composta da Carlo Coccia².

Se non è completamente appurabile la assoluta originalità del *plot* della novella girdiana in questione, dato fondamentale da cui partire potrebbe essere il rapporto di fluidità esistente tra buona parte della produzione teatrale del Ferrarese e la sua successiva declinazione in chiave novellistica, la cui teorizzazione risente certamente delle regole caratterizzanti un testo concepito per le scene³. È questo un primo dato fondamentale – come si avrà modo di vedere in seguito – anche alla luce della centralità che occupa la *Poetica* aristotelica nelle riflessioni girdiane contenute nei vari *Discorsi*⁴. In diretta relazione tanto con lo svolgimento della novella quanto con la sua rilettura in altro e differente ambito drammaturgico, gioverà puntare l'attenzione sulla centralità del personaggio 'mezzano', come delineato dal Ferrarese, unitamente alla teorizzazione della «peripetia» ed infine alle sue forzature,

che la caratterizza, si segnala senza dubbio S. VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Atti del convegno di studi (Verona, 22-24 settembre 2003), a cura di G. P. Marchi e C. Viola, Verona, Fiorini, pp. 501-504.

² L'opera di Farinelli andò in scena il 14 settembre 1814 al teatro San Carlo di Napoli, con Isabella Colbran nel ruolo della protagonista (cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica italiana*, Napoli, Morano, 1882, tomo IV, p. 272 e S. HENZE-DÖHRING, *Das Melodramma Serio am teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808-1815)*, in *Napoli tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di B. M. Antolini e W. Witzmann, «Quaderni della Rivista italiana di musicologia», XXVIII, 1993, p. 263). In data 7 gennaio 1818 era andato in scena, al teatro sant'Agostino di Genova, il *dramma serio* omonimo (cfr. R. IOVINO, *I palcoscenici della lirica: cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova, Sagep, 1993, II, p. 382 e C. AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento*, Roma, Gremese, 1998, p. 83), col soprano Ercolina Bresso nel ruolo principale.

³ A tal proposito, cfr. A. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, ETS, 2007, p. 32 nota 28 e S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie girdiane*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XVIII, 2015, pp. 13-24.

⁴ Ci si riferisce qui al *Discorso sui romanzi* e al *Discorso sulle commedie e le satire*, ma anche alla *Lettera sulle satire atte alla scena*, presi in esame nell'edizione a cura di Susanna Villari, alla cui paragrafatura si fa riferimento per i successivi rinvii (le prime due cifre indicano rispettivamente paragrafo e numero di riga, costituendo la terza cifra tra parentesi il rinvio alla pagina): G. B. CINZIO, *Discorsi sul comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

circa la plausibilità della tragedia a lieto fine. A più ampio raggio, come nel *Decameron*, evidente modello di riferimento di Giralaldi, alla libera scelta dell'argomento di racconto, caratterizzante a titolo sperimentale la prima giornata, si sostituisce stabilmente – con l'eccezione della giornata nona – il principio del racconto su tema, così negli *Ecatommitti*, dopo la libertà inventiva della prima decade, si propone a fondante elemento costitutivo per le successive, la prioritaria definizione dell'argomento da trattare. Per conferire a un simile principio d'ordine una dosata gradualità, caratterizzato da particolare ampiezza e molteplici possibilità d'articolazione, si mostra il tema della seconda decade, «nella quale si ragiona di coloro che o di nascosto o contra il volere de' maggiori loro, hanno amato, con fine o lieto o infelice»⁵. A concedere largo spazio all'inventiva degli affabulatori, è appunto il referente di una particolare vicenda amorosa – costretta al segreto e/o fatta oggetto di un divieto parentale – in quanto nucleo primario della storia/racconto da svilupparsi, per libera opzione, secondo una duplice alternativa di percorso, verso un lieto fine nuziale oppure verso una tragica chiusa luttuosa. Una peripezia orientata verso un triste esito di morte, connotata da un sadismo sanguinario, sarà senz'altro costitutiva di *Orbecche*, seconda delle dieci novelle in questione: truculenta *fabula ficta* che, tra il 1540 e il 1543, Giralaldi aveva modulato nell'omonima tragedia, assecondando modi di chiara impronta senecana, fedeli all'assunto del precipuo ruolo dell'orrore, nell'evolversi dell'azione tragica, in quanto determinante elemento catartico⁶. Rispetto ad essa, si proporrebbe allora per contrasto, come modello da evitare, il *modus narrandi* adottato da Giulia, fanciulla inesperta, nella novella inaugurale, di cui è protagonista *Caritea regina di Spagna*⁷. Questa la rubrica preliminare della novella II, 1:

Caritea ama Pompeo. Diego, innamorato della giovane, l'uccide. Ella promette di darsi per moglie a chi le dà il capo di Diego. Le move guerra il re del Portogallo: Diego la difende e fa prigionie il re, poscia si pone in podestà della donna ed ella lo piglia per marito.

⁵ Cfr. G. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012 (a questa edizione si fa riferimento per le successive note, anche per quanto riguarda la paragrafatura della novella, per cui si fornirà in seguito numero di paragrafo e, in carattere di corpo minore, di rigo).

⁶ Cfr. S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro. Considerazioni sulle tragedie giraldiane*, op. cit., in particolare pp. 16-17.

⁷ Per un inquadramento della novella, con particolare riferimento a suoi probabili modelli, cfr. la nota 1 di S. Villari in G. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, cit., p. 373.

Se l'amore di Caritea e Pompeo è, dello *status quo* presupposto fondante, funzione iniziale del *plot* è l'uccisione di Pompeo per mano di Diego, anch'egli, con più scarsa fortuna, innamorato di Caritea. Dopo un lungo cordoglio, convinta a malincuore di come il ruolo regale le imponga il matrimonio, fedele alla paterna volontà testamentaria, Caritea si riserva la scelta dello sposo: sarà suo marito colui che saprà vendicarla, uccidendo Diego e recandole la sua testa. Il re del Portogallo, pretendente da lei rifiutato, scende in armi contro la Spagna e pone sotto assedio Toledo. A risolvere le sorti della guerra, portando la Spagna alla vittoria, Diego torna in scena sotto falso nome, per tutti irriconoscibile, nelle vesti di audace capitano di ventura. Grazie a lui, l'armata nemica è sconfitta, e il re del Portogallo fatto prigioniero. Quando, a guerra ultimata, Caritea gli esprime tutta la sua gratitudine, Diego le si rivela nella sua reale identità. In quanto uccisore di Pompeo, egli si dichiara pronto a porre nelle sue mani la propria testa, ma sopraggiunti impulsi sentimentali e ragioni di opportunità politica inducono la futura regina a fare di lui lo sposo, col quale condividerà il trono.

Inaugurata da un evento luttuoso, la peripezia si chiude col lieto fine nuziale, topica chiusa fiabesca, così come ad alta frequenza nella fiaba è il motivo della prova di coraggio imposta ai pretendenti, peraltro largamente contemplato nell'indice di Thompson⁸.

2. Potrebbe essere stata proprio una simile mescolanza di temi e motivi a sollecitare l'intelligenza creativa di Giovanni Pindemonte, quando dalla novella II,1 degli *Ecatommiti* trasse la *pièce* drammaturgica *Caritea regina di Spagna*, andata in scena a Venezia nel 1799⁹. Suona alquanto indicativa la vaghezza della definizione di «azione spettacolosa», posta in cartellone al momento della prima rappresentazione, della pluralità di accenti trasmessi

⁸ Cfr. S. THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 711 (serie H300 / H499, *sub voce* "Prove per il matrimonio").

⁹ Alla prima rappresentazione, avvenuta il 4 gennaio 1797 al teatro sant'Angelo di Venezia, seguirono quindici repliche (cfr. C. PUGLIESI, *Giovanni Pindemonte nella letteratura e nella storia del suo tempo*, Milano-Roma, Dante Alighieri, 1905, p. 55). Pubblicata una prima volta, senza autorizzazione dell'autore, nel volume XXXIX del *Teatro moderno applaudito* del 1799, insieme agli altri tre drammi *Adelina e Roberto*, *L'atto di fede* e *L. Quinzio Cincinnato*, *Caritea regina di Spagna* fu pubblicata nel terzo dei quattro tomi intitolati *Componimenti teatrali*, pubblicati a Milano per i tipi di Sonzogno, tra il 1804 e il 1805 (a questa prima edizione si fa riferimento per le successive citazioni in cui, mancando la numerazione dei versi, si indicherà numero di atto, in cifra romana, e scena, in cifra araba, in parentesi tonde, seguito da relativo numero di pagina tra parentesi quadre).

dalla *fabula ficta* giraladiana alla *fabula acta* pindemontiana, tale da negarle l'unità di tono solitamente determinante l'identità di genere. Costante, nella rielaborazione scenica, è in effetti un registro genericamente drammatico, con non poche cadute nel patetico e ancor più nell'avventuroso, grazie alle opportunità consentite dall'ampio spazio del motivo bellico. Decisamente libero da pregiudiziali teoriche, in quell'età preromantica in cui da tempo si sono spente le dispute sull'ontologia dei generi letterari, con la *Caritea regina di Spagna*, Giovanni Pindemonte si mostra qualificato precursore della non lontana stagione di un teatro romantico popolare, non privo, negli anni a venire, di più o meno velati spunti patriottici. E a quest'ultimo riguardo giova subito ricordare come i primi due versi del coro che, nell'opera di Mercadante, aprirà la nona scena dell'atto I, «Chi per la gloria muor / vissuto è assai», siano stati intonati, con significativo mutamento in «patria» del lemma «gloria», dai fratelli Attilio e Emilio Bandiera dinnanzi al plotone d'esecuzione, il 25 luglio 1844¹⁰. Ma per meglio illustrare alcuni passaggi cruciali di questa metamorfosi o transcodificazione, dalla pagina alla scena, è necessario tornare all'ipotesto di Gibaldi.

Se prima funzione d'intreccio è l'uccisione di Pompeo, un ampio prologo, determinante l'iniziale equilibrio, si configura nella morte del re di Spagna e nel regale testamento, in cui affidando alla moglie la reggenza, il re ha designato la figlia Caritea quale «universale erede di tutto il regno» (3 3-4). Giunta all'età conveniente, ella potrà dunque «pigliarsi quel marito che più le fosse a grado» (3 5), che di Spagna diverrà re¹¹: Caritea si innamora di Pompeo, «gentilissimo giovanetto della sua corte [...] il quale, quantunque non fosse pari a lei di sangue, era di tanto splendore ornato, per le virtù sue, che poteva esser degno marito di qualunque alta reina» (4 2-5): come di regola, dall'archetipo decameroniano Ghismonda/Guiscardo (IV, 1), tra due amanti di ceto diverso, l'iniziativa amorosa spetta al personaggio di grado sociale più elevato. Ma, più accorto del valletto salernitano, Pompeo non tarda ad accorgersi «dell'amore che gli portava la giovane e veggendo ch'ella dovea rimanere erede di così nobile regno, si

¹⁰ Su questo aspetto, acute osservazioni in A. QUONDAM, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli Italiani*, Roma, Donzelli, 2011, p. 42. Per la contestualizzazione di questa citazione all'interno di una valutazione politico-patriottica di tutta una serie di brani tratti dal melodramma italiano, ci si limita in questa sede a rinviare a M. ISNENGI, *Ritorni di fiamma. Storie italiane*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 11. In tale accezione, altra sensibile variazione del testo di Pola riguarda l'intero sesto verso, con «per lunghi affanni» che diventa «sotto i tiranni».

¹¹ Tanta magnanimità paterna sembra trovare nella II, 2 il suo opposto estremo nella crudeltà di Sulmone, padre di Orbecche.

die' con tale studio a nutrire il fuoco amoroso del quale vedeva accesa di lui Caritea [...] [che] cercava di scoprirlesi eccellente in tutte quelle cose che conosceva appartenersi a nobile cavaliere» (5 1-6 3). Quanto egli si ingentilisce, tanto s'accresce in Caritea l'amore per lui, sino a palesarsi all'invidia dei cortigiani. Prontamente, un membro della «vil razza dannata» informa l'ancora ignara regina madre, deplorando l'infatuazione della principessa per «tal uomo» (10 3) e prospettandole al contempo il «pericolo di perdere il regno» (10 6), dato il malcontento che l'ascesa al trono di Pompeo susciterebbe tra i nobili di corte: non trova la regina altra soluzione che tenere la figlia «sotto maggiore e più diligente custodia» (11 3-4), determinando così l'effetto contrario del suo più forte innamoramento. A conoscenza «dell'amore de' due giovani» (12 2-3) è da tempo la donna che ha allevato Caritea: nutrice/confidente, da sempre propiziatrice dell'idillio, ritenendo Pompeo degno marito e sovrano per la sua protetta. Al corrente della libera scelta concessale dal testamento paterno, ella suggerisce alla giovane di confidare alla madre, oltre al suo immutato sentimento per Pompeo, «la fede anco che si aveano insieme data» (13 7). Non meno savia della boccacciana Ghismonda, all'atto della sua arringa *in mortem* al padre Tancredi, la giovane rivolge alla regina un sapiente discorso, in cui sostiene l'inutilità di ogni tentativo di tenerla lontana dall'amato, perché «quanto più ella le toglieva di potere conversare con lui, tanto più in lei cresceva l'amore» (14 5-6), chiama quindi in causa la libera scelta dello sposo assicuratale dalla volontà paterna, per concludere, in terza battuta, con l'inconfutabile dato di fatto per cui già «ella e Pompeo si aveano data la fede di legarsi insieme con vincolo di matrimonio» (15 11-12). Sottraendo alla regina ogni altro argomento, la sacralità del patto nuziale è quanto la costringe a fare «della dura necessità a sé stessa legge» (16 6): si accorda pertanto con la figlia sulla necessità di «dare così segretamente compimento a ciò, che non nasca scandalo nel regno» (17 2-3). A dispetto di tanta circospezione, delle prossime nozze viene a conoscenza «uno che era de' primi del regno, che Diego avea nome ed era molto acceso di Caritea» (18 5-6): convinto della superiorità del proprio lignaggio rispetto a quello di Pompeo, questi è risoluto a non dovergli alcuna servitù, tanto che «si deliberò di ucciderlo» (20 5). Non privo di grande oculatezza, Diego provvede a mandare a Parigi «una gran quantità di danari e di gioie di molto prezzo» (20 6-7), facendo depositare il tutto a nome di Pirro d'Aragona, avendo così pensato «di farsi chiamare, se gli venia fatto di uccidere Pompeo, onde gli fosse bisogno di lasciar la Spagna» (20 9-10). Poi, predisposta la fuga, il giorno delle nozze attende d'incontrare Pompeo e lo sfida a duello; questi non si sottrae, gli tiene testa a lungo «valorosamente» (22 2), ma infine soccombe.

Il secondo tempo della narrazione si apre sulla durativa sequenza del lutto inconsolabile di Caritea, desiderosa solo di morire, finché «la madre e molte altre gran donne e cavalieri» (24 1-2) la convincono a dover vivere, per vendicare la morte di Pompeo. Devono comunque passare quattro anni, perché la giovane maturi la decisione di «chiamare innanzi a sé tutti i valorosi cavalieri di Spagna» (24 9) e comunicare loro di avere a malincuore desistito dal proposito «di non voler più mai marito» (26 3), bramando però ancor più di vendicare Pompeo. Si dichiara pertanto pronta a scegliere in sposo e a «dargli il regno in dote» (26 10) colui che ucciderà Diego e «il suo capo [...] presenterà» (26 7-8). Su una non dissimile scena corale, implicante la presenza di tutti i Grandi della corte di Spagna si aprirà l'azione teatrale di Giovanni Pindemonte, ma invece che di giovani cavalieri, si tratterà di anziani dignitari, non in grado di difendere il regno in caso di bisogno, deploranti la partenza alla ricerca di Diego di tanti valenti guerrieri. Nella novella giraldiana, «infiniti», tra quanti ascoltano Caritea, sono appunto quelli pronti a vantarsi «di condurre a fine quanto ella loro avea proposto» (27 2). Lettore ammirato e attento del *Furioso*, accingendosi a chiudere questa più breve sequenza intermedia del racconto, Giraldi ricorre all'ariosteo tempo del 'mentre'¹² o della simultaneità, informando il lettore di come, consumandosi in Spagna tali eventi, Diego «più tacitamente ch'avea potuto, se n'era andato in Francia e, fermatosi in Parigi, si avea fatto chiamare Pirro d'Aragona [...] e sconosciuto si stava» (28 2-5).

A inaugurare il terzo tempo novellistico è un dilatato indice temporale, «lo spazio di sei anni e più» (29 1-2), in cui il regno di Spagna è rimasto privo di valenti cavalieri, essendosi tutti «variamente sparsi» (29 3) in cerca di Diego, «vaghi di avere la giovane per moglie e il reame in dote» (29 2-3). Da una simile condizione di oggettiva debolezza, intende trarre profitto il re del Portogallo, che già ha invano chiesto Caritea in moglie. Col proposito «di aver per forza d'arme quello che con prieghi non avea potuto avere» (29 6-7), il monarca lusitano muove a capo di un grande esercito verso la Spagna e pone sotto assedio Toledo. Caritea riconosce la precarietà delle proprie forze, ma non vuole arrendersi, decisa a morire, piuttosto che a rinnegare il giuramento fatto a colui che le si mostrerà

¹² Su questo aspetto, complesso e variamente affrontato da differenti prospettive, ci si limita qui a rinviare all'ormai classico M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 18-20 e C. SEGRE, *Conclusioni*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 351-352.

effettivo vendicatore di Pompeo. Indicativa della condizione di sospensiva attesa della giovane, caricata se mai di una più forte componente angosciosa, è la ripresa dell'analogo imperfetto verbale «stava», richiamo a specchio della analoga condizione di attesa, poco sopra attribuita a Diego. Determinato a «liberare lei e il regno da quel grave assedio» (32 4-5), questi è convinto di poterlo fare senza essere riconosciuto, data la sua mutata corporatura, i lunghi capelli e la barba, nuovi segni distintivi del sedicente Pirro d'Aragona. Pertanto, vendute quelle ricche gioie, e postosi a capo di un'agguerrita armata, raggiunge la Spagna, e pone il proprio accampamento non lontano da dove sono attendate le truppe portoghesi. Da qui, invia a Caritea un messaggio, in cui si dichiara pronto a venire in suo soccorso. Della presenza in quei dintorni di un agguerrito esercito mercenario si accorge il re del Portogallo che, messosi in contatto col comandante Pirro d'Aragona, gli propone di porsi al suo servizio. Non volendo destare sospetti, questi si dice pronto a farlo, «quando egli gli facesse onesto partito» (36 5), ma giunge nel frattempo la risposta di Caritea, disponibile ad agire come egli le indicherà. Allungandosi i tempi dell'accordo col re lusitano, Diego ha modo di accorgersi di quanto, perdurando quell'ozio, l'esercito portoghese stia perdendo grinta e combattività. Con un ulteriore messaggio, suggerisce allora a Caritea di porsi a capo di una sortita notturna e attaccare frontalmente il nemico; egli, con le sue truppe, lo attaccherà alle spalle. Così avvenendo, i soldati lusitani cercano di reagire, ma vedendosi «impetuosamente» (42, 2) colti alle spalle dagli uomini di Diego, «perdettero [...] di maniera l'animo che furono, con molta uccisione, messi in rotta» (42 3-4). Diego non desiste dall'inseguire l'imbelle sovrano dandosi alla fuga, per consegnarlo, prigioniero, «in podestà di Caritea senza farsi conoscere chi egli si fosse» (43 3-4).

Condotta così il racconto nell'alveo di una positiva stabilità, il percorso verso il lieto fine nuziale muove essenzialmente tra gli alterni stati d'animo della protagonista. Colma di gratitudine verso il suo salvatore sconosciuto, ella non sa come ricompensarlo, sino a fare di lui il suo privilegiato consigliere, sì da renderlo «poco meno che signore di tutto il regno» (45 3). Le recenti vicende hanno tra l'altro indotto Caritea a riflettere sull'oggettiva precarietà della propria condizione, sulla possibilità, «che insin ch'ella non era maritata sarebbe sempre sottoposta a così fatti assalti, quale era stato quello del re di Portogallo» (45 4-5). Un pensiero a cui direttamente consequenziale è il ritenere suo provvidenziale consorte colui «che tanto beneficio le avea fatto e tanta prudenza e valore mostrava intorno al governo di tutto il regno» (45 7-8). Su tutto ciò si confida con la regina madre; pur convinta che non ci sarebbe per la figlia

marito migliore, ella non può non ricordarle l'ufficiale giuramento cui si è vincolata, e l'«infamia» (46 5) che cadrebbe su di lei, se all'eventuale ritorno dell'esecutore del mandato, «avendo pigliato un altro per marito, mostrerebbe di essere mancata de fede»¹³. A conoscenza di un simile dialogo, risoluto «di volere morire per mano della sua donna o di averla per moglie» (47 2-3), al momento opportuno Diego rivolge allora alle due sovrane un ornato discorso, ricordando che solo il lungo amore per Caritea e la compiacenza per la regina madre lo hanno indotto a scendere in armi. Non è però questa sua «felice impresa» (49 2) a renderlo degno della «grazia» (49 2) che Caritea acconsenta a sposarlo. Deciso a rivelarsi nella sua vera identità, Diego dichiara allora essere la propria quella testa che, per placare la smania di vendetta, la principessa ha tanto desiderato, e di essere pronto ad offrirgliela, se ella non vorrà perdonarlo e accettarlo come sposo. Nel generale stupore, Caritea rimane a lungo in silenzio, combattuta fra opposti stati d'animo: la memoria del dolore sofferto, la gratitudine per chi le ha ridato «non pure il regno, ma la vita» (55 2-3); sospesa nell'alternativa tra «il dargli morte o il darglisi per moglie» (54 6-7). Si risolve finalmente a «proporre il giusto ad ogni odio e il beneficio alla ingiuria» (56 1-2), e si dichiara pronta, nell'unanime contentezza, non solo a perdonare a Diego «la ricevuta ingiuria» (56 10), ma ancor più «cortesissima» (56 11), a darsi a lui in moglie, facendolo «signore della mia vita e di questo regno» (56 11-12).

¹³ Questo particolare segmento di racconto potrebbe ricalcare, a ruoli invertiti, il passo di Virgilio (*Aeneis* IV, 9-53), in cui Didone confessa alla sorella Anna il proprio amore per Enea, la grande ammirazione che prova per lui, ma anche la risolutezza con cui intende reprimere tale sentimento, per non infrangere il giuramento di fedeltà alla memoria del coniuge defunto. Per minare tali resistenze, argomento determinante usato da Anna è appunto quello del costante pericolo in cui, affidata alla sua sola autorità, versa Cartagine, esposta alle minacce costanti delle mire espansionistiche dei potenti sovrani confinanti, minacce che la presenza di Enea basterebbe a fugare. In Virgilio, Anna è interlocutrice incoraggiante, fatale responsabile della successiva rovina: «His dictis impenso animum flammavit amore / spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem» (*Aeneis* IV, 54-55). In Gibaldi, al contrario, pur convenendo su come la figlia non potrebbe trovare miglior consorte di vita e di regno, la regina madre frena l'entusiasmo di Caritea, ricordandole il suo pubblico giuramento e l'altrettanto pubblica infamia in cui incorrerebbe, se lo infrangesse. Per i rapporti tra il testo virgiliano e la *Didone* gibaldiiana, si rinvia all'edizione della tragedia per cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008 e a R. RICCO, *La regina cartaginese alla corte estense: la "Didone" di Gibaldi Cinzio*, in *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 R. Giulio, Napoli, Liguori, 2013, pp. 187-231.

3. Portando sulle scene la *fabula* girdiana, Giovanni Pindemonte – il solo, a differenza dei librettisti più oltre considerati, a dichiarare nel frontespizio la fonte da cui attinge – ne colloca l'esordio in una scena corale. Sarà questa la più lunga nel corso dei cinque atti: attinente un momento cruciale della peripezia, dovrà infatti fungere anche da ideale prologo; secondo un *modus operandi* consueto nella transcodificazione dalla pagina alla scena, quale il diverso trattamento della dinamica temporale. Pindemonte elabora dunque il suo attacco su una situazione scenica assente nella novella, che gli consente di evidenziare subito il nucleo ideologico, referente implicito sulla pagina del Girdaldi. Al levarsi del sipario, il ciambellano don Fernando sta facendo passare un foglio su cui i nobili di Spagna appongono la loro firma, ad eccezione di don Guglielmo, che di lì a poco si saprà essere il padre di Pompeo. Costituisce quel foglio la supplica, rivolta a Caritea e alla regina madre dai loro sudditi, affinché pongano fine allo stato di pericolo in cui il paese versa. Da essa trapela l'unanime scontento, per come Caritea, trascurando la volontà paterna, non abbia ancora scelto uno sposo per sé e un re per la Spagna. Il dovere dinastico e il rispetto della volontà del re defunto impongono una decisione e una scelta: «Finisca / l'insultante baldanza de' nemici, [...] O Caritea, cedendo / di don Alfonso alle pretese ed esso / lieto rendendo di sua man, congiunga / la Spagna al Portogallo; o nella scelta / d'un guerriero consorte un re ci doni / di far fronte capace al re nemico» (I, 1 [105]). Quanto nell'extradiegesi novellistica era demandato all'intuizione del lettore, teatralmente affidato ai modi della diretta *elocutio* si fa certo più esplicito, ancor più echeggiando il già ricordato dramma di Didone caratterizzante l'ipotesto virgiliano: la vulnerabilità di un regno affidato ad una donna sola, di fronte alle mire espansionistiche dei sovrani limitrofi. Rispetto al testo girdaliano, più definito centro semantico si fa così la ragion di stato che impone a una regina, a salvaguardia della forza e della stabilità del proprio regno, di darsi un marito e d'investirlo a tutti gli effetti del potere regale. Risponde Caritea, sostenendo come in coerenza con la volontà paterna ella intendeva agire, se una «scellerata mano» non l'avesse privata dell'uomo amato. Rievoca poi i suoi lunghi anni di pianto e di lutto, sino all'insorgente desiderio di vendetta e alla divulgata promessa «che, stretta avrebbe questa regia mano, / e stato fora re di Spagna solo / quel prode cavalier che tolta avesse / l'indegna vita al perfido don Diego» (I, 1 [107]). A mezzo della prima scena la *fabula acta* ha dunque contratto, ampiamente utilizzando il flusso memoriale, ciò che il racconto extradiegetico stendeva negli ideali primi due tempi della intera vicenda, e dove la pagina girdaliana informava sul trovarsi, nel frattempo, Diego a Parigi sotto falso nome e sempre attento ai fatti di Spagna, Pindemonte

dà altro seguito al lungo parlare di Caritea. È infatti il gran ciambellano don Fernando, pur lodando la lunga perseveranza dei suoi sentimenti, a richiamarla a come «il ben di questo / regno oggi ti vorria men tenace / nell'odio e nell'amor» (I, 1 [108]). Se è poi don Gonzalvo, padre di Diego, a invitarla al perdono e a pensare «al ben del regno» (I, 1 [109]), ne consegue una vivace disputa tra lui e don Guglielmo, il cui tenore mostra un ulteriore mutamento rispetto alla pagina giraldiana. La disputa *inter pares* – tra due nobili genitori addolorati da un'identica perdita – palesa come Pindemonte abbia del tutto lasciato cadere il motivo della differenza di classe, o della più bassa condizione dello sfortunato amante, in Giraldi di ascendenza decameroniana: per converso, nel chiuso microcosmo della corte, stante la parità di lignaggio tra i due rivali, il testo teatrale accorda maggiore spazio al motivo dell'ortodossia comportamentale di entrambi i contendenti, venuti a confronto in un leale duello, di cui è sempre il caso a determinare l'esito. Nel protrarsi del discorso, si giunge così alla domanda cruciale: «Chi ci difenderà?» (I, 1 [112]); punta nell'orgoglio, femminile e regale, Caritea risponde che, non mancando l'aiuto divino, sarà lei stessa, esperta nell'uso delle armi, a guidare alla vittoria il suo esercito; nomina quindi don Sancio suo messaggero presso il re lusitano.

Protrattasi alquanto la scena inaugurale, ad un tempo prologo e azione *in progress*, molto più contenute e velocizzate saranno le successive quattro dell'atto primo. Uscita Caritea, a don Sancio si rivolge con affabile cortesia la regina madre, chiedendogli se davvero intende riferire al re nemico i «sensi audaci» (I, 2 [115]) espressi dalla figlia, ma è contraddetta dall'intransigenza di don Fernando, assertore di come possa e debba un messo regale, usare tutte le ragioni, «prieghi non mai» (I, 2 [116]). Invocando il cielo di donargli una giusta eloquenza, don Sancio si accinge quindi a partire, mentre tutti lamentano la precarietà della situazione, data l'assenza di giovani e forti guerrieri, tutti altrove impegnati alla caccia di Diego. Si annuncia l'arrivo di un messaggero, latore di un'inausta notizia: le truppe lusitane occupano ormai la sponda destra del Tago e si accingono a traversarlo. Mentre il generale don Caston temendo di non poter difendere, «con le sue scarse e fiacche genti» la riva sinistra, ha scelto di «ritirarsi tosto entro Toledo / con l'esercito tutto, e nella forte/ città d'armi e di viveri munita / l'assedio sostener» (I, 4 [119]).

Tutte in campo aperto si svolgono le undici scene del secondo atto, ricche di movimento e azione, quanto, statiche e colloquiali erano quelle del primo; di qui, anche l'ampiezza del loro numero, irrilevante sui tempi di durata, determinandosi il cambio scenico, sull'ingresso o l'uscita anche di un solo personaggio. All'alzarsi della tela, Re Alfonso esordisce, fiero di come si stia avvicinando il tempo della fusione in un solo regno di Spagna

e Portogallo, grazie alla fortuna, che ha voluto aiutarlo, «cader facendo il fren d'Iberia in mano / di due femmine imbelli», (II, 1 [122]). Chieste poi notizie al suo consigliere, don Corrado, su quella «ignota gente» (II, 1 [123]) da poco accampata nelle vicinanze, è rassicurato su come, alla forza del suo esercito, non servono aiuti. Rapidissimo cambio di scena, con l'annuncio dell'arrivo di un ambasciatore, al re propenso a credere che «forse più saggia Caritea consente / le stragi d'evitar; gli incendj, e il sangue; / divenendo mia sposa» (II, 2 [124]). Nonostante i superbi modi regali, don Sancio imperturbato ci tiene a ribadire l'aspirazione delle regine a una pace, attinente «a' patti/ dell'equità, della giustizia figli,/ e del diritto natural» (II, 3 [126]), ma in modo ancor più brutale è ridotto al silenzio e congedato. Nella quinta scena, mentre lamentando la regia tracotanza ha preso la via del ritorno, don Sancio è raggiunto e subito riconosciuto da Diego, pur stentando a ravvisarlo, dati i mutamenti in lui avvenuti, nel tempo della lunga lontananza. In simbolica eco fiabesca, il tempo dell'assenza è equivalso per Diego alla durata di un rito iniziatico in cui un nuovo uomo è sorto dall'originario giovinetto. Consistendo la scena sesta nello stralcio monologante di don Sancio, sui buoni auspici legati al ritorno dell'amico, la settima, collocata invece sul fronte portoghese, in null'altro consiste, se non nell'arrivo di un messaggero con l'inaspettata notizia di come l'armata ispanica, che già pareva ritirarsi, si sia di nuovo posizionata sulla riva del Tago «in ordin di battaglia» (II, 7 [136]), quindi, sulla decisione del re di portare l'attacco in campo nemico, utilizzando il ponte di legno, costruito tra le sponde del fiume, che dovrà essere demolito, avvenuto il transito. Ancora sul fronte spagnolo, pare contenersi la scena decima, nella fiera sortita di Caritea alla testa delle sue truppe, ma una decisiva svolta d'intreccio prende a profilarsi non appena, messo piede sul ponte di legno di cui i guastatori portoghesi stanno tagliando le basi, la principessa sente mancarle il suolo, e per non precipitare cerca di aggrapparsi a una trave. Dalle vicinanze, Diego ha però visto tutto e rapidissimo corre in suo soccorso; con l'undicesima scena, l'atto si chiude su Caritea, desiderosa di conoscere il nome del salvatore, che invece di risponderle, la esorta a far subito ritorno entro le mura di Toledo.

Composto di otto scene, si apre il terzo atto nei giardini reali, immutato fondale all'alternò susseguirsi dei personaggi: si aggrava il clima d'angoscia con l'entrata, nella seconda scena, di don Gonzalvo che racconta il nefasto esito della battaglia, in cui anch'egli è rimasto ferito, determinato in buona misura dalla caduta del ponte, da cui la regina si è salvata, essendo stata soccorsa da mano ignota. A ridurre un poco la tensione è l'entrata di don Sancio, nella scena seguente, rassicurante su come «la giovane regina/ scorre

le mura intrepida, e dispone / quanto l'assedio a sostener fa d'uopo» (III, 3 [147]). Ancor più portatrice di buoni auspici si mostra la scena quarta, con don Sancio che, avvicinosi a don Gonzalvo, gli annuncia il ritorno di Diego, giunto a Toledo «per incognita via» (III, 4 [149]), speranzoso d'incontrarlo. Dedicata, nell'atto precedente, all'incontro fra Diego e don Sancio, la scena quinta concerne ora, emotivamente potenziata, il sospirato incontro tra padre e figlio. Diego si nasconde nel verde del giardino così – come indicato nella didascalia – da essere visibile agli spettatori, ma celato agli occhi di Caritea. Sola, seduta presso un busto in pietra di Pompeo, volgendosi idealmente all'amato, ella si cimenta in un monologo di cinquantasette versi: ribadisce la sua immutata fedeltà, ma le torna alla mente l'immagine del suo salvatore. Spaventata da un pensiero inconfessabile, Caritea tenta di dominarne il senso, rifugiandosi nell'idea di aver confuso, sconvolta da tante traversie, il giusto senso di gratitudine «Con gli affetti del cor» (III, 7 [154]). Vuole la didascalia che, nascosto a Caritea e visibile agli spettatori, Diego debba assecondare quest'alterno fraseggio, mutando l'espressione del volto, da triste a lieta, in coerenza con quanto ascolta. Una buona ragione perché, a questo punto, egli decida di rivelarsi alla giovane quale suo ignoto salvatore, ricordando la promessa di rivedersi a Toledo, fattale al loro primo incontro. Quando vedrà «sul vicin giogo / vivida fiamma scintillar» (III, 6 [156]) Caritea, alla testa dell'esercito, dovrà uscire dalle mura e attaccare frontalmente il nemico: coi suoi uomini, egli farà irruzione alle spalle. Una simile strategia guerriera, fedelmente ripresa dalla novella giraldiana, accende ancor più l'entusiasmo femminile e, con esso, il desiderio di saperne di più sullo sconosciuto salvatore. Composto di sette scene, il quarto atto si apre sulla pianura antistante Toledo. A distanza, il lusitano re Alfonso, in preda all'ira, contempla quelle mura rivelatesi inespugnabili. Si dispone a ordinare un secondo attacco, ma intanto si abbassa il ponte, si aprono le porte e Caritea guida le sue truppe a una nuova battaglia. Il sovrano portoghese comprende allora che il suo esercito è stato colto di sorpresa da «nuove falangi» (IV, 2 [165]), mentre don Gonzalvo annuncia la vittoria certa. Il drappello vincitore muove dunque verso il campo portoghese; i soldati in segno di resa depongono le armi, dietro di loro muovono i prigionieri spagnoli, ai quali vengono subito tolte le catene. Tra questi, don Guglielmo, prontamente da don Gonzalvo indicato a Diego, che si affretta a togliergli i ferri, inducendolo a chiedere «qual mano amica i ceppi miei discioglie» (IV, 3 [167]). Tocca a don Gonzalvo rispondergli trattarsi del proprio figlio – che don Guglielmo ancora accusa quale «crudo / distruttur di mia stirpe» (IV, 3 [167]) – e rivolgergli accorate parole, evocanti le cavalleresche attenuanti

di quel lontano gesto, l'alto prezzo che Diego ha pagato con dieci anni di vita errante, il coraggio e l'amor patrio che l'hanno comunque indotto al ritorno, il doversi a lui la vittoria della Spagna. Solo le illuminate parole di Diego faranno però recedere don Guglielmo dalla sua freddezza. Nel concorde sollievo per l'avvenuta riconciliazione, si apre la scena quarta con l'entrata di don Sancio che reca con sé don Corrado, consigliere del re lusitano, da lui fatto prigioniero. Sua è la conferma di come la guerra è vinta; solo re Alfonso con uno sparuto drappello pare non voler desistere: «gli è a fronte donna Caritea, la nostra/ intrepida regina che ben tosto / ne dovia riportar le opime spoglie» (IV, 4 [170]). Spronati da Diego, tutti muovono in suo aiuto mentre, avvicinandosi a don Guglielmo, questi lo esorta a non pronunciare mai il suo nome di fronte alla regina. Coincide l'arrivo sul luogo dello scontro, in apertura della quinta scena, col momento di *défaillance* in cui alla giovane guerriera è caduta di mano la spada. Rapido, il sedicente Pirro d'Aragona riesce a disarmare il re lusitano; lo dichiara quindi prigioniero, in tutto soggetto alla volontà di Caritea, alla quale ha nuovamente salvato la vita. Anche di ciò ella lo ringrazia, indicandolo ai presenti come «il vero eroe» (IV, 5 [173]) di quella giornata; colui al quale di tutto si dichiara debitrice, e quanto più egli si schermisce tanto più ella lo esalta, dichiarando di volerlo compensare con alte cariche onorifiche, da «primo ministro» a «sommo condottiero», così «Che il suo voler sia legge in questo regno» (IV, 5 [173]). Ormai certa dei propri sentimenti, Caritea può confessare all'amante di essersi innamorata di lui «Dal primo istante/ in cui ti vidi, allor che mi salvasti» (IV, 6 [175]), essendo lui solo, ad aver sciolto in lei «L'antico laccio, / che mi legava a un cener freddo» (IV, 6 [175]). Ma pur dopo una simile dichiarazione, si sente costretta ad aggiungere: «Ah, sì, donarti/ ricchezze, onori, infin presso al mio soglio/ innalzarti poss'io, ma il soglio istesso / unito a questa man darti non posso [...] Questa mano avrà colui/ che porterammi di don Diego il capo» (IV, 6 [175-176]). A tali parole, non può Diego non reagire, chiedendole se, in quanto regina, non è forse ella arbitra di se stessa, spingendola così all'enunciato sull'amaro destino di chi regna, costretto a sacrificare «i più dolci affetti» (IV, 6 [177]) al vincolo «Di decoro, d'onor, di regal fede» (IV, 6 [177]). Con insistita dialettica, il giovane trova allora un ulteriore spunto contraddittorio: quale importanza può avere ormai per lei quella vendetta, se davvero ora ella lo ama. E ancora Caritea lealmente riconosce che, innamorandosi di lui, quella vendetta ella l'ha dimenticata; non può però dimenticare come «Mille cavalieri e mille / errando vanno di don Diego in traccia» (IV, 6 [178]). Può così aprirsi la scena ottava: alla presenza delle due regine e di tutti i dignitari si oppone quella del re e dei lusitani

prigionieri, non mancano, sullo sfondo, i soldati di don Pirro. Ricordando a Caritea di avergli promesso il perdono per don Diego, questi la induce a una domanda: quale valore può avere per lui tale perdono, di fronte all'impegno di ucciderlo cui si è vincolato. Quanto mai sibillina suona allora la risposta maschile: impegno contratto è stato quello di recare ai piedi di lei la testa dell'uccisore di Pompeo, non di dargli la morte.

Composto di sole tre scene, il quinto e ultimo atto si apre su don Gonzalvo, che combattuto fra paura e speranza, ha appena confidato a donna Irene l'essere in realtà, don Pirro d'Aragona, suo figlio Diego, determinato ormai a rivelarsi a Caritea nella sua vera identità. In continua apprensione, la regina si chiede quale sorte attenda il regno, mentre, serafico, don Fernando commenta: «Vedremo / se amore e gratitudine potranno / spegnere in cor femminile odio e vendetta» (V, 1 [185]). Consiste unicamente la seconda scena nell'entrata di Caritea che, gioiosa, benedice il giorno in cui l'eroe, che già ha sconfitto il re lusitano, anche «s'accinge / non meno a render paga la privata/ vendetta mia» (V, 2 [187]), non poco accrescendo, l'ansiosa attesa dei presenti. In dispiegata corallità, la terza e ultima scena fa sì che l'unanime attenzione converga sulla centralità di Diego. Ai piedi del trono, dopo un profondo inchino, questi prende a parlare. Egli ha giurato di recarle la testa dell'uccisore di Pompeo, ma com'è pronto a ricordarle, ha avuto da lei la regale promessa del perdono per don Diego. A questo punto, depone la spada sui gradini del trono, invita Caritea a prenderla, e con la propria mano vendicarsi del nemico tanto odiato, giungendo finalmente alla decisiva rivelazione: «Io ti promisi / di presentarti di don Diego il capo / la mia promessa adempio. Eccolo. È questo» (V, 3 [189])¹⁴. Nel generale stupore – per Caritea vero e proprio sgomento – Diego passa a ricordare il lungo tempo trascorso ramingo per il mondo, sino al ritorno sotto falso nome in patria, dove ha saputo riscattarsi agli occhi di tutti, sino a ottenere il perdono dello stesso padre di Pompeo. A don Guglielmo ella si volge interrogativa, per ottenerne una affermativa constatazione: «Sciolse i miei ceppi, / salvò il regno, è un eroe ...» (V, 3 [190]). Cade quindi in un lungo silenzio¹⁵. Poi, mentre le sue riserve si vanno sempre più indebolendo, a parlare per lei è il gesto tanto atteso, la mano finalmente tesa all'eroe. Fedele al dettato girdaldiano,

¹⁴ A guidare il lettore è la didascalia esplicativa di come, pronunciando tali parole, l'eroe «*S'inginocchia sul primo gradino del trono, e presenta la propria testa curvandosi, e portando la mano sulla medesima*» (V, 3 [189]).

¹⁵ Chiarisce la didascalia: «*Rimane torbida e pensosa; ora passeggia agitata, ora si ferma immobile, e guarda fissamente don Diego*» (V, 3 [190]).

anche Pindemonte affida a don Diego la mossa conclusiva, improntata a saggia liberalità: la restituzione della spada al re lusitano, la sua reintegrazione nel ruolo sovrano, senza obbligo di servitù o tributi, col solo vincolo dell'alleanza col regno iberico. Nel generale tripudio, prima del calare del sipario, la chiusa lirica è affidata a Caritea, alle sue considerazioni sull'avventuroso destino, che finalmente l'ha indotta a comprendere «quanto [...] l'odio tormentoso» che «nel cor s'annida» altro non sia, se non «soave amore» (V, 3 [195]).

4. Come già anticipato, grande fu il successo dell'opera di Mercadante, su libretto di Paolo Pola, *Caritea regina di Spagna*¹⁶, ultima declinazione, nella forma del «melodramma serio», del *plot* di derivazione giraladiana. Come è naturale che sia, considerata la nuova foggia artistica – teatro in musica, non di parola, ben differente è la distribuzione del materiale tematico, ferma restando anche la specifica forma per numeri chiusi, tipica dell'opera lirica. Vari eventi importanti risultano infatti condensati nell'antefatto¹⁷: la disposizione testamentaria di don Pietro che lega il proprio regno alla figlia con *condicio* nuziale *sine qua non*, la passione giovanile nei confronti di Pompeo della stessa Caritea, della quale è peraltro innamorato anche Diego, figlio dell'ufficiale spagnolo don Fernando. La morte in duello di

¹⁶ Trionfale fu l'esordio (cfr. M. SUMMA, *Bravo, Mercadante. Le ragioni di un genio*, Fasano [BR], 1995, pp. 125-126 e, per una panoramica sulle entusiastiche cronache coeve, B. NOTARNICOLA, *Saverio Mercadante nella gloria e nella luce: Verdi non ha vinto Mercadante*, Roma, Francioni, 1951, pp. 22-23), alla Fenice di Venezia, in data 21 febbraio 1826, del *Dramma per musica* di Mercadante, con Ester Mombelli nei panni della protagonista; molte le repliche anche a Napoli nel 1828, al teatro del Fondo (cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica italiana*, 1880, tomo I, p. 663). Sulla «Gazzetta di Venezia» del 24 febbraio 1826 si legge (p. 6): «Questo novello parto dell'immaginazione del Mercadante ottenne da capo a fondo un successo così strepitoso che noi, abituati da 25 anni in qua a frequentare quasi quotidianamente il teatro d'opera, ed avvezzi al trionfo di insigni maestri, nulla abbiamo veduto di simile», e sulla medesima testata, esattamente una settimana dopo (p. 7) si riporta: «Saremmo nuovamente imbarazzati se volessimo dire quali sono i pezzi che più ci piacciono: *piace tutto*. Pure, onde anche questa nuova ritrosia non venga a nostro svantaggio rivolta, diremo che i maggiori attestati di aggradimento riscuotono i seguenti pezzi: un terzetto nell'introduzione cantato dalla signora Mombelli e dai signori Binaghi e Cosselli; un coro di guastatori, nella cui parte istromentale molto si distingue l'orchestra; i primi due tempi d'un duetto fra Donzelli e Binaghi; il duetto fra le signore Mombelli e Lorenzani e il rondò della signora Mombelli».

¹⁷ Tutti questi avvenimenti vengono narrati nell'*Argomento*, che occupa le pagine 3-5 del libretto.

Pompeo, l'ordine di cattura impartito da Caritea per lo stesso Diego, che si dà alla fuga, vagando sotto il falso nome di don Pirro. Su pressione del popolo, desideroso di un nuovo re, sempre più incalzante nelle richieste alla regina di convolare a nozze, la proclamazione di un bando in cui ella si promette sposa di chi saprà recarle la testa di Diego. Se nella scena iniziale un coro di cavalieri preannuncia una situazione di pericolo («Ah! Caritea dov'è? / Pien di baldanze / il lusitano re / sul Tago avanza [...] Misera patria nostra, / chi mai ti salverà? / Propizio Dio, ti mostra, / abbi di noi pietà»), subito si palesa uno scontro tra pulsioni e sentimenti differenti, cristallizzato nel terzetto «Dopo due lustri, ahi, misero» tra Fernando (basso), Rodrigo (tenore) e Caritea (soprano): il primo espone il tema principale, seguito poco dopo dagli altri due in imitazione. Altrettanto palpitante è poi la cavatina («Ah! Se estinto ancor mi vuoi»), nella quinta scena, di Diego (contralto *en travesti*, come d'abitudine) che, se da un lato si abbandona all'affettuoso ricordo del padre, dall'altro si strugge al pensiero che Caritea pretenda la sua testa: aria bipartita, in cui all'*Adagio* segue un *Allegretto*, che sul piano agogico ben traduce il sentimento di sollievo secondo cui, in nome dell'amore, egli è pronto a sfidare la morte, in contrasto con la precedente malinconia della rimembranza. Altrettanto incisiva è, poco dopo (scena settima), la cavatina «Nel lasciar le natie sponde» di don Alfonso (tenore), dove il virtuosismo e l'abbondare di ritmi puntati ben traducono il carattere marziale che contraddistingue il personaggio. Il duetto tra quest'ultimo e Rodrigo «La baldanza del tuo orgoglio», nella scena nona, precede il già citato coro «Aspra del militar / bench'è la vita, / al lampo dell'acciar / gioja l'invita / Chi per la gloria muor / vissuto è assai», intonato dal corpo di guastatori portoghesi. Uno snodo importante dello svolgimento della vicenda è costituito dal sopraggiungere di Caritea, in abiti maschili, insieme ad un drappello di soldati: il ponte, infatti, reso inagibile dai Portoghesi, crolla e la regina si ritrova aggrappata ad una trave. Di grande lirismo è il duetto, tutto femminile e giocato su travestimenti opposti (Diego interpretato in scena da una donna, Caritea travestita da uomo) «Ah per te se i giorni miei», che innerva la tredicesima scena¹⁸; in pieno solco rossiniano, è infine il Finale I, con una caotica situazione che vede Caritea salva, tra i soldati di Diego e alcuni prigionieri spagnoli, in mezzo ai quali figura lo stesso don Ferdinando. Il tutto, in una atmosfera di *suspense*, con quest'ultimo che ha riconosciuto tanto il figlio quanto

¹⁸ Caritea espone il tema, di diciotto battute, in Fa maggiore, cui segue, dopo un piccolo inciso orchestrale, l'entrata su medesima idea da parte di Diego, ma esposto in Do maggiore (dominante).

la donna, essendo tuttavia i tre personaggi impossibilitati a parlarsi: su di essi cala il sipario.

Nel secondo atto, don Alfonso si ostina a pretendere la mano di Caritea unicamente per ragioni di cieco orgoglio, come dimostra l'aria «Va superba, ingrata donna»; nella scena terza, ella ha ceduto all'amore. Dal duetto con Diego («Sei pura barbara, spietata»), nella scena successiva, traspare tutto il dolore di lui, allorquando viene a sapere che proprio ella ne vuole la morte. Di tenore opposto sono poi l'aria della stessa regina («Ombre amiche, a voi son»), perno della scena settima, tutta basata sullo struggimento interiore della protagonista, intimamente lacerata dall'amore per un altro uomo, e il lungo e articolato duetto «Son queste pur quelle odiate mura», tra Diego e Alfonso, che occupa praticamente tutta la scena decima. Dopo il ritiro delle truppe, private del loro comandante don Alfonso, che ha avuto la peggio, la scena si affolla in vista del secondo e definitivo finale, con guerrieri spagnoli, Caritea con seguito di damigelle, don Rodrigo e don Ferdinando che, nella piazza di Toledo, sono pronti per tributare a Diego una accoglienza trionfale. A questo punto, totale è lo sgomento della regina, memore dell'antico bando¹⁹: con vero *coup de théâtre* Diego, dopo essersi prostrato ai piedi di Caritea, si rivela:

Darti Diego promisi, ebbene l'avrai.
Guardami in volto adesso,
chiedi ai tuo cor chi sono;
niegami il tuo perdono
se puoi mancar la fé.
Con quest'acciaro istesso
Compi la tua vendetta;
Diego a morte aspetta;

la regina non può allora fare altro che considerare ormai decaduto il bando e, con topico lieto fine, sposare finalmente Diego.

5. In sede di riflessioni conclusive, può forse in prima battuta tornare utile un riferimento al concetto di «verisimil raro» elaborato da Girolamo Bargagli²⁰. Parte infatti il novelliere senese dalla primaria raccomandazione

¹⁹ «Secondare il mio cor? Vive don Diego ... / il regal bando, oh Dio ... / Se mai giungesse un vincitore ardito / Col tronco teschio ... Ah, tu m'intendi ...» sono le parole dell'arioso intonato da Caritea nell'undicesima ed ultima scena.

²⁰ Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de'giuochi che nelle veglie sanesi si usano di fare*, in Siena,

su come soprattutto coerenti col *milieu* in cui la novella è collocata («di tre sorti di persone, altre basse e vili [...] alcune altre delle mediocri, come cittadinesche e nobili»²¹) debbano essere il *plot* e il parlato dei personaggi, per concludere affermando che, per risultare piacevole, la novella «vuole avere del nuovo e del notabile e contenere un certo verisimil raro, cioè che verisimilmente possa accadere, ma che però di rado addivenga»²². Decisamente rientra nel «verisimil raro» la *inventio* giraldiana di una donna, dotata di regale imperio e decoro, che l'intreccio conduce a innamorarsi dell'uccisore del proprio amante e a prenderlo per marito, senza esservi costretta da qualche forzosa imposizione, solo per sua libera e felice scelta. Ma è a questo punto che si pone quanto mai necessaria una riflessione su alcuni snodi fondamentali della riflessione giraldiana sulla *Poetica* aristotelica. Tenendo sempre presente la fluidità che lega l'ambito novellistico e la produzione drammaturgica in Gibaldi, in prima istanza, si può notare come la «peripetia» di Caritea possa rientrare nei canoni 'tragici' così come pensati dal Ferrarese, con evidente forzatura del dettato aristotelico in relazione alla plausibilità del lieto fine²³. Nella novella, ruolo cruciale ha inoltre l'«agnitione», che «non è altro che un venire in cognitione di quello che prima non si sapeva, onde ne divengono gli huomini di amici nemici, o di felici infelici, ovvero di infelici felici, havendo rispetto alle tragedie liete»²⁴. Non sarebbe infine fuori luogo riconoscere nella protagonista, alla luce

per Luca Bonetti, 1572, p. 210: sull'importanza di questo concetto, ci si limita in questa sede a rinviare a S. S. NIGRO, *Forme brevi nel Cinquecento*, in ID., *La narrativa in prosa*, in *Manuale di Letteratura Italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993, tomo II (*Dal Cinquecento alla metà del Settecento*), p. 408.

²¹ G. BARGAGLI, *Dialogo de'giuochi che nelle veglie sanesi si usano di fare*, op. cit., p. 272.

²² *Ibidem*.

²³ Se in *Poetica* 1453a si definisce chiaramente la peripezia come mutamento di uno stato di un singolo personaggio da una situazione di felicità ad una di infelicità, rifiutando peraltro una struttura di natura duplice, giudicata più appropriata per la commedia, Gibaldi Cinzio, con evidente riferimento alla propria produzione, osserva: «et specialmente se la tragedia sarà di felice fine, il quale è molto conforme al fine comico, et per questo egli può anchora esser simile nella imitatione della attione, quanto se appartiene alla qualità delle persone introdotte nella scena tragica, et io non a caso, ma deliberatamente, in alquante di felice fine composte da me, tratte nondimeno dagli *Hecathommithi* miei, ho seguito questo ordine et ho veduto che questo mio ardire non è riuscito ingrato a' giudiciosi spettatori», G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* 39, 4-11 (225). Anche successivamente Gibaldi ribadisce il medesimo concetto, spiegando la «peripetia» come «mutatione di fortuna felice alla infelice, et da questa alla contraria», ivi 131, 4-5 (265).

²⁴ Ivi 139, 1-4 (268).

dello svolgimento della vicenda, diversi caratteri salienti del personaggio 'mezzano'²⁵, ravvisando con ciò il presupposto di idoneità per il processo di catarsi morale, come codificato da Aristotele (*Poetica* 1452b-1453a)²⁶.

Sempre coerentemente con una interpretazione elastica e non pedissequa del dettato dello Stagirita, in Giraldi e, sulla sua scia, in Pindemonte, con Paolo Pola in terza battuta, si pone poi l'elaborazione di un *plot* congegnato così da distendere il racconto su un arco temporale molto dilatato, spesso misurato a lustri, mettendo in conto prima, la lunga elaborazione del lutto femminile, poi, dopo il momento della prova imposta ai pretendenti, l'attesa del ritorno vittorioso di uno di loro. Il fattore tempo gioca poi un ruolo significativo nella parabola del protagonista, don Diego/don Pirro d'Aragona: i dieci anni di esilio, conseguenti la sua fuga, sono determinanti per il suo mutato aspetto e quindi per il suo agire indisturbato senza, che nessuno ravvisi il giovane Diego, nel valoroso capitano di ventura, sin quando non vorrà essere proprio lui ad autorivelarsi. Se del virtuale travestimento dietro cui l'eroe si nasconde, sono elementi rilevanti la folta barba – (l'«onor del mento» in Pindemonte (II, 5 [134]) – e i lunghi capelli, oltre al mutamento della complessione fisica che di un esile giovinetto ha fatto un eroe nel pieno delle forze, i dieci anni si raprendono simbolicamente, come già detto, nel tempo cerimoniale di un rito iniziatico, o di passaggio, nella cui durata, il giovinetto si è fatto uomo.

D'obbligo è qualche riflessione circa l'apparente inverosimiglianza, o rara verisimiglianza, del comportamento di Caritea, soprattutto nel tratto di racconto successivo alla *metanoia* sentimentale: si tratta di un fattore molto più avvertibile, perché teatralmente enfatizzato, nella pindemontiana «rappresentazione spettacolosa», che non nella novella giraldiana. Si può focalizzare l'attenzione sulla sesta scena dell'atto IV quando, al sedicente Pirro d'Aragona, che la rimprovera di voler sacrificare l'amore al puntiglio della vendetta, essendo in lei l'odio, unico vero impulso inestinguibile, risponde Caritea ribadendo il proprio obbligo, pur non significando la vendetta più nulla per lei, a mantenere quell'ormai lontano giuramento solenne: «Io son regina, e appunto / questo grado sublime oggi mi toglie / d'esser teco felice. Oh quanto è cruda / la sorte de' regnanti! A un ideal

²⁵ Ivi 50, 7-12 (230).

²⁶ Questa la esatta definizione datane da Giraldi: «Ove, imitando il poeta, col suo fingere, le attioni illustri, et proponendolesi non quali sono, ma quali esser debbono, et accompagnando convenevolmente le cose che portano con esso loro il vizio con l'horribile et col miserabile (che ciò non è meno del poeta heroico, che sia del tragico, quando la miseria il richiede) purga gli animi nostri da simili passioni et ci desta alla virtù», G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre i romanzi* 137, 7-14 (68).

vano / di decoro, d'onor, di regal fede / svenar denno essi i lor più dolci affetti» (IV, 6 [176-177]). Affidando all'eroe quella domanda: «"Non sei tu regina?"», Pindemonte sa bene come a formularla idealmente, in quel preciso momento, sono gli spettatori stessi. Un pubblico che, magari senza conoscere la novella del Giraldi, può avere qualche teatrale consuetudine con *Le Cid* di Corneille: elemento non sufficiente comunque nel 1799, a due lustri dalla presa della Bastiglia, a renderlo solidale con una figura regale e col suo potere assoluto, ancor più con l'idea delle privazioni e dei sacrifici che il potere comporta²⁷. Il paradosso di un arbitrio, di cui altra faccia in ombra è il sacrificio degli affetti, in Pindemonte appare volutamente enfaticizzato, se a proporlo è una giovane donna innamorata, che passata per una lunga sofferenza, alla rinuncia all'amore si ritiene costretta dagli obblighi del proprio rango. Che nella novella di Giraldi, l'obbligo regale appaia incontrovertibile dato di realtà, lo si può constatare dal modo in cui la legittimità degli scrupoli a disattendere il bando emanato dieci anni prima è rafforzata dall'obiezione della regina madre. È questa autorevole figura, pur convinta di come sarebbe Diego l'ideale marito per la figlia e il giusto re per la Spagna, a codificare come, a chi regna, non sia consentito recedere da una decisione pubblicamente assunta, pena la caduta del consenso, oltre al generale ludibrio. Rispetto all'ipotesto giraldiano, nell'azione scenica pindemontiana, più frequenti sono i passaggi in cui Caritea è esortata a mettere da parte promesse e giuramenti, se dovessero derivarne pericoli e danni. Se ne può dedurre come tanto il consiglio materno a rispettare l'impegno assunto, quanto l'invito dei dignitari a trasgredirlo, conducano ad un unico dogma, la ragion di stato, mirando ad un unico fine, il mantenimento dello *status quo*: più pragmaticamente esplicito quello degli uomini di corte, preoccupati di un attacco nemico, in coerenza col sottofondo pervicace della precarietà di un potere tutto al femminile; di tono più alto, invocante il regale carisma, quello della regina madre che, nell'eventuale danno d'immagine della figlia, già paventa il profilarsi di disordini e tumulti.

Se d'altronde, relativamente al pubblico del teatro di prosa, si è fatto

²⁷ Particolare degno di nota è che la *pièce* di Pindemonte andò in scena, nella stessa sera e nel medesimo teatro, insieme al *Tieste* di Ugo Foscolo – di cui nella logica della programmazione, doveva costituire, col suo rasserenante lieto fine, il giusto *pendant* oppositivo – oltre che al *Ladislao* di Alessandro Pepoli. Su questa importante convergenza, cfr. N. MANGINI, *La vita teatrale nella Venezia di Foscolo e la rappresentazione del "Tieste"*, in *Atti dei convegni foscoliani*, III (Venezia, 1988), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 237-256 e, più recentemente, R. A. WALSCH, *Ugo Foscolo's tragic vision in Italy and England*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2014, pp. 89-90.

cenno ad una possibile conoscenza del testo di Corneille, ben più certa si può considerare la confidenza delle platee delle opere liriche con Rossini e Bellini. Se già nell'opera di Pindemonte la musica aveva, come da apposite didascalie, un suo peso specifico, sebbene secondario²⁸, tutto imperniato sul particolare rapporto parola/musica è il nuovo equilibrio che la vicenda di *Caritea* assume nel melodramma di Pola/Mercadante. Nella scansione narrativa cadenzata dalle forme di aria e recitativo, è dunque inevitabile che l'attenzione si concentri su alcuni precisi momenti salienti della vicenda. Ne sia esempio evidente il terzetto del primo atto, in cui si incontrano/scontrano don Ferdinando, addolorato per il figlio caduto in disgrazia e per la fermezza della regina nel negare il perdono; la partecipazione al suo sconforto di Rodrigo, altro capitano ambasciatore di *Caritea*, il turbamento di *Caritea*, il cui odio nei confronti di Diego è pari al suo amore per l'ignoto salvatore. Anche l'Adagio della cavatina «Ah! Se estinto ancor mi vuoi», dove un particolare ritmo basato su figurazioni puntate ben traduce lo stato d'ansia del contralto, con due intervalli discendenti di settima diminuita, caratterizzanti l'ottonario tronco «Deh, mi lascia, oh Dio morir!». Infine, ancora una cellula ritmica particolare (croma con punto seguita da biscroma) a determinare la marzialità della linea del canto di Alfonso, nel già menzionato duetto Diego/Rodrigo «La baldanza del tuo orgoglio».

Tornando all'ambito novella-teatro di parola, univoca tesi del Gibaldi, a cui Pindemonte si adegua, pur facendosi velatamente complice dello spettatore, col sottolinearne l'inverosimiglianza, permane quella per cui, a qualunque codice una prassi regale voglia uniformarsi, dal più pragmatico opportunismo alla più alta coscienza etica, aspirazioni, sogni e speranze individuali, di chi detiene il potere, restano comunque secondari o anche irrealizzabili, di fronte alle ragioni che la responsabilità del potere determina. A meno che l'estro di una *fictio*, rappresa in racconto o teatralmente dilatata, non riesca ad estendere una peripezia favolosa sino al punto estremo di fortunosa coincidenza fra ragione di stato e ragione del cuore. A voler poi dire come tale peripezia favolosa dia il meglio di sé in una novella o in una «rappresentazione spettacolosa», elemento di fondamentale messa in conto resta il divario fra gli opposti statuti tipologici della *fabula ficta* e della *fabula acta*²⁹. Statuti, almeno in questo caso, convergenti nell'eviden-

²⁸ Cfr. S. VERDINO, *Giovanni Pindemonte teatrante*, op. cit., p. 512 nota 25.

²⁹ Di tale fondamentale differenza tipologica fra discorso diegetico e mimetico non sembra tenere alcun conto Mario Petrucciani quando, registrata la fonte della *Caritea* negli *Ecatommiti*, osserva: «e non è dubbio che il Pindemonte abbia saputo dare al vec-

za conclusiva di come, proprio perché estremamente improbabile in un regime di realtà, quel «certo verisimil raro» possa e debba trovare ampia frequenza nel regno della finzione favolosa, per trarne, se ben gestito, un indubbio consenso.

chio testo maggiore articolazione narrativa e più diretta vivezza sentimentale»; notando peraltro che la *Caritea*, come *L'Elena e Gerardo*, «appartengono più allo scaltro artigianato del mestierante che alla virtù inventiva dello scrittore», cfr. M. PETRUCCIANI, *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 110-111.

LINGUA, STILE E UTILIZZO DEL METRO: I PERSONAGGI BASSI/ ALTI NELLA LIBRETTISTICA DI AURELIO AURELI*

ABSTRACT

Il saggio entra nel merito delle differenze esistenti tra i personaggi più rappresentativi delle opere di Aurelio Aureli e i personaggi minori, talvolta di semplice supporto all'azione scenica. Viene ricostruito, inoltre, il contesto storico-musicale in cui videro la luce i libretti dell'autore veneziano, nello stesso tempo, si analizzano attentamente le strutture rimiche, le specificità stilistiche e i rinvii alla tradizione poetica del recitar-cantando. Si documenta, infine, la posizione di equilibrio che Aureli assunse nei confronti della tradizione lirico-musicale e le nuove istanze che andavano caratterizzando le forme del teatro, della poesia e della musica. Ne viene fuori un quadro d'insieme in cui s'intravede quell'inquieta trasformazione artistica e concettuale che ha inizio con la seconda metà del secolo barocco, rendendo chiaramente visibili i prodromi del grande teatro veneziano del XVIII secolo.

The essay examines the differences between the most representative characters in Aurelio Aureli's operas and the minor ones, sometimes simply supporting the stage action. It also reconstructs the historical and musical context in which the Venetian author's librettos came into being, carefully analysing, at the same time, the rhyme structures, stylistic specificities and references to the poetic tradition of acting-singing. Finally, we document Aureli's equilibrium position about the lyrical-musical tradition and the new demands that were characterizing the forms of theatre, poetry and music. The result is an overall picture in which one can glimpse the restless artistic and conceptual transformation that commenced in the second half of the Baroque century, making visible the prodromes of the great Venetian theatre of the 18th century.

PAROLE CHIAVE: libretto, metro, recitato, personaggi.

KEYWORDS: libretto, acted, meter, characters.

* Di Aurelio Aureli non si conosce la data di nascita né si hanno notizie dei genitori. Originario dell'isola di Murano (Venezia), nacque nella prima metà del Seicento; l'*Erginda*, stampata per Giacomo Batti in Frezzaria, nel 1652, rappresentata presso il Teatro di SS. Apostoli a Venezia nello stesso anno, è accertato che sia stato il primo libretto da lui pubblicato. Fu membro dell'Accademia degli Imperfetti, sotto lo pseudonimo «Indifferente», a dimostrazione di come fosse ben integrato nell'ambiente intellettuale della città. Ebbe una lunga e ricca carriera nel teatro musicale: a tutt'oggi ci sono pervenuti oltre quaranta libretti firmati da Aureli, pubblicati a stampa fino al 1708, data vicino alla quale, probabilmente, si può collocare la sua morte. A tutt'oggi, nonostante approfondite ricerche, non sono riuscito a recuperare una sicura documentazione.

Aurelio Aureli fa parte di quella schiera di scrittori le cui opere si confrontarono con i momenti più alti della costruzione melodrammatica e, al tempo stesso, furono testimoni del crepuscolo della lunga sperimentazione barocca, a partire dal distacco dalle tradizionali regole aristoteliche riferite alla tragedia. In linea con i molti autori che cercano di mantenere vivo il teatro tragico per musica, senza trascurare la funzione ricreativa e d'intrattenimento¹, egli allestisce intrecci avvincenti², costruisce equivoci inventati per mantenere desta l'attenzione sulle vicende narrate, nel tentativo di ingraziarsi il pubblico borghese veneziano che affollava le sue recite musicali. Nella produzione librettistica di Aureli non viene meno l'intento di restare all'interno di un procedimento barocco volto a favorire le bizzarrie e le invenzioni che lasciavano stupiti gli astanti. Vanno ascritti a questi criteri anche le illusioni, le mendaci letture dei fatti, gli abbagli generati da apparenze ingannevoli, le mentite spoglie sotto le quali si celano personaggi, spesso molto diversi da quelli che appaiono. Elementi che servono a rendere l'idea di come Aureli, in definitiva, si allinei a quelle tendenze del secolo che raccontano la realtà del proprio tempo in chiave spesso metaforica, generando quelle occasioni di 'maraviglia' che sorprendono, nel nostro caso, lo spettatore. Né si discosta molto dalla ricerca degli effetti musicali l'uso del dialogato riprodotto nelle sue composizioni. All'interno di uno specifico procedimento linguistico, infatti, egli non disdegna affatto le tendenze in uso nella produzione poetica seicentesca, costruita su una scelta lessicale volta, molto spesso, all'ottenimento di una riproduzione musicalmente cadenzata dell'espressione.

Nel corso del Seicento è ancora in auge il toscano classicista, tenuto in piedi dalla fortuna che ebbe il *Vocabolario della Crusca*, pubblicato la prima volta nel 1612, poi nel 1623 e successivamente nel 1691. Accanto al toscano, però, si andava strutturando un lessico più moderno e maggiormente utilizzato, pertanto, gli scrittori da un lato tendevano verso le forme canonizzate dei trascorsi letterari, dall'altro si trovavano di fronte all'opportunità di aderire liberamente ai canoni linguistici che rispecchiavano il gusto e la sensibilità dei loro tempi. Venezia non si sottrae a questa dicotomia, seppure, essendo la patria del Bembo, le novità tardassero a prendere piede. Aureli non trasgredisce questa condizione e imposta la sua scrittura in buona parte vicino alla tradizione. C'è da dire anche che Venezia, nel corso del Seicento, così

¹ Nella presentazione del *Medoro*, composto nel 1658, Aureli entra in polemica con i classicisti che lamentavano il mancato rispetto nelle tragedie delle regole aristoteliche: «[...] So anch'io le regole d'Aristotile, ma studio quelle d'aggradire al veneto genio e di compiacere a chi spende».

² Sulla questione cfr. anche P. FABBRI, *Il secolo cantante*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 339.

com'era nel suo costume, si presentava come una città che accoglieva gente da ogni dove, considerato che il suo porto era una tappa importante per mercanti e viaggiatori che arrivavano in laguna. Veniva naturale, pertanto, che alcune forme gergali s'innestassero sul linguaggio comune, ricco anche di molti dialettismi che nel secolo successivo troveranno una larga esemplificazione nelle opere teatrali di Goldoni. Certo è che la varietà linguistica è stata sempre una prerogativa della città lagunare, seppure la discontinuità geografica del territorio favorisse il mantenimento di una parlata locale, cui, nel tempo, hanno attinto spesso gli scrittori veneziani.

L'attraversamento delle opere di Aureli, a partire dall'ultimo quarto del Seicento veneziano sui personaggi buffi, ha messo in evidenza alcune trasformazioni che riguardano sia il piano strutturale dell'opera sia quello più marcatamente espressivo, trovando una sintesi nei seguenti punti:

- Ripresa della prassi sticomitica, proposta in chiave ribaltata rispetto alla tradizione.
- Utilizzo di versi polimetrici per i personaggi comici, a differenza dell'uso di settenari ed endecasillabi impiegati per lo più per i ruoli svolti dai personaggi 'alti'.
- Ridimensionamento dei personaggi 'bassi'. Gli stessi risultano ripetutamente confinati nelle scene finali dei diversi atti, con una conseguenziale riduzione delle scene comiche.
- Gestione del comico rispetto al tragico, del basso rispetto all'alto.

Relativamente a quest'ultimo punto, nelle opere analizzate si osserva sempre una forte contiguità fra i diversi personaggi, proposti, metricamente e stilisticamente, in maniera molto diversa. L'idea di tragicomicità adottata dall'autore aveva trovato espressione già a Roma nel 1634 con il *Sant'Alessio* di Rospigliosi, nell'opera, però, le figure 'basse' non interagivano mai con quelle 'alte', un elemento, quest'ultimo, che, in genere, non ritroviamo nelle opere veneziane; pertanto, è da considerarsi un elemento di particolare autenticità del nostro scrittore.

Gli argomenti storici che dominano le scene della librettistica di Aureli vanno ricercati, inoltre, non solo nel teatro coevo, ma anche nel romanzo cavalleresco di stampo cinquecentesco e nel romanzo pastorale. Essi tendono, in buona parte, a rappresentare i dettami di perfezione e di lealtà morale e amorosa, mettendo in scena eroi invincibili o, per lo meno, degni di ammirazione che difendono le regole della morale in un mondo che si presenta sempre più disordinato.

Il Seicento aveva ormai deliberato la forma del melodramma completamente asservito alla musica, dominato dalle passioni amorose dei protagonisti, l'iniziale e perfetto connubio tra poesia e musica si andava

via via così sgretolando. L'opera *Il Ritorno di Ulisse in patria*, musicata dal Monteverdi sul libretto di Giacomo Badoaro³, è un esempio di come si lasci largo campo alla musica rispetto all'elemento lirico, grazie all'acuto intreccio cui è sottoposta l'azione. Era trascorso poco più di mezzo secolo dall'invenzione del genere melodrammatico ed è già possibile notare come la musica convertisse il suo ruolo di collaboratrice e interprete della poesia in quello di protagonista quasi assoluta del genere.

Si consideri, inoltre, che il Seicento è anche il luogo dove prendono sempre più piede le invenzioni delle macchine di scena, derivate dal grande successo che riscuotevano presso il pubblico le macchine da festa⁴. Gli inventori dei montaggi scenici, nel corso del secolo, erano sempre più ricercati per assecondare il gusto dominante, anche perché rompevano la monotonia della rappresentazione con repentini cambi di allestimenti, con sfoggio di mostre di cammelli, di elefanti, di cavalli, di palazzi incantati che sorgevano dal suolo e sparivano nell'aria, di carri tirati da serpenti alati, di eroi trasportati sul dorso da draghi. Si aggiunga a ciò la ricerca dei capricci vocalici dei cantanti, con l'aumento nella recitazione della distribuzione delle arie così da esaltare i caratteri virtuosi dei gorgheggi, per avere un quadro più o meno esaustivo dello spazio sempre più ristretto che ricopriva la poesia nel quadro più generale dell'opera lirica seicentesca⁵. È da queste circostanze che si origina il melodramma⁶. Si va consolidando sempre di più

³ L'opera fu rappresentata a Venezia presso il teatro dei santi Giovanni e Paolo nella stagione del carnevale 1639-1640; il successo conseguito consentì ben 10 repliche. L'evento contribuì a dare uno slancio al teatro che era stato aperto proprio nel 1639 con la messa in scena *Delia o sia la sera sposa del Sole*, dramma di Giulio Strozzi, musicato da Paolo Sacrati.

⁴ Si ricorda che le macchine da festa furono spesso il frutto di progetti di artisti famosi, messi in opera in occasione di avvenimenti sacri o profani. Una sorta di architetture decorative che videro impegnati durante il Rinascimento, ad esempio, personaggi di rilievo nel campo artistico; basti pensare a Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto.

⁵ C'è da dire che, rispetto alla produzione più matura, Aureli, inizialmente, si dimostra perplesso rispetto al crescente inserimento delle ariette nelle opere, tanto è vero che nelle *Fatiche di Ercole*, opera composta nel 1662, per i tipi di Francesco Nicolini a Venezia, denuncia: «[...] scrivo per mero capriccio e per obbedire a chi me lo comanda, e non per ambizione d'immortalarmi con quell'opere che per essere tutte composte in musica non hanno altro fondamento che l'aria».

⁶ La nascita del genere melodrammatico aveva avuto le sue origini nell'Accademia Camerata di Firenze. Un gruppo di nobili intellettuali si riuniva presso la dimora del conte Giovanni de' Bardi per discutere di vari temi, tra i quali c'era il tentativo di comprendere se nel teatro greco le tragedie fossero cantate interamente o se soltanto i cori fossero accompagnati dalla musica. Sulla questione, cfr. l'ancora valido testo, riproposto in ristampa anastatica, di A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Forni, Bologna, 1983.

la consapevolezza che essendo il canto strutturato su una serie di armonie, le parole dovessero situarsi in stretto contatto con il suono strumentale. La spinta al genere del cantato-recitato trovava una radice importante già nel rinnovamento della musica religiosa cinquecentesca, con Palestrina su tutti. I giochi contrappuntistici della rigida architettura medievale cominciavano ad arricchirsi, infatti, di un'espressività protesa a rendere manifeste le recondite inquietudini dell'anima, creando ampi spazi per quelle rappresentazioni che esulassero dalle canoniche forme musicali. A ridosso della metà del secolo, nel 1643, infine, viene rappresentata nel teatro dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia *L'incoronazione di Poppea*, su libretto di Francesco Busenello; nell'opera è possibile notare l'introduzione di elementi storici in sostituzione di quelli mitologici o favolistici pastorali, aprendo, in tal modo, una nuova strada al filone del dramma in musica.

In questo contesto storico-musicale viene a collocarsi la figura di Aurelio Aureli, un autore quanto mai prolifico che si rivelerà come un punto di equilibrio tra la tradizione lirico-musicale e le nuove istanze che attraversavano in modo ondivago le forme caratterizzanti del teatro, della poesia e della musica. Sulla ricerca mai abbandonata di un punto d'incontro tra le sonorità linguistiche e le voci strumentali, tra le esigenze delle cadenze del recitato e le armonie ritmiche delle forme musicali, il compositore struttura i suoi libretti su schemi metrici secondo andamenti già sperimentati. Nei recitativi il metro utilizzato si attesta inizialmente sulla scelta dei canonici endecasillabi e settenari a schema libero – senza disdegnare l'uso dell'ottonario –, di arie, di forme brevi dell'ode-canzonetta, generalmente strutturate su due strofe, collegate da una o più rime. Il recitar-cantando di Aureli presenta per lo più rime piane, sostenute da artifici fonici tesi a garantire l'amalgama stilistico dei significanti. La trama sonora, infatti, consolida e amplifica molto spesso le scelte timbriche, definita da una scrittura realistico-giocosa che si mantiene nei toni medi, senza scendere in formule burlesche o oltraggiose.

È possibile sostenere, inoltre, che l'evoluzione dei personaggi buffi o minori in Aureli si caratterizza attraverso un diverso uso del metro per lo più rispondente alla costruzione di ariette, piuttosto che a cadenze recitative, con un tono più leggero e ritmato, a sostegno di un andamento quasi scherzoso, rispetto al tono più alto e profondamente sentimentale sostenuto dagli endecasillabi e dai settenari che dominano l'espressione nei dialoghi dei personaggi alti. Tranne qualche rara eccezione, le composizioni di Aureli si pongono, come quelle di molti autori del periodo,

sulla scia delle innovazioni introdotte nel dramma pastorale già dal Guarini – con la rottura delle regole aristoteliche che non contemperavano la fusione degli elementi tragici con quelli comici – o nella trattazione della materia idillica dal Marino, le cui radici letterarie affondano nella poesia di Torquato Tasso. Le opere analizzate, sul piano stilistico, presentano, com'era consuetudine nel genere, riprese prosastiche del verso, seppure egli componga, come dicevo, con lo scopo di rendere il lessico funzionale allo sviluppo musicale, come chiarirà in una delle sue opere mature: «[...] Scrisse più per la musica che per la lettura»⁷.

Gli schemi retorici sono organizzati su un sistema di artificiosa tessitura retorica: repliche, anadiplosi, assonanze, consonanze, allitterazioni, paronomasie, anafore, rime interne, etc., volte ad evidenziare il dominio dell'autore sulla versificazione, proteso nella ricerca di effetti funzionali alle modulazioni delle armonie. All'interno di un sistema lirico-recitativo, pertanto, anche le parole in rima perdono una parte del loro valore strutturale, per acquistare quello di pura sonorità. Il punto è importante perché la continua propagazione del suono tende a ridurre, se non proprio ad annullare, la frattura tra parola e parole, favorendo, al tempo stesso, l'accompagnamento strumentale che, in genere, si articolava sul basso continuo. A ciò si aggiunga che nell'ultimo quarto del seicento si diffonde sempre di più l'uso delle ariette, con una forte limitazione del recitativo, in considerazione anche del fatto che in esse si andava orchestrando un andamento ritmico che tendeva a coinvolgere maggiormente il pubblico⁸.

Aurelio Aureli, forse più di qualsiasi altro librettista del suo tempo, seguiva i gusti del pubblico veneziano. Sulla scia della rottura con i grammatici classicisti operata inizialmente da Marino, perpetrata tra gli scrittori dell'intero secolo, l'autore sosteneva che la scrittura dei suoi libretti mirava a non farli riposare nelle più alte biblioteche, ma a renderli vivi offrendoli a Venezia e al suo pubblico. Nella prima metà del Seicento, gli spettacoli si presentavano fortemente condizionati dal gusto degli Incogniti⁹, organizzati intorno a trame fitte e a coppie di personaggi buffi che assumevano un ruolo sempre meno marginale nello

⁷ A. AURELI, *Il favore degli dei*, Parma, Stamperia Ducale, 1690.

⁸ Ivi, pp. 321-22. Sulla questione, cfr. anche R. S. FREEMAN, *Apostolo Zeno's Reform of the Libretto*, «Journal of the American Musicological Society», XXI, 1968, pp. 321-341; *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1981.

⁹ L'Accademia degli Incogniti a Venezia raccoglieva un gruppo di intellettuali refrattari a ogni regola precostituita, dichiarandosi ammiratori del Marino.

sviluppo della vicenda. Risulta, pertanto, in parte più agevole identificare i fattori distintivi dei personaggi comici dei libretti aureliani.

Nella seconda metà del Seicento, invece, la situazione politica a Venezia cambia, si passa dal libertinismo della Serenissima Repubblica Indipendente alla minaccia turca. Di conseguenza, negli spettacoli veneziani si cominciano a riconsiderare i temi eroici nella gravità del loro ruolo, in antitesi all'eroe effeminato, ad esempio, che spesso dominava le scene nella prima metà del secolo¹⁰. D'altronde, le incursioni dei turchi si associavano a una serie di eventi nefasti che accompagnarono il secolo XVII¹¹, le cui tracce si ritrovano nella trattazione letteraria e teatrale. Il rinvio a una storia di coraggio, pertanto, serviva anche a scuotere gli animi, fortificando lo spirito delle popolazioni, orientandole verso azioni di eroica difesa dei propri territori.

Con il cambiamento politico, la ripresa dei valori e degli argomenti ispirati al teatro classico cominciarono ad abbondare; si introducevano, sempre più spesso, nelle varie rappresentazioni personaggi eroici, soggetti di storia romana e, non ultimo, il tema della tirannide. A tal proposito, è bene ricordare che Aureli, con l'*Eliogabalo*, è stato forse il primo autore a modificare gli elementi strutturali del dramma musicale, mettendo in evidenza, in maniera negativa, i caratteri autocratici del tiranno, ma anche il profilo dei suoi antagonisti, tra questi i filosofi o le donne tenaci che lottano con orgoglio, mentre il ruolo dei personaggi comici si ridimensiona notevolmente.

I personaggi 'bassi' in Aureli sono ridotti a un massimo di due per opera e i loro interventi sono relegati nelle ultime scene dell'atto, anticipando di fatto i futuri intermezzi settecenteschi. Nella letteratura teatrale del tempo si stabilizza, inoltre, la rappresentazione furbesca che finisce per svelare chiaramente la sindrome da stato d'assedio delle classi agiate, con la presenza degli affamati che diventano sempre più aggressivi, essendo ormai ai limiti della lotta per la sopravvivenza, insieme a imbroglioni e predatori.

¹⁰ Si prenda, come esempio, il dramma *La finta pazza* di Giulio Strozzi, con musiche di Francesco Saccati, rappresentato la prima volta a Venezia il 14 febbraio 1641, nel quale Achille si traveste da donna per sedurre l'amata Deidamia. Senza dimenticare che forme parodiche del mito sono largamente diffuse già nella letteratura quattro-cinquecentesca.

¹¹ Si ricordi, ad esempio, il devastante conflitto europeo dei Trent'anni (1619-1648) – che generò la carestia del 1629 – e il focolaio italiano della guerra per la successione al ducato di Mantova.

PERSONAGGI COMICI DI AURELI COLLOCATI NEL FINALE DI ATTO FRA IL 1686 E IL 1708

Opera	Scena	Personaggio
<i>Gerone, tiranno di Siracusa</i> (1688)	scena ultima atto I	BLENO servo d'Eumene, DESBO servo di Gerone
<i>Il favore degli dei</i> (1690)	scena ultima atto I	MOMO
<i>Amor spesso inganna</i> (1689)	scena ultima atto I	BRILLO
<i>La Costanza di Rosmonda</i>	scena ultima atto I	SIMO
<i>Vizio depresso e la virtù</i> (1687)	scena ultima atto III	ALIMERA
<i>La Ninfa Bizzarra</i> (1697)	scena ultima atto I	IDRENO
<i>La Magia delusa</i> (1702)	scena ultima atto I	BLESO
<i>Diomede punito da Alcide</i> (1691)	scena ultima atto II	DESBO

Nella scrittura di Aureli a un primo sguardo non si riscontrano novità di grande rilievo, tutto sembra muoversi intorno a un uso duttile del linguaggio, fatta eccezione per qualche caso di plurilinguismo, dovuto ai travestimenti e agli scambi di identità (*topos* ripreso da Faustini), come accade a Nesbo, ad esempio, nell'*Elena rapita da Paride*. L'intromissione però di alcuni termini tipicamente veneziani nella stesura dei dialoghi (come vedremo più avanti), insieme all'utilizzo di un gergo della parlata lagunare, in particolare nei personaggi comici, contrariamente a quanto spesso si è ritenuto¹², ci consente di allineare Venezia a quelle città – come Firenze con il *Drama civile rusticale*, ma anche come Roma e Bologna – dove gli autori inserivano nella scrittura forme lessicali con inflessioni dialettali. Possiamo affiancare, inoltre, il nostro librettista a quegli scrittori i quali anticipano, seppure in fase ancora embrionale, le sperimentazioni che si concretizzeranno nel teatro settecentesco.

Analizzando il nucleo genetico dell'invenzione, la posizione di Aureli si presenta, a mio avviso, equidistante tra il vertice alto e il vertice basso dei personaggi rappresentati. Il protagonista appartiene sempre al rango elevato della società, cui fa da contraltare il servo sciocco o furbo, rappre-

¹² P. Fabbri (*Il secolo cantante*, cit., p. 97) riferisce come unico caso l'*Orondea* di Giacinto Andrea Cicognini: «Rarissimo invece, in ambito veneziano, il ricorso al dialetto. Il solo caso che si può citare – e che parrebbe essere anche l'unico – è il breve inserto compreso nel vaneggiamento dell'ubriaco Gelone nell'*Orondea* di Cicognini (I, 12)».

sentante simbolico di una plebe considerata sostanzialmente composta da furfanti. L'impressione è quella di trovarci di fronte a personaggi buffi che sono spogliati di ogni pietà o meglio che non inducono nello spettatore moti di compatimento, ai quali si addice un linguaggio fatto di dialoghi brevi e ambigui. I personaggi 'alti' invece riflettono modalità stilistiche e linguistiche ascrivibili a notazioni colte.

Un diverso approccio, rispetto all'impostazione tradizionale, che in maniera significativa copre tutta la seconda parte del Seicento, a partire dalle opere degli anni Quaranta, è possibile notarlo nello sviluppo del linguaggio dei personaggi buffi nel dramma per musica. Aureli è in parte testimone di questo processo, il tentativo, infatti, è quello di cercare, nell'attraversamento di alcuni drammi che egli scrisse tra il 1687 e il 1708, di delineare gli elementi formali, stilistici e metrici che sono alla base di quel passaggio che vede ormai il declino dell'esperienza barocca, mentre il teatro per musica occhieggia ai nuovi stilemi che ormai s'intravedono sempre più chiaramente all'orizzonte.

Nel *Vitio depresso e la Virtù coronata*¹³ è possibile notare come nella scena XI irrompa Alimera, serva di Celia, figlia del senatore romano Settimio, che introduce nel recitato una serie di espressioni che riproducono il parlato comune. L'evento va considerato in relazione al fatto che i personaggi minori riportano sulla scena un linguaggio semicolto, caratterizzato da un'immediatezza dialogica, connotata da formule linguistiche semplici, talvolta vicine alla parlata veneziana. Nelle battute dei personaggi bassi, però, non mancano sporadiche presenze di versi canonici e riferimenti a figure mitiche, eroi o personaggi dell'antichità, in particolare nell'adozione di analogie che l'autore utilizza per semplificare l'andamento narrativo.

¹³ L'opera fu stampata a Venezia, F. Nicolini 1687 e rappresentata nello stesso anno al Teatro S. Angelo. Personaggi: Eliogabalo: Imperatore di Roma. Alessandro Severo: cugino di Eliogabalo. Perenio: giovinetto Cavaliere persiano amico d'Eliogabalo. Settimio: senatore romano. Celia: Figlia di Settimio. Fulvia: favorita d'Eliogabalo. Emiliano: Duce Romano. Alimena: schiava, serva di Celia. Leno: servo d'Eliogabalo. Bacco: dio del vino, del piacere dei sensi e del divertimento. La trama riprende un argomento storico, dichiarando Eliogabalo uno tra gli imperatori più lascivi, dedito ai vizi più abominevoli della storia di Roma. Tra le azioni ritenute stravaganti, Aureli introduce: la concessione del senato alle donne, la continua partecipazione ai conviti, più di Lucullo, lo spostamento alla notte delle operazioni normalmente svolte di giorno, lasciarsi trainare su un carro d'oro tirato da uno stuolo di donne lascive, etc. Il giudizio di Aureli è profondamente negativo sull'imperatore, tanto da definirlo un mostro, segnalando con soddisfazione la sua fine a opera dei soldati che lo ferirono a morte e lo scaraventarono nel Tevere, acclamando il nuovo re Cesare Alessandro Severo, cugino di Eliogabalo.

L'abbassamento di alcune figure classiche impiegate verso azioni che esulano dal mito, completamente rivolte agli aspetti patetico-sentimentali, tende, infine, a deformare la visione che la letteratura antica ci ha lasciato di alcune specifiche figure.

Aureli si mantiene, in linea generale, sempre su un'esposizione linguistica di tipo tradizionale, incuriosisce, pertanto, il fatto che ci si trovi, talvolta, di fronte a un'intromissione improvvisa di storpiature linguistiche che andrebbero associate, probabilmente, al tentativo di specchiare nella rappresentazione, attraverso il parlato-recitato, la realtà di una città portuale come Venezia in cui dominava una pluralità idiomatica. Va notato, però, che anche in questi sporadici casi non si crea una linea di demarcazione netta tra il gergo e la parlata ufficiale, allo stesso modo di quanto accadrà in Goldoni, in cui le due forme non si porranno in antitesi, bensì si integreranno. In Aureli, infatti, nell'opera sopracitata, convivono accennate alterazioni lessicali locali con il toscano, tipiche dell'ambiente veneziano, riflettendo nel libretto la ricchezza delle variegata stratificazioni sociali: nobili, borghesi, mercanti e popolani. È possibile ipotizzare, pertanto, che le pur sporadiche modificazioni linguistiche di Aureli anticipino gli aspetti che caratterizzeranno, in parte, la Commedia dell'Arte nel Settecento, dove convivranno piani alti, medi e bassi, all'interno di una colloquialità salottiera, tendente a un livellamento tra i vari personaggi.

Quando s'incontrano i personaggi bassi che dialogano insieme, notiamo – come accade nel *Vizio...*, Scena VIII, atto III – come il discorso sia sempre sostenuto da una serie di versi vari, con i senari che fanno da sostegno al discorso di Alimera, con espressioni che, come dicevo, pur mantenendo forme toscanizzate, già rivelano la tipizzazione dell'area settentrionale e, in particolare, veneziana: «Nun partir, qui fermar/Se vuler ti veder», con distici di senari in attacco e un settenario in rima con l'endecasillabo a concludere: «Più di un liquor soave/di cantina real mi tener chiave». Si noti ad esempio come il *nun*, pur attestandosi nella tradizione toscana con la presenza di *u* invece di *o* in parole che vengono usate prevalentemente in posizione proclitica (vd. l'antico *uve* per *ove*, *duve* per *dove*, *nun* per *non*, etc.), aveva ormai preso nelle forme auliche l'uso della vocale *o*, mentre invece in molte parlate settentrionali, nelle forme dialettali, aveva mantenuta la *u*¹⁴. Allo stesso modo, si osservi l'adozione della *o* in *vuler*; a uguali fenomeni linguistici tipici dell'area padovana e, più in generale, settentrionale si potrebbe riportare anche la scelta del

¹⁴ Sul vocalismo, cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, traduzione di S. Persichino, Torino, Einaudi, 1966, p. 165.

ti, in alcune particolari zone, infatti, *me* e *te* furono sostituiti anticamente da *mihì* e *tibi*, trasformatisi successivamente in *mi* e *ti*¹⁵. Le tipizzazioni si ripetono nel corso dell'opera, a ulteriore esempio, nella scena XI, sempre Alimera pronuncia tutte le parole che richiedono la *o* con la trasformazione in *u*: *lettu/letto*, *ura/ora*, *nu/no*, *Signura/signora*, *spessu/spesso*, *ludar/lodar*, *poco/pocu*. Da segnalare, inoltre, la funzionalità di tali scelte anche in rapporto alla scorrevolezza del recitato con il rimbalzo dei suoni vocalici e consonantici simili all'interno di un lessico che si ripete negli elementi fonici. Ovviamente, il contenuto si mantiene su aspetti di contorno, si discute del bere e di promesse vuote, talvolta, con riprese quasi comiche; mi riferisco, ad esempio, alla scena XVI, atto III, dove Alimera invita Leno a fuggire e lui risponde: «Io corro/ a celarmi in cantina in una botte».

Nella scena VI del *Gerione tiranno di Siracusa*¹⁶, Aureli fa parlare il servo Bleno, nel dialogo con Eumene, attraverso una serie di sminuzzature delle battute, causate dalla balbuzie del servo, riproponendo in chiave puntillista il procedimento sticomitico. La parte dialogica del dramma greco o latino prevedeva, infatti, che due attori recitassero un verso per ciascuno alternativamente; tale pratica era considerata come un virtuosismo e di concitata drammaticità. Aureli, pertanto, capovolge la prassi tradizionale, spezzando il quadro scenico, fino ad allora strutturato su dialoghi in cui dominavano i canonici versi di endecasillabi e settenari, per incastrare sul recitato una serie di *repetitio* dal sapore comico-burlesco: «Ca, cà/ cade?» interviene Eumene in aiuto di Bleno. Ma Bleno continua: «Nò nò. Cà cà cà cà/calcàr desia queste arenose sponde»; in una formulazione metrica che alterna un senario all'endecasillabo. Le rime sono piane e continuano con l'ingresso di Eumene che recita nella forma dei personaggi alti.

La scena VII vede ancora protagonista Bleno che si rivolge a Eumene con una serie di battute che mettono in luce il comportamento buffo nell'atteggiamento da gradasso, mediante una serie di minacce ipotizzate: «Se Hierone cò cò,/cò cò cò cò contende/ a te Signor lo scetto, io se mai posso/in battaglia incontrarlo/con questa spada mia/uvò sbù sbù, sbudellarlo/e svenato ch'io l'abbia/per poter dopo morte/batterlo ancor, lo scortico al sicuro,/e della pelle sua faccio un tà tà,/tà tà, tarapatà, faccio un tamburo». Il metro, come si può notare, oscilla dal senario iniziale al settenario e all'endecasillabo tutti in successione, per poi stabilizzarsi con vari settenari e con l'endecasillabo in chiusura. I versi si chiudono con

¹⁵ Ivi, p. 137.

¹⁶ L'opera fu pubblicata nel 1688 a Parma, presso la Stamperia Ducale.

parole piane e non presentano rime sistematiche, tranne in *-uro* (*sicuro/tamburo*); molteplici invece sono le omofonie che contribuiscono a rendere musicale il recitato, cadenzando sulle accentazioni, sulle allitterazioni e sulle consonanze il ritmo recitativo. In questo tipo di personaggio si può notare come Aureli, anche in maniera originale, introduca una sfilza di simmetrie strutturali, poggianti su una serie di grottesche promiscuità lessicali, tali da rendere buffa la scena che nel contenuto sembrerebbe contenere una sorta di promessa alla fedeltà eroica di Bleno verso Eumene.

Nella parte finale del I atto del dramma pastorale *Amor spesso inganna*¹⁷, troviamo il pastore Brillo che con un archibugio gira sulla scena, cercando di colpire l'uccello Cuco¹⁸ che si nasconde tra gli alberi. Ancora una volta, Aureli, nella forma del dramma pastorale, evita di inserire personaggi marcatamente buffi, creando, però, con la figura di un pastorello quei tratti equivalenti che già abbiamo segnalato nell'opera precedente.

La struttura metrica dell'intervento di Brillo, nel caso specifico, è composta di una catena di settenari, con qualche endecasillabo in chiusura delle strofe, che rendono agevole il canto, sostenuto da una serie di rimandi fonici che facilitano il recitato, permettendo al cantante di esprimersi al meglio.

Si ritrovano nella composizione una sequela di minute frequenze, all'interno di esibite strategie sonore, costruite su incroci di singole vocali o consonanti, in accordo o in dissonanza, sui valori fonosimbolici rappresentati dalla riproduzione del grido del cuculo, posizionato all'interno del verso. Si notino, inoltre, le reiterate allitterazioni che precedono le parole in rima, come già rilevato nelle opere precedenti, e il tono scherzoso che accompagna il tentativo di colpire l'uccello di Brillo, sostenuto dal desiderio di cucinarlo per soddisfare il suo appetito.

Nella missiva rivolta al lettore, all'inizio del dramma in musica *Il favore degli dei*¹⁹, Aureli, seppure all'interno delle stereotipate convenienze in cui si dichiara poco avvezzo alla scrittura, sottolinea alcuni aspetti della sua

¹⁷ L'opera – stampata presso la Stamperia Ducale di Parma nel 1689 e musicata da Bernardo Sabadini – fu rappresentata nel Teatro Ducale di Parma.

¹⁸ Il cuculo. Per il termine utilizzato nel dialetto veneziano, vd. G. PATRIARCHI, *Vocabolario veneziano e padovano, co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, Stamperia Conzatti, 1775, p. 98.

¹⁹ Stampata nel 1690, presso la Stamperia Ducale di Parma, fu musicata da Bernardo Sabadini e rappresentata nel Teatro Ducale di Parma per celebrare le nozze del principe Odoardo II, primogenito del Duca di Parma, con Dorotea Sofia di Neoburgo, Parma 1690.

poetica, completamente rivisitata rispetto alle sue prime opere²⁰: «[...] m'avria parso commettere un grand'errore a non procurar di possedere ogni studio nella facilità dei versi e nei metri dell'Arie, per dar materia al Compositore della Musica di farti godere delle loro soavissime voci».

In effetti, i libretti d'opera non possono essere considerati esclusivamente dal punto di vista poetico, perché si negherebbe la funzione di mediazione che il libretto esercita tra parola e musica, tra musica e teatro, tra i sentimenti raccontati e la loro traduzione sonora. Nella scena settima, atto I, ad esempio, ancora in *Il favore degli dei*, Aureli costruisce una canzonetta intorno alla recitazione di Momo, strutturata su due strofe composte di undici versi tutti settenari, disposti in distici e, nella parte finale della strofa, in rime alternate; il congedo di otto versi viene anticipato da un endecasillabo ripreso al quarto verso dello stesso e riproposto in chiusura.

Momo è il pastorello minore del dramma pastorale, confinato alla fine dell'atto, pertanto, è da considerare come il corrispondente del personaggio buffo nelle rappresentazioni che hanno un lato comico. È interessante, però, analizzare la versificazione assegnata a Momo, alla luce dell'affermazione dell'autore di cui sopra, dove spiega i motivi delle sue scelte retoriche e stilistiche. Non ci sono rime sdruciole, come già riscontrato in precedenza in questo dramma, mentre sono distribuite, con grande attenzione, i rimandi rimici interni. Nella brevità del settenario, infatti, troviamo spesso anticipati i suoni che caratterizzeranno le parole in rima: *Non son più i numi*₁; *De i Templi ai sacri Tetti*₄ (con ripresa del gruppo sillabico in radice); *Son perduti i rispetti*₃, etc. Il testo, quindi, si pone al servizio della buona riuscita del cantato e dell'accompagnamento musicale, creando qua e là gradazioni più dense di urti sonori; altre volte, gli esiti aspri sono temperati da scelte lessicali con sonorità dolci o gravi. L'uso delle rime si configura, infine, come intarsio di una costruzione contornata da rimandi fonici che ben si sposano con il sostegno della musica, mettendo in mostra le qualità dei cantanti.

Nel Dramma per musica *Diomede punto da Alcide*²¹, a proposito dei personaggi bassi, Aureli, ripropone un'espressione che aveva utilizzato circa quarant'anni prima nell'*Erismena*, nel dialogo tra Alceste e la vecchia nutrice, definendo, quest'ultima, all'inizio della scena sesta, «donna fatta». Si ricorda che la formula «donna fatta» è importata dalla parlata popolare ancora oggi in uso.

²⁰ Vd. la premessa alle *Fatiche di Ercole*, op. cit., nota 5.

²¹ L'opera fu stampata a Venezia, presso Niccolini, nel 1701, musicata da Tomaso Albinoni e rappresentata presso il Teatro Sant'Angelo a Venezia.

Nel *Diomede*, nella scena II, atto II, si articola un dialogo tra Desbo, servo di Ercole, e Zelta, serva della principessa Erisbe:

DELBO: Amica, avresti a caso
Ercole qui veduto?
ZELTA: Alcun non vidi.
D.: No?
Tanto n'andrò girando
Ch'io lo ritroverò.
Qual è il tuo nome?
Z.: Zelta
Serva di Erisbe.
D.: Et io il gran Desbo sono
Servo di Alcide.
Z.: Or ti conosco al tuono,
D.: Addio vecchietta.
Z.: che vecchietta? Audace,
Così meco si tratta?
Vecchia dirmi non puoi, *ma donna fatta*.
D.: (che pazza! Con costei,
voglio prendermi gioco) e non t'avedi
ch'io da scherzo parlai?
Z.: Dico ben, che se mai
Per offendermi ciò tu detto avessi,
Vorrei farti ben io
Tosto pagar della tua audacia il fio.

Il dialogo continua nella riproduzione dell'alternanza di una battuta tra i due personaggi, all'interno di un procedimento strutturato su una serie di convenevoli che evidenziano il tono ironico e scherzoso del dialogo. Il recitar-cantando è sostenuto, anche nelle ultime battute, da una serie di assonanze e consonanze (*Servitor mia patrona/ Serva vostra*, o *Signore/Non merto tanto onore./È questo obbligo mio / Signora Zelba/ Signor Delbo/ Addio*) che rendono la strofa conclusiva dell'atto gradevole e, come evidenziato, orientata a semplificare le entrate canore con formule espressive – nelle ripetizioni lessicali, talvolta in chiave rimica anche nella radice delle parole –, favorendo di fatto l'armonia musicale del recitato, sposando – in maniera sincronica – gli accordi delle partiture. Questi elementi strutturali sono, d'altronde, pensati proprio in funzione di una *combinatio* tra parole e musica, così da consentire di esaltare le qualità espressive dell'attore-cantante.

*La Ninfa Bizzarra*²² presenta gli stessi personaggi del dramma pastorale *Amore e Gelosia*, unitamente all'ambientazione in Arcadia, con i tipici scenari di luoghi boscherecci. È utile rilevare come il modo di utilizzare la struttura lessicale in supporto alla parte musicale sia continua nel tempo. Si noti, a mo' di esempio, come nel secondo atto, scena II, il lessico venga scelto anche per proporre una continua sonorità che riecheggia nella catena versificatoria: «E solo Ergisto solo/Non sentirà nel cor fiamma d'amore?/Cupido non conosco,/Non so cosa è l'amar e se pur amo,/Amo solo ferir le fere in bosco/Ah, che fera più cruda/ di te non v'è ne l'abborrir chi t'ama». A testimonianza di quanto già segnalato, si vedano, inoltre, le costruzioni rimiche in radice (*amar*→*amo*→*ama*; *ferir*→*fere*→*fera*), l'anadiplosi a chiusura e inizio dei vv. 4/5 (*amo./Amo*), l'assonanza ripetuta, pure con variazione grafica, in *te*→*v'è*→*ne* e la rima interna, anche ricca, *ferir*→*abborrir*; si osservino, infine, i suoni consonantici iterati nei lemmi segnalati.

La scena ottava si apre con il dialogo tra due personaggi minori, i due pastorelli amici e amanti di Clori. Il ritmo è scandito dall'abituale uso dei quaternari specchiati nell'ottonario che in Aureli si ripetono, tanto da poter affermare che rientrano in una casistica precisa del suo modo di distribuire il metro tra i vari personaggi. «Son amante e son contento/del tormento/che Amor mi dà./Son tra lacci e pur io godo/di quel nodo/che stringendo il cor mi va». Ovviamente, il tono è meno profondo, tutto si gioca sull'andamento cadenzato costruito sugli accenti di 3^a e di 7^a che determinano una sequenza ritmica sostenuta dai rinvii fonici ripetuti e una serie di consonanze e assonanze che determinano la musicalità cui si è fatto riferimento.

Il dramma per musica *La magia delusa*²³ riprende i grandi temi omerici costruiti intorno alla figura di Ulisse, che, vagando senza riuscire a tornare a Itaca, approda sull'isola di Circe, la quale rimarrà delusa dall'amore negatole dall'eroe omerico. Allo stesso modo, il giovane cavaliere Evandro soffrirà per il sentimento non corrisposto da Climene, addottrinata all'arte magica da Circe. In questo dramma il personaggio minore è Bleso, il servitore di Ulisse che trova uno spazio di recitazione più ampio nella scena XIII, alla fine del I atto.

²² A. AURELI, *La Ninfa Bizzarra*, Venezia, F. Nicolini, 1697, musicata da Marc'Antonio Ziani: Sul frontespizio era riportata la seguente dicitura: «Da rappresentarsi nel mese d'ottobre in novo teatro eretto al Dolo sopra la Brenta per ricreazione di Nobilissima Compagnia di Veneti Cavaglieri l'anno 1697». Clori ninfa cacciatrice, bizzarra, in namorata di Ergisto; Ergisto pastore giovinetto innamorato di Aurinda; Aurinda sorella di Clori; Idreno pastore cieco e geloso marito di Aurinda; Alcasto e Niso pastori amici amanti di Clori.

²³ Stampata a Venezia nel 1702, per Marino Rossetti editore, con l'avviso «da rappresentarsi nel teatro di Treviso».

Le battute di Bleso sono strutturate in un metro vario, così come si conviene per la trattazione di sentimenti e di consigli che il servitore rende a Ulisse. Il tono è spesso d'implorazione e il dialogo si fonda su esclamazioni e interrogativi. Né mancano formule di assillabazione che legano un dialogo che non presenta rime alla fine del verso, ma continui sono i richiami rimici interni, con *repetitio* (*Signor/Signor* in sede centrale del verso, *torna/torna*, all'inizio e alla fine del settenario) e rime interne (*Signor/cor*). La scena XVII che chiude il primo atto, ripropone una breve arietta che vede ancora protagonista Bleso. In essa il tono è festoso, sostenuto da una serie di vezzeggiativi e rime in distici. «Giardiniere vezzosette/su, su amiche leggiadrette/ Festeggiate/Carolate/Sin che siete in verde età/quando il labbro corleggia/quandi volto april fioreggia/Non gioir è vanità/giardiniere...». E il coro riprende a cantare l'inizio della strofa.

Dieci anni prima Aureli aveva affrontato lo stesso tema in *Circe abbandonata da Ulisse*²⁴, presentato, però, in forma parodica. Fleria e Bleso entrano danzando nel salone preparato sulla scena; Fleria: «Stringi piano/quella mano;/ciò mi par poca creanza». Blesio: «Oggidi/suol far così,/con le ognun che danza». Fleria: «Io non vo' tanta baldanza». Blesio: «Credi forse che Ulisse/or danzando non stringa/la bianca mano a Cice?» Fleria: «Circe vuoi dir». Blesio: «Sì, Cince». Fleria: «Circe si dice». Blesio: «Pensi,/ch'io dir non sappia Ciricc?». Il tono dei personaggi bassi si articola, come si può notare, in un dialogato stringatissimo, chiuso, spesso, in una battuta che coincide con una sola parola. Se, però, sul piano letterario la diversità della struttura del verso delle figure minori si presenta distante dalla versificazione prodotta dai personaggi alti – troviamo, a volte, risolto l'intero emistichio in un trisillabo (*Oggidi*) –, sul piano del canto il recitato apre alle volute dei vocalismi che aiuta, insieme all'andamento comico, a stemperare le atmosfere patetiche che la suggestione della vicenda amorosa presenta.

Nel dramma pastorale per musica *Amore e gelosia*²⁵ l'azione pastorale

²⁴ L'opera fu stampata presso la Stamperia Ducale di Parma, nel 1692, musicata da Bernardo Sabadini, maestro di cappella del duca, per essere presentata nel Nuovo Teatro di Piacenza intitolato a Ranuccio Duca di Parma e di Piacenza.

²⁵ Melodramma rappresentato per la prima volta a San Giovanni in Persiceto, Teatro de' signori Accademici Candidi Uniti nel 1729, musicata da Buini Giuseppe Maria (02/02/1687 - 13/05/1739). Dramma pastorale per musica in 3 atti pubblicato a Venezia nel 1729. L'azione di questa pastorale si finge in Arcadia. Personaggi: Clori ninfa cacciatrice, amante di Ergisto; Aurinda sorella di Clori, sposa d'Idreno; Ergisto pastore, amante di Aurinda; Alcasto pastore, amante di Clori; Niso altro pastore, amante di Clori; Idreno pastore cieco e geloso, sposo di Aurinda.

si finge svolta in Arcadia, è possibile notare già in apertura della scena prima l'entrata di Clori che enuncia subito il tema, ponendo nei due ottonari d'ingresso, con accento di 3^a e di 7^a, le parole in rima *bendato/innamorato*, dando subito l'indicazione verso chi è rivolta l'invocazione della protagonista. Il dio bendato, infatti, nella mitologia era Amore che girava con l'arco e la faretra per colpire nell'assoluta cecità i cuori degli amanti, la posizione in rima con l'aggettivo *innamorato* completa la condizione interiore vissuta da Clori. A chiusura del quadro del dramma amoroso, viene richiamata l'immagine del cinghiale che infesta l'idillica terra dell'Arcadia. Il cinghiale, nella mitologia rappresentava un simbolo del pericolo in agguato. Tra le varie iconografie del suino, infatti, non bisogna dimenticare il mito greco in cui si racconta la fuga degli dèi dall'Olimpo, durante lo scontro con i Titani, e del fatto che, per non essere scoperti, si trasformarono in animali: Ares, il dio della guerra, scelse di trasformarsi proprio in un cinghiale.

Nella parte finale della scena I, atto I, Clori recita: «Augellin, che semplice/Dolce canta e ratto vola/dall'abete al faggio, al mirto,/Al garrir del vago spirito». È il primo di una serie di ottonari recitati da Clori, dopo un'alternanza di endecasillabi e settenari, interrotti dal quinario sempre pronunciato da Clori ad Egisto. Si ricorda che il quinario era usato in un contesto di endecasillabi e settenari nella versificazione teatrale cinquecentesca, mentre strofe di soli quinari fanno parte del repertorio di forme dell'ode-canzonetta che troviamo nel Seicento. Interessante, in Aureli, si rivela sempre l'adozione dell'ottonario, se consideriamo che nella poesia antica era stato utilizzato in maniera sporadica (mi riferisco a qualche salmo di Sant'Agostino, ad esempio), così come nella tradizione duecentesca (Iacopone da Todi o in alcuni esempi della poesia provenzale), poi era caduto quasi completamente in disuso. La canonizzazione di Dante e Petrarca del settenario e dell'endecasillabo, infatti, confina l'ottonario solo nella poesia per musica religiosa ed è solo nel Seicento, con Chiabrera, che viene ripreso. Aureli, pertanto, si ricollega a questa tradizione lirica con una scelta quanto mai decisa, anche in linea con alcune formule innovative adottate nella contemporaneità letteraria, sempre in stretta connessione con l'opera musicale secentesca.

Alla fine della scena Terza, Aurinda, rivolgendosi a Egisto, conclude l'endecasillabo con un termine che sicuramente non rientra nelle corde dell'aulicismo sei/settecentesco: «Sarò sempre al tuo amor sorda e titrosa», nel senso di riottosa. Costruita sulle innovazioni che allora offriva la sperimentazione lirica, l'opera si presenta varia nella scelta metrica, ripren-

dendo da un punto di vista lirico alcune forme dell'ode-canzonetta del citato Chiabrera, ricavata dall'antica tradizione trobadorica²⁶. Mi riferisco, in particolare, all'uso del quaternario in combinazione con l'ottonario; il primo, infatti, ripetuto con la ripresa dell'accento situato in 3^a, finisce per equivalere a un doppio quadrisillabo:

Vezzoso, setto,
placido, setto,
Senza laccio quell'augello,
Senza gelo quel ruscello (scena X atto primo).

Nella prima produzione di Aureli le differenze stilistiche sono più evidenti tra linguaggio alto e linguaggio basso, mentre nella scelta del metro rispetta le regole tipiche delle strutture liriche adeguate all'importanza dei personaggi. Nell'atto I, scena seconda, dell'*Erginda*²⁷, ad esempio, viene riportato il dialogo tra Elcasta e Argimene, strutturato su un impianto versificatorio polimetrico, con una dominanza degli ottonari, alternati a senari e a settenari, all'interno di un tono buffo e scherzoso derivante dall'equivoco che vede Elcasta innamorata di Algimene, creduto un giovane paggio. Da sottolineare il francesismo *Garzon* (derivante da *garçon*) nell'enunciato di Elcasta (sarà sempre chiamato con lo stesso appellativo nel corso dell'opera), cui segue un ottonario in rima con il settenario, dove l'effetto linguistico scopre un tono basso («dubito a tal preferenza/perder la continenza»).

Nell'opera, durante la recitazione di Rodoaspe, regina amazzone, il tono tende a spostarsi verso la composizione aulica, sostenuta solo da endecasillabi e settenari, perdendo la polimetria che caratterizza gli altri linguaggi.

Scena terza: Argimene – «Torna a splendor in ciel / il sol con suoi bei rai, / ma da me non parte mai / quella nube di dolore / che mi fulmin in sen l'anima e 'l core, / forza è che al mar ii torni, / chi sa, chi sa che l'onde/

²⁶ Si veda l'anonima canzone *Rosa aulente*.

²⁷ *Op. cit.* La storia si svolge in Sitacene, metropoli dell'Assiria. Prologo, Personaggi: La Notte, Eolo (dio dei venti), Noto (vento del sud, portatore delle tempeste di fine estate e inizio autunno). Erginda: principessa di Media innamorata di Gemmiro, sconosciuta in abito di valletto, sotto finto nome d'Argimene. Gemmiro: creduto figlio d'Elcasta, amante d'Erginda. Elcasta: vecchia che s'innamora di Argimene. Rodoaspe: Amazzone Regina di Lenno, innamorata di Gemmiro. Clitarco: re di Assiria, innamorato di Rodoaspe. Clerilda: dama di Rodoaspe, s'innamora di Argimene. Fileno: Giardiniere regio, innamorato di Clerilda. Beneno: gobbo etiopo, scudiero di Rodoaspe.

impietosite del mio caro bene / nol portassero vino a queste arene». Il registro patetico-sentimentale è rinforzato dalla canonica alternanza tra il settenario e l'endecasillabo, sostenuto anche dalle parole in rima *core* / *dolore*, mentre il cantato si avvale della *repetitio* al v. 7 («chi sa chi sa che») e dalle allitterazioni diffuse nell'endecasillabo al v. 5 (*che mi fulmin in sen l'anima e 'l core*), caratterizzate dal suono velare della *c* in apertura e chiusura del verso, dalle combinazioni *mi*, ripetute per palindromo in sede di 4^a e 8^a, dalle alveolari laterali (*l*) atte a scandire un ritmo cadenzato, utili a rimarcare il dolore per il destino dell'amato. Nella scena sesta il discorso di Gemmiro è introdotto da una serie di senari, costruiti sugli accenti di 2^a e 5^a.

L'*Erismena* è il secondo dramma per musica di Aureli Aurelio²⁸. Erimante, re dei Medi, è l'unico ad avere un'identità certa. Il dramma apre dei percorsi labirintici, nel senso che è difficile districarsi nelle invenzioni del librettista, Abbandonati gli dèi, i personaggi mitologici o storici, l'opera si concentra su una varia umanità in cui tutti sono spinti dal desiderio

²⁸ Pubblicato a Venezia, presso Giuliani Andrea in Frezzaria, nel 1655, fu musicata dal M^o Giacomo Cavalli. Una copia è custodita a Venezia, presso la Biblioteca della Casa di Goldoni; sempre a Venezia, si trova una copia presso le Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini e un'altra presso la Biblioteca Marciana; a Milano si trova una copia presso la Biblioteca Nazionale Braidense. Una copia è anche a Novara, presso la Biblioteca Comunale Carlo Negroni. Fu rappresentata la prima volta nel 1655. *Erismena* ignota figlia di Erimante; Idraspe, principe spagnolo, finto Erineo coppiere d'Erimante; Aldimira ignota sorella d'Idraspe in abito da schiava; Clerio Moro suo confidente; Alcesta, vecchia sua nutrice; Orimeno, principe di colco (la Colchide: Era questo il nome antico di una regione caucasica situata sul Mar Nero e compresa tra la catena del Caucaso, l'Iberia e l'Armenia: una zona paludosa e insalubre, percorsa dai fiumi Fasi e Acampsi; Argippo suo servo; Flerida donna del serraglio; Diarte suo capitano; Oriste, Generale dell'armi de' Medi; Custode delle prigioni; Coro dei soldati d'Erimante. La trama: Al re Erimante compare in sogno un cavaliere straniero che gli usurpa la corona (scena I); Erismena, alla ricerca dell'amato, ma indefele Idraspo, si traveste da guerriero armeno (scena 2) e cade ferita in mano ai Medi (17); Erimante riconosce in costui il cavaliere del sogno e lo vuole mandare a morte (18) Il sogno, che è un oracolo, alla fine s'avvera: Erismena succede al genitore). I personaggi che animano la scena sono i seguenti: Erimante re dei Medi (Antica popolazione iranica, stanziata almeno dal 9° sec. a.C. nella regione nord-occidentale della Persia, da essi denominata Media, che occupava l'area compresa tra le odierne città di Kemanshah (Nel Kurdistan) e di Hamadan, l'antica Ecbatana; era confinante con la Mesopotamia, l'Armenia, il Caspio, la Perside e la Susiana) Nel mito greco sotto tale nome ritroviamo due guerrieri entrambi schierati nell'esercito troiano contro i greci (guerra di Troia) ed uccisi a poca distanza l'uno dall'altro: feroce combattente di parte troiana, che in battaglia affrontò l'eroe di Creta, partecipante alla famosa guerra, Idomeneo, che lo uccise conficcandogli la sua lancia nella cavità orale.

amoroso. L'intricata vicenda ha come elemento centrale Erismena, una ragazza armena abbandonata alla nascita che si traveste da soldato ferito per ritrovare il suo infedele amante Idraspe. Scoprirà poi di essere la figlia del tiranno Erimante, il quale ha avuto in sogno il presagio che il nuovo venuto tenterà di usurparne il trono e allora fa imprigionare il guerriero e ne ordina l'avvelenamento. Sebbene abbia già altri pretendenti, la schiava Aldimira, che si scoprirà anche lei principessa in quanto sorella di Idraspe, si innamora del soldato/Erismena con le immaginabili conseguenze. Se si aggiunge che nella vicenda oltre agli Armeni compaiano Medi e Iberi, ci si stupisce ancora una volta di come si possa sbrogliare la matassa e arrivare al lieto fine di prammatica. Ma nulla è impossibile nell'opera barocca e qui il librettista sa abilmente districare le complesse vicende.

La prima scena dell'atto I, basata su un dialogo tra Erimante e Diarte, presenta una struttura polimetrica, organizzata in due terzine di settenari e una di endecasillabi di schema abb cdd DEE, la risposta si compone di una terzina ABA e di due distici uno di settenari di schema cc e uno di endecasillabi di schema DD, strutturati in modo da favorire le forme recitative e quelle del cantato.

Nella scena seconda, all'invocazione di Erismena, travestita da cavaliere, contro il destino che la fa soffrire, risponde in chiave comica il servo, il quale si professa poco avvezzo alla fatica (*Benche odii la fatica*), ciononostante si rende disponibile ad aiutarla; per poi aggiungere, nella prosecuzione del dialogo, di non avere fretta di riposarsi prima, nel frattempo che lei respiri.

Nella scena quarta del I atto, ad esempio, il vezzeggiativo utilizzato da Aldimira nel verso 4 (*amorosetti*) può ascrivere a una forma di linguaggio basso. In contrapposizione, per meglio comprendere la differenza, troviamo nella scena V Flerida che definisce *bel Sol* l'oggetto amoroso. Il riferimento è significativo perché l'espressione affonda le radici nella tradizione aulica, trovando l'archetipo in Petrarca. Il poeta aretino, infatti, usa il sintagma *bel Sol* per definire la luminosità della sua Laura, superiore a quella del sole²⁹, *topos* diffusosi poi nella poesia petrarchista del Cinquecento fino alla consacrazione in Marino, il quale, nelle *Rime amorose*, nel sonetto n. 13, *Allo specchio della sua donna*, scrive: «l mio bel sol senza alcun velo allo stesso modo».

²⁹ F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 326, v. 10: «quasi d'un più bel sol, s'allegra et gloria». L'idea della luminosità di un doppio sole è anche in DANTE, *Paradiso*, I, v. 63: «avesse il ciel d'un altro sol addorno». Marino, nelle *Rime amorose*, più volte utilizza l'espressione *il bel sol* rivolto alla sua donna; come ulteriore esempio si riporta il v. 2 del son. n. 28 in cui scrive: «A l'aura il crin, cha l'auro il pregio ha tolto, sorgendo il mio bel sol del su' oriente».

Alla forma bassa si avvicina anche la già citata espressione pronunciata da Alcesta, la vecchia nutrice, quando si definisce «donna fatta». Segue sulla stessa lunghezza d'onda la risposta di Argippa che precisa: «troppo fatta sei tu, troppo matura».

Nella scena sesta è particolare la pronuncia del termine *puntigli* da parte di Argippo; il termine difatti viene dallo spagnolo *puntillo*=*puntino*, cosa minima, arricchitosi del suffisso *iglio*. I diminutivi sempre utilizzati da Aldimira, *sfacciatelli*, *lascivetti*, li troviamo diffusi in tutta l'opera, in ripresa del tono popolare, in rapporto anche al contenuto ironico e scherzoso del discorso. La novità di Aureli è da ricercarsi proprio nel tono giocoso, talvolta sarcastico, dei personaggi medio-bassi, che anticipa l'opera buffa e il teatro del Settecento.

Nella scena XII Orimeno recita: «Ammolir lo potrai con le querele», l'espressione è spesso usata nei drammi in musica; la ritroviamo, ad esempio, in una cantata del fiorentino Viviani, Giovanni Bonaventura, violinista e compositore, *Ecconi o Lilla*, la data è incerta ma è da inserirsi nella seconda metà del Seicento. La citazione si rivela importante perché evidenzia il doppio binario su cui si muove Aureli: da una parte allineato alle istanze innovative del tempo, con puntate in avanti, dall'altra osservatore e seguace delle scelte ancora imperanti nella ritualità classicista, seppure rivisitata in funzione delle opere in musica che sempre di più incontrano il favore del pubblico veneziano.

Si può affermare, pertanto, che l'impianto librettistico di Aureli si mantiene all'interno di scansioni misurate, di unità simmetriche che nella frase poetica cercano di conservare quegli elementi ritmici che sono utilizzati come spalla, come supporto agli eventi alti che dominano le scene. Dietro gli schermi deformanti della rielaborazione dei miti classici o delle vicende amorose attinte dalla tradizione letteraria e teatrale italiana è possibile intravedere, inoltre, tra i molti aspetti celati, lo specchiamento dei tratti salienti che connotano la diversità delle classi sociali nella società dell'epoca. Le soluzioni di contrasto dei ruoli tra personaggi alti e bassi nelle tragedie non sono mai eccessivamente ricercate, ma si attestano su toni sobri; la sperimentazione comica, come del resto accade nell'intero procedimento versificatorio delle sue opere, si risolve nella scelta di una cifra stilistica che vede gli impasti fonici come il suggello che sostiene gli interventi melodici del testo. Si è lontani dagli equivoci manieristici espressi nella pluralità degli interventi; non siamo ancora agli esiti pretenziosamente goffi, allo sberleffo – anche distanti dalla scrittura realistico-giocosa che adotterà un linguaggio spregiudicato, mediante metafore offensive, con irruzioni gergali o dialettali di alcune produzioni che

vedranno la luce nel secolo successivo –, ma l'autore contribuisce in maniera significativa ad aprire nuovi spazi all'uso del cantar-recitato.

Aureli predispone per i personaggi bassi uno spazio centrale nella parte finale dell'atto, quando i protagonisti riposano, lasciando la scena alle figure minori, in modo da stemperare le tensioni e preparare le scene successive. Questi momenti della storia sono utilizzati, pertanto, come passaggio da un atto all'altro, all'interno di quel gusto comico che si presenta talvolta rarefatto, come spesso la critica ha evidenziato. La crisi del tempo, le inquietudini che le opere metaforicamente esprimevano, il gusto della sperimentazione comica – che di lì a poco risorgerà nel secolo ormai alle porte – sono rappresentati da squarci di dialogo che danno comunque un respiro all'azione, rappresentando un aspetto che non deve essere considerato minore nell'economia generale dell'opera. La frantumazione lessicale, la rottura dei versi, risolti spesso in una o due parole, metricamente rispondenti a quadrisillabi o a quinari, mantiene aperti quei tempi scenici che saranno riutilizzati ampiamente dal teatro successivo. Il Settecento, infatti, vedrà rifulgere di nuova luce la rappresentazione teatrale e musicale nella varietà e nella molteplicità di opere che rifletteranno il gusto di un mondo che si è lasciato definitivamente alle spalle il tormento e il *pathos* che accompagnava l'uomo barocco. L'opera di Aureli, dunque, potrebbe considerarsi come un ponte sospeso tra il classicismo secentesco e le spinte innovatrici che anticipano gli albori del grande teatro veneziano del XVIII secolo.

IL SAGGIO SULLO STATO DELLA LETTERATURA NAPOLETANA NELLE DIVERSE EPOCHE DELLA STORIA:
UN INEDITO DI GIUSEPPE MARIA GALANTI

ABSTRACT

Il contributo analizza le fondamentali caratteristiche dell'ultima stesura del *Saggio sullo stato della letteratura napoletana nelle diverse epoche della storia* di Giuseppe Maria Galanti (1743-1806), un'opera inedita connotata da un complesso iter redazionale, in cui, adottando categorie metodologiche e analitiche di carattere storico-geografico, l'illuminista sannita, protagonista dell'ultima stagione del riformismo napoletano, nel malinconico crepuscolo della sua vita mette a fuoco alcuni snodi cruciali della letteratura e, in generale, della cultura meridionale, sempre con uno sguardo attento ai processi storico-politici e culturali europei.

The essay analyzes the fundamental characteristics of the last draft of *Saggio sullo stato della letteratura napoletana nelle diverse epoche della storia* by Giuseppe Maria Galanti (1743-1806), an unpublished work marked by a complex editorial process, in which, adopting methodological and analytical categories of a historical-geographical nature, the Samnite illuminist, protagonist of the last season of Neapolitan reformism, in the melancholic twilight of his life, focuses on some crucial junctures of literature and, in general, of southern culture, always with an attentive eye to European historical, political and cultural processes.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Maria Galanti, letteratura napoletana, inedito.

KEYWORDS: Giuseppe Maria Galanti, Neapolitan literature, unpublished work.

Nell'avventura umana e nel percorso intellettuale, ideologico e civile di Giuseppe Maria Galanti (Santacroce di Morcone, nel contado del Molise, oggi Santa Croce del Sannio, 1743-Napoli 1806), protagonista dell'ultima stagione del riformismo napoletano e sensibile interprete delle nuove istanze che nella seconda metà del Settecento si andavano diffondendo nella coscienza e nella cultura europee, la letteratura riveste un ruolo importante grazie alle sue notevoli potenzialità nell'ambito di una coerente progettualità riformatrice ispirata alle idee illuministiche.

Per l'intellettuale sannita, che, costretto da suo padre a portare a compimento, senza grande entusiasmo, gli studi giuridici, frequenta anche la

«scuola della ragion economica» di Antonio Genovesi¹ – figura fondamentale nella sua formazione culturale –, il «vero fine della filosofia e delle lettere» è, secondo i principi del «savio maestro», «giovare alle bisogne della vita umana»², contribuendo al progresso civile, sociale ed economico dei popoli e al loro sviluppo in una dimensione moderna. Nel suo *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi*, «singolare manifesto dell'Illuminismo meridionale»³, ispirandosi agli insegnamenti del maestro, che aveva considerato la stampa uno strumento indispensabile per diffondere testi utili a educare i giovani e a formare un nuovo spirito civile, Galanti scrive:

Forse tempo verrà che la stampa finirà di perfezionare la ragione umana con far penetrare le scienze presso il volgo anche de' cittadini. [...] Gli uomini non ricupereranno giammai i loro dritti, le nazioni non cesseranno d'esser misere ed avvilitate, le leggi non avranno giammai il lor rigore, il mostro della superstizione non sarà giammai abbattuto, se non quando saranno dissipate le tenebre dell'ignoranza tra le quali si vive. Quindi si vede da quanto poco dipende la perfezione di alcune cose, che si credono problemi difficilissimi⁴.

Di qui la sua decisione di intraprendere – fondando a Napoli nel settembre del 1777 la Società letteraria – un'attività editoriale e tipografica, che prevedeva, tra l'altro, la pubblicazione della traduzione di testi narrativi e teatrali e di opere dell'Illuminismo europeo, importanti per sostenere un programma di istruzione e di educazione pubblica di respiro internazionale, che avrebbe favorito anche la modernizzazione del Regno meridionale. A differenza dunque di quegli intellettuali europei, tendenti a rimpiangere l'editoria del Cinquecento e ad assumere un atteggiamento

¹ Sul rapporto tra Genovesi e Galanti cfr. S. MARTELLI, *Galanti alla scuola di Genovesi*, in *La repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del Congresso internazionale di Udine (8-10 aprile 2010), a cura di A. Battistini, C. Griggio e R. Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 120-134; ID., *Genovesi e Galanti*, in *Antonio Genovesi. Economia e morale*, a cura di A. M. Rao, Napoli, Giannini, 2018, pp. 175-198.

² A. GENOVESI, *Il vero fine delle lettere e delle scienze*, in *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 85. Cfr. A. GENOVESI, *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, a cura di N. D'Antuono, Bologna, Millennium, 2010.

³ E. GARIN, *Galileo e Napoli*, in *Galileo e Napoli*, a cura di F. Lomonaco e M. Torrini, Napoli, Guida, 1987, p. 1.

⁴ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi* [...], Napoli, s.n.e., 1772, pp. 147-148. La seconda edizione dell'opera fu pubblicata a Venezia nel 1774 per i tipi di Giambattista Pasquali; la terza a Firenze nel 1781 per i tipi di Francesco Pisoni.

critico nei confronti dei nuovi imprenditori del libro, spesso condizionati dalle ragioni del mercato e dalle esigenze di un pubblico decisamente più ampio e differenziato, Galanti si impegna nella realizzazione di un ambizioso e moderno progetto editoriale che, sia a causa di conflitti tra i soci sia a causa di vertenze giudiziarie, nonostante i cambiamenti nell'assetto societario, non sarebbe riuscito a portare pienamente a compimento⁵. Ispirandosi, almeno in parte, a esempi offerti dall'Inghilterra, dalla Francia e dall'Olanda, l'illuminista meridionale si presenta come un editore "speciale", fortemente interessato principalmente a sprovvincializzare la cultura politica e storiografica del Mezzogiorno⁶. Ricco e interessante il catalogo di libri che allestisce, la maggior parte dei quali non esclusivamente destinata allo studioso dell'accademia, bensì a un lettore medio, cui era necessario fornire gli strumenti «per muoversi con competenza e consapevolezza nella sfera privata e pubblica»⁷: letteratura, diritto, storia, politica, geografia, economia, scienze mediche, chimiche e fisiche, queste le materie ritenute utili da Galanti e dunque alla base della produzione editoriale da lui programmata, che gli pareva rispondesse alle esigenze dei lettori "moderni".

L'impegno nel campo della stampa e del commercio del libro e, nel contempo, l'attività di curatore e divulgatore di scritti "utili", molti dei quali proposti in traduzione, rientrano dunque nel piano di riforma e di rigenerazione della società civile dell'illuminista molisano, aperto alle nuove tendenze della cultura europea⁸; peraltro il suo metodo editoriale

⁵ Sull'esperienza editoriale di Giuseppe Maria Galanti cfr. M. L. PERNA, *Giuseppe Maria Galanti editore*, in *Miscellanea Walter Maturi*, Torino, Giappichelli, 1966, pp. 223-258; A. M. RAO, «Progetti senza sostanze». *Commercio librario, editoria e condizione dell'autore nell'esperienza di Giuseppe Maria Galanti*, in *Natura e società. Studi in memoria di Augusto Placanica*, a cura di P. Bevilacqua e P. Tino, Roma, Donzelli, 2005, pp. 191-208; M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti. Letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

⁶ Cfr. G. GIARRIZZO, *Galanti: il 'regno forense' e la classe dirigente meridionale*, in *Giuseppe Maria Galanti nella cultura del Settecento meridionale*, Napoli, Guida, 1984, p. 67.

⁷ M. C. NAPOLI, *op. cit.*, p. 97.

⁸ Sul cambiamento in atto nel campo dell'editoria e del mercato del libro cfr. *Libro editoria cultura nel Settecento italiano*, a cura di A. Postigliola, Roma, Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII, 1988; E. DI RIENZO, *Intellettuali, editoria e mercato delle lettere in Italia nel Settecento*, «Studi storici», XXVIII, 1, 1988, pp. 103-126; R. PASTA, *Produzione, commercio e circolazione del libro nel Settecento*, in *Un decennio di storiografia italiana sul secolo XVIII*, Atti del Convegno della SISSD (Vico Equense, 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Postigliola, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1995, pp. 355-370; L. BRAIDA, *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*,

lo induce, in molti casi, a intervenire sui testi, modificandoli con tagli e integrazioni al fine di renderli più efficaci veicoli delle nuove idee, come accadde, ad esempio, nel caso delle edizioni delle opere di Büsching⁹ e di Millot¹⁰ da lui curate. L'attività editoriale di Galanti non è disgiunta, tra l'altro, da un costante e meticoloso lavoro di indagine sulle condizioni politiche, sociali ed economiche del Regno che – avviato con i suoi due scritti *Della civile filosofia, trattato riguardando la Felicità Economica e Grandezza del Nostro Regno* e *Considerazioni politiche sopra i vantaggi e gli svantaggi del Regno di Napoli*, lavori giovanili segnati dal magistero genovesiano e mai approdati alla stampa¹¹ – avrebbe trovato la massima espressione nella *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*¹², opera giudicata «il primo sodo lavoro di statistica che si vedesse in Europa»¹³, frutto dei suoi viaggi nelle province del Regno, dell'esigenza di conoscere «i lumi di fatto», di ricerche e interviste realizzate con competente e severo sguardo analitico. La genesi di tale lavoro monumentale risiede nella *Descrizione dello stato*

Firenze, Olschki, 1995; M. INFELISE, *L'utile e il piacevole. Alla ricerca dei lettori italiani del Secondo Settecento*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, a cura di M. G. Tavoni e F. Waquet, Bologna, Patron, 1997, pp. 113-126; R. PASTA, *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997; *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998; M. PAOLI, *L'appannato specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2004; M. ROGGERO, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006; *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di L. Braida e M. Infelise, Torino, UTET, 2010; P. DELPIANO, *Liberi di scrivere. La battaglia per la stampa nell'età dei Lumi*, Roma-Bari, Laterza, 2015; *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braida e S. Tatti, Postfazione di A. Alimento, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

⁹ *Geografia di Büsching, corretta e riformata da M. Berenger. Traduzione dal francese accresciuta della Geografia antica di M. Danville, delle nuove scoperte di Cook, e nella parte d'Italia corretta e rifatta dall'avvocato Giuseppe Maria Galanti*, Napoli, Società letteraria e tipografica e G. P. Merande, 1781-1782, 1785, tt. 10. Sulla *Geografia* di Büsching cfr. G. M. GALANTI, *Scritti sull'Italia moderna*, a cura di M. Mafri, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2003, pp. 9-16.

¹⁰ Cfr. C.-F. X. MILLOT, *Elementi di storia generale. Tradotti in italiano ed arricchiti dell'introduzione allo studio della Storia dell'Abate di Condillac, di tavole cronologiche, di giunte e annotazioni*, Napoli, Società letteraria e tipografica, 1780, tt. 9.

¹¹ Cfr. G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, edizione critica a cura di D. FalarDO, con un saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2011.

¹² Napoli, Gabinetto letterario, 1786-1794, tt. 5. Sulle variazioni relative al titolo dell'opera nelle sue varie edizioni cfr. A. PLACANICA, *Preliminari bibliografici e archivistici*, in A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti*, Lancusi (SA), Gutenberg, 1998, pp. 44-45.

¹³ B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925, p. 152.

*antico ed attuale del Contado di Molise*¹⁴, un saggio di «respiro nazionale, ed addirittura europeo», in cui Galanti mette concretamente in pratica per la prima volta gli insegnamenti genovesiani, analizzando la realtà molisana, *specimen* di tutte le province del Regno, le cui vicende considera alla luce delle riflessioni sulle caratteristiche della società europea che «andava da tempo compiendo sotto le suggestioni della grande storiografia illuministica dei Voltaire, degli Hume, dei Robertson»¹⁵. Così scrive a proposito del legame tra quest'ultima opera e la *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, per la cui stesura aveva ricevuto nel 1782 l'incarico ufficiale da Ferdinando IV, che aveva particolarmente apprezzato il suo metodo d'indagine storico-politica e le sue acute diagnosi:

L'amor della patria m'indusse nel 1781 a dare alla luce la *Descrizione del Contado di Molise*, ch'è la regione dell'antico Sannio. Esaminando così una parte del regno, io mi trovai nella necessità di parlare di tutto quello che forma la sua generale costituzione. Questo libro non era che il saggio di un'opera più estesa e più difficile, che avrebbe dovuto racchiudere la descrizione generale del regno. Si desiderò quest'opera: sua maestà mi fece l'onore d'incaricarmene, e volle facilitarla con farmi somministrare tutti i materiali, de' quali poteva aver bisogno¹⁶.

Grazie alla sua sensibilità di *philosophe*, fondata su una notevole capacità di osservazione e analisi dell'ambiente, ma anche dei valori morali, degli atteggiamenti mentali e del gusto del secolo¹⁷, Galanti, che scrive "per i moderni", è convinto della ricaduta in termini sociali e civili che la letteratura, in particolare quella incentrata sui temi del sentimento e della sensibilità, avrebbe potuto avere; pur costretto a rinunciare all'edizione delle opere di Redi, Machiavelli, Ariosto e Metastasio¹⁸, nel 1780 intraprende infatti un'operazione editoriale volta alla pubblicazione e alla diffusione di testi narrativi e teatrali europei e, nel contempo, all'affermazione nel mercato librario della Società letteraria e tipografica, nata nel 1778 dalla trasformazione della citata Società letteraria. Il preludio a tale progetto è costituito dalla

¹⁴ Napoli, Società letteraria e tipografica, 1781, 2 voll.

¹⁵ F. BARRA, *Introduzione* a G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, a cura di F. Barra, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 1993, p. 8; da tale edizione dell'opera più avanti si cita.

¹⁶ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, I, a cura di F. Assante e D. Demarco, Napoli, ESI, 1969, p. 4.

¹⁷ Cfr. M. MAFRICI, M. R. PELIZZARI, *Prefazione* a *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, a cura di M. Mafri, M. R. Pelizzari, Salerno, Laveglia, 2006, p. 11.

¹⁸ M. C. NAPOLI, *op. cit.*, pp. 65-77.

pubblicazione della traduzione italiana delle opere di Baculard d'Arnaud dal titolo emblematico (*Prove di sentimento*), introdotta dalla prima edizione delle sue *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento*, «il contributo italiano più importante di teoria e sociologia del romanzo nel Settecento»¹⁹, il cui notevole successo ne determinò due ulteriori edizioni autonome²⁰. In un «secolo sopra tutto di lettura»²¹, secondo l'illuminista molisano, un riguardo particolare meritava il romanzo, quella «morale in azione»²² che rivestiva «un ruolo cruciale nella psicologizzazione dell'etica settecentesca, quando, non avendo la ragione forza sufficiente ad attivare la capacità di cercare il bene, si ricorre[va] alle emozioni»²³. Come dimostra il suo progetto editoriale, Galanti è aperto alla narrativa europea, nell'ambito della quale il romanzo è «declinato con uno spettro largo, in ossequio alla illuministica contaminazione dei saperi e dei campi disciplinari e alla fondazione e pratica di nuove forme»²⁴, che tale genere letterario andava sperimentando nel Settecento. L'apologia del romanzo e l'analisi del suo ruolo nella riforma dei costumi, l'inquadramento del valore del sentimento nell'etica dell'utile e l'affermazione dell'importanza del legame tra scrittura narrativa e riflessione civile e filosofica costituiscono i motivi fondamentali del contributo dell'illuminista meridionale al dibattito sul genere narrativo e il segno della sua apertura a nuovi interessi e suggestioni culturali. Il romanzo e, in generale, le «opere di sentimento», a differenza degli aridi precetti di metafisica, con le loro «potenzialità persuasive» costituiscono dunque per l'autore – interessato alla rigenerazione delle strutture politiche ed economiche del Regno meridionale e quindi alla “pubblica felicità” – una «palestra di virtù civili»²⁵; rappresentano infatti importanti elementi nel programma illuminato di riforme sociali e intellettuali e un valido strumento di pedagogia sociale e di formazione morale, che trova riscontro particolarmente nei nuovi spazi borghesi. L'attenzione di Galanti nei confronti del romanzo rientra

¹⁹ S. MARTELLI, *Galanti e il canone del romanzo nel Settecento*, in G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, edizione critica a cura di D. Falardo, con un saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2018, p. IX; da tale edizione dell'opera più avanti si cita.

²⁰ Napoli, Società letteraria e tipografica, 1781; Napoli, Merande, 1786.

²¹ G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, cit., p. 44.

²² Ivi, p. 43.

²³ S. CALABRESE, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 105.

²⁴ S. MARTELLI, *Galanti e il canone del romanzo nel Settecento*, cit., p. XLVII.

²⁵ P. PALMIERI, *Educare, evangelizzare, divertire. Agiografie e romanzi nel Settecento italiano*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, cit., p. 276.

dunque, come afferma Martelli, «nella progettualità didascalico-utilitaristica della letteratura illuminista sostenuta da Diderot [...], da D'Alembert e da altri enciclopedisti» e, per quanto riguarda «gli slittamenti sentimentali, psicologici, emozionali siamo comunque nel dominio dell'Illuminismo, che con la componente sensistica e rousseauiana comprendeva questi slarghi verso la sensibilità, i sentimenti, le passioni»²⁶.

Anche il teatro, secondo il riformista sannita, che interpreta il pensiero europeo del secolo dei Lumi, può svolgere una funzione importante nel processo di civilizzazione dei popoli, costituendo un notevole mezzo di diffusione delle nuove idee e istanze e «la migliore scuola di morale», soprattutto quando rappresenta i costumi moderni:

Per mezzo di semplici e fedeli ritratti del cuore umano la buona commedia c'istruisce di un modo energico sopra i nostri doveri, sopra i nostri vizj e sopra il ridicolo de' nostri usi. La tragedia, colle catastrofi delle gran passioni, ci presenta gli esempj di virtù e di eroismo. [...] Il teatro ed il costume pubblico hanno fra loro un'influenza reciproca²⁷. [...] Né ci è via più sicura da ispirare agli uomini l'umanità, la giustizia, la ragione che lo sviluppare i semi della tenerezza e della sensibilità che la natura ha messo in tutti i cuori. Il patetico ha grande impero sul petto umano e si è sicuri del suo effetto quando si sa maneggiare secondo le regole della natura. Coloro dunque che sanno mettere in azione i nostri errori, descrivere i nostri traviamenti sotto forme parlanti e sensibili, come sono quelle del teatro e de' romanzi, riescono meglio a fare arrossire gli uomini delle loro sciocchezze, delle brutalità loro²⁸.

Al teatro nell'opinione pubblica viene riconosciuta pienamente la sua funzione di «liceo del gusto, della verità, della virtù, del talento e del genio» – così Galanti; bisognerebbe dunque trarre ispirazione dagli antichi che «poca o niuna differenza mettevano fra il teatro e il tempio»²⁹. Nel panorama teatrale italiano contemporaneo il riformista sannita, maggiormente interessato alla commedia, apprezza in particolare Goldoni, che «ha saputo bene esprimere i costumi moderni», anche se gli sembra che abbia «scritto troppo», e non in uno «stile purgato»³⁰.

²⁶ S. MARTELLI, *Due secoli di sfortune editoriali e un ritrovamento fortunato*, in G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, cit., pp. XCII-XCIII.

²⁷ G. M. GALANTI, *Osservazioni intorno a' romanzi*, cit., pp. 43-44.

²⁸ Ivi, p. 57.

²⁹ G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, a cura di M. R. Pelizzari, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, p. 239; da tale edizione dell'opera si cita qui e più avanti.

³⁰ Ivi, p. 237.

Una grande passione per il mondo letterario e la consapevolezza delle potenzialità della letteratura caratterizzano dunque l'intero percorso intellettuale del Nostro, che si cimenta peraltro soltanto una volta nella produzione letteraria e, in particolare, nella pratica versificatoria, consegnando alle stampe nel 1775, in forma anonima e senza note tipografiche, il testo dal titolo *La festa di Venere, canzonetta epitalamica con un saggio sopra i costumi di questo secolo*³¹, ispirato ai sentimenti che lo avevano legato a Maria Caterina Castiglione del Ponte; questi i principali temi affrontati nell'operetta, fondamentali nell'ampio e articolato progetto di riforma galantiano basato sul concreto amore per il bene pubblico e finalizzato a riscrivere i valori su cui costruire la convivenza civile e il rapporto tra uomo e donna: unione coniugale, amore, galanteria, morale, educazione, formazione culturale femminile.

Circa vent'anni più tardi, nel 1792, l'illuminista meridionale pubblica, anche in questo caso in forma anonima, la sua *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*³² per i tipi del Gabinetto letterario, fondato nel 1787, dopo la dissoluzione della Società letteraria e tipografica e il sodalizio con Merande; nell'opera, una sorta di appendice al quarto volume della *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, si trova quello che potremmo definire un inserto di carattere letterario e culturale, articolato in due capitoli, il XII (*Scienze e letteratura*) e il XIII (*Del teatro*). L'associazione tra scienze e letteratura nel titolo del capitolo XII rispecchia, in effetti, l'assenza nella cultura del secolo decimottavo di una esclusiva e totale identificazione della letteratura con le "belle lettere" e dunque di un circoscritto campo d'indagine della storiografia letteraria; e, del resto, ancora in pieno Ottocento, come scrive Getto, «il Berchet sottolineava la polivalenza del termine "letteratura", in quanto in senso stretto esso comprenderebbe le sole "belle lettere" e in senso lato anche le "scienze"»³³.

Il contenuto dei due capitoli, racchiusi nella prima edizione della *Descrizione di Napoli*, rappresenta in effetti il nucleo originario di un lavoro di Galanti sulla cultura letteraria e l'intellettualità meridionali in dimensione storico-geografica – in cui, proprio secondo l'idea di «coltura» diffusa nel Settecento, non mancano riferimenti alla storia politica, alle belle arti, agli

³¹ Cfr. D. FALARDO, *Costumi sociali e sentimenti nella "Festa di Venere" e in altri scritti editi e inediti di Giuseppe Maria Galanti*, «Studi medievali e moderni», XXIII, 2, 2019, pp. 177-204.

³² Sulla vicenda editoriale del testo cfr. M. R. PELIZZARI, *Nota al testo*, in G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, cit., pp. 93-108.

³³ G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, nuova edizione a cura di C. Allasia, Napoli, Liguori, 2010, p. 78.

studi filosofici, giuridici e scientifici – che trova un notevole e graduale sviluppo, nonché spazio autonomo rispetto a tale *Descrizione* in quattro testi, traditi da altrettanti manoscritti adespoti e non datati, mai consegnati alle stampe, che costituiscono le altrettante stesure del suo *Saggio sullo stato della letteratura napoletana nelle diverse epoche della storia*³⁴.

Sui citati capitoli XII e XIII il riformista meridionale era in realtà tornato effettuando correzioni e consistenti integrazioni³⁵, in un primo momento con l'intento di inserirne una nuova versione nella seconda edizione della *Descrizione di Napoli* e, successivamente, per un progetto più ambizioso, volto a ricavarne due opere autonome: un testo di storia letteraria – costituito appunto dal *Saggio sullo stato della letteratura napoletana* – e il *Testamento forense*, ultimo lavoro galantiano, pubblicato in due tomi nel 1806 presso Antonio Graziosi a Venezia in forma anonima, probabilmente per il timore da parte del giurista sannita di «rimanere ancora una volta schiacciato dalle sue stesse idee e di procurarsi nuove avversità nel regime che si stava assestando»³⁶. Finì per prevalere quest'ultimo progetto; nella seconda edizione della *Descrizione di Napoli* – pubblicata a distanza di ben undici anni dalla prima³⁷ – viene infatti riproposto il medesimo testo della prima con un'unica novità: un'*Appendice di emendazioni e di addizioni*

³⁴ D'ora in avanti *Saggio sullo stato della letteratura napoletana*. I quattro manoscritti sono rispettivamente identificati con le lettere B, C, D, E e custoditi nelle buste 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 della cartella n. 3 (*Letteratura napoletana*) dell'Archivio privato Galanti, attualmente conservato presso il palazzo Galanti di Santa Croce del Sannio. Cfr. anche *L'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020, pp. 243-248 (in tale volume è confluito l'inventario dei manoscritti galantiani contenuto in A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti. Il fondo di Santa Croce del Sannio*, cit.).

³⁵ Nella busta 3.1 della citata cartella n. 3 dell'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio (cfr. *L'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio*, cit., pp. 242-243) sono infatti custodite 48 pagine a stampa, estrapolate da un esemplare dell'edizione del 1792 della *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, che contengono i capitoli XII e XIII dell'opera, con correzioni e integrazioni di mano dell'autore – in parte a margine, in parte affidate a 22 carte interfogliate –, effettuate, come con valide argomentazioni sostiene Maria Rosaria Pelizzari, tra il 1795 e il 1797 (M. R. PELIZZARI, *Nota al testo*, in G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, cit., p. 94).

³⁶ I. DEL BAGNO, *Introduzione* a G. M. GALANTI, *Testamento forense*, a cura di I. Del Bagno, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2003, p. 40; da tale edizione dell'opera più avanti si cita.

³⁷ G. M. GALANTI, *Napoli e suo contorno, con un'appendice*, Napoli, Società del Gabinetto letterario, 1803. Gli avvenimenti del Novantanove avevano evidentemente allontanato la *Descrizione* da una possibile riedizione: «Galanti vi rimetterà mano [...] quando, ormai chiusa la fase cruciale della reazione e ritornato l'«ordine», Napoli riprende ad essere meta del Gran Tour e di visitatori» (S. MARTELLI, *La letteratura napoletana*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., pp. 95-96).

*giusta lo stato del 1803*³⁸, che nella prima parte (pp. 3-15) reca rettifiche e integrazioni ad alcuni capitoli dell'opera – principalmente quelli dedicati ai quartieri e ai “contorni” di Napoli – in molti casi con il puntuale riferimento alle pagine in cui inserirle, frutto, evidentemente, del lavoro di revisione generale non portato a compimento; nella seconda (pp. 16-28) offre una nuova e accresciuta versione del capitolo XIII riguardante il teatro, intitolata *Del teatro napoletano* – successivamente confluita, in parte e con alcune variazioni, nel *Saggio sullo stato della letteratura napoletana* –, in apertura della quale in una nota d'autore si legge: «Si è creduto opportuno dare questo articolo rifatto. Altrettanto erasi disposto per l'intero *Saggio storico della nostra letteratura*: ma tanto non si è potuto poi eseguire. Gli Editori»³⁹.

Aspetti della cultura e della pratica forensi illustrati nel citato capitolo XII, parte del *Saggio sul cadimento del Foro napoletano* – tradito da un manoscritto autografo⁴⁰ attestante l'iniziale progetto dell'autore, volto principalmente a denunciare le disfunzioni del sistema istituzionale e giudiziario del Mezzogiorno e, successivamente, ampliatisi a illustrarne i vari problemi di carattere storico, sociale e politico – e ulteriori riflessioni inedite trovano spazio e sviluppo nel *Testamento forense*, del quale non è stato rinvenuto peraltro un testo manoscritto completo. Tale opera, che costituisce «un'accesa requisitoria contro il potere dei togati [...] e contro gli abusi non meno radicati della feudalità»⁴¹ – due mali che avevano tormentato per secoli il Regno di Napoli – approda dunque, come si è già rilevato, alla stampa.

Le precarie condizioni in cui vive negli ultimi anni non consentono a Galanti, probabilmente non senza rammarico, di riservare la medesima sorte all'opera di storiografia letteraria, la stesura delle quattro redazioni della quale è stata realizzata presumibilmente nell'arco temporale che va dal 1797 – anno in cui il Nostro, come anticipato, concludeva gli interventi sui capitoli XII e XIII della prima edizione della *Descrizione di Napoli*, contenuti nelle citate quarantotto pagine a stampa – al 1806, suo ultimo anno di vita, in cui pubblica il *Testamento forense*; a tale opera e al testo che ne costituisce una sorta di stesura preparatoria (*Saggio sul cadimento del Foro*

³⁸ Cfr. M. R. PELIZZARI, *Nota al testo*, in G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, cit., pp. 101-103.

³⁹ Ivi, p. 347.

⁴⁰ Il manoscritto contenente il *Saggio sul cadimento del Foro napoletano* è custodito nella busta 2.1 della cartella n. 2 dell'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio; cfr. *L'Archivio privato Galanti di Santa Croce del Sannio*, cit., pp. 240-242.

⁴¹ I. DEL BAGNO, *Introduzione* a G. M. GALANTI, *Testamento forense*, cit., p. 8.

napoletano)⁴² sono frequenti i rimandi nelle ultime tre stesure del *Saggio sullo stato della letteratura napoletana*. Del resto, come sostiene Martelli, «la centralità che la classe forense e l'amministrazione della giustizia hanno avuto ed hanno nella storia del Mezzogiorno» probabilmente indussero l'autore «a dare priorità a questo filone della storia degli intellettuali»⁴³.

Questo *incipit* dell'«Avvertimento» che introduce quella che può ritenersi l'ultima stesura del *Saggio sullo stato della letteratura napoletana*⁴⁴, dalla quale nel presente lavoro si cita:

Nella *Descrizione di Napoli e del suo contorno*, impressa nel 1792, fu dato per i contemporanei un imperfetto *Saggio sulla nostra letteratura*. Si è creduto proprio correggerlo e renderlo più disteso per i posteri. Del cadimento del Foro, de' suoi scrittori e del suo stato mi è piaciuto dare un'opera separata, col titolo di *Testamento forense*. Amendue queste opere hanno legame e rapporto fra loro e possono imprimersi unite, se così si vorrà fare da chi ne sarà l'editore. Questo saggio di storia letteraria venne formato senza disegno e per soddisfare al proprio gusto (c. 1r)⁴⁵.

⁴² Cfr. I. DEL BAGNO, *Nota ai testi*, in G. M. GALANTI, *Testamento forense*, cit., pp. 47-50.

⁴³ Cfr. S. MARTELLI, *La letteratura napoletana*, cit., p. 97.

⁴⁴ Tale stesura del *Saggio* – trädita dal citato manoscritto E, costituito da 137 carte, un esiguo numero delle quali bianche – pur presentando ancora i caratteri della provvisorietà, è più ampia e completa delle precedenti, più ordinata nell'articolazione dei capitoli e dei paragrafi ed è introdotta da una «Tavola degli articoli» e da un «Sommario degli autori mentovati», contenuti nelle prime cinque carte, che, a differenza delle successive, recano una numerazione moderna, a lapis (cc. I-V); segue il testo del *Saggio* – corredato di note d'autore – che è vergato nelle carte da 1 a 102 e si conclude con la parola «Fine». Le carte successive contengono «addizioni» e annotazioni che costituiscono una sorta di «selva». Trascritto in una grafia chiara e dal *ductus* regolare, il testo presenta correzioni, integrazioni e annotazioni a margine assegnabili in massima parte alla mano di Giuseppe Maria Galanti. L'autografia relativa esclusivamente a questi ultimi interventi è stata accertata sulla base di una collazione effettuata con alcune lettere autografe dell'autore, conservate nel citato Archivio (cartella n. 19, busta 19.3, A/1), risalenti al periodo in cui verosimilmente l'illuminista molisano ha prodotto le varie stesure del *Saggio*: a Gianvincenzo Galanti, Napoli, 24 ottobre 1795; a Rosalba de Simeonibus, Napoli, 6 dicembre [1801]; a Luigi Galanti, Napoli, 6 ottobre 1804; a Rosalba de Simeonibus, Milano, 26 giugno 1805; a Luigi Galanti, Venezia, 10 luglio 1805; a Gianvincenzo Galanti, Napoli, 24 febbraio [1806]; ad Aurelio Galanti, Napoli, 5 aprile 1806; a Rocco Aurelio Galanti, 1 maggio 1806.

⁴⁵ Il riferimento qui e successivamente è alla numerazione del manoscritto. Nella trascrizione dei passi tratti da tale testo ci si è attenuti a criteri conservativi, rispettosi della materia linguistica originale, limitandosi a sciogliere tacitamente le abbreviazioni, a correggere qualche evidente *lapsus calami*, a riportare in corsivo i titoli delle opere citate,

Sempre nell'«Avvertimento» – che, come le “avvertenze” e le “introduzioni”, a cui gli storiografi sono soliti affidare le finalità e i criteri di elaborazione dei propri lavori⁴⁶, presenta le motivazioni soggettive che hanno spinto Galanti a elaborare il testo – a proposito dei letterati si legge:

Io sono portato per gli uomini di Lettere. Sopra tutte le cose amo vederli, sentirli, leggere le lor opere. Sono essi il fiore di tutto il genere umano. Quale arte più sublime di pensare e di scrivere! Non sono i re, né i ministri che governano il mondo, ma bensì gli uomini di Lettere. Gli scrittori bravi e generosi sono le maggiori potenze sulla Terra e nella successione de' secoli sanno rendere l'anima ragionevole, il cuore giusto e sensibile, per non dire altro. Per me i veri uomini di Lettere sono i veri angeli venuti dal cielo e, se non tutti sono potenze, sono sempre superiori a tutti gli esseri che vegetano sulla Terra. Le Lettere si credon floride quando sono protette, ma esse lo saranno veramente quando diverranno protettrici. Quelli che non sono uomini di Lettere, tuttoché grandi nella fortuna, non sono che ciechi, poiché vanno privi di lumi (cc. 1r-v).

La «Tavola degli articoli» e l'«Avvertimento» che introducono l'opera sono preceduti dal titolo *Saggio storico su' progressi delle cognizioni nel Regno pugliese* (c. 1r), poi evidentemente non adottato dal momento che l'*incipit* della stessa (c. 1r) è preceduto dal titolo *Saggio sullo stato della letteratura napoletana nelle diverse epoche della storia*; il riferimento è a quel Regno di Puglia, «detto oggi impropriamente Regno di Napoli»⁴⁷ – così Galanti –, la cui floridezza «sotto Federico e Manfredi ci prometteva il più gran lustro ed un certo primato nell'Italia tutta» (c. 16r). A tal proposito il riformista sannita scrive:

Questa improprietà di dire si è intanto nel volgar linguaggio adottata, nel principio del XVI secolo, rispetto al nostro paese, che fra le sue disgrazie dee contare ancora quella di aver perduto il suo nome nazionale di Regno di Puglia, e di essere oggi per lo più addomandato dalla sua presente capitale⁴⁸.

La polemica di Galanti va in realtà ben oltre la semplice denominazione del Regno, riguardando principalmente il complesso rapporto tra Napoli,

a regolare e ammodernare la punteggiatura, nonché l'uso degli accenti e degli apostrofi.

⁴⁶ Cfr. A. BRETTONI, *Trattatistica e storiografia letteraria nel Settecento*. Crescimbeni, Gravina, Muratori, Quadrio, Gimma, Tiraboschi, in *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, XI, Napoli, Salerno Editrice, 2003, p. 509.

⁴⁷ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, I, cit., p. 7.

⁴⁸ *Ibidem*. Cfr. S. MARTELLI, *La letteratura napoletana*, cit., p. 98.

“capitale tumultuosa”, e le province, che avrebbero dovuto ricoprire un ruolo fondamentale nel processo di riforma e modernizzazione del Mezzogiorno. Delle province, a partire da quelle pugliesi, il riformista sannita, in quanto “visitatore ufficiale” del Regno, conosce profondamente i gravi problemi determinati dalla permanenza e dalla degenerazione delle strutture feudali⁴⁹, nonché dalla «scarsa presenza e articolazione periferica» delle funzioni, delle istituzioni e dei rappresentanti dello Stato⁵⁰, e i conseguenti segnali di sofferenza e di degrado dal punto di vista sociale, politico ed economico, «che la mobilità tra provincia e capitale di molta intellettualità formatasi alle idee dell’Illuminismo ovviamente amplifica[va]»⁵¹. Galanti sostiene dunque – evidentemente rimpiangendo il tempo in cui il Regno meridionale non era stato caratterizzato dalla centralità di Napoli – che soltanto la rigenerazione del corpo giurisdizionale e il decentramento giudiziario e amministrativo avrebbero potuto restituire dignità alle province.

Le linee del progetto di storiografia letteraria meridionale tentato dall’illuminista sannita rispondono coerentemente al suo disegno di riforma del Regno, nel quale, oltre alla centralità del ruolo delle province, rientra il recupero del paradigma italico in chiave antiromana, elementi questi funzionali all’abbattimento del mostro della feudalità e chiave di volta per l’uscita del Mezzogiorno dall’*ancien régime* e per intraprendere il cammino verso la modernità europea.

Rivendicando l’identità culturale italica meridionale, Galanti scrive:

Si è veduto che al tempo dell’Impero de’ Romani Napoli era la sede delle scienze e delle belle arti dove si portavano ad apprendere questi oppressori della terra nel gran secolo del loro impero. Basta rammentarci che queste regioni hanno dato il giorno a Cicerone, a Sallustio, ad Orazio, ad Ovidio e che hanno formato il gusto a Virgilio (c. 2r).

⁴⁹ Cfr. G. GALANTI, *Relazioni sull’Italia meridionale*, a cura di T. Fiore, Milano, Universale Economica, 1952. Tali relazioni sono successivamente confluite nella citata edizione della *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, II, a cura di F. Assante e D. De Marco, Napoli, ESI, 1969, pp. 515–171. Cfr. anche G. POLI, *Le province pugliesi a fine Settecento nel “Giornale di viaggio” di G. M. Galanti*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., pp. 299–339; V. MASIELLO, *La Puglia di fine Settecento nelle relazioni di viaggio dei riformatori napoletani e altri studi settecenteschi*, Bari, Palomar, 2007, pp. 35–72.

⁵⁰ A. M. RAO, “In esecuzione de’ sovrani incarichi”: le relazioni al re di Giuseppe Maria Galanti, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 66.

⁵¹ S. MARTELLI, *Galanti: viaggio nella Puglia magno-greca*, in *Tra Adriatico e Ionio. L’immaginario letterario del viaggio*, a cura di G. Dell’Aquila, Bari, Cacucci editore, 2020, p. 138.

Per il riformista sannita i Romani costituirono soltanto il primo dei flagelli che devastarono da vari punti di vista le floride e belle regioni meridionali, determinando quei mali da lui individuati e documentati principalmente nella sua opera maggiore, la *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*; come parte dell'intellettualità del tempo, Galanti, vivendo un rinnovato interesse per la storia dell'Italia preromana, «sviluppa il cosiddetto modello italico come dato genetico della storia e della cultura meridionali e italiane»; di qui il forte senso di avversione all'imperialismo romano, «accentratore e oppressore, che [aveva distrutto] i modelli statuali repubblicani confederati, italici e magnogreci»⁵². Tale giudizio negativo appartiene anche ad altri autori, tra i quali Francesco Algarotti, Melchiorre Delfico, Francesco Mengotti che, accomunati dal «passaggio dalla dimensione erudita della storiografia a quella politica», rifiutavano «l'idealizzazione della storia romana», non ritrovandovi «valori sociali che [potessero] valere come insegnamento morale»⁵³.

Questo l'incipit del capitolo VIII (*Lettere e belle arti*) del primo tomo della *Descrizione delle Sicilie* che, seguendo quelli riguardanti le condizioni politiche, civili, militari ed ecclesiastiche del Regno, presenta qualche interessante considerazione – poi ripresa nel *Saggio sullo stato della letteratura napoletana* – a proposito dello «stato delle lettere e delle cognizioni, le quali, con illuminare gli uomini, hanno addolcito i loro costumi ed hanno perfezionato la legislazione e la vita sociale»⁵⁴:

I buoni studi e le belle arti si sono sempre nel nostro paese sostenuti, malgrado le frequenti rivoluzioni accadute nel governo. Abbiamo altrove avvertito che il genio per le arti e per le scienze si sviluppa naturalmente nell'Italia, poiché la fertilità del suolo, la dolcezza del clima, lo spettacolo di tutte le bellezze naturali ingenera ne' talenti degli abitanti le più felici disposizioni. I poeti, i musici ed i pittori nascono da sé e senz'arte alcuna ne' nostri paesi. Il talento della poesia estemporanea è comune a tutte le classi della nazione, ed è sconosciuto al di là delle Alpi. Il genio della lingua italiana, più d'ogni altra cosa dimostra quanto l'armonia sia una qualità fisica ne' sensi degli abitanti. Nel nostro Regno e in quello della Sicilia, più che nelle altre regioni d'Italia, la natura ha fatto ricco e meraviglioso dono delle sue bellezze. Il nostro Regno è il paese dove sono

⁵² S. MARTELLI, *Viaggi reali e immaginari in Grecia e Puglia magno-greca tra Sette e Ottocento*, in *Tra Adriatico e Ionio. Itinerari culturali e turismo sostenibile*, a cura di G. Dell'Aquila, Bari, Cacucci editore, 2020, p. 121.

⁵³ A. MARCONE, *Galanti e il "Prospetto storico"*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 258.

⁵⁴ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, I, cit., p. 251.

nati Cicerone, Sallustio, Orazio, Ovidio, Tasso, Sannazzaro, Costanzo, Borelli, la Porta, Gravina, Vico, Mazzocchi, Salvator Rosa, Giordano, Solimena, Bernini, Vanvitelli, Giovanni di Nola, Fanzago, Pergolesi, Durante, Jommelli e tanti altri grandi uomini, de' quali lungo sarebbe tessere il catalogo⁵⁵.

Galanti, sensibile alla dimensione evolutiva della letteratura, della quale non ha un'idea astratta e cristallizzata, nella sua compilazione storiografica – costituita da otto capitoli che vanno dai “secoli barbari” al secolo XVIII – delinea, sia pure in modo decisamente sintetico, a tratti frammentario e non sempre con fluidità discorsiva, il complesso corso quasi dell'intero spettro delle conoscenze con gli impliciti nessi interdisciplinari, mostrando sensibilità cronologico-relativistica e interesse nei confronti delle “belle lettere”, della storia, della filosofia, della lingua letteraria, degli studi giuridici e scientifici dei vari periodi considerati, elementi distintivi questi della prospettiva storiografica di Tiraboschi. È proprio nella «tendenza relativistica» – che lo induce a considerare sempre le condizioni storiche e culturali in cui gli autori operano – la modernità di quest'ultimo grande erudito rispetto «al Crescimbeni e al Quadrio [...], ma anche rispetto a critici acuti come il Gravina e perfino – sotto questo particolare aspetto – agli esponenti più brillanti del contemporaneo storicismo “filosofico” dal Denina al Bettinelli [...] al Napoli Signorelli»⁵⁶. Ispirandosi appunto all'abito relativistico tiraboschiano, il Nostro scrive: «Quando si giudica di uno scrittore bisogna trasportarsi al secolo in cui visse» (c. 12r). Numerosi sono del resto nell'ambito del *Saggio* galantiano i puntuali rinvii a capitoli della monumentale *Storia della letteratura italiana* di Tiraboschi⁵⁷ – considerata «capostipite dell'albero genealogico relativo al libro di storia letteraria»⁵⁸ – che, vista l'estensione della materia esaminata, si configura come una storia della cultura. Tuttavia Tiraboschi, come scrive Getto, «nonostante le sue programmatiche dichiarazioni», con la sua «scrupolosa e ordinata mentalità classificatoria del bibliotecario», non produce in effetti «quel tipo di storia “filosofica” vagheggiata dalla cultura illuministica» e caratterizzata da una certa sostanza critica; inoltre, nella sua opera, in virtù della struttura analitica che la connota, la storia della letteratura, pur accompagnandosi ad altre storie «(delle scienze, delle arti figurative, della politica ecc.), ne

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ M. MARI, *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, CUEM, Milano, 1999, p. 82.

⁵⁷ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società tipografica, 1787.

⁵⁸ G. GETTO, *op. cit.*, p. 83.

[rimane] rigorosamente distinta, senza annullarsi e genericizzarsi in quella indiscriminata forma di storia della cultura a cui giungevano invece le brillanti composizioni del Bettinelli e del Denina»⁵⁹, letterati sensibili alle lusinghe del *tableau* storico-filosofico.

Queste le osservazioni galantine sull'opera tiraboschiana:

Tiraboschi ha dato una storia della letteratura degli Italiani dagli Etruschi fino al XVIII secolo. È scritta con buono stile, con critica e senza filosofia. Si occupa meno della letteratura e più della biografia⁶⁰.

Non un approccio esclusivamente letterario anche quello del riformista molisano, ma una filosofica e, per certi versi, critica apertura a quella che potremmo definire la storia sociale della cultura dell'intera penisola, anche se in una prospettiva sempre centrata prevalentemente sulla realtà meridionale e con uno sguardo attento ai processi storico-politici e culturali europei.

Nel primo capitolo del *Saggio sullo stato della letteratura napoletana (Secoli barbari)* – breve, non articolato in paragrafi, come, del resto, il secondo, e dedicato ai caratteri storici e culturali dell'età altomedievale – Galanti scrive:

Sebbene colla declinazione dell'impero romano si andò dileguando la luce delle cognizioni e si passò infine alla più fosca notte della barbarie, pure in queste nostre contrade non pare che mancasse mai qualche resto di scienza e di letteratura (cc. 2v-3r).

Non venne dunque spento, in generale, «ogni seme di letteratura» (c. 3r); il riformista sannita rileva infatti segni di vitalità nella cultura meridionale prima del Mille – anche presentando come prova di «una certa civilizzazione» il notevole traffico marittimo al tempo esercitato da Napoli, Gaeta, Sorrento, Bari e, principalmente, da Amalfi, «che divenne tanto potente da emulare Venezia, Genova e Pisa» –, nonché una «certa coltura» portata avanti «colle reliquie delle arti e delle cognizioni degli antichi» (c. 3 bis v). A negare l'«uniforme decadenza» prima del Mille nella realtà meridionale era stato anche Napoli Signorelli⁶¹ che, in aperta polemica nei

⁵⁹ Ivi, p. 80; cfr. anche M. MARI, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁶⁰ G. M. GALANTI, *Prospetto storico sulle vicende del genere umano, I, Preliminari*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, pp. 115-116.

⁶¹ Cfr. F. ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 411.

confronti di Bettinelli – il quale aveva delineato un «quadro lugubre del Novecento italiano»⁶², il secolo «più tenebroso ed inculto che mai vedesse l'Italia», in cui «veramente giunta era al colmo la notte e la barbarie de' secoli trapassati»⁶³ –, riteneva non si potesse parlare di una crisi generale determinata dalle incursioni dei barbari e dunque di un ritorno all'«antica confusione degli elementi»⁶⁴. A tale riguardo, infatti, scriveva:

[...] i barbari non furono una fiamma contemporanea, che tutto in un punto solo divorò e ridusse in cenere. Mentre fumavano varie città combuste, alcuna ne rimaneva intatta, e l'incendio là si spegneva, quando qua si appigliava. Ora in tal successione d'incendj la coltura perseguitata e fuggiasca ancora giva qua e là lasciando di sé desiderio e qualche striscia di luce benché moribonda, che, quando non altro, ne conservava la memoria. [...] Se la Lombardia inondata, desolata e schiava attendeva la pace di Costanza per godere un'ombra di libertà, le nostre province contavano diverse repubbliche quasi indipendenti non allagate, non ridotte a un deserto, non totalmente imbarbarite, le quali conservarono, ancorché in parte guaste, molti semi delle antiche cognizioni. Salerno nel secolo più infelice, nel X, era la reggia magnifica de' proprii principi e fioriva singolarmente nella medicina⁶⁵.

Napoli Signorelli, che nutriva «qualche non illegittima ambizione di disegno filosofico, alla maniera volterrana»⁶⁶, intendeva realizzare con le sue *Vicende* una sorta di supplemento storico e filosofico all'opera di Tiraboschi in relazione alla realtà meridionale.

Nell'*explicit* del primo capitolo del suo *Saggio* Galanti riporta l'interrogativa (c. 4r) con cui si chiude il primo capitolo del *Risorgimento d'Italia* di Bettinelli, dal quale prende tuttavia le distanze:

Tanto adunque di sangue, tanti tesori, tanta sapienza, e valore italiano di tanti secoli, e tante vittorie, e trionfi, doveano poi riuscire a far l'Italia lo steccato della barbarie, un vasto campo di stragi, e d'ignoranza, una palude, un deserto senza industria e senza arti, senza popolo, senza leggi, senza ragione e senza religione?⁶⁷

⁶² S. BETTINELLI, *Risorgimento d'Italia negli studj, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, Bassano, Remondini, 1786, p. 21.

⁶³ Ivi, p. 28.

⁶⁴ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie [...]*, II, Napoli, Vincenzo Flauto, 1784, p. 247.

⁶⁵ Ivi, pp. 247-248.

⁶⁶ F. ARATO, *op. cit.*, p. 411.

⁶⁷ S. BETTINELLI, *op. cit.*, p. 27.

Nel capitolo II (*Normanni. Secoli XI e XII*), facendo riferimento ai «pacifici studj» che «presero vigore» durante il regno dei Normanni, il riformista sannita ricorda il periodo aureo della scuola medica salernitana, ormai «in tutta Europa celebratissima», nonché il ruolo fondamentale delle scuole basiliane di Nardò e di Otranto e della «sede riputata del sapere» (c. 5r), Montecassino, in cui, oltre agli studi di teologia, si cominciavano a coltivare quelli di carattere scientifico e la poesia.

Non mancano «storici e verseggiatori latini» che mostrano «gli avanzi permanenti dell'antica Roma» (c. 5v); Galanti si sofferma tuttavia in particolare sulla produzione degli storici, all'epoca piuttosto numerosi nel Regno, tra i quali emerge Guglielmo Pugliese, autore di una storia in versi dei Normanni in Italia meridionale (*Gesta Roberti Wiscardi*).

È evidentemente ridotto lo spazio che il riformista molisano dedica al regno normanno, del quale, nonostante la saggezza e l'energia politica di alcuni principi, sottolinea la natura prettamente feudale, nonché le forti contraddizioni interne e il disordine che costituzionalmente ne derivavano⁶⁸. Soltanto con Federico II di Svevia fu introdotto «quel governo moderato, sotto di cui abbiamo il vantaggio di vivere»⁶⁹ – così Galanti.

Nel capitolo III (*Svevi. Secolo XII e secolo XIII*), articolato in due paragrafi (*Del dialetto volgare; Delle Università di Studj. Secolo XII*), il Nostro sostiene l'importanza del ruolo di Federico II in quanto letterato capace di attirare presso la sua corte, luogo di incontro di varie culture, «gli scienziati che allora avevano nome» (c. 6v), di promuovere le Lettere e attività culturali attraverso la poesia e significative iniziative come la fondazione dell'Università di Napoli presso la quale fa in modo che «i più chiari uomini» insegnino «il dritto romano e le utili discipline»⁷⁰. Non manca dunque qualche riflessione del *philosophe* sulle Università, istituzioni rappresentative di un primo passo verso la diffusione e la laicizzazione della cultura, nonostante la Chiesa continuasse a incidere fortemente sull'organizzazione del sapere. «Non fermo a uno schematico radicalismo illuministico»⁷¹, Galanti riconosce peraltro alla Chiesa il merito di essere stata per secoli, nel periodo delle invasioni barbariche, «il solo baluardo contro la piena di calamità di ogni genere; di [aver formato] un ordine pubblico e di [essere riuscita] a governare il mondo colla sola forza delle opinioni e de'

⁶⁸ G. GALASSO, *L'ultimo feudalesimo meridionale nell'analisi di G. M. Galanti*, in Giuseppe Maria Galanti nella cultura del Settecento meridionale, cit., p. 31.

⁶⁹ G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, cit., p. 190.

⁷⁰ Ivi, p. 199.

⁷¹ S. MARTELLI, *La letteratura napoletana*, cit., p. 101.

costumi» (cc. 10r-v).

Presso la corte federiciana, «piena di lumi», come rileva il riformista sannita, si costituì la prima scuola poetica della nostra tradizione e si cominciò a coltivare «un volgar dialetto che chiamossi siciliano e fu il primo linguaggio italiano» (c. 8r); questa lingua – che «nominavasi siciliano o pugliese» ed era altro rispetto al «dialetto basso, plebeo e goffo di Napoli», basandosi sul volgare siciliano raffinato e plasmato sugli esempi classici e provenzali e sugli altri dialetti –, se adeguatamente «perfezionata e coltivata», avrebbe potuto consentire al Regno meridionale di «fissare la lingua colta dell'Italia» (c. 13v). Il grande progetto – realizzato dall'imperatore svevo non senza conflitti con la politica della Chiesa e la potenza della feudalità –, che Galanti considerava un modello importante, prevedeva una «monarchia regolare», fondata su un corpo di leggi su cui basare «i principj di un governo libero ed uguale, che assicurasse a ciascuna persona la libertà civile e la proprietà de' beni, ed incoraggiasse l'arte e l'industria»⁷². L'illuminista meridionale istituisce in effetti, come sostiene Barra, un «esplicito e diretto collegamento, quanto mai significativo, tra l'opera di Federico II e l'età delle riforme del XVIII secolo»⁷³. La «gran riforma» federiciana, attuata anche «facendo violenza a' costumi barbari»⁷⁴ allora diffusi, avrebbe avuto bisogno di tempo per incidere sulle popolazioni meridionali «avvilite da secoli di dispotismo»⁷⁵ ma, dopo la morte di Federico II, si consumò l'ultima fase del dominio svevo in Italia. Del resto, Galanti si rendeva perfettamente conto delle difficoltà incontrate dal legislatore svevo – «che si sforzava di sviluppare le virtù e i costumi nell'animo dei barbari»⁷⁶, avendo ben compreso che la certezza del diritto deve essere alla base di ogni convivenza civile – nel tradurre nella dimensione operativa un disegno di governo e dei principi politici e legislativi in un contesto in cui l'organizzazione del corpo politico era «viziosa» e i cittadini non erano uniti da un comune interesse⁷⁷.

Nel capitolo IV (*Angioini. Secolo XIV*), costituito da quattro paragrafi (*Lingua italiana; Letteratura e poesia; Scienze; Giurisprudenza*), Galanti procede nella sua opera di definizione di una mappa della cultura meridionale, avvalendosi di categorie critico-metodologiche e storico-geografiche

⁷² G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, cit., p. 196.

⁷³ F. BARRA, *Introduzione a G. M. GALANTI, Descrizione del Contado di Molise*, cit., p. 40.

⁷⁴ Ivi, p. 201.

⁷⁵ Ivi, p. 200.

⁷⁶ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, cit., p. 81.

⁷⁷ Cfr. G. GALASSO, *op. cit.*, pp. 31-32.

con cui «fissa i percorsi linguistico-letterari in rapporto ai processi storici e al costituirsi di una identità meridionale⁷⁸»; torna infatti sul problema linguistico, riflettendo sulle condizioni storiche, sociali e politiche e sul «sistema religioso fondato sul latino», che non avevano reso possibile l'affermarsi di «una lingua e di una cultura nazionali fondate su una identità meridionale»⁷⁹:

[Il dialetto pugliese] sarebbe [...] divenuto il dialetto dominante dell'Italia, senza la rivoluzione funesta che produrranno i papi coll'usurpazione angioina. Questo dialetto aveva le inflessioni, più del toscano, accostanti al latino (c. 11v). [...] I grecisti e i latinisti volevano farci amare i Greci ed i Romani che più non esistevano ed i loro feroci costumi che più non potevano essere i nostri. In questo contrasto, funesto alla diffusione della lingua volgare, i buoni filosofi rinverranno la prima sensibile causa delle calamità d'Italia. I latinisti si debbono riguardare politicamente quali oppositori perché la lingua volgare prendesse la sua forma e divenisse l'istrumento generale da migliorare le cognizioni ed i costumi. La lingua latina era ancora consacrata dalla religione e questo sarebbe un altro oggetto di esame e di riflessioni. [...] I papi, che allora più che mai volevano dominare con favorire l'usurpazione angioina, ci fecero retrocedere come in ogni altra cosa, anche nella letteratura. Si è parlato in altra opera dell'infelice costituzione che allora ricevette il Regno. Alle cause politiche si unì il gusto della pedanteria, sempre dominante fra di noi, onde perpetuamente fu la propria lingua trascurata (cc. 15v-16v).

I fiorentini divennero dunque «i legislatori della lingua generale di tutta l'Italia» grazie all'opera di Dante, Petrarca e Boccaccio e al ruolo che erano riusciti ad attribuire alla loro lingua, della quale sostennero l'ascesa come lingua letteraria; Dante, in particolare, «riordinatore e legislatore della favella volgare» (c. 14r), nel *De vulgari eloquentia* «aveva riconosciuto il dialetto pugliese come il più onorevole di tutti i dialetti volgari che eransi cominciati a sviluppare nell'Italia» (c. 14v) – così Galanti; tale dialetto non sarebbe finito in secondo piano «se il trono dominante del gran Federico non fosse stato da gente straniera occupato»⁸⁰.

«I nostri scrittori a differenza dei Toscani – scrive l'illuminista meridionale – amarono meglio coltivare l'antica lingua latina, che neppure sapevano più pronunziare, il che contribuiva a rendere la nazione barbara e ignorante [...]; tra di noi non si poteva far altro di meglio che coltivare

⁷⁸ S. MARTELLI, *La letteratura napoletana*, cit., p. 98.

⁷⁹ Ivi, p. 103.

⁸⁰ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, I, cit., p. 253.

le Lettere greche e latine e gemere in silenzio sopra i mali politici della patria»⁸¹.

Galanti considera dunque il passaggio dagli Svevi agli Angioini, che modificarono radicalmente la costituzione politica del Regno, il periodo in cui la lingua italiana venne decisamente trascurata e sacrificata.

Nel capitolo intitolato *Lettere e belle arti* della *Descrizione delle Sicilie* a proposito del problema linguistico si legge:

La coltura di una nazione è in rapporto alla perfezione della lingua volgare. Al tempo de' nostri re normanni e svevi la nazione era principalmente composta di Latini, di Greci e di Saracini, e si parlava il latino, il greco e l'arabo. I Greci erano in sì gran numero che si fu obbligati a dare il codice di Federico nella loro lingua ancora. I privilegi conceduti da' re normanni alle chiese sono scritti in greco, e questo ci mostra ch'essi non ci portarono il loro gergo barbaro, ma usarono le lingue che trovarono. È però da credere che molti de' lor vocaboli si adattassero, come ancora de' Goti, de' Vandali, degli Eruli e molto più de' Longobardi. Ciò fece che il latino, sebbene fosse la lingua dominante e si conservasse ne' contratti e negli atti civili, divenne tuttavolta guasta e deforme. Questo accidente fu generale nell'Italia, per cui dalla confusione di tante parole e di tanti linguaggi nacque il linguaggio italiano, col cadere del XII secolo⁸². [...] Quando gli altri popoli di Europa parlavano ancora un gergo barbaro, i principali dialetti italiani si erano formati nel XIII secolo in una maniera meravigliosa e straordinaria⁸³.

I re angioini «e come stranieri e come ligi della corte di Roma» contribuirono alla «decadenza della coltura del nostro paese»⁸⁴ insieme con i latinisti e i pedanti, facendo peraltro di Napoli «una metropoli con una forma amministrativa che gravitò su di tutto il Regno» e «una smisurata capitale che doveva portare il decadimento de' costumi e 'l pervertimento della nazione» (c. 18v). Di qui uno dei *topoi* del riformismo illuministico in base al quale si descriveva il Regno di Napoli come un mostro dalla testa grande e dal corpo esile; sempre più gravi erano infatti i problemi delle province – che avrebbero dovuto costituire la forza principale dello Stato – asservite agli interessi della capitale, in cui Carlo d'Angiò concentrò peraltro tutte le magistrature del Regno.

Non manca un giudizio negativo del riformista sannita nei confronti della cultura giuridica, dell'ambiente giudiziario-forense e dei *legum doctores* del

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 252.

⁸³ Ivi, p. 253.

⁸⁴ *Ibidem*.

tempo, definiti «spiriti servili», che avrebbero invece dovuto rivestire un ruolo importante nel «costume morale»; mentre «le opere legali degli antichi erano trattati di filosofia e di morale», la pedanteria e «un gergo di parole senza significato e barbare costituiva[no] il nuovo sapere civile» (c. 20r).

Nel capitolo V (*Aragonesi. Secolo XVI*), articolato in sei paragrafi (*Oratori sacri; Accademie e latinismo; Poeti latinisti e volgari; Storia; Scienze; Giurisprudenza*), Galanti rileva quanto il «fanatismo pedantesco» (c. 28v) e la «mania [...] per le lingue antiche» (c. 27r) degli eruditi e degli antiquari puri siano stati «di pregiudizio alla perfezione e fortuna della lingua italiana»⁸⁵ e abbiano rallentato il processo di modernizzazione della cultura. Per il riformista sannita «non si vedrà che difficilmente un uomo di finito gusto, amatore del vero bello senza essersi formato sullo studio degli antichi»; non bisogna tuttavia studiare «alla maniera secca e smunta» dei pedanti⁸⁶. Del resto, è costante il dialogo di Galanti con i suoi «antichi amici», preferibili «alle angustie e alle agitazioni» che determinano «la vita tumultuosa del mondo, l'ignoranza o la cattivezza degli uomini»⁸⁷. Il *philosophe* attacca inoltre le Accademie (tra le quali quella pontaniana e quella romana, fondata da Pomponio Leto), definite adunanze di latinisti pedanti, non «di savj e di osservatori» (c. 24v), che, devoti alla classicità, «con travaglio sommo e servile ricercavano negli scrittori di una bella lingua, ma antica e morta» (cc. 24v-25r) e si «preoccupavano delle parole più che delle idee»⁸⁸. Galanti riconosce tuttavia nel «periodo del governo aragonese [...] un'epoca luminosa per la nostra letteratura», le cui opere contengono «belle sentenze tratte dagli antichi [...], nobilmente scritte in latino, ma [che] non si leggono e non si sanno che da pochissimi letterati» (c. 25v); ad Alfonso I d'Aragona, uomo di lettere come i suoi successori Ferdinando I e Federico, riconosce la capacità di attirare presso la sua corte i più importanti umanisti del tempo, di favorire l'attività di ricerca di codici antichi e lo studio della filosofia, della medicina, della storia, della filologia e delle lettere greche e latine; lo definisce inoltre un «buon teologo» ma un «cattivo politico» (c. 23v). In realtà, il riformista sannita, nel suo «approfondimento di tutto lo spessore storico» dei due mali di fondo del Mezzogiorno, il «governo feudale» e il «governo ecclesiastico», come sostiene Galasso, se degli Angioini

⁸⁵ G. M. GALANTI, *Nuova descrizione storica e geografica dell'Italia*, Napoli, Società letteraria e tipografica, 1782, p. 44.

⁸⁶ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 1996, p. 123.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, I, cit., p. 254.

non coglie la grande funzione di identificazione nazionale che essi promuovono; di Alfonso non coglie la larghezza degli interessi politici e, soprattutto, il preannuncio del diverso equilibrio di forze dovuto all'internazionalità del suo "impero" che avrebbe consentito al potere regio di sopravanzare la feudalità un secolo dopo⁸⁹.

Tra i numerosi "latinisti" del tempo ricordati da Galanti vi sono il Cariteo, il Pontano, Giano Anisio, Andrea Matteo e Belisario Acquaviva, Tristano Caracciolo, Iacopo Sannazzaro. A proposito della produzione in volgare di quest'ultimo umanista, l'illuminista meridionale cita l'*Arcadia* che, «ad onta de' suoi difetti, non è stata da niuno de' Toscani eguagliata». Estremamente critico nei confronti dell'opera tuttavia scrive:

L'*Arcadia* del Sannazzaro è un misto di storia e versi: è senza invenzione, senza genio creatore, con attori freddi e insulsi: i versi sono studiati e mancano di semplicità e di naturalezza. Mostra il suo gusto servile de' latini, fino nel metro. Questo padre della bucolica italiana poco piace, ma per difetto di meglio continua nel suo credito. Meglio del Sannazzaro riuscì Berardino Rota co' versi italiani che serbano più carattere pastorale (c. 27r).

Poche righe Galanti dedica agli storici del tempo, le cui opere definisce «giornali di guerra, non scuole dell'uomo» né analisi dei rapporti di quest'ultimo con la realtà circostante; alle scienze, nell'ambito delle quali la metafisica e la teologia «seguitarono in questo secolo ad essere un caos tenebroso d'inutili sottigliezze e di puerili quistioni» (c. 28r); alla «giurisprudenza», a proposito della quale, rinviando al *Testamento forense*, scrive:

La legge, che dovrebbe essere l'immagine dell'ordine eterno, in tutta la nostra Europa non era che un sistema informe e mostruoso sorto nell'anarchia feudale. Le leggi non formano che un ramo della scienza morale. Le leggi de' Romani s'insegnavano al modo scolastico e non s'imitavano le loro scuole (c. 28v).

Il capitolo VI (*Viceré spagnuoli. Secolo XVI*), diviso in sette paragrafi (*Poeti latinisti e volgari; Teatro; Accademie; Antichità; Storia; Filosofia e facoltà mediche; Giurisprudenza*), è dedicato al Cinquecento, secolo in cui si cominciarono ad apprezzare «nell'arte di scrivere l'eleganza ed il gusto» (c. 29r), nonostante il «governo sospettoso» dei viceré notoriamente non favorisse i talenti e tendesse a chiudere le Accademie, a proibire le adunanze letterarie e a «promuovere cattivi istituti» – così Galanti. «Le leggi feudali, gli abusi del

⁸⁹ G. GALASSO, *op. cit.*, p. 38.

governo ecclesiastico, i quali se non erano come al tempo degli Angioini erano maggiori che non erano in ogni altro paese» (c. 30r) e la situazione della giustizia avrebbero dovuto, secondo il riformatore sannita, «riportare la barbarie tra di noi ed estinguervi ogni arte e letteratura» (c. 30v). Eppure il nostro paese reagì facendo una «decorosa comparsa nella storia letteraria e delle belle arti»; per «l'Italia intera fu l'epoca de' talenti i più straordinarj in tutte le opere di gusto e di genio» – sostiene Galanti, riconoscendo con una certa enfasi al Cinquecento, come Tiraboschi, la massima gloria nella storia della letteratura. Lo sguardo dell'autore, in questo come negli altri capitoli del *Saggio*, si allarga all'intera penisola anche se focalizzando sempre l'attenzione prevalentemente sul Regno meridionale. Fondamentale nello «sviluppo dello spirito umano» (c. 31r), la poesia sia in latino che in volgare trova ampia diffusione: Luigi Tansillo, Berardino Rota, Galeazzo di Tarsia, Angelo di Costanzo e Antonio Epicuro, questi gli autori più significativi citati dal riformista meridionale, che si cimentarono nella pratica versificatoria «in dialetto volgare» (c. 33v).

L'intellettuale sannita fa inoltre riferimento ad Ariosto e a Tasso, a proposito dei quali nelle sue *Memorie storiche*, rievocando il «periodo tempestoso delle più vive passioni», i suoi vent'anni, scrive:

La lettura de' romanzi e de' poeti forte mi appagava. Tasso mi rapiva col suo stile nobile e maestoso. Non poteva soffrire Ariosto. Ben cinque volte era stato ributtato da questa lettura e non sapeva comprendere come questo poeta potesse esigere tanta ammirazione⁹⁰.

Procedendo tuttavia nella lettura dell'*Orlando furioso*, si renderà conto della grandezza del poeta:

[...] i suoi difetti disparvero: le belle fantasie espresse con semplice stile lo rendono e lo renderanno il primo di tutti i poeti del mondo. Io divenni un adoratore del Tasso e dell'Ariosto per il loro merito rispettivo, che non si dee confondere. Metastasio, di finissimo gusto, mi inebriava per il suo magico stile: e dopo Tasso, Ariosto e Metastasio non seppi soffrire alcun poeta⁹¹.

Inoltre, pur facendo le dovute differenze tra un autore e l'altro, Galanti, evidentemente deluso dalle opere storiografiche del tempo, scrive:

⁹⁰ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo*, cit., p. 65.

⁹¹ *Ibidem*.

Nel generale tutti i nostri storici sono spiriti che non conoscono l'uomo né la società e guardano gli avvenimenti con una maniera stupida. Nulla ci dicono delle opinioni dominanti, de' pregiudizj, de' dritti, de' capricci degli uomini che hanno influito sul destino de' popoli: niuna emanazione di nobili sentimenti dell'anima. Vi si tradisce la verità, vi sono palliati gli errori tutti de' governi e dell'ignoranza (c. 38r).

Oltre a Telesio, Bruno e Campanella, i tre grandi filosofi naturalisti, massima espressione della cultura filosofica rinascimentale a Napoli, e ad altri, Galanti cita Giambattista della Porta, che definisce «il primo filosofo matematico d'Europa in questo secolo» (c. 39r).

Poche righe, anche in questo caso con amarezza, sono dedicate agli operatori della giustizia e alla giurisprudenza, «facoltà egregia che è la scienza di tutti i doveri dell'uomo, di tutti i rapporti civili, ch'è la prima delle scienze» (c. 43r).

«Rispetto al nostro Regno questo secolo XVII fu il più memorabile nella storia delle nostre sciagure politiche» (c. 44v): questo il negativo giudizio galantiano sulla complessa situazione sociale e politica del tempo, contenuto nel capitolo VII (*Continuazione de' Viceré spagnuoli. Secolo XVII*), articolato in otto paragrafi (*Traduzioni e teatro; Poesia; Storia; Filosofia; Teologia; Università ed Accademie; Foro; Giurisprudenza erudita e scientifica*). Alla difficile realtà sociale e politica il riformista sannita associa il processo di «degenerazione» nel campo letterario e artistico e, rifacendosi evidentemente alla teoria tiraboschiana – di matrice classicista e di chiara suggestione vichiana – dello «sviluppo artistico secondo una curva finita»⁹², peraltro non priva di consensi e sostenitori nel secondo Settecento, scrive:

Dopo essersi salito al perfetto gusto nel secolo XVI, si doveva cadere. L'impero dominante nell'Europa era degli Spagnuoli che avevano energia, ma erano depressi dalle direzioni politiche, nelle quali dobbiamo sempre ricercare le origini de' fenomeni morali. Gli Spagnuoli sparsero uno spirito di avvilito e di servitù, costumi chimerici e romanzeschi. Nell'arte del dire non si poteva essere che analogo allo spirito generale: non si amò più il semplice e si amò ornar l'elocuzione di vezzi e di fiori, onde sorse uno stile turgido ed affettato (c. 44r).

In virtù dunque dell'andamento ciclico proprio dello sviluppo delle Lettere, Galanti rileva la progressiva riduzione di quel fervore che aveva precedentemente animato le Accademie e attacca Marino e i marini-

⁹² M. MARI, *op. cit.*, p. 71.

sti: «Pochi sono quelli che [...] possono sostenere per intero la lettura» dell'*Adone*, che è appesantito da troppo numerose e complesse metafore e da allegorie «affettate ed insulse» (c. 46v). Prova ulteriore della corruzione generale del gusto è il fatto che «alla nobile semplicità del Tasso furono preferite le false bellezze del Marino» (c. 47r). Identificando la bellezza con la semplicità e considerando l'utile l'obiettivo di tutte le attività umane, Galanti contesta dunque gli eccessi e l'artificiale profusione di ornamenti e orpelli a cui si ricorreva nella letteratura come nell'arte semplicemente per stupire. Nella sua relazione sulla Japigia, ad esempio, considera Lecce una città molto estesa e «pregevole per farvi soggiorno», pur non apprezzandone le «molte fabbriche grandiose» in stile barocco per lui «eseguite nel generale con assai cattivo gusto»⁹³.

Anche Andrés – storico della cultura con uno spiccato interesse comparatistico e autore del trattato *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura*⁹⁴ –, come del resto Tiraboschi e Bettinelli, adopera toni aspri nei confronti della “barocca licenza” della poesia di Marino e dei suoi epigoni, respingendo tuttavia, al di là di qualunque forma di nazionalismo⁹⁵, la tesi sostenuta dai due grandi eruditi secondo la quale il dominio spagnolo avrebbe determinato il crollo del buon gusto rappresentato dalla cultura umanistico-rinascimentale italiana e la conseguente decadenza secentesca⁹⁶. Secondo il gesuita iberico, che sostiene peraltro «la contemporaneità della barocca licenza in Spagna e in Italia»⁹⁷, i letterati italiani, in special modo se ex gesuiti, avrebbero dovuto rinunciare al loro «preconcetto anti-spagnolismo» e rivolgere le loro critiche alla Francia, «all'epoca fucina di un pensiero illuminista radicale e di nuove mode letterarie che ad esso si ispiravano»⁹⁸.

«Mostra troppa predilezione per gli Arabi» (c. 12r): questa l'unica riflessione su Andrés che Galanti affida al suo *Saggio*, sul filoarabismo del quale aveva espresso qualche perplessità anche Tiraboschi, salvo poi appoggiarlo al momento della rivendicazione del «primato della poesia degli arabi di Spagna»⁹⁹.

⁹³ G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, II, cit., p. 550.

⁹⁴ Parma, Stamperia reale [Bodoni], 1782-1799, 7 voll. (si tratta della prima di numerose edizioni dell'opera).

⁹⁵ Cfr. F. ARATO, *op. cit.*, pp. 431-432.

⁹⁶ Cfr. N. GUASTI, *Juan Andrés e la cultura del Settecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 169.

⁹⁷ Cfr. F. ARATO, *op. cit.*, p. 431.

⁹⁸ Cfr. N. GUASTI, *Juan Andrés e la cultura del Settecento*, cit., p. 170.

⁹⁹ Cfr. F. ARATO, *op. cit.*, p. 432.

Nel capitolo VII del *Saggio* galantiano non manca un riferimento alla poesia in dialetto napoletano e, in particolare, all'opera di Giulio Cesare Cortese:

La poesia del nostro patrio dialetto ebbe in questo periodo molti felici coltivatori. Non facciamo menzione che del Cortese che l'arricchì di tre poemi e di una favola pastorale. Ha i difetti del suo secolo marinesco, ma in compenso è pieno di quadri modellati sulla natura; è ricco di vaghe ed eloquenti immagini che spira il patrio atticismo. Oltre a ciò i caratteri sono sostenuti, gli affetti bene maneggiati (c. 47v).

Nel campo del teatro il pedantismo costituisce «lo spirito dominante» (c. 46r); molto diffusa è inoltre la tendenza a «copiare» dagli antichi e quindi a produrre opere eccessivamente legate ai modelli classici e per questo lontane dal gusto e dai costumi moderni e non facilmente accessibili al pubblico contemporaneo. A tal proposito Galanti, sostenendo l'importanza di un teatro ispirato alla realtà e dunque espressione dei costumi moderni, scrive: «Il teatro è uno spettacolo che varia secondo i tempi, i costumi, il genio delle nazioni, onde abbraccia molte cose le più mutabili» (c. 45v).

Un fondamentale modello – purtroppo, come sostiene il riformista sannita, non seguito dai pedanti – è Machiavelli, la cui produzione drammaturgica è appunto connotata dal forte rapporto con la realtà del tempo:

Si è notato che il solo Machiavelli fu un vero uomo di gusto e di genio superiore al suo secolo, perché seppe comporre de' drammi, imitando gli antichi nelle sole cose che s'intendono e che potevano al tempo convenire (cc. 45v-46r).

«Nulla è più raro che di vedere buoni storici» (c. 48r), così scrive Galanti, che mostra tuttavia di apprezzare le opere di Giovanni Antonio Summonte, Francesco Capecelatro, Antonio Caracciolo, Bartolomeo Chioccarelli e Niccolò Toppi.

Non manca un giudizio negativo sulle Università, in massima parte ancora arroccate a «forme scolastiche ed [al] pedantismo d'insegnare nel latino barbaro» (c. 54r) e le Accademie, descritte come «sette con maestri prevenuti» (c. 53v). Inoltre, riferendosi al secolo precedente, il *philosophe* non rinuncia a evidenziare il «ridicolo dispotismo» (c. 54r), i pregiudizi e la pedanteria dell'Accademia della Crusca.

Più che mai violento l'attacco galantiano alla pratica forense:

In un paese la cui costituzione civile era un giuoco del governo il Foro doveva

riuscire una fucina alla nazione micidiale. Quindi la pratica, la cabalistica, la bassezza, non la scienza, la logica, la morale decider potevano del grido di un avvocato. Per figurare nel Foro si ricercava più delle virtù il favore. Fu coltivata la facondia delle sole parole, ma gonfia ed ampollosa, ed è ben ridicolo paragonare i nostri causidici cogli oratori soprattutto Greci e Romani (cc. 55r-v).

Facendo un bilancio della sua attività di giurista, che aveva esercitato l'avvocatura con varia fortuna, Galanti scrive:

Il Foro non ha soggiogato il mio spirito, non ha corrotto il mio cuore. L'esercizio del Foro, ora come avvocato ora come magistrato, la visita delle province, gli affari della segreteria di Stato mi hanno fatto molto vedere e molto riflettere sul carattere degli uomini e sulla natura degli affari che governano il mondo¹⁰⁰.

Pochi i giureconsulti eruditi celebri e rispettabili – tra i quali Galanti cita Domenico Aulisio e Gianvincenzo Gravina – in un secolo che non consentiva che un «giureconsulto, diretto dallo spirito della ragione universale e dall'amore dell'ordine, [attaccasse] con mano arbitraria i pregiudizj autorevoli che governavano il mondo» (c. 57v). Nel suo *Testamento forense*, rilevando le inefficienze della giustizia e del sistema feudale, responsabili della complessa situazione sociale, economica e politica del Regno meridionale, afferma:

Noi non abbiamo che giureconsulti forensi. Leggi insufficienti, incerte, equivoche, contraddittorie, incompatibili han dato luogo al sincretismo forense, che si racchiude ne' tanti diversi trattati che abbiamo sotto nomi di consultazioni, di decisioni etc.¹⁰¹

Nel capitolo VIII (*Secolo XVIII*), articolato in ben quindici paragrafi (*Lingua, Università ed Accademie; Lingua francese; Latinisti ed antiquarij; Traduttori; Poesia italiana; Teatro napoletano; Letteratura italiana; Scienze; Storia; Storia letteraria; Legislazione; Foro; Facoltà del dritto; Opere elementari; Stato attuale della nostra letteratura*), emergono gli aspetti fondamentali della complessa età in cui il riformista visse e operò, nella quale «dopo tanti studj lo spirito umano non [aveva] fatto che un debole avanzamento verso la ragione» (c. 58v).

Galanti riprende dunque la polemica sull'uso del latino e attacca an-

¹⁰⁰ G. M. GALANTI, *Testamento forense*, cit., p. 170.

¹⁰¹ Ivi, p. 172.

cora duramente antiquari¹⁰², eruditi e latinisti, «scimmie moderne della latinità» (c. 58v), che costituivano per lui un ostacolo al progresso civile, a quello della ragione e del gusto e allo sviluppo del pensiero illuminista e riformatore¹⁰³; lingua nazionale e produzione letteraria erano fondamentali nella formazione di una nazione: «nella sola nostra lingua italiana noi moderni italiani possiamo conoscere ed assaporare l'armonia» (c. 67r). Ritenendo dunque che la lingua dovesse costituire un valido strumento di comunicazione e diffusione delle idee dei Lumi e potesse avere una grande influenza sui costumi, il Nostro, interessato al contesto europeo, proponeva un parallelo tra la situazione italiana e quella francese: mentre i Francesi avevano rinunciato per primi alla pedanteria coltivando la loro lingua, che divenne la «lingua generale di Europa» e acquistò «una terribile influenza sull'opinioni e su' costumi», in Italia un serio rinnovamento era stato ostacolato dalla «chiesa latina ancor dominante» (c. 61r) e attiva nella direzione di studi e collegi. Del resto, mentre lo sviluppo di nuove discipline, come l'economia, richiedeva una lingua moderna e più agile, si riteneva ancora, «malgrado i nuovi lumi del secolo», che non si potesse essere dotti senza scrivere in latino.

Galanti focalizza poi l'attenzione sul regno di Carlo di Borbone sotto il quale – nonostante il condizionamento dello «spirito di pedanteria» (c. 60r) e una certa «rozzezza mal conveniente alla luce del secolo» fossero ancora presenti nelle Università e negli ambienti culturali in generale – si cominciò a coltivare «un poco di critica e di filosofia» (c. 59v), a recepire le nuove idee che si andavano diffondendo in Europa e a costituire nel napoletano una nuova *élite* intellettuale legata alla cattedra di “Economia e Meccanica” ricoperta da Antonio Genovesi; si trattava in effetti del primo insegnamento di “economia politica” in Europa da tenere peraltro esclusivamente in lingua italiana.

Nel paragrafo intitolato *Scienze*, in particolare, emerge la figura del «savio maestro», sostenitore del progresso che può essere garantito soltanto dalla vera filosofia e «fondatore in Italia di quella scienza che importa più a conoscere per i bisogni della vita civile e per gli interessi dello Stato»¹⁰⁴:

¹⁰² Sull'antiquaria nel Regno e i suoi detrattori cfr. A. M. RAO, *Tra erudizione e scienze: l'antiquaria a Napoli alla fine del Settecento*, in *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, a cura di C. Montepaone, III, Napoli, Luciano, 1996, pp. 91-135.

¹⁰³ Cfr. M. R. PELIZZARI, *La modernità di Galanti*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 144.

¹⁰⁴ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi [1772]*, cit., p. 25.

Genovesi con una filosofia vera fu uno di que' genj che dettero un impulso felice al loro secolo. Riuniva talenti e virtù, uno spirito capace di tutte le cognizioni ed un cuore pieno di sentimenti. Era l'uomo il meglio fatto per ammaestrare la gioventù e formò una scuola numerosa nella logica, nella metafisica, nella morale, nell'economia civile, che è quanto dire nelle facoltà più importanti per istruire una nazione. Prima di lui non si conosceva altra metafisica che quella de' gesuiti (cc. 75v-76r).

Tra le migliori energie intellettuali Galanti individua Gaetano Filangieri – seguace dell'opera di Montesquieu – il cui pensiero riguardo agli interventi contro il sistema feudale è decisamente in linea con il suo.

Tra le figure fondamentali della cultura meridionale del Settecento emerge Giambattista Vico, a proposito del quale, ricordando anche ciò che di lui aveva scritto Cesarotti, Galanti afferma:

Le circostanze del tempo l'obbligarono ad affettare un linguaggio tutto nuovo ed amò farsi capire da pochi o almeno da coloro che avessero la pazienza di addomesticarsi con lui. Gli uomini di genio sono quelli che la natura forma per scoprire la verità e per mostrarla e Vico fu costretto ad essere per metà uomo di genio (c. 74r).

Nell'*Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi* a proposito di Vico aveva scritto:

Egli è verissimo che Giambattista Vico ci ha lasciato *I principi della scienza nuova*, ma, a ben giudicarne, quest'opera, se ci mostra somma sagacità, ci presenta pure somma confusione, idee filosofiche e oscure, genio sublime e bizzarro, investigazioni profonde e abuso enorme di erudizione¹⁰⁵.

Poche righe il Nostro dedica ad autori del teatro napoletano del tempo, che trovano più ampio spazio nell'*Appendice* alla seconda edizione della *Descrizione di Napoli*¹⁰⁶.

Non manca un paragrafo dedicato alla storia, per Galanti fondamentale strumento – insieme ad altre discipline, tra le quali la geografia, l'economia e la statistica – di riscoperta e rilettura del passato da analizzare al fine dell'individuazione di un percorso di rinnovamento e di riscatto per il Regno meridionale. Severo è il suo giudizio sulla storiografia meridionale,

¹⁰⁵ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Genovesi* [1781], cit., p. 14.

¹⁰⁶ G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, cit., pp. 305-311.

piuttosto lontana dai problemi reali del tempo e quindi dalla sua prospettiva, che era quella della “storia filosofica” di ispirazione genovesiana¹⁰⁷:

In queste storie io non veggio chi abbia saputo descrivere nelle rivoluzioni la catena degli avvenimenti, ricercare le loro cause politiche, esaminare il giuoco delle gran passioni e dei pregiudizj che han corrotto ed afflitto la specie umana. Noi abbiamo mille volumi di cronache e non una vera storia (c. 79r).

Galanti ritiene Pietro Giannone il «maggior storico del nostro paese»; la sua opera, ispirata come era da un’animata passione civile¹⁰⁸ e non da gusto di erudizione antiquaria, «produsse una vera rivoluzione negli spiriti dell’Italia, sebbene non fosse politica» (c. 78r), non prendendo di mira nient’altro se non il Foro¹⁰⁹. Il Nostro recepisce tuttavia il modello giannoniano per poi applicarlo, anche alla luce dei modelli offerti dalla grande storiografia dell’Illuminismo, non solo al terreno giurisdizionalistico ma anche a quelli dell’economia, dell’ordinamento giuridico e delle strutture sociali.

Non manca qualche riga in cui il riformista sannita esprime il suo disprezzo nei confronti degli intellettuali asserviti al potere:

Quante storie, cronache, annali disposti a solo oggetto di questuare pochi ducati, quanti articoli composti ne’ dizionari in grazia di certe famiglie e di certe persone, le più immeritevoli di lustro e di lodi! (c. 79v).

Nel breve paragrafo intitolato *Storia letteraria* più ampio spazio è dedicato a Napoli Signorelli, che Galanti definisce «più l’elogista che lo storico della nostra letteratura» (c. 81r); gli contesta la scelta di occuparsi di troppi aspetti della cultura e di «compilare notizie» piuttosto che «tessere raziocinj» (c. 80r). Cita inoltre Gimma, Zavaroni, Origlia, Tafuri e altri, autori di opere utili «sebbene tutte non esatte, né bene scritte» (cc. 79v-80r).

Nel paragrafo conclusivo intitolato *Stato attuale della nostra letteratura*, in cui emergono più che mai la sua fisionomia di intellettuale moderno e la sua specifica identità culturale e politica, Galanti sostiene che il carattere

¹⁰⁷ Cfr. F. BARRA, *Introduzione* a G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, cit., p. 31.

¹⁰⁸ Sull’opera di Giannone cfr. G. RICUPERATI, *L’esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970; nuova edizione, Brescia, Morcelliana, 2017; ID., *La città terrena di Pietro Giannone. Un itinerario tra ‘crisi della coscienza europea’ e Illuminismo radicale*, Firenze, Olschki, 2001.

¹⁰⁹ Cfr. G. M. GALANTI, *Descrizione del Contado di Molise*, cit., p. 186.

distintivo del Settecento è «uno spirito ragionevole e moderato»; la ragione deve tuttavia ancora confrontarsi con problemi, usi e pregiudizj ormai radicati nel tessuto sociale, civile e culturale italiano per poter garantire «la difesa delle leggi e la perfezione de' costumi» (c. 96r).

Il *philosophe* riflette anche sull'importanza dello sviluppo dell'arte tipografica e dell'editoria libraria al fine della circolazione delle idee, sul progressivo e lento processo di laicizzazione della cultura, ma anche sulle insidiose questioni poste dalle relazioni con i poteri dello Stato e con la censura ecclesiastica, peraltro a lui ben note:

[...] l'arte tipografica presta molta facilità di scrivere e di divenir dotto e di mettersi sul cammino della verità. È sorto in tutta Europa un commercio di spirito, col quale le idee sono diffuse e conservate. Invano alcune potenze come Roma ecclesiastica si sono travagliate e si travagliano di temperarne l'attività e arrestarne i progressi. Se il nostro secolo è frivolo, è ancora vero che la luce delle scienze, diffusa così in tutta Europa, ha fatto acquistare de' lumi sopra tutte le facoltà e sopra tutti gli oggetti della vita civile (c. 95v).

Non poche erano inoltre le difficoltà che l'editoria napoletana incontrava nell'affermarsi a livello nazionale e, soprattutto, internazionale¹¹⁰, anche a causa dell'inefficienza delle istituzioni culturali, scientifiche e politiche¹¹¹. A tal proposito Galanti, comunque notevolmente impegnato nel campo editoriale sempre coerentemente con il suo ampio programma di riforma, aveva scritto:

Nella coltura dello spirito noi siamo ancora inferiori al resto d'Italia. Ciò si mostra col ravvisarsi che in nessuna città del Regno potrebbe sussistere un commercio di stamperia come lo veggiamo in Livorno, a Siena, a Vicenza, a Padova, a Verona, ecc. Vi erano prima stamperie nell'Aquila, in Lecce, in Isernia ed altrove; ma, caduto il regno nell'ignoranza nel secolo passato, esse cessarono. Oggi la tipografia è ristretta alla sola capitale e vi è avvilita. [...] In Napoli si stampa poco e male. I librai e gli stampatori non fanno corpo d'arte, né sono uomini gran fatto istruiti. Non pagano le opere manoscritte e quando gli autori le stampano a loro spese, tutti i loro amici vogliono averle in dono, cosicché ad un povero letterato niente riesce tanto dannoso quanto di avere gran numero di amici. I buoni libri non si stampano in Napoli, ma vengono da' paesi stranieri¹¹².

¹¹⁰ Cfr. *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, cit.

¹¹¹ M. C. NAPOLI, *op. cit.*, p. 22.

¹¹² G. M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, I, cit., pp. 269-270.

Riflettendo poi sul disordine esistente nella nostra legislazione, dovuto anche al fatto che «le leggi politiche di molti secoli addietro [continuavano] a governare» (c. 100r), pur essendo ormai incompatibili con la società del tempo, il riformista sannita riteneva che «nel nostro paese la riforma [dovesse] cominciare dal Foro» (c. 99r): questo il primo passo da fare – come sosteneva con realismo critico, ormai al crepuscolo del suo tortuoso percorso intellettuale e ideologico – in una realtà in cui era necessaria una svolta costituzionale totalizzante.

La prassi storiografica dell'autore rispecchia in effetti perfettamente le sue poliedriche competenze e la sua spiccata sensibilità sociologica: il *Saggio sullo stato della letteratura napoletana* propone infatti un caratteristico affresco – decisamente interessante nel progetto, anche se frammentario e non portato del tutto a compimento, probabilmente per la tendenza di Galanti a rimaneggiare le sue opere fino ad arrivare talvolta a produrre due tirature diverse della stessa edizione di un lavoro – delle varie epoche prese in considerazione, in cui i fatti letterari con la relativa ricca galleria di protagonisti si stagliano su uno sfondo storico-geografico che, costituendo la parte più problematica del testo, finisce per rivestire un ruolo egemonico.

LA SATIRA SETTENTRIONALE DEL '700 E I SUOI PROTAGONISTI:
UNA TRIPLICE PANORAMICA TRA INNOVAZIONE E SPERIMENTAZIONE

ABSTRACT

Il saggio si concentra sulla valorizzazione della satira dei costumi del Settecento nei suoi aspetti più moderni e sperimentali, afferenti all'area settentrionale della penisola italiana, attraverso una comparazione inedita di tre diversi esponenti del genere, Passeroni, Gozzi e Alfieri, entro un arco temporale che va dagli anni '40 del '700 fino ai principi dell'800. Il confronto fra questi autori pone al centro del paragone la letteratura satirica classica e la sua influenza, lo studio delle fonti di questi autori e propone, in filigrana, la ricerca dei nodi intertestuali che legano gli autori di area veneta e piemontese alla figura chiave del Parini.

The essay focuses on the valorization of the satire of the customs of the eighteenth century in its most modern and experimental aspects, pertaining to the northern area of the Italian peninsula, through an unpublished comparison of three different exponents of the genre, Passeroni, Gozzi and Alfieri, during the years from the 1740s up to the beginning of the 19th century. The comparison between these authors focuses on classical satirical literature and its influence, and by studying the sources of the authors it's possible to search for intertextual nodes that link the authors of the Veneto and Piemonte area to the key figure of Parini.

PAROLE CHIAVE: Satira, Settecento, Passeroni, Gozzi, Alfieri, Parini.

KEYWORDS: Satire, Eighteenth century, Passeroni, Gozzi, Alfieri, Parini.

Nel Settecento italiano il genere satirico si concentra principalmente sulla satira di costume: in particolare, nell'area del lombardo-veneto, nonché in quella piemontese, si muovono e agiscono diverse personalità letterarie che si occuperanno della satira nei suoi aspetti più sperimentali. D'altronde, la satira è un genere eclettico che trova rinnovamento grazie alla ridefinizione illuminista, ed è ciò che secondo modalità letterarie eterogenee ma anche analoghe si propongono di fare in particolare tre autori: Gian Carlo Passeroni (Lantosca, contea di Nizza 1713 – Milano 1802) che visse quasi interamente a Milano e scrisse il poema in ottava rima più lungo della nostra letteratura, *Il Cicerone* (il primo tomo venne pubblicato a Milano nel 1755, l'ultimo nel 1774), nei cui elementi

digressivi, estranei alla biografia ciceroniana in senso stretto, si realizza con probabilità la più alta sperimentazione relativa alla satira dei costumi settecenteschi, con ampio spazio riservato a questioni non solo etiche ma anche politiche – oltre a dedicarsi alla stesura di sette volumi di *Rime satiriche, giocose e morali* dal 1775 al 1792, in cui alla condanna dei vizi e della corruzione dell'uomo settecentesco, associa anche, sulla scia del Parini e del Bezzi, la celebrazione delle *virtù campagnuole* –; Gasparo Gozzi (Venezia 1716 – Padova 1786), autore dei *Sermoni* in endecasillabi sciolti (pubblicati nel 1763 e ristampati l'anno dopo con l'aggiunta di un poemetto, *Il trionfo dell'Umiltà*), in cui, sia che satireggi i corrotti costumi, i cattivi poeti e predicatori, sia che lamenti la sua sorte, l'autore fornisce prova di arguzia e finezza d'arte, nonché di acuta osservazione della vita e degli uomini, equilibrio, buon senso e sanità morale; Vittorio Alfieri (Asti 1749 – Firenze 1803), che praticò il genere satirico sin dalla fine degli anni Settanta, sebbene esprimerà la sua vena satirica con maggiore compiutezza tra il 1792 e il 1797 con la stesura di diciassette satire in terza rima, pubblicate postume nel 1806, che hanno come bersaglio molteplici aspetti della vita contemporanea, dalle tematiche politico-sociali (ad esempio *I Re, i Grandi, la Milizia, L'Educazione, La Plebe, La Sesquiplebe*) alle invettive contro i *philosophes* (come *La Filantropinaria, L'Antireligionaria, Le Imposture, Il Commercio*).

Ognuno di questi tre autori tocca un momento diverso dell'evoluzione del genere satirico nel Settecento partendo da un *milieu* geo-storico e culturale sostanzialmente diverso, sebbene non privo di punti di convergenza, che l'intervento si propone di evidenziare¹: d'altra parte, nel Piemonte dell'Alfieri regnano i Savoia, nella Lombardia così amata dal Passeroni gli Austriaci, mentre la Venezia del Gozzi rimane indipendente. Non bisogna inoltre dimenticare che, tra tutti gli Stati italiani, solo il Piemonte segue fin dagli inizi del Settecento un'accorta politica diplomatica. Durante gli anni di conflitto tra le grandi Potenze Europee per le crisi dinastiche e le lotte di successione, infatti, i principi di Casa Savoia si destreggiano abilmente alleandosi via via a quelle nazioni che, per avere il loro aiuto militare, promettono grandi compensi territoriali, finché, con la Pace di Aquisgrana nel 1748 essi arrivano a comprendere nel loro regno la Sardegna, il Ducato di Savoia, e una parte della costa ligure con Nizza e il Piemonte (luogo, non a caso, in cui hanno operato, o quantomeno da

¹ Sulla storia del genere satirico italiano ed europeo, vd. *La satira in versi: storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015.

cui provengono Passeroni e Alfieri), il confine del quale viene portato al Ticino. Mentre però Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III intraprendono importanti riforme sociali e amministrative, nonché militari, Amedeo III arresta questo moto di rinnovamento della società e in Piemonte non circolano più idee vive, l'atmosfera si fa stagnante, e il clima non è più «illuministico»; molti spiriti inquieti evadono e cercano Paesi più liberi, come l'Inghilterra: uno di questi è proprio non a caso Vittorio Alfieri, che percorre vagabondando mezza Europa, dalla Francia alla Russia.

La Lombardia, invece, passata dalla dominazione spagnola a quella austriaca, compie rapidi progressi economici e sociali e diventa la regione italiana più all'avanguardia nel settore delle riforme, grazie soprattutto a Maria Teresa d'Austria (1740-1780) e all'Imperatore Giuseppe II (1780-1790). Intelligenti iniziative stimolano la vita commerciale lombarda, l'agricoltura è redditizia, i terreni sono bene amministrati, le colture ben scelte, l'allevamento del bestiame razionale. Milano vive un periodo di splendore anche sul piano culturale: nel 1778 s'inaugura il suo grande teatro, La Scala, e non a caso del Passeroni si ricorda, nella sua biografia pubblicata nel n.9 della collezione *Il Parnaso* il suo costante «desiderio cui aveva di dimorare a Milano»² ogni volta che doveva mettersi in viaggio e allontanarsi dalla città prediletta.

Infine, l'antica e gloriosa Repubblica di Venezia di Gasparo Gozzi, pur rimanendo indipendente, comincia a dare chiari segni di decadenza: di fronte all'Austria, che dal porto di Trieste cerca di dominare sull'Adriatico, la Serenissima non è in grado di reagire – la sua flotta, un tempo padrona dei mari, è ormai troppo modesta e quasi del tutto inoperosa sono i suoi cantieri. La società non è più capace di slanci e di innovazioni: i nobili vivono ritirati nelle loro ville, ogni città è quasi autonoma, manca un governo centrale autoritario, la vita economica è lenta, pesante, asfittica, e anche se ci sono alcuni Dogi che tentano l'introduzione di riforme per restituire alla Repubblica la gloria di un tempo, il Consiglio dei Dieci stronca inesorabilmente ogni iniziativa³. L'oligarchia patrizia è diventata diffidente e troppo chiusa nei confronti della società di terraferma, relegata

² *Passeroni*, Collezione *Il Parnaso* n.9, Venezia, Antonelli, 1851, p. XI.

³ Sulla storia dell'Italia settentrionale del Settecento vd. I. MONTANELLI, R. GERVASO, *Storia d'Italia: Piemonte, Lombardia, Venezia e Toscana nel '700*, Milano, Rizzoli, 1959. Per un approfondimento sul Settecento in Italia e in Europa, vd. V. FERRONE, *Il mondo dell'Illuminismo: Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi, 2019; L. GUERCI, *L'Europa del Settecento: permanenze e mutamenti*, Milano, Utet, 2006.

al disbrigo degli affari provinciali⁴. È solo sul piano artistico che Venezia continua a brillare: il fervore culturale della Serenissima è testimoniato anche dall'opera principale del Gozzi, ossia i due bisettimanali la *Gazzetta veneta* e l'*Osservatore veneto*, in cui le doti del suo stile, leggiadro e naturale, molto ben espresso nei *Sermoni*, proprio di un ingegno disinvolto ed estroverso è in pieno accordo con l'atmosfera settecentesca, in cui «l'aria aperta entra dalle finestre»⁵ e nei quali l'aspetto caricaturale si unisce all'intenzione di formare un pubblico più vasto, estraneo alle accademie, ma altrettanto attento e curioso nonché orientato al gusto della parodia e al *divertissement* proprio dei periodici⁶.

La satira dei costumi settecentesca, afferente all'area settentrionale della penisola italiana, è connotata da diversi aspetti moderni e sperimentali⁷: questo particolare processo di sviluppo del genere satirico investe personalità letterarie come quella del nizzardo Giancarlo Passeroni, che, sebbene ritenuto autore di una satira «bonaria e discorsiva (fino alla prolissità più insopportabile)»⁸, e posto in ombra rispetto al ben più noto Parini, viene considerato come l'ispiratore di Lorenzo Sterne, con cui il Passeroni intrattenne alcune vivaci conversazioni circa lo stile digressivo utilizzato dallo stesso all'interno del *Cicerone*. Sterne sarebbe rimasto affascinato dal modo di procedere della narrazione passeroniana nel poema, e avrebbe inserito all'interno del suo *Tristram Shandy* un numero cospicuo di tali digressioni, che nel romanzo avrebbero assunto toni comici originali. Tale notizia è riportata dalla biografia del Passeroni pubblicata nel n.9 del *Parnaso italiano*:

Lorenzo Sterne, a cui parecchi Italiani credono che il Cicerone di Passeroni suggerisse l'idea del *Tristram Shandy* (come anche dissero che l'Adamo del

⁴ A. TAGLIAFERRI, *Il Friuli occidentale e Venezia nel Settecento*, in Gasparo Gozzi, *Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del convegno (Venezia – Pordenone 4-6 dicembre 1986), a cura di I. Crotti e R. Ricorda, Padova, Antenore, 1986, p. 4.

⁵ G. GOZZI, *Prose scelte e sermoni*, introduzione, appendice bibliografica e commento a cura di P. Pompeati, Milano, Vallardi, 1914, p. LIV.

⁶ A. DI RICCO, *Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento*, in Associazione degli Italianisti, XXI Congresso Nazionale, *Le forme del comico*, Atti delle sessioni plenarie - Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017, a cura di S. Magherini, A. Nozzoli, G. Tellini, Firenze, Società editrice fiorentina, 2019, p. 190.

⁷ Sulla satira di costume del Settecento, vd. A. DI RICCO, *L'amaro ghigno di Talia. Saggi sulla poesia satirica*, Lucca, Pacini Fazzi, 2019.

⁸ W. BINNI, *Il Settecento letterario*, Firenze, Il ponte editore, 2016.

Milanese G. B. Andreini avesse fatta nascere in Milton quella del Paradiso Perduto), recatosi a Milano, ed incontrato avendo l'abate Passeroni in casa del conte di Firmian, gli dimostrò, nel modo più lusinghiero, la stima che sentiva pe' suoi talenti, ed il piacere cui provava di far con lui conoscenza. Giudicando troppo leggermente, da quanto accade in Inghilterra, che l'edizione del Cicerone dovuto avesse arricchirne l'autore, gli domanda quanto gli ha fruttato; e Passeroni gli risponde con una pacifica semplicità, che per anche non ha molto spacciata tale edizione⁹.

Sterne pubblica la prima parte del *Tristram Shandy* cinque anni dopo la prima parte del *Cicerone*, e quindi è un dato di fatto che l'autore inglese abbia tratto ispirazione dal poema ciceroniano, essendo l'andamento digressivo il medesimo e avendolo lui stesso dichiarato a Milano nel 1765¹⁰. Passeroni, nel *Cicerone*, non mancherà di sottolineare questa influenza esercitata su Sterne, con un tono connotato da sincero autocompiacimento:

E già mi disse un chiaro letterato
Inglese, che da questa mia stampita
Il disegno, il modello avea cavato
Di scriver in più tomi la sua vita,
e pien di gratitudine e d'amore
mi chiamava suo duce e protettore¹¹.

Di notevole rilevanza sono poi i rapporti che il Passeroni intrattiene con il Parini – come testimonia Giosuè Carducci nelle *Prose*, affermando che il nizzardo fu sacerdote e precettore, amico di Parini e membro dell'Accademia dei Trasformati, alla quale lo introdusse egli stesso¹². Passeroni, infatti, fu socio attivo dell'Accademia dei Trasformati e trascorse la maggior parte della sua vita modestissima di povero prete sostenuto da una serena dignità e da un sicuro disprezzo di cariche ed onori, oltre che dall'amore per la scrittura: difatti fu autore anche di rime morali, giocose, satiriche e di favole esopiane ispirate a un mediocre, ma sincero buon senso, connotato da un centrale sentimento della misura¹³.

Misura che il Passeroni ritiene – assieme alla sua fede cristiana e alla

⁹ Passeroni, Collezione Il Parnaso n.9, cit., p. XII.

¹⁰ Sui rapporti tra Sterne e gli italiani vd. G. RABIZZANI, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggini, 1920.

¹¹ G. PASSERONI, *Il Cicerone*, Milano, Agnelli, 1774, XVII, CXXII.

¹² G. CARDUCCI, *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1906, nota n. 68.

¹³ W. BINNI, *Il Settecento letterario*, cit.

sua fiducia illuministica – essenziale nella vita dell'universo, creato da Dio nella prospettiva morale degli uomini. Non a caso il De Sanctis lo descrive come un «bravissimo uomo, senza fiele, senza iniziativa» che «rideva sapientemente della società, in mezzo alla quale viveva povero e contento»¹⁴.

Questa modestia di stile rappresenta il tratto distintivo evidente del suo monumentale poema, il quale, sul pretesto della narrazione della vita di Cicerone, esempio di saggezza e di misura – e pertanto collocabile, per stessa ammissione dell'autore, tra i poemi eroicomici che si ispirano in modo pretestuoso alle biografie di personaggi storici come *La vita di Mecenate* di Cesare Caporali¹⁵ – si prolunga per diversi tomi (6 volumi per un totale di 101 canti tra il 1755 e il 1774) grazie ad infinite digressioni e lunghi quadri di costume satireggiato con prevalente tenue comicità, perfettamente in linea con i suoi onesti e sinceri ideali di vita personale, familiare, civile. Questa *medietas* va interpretata come il sintomo di una saggezza modestamente illuministica, ed è il discrimine fondamentale tra la sua posizione e quella pariniana, cui pure il Passeroni era vicino nella condanna dell'inutile, degli eccessi della moda e dell'esterofilia, del falso umanitarismo. Difatti, rispetto al Parini, queste condanne morali vengono esplicitate tramite una variazione più scialba e sciatta della serenità saggia risolta in quell'«allegrezza interna» da cui «il prolisso scrittore ricava il suo dovere di rallegrare comicamente i lettori»¹⁶, ed è lo stesso autore a dichiararlo apertamente: «Ond'io, che tutti voi vorrei vedere / allegri ancor dopo cento anni e cento, / colle mie rime a tutto mio potere / tenervi in allegria procuro e tento»¹⁷.

Lo stile attraverso cui il Passeroni suscita il riso nei suoi lettori è, infatti, troppo discorsivamente diluito e incapace di stringersi intorno a nuclei più nervosi e compatti, di esprimersi in forme incisive ed eleganti, di vincere la lentezza torpida ed opaca di un discorso sempre troppo lungo e slabbrato. Il Baretti, infatti, nel n.6 della «Frusta letteraria», trovandosi a commentare la prima parte del *Cicerone*, da considerarsi, rispetto alle altre

¹⁴ F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, cap. XX, Torino, Einaudi, 1958, p. 556.

¹⁵ M. C. TARSÌ, «E perché son con Socrate d'avviso, / che 'l rider giovì spesso alle persone»: la satira di costume nel «Cicerone» di Giancarlo Passeroni, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

¹⁶ W. BINNI, *Il Settecento letterario*, cit.

¹⁷ G. PASSERONI, *Il Cicerone*, cit., XIII, ott. 72.

due, il vero e solo “antecedente” pariniano¹⁸, afferma che «tutta l’opera [...] non è altro che un bizzarro tessuto di digressioni che non hanno a che fare col titolo, e che per la maggior parte satireggiano, o criticano, o corbellano ogni sorta di gente dappoco, ridicola e viziosa»¹⁹. Nella prima parte del poema (due volumi e trentaquattro canti pubblicati nel 1755), infatti, spesso l’autore ha anticipato temi e motivi della satira pariniana: ad esempio, in riferimento alle atmosfere arcadiche del Parini della *Vita Rustica*, già Carducci afferma che due anni prima dell’ode pariniana, Passeroni aveva già scritto sul tema della continenza e della vita priva di avarizia e ambizione²⁰.

Tutti i frammenti del *Cicerone* riportati dal Caretti nel vol.48 della Ricciardiana nel 1951 sono tratti dalla prima parte del poema e ci richiamano in qualche modo al Parini, sia pure con tono assai diverso. Il primo di essi, infatti, satireggia la diffusa moda delle *Raccolte*, contro cui il Bettinelli scrisse il suo noto poemetto e intorno alla quale il Parini amò intrattenersi scherzosamente più di una volta (si veda: *Mezzogiorno*, vv. 905-939; *Vespro*, vv. 327-344); il secondo e il terzo frammento riflettono quell’ideale di vita equilibrata negli affetti, intimamente serena, sana ed attiva, che costituisce uno dei motivi più frequenti della poesia pariniana (si veda: *La vita rustica*, *La salubrità dell’aria*; e anche le terzine *La vita campestre*); il quarto frammento ci attesta il sottofondo morale della satira del Passeroni e ci testimonia quel desiderio di una *renovatio* italica, perseguita attraverso una riforma dei costumi, delle consuetudini e degli studi, che il Parini sentì ed esprime con ben più intensa e vibrante serietà (si vedano particolarmente i punti di contatto tra questo frammento e i vv. 55 sgg. delle terzine *Lo studio*); il quinto frammento, infine, ironizza con buona vena l’amore fanatico per gli animali, cani e gatti in particolare, così diffuso nel Settecento, e si riallaccia, oltre che a tanta poesia giocosa dell’epoca, grande episodio della vergine cuccia del Parini (*Mezzogiorno*, vv. 517-556)²¹.

La stima del nizzardo verso Parini era tale che molto spesso si era trovato a difendere e a consigliare gli scritti pariniani, anche quando

¹⁸ G. PARINI, *Poesie e prose, con appendice dei poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 765.

¹⁹ G. BARETTI, *Il Cicerone, Poema di Giancarlo Passeroni*, tomi 2, 8°. Venezia, 1756, nella stamperia Remondini, «La frusta letteraria VI», pp. 140-145.

²⁰ G. CARDUCCI, *Conversazioni critiche*, Roma, A. Sommaruga e C., 1884, p. 124.

²¹ G. PARINI, *Poesie e prose, con appendice dei poeti satirici e didascalici del Settecento*, cit., p. 765.

“gareggiavano” con i suoi (come testimonia, ad esempio, la lettera al dottor Paolo Patuzzi, in cui Passeroni consiglia la scelta dell’ode nuziale vergata dal Parini, e non quella scritta di suo pugno)²². Relativamente alla corruzione della vita di campagna, altro tema largamente battuto dalla satira settecentesca, Passeroni risulta rispetto al Parini decisamente più avvezzo alla descrizione mitico-arcadica della vita campestre: per il nizzardo la campagna esiste, in sostanza, unicamente in funzione della città (tema affrontato anche nel *Cicerone* – Parte prima, XIV, ott.1-2) e non solo in quanto fonte dei necessari approvvigionamenti, ma anche in quanto riserva di energia psico-fisica da spendere nella più impegnativa e logorante vita urbana²³ (si pensi al tema, così frequente nella letteratura del Settecento, della villeggiatura e, più in generale, a tutto quanto va sotto il paragrafo delle delizie della campagna opposte alle cure cittadine). Questo guardare la campagna dal punto di vista cittadino in Parini non c’è, e il suo richiamarsi ai valori agresti ha perciò un significato più serio e più vero del mito della felicità campestre riproposto dal Passeroni, che invece viene da Jonard accostato, in alcuni passi del *Cicerone*, alla visione pariniana, senza grosse differenze²⁴.

È probabile dunque che la vera innovazione introdotta dal Passeroni coincida proprio con quelle digressioni che, se da un lato appesantivano e rallentavano il ritmo satirico del *Cicerone*, scritto in ottave sulla scia della profonda ammirazione per il Tasso (in quanto Passeroni si era sempre rifiutato di leggere l’Ariosto, giudicato troppo licenzioso), dall’altro erano fonte di curiosità e di ispirazione da parte di autori di respiro europeo, come appunto Sterne, che riteneva peraltro iniquo lo scarso successo ottenuto da Passeroni col suo poema.

D’altronde, è innegabile che il Passeroni abbia contribuito, insieme agli altri membri dell’Accademia dei Trasformati, ad una trasformazione dello stile e dei temi della satira, resa meno solenne rispetto ai modelli classici di riferimento, per cui Passeroni nutriva comunque profonda ammirazione, e più aperta a forme svelte, popolari, di influsso francese, dalla quale si intravede una sorta di indolenza rispetto ai vizi descritti. Certo è, però, come ricorda il De Sanctis, che questo «è sempre un gioco di forma, alla

²² *Ibidem*.

²³ M. C. TARSI, *Parini, il verme e il Nume villano: sul tema del lusso nella poesia italiana del secondo Settecento*, «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 73, 1, 2017, pp. 47-71.

²⁴ N. JONARD, *Parini, Voltaire et le problème du bonheur*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XIX, 1966, pp. 36-37.

quale manca altezza e serietà di motivi; ci è il letterato, manca l'uomo. Senti in questi riformatori il vecchio uomo italiano, di cui era espressione l'arcade e l'accademico. Combattevano l'Arcadia, ed erano più o meno arcadi»²⁵. Stilisticamente Passeroni è dunque un "trasformato" e contemporaneamente anche un membro dell'Arcadia, sebbene la poesia arcadica a Milano²⁶ fosse, a giudizio del Carducci, «insipida, scolorita, sfiaccolata, nulla»²⁷: egli è indubbiamente un "poeta della transizione", e pertanto il suo satireggiare contiene tutte le contraddizioni e le variazioni inattese che ogni momento di epocale metamorfosi porta inevitabilmente con sé.

Nella grande "repubblica morente" di Venezia, invece, vive ed opera Gasparo Gozzi (Venezia 1713 – Padova 1786), fratello del noto Carlo, appartenente ad una famiglia oriunda di Ragusa in Dalmazia di estrazione nobile (la classe dei Segretari del Libro d'argento, dalla quale venivano selezionati figure di notevole rilevanza politica come il Cancellier Grande, i Segretari del Senato e i rappresentanti della Repubblica presso le corti minori)²⁸. Fin da giovanissimo, educato dai Somaschi di Murano, si dimostra naturalmente portato alla *vis* satirica, lamentando, attraverso osservazioni acute e sagaci, l'inettitudine dei suoi precettori, «tutti dediti a istruire la mente»²⁹ a discapito dell'educazione sentimentale, in cui bisogna badare ad un cuore che sovente «mostra le voglie sue, e il suo vigoroso furore»³⁰. Nella stessa sede, inoltre, rivela anche la sua inesauribile e testarda necessità di *medietas*, di equilibrio e di armonia tra mente e cuore – dimensioni che per tutta la vita cercherà di raggiungere, fallendo, attraverso lo studio e la consolazione dei libri, «fidi amici che non tradivano e non chiedevano nulla»³¹ e che erano per lui estremo conforto in una vita notoriamente

²⁵ F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, cit., p. 556.

²⁶ S. BARAGETTI, *Fra Arcadia e Trasformati: la poesia a Milano alle soglie dei Lumi*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 295-311.

²⁷ G. CARDUCCI, *Il Parini principiante* [1886], in *Edizione Nazionale delle Opere*, 30 voll., Bologna, Zanichelli, 1935-1940, p. XVI. *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, 1937, p. 16.

²⁸ C. GOZZI, *Memorie inutili*, vol. I, Bari, Laterza, 1910, p. 25. Per uno studio critico delle *Memorie inutili* vd. I. CROTTI, *Le Memorie inutili di Carlo Gozzi. I mostri della mente e i fantasmi dell'io*, Roma, Bolzoni, 2011; *Per un'interpretazione della figura di Gasparo Gozzi nelle Memorie inutili*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica», VIII, 2013, pp. 91-106.

²⁹ E. SPAGNI, *L'Osservatore Veneto pubblicato integralmente secondo l'edizione originale del 1761*, Firenze, Barbèra, 1911, pp. 48-49.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ C. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 43.

travagliata, segnata da due matrimoni e da un tentativo di suicidio (nel 1777 tentò il suicidio gettandosi, a Padova, nel Bacchiglione)³², oltre che da una condizione familiare perennemente incrinata da crisi economiche irreparabili (ampiamente descritte anche dal figlio di Gasparo, Francesco, in un lungo manoscritto intitolato *Frammenti di Memorie per la vita di Francesco Gozzi veneziano avvocato scritte da lui stesso, trovati nelle carte di Giacomo Gozzi suo figlio* e attualmente conservato nel Museo Civico di Venezia), a cui l'autore cercava inutilmente di far fronte con il suo lavoro di traduttore, precettore, scrittore, finanche segretario del Procuratore Marco Foscarini, definito “il gran Cagnesco”, perché sempre di mal umore³³. Da non dimenticare, infine, il tentativo condotto assieme alla sua prima moglie Luisa Bergalli di diventare impresari del teatro S. Angelo, fallito miseramente in un solo anno comico, dal '47 al '48³⁴.

Egli fu tra i principali esponenti dell'Accademia dei Granelleschi, e raggiunse grande notorietà nel campo degli studi danteschi con l'opera *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio*, cioè la *Difesa di Dante* (1758), in cui si oppose alla negazione delle *Lettere virgiliane* di S. Bettinelli, con buon senso, ma generalmente su fondamenti di retorica tradizionale, in modo, cioè, inadatto a comprendere la vera poesia di Dante³⁵. La sua opera principale sono due bisettimanali, la *Gazzetta veneta* e l'*Osservatore veneto*, in cui le doti del suo temperamento satirico (arguta osservazione della vita e degli uomini, equilibrio e buon senso, sanità morale, amore della tradizione, non chiuso, però, come nel fratello Carlo, all'accoglimento di quel che di buono ci fosse nel nuovo) si rivelano in pieno, in una prosa limpida ed elegante: favolette, apologhi, ritratti, raggiungono talvolta la perfezione³⁶. Tuttavia la sua opera satirica *tout court* sono i *Sermoni*, scritti in endecasillabi sciolti e pubblicati nel 1763 (poi ristampati l'anno dopo con l'aggiunta di un poemetto, *Il trionfo dell'Umiltà*).

Le prime caratteristiche stilistiche che risultano evidenti, già all'altezza

³² F. FIDO, *Gasparo Gozzi e la ricerca della felicità*, «Yearbook of Italian Studies», vol. 8, 1989, pp. 1-12.

³³ G. GOZZI, *Prose scelte e sermoni*, cit., p. LII.

³⁴ Ivi, pp. XXXVI-XXXVII.

³⁵ A. LANZA, *La Difesa di Dante di Gasparo Gozzi*, in Id., *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento: saggi di letteratura italiana antica*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 329-334.

³⁶ A. FABRIS, *I giornali di Gasparo Gozzi e la percezione visiva della scena pubblica veneziana*, in *La città dell'occhio: dimensioni del visivo nella pittura e letteratura veneziane del Settecento = Die Stadt des Auges: Dimensionen des Visuellen in der venezianischen Malerei und Literatur des 18. Jahrhunderts*, a cura di B. Kuhn, R. Fajen, Roma, Viella, 2020, pp. 351-364.

dei due bisettimanali, sono una assenza, all'interno del discorso satirico, di ogni eccesso, cattivo gusto o sguaiataggine nonché di qualsivoglia sciattezza formale: questo perché, per l'autore, la satira doveva puntare a una maggiore purezza dell'espressione, contenuta nei rigidi argini della tradizione classica e trecentesca. Bisogna tenere conto del fatto che Gozzi è stato per lo più un autodidatta, e pertanto le sue teorie sulla letteratura si basano su studi condotti senza un preciso metodo ma seguendo le inclinazioni verso alcuni scrittori, coi quali condivideva di volta in volta diverse affinità, operando per contaminazione. Per quanto riguarda i modelli satirici, Gozzi lesse e studiò con piacere sia Orazio che Giovenale, pur sentendo la sua scrittura molto più vicina a quella oraziana, a differenza, come si vedrà, di Alfieri. Tradusse, intorno al 1741, alcune commedie di Plauto³⁷ dando libero sfogo alla sua attitudine allo scherno e allo stile comico, ma queste non furono mai stampate.

Alcuni dei *Sermoni* erano già stati pubblicati assieme alle *Lettere serie, facete, capricciose, strane e quasi bestiali, nelle quali si trattano diversi punti di morale ora storicamente e ora col velo dell'allegoria aggiuntovi certe novelle, favole e dialoghi parte originali, parte tradotti dal greco. Libro pieno di biasimi e di lodi. Utilissimo a qualunque lo leggerà da solo, si farà leggere da altra persona. Composto e ricopiato da Gasparo Gozzi veneziano ecc.* nel 1752 e nella ristampa delle stesse nel 1755³⁸. Sebbene di queste *Lettere diverse*, e in generale di tutta la sua produzione letteraria, Gozzi avesse una opinione "oraziana", soprattutto in relazione alla mancanza di credito che lui riteneva di poter acquisire presso i suoi contemporanei («...io mi sono tanto consigliato meco di quello che le mie spalle possono, come insegna Orazio, che ho compreso benissimo, che né le mie lettere, né il mio costume mi faranno mai acquistar credito tra le persone...»³⁹), Goldoni fu sinceramente colpito da questi scritti, ammirandone la vasta dottrina, il possesso sicuro della lingua e l'eleganza dello stile (e c'è da considerare che Gozzi non fu sempre un benevolo lodatore di Goldoni)⁴⁰.

³⁷ Ivi, p. XXVI.

³⁸ Ivi, p. LIII.

³⁹ G. GOZZI, *Opere*, XVI, Venezia, Molinari, 1812, pp. 93-102.

⁴⁰ G. GOZZI, *Prose scelte e sermoni*, cit., p. LVII. Le riflessioni sul comico non possono prescindere dallo studio del Goldoni, a cui per i dati aggiornati si rinvia a R. TURCHI, *Aspetti del comico in Carlo Goldoni*, in Associazione degli Italianisti, XXI Congresso Nazionale, *Le forme del comico*, cit., pp. 165-182.

Ulteriori tracce del comico⁴¹ – espresse alla maniera bernesca⁴² – si ritrovano anche nelle *Rime piacevoli d'un moderno autore*, pubblicate nel 1751 senza il nome dell'autore e con la falsa data di Lucca (saranno poi ripubblicate, insieme ad altre inedite, nel 1758, nel quinto volume dell'edizione dei suoi scritti curata dall'Occhi). È evidente anche qui lo scarto originale rispetto al modello bernesco del Cinquecento: Gozzi è mosso da un sincero e libero impeto satirico, che evita le stantie antitesi tendenti a muovere il riso ma realizza questo scopo attraverso una facile vena del verso, agile e spontanea che descrive comicizzandoli alcuni argomenti della cronaca quotidiana o piccoli eventi della sua vita, entro i confini della colorita Venezia, di cui viene fatto un quadro completo nel II capitolo⁴³. La descrizione delle regate è vivace, e Gozzi celebra questi passatempi in maniera allegra; molto più smaccatamente satirico, invece, è il sonetto contro la poesia contemporanea, il II° che precede i capitoli, il quale ha un *incipit* chiaramente intriso di indignazione, e quanto segue non è da meno: «La poesia oggi è una p....., / che giugne nelle mani a questo e a quello; / giace la meschinella nel bordello / tutta sdrucita, sudicia e malsana / ben piange ella, e fa cenno alla lontana / quando le par vedere un buon cervello. / E dice Aita, aita, deh fratello, / cavami ormai di questa vita strana. / Vedi come m'han concia le persone, / che rogna e labbra e schianze ho sulla pelle, / e son pelata, e vo quasi carpone»⁴⁴. Certo è raro trovare, anche nei *Sermoni*, una *vis* polemica così marcata: Gozzi acuisce il suo strale molto raramente, solitamente quando, come in questa sede, si urla contro la sua sensibilità letteraria. Risulta, invece, molto meno interessato al biasimo e alla censura dei corrotti costumi veneziani, descritti con una singolare partecipazione che sfocia nella rassegnazione e nella giustificata sommessità.

Elementi propri della satira si ritrovano anche nel *Mondo morale*, un

⁴¹ Sulla poesia burlesca di G. Gozzi vd. P. BARATTER, *Una sestina gastronomica di Gasparo Gozzi*, «Quaderni Veneti», 46, dicembre 2007, pp. 1-13.

⁴² Questa rifioritura o recrudescenza di toscanesimo rusticale e bernesco per tutta l'alta Italia, come lo definiva Carducci, toccò specificamente Venezia, e di conseguenza anche il Gozzi, membro dell'Accademica dei Granelleschi, un gruppo di uomini di lettere che nel '47 si riunirono attorno al prete Giuseppe Sacchellari, un povero scemo che si credeva gran letterato e che durante le riunioni ascoltavano la lettura dei suoi scritti per giocargli qualche tiro burlone o per leggere i propri componimenti. Ivi, p. LXI.

⁴³ P. FARINA, «*V'era una certa scimmia nella Frigia...*». *Alcune considerazioni sulla critica dell'età moderna in Gasparo Gozzi*, «Studi goldoniani: quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana nel Settecento», XIII, 2016, pp. 33-56.

⁴⁴ G. GOZZI, *Opere*, XIX, cit., p. 6.

romanzo che l'autore pensò come da pubblicarsi a puntate, una volta alla settimana, sul suo bisettimanale «La Gazzetta Veneta». Il romanzo aveva un preciso, dichiarato scopo: quello di rendere gli uomini viziosi e corrotti «se non buoni del tutto, per lo meno migliori»⁴⁵. Purtroppo, la debolezza del progetto è evidente, in quanto le immagini proposte della virtù, dei vizi o delle passioni risultano prive di forza, fredde, pesanti, lontane da esempi concreti e reali in cui il lettore potesse facilmente riconoscere o riconoscersi. In più, l'opera non è assolutamente organica, perché alterna il racconto in capitoli a un sermone (ripubblicato con gli altri nel '63), a diversi dialoghi di Luciano e a una tragedia tradotta del Klopstock. Tuttavia, la sua pubblicazione sulla «Gazzetta» ci orienta verso la larghezza di vedute di questo bisettimanale (il primo numero vide la luce nel febbraio del 1760⁴⁶), in cui all'articolo di fondo (spesso in forma di ragionamento, o di favola, o di novella, o di risposta al lettore) si affiancano cronache teatrali, narrazioni di avvenimenti quotidiani, notizie estere. Ciò che conta è che il protagonista assoluto è sempre il pittoresco popolo veneziano, con la burla plebea e la risata del suo spirito malizioso e delle sue continue tentazioni: è qui che «si appunta spesso lo strale della satira contro la società e contro le usanze dei tempi»⁴⁷. Tuttavia, anche qui, le invettive sono blande, pacate, benevole, ammiccanti, levigate, quasi piacevoli e sempre eleganti⁴⁸. La critica della società è insomma sempre modesta e si preoccupa anche di non discorrere di nulla che possa suscitare l'ira dei potenti; perfino quando satireggia contro le donne, Gozzi non sembra così avverso al genere femminile così come era stato ridotto dai costumi del tempo: egli non la combatteva come nemica, ma la giudicava comunque una notevole opera della natura, con tutte le sue debolezze ed immortalità, pur non negate, ma lette in maniera accomodante e benevola, senza traccia dell'*indignatio* che arma la mano al poeta satirico. È a questo punto evidente l'influenza del modello oraziano: il poeta latino, infatti, proprio come Gozzi, ha e sa di avere, nei rispetti della società contemporanea, quella superiorità di coscienza sentimentale e morale che è la condizione

⁴⁵ Ivi, VI, pp. 5-6.

⁴⁶ L'ultimo numero, invece, usciva il 31 gennaio del 1761. Il 4 febbraio dello stesso anno Gozzi pubblicava invece l'Osservatore veneto periodico, che fu una prosecuzione ma anche un perfezionamento dell'esperienza precedente e che venne pubblicata fino al 18 agosto del 1762. G. GOZZI, *Prose scelte e sermoni*, cit., p. LXIII.

⁴⁷ Ivi, p. LXXVI.

⁴⁸ G. CAVALLINI, *Su alcuni testi poetici di Gasparo Gozzi*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica», VIII, 2013, pp. 115-124.

sine qua non perché nasca la satira⁴⁹; ma egli un uomo modesto, temperante, equilibrato, e il suo spirito di poeta, pur desto ed arguto, non conosce la violenza espressiva di un Giovenale, ad esempio, che animerà le pagine delle satire alfieriane.

I dodici *Sermoni* di Gasparo Gozzi vengono pubblicati per la prima volta a Venezia nel 1763 con la falsa data di Bologna: l'anno successivo, invece, vennero ripubblicati per i tipi del Colombiani, insieme alla ristampa del poemetto allegorico in quattro canti *Il Trionfo dell'Umiltà*, già edito una prima volta nel 1759 per l'ingresso di Aurelio Rezzonico a Procuratore di S. Marco. Dopo la morte di Gozzi il numero di *Sermoni* da dodici salì a diciannove nell'edizione Spagni del 1897, poiché ne furono aggiunti alcuni inediti e recuperati alcuni altri dalle opere precedenti. Sono tutti scritti in momenti diversi, entro un arco temporale che va dal 1742 al 1782: pertanto, risultano di varia ispirazione, a seconda della fase esistenziale del poeta. Come già anticipato, i *Sermoni* sono scritti ad imitazione di Orazio per quanto riguarda il tono e l'andamento del verso, mentre ad imitazione del Chiabrera per quanto riguarda la veste metrica – la scelta dell'endecasillabo sciolto è la medesima dei sermoni del poeta ligure. Inevitabile tentare un confronto con il Parini: certo non essendo quella del Gozzi un'opera unica non è possibile fare un raffronto, ma in alcuni dei sermoni è presente la satira del costume pariniana (ad esempio nei sermoni 4°, 6°, 7°, 8°, 9°, 12° e 13°)⁵⁰. A tal proposito risulta utile il lavoro di comparazione del Malmignati⁵¹, che ipotizza finanche una imitazione da parte di Parini dei *Sermoni* gozziani: è più probabile, però, che i momenti di congiunzione tra le due opere siano legati ad una coincidenza di atteggiamenti tradizionali proprio dei verseggiatori satirici, anche perché ciò che è incontrovertibile è la differenza di tono tra Parini e Gozzi più che la loro contiguità tematica. L'energia sferzante della satira pariniana, dovuta all'antagonismo di classe – lui, popolano contro la nobiltà corrotta –, è incalzante, poderosa, risoluta; il verso è insomma armato e piegato all'impeto del pensiero moralizzante, senza molti scrupoli di tipo formale. Diversamente, Gozzi, esponente di una nobiltà che resta tale seppur in decadenza, vive un rapporto cordiale col patriziato e amava la vita gioconda veneziana, pur non sopportandone gli intrighi e le degenerazioni morali: i suoi attacchi, insomma, contro i mali del tempo, sono sinceri ma non

⁴⁹ Q. ORAZIO FLACCO, *Satire*, traduzione e commento di A. Gustarelli, Milano, Signorelli, 1951, p. 12.

⁵⁰ G. GOZZI, *Prose scelte e sermoni*, cit., pp. XC–XCI.

⁵¹ A. MALMIGNATI, *Gozzi ed i suoi tempi*, Padova, Prosperi, 1890.

impugnano armi ed è per questo che i *Sermoni* più che «una versa organica satira dei costumi»⁵² appaiono più come un insieme di bozzetti ben tratteggiati in cui il lettore non percepisce come fondamentale o sostanziale lo sdegno e il giudizio nei confronti di questi “quadretti” di vita, intrisi di debolezze e miserie. Ciò che conta per l'autore è soprattutto il valore educativo della scrittura, vista come un “terzo occhio” che costituisce la ragione implicita ed esplicita di gran parte della sua opera⁵³.

È, in effetti, ciò che pure Carducci teorizza nella *Storia del «Giorno»*: se nel Gozzi c'è «sempre del burlesco borghese», in Parini c'è l'«arte che nobilita il concetto civile»; se la tensione gozziana è elegiaca nell'osservazione delle cose, quella pariniana è oggettiva, sarcastica, indirizzata all'individuo; se Gozzi fa satira scrivendo «quadretti di genere e bozzetti in sé compitissimi», Parini «figura tutta intera la società degenerante in una forma che affetta per comicità l'epopea e riesce per il contrasto poi tragica»; infine, per quanto riguarda lo stile, Gozzi risulta avere «la cura squisita della lingua e delle forme, domestica, garbata, eletta» mentre Parini usa una lingua «signorile, elevata, contegnosa»⁵⁴.

Un ultimo elemento da considerare, a proposito della scrittura satirica del Gozzi, è il suo rapporto con la storia: l'autore non sembra avere una chiara coscienza storica, né un interesse particolare per quest'ultima, anche se nel Gozzi del «Sognatore italiano» si intravedono spesso polemiche contro il razionalismo e l'illuminismo, in favore di un concetto di nazione seppur approssimato⁵⁵; di conseguenza nella sua satira, che mai risulta sguaiaata o pedante, egli non riesce a porsi al di fuori del suo tempo per dominarlo e giudicarlo, a tal punto che le figure satireggiate risultano prive di coordinate spazio-temporali precise e potrebbero vivere in qualunque tempo e in qualunque luogo, non solo nella Venezia settecentesca. D'altra parte, è lo stesso Gozzi ad affermare che «il mondo è stato sempre quel medesimo che è oggidì [...]» e questo non può che mettere in crisi, perché ne negherebbe l'efficacia, la stessa pratica satirica, la quale dovrebbe essere all'altezza di un mondo che «fu sempre ad un modo»: pertanto, «il notare

⁵² G. GOZZI, *Prose scelte e sermoni*, cit., p. XCI.

⁵³ N. MINEO, *Gasparo Gozzi e il lavoro di scrittore*, in *Gasparo Gozzi, Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., p. 136.

⁵⁴ G. CARDUCCI, *Storia del Giorno*, in *Opere*, XIV, Bologna, Zanichelli, 1967, pp. 167-168.

⁵⁵ M. CATAUDELLA, *Antilluminismo e progresso nell'ultimo Gozzi*, in *Gasparo Gozzi, Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., p. 448.

i difetti suoi» diventa solo un vano «gracchiare al vento»⁵⁶. Ciò che resta da fare al poeta satirico è appunto esercitare il diritto di denuncia della malizia del mondo, attraverso un processo di mascheramento e smascheramento dalle combinazioni potenzialmente infinite.

Il primo commento integrale alle *Satire* alfieriane (pubblicate postume nel 1806) appartiene al Guastalla e risale al 1927⁵⁷: già in questa sede, (e più avanti, nel 1965, nel commento ad otto delle *Satire* curato da Luigi Fassò⁵⁸) appare chiaro come lo studio di quest'opera non sia immediatamente agevole, in quanto Alfieri scrive le sue satire senza mai perdere di vista gli accadimenti minuti del suo mondo contemporaneo, ricco di riferimenti al dato di cronaca che non sempre è così agevole da decifrare a causa dell'assenza di contesto di appartenenza: da queste occasioni legate al costume dei suoi tempi, il poeta procede poi sempre verso una valenza del messaggio morale di tipo universale, con uno spessore culturale, antropologico e storico che si fatica ad associare al Gozzi o al Passeroni, ad esempio, ma che ricorda la satira del Boileau, che promuoveva la flessibilità del genere, considerato uno spazio di osservazione dei costumi del tempo, all'interno di una carriera letteraria sicuramente ispirata da prove maggiori (XI)⁵⁹. Profondo e appassionato, Alfieri sceglie consapevolmente la forma della terzina dantesca per le sue *Satire*: chiaro il riferimento al suo modello prediletto, che è la *Commedia* di Dante. Per quanto riguarda lo spirito che anima i suoi strali satirici, il modello è sicuramente opposto a quello della scuola satirica di matrice oraziana, che pure ha ispirato il Gozzi: egli, infatti, a più riprese si associa alla vigorosa carica di *indignatio* di Giovenale, con la quale non condivide invece, o almeno non in modo invadente, temi e motivi⁶⁰.

Questi ultimi, al contrario, risultano ispirati a quegli scrittori a cui Alfieri riconosceva un primato: Dante, Ariosto, Petrarca, Tasso; su di loro Alfieri aveva compiuto un vero e proprio tirocinio letterario, eternamente alla ricerca della chiave per la rifondazione del verso tragico, in cui non mette mai in atto una *imitatio* pedissequa e spudorata, ma piuttosto un

⁵⁶ G. GOZZI, «Osservatore», n. LII, 1 agosto 1761.

⁵⁷ V. ALFIERI, *Satire ed Epigrammi*, con introduzione e note di R. Guastalla, Milano, Signorelli, 1927.

⁵⁸ V. ALFIERI, *Vita, rime e satire*, a cura di L. Fassò, Torino, Utet, 1965.

⁵⁹ P. LUCIANI, *Misogallismo alfieriano: in margine alle «Satire»*, «Revue des études italiennes», I-4, 2013, p. 90.

⁶⁰ A. DI BENEDETTO, V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma, Salerno, 2014, p. 227.

trasferimento di tecniche, stimoli e suggestioni dentro una creazione di tipo originale⁶¹. Questa originalità appartiene anche allo stile delle *Satire* alfieriane, sempre cariche di tensioni espressive, neologismi, composti arditi e suffissi spregiativi.

Alfieri, come Gozzi, si schierò in favore di Dante all'indomani della discussione sull'autore fiorentino alimentata dalle critiche che prima Voltaire e poi Bettinelli con le *Lettere virgiliane* del 1757 mossero a Dante: sia Gozzi che Alfieri erano convinti che la *Commedia* fosse un'opera con accenti variegati, anche satirici, che suggerivano una modalità ben precisa del fare satira, consistente nell'allusione ai vizi più che nell'invettiva esplicita⁶². È questa anche l'opinione promossa dal Bianchini in *Della satira italiana*: la *Commedia*, secondo l'autore, insegna la satira «seria», cioè quella «modesta e rispettosa» che non procura diffamazione individuale ma colpisce con un linguaggio onesto i vizi⁶³. La forma prediletta è ovviamente la terza rima, che rispetto all'endecasillabo pariniano, ad esempio, permette una concentrazione icastica maggiore, utile a colpire con veemenza il vizio e a coagulare il pensiero nel breve spazio di tre versi, che risulta così più intenso e potente nella sua affermazione – ma anche nell'architettura testuale. Alfieri teorizzerà questo concetto nel trattato del 1786 *Del principe e delle lettere* in cui viene ribadita l'inopportunità delle aggressioni personali all'interno della satira, in favore di un più generico attacco al pubblico vizio, da cui poi derivano i vizi privati: ciò che conta è distruggere l'ipocrisia in favore della verità («Così le satire, non a mordere i privati vizj e laidezze, e molto meno a nominare gli attori; (niun uomo vizioso meritando mai d'esser nominato a sublime scrittore) ma le satire il loro veleno tutto, ed i loro fulmini rivolgeranno unicamente a smascherare, trafiggere, atterrare e distruggere il pubblico vizio, da cui, come da impuro fonte, i privati tutti derivano»⁶⁴) e su questo nodo teorico Alfieri tornerà anche nel Prologo delle sue stesse *Satire* (anche se non sempre sarà capace di tenere fede a questa convinzione: basti pensare alla mordace invettiva contro Voltaire all'interno della settima Satira, l'*Antireligioneria* in cui vi è una caustica e durissima condanna del filosofo di Ferney e dei suoi epigoni, che nell'aver empicamente dileggiato e superficializzato il

⁶¹ A. DI BENEDETTO, *Alfieri e i «quattro poeti»*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, I, Roma, Laterza, 2006, pp. 929-936.

⁶² V. ALFIERI, *Satire*, a cura di G. Fenocchio, Milano, Mimesis, 2017, p. XIV.

⁶³ G. M. BIANCHINI, *Della satira italiana [...] con una Dissertazione dell'ipocrisia degli uomini letterati*, terza edizione, Firenze-Roveredo, Marchesani, 1759, 1759, pp. 10-14.

⁶⁴ V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, vol. III, VIII, Firenze, Barbèra, 1859, p. 237.

cristianesimo e la religione in generale, hanno di fatto gettate le basi per i disastri della rivoluzione francese)⁶⁵.

C'è da premettere che le *Satire* alfieriane (composte di fatto tra il 1795 e il 1797) appartengono ad una fase della produzione letteraria ed esistenziale dell'autore che include *Il Misogallo*, un'opera letteraria satirica che radicalmente discute e si oppone all'*esprit des lumières* e che comprende generi diversi (in particolare prose e rime) ispirati agli eventi della Rivoluzione francese tra l'insurrezione di Parigi nel luglio 1789 e l'occupazione francese di Roma nel febbraio 1798⁶⁶.

È innegabile che in Alfieri la componente comico-satirica sia già presente nella fase aurorale della sua scrittura: basti pensare all'*Esquisse du Jugement Universel*, la sua prima operetta in lingua francese, composta in forma di dialogo satirico sulla base del modello settecentesco del dialogo tra i morti, tra il 1773 e il 1774. Ed è proprio nel 1773 che, nella *Vita*, Alfieri affermava: «Per natura mia prima, a nessuna altra cosa inclinava quanto alla satira, ed all'appiccicare il ridicolo sì alle cose che alle persone»⁶⁷: ciò che muoveva la sua invettiva era la sua diffidenza verso il genere umano, che rendeva la satira un genere di successo non tanto per l'abilità dello scrittore quanto per la tendenza degli uomini di gongolare al cospetto dei vizi dei propri simili.

Scritte nell'ampio arco di vent'anni, le *Satire* alfieriane, cominciate nel 1777 vengono concluse definitivamente nel 1797, ed è lo stesso Alfieri ad affermare, nella *Vita*, all'altezza del 1799 che: «le satire finalmente, opera ch'io avea fatta a poco a poco, ed assai corretta, e limata, le lasciava pulite, e ricopiate in numero di diciassette quali sono; e quali pure ho fissato e promesso a me di non più oltrepassare»⁶⁸. Ogni satira è perfettamente puntuale dal punto di vista cronologico: Alfieri annota sempre il luogo e il giorno della composizione, e l'ordine è quasi interamente rispettato nell'opera. Identificate con la stagione “invernale” della vita dell'autore secondo Northrop Frye⁶⁹, le *Satire* sigillano la scomparsa dell'eroico dalla penna del poeta, poco più che trentenne, in favore di un riso demolitore, amaro, sdegnoso, ma non per questo privo di energia, anzi alimentato proprio da un'ira feroce, profonda, lontana dal tono sommesso gozziano e

⁶⁵ R. BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-6.

⁶⁶ V. ALFIERI, *Satire*, cit., p. XXIII.

⁶⁷ V. ALFIERI, *Vita, rime e satire*, cit., pp. 137-138.

⁶⁸ Ivi, p. 322.

⁶⁹ N. FRYE, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 298-230.

da quello serenamente moralizzante del Passeroni. Una satira che Schiller definirebbe “patetica”⁷⁰, gonfia di disprezzo nei confronti dell’assurdità morale di un’epoca degenerata, che appunto avvicinerrebbe moltissimo Giovenale ad Alfieri. Lo stesso autore latino che fornì ad Alfieri l’ispirazione di un progetto satirico, all’indomani di una sua approfondita lettura nel 1777, di cui resta testimonianza nella *Vita*: «Ed oltre tutte le accennate composizioni, vi continuai anche con ostinazione e con frutto lo studio dei classici latini, tra cui Giovenale, che mi fece gran colpo»⁷¹. Non sarà dunque un caso la scelta di tradurre, nel 1790, la prima delle satire di Giovenale, vergata a margine dell’edizione giovenaliana del Baskerville e mossa da un desiderio di enfasi espressiva⁷² e non ci sarà da stupirsi leggendo le *Satire* VI e XVI, perfettamente aderenti a temi del tutto giovenaliani come l’educazione dei giovani e le donne – considerate come il “gentil sesso”, sostanzialmente migliore degli uomini, ma imitatore dei loro difetti. E certo con Giovenale Alfieri condivide moltissimo, soprattutto se si tiene conto della differenza abissale che intercorre tra le sue satire e quelle di Orazio, molto ben esplicitata da Melchiorre Cesarotti nella sua traduzione del 1805 delle *Satire* di Giovenale: Giovenale infama il vizio, mette a ferro e fuoco le sue degenerazioni attraverso il vituperio, con animo sempre ardente e animoso, che è poi lo stesso che contraddistingue la personalità alfieriana; al contrario la *medietas* oraziana, il suo motteggio ragionato, la sua tranquillità nel discorrere dei difetti umani appartiene più evidentemente alle personalità del Gozzi e anche del Passeroni⁷³.

La tensione morale è indispensabile, anche secondo il Monti, per praticare la satira: la tempra di Giovenale e di Alfieri, ma anche di Persio e di Parini, dimostra quanto, affinché «l’ufficio Satirico bene si adempia» sia necessaria «una coscienza che non conosca rimorsi, e tal carattere che sicuro di sé medesimo non tema le grida né gli insulti del vizio perseguitato»⁷⁴.

E certo Alfieri non aveva questi timori, considerando l’aggressività e

⁷⁰ F. SCHILLER, *Della poesia ingenua e sentimentale*, presentazione di A. Berardinelli, traduzione di R. Precht, Roma, Il Melograno, 1981, p. 57.

⁷¹ V. ALFIERI, *Vita, rime e satire*, cit., pp. 286-287.

⁷² Sulla preferenza di Giovenale da parte di Alfieri è utile soffermarsi sulla predilezione in generale che gli scrittori satirici tra ’600 e ’700 ebbero per quest’ultimo, mentre il modello oraziano fu, sulla scorta dell’Ariosto, molto più in voga nel ’500 – sebbene ci siano, come abbiamo visto dall’esperienza gozziana, le dovute eccezioni. V. ALFIERI, *Satire*, cit., p. XXIX.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ PERSIO, *Satire*, traduzione di V. Monti, Milano, Dal Genio Tipografico, 1803, p. 103.

la violenza della sua penna, che molto piacque a Carducci, il quale in un volumetto della collezione “Diamante” di Barbèra, raccoglieva le *Satire* e le *Poesie minori* di Alfieri, affermando che «la satira politica d’Alfieri è compimento necessario e quasi ragione della satira cittadina del Gozzi e della aristocratica del Parini»⁷⁵: il veemente atteggiamento alfieriano trae linfa, infatti, proprio dall’odio politico antifrancese, alimentato dal tradimento dell’idea di libertà consumato nella violenza della Rivoluzione, di fronte al quale la passione antitirannica di Alfieri si scontra inevitabilmente. La nuova tirannia da combattere è quella della “plebe” e questo appare inaccettabile e ancor più insopportabile, a causa della sua radicata intolleranza nei confronti di una classe subalterna che ha sovvertito i suoi stessi ideali: il discorso satirico di Alfieri è sempre dunque discorso politico, riflessione storica, impegno militante da parte di chi si sente oggettivamente minacciato dalle istituzioni e dall’imprevedibile e corrotta natura umana – difatti è proprio contro il proletariato urbano e il ceto medio egli scriverà due satire fondamentali, *La Plebe* e *la Sesquiplebe*, ritenute testimonianze vive di quella che Alfieri considera una vera involuzione storico-sociale⁷⁶. E certo non è il solo ad essere animato da queste teorie: fortemente antirivoluzionari e nemici di Voltaire furono anche in quegli stessi anni Burke, de Maistre, Barruel⁷⁷.

Un’altra fonte a cui si alimenta la poesia satirica di Alfieri è la polemica contro le *lettere prostitute* di foscoliana memoria, così viva anche nell’opera pariniana: egli è uno scrittore orgoglioso della propria rigida moralità letteraria, che non manca di opporre a qualsiasi esperienza di “svendita” di “prostituzione” della scrittura: egli rivendica il suo *status* di libero scrittore, consapevole del suo ruolo, nobile, intransigente e nemico del compromesso, e la sua coerenza tra il vivere e lo scrivere, che ancora una volta lo avvicina al magistero dantesco⁷⁸.

Meno limpidi i rapporti col Parini, con cui pur condivide la *vis* polemica e l’assoluta fedeltà ad una moralità letteraria indiscussa⁷⁹: i rapporti tra i due autori furono probabilmente complicati e non ci fu mai tra di loro un

⁷⁵ V. ALFIERI, *Satire e poesie minori*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1858, pp. 5-7.

⁷⁶ M. STERPOS, *Classismo nobiliare nelle Satire di Alfieri*, «Seicento e Settecento: rivista di letteratura italiana», IX, 2014, pp. 151-170.

⁷⁷ V. ALFIERI, *Satire*, cit., p. XLVI-L.

⁷⁸ Ivi, p. LIII.

⁷⁹ M. STERPOS, *Poesie sull’educazione a fine Settecento: l’ode di Parini e la satira di Alfieri*, «Campi immaginabili: rivista semestrale di cultura», 62/63, I/II, 2020, pp. 61-78.

rapporto continuo ed amichevole, come invece accade al Passeroni. Certo Alfieri inviò al Parini il primo tomo dell'edizione Pazzini delle *Tragedie*, e nella *Vita* lo definì «originalissimo autore» nonché «vero precursore della futura Satira Italiana»⁸⁰ (e dal canto suo Parini lo definì «fero Allobrogo» nell'ode *Il dono*), ma è come se Alfieri volesse sottintendere che Parini fosse semplicemente un buon antesignano di un genere ancora tutto da costruire come quello satirico, e nel quale invece Alfieri mette tutto il suo impegno anche agonistico. Non è casuale, infatti, la scelta di eleggere a protagonista del Prologo delle *Satire* un cavalier servente ormai invecchiato, che chiede al poeta di ucciderlo: in questo disarmo c'è un chiaro intento di allontanarsi dall'ammaestramento del giovin signore pariniano, poiché Alfieri sostiene che l'aristocrazia, sulla quale minuziosamente si è concentrata la satira pariniana, non è l'effetto della corruzione dei costumi italici («odierno Italian fetore»⁸¹) ma soltanto la causa, e pertanto il poeta piemontese preferisce soffermarsi sulla gravità e sulla denuncia dei mali morali che affliggevano la penisola italiana, sottolineando questa distanza anche attraverso una lingua, uno stile e un metro tanto lontani dal Parini quanto vicini al modello dantesco⁸².

Le *Satire* alfieriane sono ricche di una materia verbale frastagliata, tesa alla continua ricerca ma sempre aderente ad una concretezza e ad una energica *brevitas* del pensiero implacabile ed inquieto dell'autore e connotata da un rapporto libero e spregiudicato con la tradizione a cui pure guarda con ammirazione e volontà di imitazione⁸³: come già detto, sono frequentissimi i neologismi, sintomo del fascino che l'autore provava nei confronti di Dante (un esempio su tutti, l'utilizzo del dantesco *intuarsi* nella *Satira* VII v. 42: «Colui che più ne' dogmi tuoi s'intua»⁸⁴) ma anche del suo dinamismo verbale, sempre attento alle forme colorite, vivaci, composte, alterate (sovrabbondano i nomi parlanti, i diminutivi, i vezzeggiativi, i peggiorativi) e capace di produrre un impasto linguistico allo stesso tempo aulico e popolare. Abbondante anche l'uso dell'iperbato, che avvicina l'Alfieri satirico a quello tragico, e che in sede di terzina provoca straniamento nel lettore, senso di oscurità, ma anche dell'antitesi e del

⁸⁰ V. ALFIERI, *Vita, rime e satire*, cit., p. 240.

⁸¹ V. ALFIERI, *Satire*, cit., p. 28.

⁸² Ivi, p. LVII.

⁸³ V. PERDICHIZZI, G. SANTATO, *Vittorio Alfieri*, Milano, Unicopli, 2013.

⁸⁴ C. CEDRATI, *Alfieri e il magistero dantesco*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIX, 2012, pp. 562-589.

chiasmo⁸⁵. D'altronde, ciò che pure avvicina i personaggi tragici a quelli satirici, al di là della modalità formale, è il temperamento: un tormento costante anima costantemente e senza tregua il cuore dell'autore e dei suoi personaggi, sempre intenti a gestire l'oscura opposizione tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere. Lì dove però il personaggio tragico genera, portando in scena questa tensione, una sorta di commozione nello spettatore, nella satira sollecita un giudizio morale e un tentativo di condanna, tanto aspro quanto disperato, in perfetta linea con l'insaziabilità del suo «vulli, e vulli sempre, e fortissimamente vulli».

La satira di costume settecentesca in area settentrionale propone dunque delle costanze tematiche e delle ricorrenze letterarie, testuali e formali che rivelano una continuità – seppur nelle ovvie differenziazioni dovute al processo storico-politico e istituzionale (nonché esistenziale) che tali autori attraversano – di intenti e di reazioni relative ai profondi cambiamenti culturali e sociali della Modernità, di fronte ai quali Passeroni, Gozzi e Alfieri muovono la loro penna con una profonda attenzione critica ai vari aspetti della società, mostrandone tramite l'ironia e il sarcasmo le contraddizioni e promuovendo il cambiamento morale, attraverso modelli, ideali e forme diverse, a loro modo tutti tesi alla sperimentazione e all'innovazione di un genere che andava rifondato e a cui bisognava dare un nuovo corso. La direttrice comune seguita è finalizzata all'abbattimento foucaultianamente inteso di tutte le frontiere tra il testo letterario e il discorso sociale, perché, altrimenti, inseguire la mera utopia della letterarietà sarebbe uno sterile esercizio formale⁸⁶. Rappresentando, pur nelle rispettive diversità, la sperimentazione di un genere così aperto alla fantasia, al gioco, al *pastiche*, all'invenzione umoristica, dissacrante, ma anche alla politica, alla cultura *stricto sensu*, alla filosofia, al dibattito critico letterario del tempo, questi tre autori vanno dunque interpretati non solo in relazione alla triade delineata ma anche alle coeve esperienze teoriche, dimostrando il carattere stabile della natura umana e quello plurale dei significati e dell'esperienza letteraria – che resta una disciplina aperta, fondata su competenze e testualità specifiche ma anche su una interpretazione che implica una predisposizione all'ingresso in nuovi *loci* di snodo di articolazione di campi ed esperienze autoriali diverse.

⁸⁵ V. ALFIERI, *Satire*, cit., pp. LXX-LXII.

⁸⁶ P. PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», 58, luglio/dicembre 2008, p. 66.

DA ROUSSEAU A LITTRÉ: I LEMMI *ÉCONOMIE* E *ÉCONOMIE POLITIQUE* NEI DIZIONARI FRANCESI DEL XVIII E XIX SECOLO

ABSTRACT

Il crescente sviluppo economico, registrato nella Francia del Settecento, dà inizio a una nuova visione del concetto di *économie* e contribuisce all'arricchimento semantico del lemma, di cui già le fonti lessicografiche dell'epoca avevano proposto alcuni nuovi significati. Questa ricerca è stata condotta consultando principalmente i dizionari di lingua francese pubblicati nei secoli XVIII e XIX, ma è stato considerato anche l'articolo dell'*Encyclopédie*, scritto da Jean-Jacques Rousseau. L'aggiunta di nuovi accezioni al termine *économie* continua nei dizionari del XIX secolo, a opera di vari autori, tra cui Émile Littré, che propose molti altri significati, come la combinazione lessicale *économie politique*.

The growing and significant economic development, recorded in the 18th century in France, offers numerous reflections to conduct a diachronic study on the evolution of the meaning of the term *économie*. This research was conducted primarily by consulting French language dictionaries published in the 18th and 19th centuries. Moreover, the article of the *Encyclopédie*, dedicated to the description of the voice *économie* and written by Jean-Jacques Rousseau, an article that marked an important turning point in the thought of the time. The semantic enrichment of the lemma *économie* continues in 19th century dictionaries, by several authors, including Émile Littré, who proposed additional meanings, such as the lexical combination of *économie politique*.

PAROLE CHIAVE: *Économie*, diacronia, lessicografia, XVIII e XIX secolo.

KEYWORDS: Economy, diachrony, lexicography, 18th and 19th centuries.

Come ricorda Claudio Grimaldi, nel periodo che va dal Seicento al Settecento, in Francia «les anciennes théories scientifiques sont progressivement démantelées et de nouveaux systèmes qui régissent l'univers astronomique, la sphère du vivant et les différents règnes naturels s'imposent»¹. Si diffonde anche un crescente sviluppo economico, alimentato dalle trasformazioni nel settore agricolo, dalla diffusione delle attività manifatturiere e dall'affermarsi dell'industria metallurgica, nonché da un'espansione dei traffici commerciali e da un'ingente crescita demografica.

¹ C. GRIMALDI, *Les 'Éloges' de Fontenelle*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 11.

Proprio nel corso del Settecento, come sottolinea lo storico francese Paul Butel nel suo saggio *Le Americhe e l'Europa*, il commercio francese, grazie al Nuovo Mondo, conosce un incremento ancora maggiore, dando vita a sua volta a ulteriori scambi europei².

Nel contempo la crisi finanziaria dello Stato determina una forte instabilità politica, che sfocia nella Rivoluzione del 1789 causando la fine dell'*Ancien Régime* e offrendo nuovi modelli per la costruzione di una struttura economico-sociale più moderna. Questi fattori sono decisivi per l'ascesa della classe borghese e l'affermarsi di una economia capitalista, alla quale, come sostiene lo storico austriaco Joseph Schumpeter, il pensiero illuminista conferisce una collocazione di natura scientifica e politica³.

La nuova visione del concetto di economia viene registrata anche in diverse fonti lessicografiche francesi del Settecento, in cui il segno économie (riportato con il grafema œconomie) assume in particolar modo due significati. Il primo si riferisce all'économie in quanto amministrazione e gestione del *ménage familial*, come risulta dalla definizione presente nell'edizione del 1727 del *Dictionnaire universel* di Antoine Furetière, in cui l'autore precisa che «l'économie est la conduite du ménage familial et le soin des dépenses d'une maison»⁴.

Questo concetto era già stato inserito nella prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie* (1694), in cui si descrive l'économie come un insieme di «règles qu'on apporte dans la conduite d'un ménage, dans la dépense d'une maison»⁵.

Una seconda accezione riguarda il termine économie utilizzato nel senso di épargne, sempre riferito al *ménage familial*, come possiamo notare nelle seguenti espressioni riportate nella prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie* (1694) e riproposte anche nelle edizioni successive: «vivre avec économie, avec une grande économie. Il a de l'économie dans sa dépense. On dit, qu'un homme vit avec trop d'économie, pour dire, qu'il vit avec trop d'épargne»⁶.

Il lemma *économie*, col significato scelto per la nostra ricerca, si legge per la prima volta nella seconda metà del XVIII secolo non in una fonte

² Cf. P. BUTEL, *Le Americhe e l'Europa*, in *Le rivoluzioni. 1730-1840*, a cura di P. Léon, Roma-Bari, Laterza, 1980.

³ J. SCHUMPETER, *Histoire de l'analyse économique. I. L'âge des fondateurs*, Paris, Gallimard, 1954, p. 25.

⁴ A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Paris, A. et R. Leers, 1727, *ad vocem*.

⁵ *Dictionnaire de l'Académie*, 1694, première édition, Paris, Chez la Veuve de l'Imprimeur ordinaire du Roy, *ad vocem*.

⁶ *Ibidem*.

lessicografica, ma nel quinto tomo dell'*Encyclopédie*⁷; la voce è scritta da Jean-Jacques Rousseau e destinata a influenzare le definizioni dei successivi dizionari. Il filosofo ginevrino espande il significato del segno *économie* spingendosi oltre il contesto del *ménage familial*, precisando che «le sens de ce terme a été étendu au gouvernement de la grande famille, qui est l'État»⁸.

L'*encyclopédiste* paragona lo Stato a una grande famiglia, precisando come entrambi rappresentino due tipologie di società che differiscono sia per il modo in cui vengono amministrate, sia per la loro grandezza. Infatti, per evidenziare la differenza legata alla dimensione delle due società, Rousseau definisce la famiglia come un «gouvernement domestique, où le père peut tout voir par lui-même»⁹, mentre lo Stato rappresenta il «gouvernement civil, où le chef ne voit presque rien que par les yeux d'autrui»¹⁰.

Rousseau stabilisce una netta differenza tra il *gouvernement domestique*, basato su «les sentiments naturels du père»¹¹ e il *gouvernement civil*, fondato sul rispetto delle leggi che riguardano un'intera collettività, «où le chef d'État n'est réellement tenu envers le peuple qu'à ce qu'ils lui ont promis de faire, et dont il est en droit d'exiger l'exécution»¹². In questa definizione emerge nettamente la visione illuminista dell'autore, che descrive lo *Chef d'État* anzitutto come colui che non deve «consulter son cœur, mais il ne doit suivre d'autres règles que la raison publique, qui est la loi»¹³.

Rousseau presenta una ulteriore osservazione in merito alla differenza circa la gestione economica del *gouvernement domestique* e del *gouvernement civil*, precisando che il *gouvernement domestique* è gestito da un'*économie domestique ou particulière*, mentre il *gouvernement civil* è amministrato dall'*économie générale ou politique*. In merito a tale differenza, «[il] s'ensuit que c'est avec raison qu'on a distingué l'économie publique de l'économie particulière et que l'État n'ayant rien de commun avec la famille que l'obligation qu'ont les chefs de rendre heureux l'un et l'autre, les mêmes règles de conduite ne sauraient convenir à tous les deux»¹⁴.

Prima che la definizione di Rousseau influenzi le fonti lessicografiche di

⁷ J. J. ROUSSEAU, *Économie*, in *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de Diderot et D'Alembert*, V, Paris, Panckoucke, 1755, *ad vocem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

fine Settecento, si registra ancora un significato del termine économie, nel senso di *ménage*, nel *Dictionnaire universel françois et latin* (1771) di Trévoux, in cui l'autore indica prima l'etimologia e poi una breve definizione in cui precisa che «économie est un mot d'origine grecque, sage conduite, ou bien d'une maison. Sage administration de la maison»¹⁵.

Nel 1787 il *Dictionnaire critique de la langue française* di Jean-François Féraud, oltre a presentare gli usi fino ad ora descritti, aggiunge per la prima volta il significato di *économie politique*, citando espressamente il passo di Rousseau tratto dall'*Encyclopédie*:

Le sens de ce terme a été étendu au gouvernement de la grande famille, qui est l'État. Pour distinguer ces deux acceptions, on l'appèle, dans ce dernier sens, *économie générale* ou Politique (le second est plus usité); et dans l'autre, *économie domestique* ou particulière¹⁶.

Féraud non commenta la definizione del filosofo ginevrino, ma si limita a citarlo senza avanzare nessuna analisi.

Alla fine del XVIII secolo la quinta edizione del *Dictionnaire de l'Académie* (1799) riporta, all'interno del lemma économie, la voce économie politique, definendola come «toute l'économie d'un État et d'une République»¹⁷. Notiamo qui la presenza del termine *République* accanto al sostantivo *État*, presenza che può essere storicamente motivata dalla nascita della prima Repubblica francese (1792). In questa edizione del dizionario dell'*Académie*, come nelle successive, non viene mai citato Rousseau.

Nell'Ottocento il primo dizionario in cui si registra la definizione di économie politique è il *Nouveau dictionnaire de la langue française* di Jean-Charles Lavaux pubblicato nel 1820. L'autore, all'interno della voce économie, afferma che

on appelle par extension, économie politique, économie publique ou économie générale, la science qui a pour objet de considérer les lois de l'organisation des sociétés humaines et de chercher les moyens qui peuvent rendre ces sociétés heureuses et puissantes¹⁸.

¹⁵ TRÉVOUX, *Dictionnaire universel françois et latin*, vulgairement appelé *Dictionnaire de Trévoux: contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue*, Paris, La Compagnie des libraires associés, 1771, *ad vocem*.

¹⁶ J. F. FÉRAUD, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, chez Jean Mossy Père et Fils, 1787, *ad vocem*.

¹⁷ *Dictionnaire de l'Académie*, cinquième édition, Paris, chez J. J. Smits, 1799, *ad vocem*.

¹⁸ J. J. ROUSSEAU, in J. C. LAVAUX, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris, chez Deterville Libraire rue Hautefeuille n. 8, 1820, *ad vocem*.

Lavaux propone un'estensione del significato di *économie* che, utilizzato insieme agli aggettivi *politique*, *publique* e *générale*, indica una disciplina fondata sulle leggi che regolano l'organizzazione delle ricchezze e lo sviluppo di una società. Per la prima volta l'*économie politique* viene considerata una *science*, una disciplina che si occupa della gestione di una società basata sul rispetto delle leggi. In chiusura alla definizione, l'autore aggiunge il sintagma «un homme versé dans l'économie politique»¹⁹, che dimostra ulteriormente l'interesse che, già a quell'epoca, suscita questa nuova scienza.

Qualche anno dopo, l'economista Charles Ganilh pubblica il *Dictionnaire analytique de l'économie politique* (1826), un'opera che raccoglie una serie di riflessioni sul *phénomène* dell'economia politica, tematica trattata dall'autore fin dai primi anni dell'Ottocento anche in altri suoi lavori, come *Des systèmes d'économie politique*²⁰ (1809) e *Théorie d'économie politique*²¹ (1815).

Nella *Préface* al *Dictionnaire* si può leggere che «l'économie politique, longtemps égarée par l'esprit de système, n'a plus à déplorer de funestes écarts, depuis qu'elle a pris pour guide et pour régulateur l'observation, l'expérience et la raison, ces sources fécondes et inépuisables des connaissances humaines»²².

L'economista presenta alcune peculiarità di questa recente disciplina, focalizzando la sua attenzione sull'analisi delle ricchezze, che rappresenta il suo principale oggetto di studio. L'autore, inoltre, illustra il cambiamento subito dal concetto di ricchezza che, essendo ancorato all'evoluzione dell'economia, è passato da una *richesse ancienne* a una *richesse moderne*. I presupposti su cui si è sviluppata la *richesse ancienne* sono legati a un periodo storico, in cui l'economia era basata sostanzialmente sul bottino di guerra e sullo sfruttamento dei popoli vinti e assoggettati. Con lo sviluppo dell'industrializzazione e di una nuova idea di *travail*, legata al capitale, ai salari e ai profitti, la *richesse* assume una connotazione moderna, modificando anche il modo di concepire l'economia.

Questo cambiamento ha influito notevolmente sul concetto di *économie politique*, definito come «une science qui embrasse la nature, les causes et l'usage de la richesse moderne. La nature de la richesse moderne est ce

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ C. GANLIH, *Des systèmes d'économie politique*, Paris, chez Xhrouet, 1809.

²¹ C. GANLIH, *Théorie d'économie politique*, Paris, chez Treuttet, 1821.

²² ID., *Des systèmes de l'économie politique: de leurs inconvénients, de leurs avantages, et de la doctrine la plus favorable aux progrès de la richesse des nations*, Paris, chez Xhrouet, 1826, *Préface*.

qui la constitue, la caractérise, la compose, la fait ce qu'elle est»²³.

Ganilh riprende il concetto di *richesse moderne*, che durante l'industrializzazione assume una forte connotazione sociale e determina una serie di fattori legati allo sviluppo economico di uno Stato. L'autore precisa che non bisogna sminuire il ruolo dell'economia politica pensando che produca solo *richesses particulières*, ritenendo a torto che queste risultino indipendenti dall'*impulsion sociale*; sarebbe invece più corretto collegare l'*économie politique* alle *richesses générales* da cui derivano quelle *particulières*. L'economista non presenta una spiegazione più dettagliata in merito alla differenza tra le due tipologie di *richesses*.

L'anno successivo alla pubblicazione dell'opera di Ganilh vengono pubblicati il *Nouveau vocabulaire français* di Alfred de Wailly (1827) e il *Dictionnaire universel de la langue française* (1828) di Claude-Victoire Boiste; entrambi riportano la definizione di *économie politique*. Wailly la definisce come «l'administration des États»²⁴; questa breve definizione sintetizza il concetto già espresso da Lavaux, ma si distingue per l'uso del termine *administration*, che precisa meglio il ruolo dell'*économie politique* nell'attività di gestione e di organizzazione dello Stato.

Boiste invece afferma che l'*économie politique* rappresenta «l'ordre par lequel un État subsiste»²⁵. Possiamo notare che qui l'autore utilizza la parola *ordre* in un'accezione nuova, introdotta proprio nell'Ottocento; per *ordre* si intende un insieme di leggi che consentono il regolare funzionamento del sistema economico e sociale dello Stato.

Negli anni Trenta dell'Ottocento vengono pubblicate due opere lessicografiche molto note, si tratta del *Dictionnaire de l'économie politique*²⁶ di Charles Coquelin e Gilbert-Urbain Guillaumin (1834) e della sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*²⁷ (1835).

La collaborazione tra Coquelin e Guillaumin nasce da un interesse comune verso il settore economico; Coquelin, economista liberale, si avvicina allo studio dell'economia politica collaborando regolarmente con la celebre rivista *Journal des économistes* pubblicata dalla casa editrice Guillaumin di

²³ Ivi, *ad vocem*.

²⁴ F. WAILLY, *Nouveau vocabulaire français*, Paris, chez l'Imprimerie de Munier, 1827, *ad vocem*.

²⁵ P. C. V. BOISTE, *Dictionnaire universel de la langue française*, Bruxelles, Chez Frechet Libraire-Éditeur, 1828, *ad vocem*.

²⁶ C. COQUELIN, G. U. GUILLAUMIN, *Dictionnaire de l'économie politique*, Paris, Guillaumin Éditeur, 1834.

²⁷ *Dictionnaire de l'Académie*, sixième édition, Paris, chez Didot, 1835.

Parigi, diretta dallo stesso Gilbert-Urbain Guillaumin. Quest'ultimo, dopo un periodo in cui si dedica alla pubblicazione di opere storiche e letterarie, decide di specializzarsi nella diffusione di lavori in ambito economico e commerciale, come per l'appunto il *Dictionnaire de l'économie politique* e il *Dictionnaire du commerce et des marchandises*²⁸ uscito qualche anno dopo.

Nella *Préface* al *Dictionnaire de l'économie politique* Guillaumin precisa l'obiettivo del lavoro, affermando che questa opera non avrà la forma di un trattato erudito, bensì quella di un dizionario didattico/divulgativo, «si utile pour les personnes qui ne sont pas familiarisées avec les ouvrages techniques, ou pour celles qui n'ont pas le temps de se livrer à une étude spéciale»²⁹. Questo dizionario si rivolge a un pubblico non esperto e può fungere da guida «dans l'océan des doctrines contradictoires qui se sont produites surtout de nos jours»³⁰.

L'*entrée* dedicata all'*économie politique* è scritta da Coquelin e si presenta come un saggio organizzato in sette paragrafi. Coquelin si propone «de définir l'économie politique, de lui donner un point de départ et une formule, d'en déterminer le caractère et l'objet, et d'en marquer autant qu'il est possible l'étendue et les limites»³¹. Ogni sezione è ricca di note e di riferimenti a economisti francesi, inglesi e italiani come Adam Smith, Pellegrino Rossi, Jean-Baptiste Say, Giovanni Arrivabene, François Quesnay e tanti altri. In chiusura l'autore presenta una ricca bibliografia di autori del XVIII e XIX secolo che si sono interessati allo studio dell'economia politica.

Nella sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*, nella voce *économie*, è presente anche l'espressione *économie politique*, che viene descritta come una «science qui traite de la formation, de la distribution et de la consommation des richesses»³². Nonostante alcuni elementi comuni alle precedenti definizioni, in questa affermazione possiamo notare maggiori precisazioni sugli obiettivi dell'*économie politique*, destinata alla creazione, alla distribuzione e al consumo delle ricchezze di un popolo.

Se nella prima metà dell'Ottocento le definizioni presenti nei dizionari sono spesso sintetiche e a volte ripetitive, a partire dalla seconda metà del

²⁸ C. COQUELIN, G. U. GUILLAUMIN, *Dictionnaire du commerce et des marchandises*, Paris, Guillaumin Éditeur, 1837.

²⁹ C. COQUELIN, G. U. GUILLAUMIN, *Dictionnaire de l'économie politique*, Paris, Guillaumin Éditeur, 1834, *Préface*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, *ad vocem*.

³² *Dictionnaire de l'Académie*, sixième édition, Paris, chez Didot, 1835, *ad vocem*.

XIX secolo i lessicografi propongono testi più articolati e con maggiori dettagli, anche tratti dalle teorie di specialisti dell'epoca, che consentono di descrivere con più precisione l'evoluzione diacronica dell'*économie politique*.

Un primo esempio è quello del *Dictionnaire National* (1856) di Louis-Nicolas Bescherelle, in cui si precisa che l'*économie politique* è «une science qui traite des intérêts de la société, qui embrasse les principes relatifs à la formation, à l'accroissement et à la consommation des richesses»³³. Il contributo di Bescherelle risulta molto innovativo, sia per la scelta di considerare la voce *économie politique* autonoma e non più come una *sous-entrée* del lemma *économie*, sia per il modo articolato e preciso con cui argomenta il *mot vedette*. L'autore ripropone il concetto di *économie politique* come *science* dedita agli interessi della società, interessi di tipo economico e politico, in linea con una serie di soluzioni e di proposte che sviluppano le ricchezze.

Bescherelle cita inizialmente l'economista François Quesnay, il maggiore esponente della fisiocrazia, dottrina che si sviluppa in Francia nel XVII secolo, secondo la quale l'agricoltura viene considerata *la richesse d'un pays*³⁴ e quindi il settore in cui si concentra maggiormente lo sviluppo economico del paese. Bescherelle spiega che il concetto di Quesnay, relativo alla *richesse*, non deve essere inteso come la quantità di oro e di argento posseduta da uno Stato, bensì come l'insieme di strategie e di mezzi utili per far aumentare le *richesses*.

Nell'ultima parte della definizione, il lessicografo propone il pensiero di un altro economista, Jean-Baptiste Say, noto per aver elaborato la cosiddetta legge degli sbocchi, relativa al fenomeno delle crisi economiche, e per aver pubblicato il *Traité d'économie politique* nel 1803. La citazione tratta da Say («cette vue saine et incontestable changea totalement la face de l'économie politique»³⁵) testimonia la presenza di un'evoluzione e di un cambiamento che creeranno i nuovi presupposti per un'idea di *économie politique* più complessa.

Un anno dopo l'uscita del dizionario di Bescherelle, Claude-Marie Gattel pubblica il *Dictionnaire universel de la langue française* (1857), dove all'interno della voce *économie* si trova la *sous-entrée économie politique*. L'autore ricorda la definizione proposta nella sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie*, dove l'*économie politique* viene definita come «science qui traite de la formation, de la distribution et de la consommation des

³³ L. N. BESCHERELLE, *Dictionnaire National*, Paris, chez Garnier frère, 1856, *ad vocem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

richesses»³⁶. Gattel, riproponendo questa definizione, non aggiunge commenti personali.

In chiusura degli anni Cinquanta dell'Ottocento Louis Dochez, nel *Nouveau dictionnaire de la langue française contenant la définition de tous les mots en usage* (1859), riporta nel *mot-vedette économie politique* una definizione del celebre economista Pierre-Joseph Proudhon, in cui si afferma che «l'économie politique est la connaissance des procédés généraux par lesquels la richesse se crée, augmente, s'échange, se consomme de la société»³⁷. Proudhon presenta un duplice aspetto dell'*économie politique*, che viene definita sia come un processo utile a sviluppare le ricchezze di una società, sia come un insieme di osservazioni sui fenomeni che stimolano la produttività economica. Queste teorie sono state particolarmente divulgate durante il XIX secolo e Proudhon, come specialista dell'epoca, ha ampiamente contribuito a diffonderle.

Solo pochi anni dopo possiamo riscontrare una nuova definizione di *économie politique* nel *Nouveau dictionnaire universel* (1865-1870) di Maurice La Châtre, il quale prende subito le distanze dalle precedenti fonti lessicografiche, poiché non considera l'*économie politique* né una *science nouvelle* né una *science exacte*. Il lessicografo, invece, mette in risalto il significativo contributo di questa disciplina nello sviluppo della legislazione in ambito commerciale, affermando che «le commerce lui-même s'est conformé de bonne heure à certaines règles qu'elle [l'économie politique] enseignait»³⁸. Va segnalato che il pensiero di La Châtre è stato notevolmente influenzato da Proudhon, al quale era legato da una profonda amicizia.

Questa riflessione è ricollegabile a una sua opera intitolata *Histoire des papes*³⁹ del 1843, in cui l'autore, oltre a presentare alcune osservazioni relative al mondo religioso, illustra anche una serie di considerazioni di carattere politico ed economico; infatti nella sezione dedicata al XVIII secolo afferma che

de cette époque [XVIII], les peuples du monde entier se virent opérer un chan-

³⁶ C. M. GATTEL, *Dictionnaire universel portatif de la langue française avec la prononciation figurée*, Paris, chez Lefrève, 1857, *ad vocem*.

³⁷ L. DOCHEZ, *Nouveau dictionnaire de la langue française contenant la définition de tous les mots en usage*, Paris, Fouraut, 1859, *ad vocem*.

³⁸ M. LA CHÂTRE, *Nouveau dictionnaire universel*, Paris, Docks de la librairie, 1865-1870, *ad vocem*.

³⁹ M. LA CHÂTRE, *Histoire des papes*, X, Paris, Typographie de Mme Dondey-Dupré, 1843.

gement profond dans leur *économie politique*, par suite de l'expansion extraordinaire que la Grande Bretagne donna au commerce extérieur, en concentrant ses capitaux sur la navigation et sur les manufactures⁴⁰.

Si possono qui notare le prime tracce di un'economia politica legata al commercio internazionale, dove comincia a essere riconosciuta la potenza commerciale della Gran Bretagna. Il contributo di La Châtre è stato significativo sia in ambito lessicografico sia in ambito economico, poiché le sue osservazioni sul concetto di *économie politique* contengono elementi certamente innovativi, che influenzeranno i suoi successori.

Negli stessi anni in cui La Châtre pubblica il suo dizionario, Pierre Larousse propone la sua opera più vasta, vale a dire il *Grand dictionnaire universel du XIX siècle* (1866-1877), in cui l'*économie politique* viene definita la «science de la production, de la répartition et de la consommation des richesses»⁴¹. Larousse si limita a fornire una riformulazione delle precedenti definizioni, facendole tuttavia seguire da numerose citazioni, tratte da opere di economisti come Jules Du Mesnil-Marigny, Pellegrino Rossi, Frédéric Bastiat, mentre tra gli autori più citati ritroviamo Jean-Baptiste Say e Pierre-Joseph Proudhon. La scelta di Larousse di inserire una serie di citazioni di celebri economisti dell'Ottocento testimonia l'importanza per la società del tempo del concetto di economia politica.

Segue la stessa impostazione anche Émile Littré nel suo *Dictionnaire de la langue française*⁴² (1872-1877), in cui riprende la tradizionale definizione di *économie politique*, intesa come «science qui traite de la production, de la distribution et de la consommation des richesses»⁴³, per poi aggiungere passi di autori come Voltaire, Jean-Baptiste Say e Antoyne de Montchrétien.

La citazione di Voltaire è tratta dalle *Lettres philosophiques*, in particolar modo da una lettera del 14 luglio del 1769 indirizzata allo scrittore André Morellet, *encyclopédiste* e *académicien*, in cui si dice soltanto che Morellet si sta dedicando all'«*économie politique*»⁴⁴. Seguono due passi tratti dal *Cours d'économie politique* (1840) di Jean-Baptiste Say, in cui si afferma che «l'*économie politique* regarde les intérêts de quelque nation que ce soit ou

⁴⁰ Ivi, p. 165.

⁴¹ P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 17 Rue Montparnasse, 1866-1877, *ad vocem*.

⁴² É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, 1873, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1873.

⁴³ Ivi, *ad vocem*.

⁴⁴ VOLTAIRE, in É. LITTRÉ, *op. cit.*

de la société en général [et qu'elle] n'est pas autre chose que l'économie de la société»⁴⁵.

Anche Littré, come Bescherelle e Larousse, considera Say un economista di grande spessore; nella citazione l'autore valorizza il legame esistente tra l'economia politica e l'economia della società e mette in risalto il contributo che entrambe apportano alla produzione delle ricchezze di una nazione.

Littré conclude la sua dissertazione con una citazione di Antoyne de Montchrétien tratta dal suo *Traité d'oeconomie politique*⁴⁶ del 1615, opera finora mai citata dai precedenti lessicografi, ma che può essere considerata pioniera per gli studi condotti sulla voce economia politica. Littré riporta le parole del trattato in cui si legge che «l'économie politique paraît avoir désigné anciennement la politique, ce qui a rapport à la constitution intérieure et extérieure des États»⁴⁷. Per questo motivo Antoyne de Montchrétien viene considerato da Littré «l'inventeur de l'expression économie politique»⁴⁸. Lo scrittore barocco si appassiona all'economia dopo il suo esilio in Inghilterra e approfondisce gli studi sul mercantilismo, creando una teoria secondo cui «l'économie politique est la science de la production et de la distribution des richesses à l'échelle d'un pays»⁴⁹.

In chiusura al XIX secolo, Paul Guérin pubblica il *Dictionnaire des dictionnaires* (1884-1890) in cui descrive l'*économie politique* come «la science de la production de la répartition et de la consommation des richesses»⁵⁰. Guérin presenta un excursus storico dall'epoca greca fino alla seconda metà dell'Ottocento, affermando che l'*économie politique*, anche se teorizzata soltanto a partire dal XVIII secolo, esiste da sempre. In ogni epoca ha avuto la sua manifestazione sulla base della politica e dell'economia esistenti. Durante il periodo greco è rappresentata dalle leggi sulla colonizzazione e sulla moneta; all'epoca dei Romani è collegata alle leggi di Servius Tullius, mentre nel Medioevo è in rapporto con la legislazione sulla proprietà. Guérin sottolinea come, durante il XVII secolo, si assista a un maggiore sviluppo delle teorie sull'economia politica a causa dell'influenza esercitata dal *colbertisme*, dalle nuove leggi sul commercio marittimo e dalle prime forme di industrializzazione.

⁴⁵ J. B. SAY, in É. LITTRÉ, *op. cit.*

⁴⁶ A. DE MONTCHRETIEN, *Traité d'oeconomie politique*, Paris, E. Plon Nourrit, 1575?-1615.

⁴⁷ A. DE MONTCHRETIEN, citato da É. LITTRÉ, *op. cit.*

⁴⁸ É. LITTRÉ, *op. cit.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ P. GUÉRIN, *Dictionnaire des dictionnaires*, Paris, Librairie des Imprimerie réunies, Motteroz, 1884-1890, *ad vocem*.

Guérin fa notare come, durante il XVIII secolo, il pensiero dei *physiocrates* – Quesnay, Condorcet e Rousseau – abbia notevolmente inciso sullo sviluppo di questa *science*, che comincia ad assumere una forma più concreta a partire dal XIX secolo con le teorie di Adam Smith, di Jean-Baptiste Say e di Thomas Robert Malthus. In conclusione alla sua analisi, Guérin descrive la nascita delle associazioni incentrate sul principio dell'economia politica; la prima risale al 1842, ed è stata fondata da Monsieur Desdeno, mentre la seconda da Adolphe Blaye, Joseph Garnier et Gilbert-Urbain Guillaumin.

Nel 1891 Léon Say e Joseph Chailley pubblicano, presso la casa editrice Guillaumin, il *Nouveau dictionnaire d'économie politique*. Nella *Préface* al dizionario, gli autori precisano che il Diciannovesimo secolo può essere definito come «le siècle des dictionnaires dans tous les ordres d'idées, littérature, science, histoire, politique»⁵¹ e ricordano che il *Dictionnaire de l'économie politique* di Guillaumin e Coquelin rappresenta uno dei migliori lavori a proposito di questa disciplina. L'interesse per un altro dizionario dedicato allo studio dell'economia politica si giustifica con la *révolution économique* che, nella seconda metà dell'Ottocento, ha causato una serie di cambiamenti nel settore economico, ai quali Léon Say e Joseph Chailley non restano indifferenti.

In questo dizionario la voce *économie politique* presenta sia informazioni già citate nelle fonti precedenti, sia nuove riflessioni. L'articolo è diviso in otto parti, in cui il *mot-vedette* viene trattato dal punto di vista storico, teorico, metodologico, fino a descrivere l'*école politique dans son état actuel*.

Possiamo qui notare alcune riflessioni in merito all'evoluzione del concetto di economia politica e al rapporto tra «le mouvement économique et le mouvement de la population d'une société»⁵². Finora al centro delle analisi condotte sull'economia politica vi erano le ricchezze, senza precisare da chi e in che modo queste venissero prodotte. Gli autori, invece, individuano l'esistenza di un rapporto intrinseco tra l'economia politica e la popolazione, in quanto «la population est égale à la somme des richesses produites, diminuée de la somme des inégalités de consommation, divisée par le minimum»⁵³.

Un altro aspetto innovativo affrontato da Say e da Chailley riguarda l'*économie politique appliquée*, secondo la quale l'economista non deve concentrarsi esclusivamente sullo studio della disciplina dal punto di vista teorico, ma deve

⁵¹ J. SAY, J. CHAILLY, *Nouveau dictionnaire d'économie politique*, Paris, Guillaumin Éditeur, 1891, *Préface*.

⁵² Ivi, *ad vocem*.

⁵³ *Ibidem*.

saper applicare quelle formule a una realtà concreta, studiandone i fenomeni.

Secondo questo approccio, gli autori precisano che

entre les recherches scientifiques et les discussions d'application, on peut remarquer un contraste singulier. Dans les premières, il fallait créer des abstractions pour arriver à la découverte de la vérité; dans les secondes, il faut passer le temps à détruire, au moyen de l'analyse, des abstractions créées par d'anciens systèmes économiques fondés sur le premier aspect des choses ou par des sophistes qui dissimulent une mauvaise cause⁵⁴.

In chiusura all'articolo viene specificato che l'economia politica, in quanto disciplina, ha l'obiettivo di chiarire «les questions de justice dans le droit et dans la morale»⁵⁵ e che gli economisti dovrebbero occuparsi anche di insegnare questa materia, al fine di divulgare e consolidare la parte applicativa di questo sapere, basato sul riconoscimento dei diritti e dei doveri dei *pauvres* che risultano in maggioranza: «puisque nous vivons sous le régime du nombre, c'est au grand nombre qu'il faut s'adresser»⁵⁶.

Le osservazioni di Say e di Chailley hanno stimolato una serie di riflessioni da parte di diversi economisti del secolo successivo, e rappresentano la base degli studi teorici e applicativi condotti nel Novecento nell'ambito dell'economia politica.

La presenza di termini come *production*, *richesse* e *collectivité humaine*, all'interno delle definizioni di *économie politique*, è il risultato dell'evoluzione socio-politica avvenuta in Francia verso la fine dell'Ottocento, testimoniata dalle ricerche condotte dagli esperti del settore e anche dai lessicografi citati, che attraverso i dizionari hanno diffuso le idee degli economisti del tempo.

In un primo momento l'*économie politique* risulta un fenomeno legato allo sviluppo delle ricchezze, senza valutare da chi e in che modo le *richesses* vengono prodotte. Nel corso del Diciannovesimo secolo questo concetto si allinea con lo sviluppo dell'industrializzazione e con la nascita della popolazione operaia, che appartiene alla *collectivité humaine*. Quest'ultima, come lo confermano Say e Chailley nel *Nouveau dictionnaire d'économie politique* (1891), viene riconosciuta essere formata dalla *population*, intesa come la linfa produttrice di quelle ricchezze, che rappresentano la forza economica di ogni società.

⁵⁴ Ivi, *Préface*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

GLI ESPEDIENTI DELL'INDUSTRIA EDITORIALE E
L'ILLUSTRAZIONE DI *VITA DEI CAMPI*

ABSTRACT

L'impegno di attrezzare in maniera armonica il libro non è questione nuova bensì una necessità intrinseca all'industria editoriale. Rendere accattivante il testo letterario, anche nell'aspetto oggettuale, diventa l'obbiettivo del lungimirante Emilio Treves che, dopo l'«Illustrazione Italiana», passa ad impreziosire volumi di narrativa mettendo gli occhi, dietro suggerimento dell'incisore Arnaldo Ferraguti, sulla miliare raccolta verghiana. L'edizione illustrata delle novelle di *Vita dei campi*, infatti, esce nel 1897. L'armonia che si stabilì tra il tardo testo letterario d'autore e la relativa versione superbamente incisa non corrispose però alla fortuna editoriale che un prestigiatore della stampa come Treves avrebbe potuto conseguire se avesse imposto allo splendido 'album' un prezzo di copertina sostenibile invece di farne un costoso gioiello per pochi.

The commitment to harmoniously equip the book is not a new issue but an intrinsic necessity of the publishing industry. Making the literary text captivating, even in the object aspect, becomes the target of the enterprising Emilio Treves who, after the «Illustrazione Italiana», goes on to embellish volumes of fiction by putting his eyes, at the suggestion of the engraver Arnaldo Ferraguti, on the milestone collection of Verga. The illustrated edition of the novellas of *Vita dei campi*, in fact, came out in 1897. The harmony that was established between the late author's literary text and its superbly engraved version, however, did not correspond to the editorial success that a magician like Treves could have achieved if he had imposed a sustainable cover price on the splendid 'album' instead of making it an expensive jewel for a few people.

PAROLE CHIAVE: industria editoriale, stampa illustrata, Arnaldo Ferraguti, Emilio Treves, Giovanni Verga.

KEYWORDS: publishing industry, illustrated printing, Arnaldo Ferraguti, Emilio Treves, Giovanni Verga.

Su «PreText», semestrale digitale di alta divulgazione applicata alle scienze umanistiche, campeggia come monito, in un interessante numero di qualche anno fa¹, il seguente titolo tematico *I libri non devono annoiare*²

¹ «PreText. Libri & periodici, del loro passato del loro futuro», I, 2014.

² Preceduto dall'eloquente sovratitolo: *Gli italiani leggono sempre meno. Poche (ma sagge) regole per non scoraggiarli*, ivi, p. 10.

e, subito sotto, l'editoriale di Andrea Kerbaker che domanda: «Perché in Italia si fa di tutto per rendere antipatico il libro?», continuando a tuonare lapidario: «Vietato annoiare!»³.

Per offrire soluzioni a chi si pone di fronte a tale sfida, la testata propone un cammeo prezioso: l'intervista a Guido Scarabottolo, illustratore storico dell'editore Guanda, intitolata *Come si veste un libro*, ove, al quesito: «Come si avvicina alla progettazione di una copertina?» egli risponde: «Naturalmente il disegno o l'immagine devono suggerire l'atmosfera della storia. Se si tratta di un saggio è molto più semplice. Poi ci sono alcuni meccanismi creativi: ho un modo di lavorare assimilabile al gioco di parole, anche se lo faccio con le immagini. Certe volte la soluzione viene da sola, altre volte è più strascicata. In qualche caso serve il mestiere». L'artista inizia il discorso distinguendo opportunamente tra i generi: l'illustrazione riservata ai libri di narrativa si differenzia completamente da quella applicata ai testi di natura non *fictional*, sottintendendo come nulla sia lasciato all'approssimazione e che la scelta accurata delle immagini, a partire dalla copertina, faccia la differenza nell'indice di gradimento di un volume presso il pubblico.

Insomma, potrebbero sembrare questioni contemporanee inerenti alle problematicità dell'editoria attuale e invece, al solito, procedendo a ritroso si scopre come l'impegno di 'attrezzare' in maniera 'armonica' un libro non sia questione affatto nuova ma intrinseca all'industria editoriale in quanto tale, a far data dai suoi esordi ottocenteschi. Quindi si è di fronte sempre alla medesima sfida, quella di rendere accattivante il testo letterario, gradevole anche nel suo aspetto oggettuale, per promuoverne l'acquisto e la lettura⁴.

Stupisce a tal proposito che, sebbene le difficoltà legate a tale promozione siano dovute a motivazioni diacronicamente diverse, il comparto editoriale si sia trovato a farvi fronte con strumenti -invece- sempre analoghi e che pertengono in ogni tempo alla 'magia dell'illustrazione'.

Nel decennio corrente il problema da arginare è quello «dei laureati che leggono meno», «dell'educazione scolastica che non sembra più orientata a dare una formazione culturale e intellettuale» per cui l'italiano medio «si allontana dal libro», rimane irretito nelle lusinghe della tecnologia e della connessione *social*, mettendo da parte la carta stampata con il risultato che

³ A. KERBAKER, *Perché in Italia si fa di tutto per rendere antipatico il libro? Vietato annoiare. Quarte di copertina, fascette e pubblicità incomprensibili come messaggi per iniziati*, ivi, pp. 10-13.

⁴ Cfr. R. CICALA, *I meccanismi dell'editoria. Il mondo dei libri dall'autore al lettore*, Bologna, Il Mulino, 2021.

il mercato editoriale soffre ma, peggio, che «il paese arretra»⁵.

In siffatto contesto, la confezione accurata del libro che si giova di una copertina realizzata secondo criteri 'artistici', ovvero sapientemente illustrata, come suggerisce Scarabòttolo, nonché organizzata sulla base di quarte, fascette e pubblicità «snelle ed accattivanti» piuttosto che su concettosi e incomprensibili risvolti⁶, costituisce l'espedito risolutivo per rendere desiderabile oggi il possesso di un volume e quindi per promuoverne la lettura.

Un 'bel libro', nell'accezione della percezione visiva, può quindi aspirare, nei desideri dell'attuale acquirente, a contendersi un piccolo spazio tra i *competitors* tecnologici ovvero i *devices* elettronici che dominano il mercato e, perché no, anche tra i suoi *alterego* digitali, dall'*e-book* alla sterminata testualità presente *on-line* a portata di *click*.

Nel pieno Ottocento, invece, quando l'editoria aspirava a muovere passi più sicuri e remunerativi nel mercato per andare gradualmente a configurarsi come industria vera e propria, i problemi da esorcizzare con l'applicazione sistematica dell'illustrazione apparivano legati soprattutto alla profonda incidenza dell'analfabetismo tra le maglie della popolazione. In quel caso le immagini andavano a costituire il gancio, un autentico laccio per lettori ancora incerti, poco rodati. Tant'è vero che la stampa periodica, che per prima tentò l'inserimento di illustrazioni fra le colonne dei propri fogli, propose inizialmente disegni il cui soggetto tematico appariva del tutto irrelato e svincolato rispetto al contenuto degli articoli; le immagini erano cosa a sé stante, puro e semplice abbellimento con carattere decorativo e ricreativo; esse, ancora ben lungi dal perseguire l'armonia con la sostanza tematica, si prefiggevano il mero compito di alleggerire la tessitura fitta e claustrofobica della pagina stampata per incoraggiare il lettore, spesso impacciato, a fruirne. Anche allora l'imperativo era: «vietato annoiare!».

L'editoria di massa costituirà inoltre uno dei segmenti dell'industria culturale cui si deve la progressiva accelerazione dei processi di rinnova-

⁵ A. GIGLI MARCHETTI, P. L. VERCESI, *L'italiano si allontana dal libro. Campanelli d'allarme. I laureati leggono meno. L'educazione scolastica non è più orientata a dare una formazione culturale e intellettuale. Parla solo di lavoro (che non c'è). E il paese arretra. A nessuno viene il dubbio che si stia sbagliando?*, «PreText», cit., pp. 6-7 (le titolazioni ampie e argomentative sono caratteristiche del periodico in oggetto).

⁶ Cfr. A. Kerbaker, *Perché in Italia si fa di tutto per rendere antipatico il libro?*, cit., pp. 10-13.

mento sociale⁷, la sprovincializzazione intellettuale e l'apertura ai gusti europei che caratterizzeranno la penisola dall'Unità in avanti⁸, allorché l'evento che avvicinerà di più le masse alla lettura sarà proprio la nascita del periodico corredato da immagini, collocata in Italia negli anni Quaranta dell'Ottocento, ragion per cui il termine 'illustrato' sarà adottato come 'parola magica' da numerosi giornali-guida di matrice europea. Ed è a questo punto che entra in gioco un pioniere come Emilio Treves, il grande demiurgo dell'editoria ottocentesca. Egli, nella Milano del 1874, tenta con «L'Illustrazione Italiana»⁹ un grandioso esperimento degno dell'imprenditoria più progredita di marca contemporanea, con caratteristiche che diverranno la norma nel secolo successivo. Treves infatti che, insieme a Sonzogno, costituisce il pilastro della produzione milanese a stampa di fine secolo, conquista al termine degli Anni Ottanta «il primato di editore veramente nazionale» conferendo ampio spazio alle opere dedicate ai viaggi, ai dizionari, ai volumi di divulgazione scientifica e portando al grandissimo successo appunto «L'illustrazione italiana», settimanale interamente costruito intorno alle immagini ed esclusivamente in funzione di esse¹⁰.

Stando ai fatti, sullo scorcio del XIX secolo il settimanale illustrato veniva considerato un acquisto esoso per lettori raffinati, destinato a un pubblico d'*élite*; ma gli appassionati del genere disertavano i periodici italiani e preferivano affrontare una spesa anche cospicua perché ogni settimana non mancasse loro un esemplare delle «Monde illustré» o magari dell'«Illustrated London News». L'«Illustrazione Italiana» di fatto riempì quel vuoto. Treves fece un calcolo realistico scommettendo, anziché sul popolo (che perlopiù non sapeva leggere), su un pubblico colto di professionisti, industriali e alti funzionari al quale mancava un prodotto cartaceo di pregio in cui riconoscersi e che amava non solo leggere ma tenere

⁷ Cfr. A. ABRUZZESE, *L'industria culturale in Italia tra cinema e televisione (1930-1970)*, in *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*, Napoli, Liguori, 1979, p. 112.

⁸ Molto ben strutturato è il contributo digitale di P. PRATO, *I periodici illustrati fra Otto e Novecento: il caso della "Scena illustrata"*, *Primo volume (1850-1910)*, (articolo liberamente fruibile all'indirizzo web <https://www.academia.edu/35643355>, consultato in data 19.03.2021) al quale nel presente saggio si fa frequente riferimento riguardo al fenomeno editoriale dell'«Illustrazione Italiana».

⁹ Il sottotitolo dell'«Illustrazione Italiana» (1873-1908) è *Rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, scienze, belle arti, geografia e viaggi, teatri, musica, mode, ecc...*

¹⁰ Cfr. P. PRATO, *op. cit.*, p. 36.

magari in mostra belle riviste, in salotto, anche a beneficio degli ospiti¹¹.

Le firme dell'«Illustrazione Italiana», ovviamente, erano il meglio che il panorama letterario potesse offrire: Verga, De Amicis, Giacosa, Capuana, Serao, Bersezio, Carducci, D'Annunzio, Di Giacomo, Fogazzaro, Negri, Ojetti, Pirandello, Scarfoglio, Verdinois, Yorick¹², cosicché il giornale 'inventato' da Emilio Treves, 'il grande settimanale illustrato della buona borghesia', diventa uno *status-symbol* per ogni famiglia benestante ed ambisce ad essere l'unica grande testata in grado di gareggiare con quelle estere anche in virtù delle altezze tecniche, come la scelta di prediligere per la realizzazione delle illustrazioni le incisioni su legno (che garantivano un'alta resa dei bozzetti) al posto della litografia, fino ad arrivare, nel 1885, alla pubblicazione della prima fotografia¹³.

Ma il primato del bel giornale illustrato comincerà a vacillare paradossalmente con l'aumento del numero dei lettori appartenenti alle fasce non borghesi, i quali si riconoscevano in una modalità nazional-popolare di veder rappresentati i fatti di cronaca, tipica di periodici di marca più bassa che facevano registrare ormai un sostenuto incremento, e meno nelle squisite incisioni dell'«Illustrazione» caratterizzata dall'attenzione apparentemente fatua per i viaggi, la geografia, l'esotico, le tendenze della moda, le belle arti, le scienze, la musica e i teatri. Allorquando, finalmente, un'ampia parte di italiani iniziò a voler leggere cercando soddisfazione però a gusti meno raffinati ed esclusivi, il vulcanico Treves rivolgerà le sue acuminate energie imprenditoriali verso un'altra forma di stampa illustrata, ovvero verso il libro di narrativa, più adatto ai *desiderata* di larghe fasce di lettori, romanzo o raccolta di novelle che fosse¹⁴. Il *business* ormai proveniva senza dubbio dalle masse ed era quindi assolutamente il caso di blandire tale serbatoio di acquirenti dedicandosi alla ricerca di prodotti letterari che avessero già goduto di un discreto successo di vendite nella pura forma testuale, ovvero i libri degli autori più rinomati dell'*entourage* editoriale di Treves, come De Amicis, Verga, D'Annunzio, così da programmarne all'interno della Casa nuove accattivanti edizioni, rinnovate da opportuno corredo di immagini. L'illustrazione libraria era infatti tanto attraente da incoraggiare anche il lettore meno attrezzato ad acquistare un 'dorso' di alcuni centimetri, ma questi ovviamente cercava conforto nelle 'figure' e nelle immancabili didascalie di accompagnamento, trovando

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 37.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

così all'interno del libro una specie di supporto didattico, a ben vedere, nobilitato dalla bellezza dell'arte.

Era naturale e necessario dotarsi, quindi, di valida falange di artisti della matita e del pennello come Aristide Sartorio o come il 'trio' di virtuosi incisori Nardi-Ximenes-Ferraguti, che illustrò *Cuore* di De Amicis mentre altre opere come *Sull'Oceano*, il famoso *reportage* deamicisiano sull'emigrazione italiana nelle Americhe, vennero disegnate dal solo Ferraguti.

Nell'ampia schiera degli illustratori coevi, Arnaldo Ferraguti (Ferrara, 1862 - Forlì, 1925) rimane nome iconico e di chiaro spicco soprattutto per le numerose incisioni con le quali ha impreziosito proprio i libri Treves, presso la cui Casa era già da tempo in organico per disegnare l'«Illustrazione Italiana». Egli è stato un valido pittore definito, con termine approssimativo, verista. Allievo di Domenico Morelli, aveva studiato all'Accademia di Belle Arti a Napoli, ma si formerà tecnicamente anche grazie all'intensa frequentazione di Francesco Paolo Michetti, il cosiddetto 'pittore della luce', straordinario artista abruzzese amico fraterno di D'Annunzio, dal quale aveva appreso le modalità di utilizzo della tecnica fotografica come strumento indispensabile per la 'cattura' delle immagini.

Ferraguti divenne celebre nel 1891 con l'enorme dipinto *Alla vanga*, oggi conservato presso il Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza, nel quale aveva ritratto un ampio e realistico gruppo di braccianti intenti al lavoro sotto lo sguardo vigile del sorvegliante, facendo sua la passione michettiana per i cicli pittorici realizzati su grandi tele, colossali, che illustravano 'storie' a tema paesano-rurale, come quelle celeberrime del *Voto*, delle *Serpi* e degli *Storpi*. Proprio per il tramite di Michetti, l'artista emiliano fu presentato ai fratelli Treves, con i quali iniziò a collaborare, finendo anche per sposare Olga Treves, nipote degli editori. Accanto all'usuale attività di pittore, Ferraguti diede quindi il via ad una cospicua produzione come incisore in campo editoriale. Inoltre in qualità di sodale dell'astro fulgido dell'arte coeva di matrice abruzzese, considerato nelle disamine sull'arte pittorica come elemento cardinale del nuovo panorama artistico post-verista, Ferraguti appare votato – quanto il maestro Michetti – ad una modalità d'ispirazione inedita, di transizione, flessa tra ossequio della 'realtà' e risemantizzazione simbolizzante. L'incisore infatti sovverte il canone della percezione dettagliata del 'vero', assoluta in Verga, nei veristi e nei pittori paesaggisti della Scuola di Posillipo come l'altro abruzzese (più anziano e canonico) Filippo Palizzi, virando verso l'esaltazione dell'aspetto marcatamente pittoresco e folclorico del contesto ispirativo.

Il vero è accolto da Michetti in pittura nelle stesse modalità con cui

D'Annunzio se ne era servito in letteratura, in quanto foriero di 'altre immagini' sepolte nella memoria inconscia dell'artista o dello scrittore e suscitate dall'esperienza visiva, in virtù del portentoso fenomeno associativo ad esse connesso¹⁵, capace di creare finalmente suggestioni pittoriche legate non più all'aspetto empirico bensì al 'meraviglioso'.

Anche Ferraguti, è evidente, fondando sui medesimi segni estrapolati dall'attenzione per la realtà, elabora pittoricamente rappresentazioni dal forte portato di suggestione ove esprime una perizia non comune nel processo di trasfigurazione di cui deve oramai essere dotato l'artista *fin de siècle*: sentimento, *pathos*, sacralità, superstizione e fede si percepiscono ed attuano il contagio in chi guarda. Il fruitore è assorbito nel contesto delle immagini; egli vive al loro interno, è personaggio tra gli attori di quelle fervide processioni di serpari, di fedeli adoranti o di storpi disperati, si aggira tra i 'cori' di contadini, di lavoratori o di emigranti, dipinti rispettivamente da Michetti e da Ferraguti, in un'atmosfera di luce lattescente e diffusa, meravigliosamente 'irreale', che trasforma la schiettezza di luoghi, gesti, visi, utensili, abiti e paramenti sacri, attinti dall'esperienza comune, in elementi di una magnifica scenografia immaginaria.

La medesima magia, scaturita però nello specifico dai dettagli etnologici della terra siciliana, si coagula anche nelle incisioni realizzate da Ferraguti per la nuova edizione illustrata delle novelle di *Vita dei campi* del 1897¹⁶ a marchio Treves¹⁷, realizzata per iniziativa dello stesso artista che si propone direttamente a un Verga inizialmente piuttosto ritroso, corteggiandolo a lungo per lettera¹⁸ e dichiarandosi grande estimatore in sintonia con la sua narrativa.

Gli inoltrati Anni Novanta nei quali esce l'edizione sono quindi paradossalmente i tempi in cui il Verismo, che contraddistingue profondamente la raccolta originaria del 1880, cede il passo, nel complesso delle arti, letterarie o grafiche che siano, al nuovo tipo di linguaggio che dal vero trae un mero spunto utile alla più immaginografica delle trasposizioni. L'illustrazione realistica, alla Palizzi, parafrasi aderente in pittura della tecnica narrativa verista (stando anche alla contiguità territoriale e

¹⁵ Cfr. G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992.

¹⁶ G. VERGA, *Vita dei campi. Novelle illustrate da Arnaldo Ferraguti*, Milano, Treves, 1897.

¹⁷ Per un'indagine critica dettagliata e di assoluto riferimento sul rapporto tra scrittura e immagini nella tarda raccolta verghiana, vedi S. STEFANELLI, *Testo narrativo e testo visivo in "Vita dei campi", 1897*, «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, V, 2, 2000, pp. 579-600.

¹⁸ Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.

all'aderenza ambientale tra l'area flegrea della Scuola Napoletana e il *milieu* siciliano) lascia il campo all'immagine scenografica e psicologista che da Michetti si diparte, per mezzo di Ferraguti e di una serie di altri discepoli, verso la direzione estrema del Liberty.

Ne consegue che l'edizione illustrata di *Vita dei campi* si configura per mano del celebre incisore come un dirompente contesto espressivo, proprio perché risulta contraddittorio dal versante 'filologico', data l'incoerenza stilistica tra la schiettezza del testo originario e la scelta enfatica delle immagini. Questa sfasatura che ne determina la forza esplosiva dal lato della resa iconografica non corrispose però sfortunatamente al successo editoriale che un prestigiatore della stampa come Emilio Treves si attendeva e che avrebbe potuto certamente verificarsi se questi avesse imposto allo splendido 'album' un prezzo di copertina sostenibile invece di farne ancora una volta un prodotto di nicchia e un gioiello per pochi, come «L'Illustrazione»¹⁹. Insomma, il vezzo di Emilio di prediligere stampa di gran pregio è difficile da scardinare e così *Vita dei Campi* nel 1897 patisce un doppio incastro di disarmonie: una virtuosa (tra disegno e testo), l'altra fatale (tra prodotto e prezzo di vendita).

E pensare che gli schietti personaggi verghiani e le loro peripezie esistenziali, paesane e campestri, sono interpretati in maniera istrionica, allusiva e teatrale da Ferraguti, immersi ad effetto in una natura arsa, romita ed aspra, dominata dai fichi d'india. Tali piante, iconiche di una terra esotica, quanto mai lontana dall'esperienza del nordico incisore (che per dipingerli dovette recarsi in Sicilia a vederli di persona nel 1892) sono colti con straordinaria suggestione e 'schizzati' in rovi involti e caratteristici che si ripetono con frequenza di bozzetto in bozzetto e costituiscono il gustoso *leit-motiv* ambientale di molti tra i passi scelti dall'illustratore per esplicitare graficamente il testo, fungendo così da scenografia fissa ogniqualvolta egli intenda caratterizzare i 'quadri esterni'.

La natura peculiare della Trinacria rurale si presta all'enfasi espressiva, ad una sorta di espressionismo ambientale *ante-litteram* e di psicologismo che contagia anche i corpi e i volti dei personaggi, contriti, assorti, sognanti, rabbiosi, insinuanti; declinati, novella dopo novella in una diffusa galleria di tipi e di caratteri preda di forti emozioni, di atteggiamenti abilmente connotati. I tratti fisionomici, la gestualità e persino il dettaglio folcloristico degli abiti maschili, delle vesti e dei monili delle donne sono ben

¹⁹ Peraltro tre delle novelle comprese nella raccolta, *Jeli il Pastore*, *Fantasticheria* e *Nedda*, erano già uscite quattro anni prima sul «Numero Unico di Natale e Capodanno» de «L'Illustrazione Italiana», XX, 52 (24 dicembre 1893). Cfr. S. STEFANELLI, *op. cit.*, p. 579.

sottolineati nella loro peculiarità, con la finalità evidente di suggerire ben più di quanto il testo d'autore sia disposto a dire. L'intenzione è quella di suggestionare il lettore mediante allusioni e riferimenti ad un livello comportamentale e passionale che riporta non solo alle aspre diatribe estetiche tra decadenti e veristi ma anche a quelle legali verificatesi fra lo stesso Verga e i suoi *metteurs en scène* che, come nel caso di *Cavalleria Rusticana*, vollero enfatizzare oltremodo il tratto antropologico del morso all'orecchio di compare Turiddu a compare Alfio. Assolutizzando però un aspetto culturale distintivo, quello della gelosia mortale e della salvaguardia dell'onore a costo della vita, che aveva rischiato di appiattire il portato innovatore applicato dal narratore alla novella verista dal versante espressivo, venivano umiliate la ricercata linearità delle sequenze e la rivoluzionaria tecnica narrativa che facevano sembrare l'opera d'arte 'essersi fatta da sé', promuovendo invece il ritratto manieristico di una Sicilia trasfigurata dal gusto per la mitografia a discapito del credo estetico originario. Ma a ben vedere, era stato proprio lo stesso Verga a modificare alcune novelle secondo nuovi criteri stilistici e strutturali e ad inserire appositamente nel cuore della raccolta del '97 un testo come quello di *Nedda* che verista nel vero senso della parola non era²⁰. Aveva quindi esagerato Emilio Treves, aspirando al successo di vendite, nel permettere di far illustrare *Vita dei campi* (pietra miliare del verismo italiano che cominciava però ad essere un tantino fuori stagione) da un incisore alla moda, enfatico e iperespressivo come Ferraguti? Se l'imperativo acronico dell'industria editoriale è «vietato annoiare!», proprio no, e tantomeno alla luce delle varianti d'autore che caratterizzano quella specifica raccolta illustrata, così che la mancata fortuna editoriale si conferma come determinata dall'esoso prezzo di copertina.

Insomma, la famigerata edizione Treves-Ferraguti di *Vita dei campi* del 1897, oltre al pregio delle illustrazioni del celebre incisore, pone un problema filologico di qualche spessore. Molte sono le varianti, infatti, rispetto alla *princeps* del 1880 e le correzioni vanno certamente considerate ai fini di un'edizione critica che tenga conto dell'evoluzione del testo. Il problema non è sfuggito alla curatrice dell'Edizione Nazionale, Carla Riccardi, che ha lavorato filologicamente sulla raccolta verghiana²¹. Tuttavia è discutibile l'opinione di alcuni studiosi come Giovanni Cecchetti²² che

²⁰ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 1014.

²¹ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, cit.

²² G. CECCHETTI, *Il testo di "Vita dei campi" e le correzioni verghiane*, «Belfagor», XII, 6, 1957, pp. 667-684, poi raccolto in ID., *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova

ritengono che l'edizione 1897 debba considerarsi quella di riferimento perché definitiva, essendo l'ultima approvata dall'autore. È chiaro che, volendo seguire alla lettera i criteri della filologia lachmanniana, il discorso si pone sulla retta via, ma ci sono circostanze in cui non sempre questa può considerarsi l'unica verità. Il caso di *Vita dei campi* è esemplare: se è vero che la versione illustrata sia l'ultima, è anche vero che non è quella che ha fatto la storia, in termini di poetica, della celebre quanto capitale raccolta verghiana influenzandone lo sviluppo creativo. Nel 1897 Verga, si può dire, è quasi fuori dalla grande stagione naturalistica e le correzioni all'edizione di quell'anno non rivestono un'importanza determinante per la genesi del suo stile, che anzi tende lievemente ma significativamente a involvere perdendo quell'alone di autenticità e d'identità espressiva che lo aveva caratterizzato in precedenza e di cui il libro del 1880 è la testimonianza concreta²³. Fatto sta che, incredibilmente, l'armonia che si stabilisce tra il tardo testo letterario d'autore e la relativa edizione illustrata è conseguita alla perfezione dall'atto pittorico di Ferraguti che azzecca e coglie la 'nuova anima', se così si può chiamare, della raccolta, inquadrata in maniera meno rigida rispetto ai canoni estetici originari. La questione filologica, ad ogni modo, non tange l'illustratore che con completa spontaneità interpreta il testo secondo i codici culturali correnti che forse Verga stesso aveva più o meno consapevolmente iniziato ad introiettare.

Le sessantanove incisioni²⁴ dalle linee forti ed enfatiche e dai colori, ove presenti, vibrati in toni decisi e passionali, tutt'altro che calibrati sulle note piane del 'vero', restituiscono Mara, Lola, Santa, Turiddu, Jeli e gli altri personaggi nelle forme e nelle dinamiche più armoniche con la nuova sensibilità estetica che il lettore *fin de siècle* potesse desiderare (seppur entro i limiti della sostenibilità economica!).

Italia, 1968, pp. 47-48.

²³ Lo stesso potrebbe dirsi per le *Novelle rusticane* del 1883, ricorrette fuori tempo massimo nel 1920, quando la temperie verista era sfumata da tempo (Gino Tellini, nell'edizione di *Tutte le novelle*, Roma, Salerno Editrice, 1980, opta per l'ultima). La questione riguardò in passato anche i *Canti* di Leopardi per cui Domenico De Robertis si schierò a favore dell'edizione originale e del suo significato storico.

²⁴ L'edizione del 1897 reca 58 illustrazioni in bianco e nero, più il frontespizio e la copertina, e nove tavole a colori: cfr. S. STEFANELLI, *op.cit.*, p. 579.

ACHILLE TORELLI NELL'ORBITA DELLA SCAPIGLIATURA

ABSTRACT

Il saggio si propone di affrontare uno studio sulla produzione letteraria di Achille Torelli, osservandolo da una prospettiva più ampia fornita dalla lettura dei suoi versi contenuti in *Schegge* (1878), particolarmente importanti per porre in rilievo la poliedricità dell'artista, che si inserisce in quella fase di transizione e di sperimentazione del secondo Ottocento ancora impregnata delle peculiarità del Romanticismo e poi superata dal movimento scapigliato. Proprio in riferimento a quest'ultimo movimento, si cerca di proporre un itinerario poetico esaminando i motivi che giustificano l'inserimento di Torelli tra gli epigoni della Scapigliatura.

The essay aims to tackle a study of Achille Torelli's literary production, observing it from a broader perspective provided by the reading of his verses contained in *Schegge* (1878), which are particularly important for highlighting the artist's multifaceted nature, which is part of that phase of transition and experimentation of the second half of the 19th century, still imbued with the peculiarities of Romanticism and then overcome by the Scapigliato movement. With reference to the Scapigliato movement, an attempt is made to propose a poetic itinerary by examining the reasons that justify Torelli's inclusion among the epigones of the Scapigliatura.

PAROLE CHIAVE: Achille Torelli, Ottocento, Scapigliatura.

KEYWORDS: Achille Torelli, Nineteenth century, Scapigliatura.

Per uno studio sulla produzione letteraria di Achille Torelli¹, noto soprattutto come commediografo per il successo de *I Mariti* nel 1867, occorre

¹ Achille Torelli (Napoli, 1841-1922): per una ricostruzione del profilo dell'autore vd. F. VERDINOIS, *Achille Torelli*, in *Profili letterari napoletani di Picche*, Napoli, Morano, 1881, pp. 61-70, poi confluito in ID., *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 157-176; G. DI MARTINO, *Achille Torelli*, «La Lettura», XXII, 3, 1922, pp. 181-189; A. PADULA, *Commemorazione di Achille Torelli*, Napoli, Sangiovanni, 1924; V. DELLA SALA, *Achille Torelli*, in *Ottocentisti meridionali*, Napoli, Guida, 1935, pp. 49-56; R. MINERVINI, *Achille Torelli ricordato da Roberto Minervini*, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1956; *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca nazionale*, a cura di E. Pari e R. Savio, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995; L. PALMA, *Torelli, Achille*, in *Dizionario biografico degli italiani*, v. 96, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2019 (disponibile online al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/achille-torelli_%28Dizionario-Biografico%29/).

osservare il letterato partenopeo da una prospettiva più ampia fornita dalla lettura delle sue opere in versi. Queste risultano particolarmente importanti per porre in rilievo la poliedricità dell'artista, che si inserisce in quella fase di transizione e di sperimentazione del secondo Ottocento ancora impregnata delle peculiarità del Romanticismo e poi superata dal movimento scapigliato, che da una parte spinge a muoversi in direzione del reale e del concreto, ma dall'altra mostra l'esigenza di un'espressione capace di racchiudere in sé sia tutte le sfumature e le tonalità della natura e del paesaggio che le complicazioni e le raffinatezze della realtà psicologica e sociale.

La massima espressione poetica di Achille Torelli è confluita in *Schegge*, il suo primo ed unico volume di poesie – pubblicato dall'editore bolognese Nicola Zanichelli² nel 1878 – che comprende versi abbozzati già a

² «Chiarissimo Zanichelli, leggo che siete in vena di pubblicare versi; volete stampare i miei? Formerebbero un volume come quello del Panzacchi e del Boito [...]», cfr. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Fondo Speciale Cesare Zanichelli (da ora in poi FCZ), cart. XVII, fasc. 3, 3, *Achille Torelli a Nicola Zanichelli*, 21 settembre 1877. Tuttavia già nell'anno precedente su diversi periodici, non solo vengono anticipati al pubblico alcuni versi del poeta napoletano, ma si annuncia anche una pubblicazione imminente di questo volume di poesie che, in un primo momento, l'autore aveva affidato all'editore milanese Brigola: «Achille Torelli, l'applaudito autore di belle commedie, sta per presentarsi al pubblico in veste di poeta. Ch'egli scrivesse de' versi, e de' versi spesse volte assai gentili, non è chi l'ignori; ma ora non si tratta di composizioncelle isolate, bensì d'un vero e proprio volume di Liriche, che il Brigola sta allestendo in una delle sue eleganti edizioni. [...]» (cfr. *Pubblicazioni*, «La Perseveranza», 9 gennaio 1876) e anche la stampa napoletana annuncia: «[...] Un frammento di lavoro (non teatrale) che il Brigola di Milano pubblicherà in due volumi, dove l'ingegno e la dottrina del Torelli si mostreranno sotto una faccia diversa da quella che conoscevamo finora [...]» (cfr. A. TORELLI, *Frammento*, «Il Piccolo. Giornale politico della sera», 24 dicembre 1876), ma soltanto attraverso la lettura di una lettera all'editore Barbera di Firenze, si evince che il primo progetto risale al 1871 quando il poeta scrive: «Illustre signore, avrei dei componimenti in versi per un volume di 300 pagine circa, vorrebbe trattar meco per acquistare il diritto di stampa?» (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – Sezione Manoscritti e Rari, Carteggi vari, 442, 67, *Achille Torelli a Gaspero Barbera*, 3 marzo 1871). Quindi, verosimilmente, il poeta, ormai ben noto in tutta Italia, s'informa per la pubblicazione del suo volume presso un editore fiorentino, uno milanese e probabilmente anche uno napoletano, prima di far ricadere la sua scelta sul bolognese Zanichelli, che in quel momento, con la sua industria editoriale, era fautore della promozione di una nuova linea poetica a cui Torelli sente di appartenere, tanto da adoperarsi per favorire, in quello stesso anno, anche la pubblicazione dei versi del napoletano Federico Persico: «[...] Non vi lasciate sfuggire questo volume di un uomo superiore, di un poeta che era stimatissimo dal Manzoni. I versi del Persico debbono avere il successo dei versi dello Zanella [...]» (FCZ, cart. XVII, fasc. 3, 8, *Achille Torelli a Nicola Zanichelli*, 23 novembre 1877).

partire dai primi anni Settanta³, nel periodo in cui, dopo aver raggiunto l'apice del successo, l'artista prova un senso di amarezza che può essere racchiuso nella metafora poetica della sua esistenza: «Dove è il raggio più splendido / Ivi più cupa è l'ombra»⁴.

Negli anni in cui Achille Torelli si avvicina alla poesia, la letteratura si fa portavoce di una reazione contro la nuova società strutturata su un'inarrestabile logica economica in un momento in cui la difficile situazione transitoria accresce sempre di più la frattura irreversibile che va delineandosi da tempo fra ideale e reale. In questo *milieu* in cui i veri scapigliati non si fermano al puro gusto della denuncia e all'osservazione delle incongruenze della realtà, ma, trascinati dalla nostalgia della fanciullezza e rimpiangendo un bene perduto, si lasciano catturare dai sentimenti più depressi e dalle sensazioni più strane, Achille Torelli, in modo non del tutto conforme a questa violenta lotta, ma con lo stesso spirito innovatore, parte dalla medesima posizione ideologica, culturale e psicologica per poi raggiungere esiti diversi.

Importanti per l'autore, oltre alle linee di indirizzo dettate dalla Scapigliatura lombarda – da cui desume la dimensione programmatica e metaletteraria del testo, l'antitradizionalismo e l'integrazione tra diverse espressioni artistiche, seguendo quel «simultaneo cammino delle Tre Arti sorelle»⁵ già proposto da Giuseppe Rovani – sono anche gli influssi di cui risente nell'ambiente bolognese grazie alla presenza di Giosuè Carducci del

³ Per una ricostruzione della fase di stesura delle liriche presenti in *Schegge*, bisogna evidenziare che già nel 1873 Torelli parla con Andrea Maffei delle sue poesie e di una possibile lettura e correzione da parte del poeta trentino, ideatore del famoso salotto d'arte milanese, «l'Anacreonte italiano» («[...] Siete l'Anacreonte italiano, con la differenza dal greco, che quello s'incoronava di pampini e voi d'alloro», cfr. Biblioteca Civica di Riva del Garda: Fondo Maffei-De Lutti (da ora in poi FM), 53, 59/8, *Achille Torelli ad Andrea Maffei*, 4 agosto 1875). È in quest'anno, quindi, che molte delle poesie dovevano essere già pronte per una futura stampa, come testimonia anche il fitto carteggio: «Volentieri leggerò i tuoi versi; e giacché lo desideri ti dirò come mi parranno. Bada tuttavia che io sono della scuola antica, cioè di quella che un tempo si credeva maestra dello stile, né sarei un buon giudice della nuova. [...]», cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli: Sezione Lucchesi-Palli (da ora in poi LP), XV/28, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 24 giugno 1873; e, qualche anno dopo, «È un onore che tu mi fai affidandomi le tue bozze», cfr. LP, IV/6311, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 10 novembre 1877; e infine «Mandami, se le hai pronte, le bozze delle tue poesie, come siamo intesi, e te le rivedrò con maggiore attenzione delle mie proprie», cfr. LP, IV/638, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 6 dicembre 1877.

⁴ A. TORELLI, *Dove è il raggio più splendido...*, LP, ms., 203, c. 1r, s.d.

⁵ G. ROVANI, *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, Milano, Borroni e Scotti, I, p. 7.

quale Torelli si dice «innamoratissimo»⁶, sentendosi pronto ad operare in direzione del suo stesso classicismo non privo di inquietudini esistenziali e ad accogliere e recuperare, sulla scia di altri epigoni del “carduccianesimo”, tra cui Giacomo Zanella, Olindo Guerrini ed Enrico Panzacchi, quella tradizione che poi supera in favore di un approccio del tutto personale alla modernità, che conduce infine il poeta ad una separazione netta anche dalla linea poetica napoletana, rappresentata principalmente da Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo e improntata al recupero della letteratura dialettale.

Per proporre un itinerario poetico tra alcuni versi scapigliati⁷, bisogna esaminare i motivi che giustificano l’inserimento di Torelli tra gli epigoni della Scapigliatura, partendo dalla descrizione della figura del poeta in contrasto con la società del tempo, passando per la continua lotta dualistica tra Bene e Male, tra Reale e Ideale, fino ad arrivare all’unica soluzione possibile: rispondere alla logica del consumismo della nascente classe borghese con la purezza del sentimento.

Fin dal primo componimento presente in *Schegge*, che non a caso è intitolato *Introduzione*⁸ e assume funzione di prologo, è possibile rintracciare uno strumento prezioso per la comprensione della concezione che Torelli ha del poeta che egli immagina nell’atto di attendere un giudizio alla fine della sua esistenza terrena, presso quel cimitero che raccoglie tutti coloro che un tempo sono saliti sull’Olimpo dell’arte e dove adesso riposano eternamente in due schiere ben distinte: coloro che «sottomisero il pensier / Tutto alla forma» e cioè gli «eunuchi di mente» (vv. 5-6), che hanno preferito apparire piuttosto che essere, e coloro che non hanno saputo portare a termine alcuna opera, e che soprattutto non hanno saputo

⁶ Cfr. Casa Carducci, cart. CXI, 4, *Achille Torelli a Giosuè Carducci*, 12 marzo 1902.

⁷ Si chiarisce che le uniche poesie di Torelli antologizzate finora sono quelle che vengono inserite nelle opere sulla Scapigliatura. Il primo volume in cui compaiono è *Poeti della Scapigliatura*, a cura di M. Petrucciani, N. Bonifazi, Urbino, Argalia, 1962, su questa scia si colloca poi la più recente opera *La poesia scapigliata*, a cura di R. Carnero, Milano, Bur, 2015. Si tenga conto del fatto che non tutti i versi del percorso qui proposto sono presenti nelle antologie citate (si tratterà nello specifico di: *Introduzione, Ad un critico vecchio e venale, Emilio Praga, Corda monotona, Ad un fringuello accecato, Ad un fratello d’arte, La morte dell’Ideale* e *Colore del tempo*) e che altre ancora sono da inserire per la comunanza dei temi e dei motivi.

⁸ A. TORELLI, *Schegge*, Bologna, Zanichelli, 1878 (da ora in poi semplicemente *Schegge*), p. 3. La poesia è composta da tre ottave di endecasillabi e settenari variamente disposti con rima ABABABCC.

prender posizione, proprio come gli ignavi danteschi⁹ («V'è poi un distinto loco e pien soverchio / Di certa gente a mezzo imputridita, / Che diè un colpo alla botte e un altro al cerchio, / Né fece opra finita», vv. 9-12). Tra questi il poeta opera un'ulteriore distinzione, tra coloro che hanno avuto cura del «pensiero» e quelli che hanno pensato maggiormente alla «forma» («Ch'ebbe il pensier, e allor fuor del coperchio / Tu li vedi col capo ancora in vita; / Ovvero ebbe la forma, e tu li vedi / Sotto col capo e vivi ancor nei piedi», vv. 13-16).

Dopo aver preso consapevolezza di questo destino, il poeta immagina che non sapendo se si troverà tra gli uni o gli altri, probabilmente gli verrà soltanto voglia di esser sepolto completamente:

Smesso che avrò nel mondo
 Il mestier di poeta,
 Mi sento proprio in fondo
 A la coscienza una voce segreta,
 Che andrò nel primo posto... o nel secondo
 Dov'è la gente che non giunse a meta;
 E mi verrà la voglia addirittura
 D'esser tutto nella sepoltura! (vv. 17-24)

⁹ In questo componimento è preminente l'influenza della lettura dell'*Inferno*, sia per quel che riguarda il tema trattato – nella prima strofa Torelli parla di coloro che hanno sottomesso il pensiero alla forma, così come Dante definisce, invece, i lussuriosi «i peccator carnali, che la ragion sottomettono al talento» (*Inf.* V, vv. 38-39); nella seconda compaiono i versi che descrivono le persone che diedero «un colpo alla botte e un altro al cerchio», seguendo il modello degli ignavi, «coloro che visser senza infamia e senza lodo» (*Inf.* III, vv. 35-36); infine tutta la struttura sepolcrale che emerge dalla poesia ricorda la descrizione delle tombe degli eretici offerta da Dante (*Inf.* X) –, sia per il lessico utilizzato (si noti ad esempio che anche in Dante «soverchio», «cerchio» e «coperchio» rappresentano forme rimiche ricorrenti). Questi versi sono stati poi ripresi da Torelli nella prefazione che viene invitato a scrivere per il volume di Benedetto Tommasi, *Fronde Sparte*, nel 1894. Ciò conferma che il poeta li ha posti all'inizio della sua raccolta poetica per esporre subito la sua idea di arte e di artista. Nella *Prefazione* che scrive per Tommasi mette in guardia il suo sodale parlando per esperienza vissuta e quindi esortandolo a non fidarsi del primo successo («Non basta buon cominciamento / Dal nascer della quercia a far la ghianda!») e riporta questi versi commentandoli con una diretta esortazione: «Ingegnatevi dunque di dare un colpo alla botte e un altro al cerchio, scrivendo in modo da contentare gli eletti e i volgari. Ma se mai foste costretto ad escludere un'idea veramente poetica, quando non le rispondesse la voce amica e franca, contentatevi pure della forma scadente, aspettando che la musa vi fornisca di meglio». Cfr. A. TORELLI, *Prefazione*, in B. TOMMASI, *Fronde Sparte*, Napoli, Bideri, 1894, pp. XIV-XV.

Senza fermarsi soltanto alla condivisione della condizione del poeta scapigliato, in *Ad un critico vecchio e venale*¹⁰, Torelli formula anche una denuncia contro i critici del tempo¹¹ che non si mostrano ben disposti nei confronti della sua opera, giustificando anche una sua personale riflessione: i poeti che non riescono nel loro intento artistico diventano critici invidiosi¹².

In questo caso, il giovane poeta si scontra non solo con un vecchio, quindi con colui che simboleggia una tradizione lontana, ma anche uno di quei critici ostili al poetare di quella nuova generazione. Tuttavia, se in un primo momento il critico sembra essere simbolo di un «mondo migliore»

¹⁰ Schegge, p. 133. La poesia è scritta in strofe di endecasillabi in schema ABAB ABAB CDCEDE DEFFG. Qualche verso di una versione precedente di questa stessa poesia è rintracciabile nella lettera inviata da Andrea Maffei ad Achille Torelli, nella quale il poeta trentino si riferisce ad un sonetto «bello, pieno di energia e ben espresso», cfr. LP, IV/70, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 4 gennaio 1876. Nel testo edito non si presenta più come un sonetto, dal momento che le prime due quartine metricamente restano tali e le ultime due terzine vengono fuse in una sola strofa che precede un'altra del tutto nuova costituita da cinque versi.

¹¹ Evidentemente Torelli si riferisce proprio ai critici dai quali ha ricevuto continue delusioni, subito dopo quei pochi momenti in cui lo hanno elogiato per i suoi lavori teatrali con un'effimera benevolenza. La situazione di sconforto che il poeta più volte si trova a vivere, emerge anche dalle lettere inviate da Andrea Maffei che trova per il suo giovane amico napoletano sempre le parole giuste per consolarlo. Tra le tante, si legge: «Caro Achille, tuo padre mi scrive cosa di te che mi addolora, cioè che sei caduto in grande tristezza. Non me ne dice apertamente ragioni, ma me le fa indovinare: invidia e persecuzione di giornali; se le cagioni fossero queste, scusami, hai torto. [...] Rialza l'animo tuo, e innanzitutto non rispondere. Il silenzio è la loro morte, o rispondi con nuovi lavori che il pubblico, anzi l'Italia, te ne sarà grata» (LP, XV/38, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 30 settembre 1876). Questa condizione si ritrova in molti altri scambi epistolari, tra amici e colleghi, in tutto l'arco del percorso artistico di Torelli. Marco Praga – figlio di Emilio – lo consola con le stesse parole che gli riservano tutti coloro che lo stimano: «Permettetemi di dirvi che io non riesco a comprendere come possiate indignarvi od affliggervi di ciò che dice e stampa qualche critico o sedicente critico. Un uomo par vostro! Riderne bisogna» (LP, 140, *Marco Praga ad Achille Torelli*, 2 maggio 1913).

¹² «Il banditore dell'ingegno altrui è bello solo nel caso ch'abbia una vera autorità e che la spenda ad incoraggiare un esordiente; ovvero a difenderlo contro la critica maligna e l'invidia dei poeti divenuti critici, poiché non furon buoni a fare i poeti: Critico è vino diventato aceto, poiché servir non seppe come vino» (A. TORELLI, *Prefazione*, in B. TOMMASI, *op. cit.*, p. VIII). Successivamente Torelli ritorna sul tema: «[...] il Critico non è se non un poeta, il quale mancando di slancio si mette di passo; [...] Nel Poeta che vuole esser Critico c'è sempre il Poeta» (ID., *L'arte e la morale*, Portici, Stab. Tip. Vesuviano E. Della Torre, 1906, p. 295).

soprattutto per l'esperienza maturata («[...] Il crine incanutito / Mi favella di Dio, mi parla in core / Con un linguaggio santo, indefinito, / Del di supremo e di un mondo migliore», vv. 1-4), poi diventa un «barattiere simulatore», «per gli anni omai bianco e scaltrito» (vv. 5-6), che ruba «con l'umile virtù dell'erudito» (v. 7) all'arte il vanto e ai capelli bianchi l'onore. Il giovane poeta, che non si lascia vincere da quella simulazione, ritorce lo sguardo dalla chioma canuta che finisce per ispirargli odio e, rendendosi conto che quei valori che ha venerato nel vecchio – e quindi in un modello generazionale precedente – sono effimeri, ne deriva una delusa rassegnazione: «Il misero son io!... Va sciagurato! / Il bianco crin che sempre ho venerato, / Oggi, per te, mi fa ribrezzo ed ira!» (vv. 17-19).

Anche per difendersi dalle critiche e per mostrare una partecipazione solidale ad un medesimo destino, gli scapigliati sono soliti indirizzarsi poesie, e Achille Torelli non resta estraneo a questo vezzo, dedicando un componimento al suo vero modello per queste sue liriche: *Emilio Praga*¹³.

¹³ Schegge, p. 135. La poesia è composta da endecasillabi e settenari in rima alternata. Tracce di questo testo possono essere riscontrate in A. TORELLI, *Il dubbio*, FM, ms., V-9, 1873 (nella lettera che Andrea Maffei spedisce a Torelli, dopo aver ricevuto il manoscritto citato, sono presenti alcuni versi corretti, cfr. LP, IV/65, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 29 luglio 1873) e ciò dimostra che quando questo componimento, prima di comparire in *Schegge*, viene pubblicato, non ancora nella forma definitiva, all'indomani della morte di Emilio Praga su «Il Pungolo di Milano» il 30 dicembre 1875, con il titolo *Al cimitero*, non è frutto di un rapido momento di ispirazione di Torelli, che evidentemente rielabora dei versi già presenti tra le sue carte, destinati forse ad una diversa pubblicazione, ma utili in quell'occasione solenne. I funerali del poeta milanese, infatti, si erano tenuti il 28 dicembre, alla presenza di una schiera di «artisti, letterati, poeti, pittori, musicisti, professori, cittadini di ogni condizione», ma «Achille Torelli, P. Ferrari, Treves, mancavano perché impediti da altri doveri» e «si rammaricavano di non poter compiere verso l'amico compianto questo ultimo ufficio» (cfr. L. FORTIS, *Emilio Praga*, «Il Pungolo di Milano», 28 dicembre 1875), tuttavia «saputa la morte di Praga, Torelli pensò e scrisse pochi versi che avrebbe detto dopo la sepoltura del povero Emilio» (cfr. *Achille Torelli ad Emilio Praga*, «Il Pungolo di Milano», 30 dicembre 1875). Anche in altri contesti, Torelli riporta degli aneddoti su Emilio Praga, come nella stessa prefazione all'opera di Benedetto Tommasi, in cui si ricorda di un Emilio Praga «ridotto quasi a mendicare, quasi moribondo, trascinarsi alla Biblioteca di Brera, per invocare inutilmente la protezione di un pedante stupido come il fango» (A. TORELLI, *Prefazione*, in B. TOMMASI, *op. cit.*, p. XII). Il componimento di Torelli si inserisce nell'insieme delle altre liriche dedicate a colui che viene considerato il padre della Scapigliatura dai suoi compagni, come Arrigo Boito che pure scrive *Ad Emilio Praga*), ma i versi del poeta napoletano riecheggiano proprio la lirica che Praga dedica a Iginio Ugo Tarchetti dopo la sua morte (vd. E. PRAGA, *Sulla Tomba di I. U. Tarchetti*, in ID., *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, p. 599). Confrontata con questa poesia, pubblicata per la prima volta sulla «Strenna italiana

Ancora una volta, ritorna un tema caro agli scapigliati fedeli al gusto del macabro e del sepolcrale, quello del cimitero, visto come un luogo di pace raggiunta alla fine di una vita tormentata, un luogo in cui non si odono né l'uomo né le sue ire feroci, un «muto ingombro in numero infinito» di «tumuli e croci», che rivela una contraddizione:

È sacra terra, eppur contaminata
D'ogni lode beffarda e menzognera;
Ultima vanità d'ogni giornata
Che giunse a sera... (vv. 5-8)

È questo un nuovo punto di partenza per una disamina sull'ipocrisia della modernità che ha condizionato fortemente la vita degli artisti scapigliati, facendo sì che trovassero conforto nell'eccesso e nell'alcol, come è accaduto a colui che giace in quel cimitero, sepolto dopo una vita *bohémienne*: «[...] Ei fu poeta, / Ma non fu pago al mondo, ove era nato / Per non fallire a meta!» (vv. 14-16).

La figura del poeta «irrequieto, travagliato e turbolento», porta Torelli a pensare che Emilio Praga si sia lasciato prendere dal vizio, proprio per trovare la morte con la speranza di raggiungere la pace in un altro mondo e per questo lo considera un suicida («Forse sperando pace in altra sfera, / Sperando intender Dio, fu suicida... / Benedetto chi spera! / Che la morte gli arrida!», vv. 17-20). Pur non potendo giustificare quest'azione malvagia condotta contro se stesso, ritiene che «il vero vate è uno forte» (v. 42), ma anche vulnerabile e infatti alla fine di questa lotta tra la vita e la morte, Torelli non può offendere colui che ne è uscito sconfitto, perché, con un momento fortemente autobiografico, ricorda di quando anche egli stesso ha combattuto perdendo, ed ora non può far altro che mostrarsi compassionevole nei confronti di quel compagno di sventure («In quella lotta offenda altri il caduto; / Io non l'inneggio o irrido», vv. 45-46).

Nonostante Torelli si sforzi di comprendere le ragioni di quel «passo

per l'anno 1872» per rivolgere un pensiero a Tarchetti morto nel 1869, nella lirica del Torelli, in più passaggi, si ritrovano molte corrispondenze: entrambi i poeti invocano un'anima che se per Praga è «invasa da beati inganni» (v. 5), per Torelli è «pensosa allor fanciulla» (v. 25); entrambi rievocano momenti trascorsi beatamente in una giovinezza vissuta in compagnia per Praga («Rammenteresti il dì, quando s'andava / Passeggiando e sognando in compagnia! / E in tutto e in tutti il tuo pensier trovava / La poesia», vv. 25-28) e in una solitaria contemplazione per Torelli («Anima mia, che un dì restavi assorta / innanzi una viola [...] / Rammenti tu quell'ore? [...]», vv. 22-26).

estremo» (v. 51), prende le distanze dal comportamento del poeta («Anche io volli pugnare ed ho perduto, / Ma non però m'uccido!», vv. 47-48), perché per lui «la vita è ben supremo» (v. 49), e quindi, vicino agli ideali di Praga, ma lontano dalle sue sregolatezze, non gli resta che invocare per lui la pace eterna, sperando che il suolo natio non turbi il suo sonno e che se in vita ha disprezzato gli uomini e ne ha denunciato i comportamenti immorali, ora questi, evitando lodi menzognere, gli offrano come unico tributo l'oblio.

Più esplicitamente, in *Corda monotona*¹⁴, dedicata al compagno dei soggiorni bolognesi Enrico Panzacchi, la peculiare «mente insana» del poeta che lo spinge ad una lotta vana con il Cielo è considerata una colpa da scontare («[...] E pago il fio / Della mia mente insana, / Che del saper la sconsigliata e sola / Alterigia possiede; [...]», vv. 7-10), perché in questo modo credendo di raggiungere Dio, se ne allontana sempre di più, rendendo effimeri la speranza e il desiderio, riuscendo a trovare consolazione soltanto nel «mormorio della natura», dove «questo silenzio d'ogni voce umana» (v. 2), che è più eloquente di quel che si possa immaginare, come lo è «quel passero che vola» e il «sussurro» della fontana (vv. 5-6) in questo mondo indefinito e sospeso nel quale ha modo di riflettere sul mistero che lo avvolge e di comprendere il monito del suo sodale:

Ad ogni cura ormai fatto restio,
 Acquisto la miglior d'ogni sapienza;
 Quella che mi consiglia, Enrico mio,
 Di quel che so, di quel che fui l'oblio. (vv. 18-21)

Questa poesia, come quella dedicata ad Emilio Praga, termina con la parola «oblio», che fa avvertire come un tempo ormai remoto quel passato che il poeta ricorda adesso che trascorre le sue giornate accontentandosi di ciò che lo circonda, con la volontà di osservare da lontano e senza partecipazione lo svolgersi di una realtà che non condivide.

Tra la memoria e il sentimentalismo si colloca ancora *Ad un fringuello accecato*¹⁵, che presenta come sottotitolo «dal vero» e in epigrafe una

¹⁴ Schegge, p. 139. La poesia si compone di endecasillabi e talvolta settenari con rime che nella maggior parte dei casi sono alternate.

¹⁵ Ivi, p. 141. L'ultimo componimento della raccolta è costituito da endecasillabi e settenari. Lo stesso testo lo si ritrova nella canzone *Alla vita e alla sua parola*, della quale si hanno diverse edizioni. Le prime tracce dei versi si riscontrano in A. TORELLI, *Il dubbio*, FM, mss., V-9, 1873 e nella successiva lettera che Maffei invia a Torelli indicandogli

citazione di Béranger, «oiseaux et poètes sont frères»¹⁶, in cui il poeta si identifica nella figura metaforica del gracile pennuto che diventa trasposizione della condizione esistenziale¹⁷ dell'individuo fragile, come quell'«augelletto meschino» che ha rallegrato a lungo con il dolce rituale del suo canto la dimora triste e solitaria del poeta («Ieri, del tuo destino / Punto presago, ancor fidavi al vento / La spensierata vita, / Augelletto meschino, / Che rallegravi col garrulo accento / Questa dimora mia trista e romita», vv. 1-6), fino a quando questo rituale s'interrompe e il poeta prova a giustificare questa assenza, con la prima associazione evidente tra lui e il fringuello, pensando che l'uccellino si sia allontanato per amore e gli augura che questo sentimento non sia funesto come lo è stato per lui («Gli sia lieto il viaggio, / E non funesto – come a me – l'amore!», vv. 17-18).

Proprio quando sembra facile fantasticare sulla sorte dell'uccellino, simbolo di leggerezza e di libertà, uno stridio lamentoso, riporta il poeta alla cruda realtà che vede la povera creatura in una mano ostile e feroce che con «un ago rovente» (v. 25) e con una cattiveria ingiustificata, gli ha trafitto le pupille¹⁸.

Interrogandosi sul motivo di tanta crudeltà, il poeta vede nella mano dell'uomo che si diverte a torturare il fringuello per eliminare con lui

le correzioni da apportare a quella lirica «mirabile veramente per immagini e per sentimento» (cfr. LP, IV/66, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 25 agosto 1873), continuando a citare l'«uccello accecato» anche in lettere successive (cfr. LP, XV/23, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 1° ottobre 1877).

¹⁶ «Il Torelli, pur lottando, seguiva il suo cammino, lavorava e tornava al pubblico. Egli ripeteva il verso di Béranger “Oiseaux et poètes sont frères”; e l'animo suo, ricco d'armonie, ripigliava il canto, sdegnoso pure, se non incurante, che appunto per essere i poeti fratelli agli uccelli, come questi vanno incontro al pericolo delle reti e degli schioppi» (A. PADULA, *op. cit.*, pp. 6-7).

¹⁷ Questa annotazione è giustificata anche da quanto si legge nella lettera di Andrea Maffei: «Quanto mi duole non poter leggere all'amico Zanella questa tua poesia sul fringuello accecato! Anche per senso morale gli sarebbe infinitamente piaciuta» (LP, IV/66, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 25 agosto 1873).

¹⁸ La tradizione ottocentesca che individua nell'uccello un'immagine vicina al poeta, bistrattato in maniera ingiustificata, è lunga e ha un grande seguito anche successivamente. Il poeta per la sua capacità di elevarsi sulla folla che non comprende la sua grandezza si paragona, ad esempio, più volte all'albatros, «a bird of good omen», che in Coleridge viene abbattuto con un gesto funesto dall'incauto marinaio su cui continuerà a gravare questa grande colpa e che in Baudelaire assume l'aspetto del «prince de nuées» che quando è in volo viene ammirato per le sue grandi ali, ma disceso a terra viene deriso dai marinai per il suo incedere goffo ed impacciato.

anche il suo canto, l'immagine della società moderna che lascia ai margini l'artista («Sul carnefice tuo da forsennato, / Per offesa al mio cor più che per voglia / Di vendicar te stesso, io m'avventai», vv. 34-36). Anche a quest'odio, così come a tutte le altre sofferenze, ci si abitua presto ma non è per questo che si deve rinunciare alla vita, per la quale si continua a combattere finché si ha la forza per farlo, fino all'ultima fibra:

Ma s'accostuma a tutto, anche alla morte
 D'una parte di sé, ciascun vivente;
 Tanto d'ogni altro amore in lui più forte
 È l'amore della vita,
 Ancor ch'egli la senta
 In un'ultima fibra illanguidita
 Ed in ogni altra spenta¹⁹. (vv. 47-53)

In un mondo in cui sembra impossibile cantare valori di fratellanza, in *Ad un fratello d'arte*²⁰, il poeta si chiede dove sia finito «l'Amor fraterno» e a questa domanda segue subito una risposta: «L'amor fraterno?!...Invero esso risale / A la morte d'Abele... Almen allora / Schiettamente omicida era Caino!» (vv. 1-3).

Adesso che vede venire meno la schiettezza del bene come del male, il poeta biasima il proliferare del progresso («Un altro tempo è questo; era cortese / Di gazzette, consessi e vie ferrate²¹/ Ed elettrici fili [...]),

¹⁹ Se il testo di *Ad un fringuello accecato* si conclude con quest'ultima riflessione rivolta all'«Omero dei pennuti» (v. 63), quello della canzone *Alla vita e alla sua parola*, continua accrescendo il senso di fratellanza tra l'uccellino e il Poeta, attraverso il quale quest'ultimo arriva a parlare di sé: «[...] Ed io del pari, / Anch'io non son men cieco e men smarrito / Dianzi a l'Infinito!... E non credea / Di rintracciare in te, cieco fringuello, / La mia smarrita idea / Che “la Parola de la vita è il Bello!”» (A. TORELLI, *Alla vita e alla sua parola*, cit., p. 6, vv. 38-43). In questo ultimo testo, come in un inno, il Bello viene definito unico «Fior de la Vita», che riesce a distruggere la Morte e consente di contemplare ogni bellezza terrena nell'unica Bellezza assoluta di Dio.

²⁰ Schegge, p. 61. Il componimento si presenta prevalentemente in endecasillabi sciolti, ad eccezione dei due settenari che coincidono con due diverse esclamazioni, una centrale ed una finale. Soltanto gli ultimi quattro versi sono in rima AABB.

²¹ Il *topos* letterario della ferrovia, molto ricorrente nella seconda metà dell'Ottocento, come primo esempio di confronto della letteratura con la macchina, fa nascere immagini e metafore diverse: la locomotiva come mostro infuocato e fumante, il treno che si snoda come un serpente o come un drago, la locomotiva come simbolo del destino. Si notano così anche le diverse reazioni di letterati ed intellettuali che oscillano tra l'esaltazione entusiastica di chi vede il treno come simbolo del progresso e l'idea di

vv. 4-6), che ha reso il mondo tanto arido, privando l'uomo di qualsiasi sentimento di solidarietà, a tal punto che anche il comportamento di Caino²² sembra apprezzabile perché allora lui non ha nascosto il suo delitto nemmeno davanti a Dio, mentre, nel mondo che lo circonda, Torelli nota tanti uomini menzogneri, che tradiscono in modo ancora più meschino («[...] E in tal gioco occulto / Uccide il fratel suo chi far l'insulto / Non ardiria men schietto e più meschino... / Preferisco Caino!», vv. 12-15).

Alla caduta dei valori morali e ad una volontà di resistenza a questa si ricollega *La morte dell'Ideale*²³, in cui il poeta si rivolge «ad una disillusa»,

una demonizzazione di una novità minacciosa. Si pensi agli esempi letterari proposti da Carducci nell'inno *A Satana* o in *Alla stazione in una mattina d'autunno*, ma anche a *La strada ferrata* di Emilio Praga. Vd. R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

²² Per un altro esempio di opposizione tra la «race d'Abel» e la «race de Cain» che diventa specchio di un contrasto sociale cfr. C. BAUDELAIRE, *Abele e Caino*, in ID., *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 2012, p. 234.

²³ *Schegge*, p. 55. Il componimento è diviso in ventiquattro quartine, composte da settenari ed endecasillabi alternati con schema ABCB (rima irrelata per i settenari; alternata per gli endecasillabi). Di questo testo, pubblicato prima dell'edizione *Schegge* su «Rivista minima» (27 gennaio 1878, anno VIII, n. 2, pp. 21-22), non è stato riscontrato riferimento nel carteggio con Andrea Maffei, ma in quello con il commendatore Luigi Bodio, noto economista del tempo, e probabilmente amico di Torelli. Tra i vari scritti, è presente un biglietto del poeta napoletano che riporta alcuni versi di questa sua poesia (cfr. BNB, 2343/5, *Achille Torelli a Luigi Bodio*, s.d.) e che chiarisce un dettaglio importante: questi versi erano stati pensati come parte integrante di un dramma di Torelli (citato anche su alcuni giornali dell'epoca) e mai dato alle stampe, *L'uomo mancato*, per il quale potrebbe essere stato concepito come prologo e poi pubblicato separatamente, come accade anche per il prologo di *Colore del tempo*. Si ha comunque traccia di una rappresentazione de *L'uomo mancato* che va in scena il 20 aprile del 1872 al teatro Apollo di Venezia, ma che non ha successo. Torelli ne resta deluso perché l'opera teatrale ha un profondo motivo autobiografico: «[...] rappresentazione procellosa, dopo la quale il commediografo dovette sostenere fra le quinte, al cospetto degli attori, un vivacissimo conflitto col Bellotti-Bon, giudicante (e non c'era verso da fargli credere il contrario) come morto “definitivamente morto” (diceva proprio così) quel pover'Uomo mancato. [...] Ebbene quella sfortunata commedia raccontava un significato autobiografico che stringeva il cuore. Nell'*Uomo mancato*, il Torelli aveva raffigurato se stesso. Si trattava d'un giovane artista, un pittore, balzato d'un tratto dall'esaltazione alla geenna. Egli aveva dipinto un capolavoro, ammirato, ammiratissimo, dagli intelligenti e dalle turbe. Il pittore, come lord Byron e come Achille Torelli, s'era coricato quasi oscuro, e s'era svegliato celeberrimo. [...] Ma il secondo quadro non parve all'altezza del primo, ah no! Cominciarono le critiche meticolose e astiose [...]» (Cfr. R. BARBIERA, *Achille Torelli in casa del Manzoni e le dame ammiratrici*, «La Lettura», aprile 1922 e la stessa testimonianza in ID. *Nella gloria e nell'ombra. Immagini e memorie*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 97-111).

invitandola a non rinunciare a coltivare quell'ideale d'amore che la società contemporanea sembra aver condannato alla sconfitta («Iddio deposto ed esule, / Va mendicando un pan di porta in porta²⁴ / L'amor si vende al trivio / Per non morir: l'alma immortale... è morta!», vv. 5-8): di fronte alla diffusa mercificazione dei sentimenti più puri la poesia rappresenta l'ultimo baluardo di difesa, mentre l'epoca del Positivismo contribuisce al generale appiattimento prosastico («Ed or così dall'anime / Guizza di poesia l'ultimo lampo, / Come fiammella fatua / Fuor dalle zolle di funereo campo», vv. 13-16).

Oltre all'avversione nei confronti del Positivismo, compare anche un altro tema desunto dalla poetica scapigliata, il contrasto tra Idea/Forma, Bene/Male, Bello/Brutto, ma soprattutto tra Ideale/Reale, nel momento in cui si giunge alla consapevolezza che non si può vivere una «duplice vita» e invano si tenta di liberare l'Idea dalla forma corporea alla quale è legata indissolubilmente («Più non viviam di duplice, / Vita! e disciorre invan tentiam l'idea / Dalla forma corporea / Con cui si spegne e in cui solo nascea», vv. 17-20). Questi nuovi dissidi che entrano nell'animo della fanciulla, contribuiscono ad allontanarla dalle sue fantasie e dalle sue illusioni che l'hanno condotta all'estasi, calandola infine con forza nella stessa aridità in cui si è ritrovato il poeta e cioè in una «crudele realtà del vero» («E questa forma assunsero / Le vaghe fantasie del tuo pensiero; / E ti strappò dall'estasi / A mano a man la crudeltà del vero», vv. 21-24), dove tutto è dominato dalla Scienza, qui presentata con parole che riportano non solo agli scapigliati, ma anche al Carducci dell'inno *A Satana*, dal quale Torelli riprende, anche ribaltandolo²⁵, il binomio Scienza-Satana:

Or la Scienza è Satana,
 Che il ciel combatte e il suo diritto invade;
 Un giorno era Promèteo...
 E il bel Dio dei poeti ancor non cade! (vv. 29-32)

²⁴ Anche in questo caso si può riscontrare il topos dell'esilio desunto dall'immagine letteraria che offre Dante in *Par. VI*, che potrebbe aver spinto Torelli ad usare «deposto ed esule», al posto di «povero e vetusto» (*Par. VI*, v. 139) e «mendicando un pan di porta in porta», invece del famoso «mendicando sua vita frusto a frusto» (*Par. VI*, v. 141).

²⁵ Una sostanziale differenza viene fuori proprio dalle parole di Torelli: «Gli uomini han talmente confusa la mente, che, a volte, onorano Dio nel Diavolo, valga per esempio il *Satana* del Carducci, bello tanto che Vittor Hugo avrebbe ragione di dire: *Dieu, c'il n'était pas Dieu, voudrait être le Diable!* Vico direbbe certamente che questo *Satana* del Carducci è la rappresentazione del Conoscere, del Volere e del Potere finito che tendono all'Infinito; cioè è il *Progresso*, la spinta dataci da Dio per mandarci verso la sua onnipotenza. Che Satana dunque è codesto? È un dio!» (A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 78).

C'è qui un chiaro riferimento all'idea del progresso espressa da Carducci nella descrizione dell'esito dello scontro esasperato tra il sogno e la vita di un mondo contemporaneo che si degrada sempre di più, ma, mentre per Carducci²⁶ Satana è personificazione di colui che ha la forza e il coraggio di ribellarsi a Dio in nome della libertà personale, in Torelli assume più prettamente le sembianze del malefico che si scontra con il Cielo in nome di una Scienza che allontana l'uomo dal Bello e lo avvicina all'Utile. La Scienza che prima era rappresentata Prometeo²⁷, adesso è una figura satanica che invade gli spazi celesti, suscitando un desiderio di cose materiali e avvicinando la donna al suo giogo, come il Serpente tentatore biblico, contro il quale si oppone un'illusione discesa dal cielo, che è subito costretta a fuggire, offesa, nel suo regno etereo sdegnosamente ma che un giorno ritornerà («Ritournerà la profuga! / Sempre bella la veggio e sempre pura, / E in lei m'è dolce il credere / Eterna come un Dio la creatura», vv. 41-44). Tuttavia viene ricordato alla fanciulla «disillusa» che tutto muore, ma l'Amore resisterà («Amor non muore! E temprasi / Nei disinganni suoi l'alma dei forti», vv. 45-46) e «vivrà sovrano in-contrastato» (v. 60), quell'amore che spira il suo soffio vitale sul creato, «Amor che schiude i petali», «Amor che move il sole e l'altre stelle»²⁸ (vv. 75-76) e quindi portando avanti l'associazione Amore-Dio, il poeta

²⁶ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione*, in G. CARDUCCI, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2018, p. XXVIII. Vd. anche L. RUSSO, *L'inno «A Satana» del Carducci e le sue ripercussioni polemiche*, «Belfagor», v. 4, n. 4, 1949, pp. 439-448 ed E. PACCAGNINI, *Carducci e gli Scapigliati*, «Otto/Novecento», XXXIV, 1, 2010, pp. 5-34.

²⁷ Sulla narrazione della vicenda esemplare di Prometeo, simbolo anche del Titanismo romantico, Torelli ritorna successivamente dimostrando quanto la società abbia ancora bisogno di una figura del genere che «liberi dall'Errore» e «rechi il calore e la luce del fuoco rapito ai Numi» (A. TORELLI, *L'arte e la morale*, cit., p. 93), senza restare estraneo all'ideale romantico che accosta la figura di Prometeo al senso di inquietudine dell'uomo, proteso ad un titanico atteggiamento di ribellione, ma avvicinandosi a quella modernità che rende Prometeo simbolo del progresso raggiunto attraverso la scienza, il vero fuoco (vd. M. P. PIATTONI, *Il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, «Aevum Antiquum», 12-13, 2012-2013, pp. 22-30).

²⁸ Ancora una volta, facendo riferimento all'opera di Dante, Torelli coglie l'occasione per addentrarsi nel medesimo campo e descrive il regno di Dio che lui immagina «senza posa o termine», un mondo che si estende dai prati al firmamento, dove gli astri si intendono tra loro e così anche i fiori, le cui parole sono trasportate dal vento. Tracce ancor più evidenti di *Par. XXXIII* vengono fuori quando il poeta volendo approfondire la descrizione di Dio e del suo regno, si trova a dover ammettere: «Lo sente il cor, ma renderne / Non può ragione, né mai seppe il pensiero» (vv. 81-82), perché Dio è un amore bello, immortale e benefico, ma resta pur sempre un mistero, come ogni altra divinità.

crede che non sia dote concessa a tutti quella di poter ritrarre o provare a descrivere un'entità così grande («O fortunato il calamo, / Avventurato il metro o lo scalpello, / Di quel rapito artefice / A cui d'innanzi Amor siede a modello!», vv. 85-88) e se alla disillusa, dopo la morte dell'Ideale, manca un Dio, dovrà crearne lei stessa uno a suo piacimento («Misero il vate che non ama e canta! / Se un Dio ti manca e dubiti / [...] Un Dio fatti ad immagine / Sol di te stessa: un Dio bello e poeta», vv. 92-96).

Un componimento in cui Torelli si rivolge alla società del suo tempo, dipingendone i tratti salienti è *Colore del tempo*²⁹, in cui, dopo un primo elenco di quelli che secondo il pubblico di allora potevano essere aspetti identificativi dell'epoca («Sarà il taglio di Suez, il vapore, il traforo / Del Moncenisio, il quadro del secol gigante... / L'unità della patria, le patria, il pensiero di Dante», vv. 2-4), il poeta afferma che tutte le commedie, le parodie, le farse sono il colore del tempo in cui sono apparse («Le *Nubi* eran colore del tempo del Sofista; / L'*Eunuco*, la *Mandragola*, il *Ludro*, il *Pessimista*, / Il *Rabagas*, i *Rusteghi*, qualunque altro lavoro / Possono in-

²⁹ Schegge, p. 123. Il componimento si presenta composto da strofe di versi martelliani in rima baciata e costituisce il prologo alla commedia che porta lo stesso titolo della poesia (cfr. A. TORELLI, *Colore del tempo*, Milano, Barbini, 1877), ma è anche molto simile all'*Intermezzo*, intitolato *Il Poeta al Pubblico*, inserito tra *Donne Antiche* e *Donne Moderne*, insieme alle quali compone una trilogia (cfr. A. TORELLI, *Intermezzo*, in ID., *Teatro scelto*, Caserta, Salvatore Marino, 1902, pp. 629-631). Quest'opera, rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma nel 1875, attira l'attenzione di molti spettatori, tra cui lo stesso Andrea Maffei, al quale sembra piacere molto: «Il tuo *Colore del tempo* può mettersi a mio parere come corona sugli altri tuoi lavori drammatici» (LP, XV/42, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 19 marzo 1876); «Assistetti con ammirazione crescente alla replica del tuo *Colore del tempo*» (LP, IV/63¹⁴, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 1876); «Fu qui Vincenzo Lutti acceso dal desiderio di assistere al tuo *Colore del tempo*, e per cortese condiscendenza della compagnia fu per la terza volta ridata la commedia. Vincenzo ne fu inebriato, ed io al pari, perché mi rifulsero nuove bellezze. È un capolavoro, né so qual altra opera drammatica d'autore vivente vi possa star vicino» (LP, IV/72, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 9 aprile 1876). Successivamente dovrà consolare Torelli per le critiche piovute su *Colore del tempo* (cfr. LP, IV/63¹⁸, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 20 maggio 1876), chiedendo però quando pubblicherà l'opera (cfr. LP, XV/40, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 7 giugno 1876), fino poi ad attendere con impazienza una copia di *Un Colore del tempo* (cfr. LP, XV/47, *Andrea Maffei ad Achille Torelli*, 2 ottobre del 1877), senza mai smettere di ascoltare le costanti lamentazioni dell'autore per il mancato successo («Il *Colore del tempo* che voi stimate il mio capolavoro, non si recita più e non è stato recitato che da due compagnie! Ignoto al maggior numero dei pubblici italiani, è caduto nell'oblio, se pure è mai salito a fama! A tal punto hanno potuto sul pubblico e sui comici le parole dei giornali che il *Colore* non trova un cane che lo compri! [...]». FM, MA-53, 61/08, *Achille Torelli ad Andrea Maffei*, s.d.).

titolarsi color del tempo loro!», vv. 7-10) e chiarisce che anche se questo titolo potrà sembrare «superbo» alla platea, in realtà vuole essere soltanto una modesta descrizione di uno dei tanti “colori” della realtà:

Solo una faccia espongo di quante insieme accozza
 Il tempo – un sol colore della gran tavolozza:
 Vale a dire, o signori, il colore morale,
 Non già di chi è filosofo, ma di chi non è tale. (vv. 13-16)

Il poeta, con «l'anima sconfortata» (v. 17), accusa la Scienza di essere l'unica causa di un'età presente «incerta, utilitaria, cinica ed indifferente» (v. 20), perché il Positivismo³⁰ se da un lato fa progredire, dall'altro reca danno. Tuttavia la Scienza, prima paragonata a Satana, ora con un'immagine più pacata, non è vista come malvagia, ma come priva di sostanza, come il primo bagliore del mattino, che anche se non è ancora luce vera spazza via la morale costituita ed è proprio in questo «tempo indeterminato» che «di preciso non porge / Che le virtù meccaniche» (vv. 25-26), che l'Utile si impone, «fra la fede che sorge / E quella che tramonta» (vv. 27-28), sostituendo il Sentimento e fino a quando resterà sommerso tutto sarà avvolto da una penombra in cui l'amore lascia il posto alla noia e si prova a mitigare l'indifferenza con una falsa ambizione personale.

Transitando dall'individuale all'universale e viceversa, il poeta si rivolge, infine, direttamente al suo pubblico («E tu, pubblico mio³¹ [...]», v. 39),

³⁰ Anche in questo caso, Torelli pone l'accento su un altro tema che lo collega alla poetica scapigliata. È importante ricordare, infatti, che di fronte agli aspetti salienti della modernità, il progresso economico, scientifico, tecnico, gli scapigliati assumono un atteggiamento ambivalente: da un lato il loro impulso originario è di repulsione e orrore, come è proprio dell'artista, che si aggrappa disperatamente a valori del passato quali la bellezza, l'arte, la natura, l'autenticità del sentimento, che il progresso va distruggendo; dall'altro, però, rendendosi conto che quegli ideali sono ormai irrimediabilmente perduti, essi si rassegnano delusi e disincantati a rappresentare il vero, gli aspetti più prosaici della realtà presente e ad accettare la scienza positiva che diventa una luce capace di dissipare le tenebre dell'ignoranza e dell'oscurantismo. Cfr. R. CARNERO, *La Scapigliatura fra tradizione e innovazione*, in *La poesia scapigliata*, cit., pp. 29-30.

³¹ Per il rapporto tra Torelli e il pubblico si può parlare di una frattura che resta aperta lungo tutto il suo percorso artistico, ma, il più delle volte, il pubblico assume le sembianze di quello che Baudelaire nell'invocazione *Au lecteur* descrive come un «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère» (C. BAUDELAIRE, *Al lettore*, in ID., *op. cit.*, p. 4, v. 40), motivo ripreso da Praga in *Preludio*: «Non irridere, fratello, al mio sussurro, / se qualche volta piango: / [...] Giacché canto una misera canzone, / ma canto il vero!» (E. PRAGA, *Preludio*, in ID., *op. cit.*, p. 211, vv. 27-31).

disilluso da ogni affetto che, mentre nella vita reale fornisce alla commedia del poeta-drammaturgo Torelli la sua fisionomia, come elemento su cui impostare il dramma, quando di sera diventa l'uditorio che va ad assistere allo spettacolo di cui è protagonista inconsapevole, pretende che il poeta lo faccia divertire obbligandolo a falsare la realtà («Tu t'affacci allo specchio, ma vuoi ch'ei non ripeta / La tua figura itterica, e domandi al cristallo: / Riproducimi roseo! – Bravo, tu sei giallo!», vv. 48-50), senza comprendere che la vena triste che si riscontra nell'opera è soltanto uno specchio fedele del «colore del tempo». Servendosi quindi dell'esempio di Petrarca che in un tempo di discordia cercava sempre la pace («Quando della discordia più divampò la face, / Egli scrivea: gridando vo pace! Pace! Pace!»³², vv. 59-60), Torelli chiede, se è lecito, anche per lui, misero poeta, l'ardimento di fare lo stesso e quindi a tutti coloro che ascoltano grida: «Amate! Amate! Amate!».

I parametri per un'analisi dei testi poetici proposti emergono proprio dai versi di Torelli e attestano l'esigenza di inserire questa produzione nella vasta e multiforme compagine scapigliata, seguendo il percorso artistico del poeta dalla turbolenza iniziale fino alla maturazione di un'idea di armonia possibile da raggiungere, evidenziando un approccio non del tutto pessimistico dell'autore, che contrappone alla decadenza del tempo, la fiducia in nuovi valori atti a sollevare da quella condizione di precarietà esistenziale, per esprimere la quale anche la poeticità del linguaggio si libera da un codice predefinito, avvicinandosi alla sottile stratificazione della lingua comune: una formula che, a quell'altezza, era stata già sapientemente adoperata nell'elaborazione dei maggiori successi teatrali che presentano come nucleo centrale questi stessi temi proposti in versi, declinati in modo differente e meno irruento, ma sempre funzionali alla messa in discussione di tutte le convenzioni della società di fine Ottocento.

³² F. PETRARCA, *RVF*, CXXXVIII, v. 122.

TOZZI: «BESTIE» TRA SCIENZA E COSCIENZA

ABSTRACT

Nel Novecento, sulla curvatura dell'osservazione sperimentale della natura, si colloca il romanzo *Bestie* di Federigo Tozzi. L'opera rivela una narrazione ricca di partecipata tensione a scoprire il mistero del perché le cose siano così come sono, lasciando inalterato l'inconoscibile che la sua prosa non riesce a rendere conosciuto. La difficoltà di lasciar affiorare con chiarezza le ragioni dei singoli momenti esistenziali non è dissolta neppure con l'intervento di una bestia che arricchisce e complica col suo vitalismo inquietante, metafora dell'umano, la fragilità della coscienza: la conquista dell'autocoscienza è uno sforzo di titanismo infecondo.

In the twentieth-century, the novel *Bestie* by Federigo Tozzi reveals a narrative full of transparent tension to discover the mystery of why things are as they are, leaving unchanged the unknowable that his prose fails to make known. The difficulty of showing the reasons of individual existential moments is not dissolved even with the intervention of a beast that enriches and complicates with its disturbing vitalism, metaphor of the human, the fragility of the consciousness: the conquest of self-consciousness is an effort of infertile titanism.

PAROLE CHIAVE: Federigo Tozzi, *Bestie*, romanzo.

KEYWORDS: Federigo Tozzi, *Bestie*, novel.

È attribuibile agli studi di Marco Marchi il merito di aver definitivamente dimostrato, attraverso la raccolta di un'abbondante documentazione delle letture effettuate da Tozzi, il carattere per nulla estemporaneo, improvviso e, vorrei dire, intuitivo della narrativa tozziana¹. Pur ricono-

¹ Cfr. M. MARCHI, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993 e ID., *Leggere ed esistere. Ancora sulla cultura di Tozzi*, «Moderna», IV, 2, 2002, pp. 129-144, ma anche, in linea con il recupero e la valutazione delle letture di Tozzi, formative e costitutive della sua cultura e della sua scrittura, C. GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001. F. ULIVI, *Federigo Tozzi*, Milano, Mursia, 1963, rintracciava invece, proprio con riferimento a *Bestie*, «il tono del libro, il suo effetto di suggestione poetica [...] nella costante forma mentis dell'autore: nell'intimo della sua dolente e complicata, talvolta involuta, personalità psicologica e spirituale» (p. 68), non negando «adozioni letterarie», ma «delle più diverse», evidenziandone l'assenza

scendo, in linea con l'analisi di Debenedetti², l'assenza di un'ideologia nell'opera dello scrittore senese, assenza sulla quale il grande critico fondava tra l'altro la sua originalità e grandezza, Marchi individua in una salda e profonda conoscenza della psicologia prefreudiana³ il carattere primo di una narrazione che, lungi dal non potere o dal non sapere spiegare la realtà⁴, ne tenta invece una rappresentazione. Questa poi, sulla scia delle conoscenze acquisite nel campo della psicologia di fine Ottocento, descrive i sintomi della nevrosi più che rintracciarne la genesi. Ma Tozzi non si ferma, non si ferma la sua arte, agli insegnamenti desumibili dalle proprie letture scientifiche, va oltre, come è giusto e necessario che sia per uno scrittore al quale non interessano tanto «Gli effetti sicuri [...] opposto della forza lirica», quanto «il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe essere, per esempio, quello di un uomo

di consapevole scelta, nella constatazione che «Mai come ora il repertorio della cultura tozziana si squaderna, privo del controllo dei romanzi» (p. 70), in un «itinerario casuale, avventuroso» (p. 71). D'altra parte già G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, nei *Quaderni del 1960-1961*, secondo un'opinione diffusa in ambito critico, affermava di Tozzi «come i suoi orizzonti culturali siano opachi» (p. 60), e che il senese fosse «uno dei più incolti tra i suoi coetanei tanto più celebri di lui» (p. 248).

² G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., precisa, a proposito del socialismo di Tozzi, che egli «non li aveva letti bene quei teorici del socialismo», p. 57. Per il dibattito che ha interessato la questione della presenza e del peso dell'ideologia in Tozzi P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi*, Napoli, Liguori, 1983, parla di «reazionarismo cattolico», p. 151, mentre R. LUPERINI, «*Novale*» d'annata, «Belfagor», 1984, pp. 517-529, poi in ID., *Per Tozzi*, Roma, Editori Riuniti, 1985, con riferimento alla cecità dei personaggi di Tozzi, evidenzia la «metafora ideologico-religiosa che reclama la sublimazione, la repressione e il sacrificio», pp. 528-529, pur avendo riconosciuto, tuttavia, in *Novecento*, Torino, Loescher Editore, 1981, che Tozzi «vive tanto il socialismo giovanile, quanto il cattolicesimo arrabbiato alla Giulianiotti, in termini sostanzialmente psicologici, aideologici [...] piuttosto che come programmi da attuare nella vita o, tanto meno, nell'arte», p. 290, e ancora F. PETRONI, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federico Tozzi*, Firenze, Luciano Manzuoli Editore, 1984, rileva una «ideologia del mistero», p. 66, tuttavia aperta alle sollecitazioni della modernità, cfr. ID., *Ideologia e scrittura. Saggi su Federico Tozzi*, San Cesario di Lecce (LE), Manni, 2006. Un'analisi dell'opera di Tozzi sgombra da tentazioni ideologizzanti compie P. TUSCANO, *Federigo Tozzi. Narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2018.

³ Cfr. M. MARCHI, *La cultura psicologica di Tozzi*, in ID., *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., pp. 57-70.

⁴ «Tozzi narra in quanto non può spiegare» scrive G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, «Aut-Aut», 1963, p. 89, poi in *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, e in *Il romanzo del Novecento*, cit., conferma: «Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare» (p. 154).

che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata», perché «Tutto consiste nel come è vista – a prescindere da come è metafisicamente – l'umanità e la natura»⁵. E l'umanità e la natura egli non le osserva solo sulla scorta delle proprie letture, perché non gli interessa tanto definire i caratteri di una patologia, men che mai evidenziarne i nessi causali (finita è ormai la stagione del naturalismo di matrice positivista e la sua penna non è più un bisturi) quanto invece, come è stato osservato, soffermarsi «su un particolare fisico deforme» o registrare «le alterazioni percettive», rendendo non un aspetto particolare della realtà, ma «la carica di angoscia che vi sta dietro»⁶ e, aggiungo, l'angoscia che vi è dentro. Le letture, dunque, di Gabriel Compayré, Henri Bergson, Pierre Janet, William James⁷ servono al costituirsi di un sistema culturale e scientifico dal quale trarre materia per forme, strutture, contenuti della propria narrativa. A queste letture, tra le altre⁸, egli si dedica durante il sessennio di Castagneto (1908-1914). Di Compayré lo interessarono le teorie sull'adolescenza come età di instabilità e contraddittorietà sentimentale, continuamente altalenante tra inerzia e eccitazione, pena e piacere⁹. Da Bergson, e dalla sua *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, letta nella traduzione italiana a cura di Papini nel 1913, apprese l'idea del perenne flusso delle associazioni interiori, che si susseguono senz'ordine nella coscienza e senza alcuna scansione temporale¹⁰. Da Janet apprese la teoria della stretta

⁵ F. TOZZI, *Come leggo io*, in ID., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa, ETS, 1993, p. 328.

⁶ F. PETRONI, *Le parole di traverso: ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia di primo Novecento*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 97.

⁷ Cfr. M. MARCHI, *Dalla parte dello scrittore: Tozzi scientifico e La cultura psicologica di Tozzi* in ID., *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., pp. 71-81 e 57-70; per l'influenza delle letture degli studi di psicologia su Tozzi e la sua opera, cfr. E. BACCARANI, *Psicologia e psicofisiologia: intorno alla cultura scientifica di Tozzi*, «Poetiche, letteratura e altro». n.s., 1, 1999, pp. 67-133; P. URENI, *Filigrane psicologiche nell'opera di Tozzi: da Binet a Bergson*, «Nuova Antologia», CXXXVII, 2002, 249-271.

⁸ La biblioteca di Tozzi mostra testi non solo di autori italiani, ma anche di autori stranieri, prova della partecipazione dell'autore al dibattito culturale anche fuori d'Italia: cfr. C. GEDDES DA FILICAIA, *op. cit.* e *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Roma, Carocci, 2017.

⁹ M. MARCHI, *La cultura psicologica di Tozzi*, in ID., *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, cit., p. 60.

¹⁰ Cfr. M. MARCHI, *Dalla parte dello scrittore: Tozzi scientifico*, cit., pp. 79-80. Di Bergson, inoltre, Tozzi possedeva *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *L'Évolution créatrice* e una traduzione

relazione tra gli eventi nella vita passata di un soggetto e la sintomatologia traumatica da essi derivante, attraverso la lettura del *Les névroses* del 1909¹¹, confermandosi nell'idea che l'isteria possa produrre nell'uomo personalità altre e recuperando anche da lì la singolare sua inclinazione nella caratterizzazione psicologica, fino alla patologia psichica, dei personaggi delle sue novelle e dei suoi romanzi. Negli *Ideali della vita* di James, che più di tutti gli altri studiosi di psicologia e filosofia lo influenzò¹² e che nel 1902 stava già leggendo, egli trasse l'idea della vita interiore intesa come flusso di coscienza continuo e in costante evoluzione, al punto da poter modificare l'interpretazione delle cose da positiva in negativa e viceversa a seconda delle particolari e peculiari condizioni del soggetto pensante, così che tutto si fonde e si confonde e persino l'io, inteso come principio di unità personale, genera altri ego dalle immagini che gli altri inviano al soggetto. È così che il conflitto che regna tra loro provoca l'indecisione dalla quale l'uomo si salva attraverso un processo di autoanalisi, dal cui esito positivo recupera l'autostima necessaria a vivere. D'altra parte, nella lettera di *Novale*¹³ del 13 dicembre del 1902 aveva scritto ad Annalena: «Potrei riportare a mio comodo una infinità di documenti psicologici, ché io ho la buona abitudine di fermare, ogni giorno, su la carta quello che è passato nella mia anima». Non “documenti umani”, ma già “psicologici”. È stato infatti ampiamente dimostrato come anche attraverso la lettura dei *Principi di psicologia* di James, acquistati dallo scrittore nel 1907, Tozzi aveva avuto conoscenza, sebbene mediata e non approfondita, degli studi di Freud, sui quali G. C. Ferrari, traduttore dell'opera di James, in una nota aveva già sottolineato la circostanza che «Freud [...] ha potuto scoprire, servendosi [...] dell'ipnosi profonda, che la maggior parte delle

italiana de *Il riso* edita Laterza del 1916, come informa C. GEDDES DA FILICAIA, *op. cit.*, pp. 106-107.

¹¹ Il volume risulta situato nella biblioteca di Tozzi accanto alla *Psicologia dei sentimenti* di Théodule Ribot, cfr. *Federigo Tozzi. Mostra di documenti*, a cura di M. Marchi, Firenze, Cataloghi del Gabinetto Vieusseux, 1984, p. 48.

¹² Per la lettura tozziana di James cfr. M. MARTINI, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Olschki, Firenze, 1999 e EAD., *Percorsi alternativi del jamesismo: Tozzi saggista*, «Moderna», IV, n. 2, 2002, pp. 163-182.

¹³ Numerose le edizioni, tra le quali cfr. F. TOZZI, *Novale*, a cura di G. Tozzi, introduzione di M. Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007. È in corso di pubblicazione la *Edizione nazionale dell'opera omnia di Federigo Tozzi*, con comitato scientifico presieduto da Romano Luperini e diretto da Riccardo Castellana, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, della quale è uscito per ora il volume F. TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di P. Salatto, con prefazione di R. Luperini, 2018.

turbe isteriche hanno la loro origine in gravi scosse emozionali, per lo più di origine sessuale»¹⁴. A precisare che questi sono per Federigo anni di intense letture sarà lui stesso a dichiararlo nella lettera di *Novale* del 7 marzo 1907: «Ho studiato assai in biblioteca, e sono quasi a raggiungere il nuovo mondo, che sentivo muoversi dentro di me. Vorrei che tu credessi come me, a qualche cosa di nuovo che io porterò nel pensiero. Leggendo, ora, mi tornano tutte le sensazioni, che prima si perdevano in tutto il male che era penetrato fino alle ossa della mia anima».

Ho accennato solo ad alcune delle sue letture, ma mi sembra utile richiamare quelle di Lombroso, del fisiologo Angelo Mosso, di Ribot¹⁵, a proposito delle idee fisse e ossessive che egli per primo osservò sotto il punto di visto psicopatologico, considerando la condotta globale dell'uomo e concludendo sull'impossibilità di definire limiti netti tra condizione di normalità e patologia. E di Ribot Tozzi possedeva la traduzione italiana della sua *Psicologia dei sentimenti*, pubblicata nel 1910. Letture che gli servivano per raggiungere il «nuovo mondo» che sentiva muoversi dentro di sé, ma che non capiva, non vedeva, eppure «con gli occhi chiusi» percepiva. Osserva, a ragione, Baldacci a proposito della cultura scientifica del senese: «Lungi dall'estrarre da quella cultura un'ideologia, egli se ne è servito in modo diretto e strumentale; e per questo, se i libri letti dall'autodidatta sono stati tanti, quelli indispensabili alla sua officina sono stati pochi: Lombroso, James, Ribot, Janet»¹⁶. In verità Tozzi stesso aveva dichiarato, quasi avvisando i suoi lettori, di prendere dalle proprie letture solo «quel che mi interessa». Senza dubbio, comunque, da tutta questa abbondante messe di letture egli poté avere visione completa delle contemporanee acquisizioni scientifiche, che in certo senso fornivano prova e consistenza al proprio disagio esistenziale e si prestavano anche ad essere utili strumenti d'indagine della realtà, interiore ed esteriore. Intanto gli consentivano di esaminare con avvedutezza scientifica la propria condizione esistenziale e biografica, continuamente oscillante sull'insanabile frattura tra l'io e il mondo, la labilità e la indefinitezza dei confini tra vita interiore e realtà

¹⁴ Federigo Tozzi. *Mostra di documenti*, cit., p. 12.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 48. P. CESARINI, *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1982, dimostra non solo che Tozzi aveva letto *L'uomo delinquente* di Lombroso, ma anche che tra le sue letture, come testimoniano i prestiti librari della Biblioteca degli Intronati, c'era «un'opera scientifica del fisiologo Angelo Mosso su *La paura*, nella quale molte pagine sono dedicate ad Edgar Allan Poe definito *uno dei più grandi fisiologi della paura*» (p. 59).

¹⁶ L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, p. 75.

esterna nella quale cose, persone, animali si presentano o si percepiscono in modo quasi sempre ostile o incomprensibile, al punto da non averne più il dominio, fino a sentirsi “invasi” dalla vita che scorre al di fuori di sé (Pietro, il protagonista di *Con gli occhi chiusi*, dirà che è invaso senza tregua dalle immagini esteriori, producenti uno stato mentale «confuso e torbido»). Grado a grado avverte che tale condizione è divenuta comune alla gran parte degli uomini del suo tempo se la scienza ha ritenuto doversene far carico, studiarne i sintomi, ricercarne le cause, stabilirne le terapie. Non a caso nel convegno tozziano del 1978 Alberto Moravia osservò che il contesto sociale entro cui si muove e dal quale si genera la narrativa tozziana è quello di una società che «non fornisce all’artista alcuna visione del mondo, essendone priva lei stessa, perché arresa e passiva di fronte agli interessi costituiti»; da questa condizione, conclude Moravia, si genera una narrativa espressione di «dolore da privazione [...] ideologica»: «dolore di sentirsi appunto privo di visione del mondo, dolore di scoprire che la società [...] ne è priva anch’essa»¹⁷. Una privazione, questa, che determina la perdita di sé. E nel torbido e confuso mondo tozziano non si perde solo la identità, ma si azzerano anche i limiti tra mondo umano, inumano e inorganico. Questa narrativa si fa carico di esprimere il sentimento di straniante confusione rispetto all’indecifrabile complessità del mondo e della vita interiore in perenne fluido movimento alla ricerca di modi, modalità, strutture espressive non tradizionali, non necessariamente e ordinatamente logiche, che solo «un pessimo lettore sarà in grado» di leggere, perché capace di prendere i libri «alla rovescia, quando meno se l’aspettano», come dichiara Tozzi in *Come leggo io*¹⁸. Una ricerca che passa anche attraverso l’esperienza del frammento, esperienza appunto, dal valore «statico ed elementare», ma che serve «a una sosta; di cui non si poteva fare a meno», dando la possibilità «ad altri scrittori d’arrivare [...] a produrre con decisiva e accettabile lealtà che non si preoccupa delle inezie»¹⁹.

E il frammentismo vociano egli sembra sperimentarlo proprio in *Bestie*, una serie di frammenti, pubblicati nell’ottobre del 1917 per i tipi di Treves ma scritti, secondo la testimonianza della moglie Emma Palagi nelle «Notizie biografiche» di *Novale*, parte a Castagneto (1908-1914) e parte a Roma (1915-1920), queste ultime le ‘pagine più amare’. Certo è che nel 1915 Tozzi stipula un contratto di pubblicazione con Ugo Nalato,

¹⁷ A. MORAVIA, Prefazione a F. TOZZI, *Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1975, pp. V-VI.

¹⁸ F. TOZZI, *Pagine critiche*, cit., p. 327.

¹⁹ Così Tozzi nel saggio *L’acqua fa l’orto*, cfr. *ivi*, p. 302.

successivamente sciolto, e che sarà poi Borgese a intercedere per la pubblicazione, al momento della quale l'autore aggiungerà la prima prosa e le ultime venti²⁰. Un'opera, dunque, fino al momento della pubblicazione *in fieri* e, per così dire, incompleta nel senso che non è organicamente parte della progettata e non realizzata trilogia di *Cose e Persone*, altre due raccolte mai perfezionate e annunciate nell'autorecensione a *Bestie*, uscita sul numero del 1 aprile 1918 de «L'Italia che scrive»²¹. In essa, d'altra parte, Tozzi ammetteva la circostanza di avere voluto, sulla scia dei frammentisti, operare un tentativo di rinnovamento della narrativa ma anche manifestare la volontà di andare oltre, nell'intento di recuperare alla novella tradizionale la profondità mancante, nella asserita consapevolezza, però, del valore della novella tradizionale dal momento che «I nemici della novella tengono poco conto dei suoi eventuali pregi, e trascurano completamente l'importanza inventiva dei personaggi: negando, anzitutto, e credo come punto di partenza, la consueta trama». E continua prospettando la scomparsa dei novellieri sostituiti da «scrittori che preferiscono spontaneamente trarre soltanto da una loro lirica intima e continua le caratteristiche di una prosa nuova». Ma non basta, tanto più che «i volumi di novelle che si stampano non hanno quella forza sufficiente a produrre documenti psicologici della realtà umana e sociale»: a questo, dunque, punta lo scrittore quando, durante il sessennio di Castagneto, supportato dalle proprie letture scientifiche, scrive *Bestie*. L'intenzione resta salda fino al 1917 quando, ormai scritti e pubblicati i suoi capolavori (in particolare il romanzo *Con gli occhi chiusi*, anche questo scritto durante il sessennio di Castagneto), dopo aver definito e compiuto il volume di *Bestie*, finalmente riesce a pubblicarlo e a scriverne la recensione, esplicitando e precisando la propria *intentio auctoris*: «Per mezzo di *Bestie* io ho inteso di dare un libro sinteticamente lirico, con uno stile capace di definire il valore schietto d'ogni vocabolo adoprato; anche per allontanarmi da quella deplorabile sciatteria e incompetenza che non fa onore almeno ai nove decimi degli scrittori odierni. E ho cambiato la solita mentalità, con la quale ora sono concepite parecchie cose della nostra letteratura».

Va rilevato, innanzitutto, che l'autore pensa alla sua opera come ad un libro, non una raccolta, né tanto meno raccolta di frammenti, sottolineando, a me sembra, il carattere di narrazione una e continua che questi frammenti o, meglio, capitoli realizzano, innanzitutto per la palese sostanza

²⁰ Cfr. F. TOZZI, *Opere. Romanzi. Prose. Novelle. Saggi*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano, Mondadori, 1993, p. 47.

²¹ Cfr. F. TOZZI, *Autorecensione a «Bestie»*, in *Id.*, *Pagine critiche*, cit., pp. 191-192.

autobiografica. Queste prose narrative superano il frammento nel senso che «la misura del frammento è assunta come nucleo di racconto, svolta su una successione temporale narrativa, e quindi fissata transitoriamente e solo come anticipo e prefigurazione di un recupero successivo»²², ma anche per la presenza in ciascuno d'essi delle bestie, appunto, che rappresentano una sorta di filo rosso che lega tra loro le prose, contrariamente a quanto qualcuno pure ha osservato di questo libro definito «complesso e sovente slegato e tormentato», considerando neppure «riuscito [...] il tentativo di unificarlo all'insegna delle "bestie"»²³. A ragione, invece, Debenedetti considera *Bestie* un libro solo «in apparenza devoto alla moda e al gusto frammentistico», esso «è viceversa il libro di un vero narratore, che riesce a far passare, attraverso quei frammenti, il suo animus narrativo», recuperando anche nell'omogeneità di stile una propria cifra unitaria²⁴. Unità che al grande critico sembra raggiunta anche attraverso la presenza delle "bestie", con la cui apparizione «i suoi pezzi (salvo pochissimi) terminano simmetricamente»²⁵, nella convinzione che «la [...] bestia non ha la funzione di tirare la morale o di prestarsi alle bravure descrittive di un animalista; spesso non è neppure descritta, è appena nomata; ma crea o cerca di creare un rapporto tra situazione umana e qualche oscuro e profondo significato del mondo animale; significato che nei casi migliori non ha neppure bisogno di dichiararsi; gli basta di rimanere indicato o suggerito allusivamente dalla presenza, dal mostrarsi, accidentale o tempestivo, di quel dato animale»²⁶. Ed è proprio la difficoltà di spiegare talvolta il significato delle bestie, di «esporre come queste bestie appaiano»²⁷, che Debenedetti attribuisce alla circostanza che «questi pezzi» non hanno «una loro contornata identità», pur rappresentando essi immagini, stati d'animo o modi d'essere, identità che si riesce a cogliere solo attraverso la trama (in verità complicata e complessa) «di fatti associati o concomitanti, di apparizioni complici od ostili, magari estranee e non collegabili con lo spunto iniziale o più accentuato»²⁸. Comunque, una sorta di trama, non 'pezzi' slegati tra loro. E tuttavia, anche Debenedetti ribadisce la difficoltà

²² G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972, p. 64.

²³ F. ULIVI, *Federigo Tozzi*, cit., p. 77.

²⁴ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 61.

²⁵ Ivi, p. 62.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

di delineare una ‘vicenda’ narrativa²⁹. Il che, però, avviene per alcuni di questi ‘pezzi’ come quello in cui il racconto del bisticcio con la moglie per la minestra insipida si conclude con l’apparizione di una formica alla quale la donna impedisce di cadere nel fiasco del vino, salvando il fiasco e garantendo al pranzo un buon esito. Una formica alla quale il critico attribuisce la funzione di *deus ex machina*³⁰, cioè una funzione essenzialmente narrativa. Sullo stesso registro si sviluppa il racconto in un altro pezzo, nel quale l’autore narra di come sarebbe stata la propria vita se non avesse venduto il podere di famiglia: un racconto che termina su un gallo del podere divenuto cibo per l’autore («benché duro, l’ho mangiato») che, epigrammaticamente, «riassume la situazione e lo stato d’animo dell’incapace che ha distrutto [...] i propri averi»³¹. E, d’altra parte, la circolarità strutturale di *Bestie*, sottolineata dall’immagine dell’allodola presente nella prima e nell’ultima prosa, aggiunta solo al momento della pubblicazione nel 1917, sembra voler sottolineare abbastanza esplicitamente l’intenzione di conferire alle prose un più stringente legame, una coerenza narrativa, che le renda interpreti di una vicenda esistenziale autobiografica³². Tuttavia, il valore simbolico o, se si vuole, «la virtù emblematica»³³ che potrebbe fare delle bestie «figure araldiche»³⁴, è continuamente soppiantato dalla loro indecifrabilità, almeno a livello razionale. Quasi sempre esse appaiono senza rendere comprensibile la loro stessa presenza, negando al lettore, ma prima ancora all’osservatore-scrittore, lo svelamento, per loro tramite, di un mondo incomprensibile. Qui il ricorso all’associazionismo jamesiano può fornire una qualche chiave interpretativa delle loro apparizioni, spiegando il singolare realismo della narrativa tozziana sempre in ascolto delle istanze del profondo. Di questo realismo le bestie rappresentano «la sagoma di un destino che ci riguarda in quanto è una piega possibile della

²⁹ A conclusione della discussione relativa a *Bestie*, il critico osserva: «non è soltanto un libro di frammenti, che non accetta la frammentarietà; che cerca un *continuum*, qualche cosa di unitario attraverso il motivo unitario degli animali» (ivi, p. 72).

³⁰ Ivi, p. 63.

³¹ Ivi, p. 64.

³² In effetti, la logica narrativa di *Bestie* «non vuole mai essere lineare, quanto attiva per nuclei, puntiforme», come spiega F. TOMASI, *Leggendo «Bestie» di Federigo Tozzi*, «Studi Novecenteschi», XXIV, 54, 1997, p. 352, dopo avere evidenziato «il fitto reticolo di connessioni intratestuali» che Tozzi realizza attraverso l’utilizzo di «diversi registri retorici, stilistici e tematici che, distribuiti secondo una accorta strategia, segnano legami e rapporti, parentele fra le parti del racconto» (p. 333).

³³ F. ULIVI, *Federigo Tozzi*, cit., p. 73.

³⁴ *Ibidem*.

nostra vita [...] agenti che non parlano» e per questo ancor più segno tangibile del mistero e dell'imprevedibilità del vivere³⁵. Insomma, le bestie rappresentano quasi la ipostasi in un corpo bestiale del dolore e del disagio esistenziale, che 'resta' in Tozzi, come ebbe ad osservare Moravia, «in una zona oscura e tutta fisica che si potrebbe chiamare fisiologica», anzi «Tozzi è fisiologico perché sente la vita come dolore del corpo prim'ancora che dell'anima. I personaggi di Tozzi fanno continuamente delle cose col corpo [...]. Il corpo [...] è la molla più frequente delle oscure e imprevedibili reazioni dei suoi personaggi»³⁶. Niente di meglio, dunque, degli animali, delle bestie appunto, per palesare in tutta la sua fisicità questo dolore. Non si tratta della «naturalistica degradazione dell'antropomorfo a livello della più bassa animalità» quanto piuttosto della «omologazione nel dolore di bestie, cose, persone»³⁷, con la mente rivolta alla progettata e non realizzata trilogia.

Un dolore, quello che appare pervadere l'universo degli uomini e delle bestie, indagato con l'occhio di una coscienza che si è appropriata della scienza per trasformarla in strumento di conoscenza di una realtà rispetto alla quale l'elemento faunistico diviene fisicamente visibile. Non "animali", qui, ma "bestie", pur non essendo tutte quelle che compaiono animali feroci, ma per lo più animali domestici: cani, gatti, porci, galli e galline, mucche, ma anche allodole, canarini, merli, pavoni, civette, gazze, piccioni, pipistrelli e poi rospi e rane, formiche, tarli, serpenti. Non animali, cioè non esseri che hanno un'anima, ma bestie in quanto cose senza vita, anzi privi di pensiero, per dirla con Dante, che Tozzi ben conosceva e ammirava, «lo pensiero è proprio atto de la ragione, perché le bestie non pensano, che non l'hanno: e non dico pur de le minori bestie, ma di quelle che hanno apparenza umana e spirito di pecora o d'altra bestia abominevole» (*Cv* II VII 4). E così esse appaiono in questo libro in modo repentino e fulminante (o illuminante³⁸), sono «vive, ma non vitali»³⁹, prendendo consistenza da «una coscienza straniata dal senso delle cose»⁴⁰ o, se vogliono, da un'anima «cresciuta nella silenziosa ombra di Siena, in disparte, senza amicizie, ingannata tutte le volte che ha chie-

³⁵ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 86.

³⁶ A. MORAVIA, Prefazione a F. TOZZI, *Novelle*, cit., pp. VI-VII.

³⁷ L. MELOSI, Introduzione a F. TOZZI, *Bestie*, Roma, Carlo Mancosu editore, 1993, p. 3.

³⁸ Cfr. L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, cit., pp. 3-30.

³⁹ Ivi, p. 4.

⁴⁰ *Ibidem*.

sto d'esser conosciuta»⁴¹. Sono queste le parole con cui si apre la quinta prosa di *Bestie*, che continua poi con una descrizione della vita giovanile dello scrittore vagante tra le strade della sua città, immerso nel pensiero del suo amore: «Allora pensavo alla mia fidanzata», osservato dai passanti «con quella [...] curiosità acuta che m'offendeva»⁴², al punto da cercare la via più breve per far ritorno alla «mia casa»; chiuso nella sua tristezza che «stava sopra la mia anima come una pietra sepolcrale». Una descrizione rastrellata da ricordi che sembrano affastellarsi in un flusso costante e incontrollato di pensieri che generano malessere tale da fare apparire anche il cielo di Siena, che adesso Federigo contempla, «cattivo»⁴³. Ma già allora, quasi come fuga da una condizione di dolore, lo assilla la speranza vana e inconsistente di avere un amico («O amicizie sognate»⁴⁴) e la consapevolezza della disperazione, dell'impossibilità di sperare, ché quelle amicizie sono «soffocate per forza dentro la mia anima, con ira!»⁴⁵. Ira sedata dall'osservazione di una lumaca che «Quando andavo a lavarmi le mani e il viso in cucina, sotto la cannella, [...] aveva scombiccherato, con il suo inchiostro luccicante, tutta la porta»⁴⁶: una bava brillante che sembra stendersi sull'anima soffocata, illuminandola con il suo brillo, momentaneo conforto di rassicurante quotidianità. Mi sembra che la teoria della stretta relazione tra gli eventi della vita passata di un soggetto e la sintomatologia traumatica da essi derivante di Janet, la dimensione onirica del soggetto isterico, il cui corpo può esprimere, separandosi dalla coscienza, certe situazioni nascoste ad essa, studiata da Freud; il flusso di pensiero di James e il suo concetto (espresso nel X capitolo dei *Principi di psicologia*) di Sé empirico, articolato in un Sé materiale (il proprio corpo, i genitori, la casa), un sé sociale, cioè come gli altri mi vedono, un Sé spirituale (il proprio essere interiore, le proprie capacità personali, etc.) possano fornire la chiave interpretativa di questo come anche di tanti altri frammenti, nei quali le bestie senz'anima rappresentano in effetti pulsioni, desideri, disagi, dolori, bisogni. Questi non riescono ad emergere dal magma nebuloso della coscienza separata dal corpo, al punto da non comprendere i suoi atti che sono per essa misteriosi, perché sul corpo non ha più il dominio, come non l'ha sul mondo che questo cor-

⁴¹ Cito da F. TOZZI, *Bestie*, Milano, Treves, 1917, p. 16.

⁴² Ivi, p. 17.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 18.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 19.

po circonda, Talvolta sembra riappropriarsene, ma è solo un attimo, una fugace presa di coscienza, altalenante capacità di dominio sulle cose che affiora solo di fronte ad un tarlo. Così nella seconda prosa la descrizione puntuale e dettagliata della costruzione di un «bel tagliere»⁴⁷ da una tavola di sorbo trovata sotto un vecchio barile si conclude con la scoperta da parte di Federigo di un tarlo. Di qui la caccia al tarlo che «in fondo al buco, [...] gira quasi come una spirale [...] bianco e tenero, con una puntina rossa»⁴⁸. Una volta raggiuntolo, quando ormai è in suo potere, il cacciatore avverte la propria superiorità «io sono Dio, ed egli è solitario dentro una Tebaide»⁴⁹, come dire solo nel deserto e, dunque, lo lascia stare («lo lascio stare»). La bestia qui è segno tangibile della capacità dell'uomo di dominare la realtà che lo circonda, di determinarne il destino: peccato che questa capacità sia in grado di esercitarla solo nei confronti di un solitario tarlo! A tanto è ridotta l'autostima dell'uomo, attraverso la quale sarebbe possibile realizzare il recupero della volontà, cioè, jamesianamente, della capacità dell'uomo di agire ed interagire con l'ambiente che lo circonda plasmandolo sui suoi bisogni ed esigenze. Qui in Tozzi, però, il processo di autoanalisi raggiunge il proprio scopo soltanto nei confronti di un tarlo! Un sentimento di rivalse, che è poco più che una percezione, logicamente inspiegabile, perché è la logica della psiche che ignora perfino il principio di non contraddizione. Nulla di strano, quindi, se la vipera, l'animale malvagio per eccellenza, simbolo di perfidia ed inganno, abbia ambivalente (e forse polivalente) significazione, a seconda della situazione e della particolare condizione dello spirito. È quel che avviene nel ricordo felice di un particolare momento della giovinezza del narratore, che inonda del suo stato d'animo la natura circostante, in una sorta di panismo che annulla il confine tra l'anima e il mondo esterno, al punto che i «bei prati verdi» sono percepiti come un *continuum* della sua anima («Mi ricorderò sempre dei bei prati verdi che cominciavano dalla mia anima e da' miei piedi, e finivano quasi all'orizzonte»⁵⁰). I sogni di gioventù non sono come vipere che «si sentono buone»⁵¹: la similitudine si contestualizza in un narrato non doloroso e tormentato, come accade quasi sempre in queste prose, e associa, conclusivamente, l'immagine delle vipere a quella di «un pettirosso che

⁴⁷ Ivi, p. 4.

⁴⁸ Ivi, p. 5.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 22.

⁵¹ Ivi, p. 23.

ruzzava con le sue ali»⁵² nel turchino, proiezione di un raro momento di serenità. Lo stesso animale, la vipera appunto, diventa invece altrove proiezione della vendetta del narratore contro «uno ch'm'odia». Qui la narrazione, nella sua essenziale e icastica brevità, assume tono lapidario, ridotta ad una sola linea: «So che una vipera ha morso uno che m'odia. Pari e patta»⁵³, concretizzando nella bestia il sentimento di vendetta. Proiezioni, dunque, di sentimenti di un'anima, queste bestie finiscono talvolta per assumere addirittura i caratteri somatici di persone, personaggi, la cui storia è in alcuni di queste prose descritta. Così l'immagine del «canettaccio bastardo» che accompagna la donna di una coppia di sposi brutti e malconci, serve a stigmatizzarne, lombrosianamente, anche il sentimento che provocano in chi ne sta descrivendo storia e aspetto, un sentimento di repulsione che nemmeno la tenerezza di un amore nato tra due infelici riesce a superare⁵⁴. Altrove, invece, resta evidente solo la percezione del mistero, della inspiegabilità dei comportamenti degli uomini, spesso brutalmente, ferocemente privi di senso: anche, e direi soprattutto, quando questi comportamenti generano gratuita e infondata violenza, come quella praticata sui rospi barbaramente uccisi in mille modi diversi senza alcun motivo da un contadino che, però, è lettore di Tasso e Ariosto, uno che nella propria sporta reca con sé in campagna qualche volume «dell'Orlando», per leggerlo e addirittura commentarlo agli altri contadini e allo stesso Federigo, ai quali però contemporaneamente insegna anche come uccidere i rospi nei modi più crudeli⁵⁵: complicata e quasi misteriosa contraddizione tra l'*humanitas* che dovrebbero realizzare le sue letture e la *feritas* dei suoi atti. Ma la logica della psiche, si è detto, ignora il principio di non contraddizione e all'osservatore-narratore non resta che fermarsi alla rappresentazione, salvo poi inchiodarsi alla responsabilità di non avere impedito quella violenza attraverso l'immagine di una rospa che lo guarda «con quei suoi occhi di ragazza brutta»⁵⁶: un tentativo di recupero di umanità attraverso la bestia, il desiderio di un mondo privo di brutalità e violenza, dove anche i rospi hanno una voce che «mi pareva tranquilla, ed è invece tremula » e che «mi consolava»⁵⁷.

⁵² Ivi, p. 25.

⁵³ Ivi, p. 129.

⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 20-21.

⁵⁵ Ivi, pp. 32-39.

⁵⁶ Ivi, p. 36.

⁵⁷ Ivi, p. 38. A proposito del rapporto uomo-bestia in Tozzi R. LUPERINI, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma, Laterza, 1995 osserva: «Nel mondo primitivo

In definitiva, a leggerle in sequenza queste brevi narrazioni tracciano una storia, disegnano un racconto, che è il racconto di un'anima, che sembra non avere un *ubi consistam*, che non sa comprendere e comprendersi, che sembra non essere nemmeno più circoscritta entro i propri interiori confini, per invadere il mondo esterno almeno nella misura in cui ne è essa stessa invasa. Nella cancellazione dei limiti tra spirito e corpo, la fisicità delle sensazioni e delle percezioni sembra prendere il sopravvento per poi trasformarsi in una sorta di vitalismo panico nel quale l'unica certezza resta l'incertezza e il mistero. Questa è l'unica vera realtà: la consapevolezza dell'incapacità di averne il dominio, questo insegna, in certo senso, il realismo del profondo di Tozzi che in queste bestie, nella loro epifania, realizza il segno tangibile del «nuovo mondo» che egli sente «muoversi dentro di sé», imponendosi in tutta la propria fisicità a chi con 'gli occhi chiusi' non riesce a vedere, non riesce a capire il mistero dei suoi atti. Senza dubbio la scienza lo aiuta in questo processo di autoanalisi, fornendogli anche strumenti di indagine, aprendogli strade e percorsi introspettivi, aiutandolo a scendere nel profondo della sua anima, ma senza farne più ritorno. Egli ne rimane imprigionato, perché incapace di voler credere nella capacità di autodeterminazione dell'uomo⁵⁸, cosa che indiscutibilmente richiederebbe un approccio ottimistico alla vita, assente nella personalità di Tozzi. Né gli era valsa, in questa direzione, la lettura, nel 1905, de *Il carattere e la vita* di Emerson, anche in questo caso mediato attraverso James, dal momento che il nome del filosofo, poeta e saggista statunitense, compare in tutte e tre le opere di James consultate dallo scrittore senese. Tozzi rifiuterà anche l'ottimismo di Emerson, condiviso invece da James, che negli *Ideali della vita* citando le parole del poeta: «Traversando un luogo comunissimo con i pattini da neve al crepuscolo, sotto un cielo di piombo, senza avere nei miei pensieri alcuna causa speciale di essere allegro, mi sono dato ad un pazzo riso. Sono lieto del mio cantuccio intorno al fuoco», conclude «La vita merita sempre di essere vissuta, solo che si abbiano le sensibilità corrispondenti»⁵⁹. Tozzi

di Tozzi non ci sono differenze fra le diverse creature, fra uomini e bestie. È un mondo originario, creaturale, appunto. Tutte hanno la stessa dignità data dal dolore di vivere, e conoscono la stessa miseria», p. 102.

⁵⁸ *Volontà di credere* è il titolo di un'opera di James nella quale lo studioso riabilita pienamente il libero arbitrio.

⁵⁹ M. MARTINI, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, cit., p. 254 (la citazione è tratta da W. JAMES, *Gli ideali della vita*, traduzione dall'inglese del dottor Giulio Cesare Ferrari, Torino, Bocca, 1906, p. 591).

queste 'sensibilità' non le aveva e prendeva dalla scienza solo ciò che era utile a costruire i suoi «documenti psicologici», più disposto ad esporli in «un'analisi psicologica, che a cercar fiori in immagini e fantasmi», come dichiara nella lettera di *Novale* del 13 dicembre 1902, dopo essere stato impegnato «tutto il giorno» nella lettura di «un libro dello psicologo americano James, ossia *Gl'ideali della vita*». La scienza gli avrebbe fornito gli strumenti epistemologici per «scavare, nella tristezza della vita, a grande profondità»⁶⁰, nello sforzo di elaborare le proprie conoscenze letterarie e la propria esperienza esistenziale. Tuttavia, malgrado la tensione conoscitiva a scoprire il mistero del perché le cose siano così come sono, la sua prosa non riesce a rendere conosciuto l'inconoscibile.

La difficoltà di lasciar affiorare con chiarezza le ragioni dei singoli momenti esistenziali non è dissolta neppure con l'intervento di una bestia che arricchisce e, anzi, complica col suo vitalismo inquietante, metafora dell'umano, la fragilità della coscienza: la conquista dell'autocoscienza è uno sforzo di titanismo infecondo; la sofferenza non scompare anche se si affida l'anima all'allodola, che 'sa' «dove s'è fermato l'azzurro», come si dichiara nella prosa d'apertura di *Bestie*. Sollevandosi dalla terra, essa dovrebbe consentire di contemplare dall'alto il mistero della tragica realtà nascosta quaggiù. Inutile, però, chiedere all'allodola di prendere la propria anima e di portarla più in alto possibile, perché essa non si muoverà dall'anima: è lì che «troverai tanta libertà quanta non ne hai vista dentro l'azzurro», continua il narratore. L'idea fissa di liberare la propria anima percorre ossessivamente, spesso sotteraneamente, tutto questo libro, per concludersi nel grido finale ancora insistentemente rivolto all'allodola: «Piglia la mia anima!», ma per portarla dove, se il mondo di fuori è dentro dal momento che, come dichiarerà nell'ultima prosa di *Bestie*, «Ci si sta così bene a piangere con la faccia su l'erba fresca, che arriva fino all'anima!»?

⁶⁰ D. GIULIOTTI, *Un morto vivo*, in ID., *Pensieri di un malpensante*, Firenze, Vallecchi, 1936, p. 176.

«MI RICONOSCO IMMAGINE PASSEGGERA PRESA IN
UN GIRO IMMORTALE»: ALL'ORIGINE
DELL'UNGARETTI GIROVAGO VISIVO E VISIONARIO

ABSTRACT

La ricostruzione del contesto d'origine e l'analisi semantica della lirica *Girovago* è fondamentale per capire la formazione della poetica visiva e visionaria di Giuseppe Ungaretti. La sua poesia nasce da uno spontaneo sentimento religioso, dallo sguardo estatico, mistico, che si tramuta in sguardo estetico, sensibile. I luoghi che il poeta «girovago» e «uomo di pena» perlustra non sono solo luoghi geografici, ma anche memorie della tradizione letteraria e artistica. E tuttavia neppure sono luoghi puramente letterari, perché, anche se vivono nella scrittura, nascono dalla ricerca esistenziale di un «paese innocente» o dal viaggio di andata e ritorno verso e da un «porto sepolto».

The reconstruction of the context of origin and the semantic analysis of the lyric *Girovago* is essential to understand the formation of the visual and visionary poetics of Giuseppe Ungaretti. His poetry comes from a spontaneous religious feeling, from an ecstatic, mystical gaze, which turns into an aesthetic, sensitive gaze. The places that the «wandering» poet and «man of pain» explores are not only geographical places, but also memories of the literary and artistic tradition. And yet they are not purely literary places either, because, even if they live in writing, they arise from the existential search for an «innocent country» or from the round trip to and from a «buried port».

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Ungaretti, *Girovago*, Visività, Visionarietà, Poesia italiana del Novecento.

KEYWORDS: Giuseppe Ungaretti, *Girovago*, Visivity, Visionarity, Italian poetry of the twentieth century.

Per intendere la visione poetica di Ungaretti è importante cogliere il suo punto di vista esistenziale nel momento stesso in cui tale punto di vista si concretizza in un'immagine. Il momento della messa in forma della visione poetica, di una *precisa* visione poetica; il momento in cui la memoria, l'immaginario, la tecnica espressiva e tutto ciò che concorre a formare la personalità di uno stile si fondono in un'unica immagine che trova compiuta e perfetta realizzazione in una forma.

L'approccio di Ungaretti all'arte, quella visiva in particolare, non è mai solo letterario; in qualche caso è storico, ma quasi sempre intriso di elementi che vanno al di là del puro dato cronachistico. Possiamo dire, insomma, che l'approccio di Ungaretti è prevalentemente estetico, ed è per tale motivo che il suo occhio guarda allo stesso modo e con la stessa partecipata intensità alla poesia, all'arte, al mondo. Scriviamo "partecipata intensità" ben sapendo che tale atteggiamento pare porsi in contraddizione con un approccio di tipo estetico il quale implica, per suo metodo, un certo distacco. Nel caso di Ungaretti, tuttavia, non c'è contraddizione perché è il suo stesso modo di guardare (da dentro e da fuori, si potrebbe dire) a far sì che distacco e partecipazione possano convivere in un unico sguardo.

I luoghi poetici frequentati da Ungaretti sono innanzitutto frutto di visioni mentali maturate attraverso i sensi. Come è stato osservato in molti studi: «quelli che il girovago Ungaretti perlustra non sono solo luoghi geografici, ma anche memorie della tradizione letteraria e artistica»¹. E tuttavia neppure sono luoghi puramente letterari, perché, anche se vivono nella scrittura, nascono dalla ricerca esistenziale di un «paese innocente» o dal viaggio di andata e ritorno verso e da un «porto sepolto».

La ricostruzione del contesto d'origine e l'analisi semantica della lirica *Girovago*, fondamentale per capire la poetica visiva ungarettiana nel suo periodo di formazione, ci aiuterà a chiarire meglio ciò che intendiamo quando parliamo di "visività" e "visionarietà" a proposito dello "sguardo" di Ungaretti².

Girovago è datata «Campo di Maily maggio 1918»: è passato quasi un anno e mezzo da quando Ungaretti ha pubblicato il suo primo volume di versi, *Il Porto Sepolto*, nel dicembre del 1916; un anno e mezzo che vede il poeta, "soldato semplice", impegnato prima, e ancora, per tutto il 1917, tra prima linea e retrovie nella logorante guerra di posizione della zona del Carso; poi, nel 1918, «un po' in giro», in opposizione all'immobilismo della vita di trincea, per finire, nella primavera e per tutto l'anno fino all'armistizio, in

¹ A. SACCONI, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 160. Su questo tema argomenti interessanti sono forniti da G. NUZZO, *Tra prosa d'arte e prosa sull'arte. Itinerari figurativi nelle prose di viaggio di Ungaretti*, Genova, Il Melangolo, 2007.

² «La sua avventura [di Ungaretti] sarà l'avventura degli occhi. Fissare, penetrare, "la prima immagine", variata su "l'iniziale immagine": la ricerca conoscitiva ha a che fare dunque con un modo di guardare» (A. ZINGONE, *Poesia e pittura. Intorno a un progetto*, in *Nouveau cahier de route. Giuseppe Ungaretti. Inediti, aggiornamenti, prospettive*, a cura di A. Zingone, Atti del Seminario Internazionale di Studi Fondazione «La Sapienza – Giuseppe Ungaretti», Roma, 7-8 maggio 1997, Firenze, Passigli Editori, 2000, p. 108.

Francia, sul fronte della Champagne³. Proprio per questo motivo il gruppo delle poesie del 1918 compare nella sezione dell'*Allegria* intitolata *Girovago*:

Ora vengono alcune altre poesie che sono quelle scritte dopo Caporetto. Questo è un altro gruppo di poesie che si intitolano *Girovago*. E difatti, se prima si andava in su e in giù, ora si gira un po', si va, si arriva al Garda e poi dal Garda si va in Francia. Io mi fermo anche qualche tempo a Roma. Poi si va in Francia, in Francia si sta un po' di tempo in un campo, al Campo di Mailly, dove ci istruiscono al nuovo modo di fare la guerra e poi si sale in trincea⁴.

Le datazioni delle cinque liriche della sezione confermano questo itinerario: *Si porta*, «Roma fine marzo 1918»; *Prato*, «Villa di Garda aprile 1918»; le ultime due, *Sereno* e *Soldati*, «Bosco di Courton luglio 1918»⁵. Dal Carso, dunque, dove Ungaretti è impegnato per i primi due mesi dell'anno, a Roma, in marzo, probabilmente per un breve ricovero in ospedale⁶, poi, in aprile, nuovamente al reggimento, sul Garda. In maggio il poeta è già sul fronte francese, ancora in zona di guerra, dove rimarrà, tranne alcune licenze passate prevalentemente a Parigi, quasi fino alla fine del conflitto.

A Roma, dunque la prima poesia del 1918, *Si porta*, che comparirà

³ In realtà appena prima della fine della guerra, Ungaretti riuscì ad ottenere un trasferimento a Parigi come collaboratore di una rivista per soldati: «Alcuni giorni prima dell'Armistizio, quando già lo si prevedeva, ero stato mandato a Parigi per collaborare ad un giornale destinato ai soldati del nostro Corpo di Armata. Il giornale si chiamava 'Sempre Avanti!'» (*Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009 [= M09], p. 746, già in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 (edizione definitiva 1970) [= M70], p. 512). [M09 rappresenta l'attuale edizione di riferimento di *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, tuttavia, pur preservando «nella sua storicità la raccolta così come predisposta e voluta dall'autore stesso nel 1969-70, mantenendone inalterati i contenuti» (vd. M09, *Nota all'edizione*, p. CXLIX) nella nuova edizione, rispetto a M70, risulta discorde la numerazione delle pagine e diversa la collocazione della *Prefazione* di Leone Piccioni. Per tale motivo abbiamo ritenuto utile riportare in nota, dopo quello di M09 e tra parentesi quadre, anche il riferimento di pagina dell'edizione originale M70].

⁴ *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974 [= SI74], p. 823.

⁵ Le liriche citate sono raccolte in M09, pp. 119-125 [pp. 81-87].

⁶ L'indicazione, dello stesso Ungaretti, è fornita da L. PICCIONI, in *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti* (Firenze, Vallecchi, 1980) nel riportare uno stralcio di una lettera del poeta a Soffici del 1918: «Il 18 marzo, Ungaretti scrive da Roma: "... Sono all'ospedale (evidentemente un ospedale militare). Ma vi rimarrò poco. Appena restaurato alla meglio rientrerò al mio 19° [...]. Ci si troverà insieme a fare qualcosa di nobile"» (p. 143; la precisazione tra parentesi è di Leone Piccioni).

con il titolo *Fine marzo*⁷, nel numero del 15 giugno di «La Raccolta» di Bologna, ma già presente, come nucleo poetico, in un articolo pubblicato a Roma sul «Tempo» del 24 marzo: «Noi portiamo una stanchezza infinita, naturale, dello sforzo subdolo di questo principio di primavera che ogni anno accade alla terra»⁸.

In aprile la seconda, *Prato* (nell'edizione definitiva dell'*Allegria* compare prima di *Si porta*), scritta sul Garda, ma forse concepita ancora a Roma, visto che nell'edizione del *Porto Sepolto* del 1923, e solo in quella, compare con l'indicazione «Roma fine marzo 1918»⁹; nell'edizione Vallecchi di *Allegria di Naufragi* del 1919 compariva senza data e, dall'edizione Preda dell'*Allegria* del 1931 in poi, sempre con l'indicazione cronologica dell'edizione definitiva del 1942. Infine lo spostamento in Francia. Ma lasciamo raccontare e descrivere ad Ungaretti stesso il suo trasferimento, nel maggio del 1918, la permanenza sul fronte francese:

Il mio Reggimento era stato mandato in Francia per aggregarsi al Corpo di Armata comandato dal Generale Albricci. Ci fermammo prima al Camp de Mailly. Era il deserto, la Champagne Pouilleuse, quella “pidocchiosa”, come usano chiamarla. Totalmente di gesso, salvo, di rado, pini rattappiti. È un paesaggio triste e non c'erano che baracche per soldati. Vi trascorremmo un certo numero di settimane. Poi fummo mandati sul fronte di Verdun. In quel momento non era un fronte pericoloso. Dopo un certo tempo, fummo trasferiti sul fronte di Champagne, non più la Champagne Pidocchiosa, ma la Felice, quella dei vigneti. Precisamente il mio Reggimento era schierato davanti a Epernay. Scrisi alcune poesie durante quel periodo. Ci furono combattimenti duri, non era poi un fatto straordinario. Ciò che era straordinario, in quel periodo, era che ogni tanto i soldati potevano usufruire di licenze per recarsi dove volevano. Quei periodi di licenza, li trascorrevi a Parigi¹⁰.

Girovago nasce dunque in quel «numero di settimane» passate dal poeta in un «paesaggio triste», desolato, «totalmente di gesso» che gli rammenta il deserto [«In principio, dunque, era il deserto»¹¹]; e vedremo più avanti, il valore di questo dato visivo, spaziale ed esistenziale, non a caso legato biograficamente al bisogno di ricercare un «paese innocente»¹².

⁷ Cfr. SI74, p. 891, oppure, per le varianti, M09, p. 614 [p. 653].

⁸ Cfr. *Il ritorno di Baudelaire*, ora in SI74, p. 11. Per la genesi della lirica si veda C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, p. 31 e sgg.

⁹ M09, p. 613 [p. 652].

¹⁰ Ivi, p. 745 e sgg. [p. 512].

¹¹ E. GIACHERY, *Nostro Ungaretti*, Roma, Studium, 1988, p. 33.

¹² Qui basti ricordare il paesaggio desertico del Carso quale spunto tematico (vd. *I fiumi*) di molte liriche del *Porto Sepolto*.

Sereno e *Soldati* sono invece probabilmente del periodo passato sul fronte di Champagne nel luglio del 1918 (il poeta stesso dice, infatti, che scrisse «alcune poesie durante quel periodo»). È questo il territorio «dei vigneti», ma è anche zona di guerra, di «combattimenti duri». Entrambi gli aspetti si ritrovano nelle due liriche: quello rinnovante di un nuovo contatto con una natura fertile e vitale di *Sereno*:

Dopo tanta
nebbia
a una
a una
si svelano
le stelle

Respiro
il fresco
che mi lascia
il colore del cielo¹³

e quello sì pacato, ma che descrive e rammenta la condizione precaria dell'uomo in guerra, di *Soldati*:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie¹⁴.

Ecco l'itinerario poetico del 1918¹⁵: breve, contenuto, certamente non ricco quantitativamente come quello dei due anni precedenti¹⁶; ma

¹³ M09, p. 124 [p. 86].

¹⁴ Ivi, p. 125 [p. 87]. Della lirica si legga il commento di Leone Piccioni: «Ungaretti ed i soldati compagni sono in un fitto bosco bellissimo a poterselo godere, intrisi nella natura, ma c'è un continuo, incessante cannoneggiamento tedesco su quel bosco, gli alberi vengono schiantati, mutilati, con gli alberi che saltano si spezzano vite umane, ogni momento. Ecco come sono i *Soldati*: stanno “come d'autunno / sugli alberi / le foglie”, e la umana sorte si intride nel paesaggio, e c'è la tensione del rischio, ed insieme la melanconica, quasi dolce accettazione del fato» (*Vita di Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 100).

¹⁵ Si veda, per l'anno 1918, l'indicazione delle liriche in C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 221.

¹⁶ Raccolte nell'edizione definitiva dell'*Allegria*, tralasciando le disperse, compaiono infatti trentatré liriche dell'anno 1916 e quindici del 1917; del 1918 solo cinque.

per Ungaretti è un anno non facile. Ormai stanco del fronte, dopo tanto tempo passato in prima linea, gli riesce difficile sopportare la vita di guerra e di trincea: «Ungaretti è stufo del fronte: in questo senso il carteggio verso Soffici¹⁷ è persino ossessivo: il povero Soffici riceve in pochi mesi almeno una ventina di lettere su questo punto: aiutarlo ad avere un incarico militare, via dal fronte (dopo tre anni di guerra di prima linea!), dovunque in città, possibilmente a Parigi»¹⁸.

Seguendo le indicazioni forniteci da Piccioni sul sentimento di sconforto ch'ebbe a caratterizzare per quasi tutto il 1918 il rapporto epistolare tra Ungaretti ed Ardengo Soffici¹⁹, possiamo renderci conto della condizione particolarmente drammatica del poeta in quel periodo. Ecco un passo significativo dell'agosto, tratto da una lettera di Ungaretti a Soffici: «Nelle condizioni in cui sono non servo a nulla... Non posso più dormire, ho allucinazioni, crisi di pianto; roba da matti... Le due o tre notti, su venti, che ho preso sonno, ho dovuto ubriacarmi...»²⁰. Seguono la ricerca e la preghiera di un aiuto.

Le continue domande a Soffici sulla possibilità di ottenere un trasferimento dal fronte si fanno, col mese d'agosto, sempre più assillanti (già fin dall'inizio dell'anno Ungaretti era entrato in argomento con l'amico). Nel corso del mese ne scrive insistentemente a Soffici: «Insisto ancora su quanto ti ho chiesto, insisto anche per l'onore del mio paese; sarebbe sudicio se mentre c'è tanto favoritismo per ogni specie di canaglie piene di prosperità fisica, non ci fosse un po' di carità per un uomo che ha dato la sua salute, in tre anni di sacrifici volontari superiori, mille volte superiori alle sue possibilità fisiche...»²¹.

E arriva, come estremo tentativo di convincere Soffici sulla necessità di prendere a cuore la sua drammatica situazione e di ricevere presto un aiuto, ad un annuncio che comunica all'amico la disperata risoluzione di cercare volontariamente la morte pur di non dover più sopportare una simile situazione: «Se una soluzione non arriva presto, non so quel che

¹⁷ «Soffici è tenente al comando, prima della 5^o e poi della 9^o Armata, con Casati che ha un posto di responsabilità, e Ungaretti può sperare aiuto» (L. PICCIONI, *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 97).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Il carteggio di Ungaretti con Soffici è riportato parzialmente in *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., pp. 134-166. L'epistolario è raccolto in *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di P. Montefoschi e L. Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981.

²⁰ Lettera a Soffici del 12 agosto 1918 (vd. *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 146).

²¹ Lettera a Soffici del 19 agosto 1918 (vd. *ivi*, p. 147).

farò; ho già chiesto di essere mandato di pattuglia; e se non troverò la pace, la cercherò altrimenti; la mia vita inutilmente perduta ricada su chi è responsabile del mancato soccorso: non te, mio caro, lo so, so che mi vuoi bene e stai facendo di tutto»²².

La continua, martellante richiesta di un trasferimento dal fronte²³ (si tenga conto: da parte dell' «uomo di pena» Ungaretti, di colui che in *Agonia* dichiarava, come filosofia di vita, «non vivere di lamento / come un cardellino accecato»; e si vedano *Destino* e *Allegria di naufragi*), mentre può dare un'idea delle difficoltà sofferte, aiuta a ricostruire e a comprendere, almeno in parte, lo stato d'animo del poeta e le condizioni esistenziali che si trovano all'origine delle poesie di quel periodo. In un recente, documentatissimo studio sulla vita di Ungaretti, soprattutto per quel che riguarda i momenti più oscuri e gli avvenimenti meno noti, leggiamo:

Che Ungaretti stesse male lo apprendiamo dalle lettere da lui spedite tra luglio e settembre, soprattutto a Soffici: Ungaretti vi descriveva, in un crescendo drammatico, la sua condizione psicofisica. [...] Domandò ai suoi amici l'esonero dal servizio, un comando a Versailles, un avvicinamento a Parigi, una lunga licenza. [...] Il poeta si rivolse pure a Prezzolini, invocando un interessamento presso il Ministero della Guerra per favorire un lungo ricovero in ospedale²⁴.

Non riteniamo necessario, comunque, insistere troppo su questo punto, poiché si potrebbe correre il rischio di accentuare forse oltremisura un aspetto particolare, certamente dominante, importante e utile alla ricostruzione biografica e poetica, ma non unico all'interno dell'esperienza ungarettiana di quell'anno.

In quegli stessi giorni Soffici, preoccupato, ma non troppo e consapevole del carattere “particolare” della personalità di Ungaretti, scrive a Prezzolini: «Ungaretti non ha il senso dell'adattamento ed è capace delle peggiori incongruenze. L'ho visto io con la mantellina, il berretto in testa e il sigaro in bocca entrare *timidamente* nella stanza di un colonnello»²⁵.

Sempre per rimanere nell'ambito dell'epistolario del 1918, illuminante

²² Lettera a Soffici del 25 settembre 1918 (vd. *ivi*, p. 148).

²³ Come documenta Leone Piccioni, nel mese d'agosto le richieste di Ungaretti a Soffici si fanno veramente assillanti «con lettere del 12, del 17, del 18, del 19, del 25, del 29, del 30 e 31, sempre sullo stesso argomento» (*ivi*, p. 139 e sgg.).

²⁴ C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Le Monnier, 2019, p. 95.

²⁵ Lettera di Soffici a Prezzolini del 25 agosto 1918, in *Lettere a Soffici*, cit., p. 33, nota 1. Cfr. G. PREZZOLINI-A. SOFFICI, *Carteggio, I (1907-1918)*, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.

ed indispensabile fonte di notizie per una, perlomeno nell'intenzione, fedele rievocazione di quel periodo, è da notare, di contro al tono e al motivo ricorrente delle lettere a Soffici, «l'assoluta mancanza di un simile riscontro di stato d'animo nelle lettere a Carrà»²⁶, una mancanza che Piccioni definisce «curiosa»²⁷, come, infatti, è una cartolina di Ungaretti a Carrà (la data è 28 agosto, mese in cui si riscontra una particolare insistenza sulla questione del trasferimento nelle lettere a Soffici): «[...] mi sento forte, come ancora non m'era sembrato di poterlo essere; forte e superbo»²⁸.

Alternanza di umore e d'animo in un uomo ormai troppo provato fisicamente? Tentativo di auto incoraggiarsi e di convincersi di poter tirare avanti scrivendo in questi termini all'amico? Oppure semplice opportunità epistolare sapendo che solo da Soffici poteva venirgli un aiuto concreto?²⁹ Certo la stranezza della discordanza può dar adito a molte supposizioni, tutte destinate comunque a rimanere ipotesi, visto il poco materiale a disposizione per un maggior approfondimento.

Altra notizia da non trascurare, coincidente questa volta sia in una lettera a Soffici che in una a Carrà, ambedue di maggio, riguarda lo stato d'animo ungarettiano che si discosta abbastanza da quello costantemente angosciato del periodo sia precedente che posteriore. Da non trascurare perché, essendo di maggio la stesura di *Girovago*, è quindi il momento che più può essere utile mettere in luce.

Il 12 maggio del 1918 scrive a Soffici: «Il morale è alto; per me, e per tutti, garantisco; ci faremo onore. Sono contento. Non sono mai stato meglio; cuore puntuale, nervi solidi, ogni cosa oltre ogni speranza...»³⁰; e a Carrà, il 27 dello stesso mese: «La tua cartolina allegra mi trova in allegria»; e più avanti: «E ho tanti sogni, tanta speranza, tanta fede. Sono forte, amico mio; posso guardarmi indietro, sono veramente forte e sicuro»³¹.

All'interno dello sconforto e della stanchezza, che sembrano caratterizzare, come note dominanti, l'ultimo anno di guerra di Ungaretti, si apre

²⁶ Cfr. *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 97.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 98.

²⁹ Soffici non era comunque l'unico amico cui Ungaretti chiese aiuto per un trasferimento. Scrive Piccioni che Ungaretti «si rivolse in questo senso anche a Prezzolini» (*Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 97).

³⁰ *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 144.

³¹ *Ivi*, p. 98.

una «sosta»³², un momentaneo recupero vitale ritrovato, dopo il Carso e, come sul Carso, per contrasto, in un nuovo «deserto», il Campo di Mailly, fisicamente descritto come «una spianata smisurata di gesso dove qualche pino decrepito stenta a tirarsi su, tutto grinzoso»³³, poeticamente sofferto come emblema di una condizione esistenziale “priva di radici” («In nessuna / parte / di terra / mi posso accasare»), generante, per opposizione, l'aspirazione ungarettiana per una condizione di originaria innocenza («Cerco un paese / innocente») ³⁴.

All'interno della poesia ungarettiana per la prima volta in *Girovago* si trova il motivo dell'innocenza (nell'intera raccolta dell'*Allegria* non è infatti possibile ritrovare il termine “innocenza”, o “innocente”, nemmeno tra le varianti)³⁵. Certo l'osservazione non è, di per sé, indicativa né sufficiente a comprovare l'effettiva mancanza di tale motivo nelle poesie scritte prima di *Girovago*; rimane comunque primo e oggettivo riscontro, sebbene limitato al piano terminologico, per un'ulteriore indagine interpretativa volta ad accertare la presenza o meno del motivo poetico dell'innocenza nell'*Allegria*.

Innanzitutto, è bene chiarire il significato e la portata dell'affermazione ungarettiana «Cerco un paese / innocente», per non incorrere nell'errore di attribuire al vocabolo «innocente» un valore che in Ungaretti troverà piena espressione solo con il *Sentimento del Tempo*; vale a dire l'errore di considerare l'innocenza come «termine dialettico che presuppone il suo opposto come presente e reale, il peccato cioè, l'umanità, come dato sensibile e metafisico»³⁶. Nella poesia dell'*Allegria* il sentimento del peccato, così come troverà espressione nella sezione *Inni* del *Sentimento del Tempo*, è assente o appena accennato

³² Non è la prima volta che Ungaretti conosce l'“oasi” nel “deserto”; il modo di concepire il vivere lo porta, anzi, a farne emblema poetico: «Sino alla morte in balia del viaggio // Abbiamo le soste di sonno // Il sole spegne il pianto» (*Lindoro di deserto*, in M09, p. 62 [p. 24]).

³³ *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 144.

³⁴ «In una lettera a [Giovanni Papini] Ungaretti aveva scritto di rintracciare nella partecipazione al conflitto un arresto alla sua condizione di nomade, di apolide, di girovago in cerca di identità, una possibilità di ricongiungimento alle radici» (A. SACCONI, *I primi lettori del Porto Sepolto*, in «Come portati via si rimane». *A cento anni dal Porto Sepolto (1916)*, a cura di F. Millefiorini, «RLI», XXXV, 3, 2017, p. 177).

³⁵ Tranne in *Mughetto*, ora raccolta nelle poesie disperse in M09, p. 423 [p. 385]. Si tenga comunque conto dell'uso ancora legato a moduli crepuscolari del termine, dove “innocenza” non ha certo lo spessore semantico proprio della terminologia ungarettiana.

³⁶ Cfr. F. PORTINARI, *Giuseppe Ungaretti*, Torino, Edizioni Stampatori, 1975, p. 43.

per dicotomico contrasto³⁷, come è assente, se non la dimensione religiosa, certo la concezione cattolica del Dio personale e giudice. Una ricerca in questa direzione incorrerebbe in un errore, diciamo, di natura filologica attribuendo al termine «innocente» di *Girovago* un valore e un significato che in Ungaretti può essere ritrovato solo con, e dopo, l'esperienza della conversione religiosa maturata negli anni '20 e dichiarata pubblicamente nel 1928. Il motivo del «paese innocente» non solo può, ma dev'essere ricercato e definito esclusivamente tramite categorie poetiche proprie dell'*Allegria*. Partendo da questa considerazione, infatti, la critica ha proposto due possibili interpretazioni, che restano fondamentalmente anche le due possibili e opposte chiavi di lettura dell'intera raccolta: una che tende ad individuare nel «paese innocente» un luogo esclusivamente linguistico, facendo coincidere la ricerca ungarettiana con un'esigenza prettamente letteraria; l'altra che mira invece a definirlo come simbolo di un'aspirazione esistenziale fondata sull'umana nostalgia per una condizione edenica e originaria. La contrapposizione tra queste due interpretazioni è stata particolarmente viva nel decennio immediatamente successivo alla morte di Ungaretti.

Alla prima può essere ricondotta la tesi di Mario Diacono, per il quale il mito ungarettiano delle origini deve essere interpretato come un recupero essenzialmente linguistico, considerando il «paese innocente» di *Girovago* un paesaggio di lingua iniziale: «Il “paese innocente” che il poeta di Girovago è tutto teso a prospettarsi nel 1918, è visibilmente un paese di linguaggio, un paese di lingua iniziale»³⁸.

Sulla stessa linea si pone la lettura di Carlo Ossola, tesa a restituire al linguaggio una propria «specificità» e «autonomia», chiarendone l'indipendenza dal dato biografico nella convinzione che, per l'interpretazione del poeta, «non è necessario ricorrere alla vita» poiché «la scrittura organizza i segni in modo proprio e diverso dall'ottica con cui gli avvenimenti si sommano e si incrociano a formare una biografia»³⁹.

La centralità affidata al linguaggio, basata sulla constatazione che «l'opera

³⁷ E. Giachery afferma a proposito dei *Fiumi* e in particolare della Senna: «torbido il colore della non-innocenza, dell'acre consapevolezza, della limacciosa memoria, che però non è soltanto tabe originale, biblico rimorso» (*Nostro Ungaretti*, cit., p. 44).

³⁸ *Introduzione a SI74*, p. xxx.

³⁹ Cfr. F. PORTINARI, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 11. A distanza di anni Ossola, in un qualche modo, ha riconsiderato questo approccio critico: «Quando, su impulso di Giovanni Getto, cominciai a studiare l'opera di Ungaretti, dominava la critica montaliana: per accreditarsi, nei metodi del Novecento, occorreva passare da quella “scola”; i pochi studiosi di Ungaretti si limitavano alla diretta discendenza romana degli allievi, Leone Piccioni in primis» (C. OSSOLA, *Ungaretti, poeta*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 12).

[poetica] appartiene alla scrittura e non alla vita»⁴⁰, conduce Ossola a definire la «scrittura» come «un modo d'essere»⁴¹, delineando in tal modo un metodo di lettura che considera il luogo poetico come «sistema di segni» e non accumulo di «valori»⁴². Nel caso del finale di *Girovago* la posizione di Ossola è coerente; l'affermazione «Cerco un paese / innocente», pur configurandosi come «ricerca di una traccia prima del tempo, di un segno incontaminato della storia», non nasce dalla “germinazione” dell'elemento autobiografico, ma si forma anzi nella tensione di fondare sé e i propri riferimenti fuori dalla storia arrivando a proporsi come «poesia originale» proprio perché «scrittura intorno alle origini»⁴³.

Per la seconda interpretazione, rappresentativa è la posizione di Felice Signoretti, per il quale l'interpretazione di Mario Diacono, per rimanere nei termini di un confronto, è «un'operazione riduttiva non sufficientemente giustificata»⁴⁴:

Possono bastare due considerazioni a metterci in guardia contro tale riduzione: la prima, sul concetto ungarettiano di forma, che [...] è assai distante da quello crociano, e presuppone l'indivisibilità assoluta della parola, quale segno integrale del momento intuitivo originario del tempo/memoria ivi addensatosi, per cui il recupero linguistico è, parimenti, recupero del tempo e dell'eterno indistinto originario da cui il tempo si è evoluto. La seconda, sul [...] concetto di memoria-macchina e sull'evoluzione dell'*homo faber*, destinato nella civiltà delle macchine ad una sete d'innocenza niente affatto linguistica, ma [...] del tutto esistenziale, divisa, distinta e frenata dall'impatto con la materia»⁴⁵.

D'altra parte, anche le affermazioni stesse di Ungaretti sembra avvalorino maggiormente questa seconda posizione. Là dove il poeta, a proposito di *Girovago*, scrive: «Questa poesia [...] insiste sull'emozione che provo quando ho coscienza di non appartenere a un particolare luogo o tempo. Indica anche un altro dei miei temi, quello dell'innocenza, della quale l'uomo invano cerca traccia in sé o negli altri sulla terra»⁴⁶, è abbastanza facile riscontrare l'intenzione innanzitutto esistenziale di pervenire ad uno stato di innocenza originaria. «Godere un solo / minuto di vita / iniziale» è desiderio umano, è aspirazione, prima che poetica, umana, nascente

⁴⁰ Ivi, p. 41.

⁴¹ Ivi, p. 15.

⁴² Ivi, p. 41.

⁴³ Ivi, p. 76.

⁴⁴ *Tempo e male. Ungaretti su Leopardi, Urbino, Argalia, 1977*, p. 66.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. L'Allegria*, in M09, p. 760 [p. 526].

dalla convinzione che «ogni minuto che passa ci allontana sempre di più dalla conoscenza della nostra vera realtà»⁴⁷.

Vale raccordare il «paese innocente» di *Girovago* con la «prima immagine» di *Canzone*⁴⁸ per capire come il motivo della condizione preadamitica permanga costante, nella poesia di Ungaretti, dagli inizi fino alla maturità e oltre, soprattutto nel suo valore di esigenza umana ed esistenziale, anche se non slegata (come sarebbe possibile in un poeta?) dalla realizzazione nella parola.

La «prima immagine» ricercata dall'uomo, il luogo verso cui «nell'intimo e nei gesti, il vivo / tendersi sembra sempre»⁴⁹, è sempre il «paese innocente» di *Girovago*, anche se percepito in un «altro grado della realtà»⁵⁰, in una dimensione più mentale che sensibile:

La prima immagine, quell'immagine che può aver conosciuto un uomo di natura perfetta, quella che era l'immagine perfetta sempre più si allontana, separata da noi, impedendoci sempre più di conoscerla; ma, a lampi, per intuizione di una rapidità fulminea, è “rotto il gelo”, e in qualche modo essa ci informa di sé, ci permette di riconquistare in qualche modo innocenza, di avere in qualche modo conoscenza dello stato puro⁵¹.

L'affermazione finale di *Girovago* –

Godere un solo
minuto di vita
iniziale

Cerco un paese
innocente –

⁴⁷ Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. *La Terra Promessa*, ivi, p. 789 [p. 558].

⁴⁸ *Canzone*, ivi, p. 281 [M70, p. 241]. Vd. M. C. PAPINI, *Canzone*, in «*La Terra Promessa*» e altri saggi su Ungaretti, Pisa, Edizioni ETS, 2018. «[...] nella *Canzone* l'immagine torna a ridefinirsi nella prima luce del giorno, a somiglianza di quella che, nel primo giorno della creazione, venendo appunto alla luce, aveva dato inizio al tempo, alla vita e alla stessa realtà. [...] torna a dare forma e figura al mondo, mentre ne ribadisce l'imperfezione nei modi e nei tempi della sua riproposizione, tende, in quella “prima immagine”, al recupero del «minuto di vita iniziale» cui mira l'erranza del *Girovago* e che, negli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, è la meta verso cui fuggire e che ignota insiste nei “residui / Di qualche immagine di prima” che la “mente” ancora trattiene» (ivi, pp. 19-20).

⁴⁹ È il finale di *Monologhetto*, ivi, p. 302 [p. 262].

⁵⁰ Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. *La Terra Promessa*, ivi, p. 778 [p. 546].

⁵¹ Ivi, p. 789 [p. 558].

trova spiegazione non nell'ansia di una realizzazione linguistica tesa alla riconquista della parola innocente (che resterebbe «qualche cosa che è nostro», «breve salma»⁵², ma nel fatto che «noi tendiamo [...] con tutte le nostre forze a conoscere 'la prima immagine' nella sua perfezione»⁵³. Tensione che nasce dunque da una necessità per cercare di raggiungere il «paese innocente» attraverso l'ausilio del linguaggio, non nel linguaggio⁵⁴.

⁵² Ivi, p. 793 [p. 562]. La disamina sul potere salvifico della parola e del linguaggio, sulla possibile, anzi certa, caducità di ogni costruzione linguistica e, quindi, il conseguente atteggiamento ungarettiano nei confronti di ogni discorso poetico che collochi la propria ragion d'essere nel puro dato semiologico sono esemplarmente espressi dal poeta stesso in: *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio*. Ne riportiamo il passo più significativo: «C'è qualcosa nel mondo dei linguaggi che è definitivamente finito. Fino a pochi anni fa la lingua del passato poteva essere ancora nostra. I secoli erano legati l'uno all'altro e ci diventavano improvvisamente contemporanei. Oggi tutto quello che era convenzione e retorica sulle quali si fondava il discorso umano, è diventato insostenibile. Non c'è più modo, secondo me, di formare una retorica nuova, perché ci coglie subito la falsità di ogni convenzione e anche la parola è una convenzione subito logora...». Nelle affermazioni del poeta, ormai alla fine del proprio «viaggio», si coglie molta delusione, ma anche la coscienza di una condizione poetica sottomessa e dipendente al «mondo dei linguaggi» (SI74, p. 843).

⁵³ Cfr. *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. La Terra Promessa*, ivi, p. 792 [p. 561].

⁵⁴ Siamo quindi discordi dalla tesi proposta da Carlo Ossola (anche se coscienti che molta parte della critica sembra muoversi in tale direzione, e non sempre per l'acquisizione di nuove metodologie, in molti casi solo per adeguamento accademico). Riportiamo a questo proposito un appunto di Leone Piccioni tratto dalla prefazione di *Ungarettiana. Lettura della poesia aneddoti epistolari inediti*: «La lettura 'elementare' è proposta, non in polemica, ma in una diversa ottica, a cercar di limitare le tante, e troppe, letture di metodo oggi in corso, quasi in esclusiva (strutturaliste, semiologiche, psicologiche, sociologiche), non già per negare legittimità a quelle, ma per considerarle strumenti tutti disponibili, ma sempre tutti, ma sempre tutti da riportare al risultato di qualità nella scelta e nel raffronto». E chiudiamo la parentesi. Scrive Ossola: «Il problema che Ungaretti affronta non è strumentalmente collocato 'nel linguaggio', quasi la parola fosse veicolo opaco e resistente a un messaggio che la trascende e non le appartiene; ma la poesia è essa stessa un fatto 'di linguaggio', è istituita dal linguaggio e in esso si dispiega» (C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 17). Si legga ora cosa scrisse in proposito il poeta (e sembra quasi una risposta a Ossola): «Ma il linguaggio non è la poesia. Ma non si può intendere una qualsiasi poesia se prima non ne conosciamo, quanto meglio ci sia possibile, il linguaggio. Il linguaggio non è la poesia, ne è come il corpo all'anima, ma anche come il cibo e i tossici al corpo e come il pungolo e le tentazioni all'anima. [...]. Necessariamente, a causa di problemi di linguaggio, una poesia d'altri tempi non è più difficile a leggersi d'una poesia d'oggi. Il linguaggio non è la poesia, la poesia va oltre il linguaggio, la poesia vera non è né facile né difficile: è poesia» (*Difficoltà della poesia*, in SI74, p. 803).

Non è altrimenti superabile la tautologia (implicita in ogni discorso critico che, partendo dall'autonomia del linguaggio nei confronti della vita, proprio nell'autonomia del linguaggio rispetto al dato esistenziale scopre il limite e l'inefficacia del fare poetico) che anche Ossola è costretto ad ammettere quando afferma «l'impossibilità [...] di ogni discorso poetico come 'atto di liberazione'» definendo «illusione» il convincimento che «il mondo possa redimersi nella parola»⁵⁵. La conclusione di Ossola può anche essere accettata, ma non sapremmo indicare dove Ungaretti abbia mai perseguito tale intenzione:

Le sue poesie [scrive Ungaretti nel 1931 di se stesso in terza persona] rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo, e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo⁵⁶.

Il «paese innocente», inteso come luogo mitico cui tende ogni uomo e non solo il poeta, acquista quindi valore di «archetipo del viaggio di ricerca»⁵⁷ comune ad ogni esperienza umana. L'innocenza evocata nasce dall'azzeramento della memoria o del «sapere stesso» (quasi secondo il mito leopardiano⁵⁸); l'innocenza del selvaggio, del bambino, di chi è capace di peccare senza rimorso: l'innocenza della natura, insomma, che non conosce la nozione di peccato⁵⁹. È l'innocenza che tornerà, esigenza viva,

⁵⁵ Cfr. C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 426.

⁵⁶ Dalla nota posta in prefazione all'*Allegria* dell'edizione Preda del 1931, a quella romana di Novissima del 1936 e a tutte le successive edizioni Mondadori dello Specchio, in *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. L'Allegria*, in M09, p. 761 e sgg. [p. 528].

⁵⁷ Cfr. M. PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone (Studi su Ungaretti)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 175. Su questo tema, prezioso è soprattutto il libro di G. NUZZO, *Tra prosa d'arte e prosa sull'arte. Itinerari figurativi nelle prose di viaggio di Ungaretti*, cit., in particolare per quel che riguarda il rapporto tra viaggio, sguardo e visione. «L'altrove, il fondamento in Ungaretti è detto 'platonicamente' 'la prima immagine', 'l'iniziale immagine' e l'atto esplorativo del poeta afferisce al piano sensibile della visione: 'la ricerca conoscitiva ha a che fare dunque con un modo di guardare'» (ivi, p. 35).

⁵⁸ G. UNGARETTI, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1984, p. 174. Le lezioni brasiliane di Ungaretti, insieme alle altre lezioni universitarie, sono anche presenti in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000 [= VL00].

⁵⁹ È in effetti una concezione di "innocenza" tutta leopardiana. Chiarisce bene Leone Piccioni tale concezione, sia in rapporto all'utilizzo ungarettiano dell'accezione, sia in

nel *Taccuino del Vecchio*: «Darsi potrà che torni / senza malizia, bimbo?»⁶⁰.

Il desiderio per un «paese innocente» è, nell'*Allegria*, un'aspirazione puramente esistenziale, non morale, ancora libera dal concetto di colpa e di peccato: «Per uno dei suoi aspetti centrali l'*Allegria* viene a configurarsi come il momento della innocenza attinta nella parola e nell'armonia con gli elementi [...]; gli altri libri, specie il *Sentimento del Tempo* danno voce e forma all'esperienza della storia, cioè alla caduta dall'Eden, col reiterato sforzo di riconquistarlo»⁶¹.

L'*Allegria* si configura come momento poetico di una «speranza inappagabile di 'innocenza'»⁶², come itinerario dove, nell'intrecciarsi della biografia col mito, è riscontrabile il desiderio del girovago che, non potendosi accasare «In nessuna / parte / di terra», cerca, al di là del luogo geografico e storico, una propria patria dove non sentirsi «straniero».

La condizione edenica è ricercata nel rapporto armonioso con la natura poiché il «paese innocente» non è un *luogo dove stare* ma un *modo di essere*, una condizione esistenziale. L'immagine della prima strofa di *Girovago* delinea, quindi, una mancata possibilità di sentirsi in armonia⁶³ con l'*essere al mondo*, con l'esistere; denuncia la condizione dell'uomo che si sente strappato dal paradiso terrestre e «abbandonato nell'infinito»⁶⁴:

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

rapporto alla diversa semantica del termine nel *Sentimento del Tempo*: «Leopardi (pensava) che innocente fosse in definitiva solo chi fosse capace di peccare senza rimorso; definizione che Ungaretti tante volte ha fatto sua con il tanto riflettere che ha prodotto sui rapporti tra l'innocenza e la memoria e come, via via, la memoria (cioè l'esperienza) venissero a diminuire, ad annullare, ad azzerare, la pratica dell'innocenza. Così innocenti, via via, si configurano i selvaggi e contemporaneamente, per assimilazione fisica, i bambini immuni dal peso della memoria. Ma in quella sede dell'innocenza non si ha immagine di specchio riflessa: l'immagine del peccato. E dunque si avrebbe una incompleta visione dell'esistenza, un incompleto modo di conoscenza dell'animo umano. Innocenza e memoria è contrapposizione diversa tra quella: purezza e peccato» (L. PICCIONI, *Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 54 e sgg.).

⁶⁰ Cfr. *Ultimi cori per la Terra Promessa, coro 21*, in M09, p. 319 [p. 279].

⁶¹ G. CAMBON, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1975, p. 79.

⁶² Cfr. F. DI CARLO, *Ungaretti e Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 45.

⁶³ Cfr. *I fiumi*, in M09, p. 82 [p. 44], la strofa: «Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia».

⁶⁴ È il verso finale di *Un'altra notte*, in M09, p. 110 [p. 72].

Ogni luogo può essere vissuto solo di passaggio; non può esserci accasamento per chi si riconosce «immagine passeggera»⁶⁵, per chi si rinviene ombra «cullata e / piano / franta»⁶⁶.

Da qui il desiderio per un «paese innocente», per una condizione dove l'essere «non ha tempo né luogo / è felice»⁶⁷, «dove non muove foglia più la luce»⁶⁸: «Dove lo spazio mai non si degrada / per la luce o per tenebra, o altro tempo»⁶⁹.

Il significato del «paese innocente» ungarettiano non può essere pienamente compreso se non ricorrendo ad un'interpretazione che tenga in giusto conto il valore di simbolo mitico.

Nel tema del *viaggio*, palese in *Girovago*, è possibile ritrovare, accanto ai motivi dell'*instabilità* («In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare») e dell'*estraneità* («E me ne stacco sempre / straniero»), anche il motivo del *desiderio* inappagato («Godere un solo / minuto di vita / iniziale»), seguito da quello della *perpetua ricerca* («Cerco un paese / innocente») ⁷⁰, che si riallacciano più propriamente alla sete di innocenza e alla nostalgia per una condizione edenica e che hanno determinato, indicandola, la “vera” geografia in cui si effettua il viaggio.

Chiarire la dimensione spazio-temporale in cui il viaggio espresso in *Girovago* si compie è importante per giustificare l'interpretazione che intende considerarlo più come motivo mitico che come motivo biografico, più nel suo valore di archetipo umano (e quindi poetico) che di esperienza personale e individuale, interpretazione che intendiamo far nostra e quindi giustificare.

Occorrono innanzitutto alcune osservazioni e distinzioni in merito alla realizzazione formale e tematica di *Girovago*.

Il titolo della lirica, nel suo valore di indicazione poetica iniziale, sembra in contraddizione con l'affermazione esplicita del verso finale («Cerco un paese / innocente»), essendo improprio il paragonare la condizione del girovago e del nomade alla condizione di chi sa cosa cerca e dove

⁶⁵ *Sereno*, ivi, p. 124 [p. 86].

⁶⁶ *Vanità*, ivi, p. 116 [p. 78].

⁶⁷ *Annientamento*, ivi, p. 67 [p. 29].

⁶⁸ *Dove la luce*, ivi, p. 199 [p. 159].

⁶⁹ *Canzone*, ivi, p. 282 [p. 242].

⁷⁰ Cfr., per quanto riguarda le distinzioni, R. SALINA BORELLO SCHREIBER, *Il “Girovago” di Ungaretti: breve saggio intorno ad un motivo letterario*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, Edizioni 4 Venti, 1981, II, pp. 1295-1310.

vuole arrivare. Il girovago non ha meta; la sua meta è partire⁷¹. Da questo punto di vista sembra più appropriato il titolo *Viaggio* dato da Ungaretti alla redazione in prosa della poesia nell'edizione Vallecchi dell'*Allegria di Naufragi* del 1919⁷². Ma evidentemente la scelta ha ragioni poetiche che non devono essere trascurate; proprio nell'apparente contraddizione è possibile scoprire infatti una precisa intenzionalità poetica a comprendere l'effettiva collocazione, tematica e dimensionale, della lirica.

Girovago può essere sostanzialmente divisa in due parti, corrispondenti la prima alle prime tre strofe e la seconda alle ultime tre. Nella prima parte, delineando la situazione del nomade, si dichiara una condizione umana:

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

la causa determinante tale condizione:

a ogni
nuovo
clima
che incontro
mi trovo
languente
che
una volta
già gli ero stato
assuefatto

e la conseguenza: «E me ne stacco sempre / straniero».

⁷¹ Cfr. *Luca*, in M09, p. 133 [p. 95], i versi «In queste mura non ci si sta che di passaggio. / Qui la meta è partire». Ungaretti ritrova, ma è una breve parentesi, la propria sorte di esule nella sorte della “sua” gente e nelle proprie origini: è anche questo (come nei *Fiumi*) un momentaneo “riconoscimento”: «Conosco ormai il mio destino, e la mia origine» (*ibidem*).

⁷² Cfr. l'indicazione in M09, p. 614 [p. 654]. La poesia *Viaggio* dell'edizione Vallecchi del 1919 si trova in M09 nella sezione *Nuove ritrovate*, p. 450 [non presente in M70]. Oppure si consideri anche il titolo della versione francese *Voyage*, in *Derniers Jours*, in M09, p. 378 [p. 338].

Fedele alla compiutezza, in quanto a coerenza espositiva, della costruzione poetica pur limitata alle prime tre strofe (compiutezza che permette di cogliere pure a livello formale la divisione in termini tematici), anche la dimensione temporale si presenta unitaria, strettamente legata al tempo storico e biografico; l'esperienza descritta si esaurisce nell'individualità del poeta che si sente «straniero», nella condizione dell'uomo che non si può «accasare» in nessun luogo; condizione comune ad altri come lui nomadi sulla terra⁷³, ma certamente non presente in ogni uomo, o, meglio, non presente nella condizione umana come costante di vita. *L'instabilità* e *l'estraneità*, motivi della prima parte della lirica, rimangono nell'ambito di una condizione particolare del poeta; contribuiscono ad indicare una confessione che rimane nei limiti di un'esperienza unicamente personale e biografica.

Nella seconda parte, proiettata in una dimensione metastorica, si rievoca una realtà in un certo modo estranea all'esperienza quotidiana che fa riferimento ad una geografia prevalentemente interiore, archetipica e mitica. Non vi si trova la descrizione di uno stato esistenziale, ma la confessione di un'aspirazione inappagata e destinata a rimanere tale. L'uomo non è mai vissuto in una condizione paradisiaca, se con questo si intende un concreto contesto storico, ma ogni uomo porta dentro di sé il «paese innocente» come suprema aspirazione. Ecco il perché del titolo *Girovago*: per la coscienza di essere in cerca di un paese irraggiungibile che non esiste e non è mai esistito in nessun luogo propriamente fisico. Colui che «cerca» è destinato quindi a rimanere nomade, girovago: pellegrino, in viaggio perenne e senza meta.

La sorte umana è in *Girovago* per analogia sofferta attraverso la propria vicenda terrena, come, più tardi, nel *Taccuino del Vecchio*: «Tale per nostra sorte / il viaggio che proseguo»⁷⁴, un viaggio comune a tutti gli uomini,

⁷³ Come, per rimanere nell'ambito dell'esperienza ungarettiana, Moammed Sceab. Più tardi, in una serie di trasmissioni radiofoniche del 1963, dal titolo *Ungaretti letto e commentato da Ungaretti*, e pubblicate, nello stesso anno, sulla «Fiera Letteraria» con il titolo *Ungaretti commenta Ungaretti*, il poeta allargherà il significato del mancato «accasamento» di Sceab legandolo ad una condizione sociale in crisi più che ad una condizione esistenziale umana: «Concludendo, *In memoria*, rievocazione del suicidio del mio compagno Moammed Sceab, è il simbolo di una crisi delle società e degli individui che ancora perdura, derivata dall'incontro e scontro di civiltà diverse e dall'urto e conseguenti sconvolgimenti tra le tradizioni politiche e il fatale evolversi storico dell'umanità» (SI74, p. 819. Le indicazioni sull'origine del testo sono tolte da G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 6).

⁷⁴ *Ultimi cori per la Terra Promessa, coro 1*, in M09, p. 313 [p. 273].

peculiare della sorte umana: «Profugo come gli altri / che furono, che sono, che saranno»⁷⁵.

Desiderio e ricerca si pongono quindi, rispetto ai motivi propri del viaggio, ad un livello poetico composto di emblemi e di simboli destinati a rappresentare i luoghi di un paesaggio mitico comune alla natura umana, ma scandagliato e sofferto più profondamente dall'uomo-poeta nella discesa orfica verso il "porto sepolto"⁷⁶.

Il luogo spaziale cui giunge il poeta nel *Porto Sepolto* («Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde»⁷⁷) in *Girovago* è sostituito dal luogo temporale («Nascendo / tornato da epoche troppo / vissute»); ma in entrambi i casi si tratta di un ritorno significativo sentito spazialmente come ritorno dal *centro* e temporalmente come ritorno dal momento *iniziale*⁷⁸.

L'aspirazione del poeta è di risalire al nucleo originario, al «minuto di vita iniziale»; è di raggiungere le origini della realtà «per intuizione di una rapidità fulminea»⁷⁹ al fine di «riconquistare in un qualche modo innocenza»⁸⁰. Il mito delle origini traspare sotto forma di nostalgia per un periodo incontaminato, per un «universo puro» prima del tempo e della storia, dato che a partire dal momento in cui principia la storia (e la storia principia col principio del tempo) finisce la perfezione della natura, lo stato della natura pura, lo stato non contaminato della natura, che si allontana sempre più da noi⁸¹.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ «È la "missione" del poeta, che lo distingue dagli altri uomini; egli infatti "si incarica soprattutto di ripetere il gesto primordiale della *quiete* poetica, la discesa agli Inferi, la prova di Orfeo, il *topos* già virgiliano e dantesco..." (C. OSSOLA, in G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, cit., p. 20).

⁷⁷ Cfr. *Il Porto Sepolto*, in M09, p. 61 [p. 23].

⁷⁸ In merito alle dicotomie presenti nella poesia ungarettiana cfr. F. MILLEFIORINI, *Pesantezza e leggerezza nel Porto Sepolto*, in «Come portati via si rimane». A cento anni dal Porto Sepolto (1916), cit., in particolare, sulla dicotomia tra condizione mitica e condizione umana: «Ungaretti racconta di avvertire, nella avvilita condizione della guerra di trincea, il senso dell'eterno e di abbandonarsi a pensieri che lo portano fuori dal tempo e dallo spazio, nella leggerezza, ma d'altro canto non può che sentire in tutta la sua forza il richiamo della materia, con la sua concreta pesantezza, e della terra sulla quale e nella quale drammaticamente vive» (ivi, p. 129).

⁷⁹ Cfr. *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. La Terra Promessa*, in M09, p. 789 [p. 558].

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, p. 792 [p. 561]. Lo "Stato della natura pura" dal poeta stesso è descritto a p. 792 [p. 560], specificando: «Questo è il mio modo di sentire le cose, non è una verità,

La confessione programmatica «Cerco un paese / innocente» nasce sì «nella tensione di fondare sé e i propri riferimenti fuori della storia, nell'intatto ed edenico mistero delle origini»⁸²; però, allo stesso tempo, si pone come riflesso mitico di una condizione storica, quella biografica del poeta, nei confronti della quale assume il significato di “condizione ideale” vissuta non come “presenza” bensì come “mancanza”, come “universo assente”.

Con Mircea Eliade possiamo quindi definire il mito delle origini interpretato in *Girovago* l'idea della ‘perfezione degli inizi’, espressione di un'esperienza religiosa, nutrita dal ricordo immaginario di un ‘paradiso perduto’, di una beatitudine che precedeva l'attuale condizione umana⁸³.

L'aspirazione per una condizione paradisiaca, innocente perché pre-adamitica, non intaccata dallo scorrere del tempo che, allontanandosi progressivamente dalle origini, porta alla perdita della perfezione iniziale, è presente in diversi altri momenti dell'*Allegria*, anche se non in forma così aperta ed esplicita come in *Girovago*. Innanzitutto, è da osservare che l'archetipo delle origini pure e incontaminate, pur non comparando come motivo di poetica intenzionale, soggiace a tutta intera la raccolta come sentimento indefinito, come aspirazione inespressa ma costante, tanto da giustificare l'identificazione sintetica della raccolta con il tema proposto da Franco Di Carlo: *Allegria* = innocenza, in contrapposizione all'identità *Sentimento del Tempo* = memoria⁸⁴. L'unità tematica dell'*Allegria*, interpretata da Di Carlo non come frutto di intenzionalità poetica, bensì come espressione di un «bisogno ungarettiano di innocenza»⁸⁵, trova comunque la sua ragione d'essere anche nella presenza di determinate realizzazioni liriche che, più o meno evidentemente, per aspirazione o per contenuto, si riallacciano al tema dell'innocenza originaria. È il caso di *Agonia*, dove, oltre al carattere programmatico e morale, oltre all'intenzionalità di delineare una filosofia di vita, può essere colto anche il desiderio per una condizione innocente («Morire come le allodole assetate / sul miraggio»); le allodole, consce esclusivamente della propria sete, muoiono sul miraggio, nell'innocenza di chi crede reale l'illusione, nell'inconsapevolezza della

ma è un modo di sentire le cose: io le sento, le cose, in tal modo. Io non vi dico che sia tale la verità, ma sento così».

⁸² C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 76.

⁸³ *Mito e realtà*, Milano, Rusconi, 1974, p. 61. «L'idea che la perfezione è stata all'inizio sembra essere molto arcaica ed è in ogni caso assai diffusa» (ivi, p. 62).

⁸⁴ Cfr. F. DI CARLO, *Ungaretti e Leopardi*, cit., pp. 45 e 87.

⁸⁵ Ivi, p. 15.

propria sorte⁸⁶; la loro condizione è preferibile alla condizione del «cardellino accecato» che vive di lamento, nel rimpianto per una condizione perduta («Ma non vivere di lamento / come un cardellino accecato»).

Lo stesso sentimento inappagabile per un'esistenza inconsapevole e quindi, in un certo senso, non intaccata dalla coscienza di vivere nell'illusione, è in *Peso*:

Quel contadino
si affida alla medaglia
di Sant'Antonio
e va leggero

Ma ben sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima⁸⁷

dove le due condizioni opposte, delineate in *Agonia*, tramite le figure simboliche delle allodole e del cardellino, ritornano non come rappresentazione metaforica, ma come frammento biografico. Qui il poeta, nonostante la scelta programmatica di *Agonia*, identifica la propria sorte con la sorte, priva di miraggio, del cardellino accecato, invidiando al contempo la condizione del contadino che, come l'allodola, vive nell'illusione, “leggero”, nell'inconsapevolezza del proprio stato⁸⁸.

⁸⁶ L'“innocenza” non è, nell'*Allegria*, termine opposto a peccato: ecco quindi l'“innocenza” come inconsapevolezza, come condizione paradisiaca amorale – ovvero prima della conoscenza del bene e del male –, rappresentata nella poesia, delle allodole assetate sul miraggio.

⁸⁷ In M09, p. 72 [p. 34].

⁸⁸ Si legga l'esemplare commento di Leone Piccioni: «In *Peso* [Ungaretti] ci descrive “quel contadino” che “si affida alla medaglia / di Sant'Antonio / e va leggero”. Per contrapporgli un proprio desolato autoritratto: “Ma ben sola e ben nuda / senza miraggio / porto la mia anima”. Certo quel contadino è un ingenuo, la sua religiosità apparterrà senz'altro alla sfera di superstizione, ma c'è nel poeta come un'invidia per la “leggerezza” che guida il suo passo. Con quel drammatico “Ma” che apre la seconda strofa, proprio per la volontà di contrapporre a quella leggerezza, il tutt'altro di sé: la solitudine, la nudità, in cui vive, la mancanza di vere speranze (anche se effimere come un “miraggio”). La conoscenza, la cultura [...] dell'uomo non servono a nulla se rapportati alla speranza che ci si può portar dentro: quel contadino e la sua medaglia servono da contrapposizione, ed insieme da oggetto di nostalgia» (*Ungarettiana. Lettura della poesia, aneddoti, epistolari inediti*, cit., p. 25). L'“invidia” ungarettiana ricalca l'invidia di Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*) per una condizione innocente perché inconsapevole, anche

È la stessa inconsapevolezza rimpianta in *Monotonia*:

Una volta
non sapevo
ch'è una cosa
qualunque
perfino
la consunzione serale
del cielo⁸⁹.

Il verbo all'imperfetto propone il sentimento di una condizione perduta legata all'innocenza dell'infanzia del periodo africano⁹⁰. La mancanza è colta maggiormente nella strofa seguente, dove implicitamente è paragonata tale condizione all'attuale, disincantata e priva di illusioni:

E sulla terra africana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
mi rinnovavo⁹¹.

In *Preghiera*, ultima poesia della raccolta e primo annuncio di una religiosità meno cosmica e naturale, più affine alla confessionalità di liriche propriamente religiose quale *La pietà*⁹², *La preghiera*⁹³, *La madre*⁹⁴, ritorna l'aspirazione per la condizione innocente, suggerita attraverso la contrapposizione peso-leggerezza («Quando il mio peso mi sarà leggero»⁹⁵), da considerarsi in quanto trasposizione figurale della contrapposizione

se palese l'inferiorità dello stato invidiato: «O greggia mia che posi, oh te beata / Che la miseria tua, credo, non sai! / Quanta invidia ti porto! / non sol perché d'affanno / Quasi libera vai; / Ma più perché giammai tedio non provi».

⁸⁹ In M09, p. 85 [p. 47].

⁹⁰ Cfr. *I fiumi*, dove Ungaretti rievoca l'infanzia in Egitto come un periodo ancora, in un certo senso, incontaminato della propria vita. Si noti la ricostruzione in accordo con lo stato naturale: «nascere e crescere»: e l'«innocenza» infantile: «e ardere d'inconsapevolezza / nelle estese pianure» (M09, p. 82 [p. 44]).

⁹¹ *Monotonia*, ivi, p. 85 [p. 47].

⁹² Ivi, p. 208 [p. 168].

⁹³ Ivi, p. 214 [p. 174].

⁹⁴ Ivi, p. 198 [p. 158].

⁹⁵ Cfr. *Preghiera*, in M09, p. 135 [p. 97].

memoria-innocenza⁹⁶ e ricalcante il binomio simbolico di *Peso*, dove alla «pesante» condizione del poeta affermata dal titolo è contrapposta la condizione del contadino che «va leggero»⁹⁷. In *Pregghiera* l'«io» si colloca in un «paese innocente» futuro, oltre il «muro d'ombra»⁹⁸, che separa l'esistenza fisica da quella successiva alla morte, in una limpida e attonita sfera⁹⁹ che assume la funzione di origine-meta, proprio perché ora la meta e l'origine si confondono nello svolgersi ciclico dell'esistenza: arrivare alla meta è ritornare all'origine.

Il nomadismo di Ungaretti è sostanzialmente una condizione umana; ridurlo ad una esperienza biografica equivale a limitarne lo spessore tematico e a sviarne il significato poetico. Ogni qualvolta la poesia ungarettiana si sofferma sul tema del nomade e dell'esule, compare sempre l'elemento biografico a caratterizzare e sostenere l'immagine lirica; una lettura superficiale, quindi, può indurre ad identificare la condizione archetipica del girovago con una condizione personale, cronologicamente individuabile, del poeta, ad esaurire di conseguenza il valore po-

⁹⁶ Le contrapposizioni peso/leggerezza e memoria/innocenza e, come conseguenza, le uguaglianze peso = memoria, leggerezza = innocenza, sono avvalorate anche in altre liriche ungarettiane; si veda in *La pietà*, dove il «peso» dei nomi è fatto derivare dall'«ombra» dei defunti (la memoria): «E loro è l'ombra che dà peso ai nomi» (in M09, p. 210 [p. 170]); si veda in *Senza più peso*, dove l'innocenza è rievocata come ritorno all'infanzia, come annullamento della memoria: «Un'anima si fa senza più peso, [...] Chi teme più, chi giudica?» (ivi, p. 235 [p. 195]); la innocenza paradisiaca è associata alla leggerezza anche in *Dove la luce* con la ripresa della figura dell'allodola, come in *Agonia*, e con l'assenza del tempo: «Come allodola ondosa / Nel vento lieto sui giovani prati, / Le braccia ti sanno leggera, vieni. / [...] / L'ora costante, liberi d'età / Nel suo perduto nimbo / Sarà nostro lenzuolo» (ivi, p. 199 [p. 159]). Infine in *Inno alla morte*, dove tutti i temi ritornano riuniti ognuno nel proprio valore simbolico: «Immemore sorella morte. / L'uguale mi farai del sogno / Baciandomi // Avrò il tuo passo, / Andrò senza lasciare impronta. // Mi darai il cuore immobile / D'un iddio, sarò innocente, / Non avrò più pensieri né bontà» (ivi, p. 157 [p. 117]).

⁹⁷ «Occorre [...] aggiungere che *Peso*, con la sua antinomia tra peso della vita terrena e assenza di peso attingibile grazie alla fede, si inserisce in un percorso che Ungaretti proseguirà oltre *Il Porto Sepolto*, negli anni e nelle raccolte successive» (F. MILLEFIORINI, *Pesantezza e leggerezza nel Porto Sepolto*, cit., p. 137).

⁹⁸ Cfr. *La Madre*, in M09, p. 198 [p. 158].

⁹⁹ *Pregghiera*, ivi, p. 135 [p. 97]. Un appunto: si noti la perfetta resa della sensazione di immobilità sospesa tramite l'utilizzo del termine «attonita»; probabilmente è un debito al Manzoni del *Natale del 1833*: «Ti stringe al cor che attonito / Va ripetendo è mio!». Il vocabolo manzoniano, la sua precisione, deve essere rimasto impresso ad Ungaretti: «Attonito è uno di quei vocaboli di precisione miracolosa che sa trovare solo il Manzoni» (*Dolore e poesia*, in S174, p. 789).

etico e tematico della prima nella particolarità biografica della seconda.

In realtà il motivo del viaggio, così come si configura in *Girovago*, «è una delle costanti ungarettiane»¹⁰⁰; lo si trova infatti come tema ricorrente lungo tutta l'opera, dal *Porto Sepolto* fino alle ultime poesie. In *Casa mia*, una delle prime liriche di Ungaretti, il motivo del girovago è celato, ma certamente non assente:

Sorpresa
dopo tanto
d'un amore

Credevo di averlo sparpagliato
per il mondo¹⁰¹,

mentre nella lirica *In memoria* compare riflesso nella condizione dell'amico Sceab:

Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria¹⁰²

nel *Porto Sepolto* assume il valore di viaggio-missione: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde»¹⁰³ e in *Lindoro di deserto* è esplicitamente posto in analogia con la sorte umana: «Sino alla morte in balia del viaggio»¹⁰⁴. Il motivo del nomade può essere ritrovato anche in espressioni molto brevi, senza valore dominante ma tutt'altro che marginali, come nella strofa iniziale di *Fase*, dove è significativa la ripetizione: «Cammina cammina / ho ritrovato / il pozzo d'amore»¹⁰⁵ o il verso di *Silenzio*: «Me ne sono andato una sera»¹⁰⁶; nei versi, più legati al dato biografico ma non meno interessanti, di *Pellegrinaggio*:

¹⁰⁰ Cfr. R. SALINA BORELLO SCHREIBER, *Il "Girovago" di Ungaretti: breve saggio intorno ad un motivo letterario*, cit., p. 1394, nota 2.

¹⁰¹ M09, p. 50 [p. 12].

¹⁰² Ivi, p. 59 [p. 21].

¹⁰³ Ivi, p. 61 [p. 23].

¹⁰⁴ Ivi, p. 62 [p. 24].

¹⁰⁵ Ivi, p. 70 [p. 32].

¹⁰⁶ Ivi, p. 71 [p. 33].

ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango¹⁰⁷;

oppure può essere ritrovato come vero e proprio tema lirico, in *Allegria di naufragi*:

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare¹⁰⁸

o in *Lontano* dove ricompare la ripetizione con valore rafforzativo, anche qui posta a verso iniziale: «Lontano lontano / come un cieco / m'hanno portato per mano»¹⁰⁹. Il motivo del girovago, a livello di problematica esistenziale, è anche in *Un'altra notte*: «Mi vedo / abbandonato nell'infinito»¹¹⁰ e in *Sereno*:

Mi riconosco
immagine
passeggera

Presa in un giro
immortale¹¹¹.

Per le opere posteriori all'*Allegria* sono sufficienti alcuni esempi: nella lirica *Il capitano*: «Fui pronto a tutte le partenze»¹¹²; in *La pietà*: «E me ne vorrei andare / e finalmente giungere...» e più avanti, nella stessa: «E mi sento esiliato in mezzo agli uomini»¹¹³; negli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, dove addirittura il tema diventa dominante e la problematica dell'esule più ricorrente e assillante¹¹⁴:

¹⁰⁷ Ivi, p. 84 [p. 46].

¹⁰⁸ Ivi, p. 99 [p. 61].

¹⁰⁹ Ivi, p. 106 [p. 68].

¹¹⁰ Ivi, p. 110 [p. 72].

¹¹¹ Ivi, p. 124 [p. 86].

¹¹² Ivi, p. 195 [p. 155].

¹¹³ Ivi, p. 208 [p. 168].

¹¹⁴ Scrive Piero Bigongiari: «È dunque per Ungaretti basilare la scoperta iniziale dell'infinito: una scoperta pascaliana, non puramente intellettuale ma assorbente ogni

Tale per nostra sorte
 il viaggio che proseguo
 [...]
 Profugo come altri
 che furono, che sono, che saranno¹¹⁵,
 [...]
 Verso meta si fugge:
 Chi la conoscerà?

Non d'Itaca si sogna
 smarriti in vario mare
 [...] ¹¹⁶,

Si percorre il deserto con residui
 Di qualche immagine di prima in mente¹¹⁷,

All'infinito se durasse il viaggio¹¹⁸,

Vagammo forse vittime del Sonno?¹¹⁹;

e infine in *Croazia segreta*, dove l'ultima illusione sembra porre termine alla sorte del nomade, al viaggio senza meta: «Di continuo ora la vedo bellissima giovane, Dunja, nell'oasi apparire, e non potrà più attorno a me desolarmi il deserto, dove da tanto erravo»¹²⁰.

Il viaggio, il nomade, l'esule, lo "sradicato", sono figure poetiche strettamente dipendenti dalla reale condizione esistenziale del poeta e del suo modo di porsi in relazione con la realtà, e sono, allo stesso tempo, la concretizzazione poetica di un archetipo comune a tutti gli uomini per-

sua più intima fibra: è un infinito interno, l'infinito anche della carne e del peccato. Scoperta, e abbandono ad esso. Ma ne è motore quella ricerca di "un paese / innocente", cioè quel desiderio insoddisfatto di innocenza che riporta questo mirare all'infinito e farsi ricerca dell'eden. Non per nulla la *Terra Promessa* sarà lo sviluppo, insieme storico e mitico, di questa prima esigenza ungarettiana, di questa che è la sua stessa premessa dialettica» (P. BIGONGIARI, *Introduzione sinottica della poesia di Ungaretti*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 18).

¹¹⁵ *Coro 1*, in M09, p. 313 [p. 273].

¹¹⁶ *Coro 4*, *ivi*, p. 314 [p. 274].

¹¹⁷ *Coro 5*, *ivi*, p. 315 [p. 275].

¹¹⁸ *Coro 6*, *ibidem*.

¹¹⁹ *Coro 8*, *ivi*, p. 316 [p. 276].

¹²⁰ *Ivi*, p. 364 [p. 324].

ché peculiare della sorte umana. Come sempre in Ungaretti l'esperienza personale diviene stimolo per una meditazione più ampia che abbraccia l'esperienza di ogni uomo, dell'uomo, del suo "essere al mondo", del suo esistere. Ungaretti non è il poeta del fatto personale, del fatto di cronaca che si ripiega su se stesso; anche quando scrive di sé, scrive di tutti: la sua poesia per questo è universale¹²¹:

Sino dalle mie prime esperienze, fatte nella tragicità della trincea, quando di fronte alla morte non c'era da pensare se non alla verità della vita, ho capito bene queste cose, e mi sono sforzato nelle mie ricerche e scoperte di poesia, a insegnare che ogni poeta ha da svincolare la propria originalità liberamente, ma che ha allo stesso tempo da ricordarsi che ogni poesia, per essere tale, deve anche possedere quei caratteri d'anonimia che le impediranno sempre di apparire estranea ad un essere umano. Ogni vera poesia risolve miracolosamente il contrasto d'essere singolare, unica, e anonima, universale¹²².

Là dove il poeta, a proposito della propria poesia *Girovago*, scrive: «Questa poesia [...] insiste sull'emozione che provo quando ho coscienza di non appartenere a un particolare luogo o tempo»¹²³, non è difficile rilevare un'intenzionalità poetica che si rivolge, oltre il dato biografico, alla sfera del mito e dell'esperienza metastorica. La portata e lo spessore poetico di una affermazione, nel suo proporsi estremamente personale, quale:

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

si dilatano a coprire una tematica che solo nelle ultime strofe della lirica può dirsi evidente e manifesta; la «parte di terra» è luogo unicamente ge-

¹²¹ Le motivazioni dell'universalità della poesia ungarettiana risiedono, in effetti, non solo nell'apertura al sociale ma anche, e soprattutto, nell'apertura al trascendente: «... ho imparato che l'infinito è realtà, che la parola è sacra anche se sacrilega, che la lotta per la giustizia non potrà mai essere pura se ogni nostro atto non sarà da noi considerato non solo come fatto personale, e magari sociale; ma anche come fatto religioso, poiché l'uomo, lo voglia o no, è nella sua responsabilità legato al segreto universale dell'essere, a Dio» (*Secondo discorso su Leopardi*, in SI74, p. 490 e sgg.).

¹²² *Sulla poesia*, ivi, p. 770.

¹²³ Cfr. *Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. L'Allegria*, in M09, p. 760 [p. 526].

ografico, come il «clima» della seconda strofa è riferimento strettamente connesso ad un determinato luogo; solo alla luce della seconda parte della lirica (e delle dichiarazioni esterne, che potremmo chiamare di «contorno», del poeta sulla poesia¹²⁴), le figure della «parte di terra» e del «clima» assumono valore più ampio: derivanti dall'esperienza personale e biografica del poeta diventano riferimenti poetici utilizzati per esemplificare un sentimento indefinibile, «una speranza inappagabile»¹²⁵ che non permette accasamenti.

Si tratta sostanzialmente di un procedimento di unione tra «forza evocativa della parola – come suggerimento di un'immagine di per sé suggestiva – e soprasenso emblematico»¹²⁶, inteso a mantenere un rapporto tra la particolarità della propria condizione individuale e l'universalità della condizione esistenziale dell'uomo. Come scrive Folco Portinari: «[...] da un lato vi è un richiamo a quanto di più evasivamente avventuroso (dall'esploratore all'emigrante) l'immagine del viaggio porta con sé per antichissima, omerica tradizione; ma dall'altro vi è lo sforzo di condurre il facile senso dell'emozione pronunciata, in una diversa zona, quella appunto della metafisica simbologia»¹²⁷. E questo modo di procedere, di fare poesia, è così radicato in Ungaretti da indurre il Portinari a concludere fermamente: «Io credo che questo sia uno degli schemi rettorici più appariscenti della poesia ungarettiana, questo duplice e ambiguo sfruttamento dei valori della parola»¹²⁸.

¹²⁴ Superata la concezione crociana dell'opera artistica che vive di vita propria indipendente da qualsivoglia “contorno”, dell'opera “autosufficiente”, sembra corretto il riallacciare la lirica moderna (in genere frammento lirico) alle circostanze che l'hanno determinata, al dato biografico o, comunque, alla poetica dell'artista, non sempre espressa necessariamente in forma lirica. È naturale quindi che l'apporto dei chiarimenti e delle affermazioni del poeta sulla propria poesia sia riconosciuto fondamentale pur se in alcuni casi non necessario e, spesso, fuorviante.

¹²⁵ *Innocenza e memoria*, in SI74, p. 130.

¹²⁶ F. PORTINARI, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 25.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Ivi, p. 26. Riportiamo l'esemplificazione che Portinari fa seguire al passo citato: «Un caso esemplare è *Lindoro del deserto*. La poesia è scritta in trincea e, come appare fin dal titolo, si fonda ancora sul ricordo della terra abbandonata in contrasto con la situazione presente. Al centro due versi: “Sino alla morte in balia del viaggio / Abbiamo le soste di sonno”. Di per sé quella parola “viaggio” potrebbe anche riferirsi autobiograficamente a quanto accadeva in quegli anni al poeta, alla sua situazione di emigrante senza casa, in un testo così fortemente evocativo. Ma ecco che il rapporto con le altre parole, “morte”, “soste”, “sonno”, e quella indicazione modale inequivocabile, “in balia”, catapultano il senso al di là del diario, per una accezione analogica abbastanza

La particolarità sottolineata da Portinari è messa bene in luce, da altra angolatura, anche da Ossola, il quale riscontra nella disarticolazione grammaticale della lirica uno dei fattori primari di “assolutizzazione” del dato biografico: «Gli effetti maggiori di disarticolazione sintattica si hanno quando il metro isola insieme il ‘circostante’ (che mira all’assolutizzazione dei dati) e le giunture grammaticali, cosicché l’informazione iniziale si dilata nel silenzio a nome intemporale, a emblema metafisico»¹²⁹.

In particolare, per la prima parte della lirica *Girovago*, confrontando le varianti della seconda strofa che, dalla prima stesura

A ogni
clima
che passo
mi trovo
languente
che gli ero
già stato
assuefatto¹³⁰

varia nella stesura finale

A ogni
nuovo

evidente e semplice: la condizione dell’uomo, quella d’un viaggio verso la morte senza possibilità di interventi (“in balia”); il sonno, cioè la non partecipazione alla vita, è l’unica sosta del viaggio. Lo stesso discorso potremmo ripetere per i titoli delle raccolte che formano il corpo dell’*Allegria*, incominciando con *Il porto sepolto* che è sì l’evocazione del familiare porto sepolto nella rada di Alessandria d’Egitto, ma è pure la misteriosa e sepolta zona dello spirito dalla quale il poeta dice di attingere il suo canto; e poi *Naufragi* e *Allegria di naufragi* in cui “viaggio”, “naufrazio” e “lupo di mare” concorrerebbero a diffondere un’atmosfera particolarmente suggestiva, nel senso dell’avventura evasiva, se non fosse per lo spostamento emblematico compiuto dall’antologia, per cui l’uomo è come... (ed è un’immagine – il naufragio a conclusione del viaggio – raccolta dai suoi maestri immediati: “au fond de gouffre”, di Baudelaire; “O que ma quille éclate!”, di Rimbaud; “Du fond d’un naufrage”, di Mallarmé; e riproposta fin nell’ultima poesia dell’*Allegria*, *Pregghiera*: “Il naufragio concedimi Signore”); e infine *Girovago*, dove ancora sono compresenti l’annotazione suggestiva e la condizione umana di “girovago”» (*ibidem*).

¹²⁹ C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 263.

¹³⁰ Cfr. M09, p. 614. Cfr. anche l’apparato delle varianti in M70, p. 654, dove, tra l’altro, l’impaginazione dei testi delle varianti consente un confronto più chiaro e immediato. La stesura è quella della “Raccolta”, Bologna, 15 giugno 1918.

clima
 che incontro
 mi trovo
 languente
 che
 una volta
 già gli ero stato
 assuefatto¹³¹

Ossola annota: «[...] in *Girovago* [...] la coagulazione circostante + disarticolazione grammaticale allontana quel “languente” in tempi immemorabili, ripropone come assoluta una condizione che nella prima stesura pareva ancora storica»¹³², e quindi: «In conclusione, anche la disgiunzione metrica della sintassi contribuisce ad astrarre a emblemi assoluti gli scarni dati dell’Allegria»¹³³.

La «parte di terra» e il «clima» determinano la geografia entro cui si compie il viaggio ungarettiano, senza meta attraverso luoghi troppo indeterminati per essere esclusivamente fisici, per avere un preciso riscontro biografico. Il dato personale c’è, è presente, ma come suggerimento, come spunto lirico che rimane in secondo piano a far da supporto metaforico¹³⁴.

Il nomadismo ungarettiano è tale perché il «paese innocente» cercato «non è luogo che si possa trovare sulle carte geografiche di questo mondo»¹³⁵, ma anche perché in Ungaretti è ancora irrisolta, e non lo sarà mai nemmeno nella poesia che seguirà, la questione della missione del poeta, la scelta se la poesia «orficamente, debba sperimentare la discesa nelle profondità, negli “abissi” della dannazione come nel *Porto Sepolto*, nell’irrecuperabilità maledetta del “senso” come nell’archeologia del “segno”; oppure si debba affidarsi alla “deriva”; a una partenza senza orizzonti e senza ritorno, a un nomadismo che sottolinei l’estraneità del poeta, l’oltranza del suo discorso»¹³⁶.

Divisa tra la discesa al *Porto Sepolto* e il nomade girovagare, la poesia

¹³¹ M09, p. 123 [p. 85].

¹³² C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 264.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ «[...] pertiene, al tempo stesso, alla geografia fisica e a quella spirituale (tra il «cuore» come «paese straziato» di *San Martino del Carso* e la ricerca di un «paese innocente» di *Girovago*) (U. MOTTA, *Alla vigilia del Porto. «Lacerba» 1915*, in «Come portati via si rimane». *A cento anni dal Porto Sepolto (1916)*, cit., p. 50).

¹³⁵ G. BARONI, *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 45.

¹³⁶ Cfr. C. OSSOLA, *Il Porto Sepolto*, cit., p. 11, nota 5.

ungarettiana, mai quieta in formule di ideologia poetica trova, nella compresenza del viaggio verso l'interno e verso l'oltre, la propria caratteristica unica e la propria apertura ad ogni "possibile" poetico; un'apertura che permette a Ungaretti, e lo sta a dimostrare una produzione poetica mai rinunciataria, mai stereotipa, sempre viva, di porre continuamente in crisi la propria stabilità lirica, in favore di un nomadismo anche poetico, sempre in cerca di una poesia nuova e originale¹³⁷.

Appare quindi superfluo o fuorviante il cercare di risolvere la questione posta da Ossola: «Si tratta insomma di decidere se il cammino della poesia è verso l'interno o verso l'oltre: due miti profondamente diversi...»¹³⁸ poiché in Ungaretti tali miti convivono in contrasto, ma senza contraddizione¹³⁹.

Il sentimento di "assenza" in *Girovago* impone alcune ultime osservazioni.

Vale considerare innanzi tutto proprio la presenza di questo tema in un momento poetico di poco posteriore al *Porto Sepolto: Girovago* è, in prima stesura, del 1918, ma già vi si avverte una tematica che troverà ampio sviluppo nel *Sentimento del Tempo*. Il motivo dell'assenza è infatti un nucleo lirico che maturerà pienamente in Ungaretti nella confidenza

¹³⁷ «Nel suo stesso simultaneo nascere e irrompere nella poesia Ungaretti, nell'oscuro inizio dei giovanili tumulti, in quei gridi ed in quei silenzi, portava il segno, e la sorte di tutta la sua stagione poetica, dai versi del '14 a quelli del 1967: mezzo secolo ampio di poesia viva, diretta, mai quieta in formule o in interne proposte di imitazione, sempre a scoprire qualche altro lato di sé, non del tutto dichiarato, non approfondito appieno; sempre a riproporre – in una dimensione unitaria del tempo – un preciso rapporto alla vita che scorre, a tutto quello che nei rapporti tra gli uomini e l'esistenza, andava mutando, più che mai indicando, come stabili e perenni, certe costanti dei sentimenti: del dolore, dell'amore, della fratellanza, del coraggio necessario sì a credere, come a meditare, dubbiosi» (L. PICCIONI, *Prefazione* a M70, pp. XIII-LV. La prefazione di Piccioni, già presente nella prima edizione del 1969, con l'edizione del 2009 curata da Carlo Ossola [M09] viene raccolta in fondo al volume con un nuovo titolo [*Una perpetua poesia maggiore*, pp. 1243-1284] insieme agli studi di Giuseppe De Robertis [*Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, pp. 1285-1300], Alfredo Gargiulo [*Premessa al "Sentimento del Tempo"*, pp. 1301-1303], Leone Piccioni [*Le origini della "Terra Promessa"*, pp. 1305-1341] e Piero Bigongiari [*Sugli autografi del "Monologhetto"*, pp. 1343-1371], tutti già presenti nell'edizione del 1969 e riuniti in M70 nella sezione *Quattro studi sull'autore*, pp. 403-493).

¹³⁸ C. OSSOLA, *Il Porto Sepolto*, cit., p. 11, nota 5.

¹³⁹ Riportiamo la considerazione ossoliana intorno al titolo della seconda raccolta di Ungaretti, poiché chiarisce bene la nostra affermazione: «Il difficile convivere di questi due miti sin dall'*Incipit* del *Porto Sepolto* dà ragione delle oscillazioni di Ungaretti e anche, a mio avviso, della meditata duplicità di un titolo, ugualmente allusivo alla *deriva* come allo *sprofondamento*, quale sarà poi *Allegria di Naufragio*» (*ibidem*).

e nell'approfondimento della poesia del Petrarca e del Leopardi¹⁴⁰ e, più in generale, nel recupero della memoria quale unica via d'uscita ad una condizione umana destinata al naufragio. Come scrive Franco Di Carlo: «La memoria [...] sarà per Ungaretti l'unica salvezza dal 'naufragio', una memoria che nasce da un sentimento dell' 'assenza', da un senso di mancanza, in fondo, di colpa, di distacco, di estraniamento che sta alla base del sistema ungarettiano dei ricordi»¹⁴¹.

Senso di mancanza, di distacco, di estraniamento sono in effetti i motivi che determinano il substrato poetico su cui nasce *Girovago*, come si è cercato di porre in evidenza nelle pagine precedenti; resta ora da chiarire, a completamento dell'analisi, un sentimento che, pur essendo presente e già ben definibile in *Girovago*, troverà piena evidenza poetica solo con il *Sentimento del Tempo*, vale a dire il sentimento che, fondato su un 'senso di colpa', nasce dalla coscienza di dover scontare una condizione esistenziale intaccata da un peccato originario.

È ancora Franco Di Carlo che meglio delinea questo sentimento ungarettiano:

La sua concezione del tempo che esternamente passa e inesorabilmente trascorre, il senso primigenio di una mancanza, di una privazione, la coscienza, sempre presente, di una prima colpa, di un originario peccato, gli fanno apparire il mondo allo stesso modo in cui, più di un secolo prima, era apparso al Leopardi che primo ne ebbe chiara coscienza: un mondo, cioè, privo di significato e di valore positivo per l'uomo che vi è dentro senza saperne il perché, straniero tra gli altri uomini. Ungaretti esprimerà liricamente questo sentimento di solitudine e di purezza continuamente e vanamente cercata, dicendo in *Girovago* nell'*Allegria*: «Godere un solo / minuto di vita / iniziale... Cerco un paese / innocente»¹⁴².

Ungaretti stesso avvalorava l'osservazione di Di Carlo, identificando anzi esplicitamente l'origine della prima corruzione della natura con una colpa originaria di ordine religioso: «Come intendo io [...] il mondo, quale è il mio modo particolare d'intendere l'universo? C'era un universo puro, umanamente una – diciamolo – cosa assurda: una materia immateriale.

¹⁴⁰ In particolare del Leopardi, dice di lui Ungaretti: «Non ha il poeta che rimpianti. Il mondo è infermo, e rimpiange la natura pura; lo spirito è ignorante, e rimpiange la conoscenza perfetta; l'uomo è maligno e concupiscente, e rimpiange l'innocenza e la bontà» (*La poesia contemporanea è viva o morta?*, in SI74, p. 194).

¹⁴¹ F. DI CARLO, *Ungaretti e Leopardi*, cit., p. 77.

¹⁴² Ivi, p. 15.

Questa purezza diventa una materia materiale in seguito a un'offesa fatta al Creatore, non so per quale avvenimento»¹⁴³.

Si tenga conto comunque la cronologia dello sviluppo poetico ungarettiano; il tema del peccato originale espresso in questi termini, infatti non è certo ritrovabile, pari pari, in *Girovago*: ma se ne trova il sentimento, la colpa da scontare, la mancanza intesa come corruzione di una condizione pura.

La dannazione dell'uomo condannato a girovagare perennemente («In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare») ha origine quindi in un peccato che determina la contingenza della condizione umana attuale, espressa in *Girovago* dall'aspirazione di un ritorno, anche solo momentaneo, all'integrità perduta («Godere un solo / minuto di vita / iniziale»).

Il motivo propriamente religioso del peccato originale, ancora non cosciente e non intenzionale in *Girovago*, compare in *La preghiera*, quasi nella stessa formulazione implicita («Come dolce prima dell'uomo / doveva andare il mondo»¹⁴⁴), ma già in termini più ampi e impersonali: la meditazione sull'evento mitico di un peccato d'origine è ormai acquisita, è diventata tema ricorrente (*La preghiera* è datata 1928, l'anno della conversione, l'anno degli *Inni*)¹⁴⁵.

Girovago è invece poesia legata alla dimensione esistenziale e la religiosità è esclusivamente naturale, scevra da ogni riferimento ad una fede confessionale. È, in fondo, la naturalità di tutta l'*Allegria*, una naturalità non priva di un forte anelito religioso, comunque riconducibile ad una religiosità cosmica, esistenziale, ad una religiosità intesa come sentimento del religioso.

Il peccato originale implicitamente sofferto in *Girovago* rimane quindi nell'ambito dell'esperienza esistenziale come mancanza o frattura o corruzione sensibilmente colta per via poetica e umana, anticipante il senso di colpa, il peccato, che acquisirà valore e significato religioso solo con le liriche del *Sentimento del Tempo*¹⁴⁶.

¹⁴³ Note a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni. *La Terra Promessa*, in M09, p. 792 [p. 560].

¹⁴⁴ Ivi, p. 214 [p. 174].

¹⁴⁵ «Con *La Pietà* diviene evidente la dipendenza peccato-perdita dell'Eden, anche se dev'essere la stessa peccaminosa carne a riscattarsi. Il rapporto con il divino diviene stretto» (G. BARONI, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 92).

¹⁴⁶ «Dopo le apparizioni immediate, i miraggi, gli istanti metafisici dell'*Allegria* sospesi in una dimensione assoluta, la poesia [di Ungaretti] scopre il tempo come labilità, corrosione e assenza. Nel canto di guerra, dolore, morte e intensità vitale si insinua ora l'angoscia dell'effimero, mentre la luce abbagliante delle visioni immediate si converte in chiaroscuro barocco» (D. BARONCINI, *Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 28-29).

MONTALE DOPO GOZZANO: 'QUATRIFOGLI' E CROCHI LUNGO LA VIA DEL RIFIUTO DEL SIMBOLO

ABSTRACT

Questo articolo identifica nel 'quadrifoglio' de *La via del rifugio* di Guido Gozzano (1907), un tropo simbolico usato in prospettiva anti-simbolista, l'antecedente del celebre 'croco' di *Non chiederci la parola...* di Eugenio Montale; per evidenziare come la lettura del poeta canavese abbia, più in generale, ispirato la svolta modernista – avvenuta intorno al 1921 – dell'autore degli *Ossi di seppia*.

This article identifies Guido Gozzano's 'quatrifoglio' (as presented in *La via del rifugio*, 1907), a symbolic trope used against the very symbolic tradition, as the antecedent of the celebrated crocus flower named in Eugenio Montale's *Non chiederci la parola...*; to explore how reading Gozzano's volume had, more generally, inspired and motivated Montale's abandonment of the symbolist mode and his approach to modernist poetry.

PAROLE CHIAVE: Guido Gozzano, Eugenio Montale, modernismo, simbolismo, lettura degli "Accordi".

KEYWORDS: Guido Gozzano, Eugenio Montale, modernism, symbolism, analysis of the "Accordi".

Colto, intrinsecamente colto se anche di non eccezionali letture, ottimo conoscitore dei suoi limiti, naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato dal dannunzianesimo, egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad *attraversare D'Annunzio* per approdare a un territorio suo, così come, su scala maggiore, Baudelaire aveva attraversato Hugo per gettare le basi di una nuova poesia¹.

Il celeberrimo passaggio in exergo è stato spesso riprodotto e interpretato per mettere in evidenza come Montale, scrivendo di Gozzano, intendesse piuttosto parlare di sé. Sottolineare che Gozzano sia giunto primo

¹ E. MONTALE, *Gozzano, dopo trent'anni* (1951), in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* (= SM), a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1279.

al guado lascia supporre che, nell'ottica dello scrivente, altri lo abbiano seguito; quindi, stimolati dalla parentetica (attraversare D'Annunzio era necessario ai tempi di Gozzano e anche dopo), i lettori hanno considerato il passo come un'espressione d'intenti: per evidenziare come Montale, fin dagli *Ossi*, avesse esplicitamente *attraversato* D'Annunzio. Tanto più che Montale stesso in chiusura dell'articolo si era lasciato sfuggire l'intenzione di essere considerato un successore di Gozzano, sfoggiando una litote che nei manuali di retorica dovrà figurare accanto al motto dantesco «io non Enea, io non Paolo sono»:

Come non si lascia senza un difetto un buon tappeto persiano, a me piace lasciare nel Pantheon dei poeti qualche posto scoperto, qualche poltrona libera, nel caso due o tre lirici post-gozzariani un giorno fossero creduti degni di occuparla [...]. Non parlo per me, s'intende. Può darsi che le poltrone restino inoccupate.

Nell'intero articolo, che si rivela a tratti eccessivamente ingeneroso con il proprio argomento, Montale si preoccupa di metter in chiaro come Gozzano abbia rotto con la tradizione dannunziana, ma si sia poi rivelato incapace di proseguire sulla strada del rinnovamento poetico. Gozzano si fermò ma altri, venuti dopo di lui, avrebbero potuto proseguire per la stessa strada e liberarsi del «tardo romanticismo letterario»² del *Poema paradisiaco*. Sapendo che per Montale i termini “romanticismo letterario” e “simbolismo” sono strettamente collegati, secondo l'intuizione giovanile annotata nel *Quaderno Genovese*, ne consegue che Gozzano abbia indicato, a chi fosse in grado di accorgersene, la via per spicciarsi dal simbolismo *tout-court*³.

Insomma, prendendo alla lettera il passaggio citato all'inizio potremmo pensare che Montale avesse trovato nella poesia di Gozzano un'influenza precisa, un passaggio illuminante, un salvacondotto testuale che lo avesse ispirato a lasciarsi alle spalle a sua volta un Vate rappresentato come funzionale sineddoche dell'esperienza simbolista italiana. Tale lettura

² Ivi, SM, p. 1281.

³ Così scrive il ventenne Montale: «Il simbolismo non è che il romanticismo che prende coscienza *artisticamente* di sé. Il romanticismo ebbe ed avrà sempre più una coscienza spirituale di sé stesso; occorre ora che coscientemente si esteri su un'arte individualistica e spregiudicata; col simbolismo si è cominciato. Il romanticismo è insomma una corrente, una rivoluzione *psichica* la cui oggettivazione *cosciente* e *artistica* avviene col Simbolismo. Il primo è dunque un movimento *spirituale*; il secondo un movimento *artistico* figlio del primo» (E. MONTALE, *Quaderno Genovese*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* (= AMS), a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1304).

aiuterebbe a rispondere alla domanda implicita nel titolo del ricordo montaliano: «trent'anni» da quando? Non certo dalla morte di Gozzano, dato che l'articolo è del 1951; del resto l'articolo non è contemporaneo alle celebrazioni pubbliche, ce ne avverte l'autore. Forse, nel 1951 sono passati trent'anni da quando Montale trovò in Gozzano non solo una lettura giovanile consigliata dalla sorella Marianna, non solo un'anima congeniale, ma l'ispirazione per un preciso percorso di rinnovamento poetico. Questo porterebbe a pensare che, intorno al 1921, Montale – leggendo Gozzano – abbia percepito l'inattualità e i limiti della parola dannunziana e della poesia simbolista. Se ciò fosse vero, dovremmo poter osservare un cambiamento significativo nella produzione montaliana nel 1921 o negli anni limitrofi, un abbandono del modo simbolico in favore di una sperimentazione espressiva nuova; e dovremmo, idealmente, trovare un punto di contatto, un appiglio testuale in comune tra la poesia di Gozzano e quella di Montale che certifichi il passaggio del testimone.

Le pagine che seguono, dopo aver specificato la funzione del tropo simbolico nei poeti del canone italiano che più hanno influenzato il giovanissimo Montale, e dopo aver evidenziato gli elementi simbolici presenti nei suoi versi giovanili, propongono un'analogia testuale tra il 'quatrifoglio' della *Via del rifugio* e il croco di *Non chiederci la parola...* Il quadrifoglio di Gozzano, un elemento simbolico dannunziano usato in chiave anti-simbolista, è in evidente rapporto con il croco, anch'esso dannunziano, che nella prima dichiarazione di poetica di Montale richiama e contemporaneamente annulla la 'parola' simbolista.

1. La funzione sineddolica del simbolo

L'alienazione specifica dell'autore primonovecentesco può essere intesa in senso sociale, e in Italia basterebbe pensare all'opera e alla figura di Corazzini, Campana, Sbarbaro⁴; ma nel caso di Montale deve anche essere

⁴ Il concetto di *Entfremdung* può aiutare a comprendere il mutamento della figura dell'autore in seguito alla seconda rivoluzione industriale, e alla conseguente filosofia della crisi: ma l'*Entfremdung* utile a descrivere l'esperienza poetica del Novecento europeo non può essere considerata unicamente nel senso originario di contraddizione tra esistenza e natura degli esseri umani causata da motivi economici. L'idea di alienazione descritta da Karl Marx nei *Manoscritti economici e filosofici* (1844) è stata recentemente oggetto di interessanti revisioni speculative in campo sociologico e filosofico: cfr. P. V. ZIMA, *Entfremdung: Pathologien der postmodernen Gesellschaft*, Tübingen, A. Francke Verlag, 2014; R. JÄGGI, *Entfremdung: Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems* (2005), Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016.

considerata in senso strettamente retorico, nel passaggio a diverse modalità espressive che della frammentazione dell'io lirico sono conseguenza: prima fra tutte, il rifiuto del tropo simbolico. Il simbolo del poeta romantico (che qui equivale a dire, il simbolo del poeta simbolista, seguendo l'intuizione citata in nota 3) realizza la contiguità e la compenetrazione tra esterno e interno, l'evocazione di una realtà in cui l'ambiente naturale (esterno) può dare forma e senso (intimo, interno) all'identità. Il simbolo, inteso come espressione dell'accordo tra la funzione semantica e la funzione rappresentativa del linguaggio, ha una funzione sineddotica, perché è necessariamente parte del tutto che rappresenta⁵.

Tale romantica corrispondenza raggiunge la massima espressione negli esperimenti poetici del simbolismo maturo, non solo italiani – si pensi al Blake di *The Lamb*, che unisce io lirico, divinità, e creato nel tropo canonico dell'*agnus Dei* – ma, certamente, anche italiani. L'aspirazione ad un vitalismo universale in armonia con la natura è alla base della lettura panica della stagione alcionica della poesia dannunziana⁶; però D'Annunzio non è il solo, al volgere del secolo, ad utilizzare il tropo simbolico per rappresentare la fusione tra elemento umano ed elemento naturale: si consideri la celeberrima *X Agosto* di Giovanni Pascoli, pubblicata nel 1896:

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché si gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto:
l'uccisero: cadde tra i spini;
ella aveva nel becco un insetto:
la cena dei suoi rondinini.

Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;
e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.

⁵ Cfr. P. DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 207.

⁶ Il rapporto tra D'Annunzio e il simbolismo è ancora oggetto di vivace discussione. Per gli scopi di questo saggio si fa riferimento al simbolismo dannunziano "biologico e antiplatonico" definito da E. RAIMONDI, *Il D'Annunzio e il simbolismo*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 25-64.

Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole in dono.

Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

La poesia, in rapporto sineddotico con l'intera raccolta che la contiene, appunto dedicata al padre, trae simboli dal mondo naturale per esprimere la (disperata) condizione umana. La 'X' nel titolo, la croce che designa la data, è anche la prefigurazione (visiva e appunto simbolica) del chiasmo che nel testo stringe uomo divinità e natura. La costruzione a chiasmo è ribadita al verso nove: dove la forma peculiare della rondine caduta ad ali spalancate (a croce, appunto: Pascoli, altrove, preferisce nominarla con il sinonimo "balestruccio", che mette in risalto la silhouette del volatile) collega il sacrificio dell'animale a quello cristico. La rondine di Pascoli, come l'agnello di Blake, riunisce in sé umano divinità e creato. La relazione tra il piano terreno e quello divino è anticipata nell'*adnominatio*, dove l'interlocutore, San Lorenzo, è invocato a certificare la partecipazione del cosmo alla sofferenza terrena; non a caso la prima e l'ultima strofa abbracciano il testo, come il cielo abbraccia la terra nell'esprimere il proprio cordoglio.

Nelle quattro strofe interne, gli elementi in relazione chiasmatica ribadiscono ossessivamente la condizione di identità tra umanità e natura; la rondine/figura cristica è anche figura del padre, simbolo della di lui umanità e generosità, del suo farsi carico delle necessità della famiglia. La narrazione del crudele sacrificio di entrambi, le relazioni tra nido e tetto, tra insetto e bambole, sono rinforzate dall'alternanza di ripetizione ed opposizione delle strofe. La sesta strofa riprende la prima, come notato, con l'intenzione di fornire una chiusura (intesa sia come *closure* al lutto che come conclusione al testo); la quarta strofa riprende la seconda, e la quinta richiama la terza, ma a distici invertiti. Le strofe si rispecchiano,

invertite (non è forse il rispecchiamento, necessariamente, un'opposizione?) e il risultato finale è la costruzione di un testo che, semanticamente e geometricamente, essenzializza il tropo simbolico della compenetrazione tra umano, divino e naturale; né più né meno di quanto avviene nella famigerata *Alcyone* dannunziana, libro in cui la divina fanciulla Ermione si fa creatura terrestre e il suo stato ninfale serve da esempio all'io lirico per raggiungere lo stato di totale (letteralmente: panica) comunione con la natura:

E immersi
noi siamo nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione⁷.

La stessa struttura dei versi esprime un'unione insolubile: la ripetizione delle sibilanti, delle dentali, delle velari, delle gutturali lega protagonisti e «spirto silvestre» in un nodo di Gordio. La relazione tra volto e foglie, tra capelli e arbusti fioriti viene ribadita nella strofa seguente, dove Ermione rispecchia (quindi inverte) il gesto di Dafne nelle *Metamorfosi*:

[...]; non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca⁸.

Contrariamente alla narrazione ovidiana la ninfa di D'Annunzio non intende fuggire il suo Apollo, e uscendo dalla corteccia («scorza») si umanizza per andargli incontro. La metamorfosi non segnala un distacco, né

⁷ G. D'ANNUNZIO, *La pioggia nel pineto*, vv. 52-64, in Id., *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori, 1988, p. 81.

⁸ Ivi, vv. 99-101, p. 83.

dall'amante né da una condizione a dispetto dell'altra, anzi ne sottolinea la continuità; le metafore proseguono l'opera di collegamento tra umanità e natura nei versi seguenti. Il cuore è una «pesca intatta», gli occhi e i denti sono, rispettivamente, laghetti e mandorle:

E tutta la vita è in noi fresca
 aulente,
 il cuor nel petto è come pesca
 intatta,
 tra le pàlpebre gli occhi
 son come polle tra l'erbe,
 i denti negli alvèoli
 son come mandorle acerbe.
 E andiam di fratta in fratta,
 or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c'intrica i ginocchi)
 chi sa dove, chi sa dove!⁹

Gli aggettivi «congiunti» e «disciolti» si riferiscono ad Ermione e all'io lirico, alternativamente legati e liberi non solo l'uno dall'altro ma dalla natura circostante, come spiega la parentetica. Altri esempi potrebbero essere proposti: ma basteranno questi due, in virtù della loro risonanza nel canone letterario italiano, ad esemplificare come le pur differenti poetiche tardo-romantiche siano legate dalla persuasione della convergenza tra elemento umano ed elemento naturale, e come questa convergenza trovi logica espressione nella funzione sineddotica del simbolo.

2. Montale panico e con-fuso

Anche il giovane Eugenio Montale – come il diciassettenne Gozzano, autore delle *Primavere romantiche* – aspirava ad essere un poeta simbolista: lo capiamo dagli appunti lasciati nel *Quaderno Genovese* in cui elogia direttamente e indirettamente i prediletti autori francesi¹⁰, oltre ad annotare

⁹ Ivi, vv. 102-115, pp. 83-84.

¹⁰ Tra i numerosi esempi: «Arthur Rimbaud è del resto, mi son convinto, un autore straordinario, un colosso» (*Quaderno Genovese*, AMS, p. 1294); e quindi, giudicando l'ultimo libro letto di Giovanni Papini: «Papini: *La Paga del Sabato*. Sciocchezze, ma buonissimo il capitolo: *Ciò che dobbiamo alla Francia*. Le dobbiamo tutto infatti! Io poi ... tuttissimo ...» (ivi, p. 1296).

impressioni illuminanti: si leggano, insieme al tentativo intitolato *Canto simbolico*¹¹, le riflessioni scritte tra il 14 e il 20 febbraio 1917: «Scogliere persichine di nubi galleggiano sul mare diafano del cielo, e sciami quadrangolari di uccelli vi si dirigono, illusi [...]»; «Fiume: le ripe che strapiombano, incassate e ferruginose, svolgono e svolgono la gran matassa verdighiacciata delle acque...»¹². Nonostante in seguito Montale abbia cercato di minimizzare il suo giovanile interesse per la poesia d'oltralpe, per mettere in risalto invece l'influenza della filosofia contingentista e post-idealista¹³, una lettura dei versi scritti tra il 1916 e il 1923 rivela, come è noto, una forte influenza simbolista su temi toni e strutture; e se ciò non bastasse ci sarebbe anche la testimonianza della sorella Marianna la quale, dopo aver trascritto per l'amica Ida l'altrimenti perduta *Ritmo* (1917), riferisce che il fratello minore sta scrivendo «tante, tante [poesie] dove c'è del buono e del meno buono; subisce l'influenza dei francesi, molto, Rimbaud, Baudelaire e altri»¹⁴. Tra gli "altri" dobbiamo certamente includere Paul Valéry: F. R. Leavis testimonia che Montale, quasi ottantenne, ricordava ancora a memoria *Le cimetière marin*, uno dei pre-testi degli *Ossi di seppia*¹⁵.

Nei primi tentativi montaliani l'influenza del simbolismo panico appare evidente: consideriamo la sequenza degli *Accordi*, pubblicata da Gobetti su «Primo Tempo» nel giugno 1922 ma scritta, se dobbiamo credere all'au-

¹¹ «*Canto simbolico* / Come si sbraccia il mare! // Forse per afferrare / quei quattro o cinque gabbiani / che zig-zagano in alto / lontani. // Grandi braccia di spuma e di smeraldo / sotto il caldo. // E afferran l'aria soltanto!!!!» (ivi, p. 1293). La personificazione del mare che «si sbraccia» è prodromica alla (tentata e in ultimo delusa) personificazione del mare-padre in *Mediterraneo* e in altre poesie degli *Ossi*.

¹² Ivi, pp. 1289 e 1290-91.

¹³ Così in *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, 1946: «Dei simbolisti francesi sapevo quanto si può caprine dall'antologia del Van Bever e del Léautaud; più tardi lessi molto di più. Quelle esperienze erano già in aria, tuttavia; note anche a chi non conoscesse gli originali» (in E. MONTALE, AMS, p. 1480). Cfr. *Poètes d'aujourd'hui. Morceaux choisis*, a cura di A. Van Bever e P. Léautaud, Paris, Société Mercure de France, 1900.

¹⁴ M. MONTALE, *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Z. Zuffetti, Milano, Ancora, 2006, p. 372.

¹⁵ F. R. LEAVIS, *Xenia*, in E. MONTALE, *New Poems*, New York, New Direction Books, 1976, p. xxiv: «What makes [Montale's poetry so peculiarly] congenial I can begin to suggest by recalling the occasion when, a couple of years ago, I had the honour, at Milan, to meet Montale. How it was that someone present came to quote 'Le cimetière marin' I can't now remember, but Montale and I found ourselves reciting, in relays, Valéry's poem».

tore, immediatamente dopo il ritorno dal fronte¹⁶. Il titolo stesso della sequenza rimanda all'uso simbolista della sinestesia, riferendosi agli accordi emessi dagli strumenti musicali a cui si dà voce nella suite; ma rimanda anche all'accordo tra l'io dell'adolescente (di cui vengono esplorati "sensi e fantasmi", spiega il sottotitolo) e la natura che la circonda¹⁷. I sette testi in successione raccontano l'iniziale inquietudine della protagonista, la sua speranza vitalistica (espressa in *Violini* e *Violoncelli*) minacciata prima dai toni gravi del contrabbasso (nel terzo componimento) e poi, dopo la musicale occasione notturna impersonata da flauti e fagotti, dopo la prosopopea dell'oboe, espressa ottativamente dalla voce del corno inglese e quindi asserita, esclamata dagli squillanti ottoni. Nell'ultimo testo la primavera della vita e la primavera del mondo coincidono nella fanfara, e il parentetico commiato («Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita») insiste nel collegare la *Vita* all'*Unissono*, il momento in cui tutti gli strumenti suonano, appunto, in accordo. Il Montale degli *Ossi brevi* avvertirà progressivamente il senso della crisi tra l'umano e l'ontologico, come hanno notato Cataldi e d'Amely: «all'armonia del rapporto tra soggetto e paesaggio, cui dappprincipio si allude nostalgicamente, subentrano la frattura, il senso di non appartenenza, il contrasto»¹⁸. Ma l'autore degli *Accordi*, benché già provato dall'esperienza terribile delle trincee, non ha ancora imparato a fare a meno della sinestesia.

La suite è aperta da un dubbio: l'adolescente, la quale si esprime in un forbito lessico pascoliano, lamenta la varietà di scelta offertale dalla giovane età: «Gioventù troppe strade / distendi innanzi alle pupille / mie smarrite» (vv. 1-3). Incerta sulla strada da percorrere, la protagonista si ferma, in attesa di un miracolo.

Sono qui nell'attesa di un prodigio
e le mani mi chiudo nelle mani.
Forse è in questa incertezza,

¹⁶ «Primo Tempo», prima serie, n. 2, pp. 37-41; cfr. la lettera a Giacinto Spagnoletti in G. SPAGNOLETTI, *Preistoria di Montale*, in *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966, p. 121, *et infra*.

¹⁷ Romano Luperini analizza gli elementi musicali negli *Accordi*, in *Ministrels*, in *Caffè a Rapallo e Arsenio* per concludere che l'abbandono dell'"accordo" musicale è sintomatico dell'abbandono del modo simbolista: «Congedo dalla musica e congedo dal simbolismo – da una poesia di sensazioni impressionistiche – vanno di pari passo». Cfr. R. LUPERINI, *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012, p. 96.

¹⁸ P. CATALDI e F. D'AMERY, Introduzione a *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003, p. CXVI; per il tema in oggetto cfr. le pp. CXIV-CXIX.

mattino che trabocchi
dal cielo,
la più vera ricchezza e tu ne innimbi
tutto che tocchi!¹⁹

I lettori degli *Ossi* e di *Le occasioni* sono rassegnati al fatto che la speranza del prodigio andrà, tranne che in rare eccezioni, delusa. Qui invece l'attesa è premiata: non appena l'adolescente ha terminato di pregare («le mani mi chiudo nelle mani»), si rende conto del fatto che la «vera ricchezza» risiede proprio nella gioventù e nel suo potenziale. Il collegamento tra lo stato d'animo e gli elementi naturali è evidenziato dalle rime (incertezza: ricchezza; trabocchi: tocchi), e quando il prodigio avviene, realizza un “accordo” con l'elemento naturale:

Occhi corolle s'aprono
in me – chissà? – o nel suolo:
tutto vaneggia e nella luce nuova
volere non so più né disvolere²⁰.

I versi identificano occhi e fiori, “io” e natura, mentre la luce dell'alba abbacina la prospettiva del soggetto annullandone la volontà. Questo stato di perfetta comunione con il mondo circostante è, ora lo capiamo, il miracolo che si stava aspettando:

Solo
m'è dato nel miracolo del giorno,
o cuore fatto muto,
scordare gioie o crucci,
ed offrirti alla vita
tra un mulinare arguto
di balestrucci!²¹

L'alba dovrebbe essere “miracolosa” in senso strettamente etimologico, in quanto la luce del sole consente l'atto della visione; invece l'arrivo della luce porta con sé l'istante in cui l'adolescente vede il mondo “vaneggiare”. Vede invano: il sembiante fenomenico svanisce e lei si ritrova in uno

¹⁹ E. MONTALE, *L'Opera in Versi* (= OV), a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 765, vv. 10-16.

²⁰ *Ibidem*, vv. 17-20.

²¹ *Ibidem*, vv. 21-27.

stato di sospensione simile a quello rintracciabile nelle prime tre strofe di *Meriggiare*... che del resto, sempre a dar fede all'autore, precedono di poco la composizione di questi versi. Il miracolo dà licenza di scordare, dimenticare «gioie e crocci» nel momento in cui svanisce anche la volontà.

Nel secondo poema della serie leggiamo la prosopopea dei *Violoncelli*, i quali intonano nientemeno che il canto d'Amore. Il dio d'Amore, personificato, parla all'adolescente tramite gli strumenti «echi della sua voce, timbri della sua gamma!» (v. 10), esortandola ad abbandonare la forma mortale per ascendere ad uno stato di perfetta armonia cosmica:

[...] La tua forma
più vera non capisce ormai nei limiti
della carne: t'è forza di confonderti
con altre vite e riplasmarti tutta
in un ritmo di gioia; la tua scorza
non t'appartiene più. Sarai
rifatta dall'oblio, distrutta dal ricordo,
creatura d'un attimo. E saprai
i paradisi ambigui dove manca
ogni esistenza: seguici nel Centro
delle parvenze: (ti rivuole il Niente!)²²

Il chiasmo – «rifatta dall'oblio, distrutta dal ricordo» (v.19) – è evidenziato ritmicamente da un martelliano che rallenta lo scorrere degli endecasillabi. Nomi e verbi sono evidentemente invertiti: ci aspetteremmo un oblio che distrugge, e un ricordo che rifa o ricrea, ma non l'opposto; qui, al «Centro / delle parvenze», troviamo un «Niente» che è tutto, un paradiso ambiguo dove la sparizione della realtà fenomenica costringe l'io ad abbandonare le spoglie mortali per assurgere alla «forma / più vera». L'adolescente, come già Ermione, abbandona la propria «scorza» per confondersi, anzi per con-fondersi, nell'unissono vitalistico e panico. La risemantizzazione del significante in Montale è sempre indicativa di una speciale rilevanza del significato: è così per le strade che ri-escono «agli erbosi fossi» de *I limoni* come per il desiderio di «ripartire» (cioè, condividere) di *Xenia I, 3*; anche in questo caso, il verbo risemantizzato costringe la nostra attenzione ad indugiare sulla *fusione* dell'io con le altre vite, ed asseconda il “capire” del periodo precedente nel suo significato ipoteticamente derivato dal latino *càpere*, contenere.

Nel terzo testo della suite, al contrabbasso è affidata l'antifona: si rivolge all'adolescente con voce grave per annunciarle che, lungi dal raggiungere «il fastoso dominio della vita universale» (v. 6), sarà invece imprigionata dalla realtà fenomenica:

Codesti i tuoi confini: quattro pareti nude,
da tanti anni le stesse;
e in esse
un susseguirsi monotono di necessità crude²³.

Similmente, in *Flauti-Fagotti* si racconta un'occasione mancata: il mondo osservato dall'adolescente aprendo la finestra non corrisponde a quello immaginato e desiderato, la musica sognata discorda dal rantolo del «mascherone di fontana» (v. 29); la chiusura della finestra con il conseguente "buio" esistenziale dell'ultimo verso sembra inverare la minaccia proferita dal contrabbasso: «non uscirai tu, viaggiatrice spersa, / dai limiti del 'Brutto'...» (vv. 7-8). Però, subito dopo, l'autorevole timbro dell'oboe ribadisce la possibilità del miracolo, l'esistenza delle «ore rare» in cui il flusso del tempo rimane sospeso permettendo alle apparenze di dissolversi e alla confusione della visione fa seguito la con-fusione tra elemento umano e elemento naturale:

Ci son ore rare
che ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare,
come le stinte
quinte
d'un boccascena, ad atto finito, tra il parapiglia.

I sensi sono intorpiditi,
il minuto si piace di sé;
e nasce nei nostri occhi un po' stupiti
un sorriso senza perché²⁴.

L'oboe annuncia una nuova evenienza del miracolo. In queste «ore rare» la realtà apparente oscilla fino a crollare, umiliandosi (nel senso primo di 'abbassandosi al livello del suolo') fino a scomparire. La metafora schopenhaueriana che paragona la sparizione del mondo sensibile alle

²³ OV, p. 767, vv. 1-4.

²⁴ OV, p. 770.

quinte teatrali anticipa l'immagine simile in *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, scritta nel luglio 1923. Però la voce dell'oboe parla al presente indicativo e descrive la scomparsa come una certezza, mentre l'altra poesia comincia con un avverbio dubitativo il cui senso di incertezza è rinforzato dal verbo coniugato nel futuro della possibilità; e mentre qui il miracolo è salutato con un sorriso appena un po' stupito, là il «nulla» è causa di terrore: «Vedrò [...] / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco»²⁵.

Anche nella sesta poesia della silloge, *Corno inglese*, leggiamo della desiderata consonanza tra il cuore dell'adolescente e l'elemento naturale, in questo caso il vento:

Il vento che stasera suona attento
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l'orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari
 reami di lassù! D'alti Eldoradi
 malchiusi porte!)
 e il mare che scaglia a scaglia,
 livido, muta colore
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annerà
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore²⁶.

Il cuore dovrebbe vibrare all'unisono con la natura, ma è «scordato». La dissonanza crea un contrasto con il titolo della serie; anche se la relazione non è esplicitamente esclusa, come in *Flauti-Fagotti*, il congiuntivo imperfetto reggente l'intero lunghissimo periodo («suonasse», v. 16) relega l'accordo nel piano del desiderio²⁷. Montale, rispondendo a Gia-

²⁵ OV, p. 40, vv. 2-4.

²⁶ OV, p. 11.

²⁷ Nell'opinione di Luperini è stato proprio il mancato accordo a motivare il recupero di questo testo: «non è certo un caso che *Corno inglese*, l'unico degli “accordi” a

cinto Spagnoletti che lo interrogava sul motivo del singolare ripescaggio di questo testo negli *Ossi*, era stato sibillino come al solito, limitandosi a confermare quanto già noto: di ritenere la sesta poesia «l'unica della serie che potesse staccarsi dal ciclo», evidentemente – ma il ragionamento è solo implicito – perché si distaccava dal «senso generale»; è cronologicamente il primo testo in cui si avverte il senso di non appartenenza, la tensione, la “discordia” tra l'io e il mondo circostante:

Il *Corno inglese* era l'unica della serie che potesse staccarsi dal ciclo: del quale mi dispiaceva, e tuttora mi dispiace, il senso generale e anche l'ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali (a parte quel po' di amido che vi si avverte qua e là). Devo dunque concludere che nel mio giovanile château d'eaux (così definì Lorenzo Montano la mia poesia) accanto a una vena più torbida, o addirittura dentro quella vena, si facesse strada assai per tempo la venatura più magra, ma più limpida degli *Ossi*²⁸.

A decretare l'accantonamento della suite, più che l'odore di amido, saranno state le incertezze metriche, la spericolata sintassi, l'anacronistica e goffa personificazione di concetti astratti (l'Amore, il Brutto), oltre alla consapevolezza che alcuni testi posteriori svolgono il tema della consonanza, sia affermata (*I limoni, Portami il girasole...*) che negata (*Forse un mattino...*, *Non chiederci la parola...*) con esiti formali più felici: e sappiamo quanto Montale tenesse ad evitare le ridondanze²⁹. Ma il ragionamento di fondo regge: e se già Franco Croce aveva osservato che negli *Ossi* il paesaggio ligure diventa presto il luogo da cui evadere³⁰, Piero Cataldi e

essere inserito nel primo libro, nasca proprio dall'impossibilità dell'accordo e anzi dalla constatazione dolorosa di una dissonanza fra il cuore (“scordato strumento”) e la natura» (R. LUPERINI, *Montale e l'allegoria moderna*, cit., p. 11).

²⁸ Lettera di E. Montale a G. Spagnoletti; cfr. G. SPAGNOLETTI, *Preistoria di Montale*, in *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 121-122.

²⁹ Così nell'*Intervista immaginaria*: «Un poeta non deve sciuparsi la voce solfeggiando troppo, non deve perdere quelle qualità di timbro che dopo non ritroverebbe più. Non bisogna scrivere una serie di poesie là dove una sola esaurisce una situazione psicologica determinata, un'occasione. In questo senso è prodigioso l'insegnamento del Foscolo, un poeta che non s'è ripetuto mai» (E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, AMS, p. 1478).

³⁰ Cfr. F. CROCE, *La primavera hitleriana e altri saggi su Montale*, Genova, Marietti, 1997, p. 177: «Il paesaggio ligure, il paesaggio dei ricordi d'infanzia e di giovinezza, che fa costantemente da fondale al primo libro di versi montaliano, non è insomma – come si aspetterebbe – un luogo caro dove rifugiarsi, non è il “porto sereno di saggezza” di cui si favoleggia in *Riviera*. In alcuni dei più memorabili componimenti di *Ossi* 1925 è (proprio all'esatto opposto) il luogo da cui evadere».

Floriana d'Amely hanno fatto della progressiva alienazione del soggetto riscontrabile negli *Ossi* un punto di forza del loro commento:

all'armonia del rapporto tra soggetto e paesaggio, cui dappprincipio si allude nostalgicamente, subentrano la frattura, il senso di non appartenenza, addirittura il contrasto. Il soggetto, dapprima felicemente integrato nell'indistinto naturale, ora ne è espulso³¹.

Gli *Ossi di seppia* sono il racconto di un'esperienza di passaggio attraverso una tradizione, oltre che la narrazione del movimento da un luogo geografico a un altro, da un'età a un'altra, da un modo di fare poesia legato ai tropi ed alle teorie romantiche all'esperienza di un io lirico moderno, adeguatamente spaesato e contraddittorio, inesorabilmente in marcia verso la nuova tradizione della modernità. Significativo a questo riguardo è il confronto tra le prime tre quartine di *Merigiare pallido e assorto...* (OV, p. 28) scritte nel 1916, con l'ultima strofa, riscritta nel 1923: nei vecchi versi l'io è indistinto nel paesaggio, immerso nella sospensione miracolosa del tempo espressa adeguatamente dai verbi all'infinito («merigiare» v. 1, «spiare» v. 6, «osservare» v. 9): l'infinito è l'unico modo verbale senza soggetto e senza tempo. L'ultima strofa è diversa dalle altre, sia perché comincia con un gerundio («E andando», v. 13), sia perché ha un verso in più, contenente l'unica rima irrelata del testo. Il gerundio indica una progressione nel tempo e nello spazio: l'io lirico, indistinto infinito immobile nelle prime tre quartine, ha ora cominciato a muoversi, e il movimento è sottolineato dalla rima irrelata «travaglio» al v. 15, che caratterizza la sua (la nostra) vita sia come tortura (lat. *tripalium*) che come viaggio (ingl. *travel*). Il processo di spaesamento che troviamo in *nuce* in *Merigiare...* struttura l'intero libro, anche se non è lineare né progressivo: anzi è ricco di contraddizioni, come l'«immoto andare» di *Arsenio* (OV, p. 81, v. 22).

Del resto Montale era consapevole del fatto che le diverse vene della sua ispirazione scorressero contemporaneamente una accanto all'altra, o addirittura una dentro l'altra. In *Portami il girasole che lo trapianti...* (OV, p. 32) il fiore dell'incipit ha ancora una forte connotazione simbolica, dato che funziona da antidoto al «terreno bruciato dal salino» del v. 2 e serve da guida verso il luogo dove «vapora la vita quale essenza» (v. 11), caratterizzando un testo in cui la tentazione panica è ancora evidente, in cui la sinestesia trasforma il fenomenico in colore e musica, in cui «svanire / è dunque la ventura delle

³¹ P. CATALDI E F. D'AMELY, Introduzione a E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003, p. CXVI.

venture» (vv. 7-8). Il fiore di cui si tratta nella coeva *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*³² invece ha perso ogni potere simbolico ed espressivo:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiara e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Nell'*Alcyone* dannunziano, e specificamente in *Il nome*, il fiore del croco era uno dei *señhal* di Ermione: «mi piace come un grappolo / d'uva nera il tuo nome, / come il fiore del croco / e la pioggia di luglio», aveva scritto il Vate³³. Ne *I canti di Castelvecchio* di Pascoli, invece, il croco nella poesia eponima raffigura l'autore tout-court: se non bastasse il consueto procedimento di identificazione con il mondo naturale a farcelo capire (*Il croco* ricorda molto *Il gelsomino notturno*), l'autore definisce questo fiore «il poeta / dei pascoli» e fuga ogni dubbio³⁴.

I crochi di D'Annunzio e Pascoli erano sbocciati nel campo semantico della con-fusione; il croco in *Non chiederci la parola...* si vede invece revocato ogni potere simbolico: la metafora lo lega alla parola negata, lo dichiara perduto, cioè fuori posto in una *waste land* dove il suo colore splendente lo pone in aperto contrasto con l'ambiente circostante. Montale sta descrivendo una nuova condizione umana, quella della generazione del '15, la cui identità è stata frantumata dall'esperienza della Grande Guerra: il loro spirito è diviso, come le parti della poesia che usano il "noi" sono divise dall'inserzione di una strofa che interrompe l'ordine logico

³² OV, p. 27; per la descrizione del manoscritto inviato a Francesco Messina in data 12 luglio 1923 che contiene *Portami il girasole che lo trapianti...*, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* e *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*, cfr. OV, p. 869.

³³ G. D'ANNUNZIO, *Il nome*, vv. 43-46, in *Alcyone*, cit., p. 88.

³⁴ G. PASCOLI, *Il croco*, vv. 10-11, in *I canti di Castelvecchio*, Firenze, Bemporad, 1907, p. 81.

della *dispositio* per creare un contrasto tra la figura di chi parla e quella dell'individuo franco e sicuro di sé, non disturbato dal *Doppelgänger* che il sole proietta sul muro scalinato. I parlanti vengono definiti in termini esclusivamente negativi: sono caratterizzati da quello che non hanno, da quello che non sono, da quello che non vogliono. Non posseggono la parola che li renderebbe capaci di elevare la propria condizione a simbolo, né la formula in grado di aprire al lettore nuovi orizzonti di conoscenza.

In un'intervista del 1968, Montale ha esplicitamente collegato la poesia al trauma della sua generazione: trauma dovuto all'orrore della guerra di trincea, ma anche filosofico e retorico:

In quella poesia si trattava del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia, *ore rotundo*. In sede, diciamo così, "filosofica" era anche il rifiuto di una spiegazione razionale, oppure fideistica, del mondo.

In che senso?

Non dimentichiamo che la mia generazione fu distrutta dalla Prima guerra mondiale. Io sono un superstite, uno di quelli che non ci hanno lasciato la pelle. La mia generazione si affacciava su un mondo in trasformazione, sentiva di non poggiare i piedi sul sicuro. Non sapeva dove sarebbe andata a finire. Sapeva soltanto ciò che non voleva. Non voleva retorica. Non voleva contraffazioni. Non voleva contrabbandi. Non voleva falsificazioni. Era il rifiuto di un'arte poetica che consideravamo superata³⁵.

Si capisce quindi come la citazione e la contemporanea negazione del simbolo di derivazione dannunziana rappresenti un'esplicita presa di distanza dalla poesia simbolista in generale. L'*Entfremdung* montaliana si manifesta tanto in questa negazione, quanto nel rifiuto di accogliere negli *Ossi* il fragoroso unisono dei panici *Accordi*. Ma se il rifiuto del simbolo, il rifiuto cioè della parola in grado di aprire mondi nuovi all'io lirico e al suo lettore si può considerare un fatto generazionale – uno degli elementi di passaggio dalla lirica romantica a quella modernista – il significato particolare del croco in *Non chiederci...* è talmente idiosincratico da meritare un'osservazione più accurata.

3. Montale lettore di Gozzano

Un meccanismo analogo di negazione-nella-citazione era stato realizzato non molti anni prima da Guido Gozzano: la funzione del croco in *Non*

³⁵ E. MONTALE, *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo (1968)*, intervista a cura di A. Millo, AMS, p. 1680.

chiederci... ricalca con tale precisione quella del "quatrifoglio" della *Via del rifugio* da indurre a pensare che quest'ultimo ne sia, con ogni probabilità, il diretto antecedente. Si ricorderà che Gozzano, nel testo proemiale della *Via del rifugio*, aveva esplicitamente aperto una polemica contro la poetica simbolista, sia pascoliana che dannunziana. D'Annunzio, nel "Commiato" dell'*Alcyone*, aveva rappresentato Pascoli («il figlio di Virgilio ad un cipresso / tacito siede», vv. 125-126) nell'atto di raccogliere un quadrifoglio per farne un segnalibro in un volume delle *Bucoliche*, o forse dell'*Eneide*:

Forse il libro del suo divin parente
sarà con lui, sui suoi ginocchi (ei coglie
ora il trifoglio aruspice virente
di quattro foglie

e ne fa segno del volume intonso,
dove Titiro canta? O dove Enea
pe' meati del monte ode il responso
della Cuma?)³⁶

Gozzano all'inizio della poesia eponima del primo libro aveva invece rifiutato di cogliere il quadrifoglio della poesia simbolista, preferendo invece comporre versi con l'aiuto delle filastrocche cantate dalle «bimbe di [sua] sorella»³⁷:

*Trenta quaranta,
tutto il Mondo canta,
canta lo gallo
risponde la gallina...*

Socchiusi gli occhi, sto
Supino nel trifoglio,
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò³⁸.

³⁶ G. D'ANNUNZIO, *Commiato*, vv. 133-140, in *Alcyone*, cit., p. 337.

³⁷ G. GOZZANO, *La via del rifugio*, v. 16, in *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1956, p. 5.

³⁸ *Ibidem*, vv. 1-8; la quartina ai vv. 5-8 è ripetuta identica ai vv. 69-72. Così Bruno Porcelli: «D'altra parte, Gozzano nella citata *La via del rifugio*, col non voler cogliere l'aruspice quadrifoglio, stabilisce le distanze fra sé e «l'ultimo figlio di Virgilio, / prole divina», giusta la figurazione del *Commiato* alcyonio, ove il Pascoli coglie «il trifoglio aruspice virente di quattro foglie» per farne segno nel volume di Virgilio; ancora fra sé e D'Annunzio, quando afferma di voler stare «resupino sull'erba», «estranio / ai casi

Il rifiuto di cogliere il quadrifoglio è un elemento importante della poesia, e Gozzano vi ritorna più volte: «Resupino sull'erba / (ho detto che non voglio / raccorti, o quatrifoglio) / non penso a che mi serba // la Vita» (vv. 37-41). Il simbolo rappresenta certamente una tentazione, un desiderio a cui, però, bisogna saper rinunciare, perché l'atarassia è l'unico mezzo per evitare il vituperio dell'esistenza:

La Vita? Un gioco affatto
 Degno di vituperio,
 se si mantenga intatto
 un qualche desiderio.

Un desiderio? Sto
 Supino nel trifoglio
 E vedo un quatrifoglio
 Che non raccoglierò³⁹.

Il prato di trifogli descritto dal poeta di Aglié non è «polveroso», la sua presa di distanza dal tropo simbolista non è *Entfremdung*; tuttavia il quadrifoglio utilizzato come figura della negazione del simbolo è in evidente relazione con il croco di Montale, come il primo un significante di ascendenza dannunziana e pascoliana reinterpreted quale negazione della possibilità simbolica. La funzione svolta nei rispettivi testi è talmente coincidente da lasciar pensare che non si tratti di una coincidenza.

A cavallo del secolo, con l'esaurirsi della spinta simbolista che aveva fatto di Parigi la capitale culturale dell'Europa, e poi più ancora durante l'esperienza della prima guerra mondiale, ogni *auctor* lirico ha dovuto confrontarsi con la filosofia della crisi che investì positivismismo e idealismo (un fenomeno pienamente europeo: un disagio percepito nelle diverse nazioni da Nietzsche, Bergson, James, Michelstaedter), con le contempo-

della vita» (si augurava di giacere «resupino» sull'erbame, ma non certo estraneo ai casi della vita, il poeta pescarese nello stesso *Commiato*); e infine fra sé e l'uno e l'altro vate, perché, negando il valore dell'«ansimar forte / per l'erta faticosa», vanifica il salire dei due, innalzati da «una immortale ansia», per le opposte balze del monte della Gloria» (B. PORCELLI, *Nomi nella lirica di Gozzano e dintorni (con Ermione, Arsenio, Dafne, Arletta)*, «Il nome del testo, Rivista internazionale di onomastica letteraria», numero monografico su "Onomastica nella letteratura e onomastica dalla letteratura tra Ottocento e Novecento", Atti del VI Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura, Università di Pisa 17-18 febbraio 2000, I-II, 2001, p. 147).

³⁹ G. GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 165-172, in ID., *Opere*, cit., p. 11.

ranee rivoluzioni scientifiche e tecnologiche, e con i sentimenti apocalittici diffusi in Europa dopo lo shock dovuto alla prima guerra meccanizzata⁴⁰. Conseguentemente, in Italia furono abbandonate «l'“aura” e l'“aureola” di Pascoli e D'Annunzio, [...] la loro elevazione della Bellezza e dell'Arte a valori assoluti»⁴¹.

Tuttavia, anche se il declino della poesia simbolista e la generale preferenza per una poetica dell'oggetto possiedono un quoziente di inevitabilità storica, l'approdo di Montale alla prospettiva modernista, una prospettiva che costringe all'abbandono del Bello (e del Brutto) scritto con la maiuscola, rivela una cosciente scelta metapoetica: Montale avvertì l'inadeguatezza dei modelli importati dalla tradizione e cercò consapevolmente un'altra strada o, per usare le sue parole, un'altra vena, scegliendo di *attraversare* la tradizione nel modo che Gozzano gli aveva indicato, di proseguire lungo la via del rifiuto del simbolo. Gozzano già nel 1907 rinunciò a raccogliere un quadrifoglio; Montale nel periodo generativo degli *Ossi* (e data *ante quo*, ovviamente, il 1923) rifiutò di fare poesia con la parola-croco. Potrebbe essere questo l'anniversario ricordato dal poeta ligure, trent'anni dopo, sulle pagine del *Corriere della Sera*.

⁴⁰ Così scriveva Sergio Solmi a proposito del periodo immediatamente successivo alla Grande Guerra: «Sotto l'aggressione selvaggiamente speculativa d'uno Einstein, sotto l'analisi sperimentale degli altri grandi scienziati moderni, il mondo della fisica classica, su cui poggiava, magari inconsapevolmente – e tanto più solidamente quanto inconsapevolmente – la visione tradizionale dell'universo, è andato in pezzi» (S. SOLMI, *Il mattino dei maghi* (1963), in *Saggi sul fantastico*, Torino, Einaudi, 1978, p. 112). Cfr. anche M. CACCIARI, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1978; T. EAGLETON, *Culture and the Death of God*, New Haven and London, Yale University Press, 2014.

⁴¹ Cfr. R. LUPERINI, *Insegnare il Novecento: il Modernismo* (2 febbraio 2013), in <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/blog/interpretazione/83-insegnare-il-novecento-modernismo.html>, controllato il 16 febbraio 2018.

IL PARADISO DELLA MECCANICA. SINISGALLI E GALILEO

ABSTRACT

Nel contributo si affronta il rapporto tra scienza e letteratura a partire da un pezzo che, nel quarto centenario della nascita, Leonardo Sinisgalli dedica a Galileo Galilei e pubblica nella rivista «Successo»; viene considerata l'attenzione che, lungo l'intero arco della sua vicenda intellettuale, il poeta ingegnere lucano rivolge allo scienziato pisano, come testimoniano numerosi riferimenti in prose e versi. Sinisgalli legge originalmente la figura e le opere di Galileo, cogliendo il valore più alto del suo lascito nella strabiliante capacità di analisi piuttosto che nella creazione di una prosa scientifica esemplare.

The article deals with the relationship between science and literature starting from a text that Leonardo Sinisgalli dedicated to Galileo Galilei on the fourth centenary of the Pisan scientist's birth, and published in the magazine «Successo». The article considers the attention that the Lucanian engineer poet devoted to the seventeenth-century scientist during his entire intellectual experience as testified by numerous references in prose and poetry. Sinisgalli originally read Galileo's personality and works, capturing the highest value of his legacy in his amazing capacity for analysis rather than in the creation of exemplary scientific prose.

PAROLE CHIAVE: scienza, letteratura, Galileo, Sinisgalli.

KEYWORDS: Science, Literature, Galileo, Sinisgalli.

0. *Le ragioni di un recupero*

Assai intensa è stata l'attenzione rivolta dalla critica alle affinità tra Leonardo Sinisgalli e Leonardo da Vinci, del quale il poeta ingegnere lucano ha riproposto in pieno Novecento la varietà di interessi unitamente alla ricchezza degli sviluppi. Meno battuto è stato invece il lungo percorso di continuativa applicazione alla lettura e interpretazione degli scritti e del pensiero di Galileo compiuto da Sinisgalli nell'arco della sua intera avventura intellettuale. Ne danno riscontro versi e prose, queste ultime differenziate tra appunti occasionali e più organiche annotazioni.

A colmare perciò una lacuna della critica, si è voluto qui proporre un

testo sinisgalliano sconosciuto, pubblicato in rivista verso la metà degli anni Sessanta, quelli del «guado», per richiamare il titolo di una poesia dell'*Età della luna*, la raccolta di poco anteriore che rende manifesta al lettore la perdita della facilità e della pienezza espressive degli anni giovanili¹. Lo scritto conferma Sinisgalli lettore sottile e problematico: alla perspicacia analitica nel riepilogare i traguardi scientifici galileiani si aggiunge una spiccata sensibilità per la vicenda umana dello scienziato pisano, dolente emblema di una modernità non ancora pronta ad essere recepita. Il testo, pubblicato per intero in appendice, viene qui collocato nel solco di alcune delle molte pronunce sinisgalliane in merito a Galileo, a partire dal *Quaderno di geometria* fino a *Mosche in bottiglia*.

1. Il «Successo» di Galileo

In occasione del quarto centenario della nascita di Galileo, il mensile «Successo» allestisce una sezione dedicata allo scienziato internamente al numero uscito nel marzo 1964. All'iniziativa partecipa anche Sinisgalli, con il pezzo *L'eredità di Galileo non è nella parola ma nel numero*²: titolo assai provocatorio, considerata la lunga e autorevole tradizione di studi volta a rimarcare l'incidenza del modello linguistico galileiano non soltanto nello stretto raggio dei discepoli e nello specifico ambito della prosa scientifica.

Edito da Aldo Palazzi, «Successo» è nella sua prima serie, avviata nel '58, periodico di attualità con una certa propensione per alcune tematiche dell'economia; diviene poi dalla seconda serie – avviata con la medesima gestione dal maggio del 1967 – rivista dal carattere più marcatamente economico, volta a documentare, come si legge nell'editoriale del maggio '68, lo sviluppo «quasi rivoluzionario del Paese»³, il nuovo aspetto dell'Italia prodotto dal fenomeno dell'industrializzazione che ha esiti anche sul piano culturale. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, dopo la ricostruzione postbellica, sono diverse infatti le imprese italiane che promuovono e diffondono cultura e arte, nello sforzo di elaborare uno «stile industriale» capace di armonizzare il dialogo tra cultura umanistica e cultura tecnico-scientifica⁴. La vicenda intellettuale e lavorativa di Sinisgalli in questo

¹ L. SINISGALLI, *Il guado*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 2020, p. 198 (tutte le citazioni di testi poetici sono tratte da questa edizione).

² ID., *L'eredità di Galileo non è nella parola ma nel numero*, «Successo», VI, 3, 1964, p. 43.

³ Lo ricorda M. G. GIORDANO in *La sociologia del lavoro e della organizzazione attraverso i suoi periodici (1968-1973)*, Milano, Franco Angeli, 1982, p. 82.

⁴ Cfr. C. VINTI, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Venezia, Marsilio, 2007.

contesto diviene esemplare, sia per le opportunità professionali vissute con grande impegno nel coniugare le due culture sia per la straordinaria varietà di fonti e riferimenti che alimentano la sua convinta fiducia nel dialogo tra scienza e poesia.

Nelle pagine di «Successo» si parla di economia, cinema, arte, attualità, politica, letteratura e scienze, con giornalisti e scrittori del calibro di Enrico Mattei, Guido Vergani, Giancarlo Vigorelli e Franco Vegliani. A dirigere la rivista è Arturo Tofanelli, amico di Sinisgalli fin dagli anni Trenta trascorsi a Milano, la «truce città dei panettoni e degli inverni melmosi rallegrati dalle pubblicità al neon dei negozi novecento» che presto si fa «promettente impasto», anche grazie a certo «contenuto umano»⁵. «Successo» è un'altra delle iniziative editoriali che vedono uniti i nomi di Sinisgalli e Tofanelli: vale qui ricordare anche il settimanale «Tempo», di cui dal '46 al '69 quest'ultimo è direttore (ma vi collabora da prima) e dove fa scuola per alcune intuizioni tra cui il contributo di scrittori di punta, come lo stesso Sinisgalli che vi pubblica le sue cronache d'arte per più di un ventennio⁶. Senza dire che con Tofanelli, e Giuseppe Eugenio Luraghi, Sinisgalli ha condiviso tra il '48 e il '52 l'avventura della rivista «Pirelli», il periodico che ha messo in relazione il «mondo della gomma» con quello altrettanto elastico dei suoi pensieri⁷; e che il nome di Luraghi sta di fianco a quello di Tofanelli anche nella fase di avviamento di «Successo», che «guarda con attenzione al modello americano di "Fortune"»⁸.

A legare Tofanelli e Sinisgalli, oltre alla manifesta convergenza di interessi che sbocca in avventure intellettuali miliari nella storia culturale novecentesca, vi è anche un profondo legame di amicizia, da quelle evidentemente nutrito: ne è prova il fatto che lo scrittore giornalista toscano è – con Velso Mucci, Arnaldo Beccaria e Raffaele Carrieri – dedicatario dei dieci dialoghetti dell'*Indovino*, caparbiamente scritti da Sinisgalli nell'estate

⁵ A. TOFANELLI, *Ricordo di un'antica pagina*, «La Fiera Letteraria», 20 febbraio 1947; ora si legge in F. VITELLI, *La lanterna negli anfratti*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2017, pp. 114-115.

⁶ Alcune delle cronache d'arte di Sinisgalli pubblicate nelle pagine del «Tempo illustrato» si leggono in L. SINISGALLI, *I martedì colorati*, Genova, Immordino Editore, 1967.

⁷ L. SINISGALLI, 1948-1952, in Id., *Pneumatica*, a cura e con introduzione di F. Vitelli, Salerno, Edizioni 10/17, 2003, p. 75.

⁸ P. ROSSI, *Sinisgalli e Luraghi pionieri della comunicazione*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli, con la collaborazione di G. Dell'Aquila e L. Pesola, Stony Brook, New York-Salerno, Forum Italicum Publishing-Edisud Salerno, 2012, I, p. 192. Ma cfr. anche G. E. LURAGHI, *Capi si diventa*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 32.

del '44 in preda ad un umore «bestiale» per avversità familiari, pubblicati nel '46 e poi inclusi nel *Furor Mathematicus* (1950)⁹.

La sezione di «Successo» organizzata in occasione dei quattrocento anni dalla nascita di Galileo si compone di altri due interventi, oltre quello sinisgalliano: Luciana Cella intitola il suo pezzo *Galileo Galilei. Le disavventure terrene dello scrutatore dei cieli* (pp. 38-40); Cesare Capone la segue con *Un processo che dura da più di trecento anni* (p. 41); completano lo speciale alcune schede redazionali che riepilogano a vantaggio dei lettori meno esperti le principali scoperte di Galileo, i personaggi che lo avversarono e quelli che lo sostennero. Si tratta di una iniziativa volta a far conoscere all'ampio pubblico del mensile anche gli esiti più tristi della vicenda galileiana. Nello stesso numero, si registra la solita varietà di argomenti che è propria del periodico: politica italiana ed estera, musica, pittura, moda, disquisizioni amene. Sarà un caso – che però vale la pena di segnalare a ulteriore conferma dello spirito della rivista appieno condiviso da Tofanelli e Sinisgalli – la presenza di un articolo intitolato *Non ci aveva pensato nessuno: musica dalle macchine per ufficio* che nel titolo/boutade sembra alludere all'intelligenza delle macchine e alle propensioni artistiche delle stesse, più volte additate dal poeta ingegnere di Montemurro, sempre avvinto dalle commistioni tra meccanica ed estetica.

Il contributo di Luciana Cella scandisce la vicenda biografica di Galileo nelle tappe più note di studio e docenza, con particolare insistenza sulla abiura. In omaggio al *topos* della vocazione avversata, viene fuori il profilo di un ragazzo non brillante, anche per il temperamento un po' scanzonato che lo rende noto tra i compagni dei corsi di medicina dell'Università di Pisa, poco dopo abbandonati per dedicarsi allo studio della matematica. Così, anche nel prosieguo del testo, la docenza in matematica, prima a Pisa e poi a Padova, è calata nella differente temperie dei due atenei, più angusta quella toscana, più aperta quella veneta. Insistente è il riferimento alle costanti difficoltà economiche di Galileo, fino alla necessità schiacciante di incrementare i guadagni per una famiglia sempre più impegnativa. L'allettante proposta formalizzata a Galileo dal Granduca di Toscana Cosimo II, che gli chiede di diventare primario filosofo e matematico di corte con uno stipendio più alto e senza l'obbligo della docenza, viene accettata dallo scienziato senza considerare gli inconvenienti nel lasciare la libertà di pensiero e parola di cui godeva nella Repubblica di Venezia:

⁹ L. SINISGALLI, *Furor mathematicus*, Milano, Mondadori, 1950; tutte le citazioni da quest'opera sono tratte da ID., *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischi, Milano, Mondadori, 2019.

non a caso Galileo definirà «i migliori diciotto anni della [sua] vita» quelli vissuti a Padova tra il 1592 e il 1610, presi a spunto per una recente biografia romanzata¹⁰. Dal trasferimento a Firenze, nel 1610, alla morte, nel 1642, i fatti sono noti e appartengono «alla storia dello scienziato» qui ripercorsa con particolare attenzione ai risvolti di sofferenza umana¹¹.

Assai più breve il pezzo di Cesare Capone, secondo il quale un senso di «minaccia all'equilibrio individuale e collettivo» si è incistato nell'opinione più diffusa riguardo ad alcune figure eretiche come quelle di Giordano Bruno e di Galilei: l'autore individua nella ricorrenza delle celebrazioni una occasione per rinnovate «esercitazioni accusatorie, mal dissimulate sotto il velo dell'apologia»¹²; sottolinea altresì la dimensione rinascimentale entro cui si muove Galileo e dà risalto alla disposizione dello scienziato a delineare una visione unitaria e sistematica dell'universo, conciliando scienza e teologia. Con richiamo alle parole del Galileo di un altro «antiaristotelico»¹³, Bertolt Brecht, Capone allude a tutti gli scienziati e intellettuali moderni, costretti «a far atto di sottomissione e di abiura di fronte alla “teologia” dei militari, dei politici, degli industriali»¹⁴. È un riferimento che tuttavia oscura la lunga e articolata genesi dell'opera brechtiana, la metamorfosi subita dall'immagine dello scienziato nelle varie stesure del testo: l'abiura, infatti, nell'ultima stesura non è più un'«abile, astuta capitolazione al servizio della verità», un *escamotage* «per poter continuare a lavorare, senza essere molestato dai suoi persecutori»¹⁵; è invece percepita come l'emblema della contraddittorietà dello scienziato, che «pur non correndo un serio pericolo di vita, ha commesso un crimine nei confronti della società», non operando «per il bene del genere umano» ma, al contrario, trascurando «le responsabilità individuali che ogni scienziato porta nei confronti delle proprie scoperte»¹⁶.

Una contraddittorietà che, anche al netto di certe sovrapposizioni storiche e prospettive ideologiche proprie della lettura brechtiana, rimane il tratto più marcato e intrigante di Galileo, convinto assertore della con-

¹⁰ A. DE ANGELIS, *I diciotto anni migliori della mia vita*, Roma, Castelvechi, 2021.

¹¹ L. CELLA, *Le disavventure terrene dello scrutatore dei cieli*, «Successo», VI, 3, 1964, p. 39.

¹² C. CAPONE, *Un processo che dura da più di trecento anni*, «Successo», VI, 3, 1964, p. 41.

¹³ G. ONETO, *Introduzione* a B. BRECHT, *Vita di Galileo*, a cura di G. Oneto, traduzione di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1994, p. V.

¹⁴ C. CAPONE, *Un processo che dura da più di trecento anni*, cit.

¹⁵ Traggo la citazione di Hans Mayer da G. ONETO, *Introduzione* a B. BRECHT, *Vita di Galileo*, cit., p. XVII.

¹⁶ Ivi, p. XX.

ciliabilità tra scienza e fede e perciò esposto agli attriti di certe irrisolvibili contrapposizioni dogmatiche. Lo stesso papa Urbano VIII in una celebre scena dell'opera teatrale definisce il pensiero galileiano una spiccata «manifestazione di sensualità»: lo scienziato, «davanti a un vino vecchio come a un pensiero nuovo, non sa dire di no»¹⁷. In Galileo dunque tradizione e innovazione sono in dialogo, armonizzate dall'audacia del pensiero.

2. Galileo, Timpanaro, Sinisgalli

Torna utile la dichiarazione che Brecht ha messo in bocca al pontefice per alludere qui ad un tratto altrettanto marcato in Sinisgalli: sin dalla prima giovinezza, questi ha avuto l'ambizione, l'audacia e la capacità di interloquire idealmente con le più grandi personalità di tutti i tempi. In particolare, l'attenzione dedicata a Galileo mette a frutto le conoscenze apprese negli anni universitari, che spiegano l'estrema precisione di certe annotazioni risalenti già al tempo del *Quaderno di geometria*. Sono stati infatti gli studi di fisica a legare Sinisgalli al gruppo di giovani passati alla storia come i «ragazzi di via Panisperna»: all'invito giunto da Enrico Fermi a dedicarsi «allo studio dei neutroni lenti e della radioattività artificiale»¹⁸, il versatile studente risponde negativamente per seguire pittori e poeti, preferendo cioè la «riva fiorita» alla «sponda impervia»¹⁹, che tuttavia continuerà a costeggiare fino all'ultimo nelle forme di un vivo interesse per la scienza. Viceversa – conta qui ricordarlo, sebbene *en passant* – Galileo, pur nella pratica delle scienze dure, è stato puntiglioso lettore di poesia: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso sono stati osservati fin nei minimi dettagli, talvolta con i possibili anamorfismi che tali intersezioni prospettiche possono determinare; certamente però l'esito di quelle letture costituisce un ulteriore e convincente esempio di riuscita contaminazione tra scienza e poesia.

Nell'impulso alla scrittura del pezzo su Galileo pubblicato in «Successo», sembra che per Sinisgalli sia stata determinante l'amicizia con Sebastiano Timpanaro *senior*, fisico, letterato e storico della scienza, nominato da Giovanni Gentile direttore della *Domus Galilæana* appena dopo la fondazione dell'Istituto.

¹⁷ B. BRECHT, *Vita di Galileo*, cit., p. 205.

¹⁸ *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 389-390.

¹⁹ L. SINISGALLI, *Studenti poeti*, in ID., *Racconti*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2020, p. 257.

Timpanaro è figura in cui si realizza pienamente la contaminazione tra cultura scientifica e cultura umanistica nelle riuscite forme di una divulgazione dotta: ne è segnale la spiccata predilezione per l'articolo di giornale e di rivista, espressione di un sapere che più rapidamente entra in circolo. Nelle pagine dell'«Ambrosiano», Timpanaro pubblica per tutti gli anni Trenta e fino al '42 una rubrica intitolata emblematicamente «Illuminazioni scientifiche», con lo scopo non tanto di fare banale divulgazione, «cioè della scienza più o meno annacquata e romanzata ad uso del grosso pubblico», bensì con l'obiettivo strategico di avvicinare al sapere scientifico «l'alta cultura italiana» e – nel contempo – «di introdurre nella storia della scienza, ancora oscillante tra la raccolta di dati eruditi e la divagazione letteraria, uno spirito veramente storico»²⁰. I primi anni Quaranta sono davvero intensissimi per Timpanaro, nonostante le molte difficoltà legate alla guerra: progetta una rivista di storia della scienza che si dovrà intitolare «Galileo» (poi non realizzata), avvia collane editoriali, si prodiga nell'acquisto di fondi librari e archivistici, di cimeli galileiani. Nel 1942, in occasione del terzo centenario della morte di Galileo, il neo-direttore della *Domus* – su richiesta del ministro Bottai – fa anche da consulente nella realizzazione di un film-documentario dedicato allo scienziato pisano, finanziato dall'Istituto Luce «per conto della Cineteca per la Cinematografia scolastica»: un progetto poi sfumato, con non poco sollievo da parte dello storico della scienza, considerate le censure cattoliche sul «parlato del film», accettate dalla produzione²¹.

È probabile che Timpanaro abbia conosciuto Sinisgalli proprio nel prestigioso ambito redazionale dell'«Ambrosiano» dove questi, come altri poeti e intellettuali meridionali trapiantati a Milano, pubblica alcuni scritti già negli ultimi anni Trenta. Di certo il 14 dicembre del '42 Timpanaro scrive a Gentile per segnalargli che il «sottotenente ing. Leonardo Sinisgalli» è in procinto di uscire in un numero della «Ruota» con un articolo sui disegni e sulle macchine di Leonardo da Vinci. Timpanaro presenta il giovane amico a Gentile come «uno degli scrittori più apprezzati di “Primato” [che] potrebbe scrivere nella rivista di Bottai e Vecchietti» con grande riuscita, «tanto più che, essendo poeta, potrà trovare facilmente il tono che piace a Vecchietti e agli altri letterati della rivista»²².

²⁰ S. TIMPANARO junior, *Introduzione a S. TIMPANARO, Scritti di storia e critica della scienza*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 12.

²¹ M. BUCCIANINI, *Galileo e la cultura italiana del Novecento. Timpanaro, Banfi, Geymonat*, «Belfagor», 31 maggio 2006, vol. 61, n. 3, p. 264.

²² Lettera di Sebastiano Timpanaro a Giovanni Gentile, Pisa, 14 dicembre 1942-XXI,

Il legame di amicizia continua fino alla morte di Timpanaro, avvenuta nel '49: solo un anno dopo, Sinisgalli dedica a «Seb Timpanaro» la VI sezione del *Furor mathematicus*, intitolata *Hic est ille Raphael*, tutta riguardante la pittura. La scelta – oltre che nell'ampiezza di interessi del direttore della *Domus Galilæana*, sensibile all'arte e avveduto collezionista – trova significato nel più ampio disegno di intitolazione di ogni sezione del *Furor* del '50 a figure di spicco nel reticolo dei rapporti sinisgalliani. La prima sezione è infatti dedicata a Rafaele Contu, la seconda ad Adriano Olivetti, la terza ad Alberto Mondadori, la quinta a Giuseppe Eugenio Luraghi, la sesta a Timpanaro; la quarta sezione, invece, non riporta nessun dedicatario probabilmente perché i destinatari delle lettere che vi sono contenute (Gianfranco Contini, Alberto Mondadori, Giacinto Spagnoletti e Orio Vergani) fungono anche da dedicatari.

Per quanto di breve durata, l'amicizia con Timpanaro ha prodotto molte proficue suggestioni: con lui, pur nelle difficoltà che l'editoria vive negli anni del dopoguerra, Sinisgalli concepisce l'ambiziosa idea di una collana di classici della scienza. Nelle intenzioni del poeta ingegnere lucano c'è anche un'antologia panoramica del Seicento, secolo che lo intriga particolarmente poiché gli appare – senza alcuna riserva interpretativa – affetto dal virus barocco: anche nel proposito di questa iniziativa è da vedere l'influenza dello stesso Timpanaro, probabilmente informato e convinto del progetto. Nei materiali predisposti per l'antologia (tra cui una lettera del Tasso ad Antonio Costantini e un profilo del Vico), sembrano meritare spazio anche il *Ritratto di Galileo Galilei scritto dall'allievo Vincenzo Viviani*, una lettera di Virginia, figlia dello scienziato, e un pezzo su *Gli indivisibili di Bonaventura Cavalieri*, a dimostrazione della importanza che Galileo ha avuto nell'ideazione dell'assetto complessivo del volume.

Viene da chiedersi quali criteri abbia seguito Sinisgalli nell'operare da antologista.

A tale riguardo segnalo una curiosità: alle pp. 438-440 della sezione dedicata all'età moderna nel *Libro dell'adolescenza* di Achille Mauri compaiono identicamente l'ultima lettera del Tasso al Costantini e il *Ritratto di Galileo* del Viviani. Una coincidenza che fa supporre che questa rinomata crestomazia, pubblicata nel 1835 a Milano dalla tipografia e libreria Pirota – e poi più volte ristampata anche con accrescimento di autori e testi, fino alla fine del secolo con altro editore (Firenze, Le Monnier,

1890) –, sia stata nota a Sinisgalli che potrebbe averla consultata e tenuta presente a mo' di esempio nel suo progetto editoriale. Del resto, il Mauri, allestendo il suo florilegio, aveva incluso scrittori classici e cristiani, autori moderni italiani e stranieri, confezionando un volume che «può considerarsi uno fra i primi esempi italiani di antologia scolastica»²³, animato da un forte intento pedagogico, sorretto da un criterio rigidamente selettivo e premiato da una straordinaria fortuna.

Ma al di là dalle specifiche iniziative, il lascito più importante che Timpanaro – insieme a Contu – sembra avere consegnato a Sinisgalli è nell'impegno divulgativo, profuso anche in raffinate operazioni culturali, come «Civiltà delle Macchine». La rivista di Finmeccanica si avvantaggia infatti dell'esempio di Timpanaro e Contu, «due divulgatori di grandissimo talento»: il primo «custode delle carte e degli strumenti galileiani», il secondo «traduttore di Valéry e interprete di Einstein»²⁴.

Proprio nell'articolo pubblicato in «Successo», Sinisgalli cita espressamente Timpanaro, esortando chiunque voglia comprendere appieno Galileo a fare una visita alla *Domus Galileana* di Pisa, piuttosto che leggere testi e lettere dello scienziato: collocata poco dopo l'apertura del pezzo, questa sollecitazione addita al lettore il senso complessivo dello scritto, che viene poi rinforzato da un'altra intrepida dichiarazione su Timpanaro antologista e curatore di opere galileiane. Per Sinisgalli «la parola di Galilei non è esaustiva», perciò anche la migliore delle antologie dei suoi scritti non aiuterà «a capire un'acca» del genio galileiano. Il riferimento è a varie raccolte di opere galileiane, tra cui quella curata da Timpanaro, intitolata *Galileo* (Milano, Mondadori, 1925) e inclusa in *Pagine di scienza*, una collana comprendente una serie di sillogi delle opere di fisici italiani con introduzioni, note e ritratti a cura dello storico della scienza. Ma il riferimento è anche alle *Opere* di Galilei, incluse nei *Classici* della Rizzoli tra il '36 e il '38: opera, quest'ultima, in cui Timpanaro riversa moltissimo impegno non solo nella cura dei testi ma anche nell'interpretazione complessiva di Galileo, attraverso un profilo critico, una cronologia e un'ampia biografia, che fanno capire ai lettori quanto egli vedesse incarnato nell'autore del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* il suo «ideale di scienziato filosofo e umanista, scopritore di un nuovo mondo e vittima dei difensori ciechi del vecchio mondo»²⁵.

²³ N. RAPONI, s.v. “Mauri, Achille”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008, consultabile *on line*.

²⁴ F. CAMON, *Leonardo Sinisgalli*, in *Id.*, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 76.

²⁵ S. TIMPANARO junior, *Introduzione* a S. TIMPANARO, *Scritti di storia e critica della scienza cit.*, p. 10.

3. I «cocci del Molteplice»

La curiosità per Galileo si manifesta presto in Sinisgalli: a raccogliere tutte le occorrenze del nome dello scienziato nella totalità degli scritti in versi e prosa, la messe è ricca e, forse per questo, comprensiva di certe aporie tipiche del pensiero sinisgalliano (come già di quello galileiano), sistematico nell'insieme ma non immune dalle incoerenze a cui lo espone anche certa umoralità. D'altro canto è lo stesso Sinisgalli a teorizzare in più occasioni la liceità della contraddizione, come espressione di un pensiero in costante movimento, quando non in retromarcia: «il poeta è portato necessariamente a contraddirsi, a rinnegarsi, a distruggersi», dichiara nell'*Età della luna*²⁶.

Già nei primi numeri della rivista «Pirelli», Sinisgalli tiene a ribadire l'importanza delle connessioni fra i saperi e dichiara che «Scienza e Poesia non possono camminare su strade divergenti»: i poeti, aggiunge, «non devono aver sospetto di contaminazione»²⁷. Ad auspicio di questa scambievole convivenza, incoraggiano il lettore gli esempi di Lucrezio, Dante e Goethe che «attinsero abbondantemente alla cultura scientifica e filosofica dei loro tempi senza intorbidire la loro vena»; e, per converso, quelli di Piero della Francesca, Leonardo e Dürer, Cardano e Della Porta e Galilei che «hanno sempre beneficiato di una simbiosi fruttuosissima tra la logica e la fantasia»²⁸.

Va colto, come qualcuno ha fatto, l'esplicito riferimento alla filosofia naturale rinascimentale a segno della avvertita necessità di «produrre una conoscenza e una poesia che sappiano veramente svolgere un compito euristico attivo»²⁹. Certo, scrive Sinisgalli, i tempi non sono propizi al nostalgico tentativo di recupero di quelle ormai inattuali quanto «grandi costruzioni cosmologiche che fecero la superbia degli Avi e dei Padri», e sembrano invece conciliare di più una visione che attinge il suo slancio «nelle possibilità di frattura delle solenni Forme di un tempo»; forse, continua, «l'uomo d'oggi» può trovare coraggio più nel guardare «alle crepe degli splendidi edifici in rovina» che nel contemplarne «la Bellezza e l'Armonia»: troppo faticoso è perseguire ostinatamente «un'idea dell'Unità»,

²⁶ L. SINISGALLI, *L'immobilità dello scriba*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 218.

²⁷ ID., *Natura calcolo fantasia*, in ID., *Pneumatica*, cit., p. 45.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ P. ANTONELLO, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 162.

più opportuno appare «ricomparla dai cocci del Molteplice»³⁰.

Nella sempre più radicata convinzione che il poeta debba interessarsi anche di microscopi, di polarizzatori, di oscillatori elettronici, di raggi X, di tutti quei «mezzi meravigliosi» che «hanno smisuratamente allargato il potere delle nostre pupille» e possono guidarci nella «difficile esplorazione» della realtà frantumata³¹, proprio nella seconda metà degli anni Quaranta, Sinisgalli deposita alcune pregnanti dichiarazioni di poetica nel solido scritto in quattro sezioni intitolato *Intorno alla figura del poeta*, pubblicato nel '48³².

Reduce dalla gloriosa stagione di *Vidi le Muse* (1943) e dei *Nuovi Campi Elisi* (1947), Sinisgalli si è accorto di avere ormai perso la sua aureola e si definisce «di razza inferiore», come lo scorpione e il rospo: il poeta non è più «l'angelo che nasconde il suo sesso», bensì «un gallo che porta bene in vista i suoi attributi»; «non si nutre soltanto di rose, ma di carbone e sterco»³³ dispensando «tuberi anziché gemme»³⁴. In tale rinnovata concezione che vede il poeta moderno «affaticat[o] e taciturn[o]», incapace di «sostenere la grande fatica di un'opera compiuta» e organica, Sinisgalli è soccorso da Galileo e Keplero: gli sovviene alla mente che questi due scienziati hanno saputo «tener conto dei decimali anche nel manipolare cifre astronomiche»³⁵. Fuor di metafora, per Sinisgalli il poeta – come lo scienziato – deve essere capace di avere a che fare con l'infinitamente piccolo e con l'infinitamente grande; e con cinico disprezzo dei tempi moderni aggiunge: «Oggi i Poeti, gli Architetti, i Pittori (e forse perfino gli Astronomi), forse perfino i Filosofi, sono diventati più sciatti» e l'impresa di «un Canzoniere, un Trittico, una Cattedrale» è superiore alle loro forze³⁶.

È il *Furor mathematicus* l'opera di Sinisgalli in cui Galileo viene più frequentemente citato, talvolta anche solo comparando in ampie enumerazioni di nomi che disvelano l'esteso reticolato di letture; in *Quaderno di geometria* (scritto nel '35 e pubblicato per la prima volta in «Campo Grafico nel '36, con tavole di Luigi Veronesi, assorbito poi nel *Furor* del

³⁰ L. SINISGALLI, *Natura calcolo fantasia*, in ID., *Pneumatica*, cit., p. 43.

³¹ Ivi, p. 45.

³² L. SINISGALLI, *Intorno alla figura del poeta*, in ID., *Quadernetto alla polvere*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948, pp. 59-89; poi in L. SINISGALLI, *Intorno alla figura del poeta e altri scritti*, a cura di R. Aymone, Cava dei Tirreni, Avagliano Editore, 1994 (si cita da questa edizione).

³³ L. SINISGALLI, *Intorno alla figura del poeta e altri scritti*, cit., p. 22.

³⁴ Ivi, p. 28.

³⁵ Ivi, p. 23.

³⁶ *Ibidem*.

'44 pubblicato a Roma con l'editore Urbinati e in quello mondadoriano del '50) si registrano le prime comparse dello scienziato pisano.

Nell'inverno del '35, durante un periodo trascorso a Montemurro, stretto nell'assedio della solitudine e intento a «mangiarsi il proprio cuore insaziabilmente»³⁷, Sinisgalli trova conforto nell'antica passione per la matematica di cui vicende e personaggi si susseguono nelle pagine del piccolo zibaldone. Scrive perciò del fascinoso metodo degli indivisibili elaborato da Bonaventura Cavalieri: Galileo ne rimane ammirato come accade secoli dopo anche a Sinisgalli, pronto a riversare il senso complessivo di questa teoria – che spiega linee, piani e solidi – anche sui «piccoli fatti» della vita, secondo una disposizione abituale che si ritrova in altri passi qui considerati. «Una retta», scriveva Cavalieri nelle sue *Exercitationes geometricae sex* del 1647, «è composta da punti come un rosario da grani; un piano è composto da rette come una stoffa da fili e un volume è composto da aree piane come un libro da pagine»: si riconosce bene nella prosa figurata dello scienziato secentesco un modello di chiarezza espositiva e didattica che evidentemente deve qualcosa anche a Galileo che tanto apprezza e sostiene l'amico e allievo negli studi sugli indivisibili. Viene da pensare che quella limpidezza del dettato nel porgere argomenti di ardua comprensione abbia suggestionato anche Sinisgalli nello scrivere il *Quaderno* che scorre tra limpida sintesi narrativa e più dense nozioni matematiche. A proposito delle intuizioni del Cavalieri sulla geometria degli indivisibili, Sinisgalli annota: «È un calcolo che ci ha portato a dar valore ai minimi accidenti, quelli che fanno del tempo un ordine continuo, senza fratture, senza scosse, e che sono il vero seme della memoria e del sonno»³⁸.

Identicamente, diverso tempo dopo, in una breve prosa di memoria intitolata *Le piste della giovinezza*³⁹, la legge sull'isocronismo del pendolo, formalizzata da Galileo negli anni pisani, estende la sua azione fino a certe considerazioni che Sinisgalli viene svolgendo riguardo alla geografia della propria vita. Nel ripercorrere con la memoria il «labirinto giovanile» – dai vicoli e dalle vie nei pressi di San Pietro in Vincoli, dove aveva sede la Scuola di Applicazione degli Ingegneri frequentata negli anni universitari, alle vie del quartiere Parioli abitato nella maturità –, fino nelle stanze di Montemurro e delle altre dimore abitate, così Sinisgalli conclude in merito

³⁷ L. SINISGALLI, *Quaderno di geometria*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 5.

³⁸ Ivi, p. 11.

³⁹ L. SINISGALLI, *Le piste della giovinezza*, «Alfabeto», 15-30 agosto, 1961 (ma il pezzo è datato 15 luglio 1955).

al rapido susseguirsi di spostamenti, alla forza travolgente con cui il destino si determina: «La nostra vita non rispetta la legge di Galilei sull'isocronismo del pendolo, la vita scende a precipizio, il pendolo risale la china faticosamente». Il concetto sembra trovare un corrispettivo in alcuni versi dal tono marcatamente riepilogativo compresi nell'*Età della luna*, scritti in occasione del cinquantaquattresimo compleanno, il 9 marzo 1962:

Marzo è tornato nel nostro giardino.
 Ogni anno mia madre mi vuole vicino.
 Mi conta i denti, mi cuce i bottoni.
 Marzo è alle porte sotto i torrioni.
 Siamo arrivati sulla collina
 mia madre e il suo bambino.
 Ci sediamo sotto gli aquiloni.
 Che strano viaggio fa il vento
 dalle torri di Urbino alle torri di Benevento,
 che raggiri che voli
 da Montemurro ai Parioli!⁴⁰

4. *I coni di Fantappiè*

L'aspirazione a un metodo conoscitivo capace – con numeri e parole, cioè con la matematica e la poesia – di penetrare il campo del visibile e quello dell'invisibile, arrivando ad una lettura unitaria della realtà, si rinnova nell'interesse che Sinisgalli prova diversi anni dopo il *Quaderno* per le teorie esposte in un volume del '44 da Luigi Fantappiè, di cui, da giovane studente universitario, ha seguito le lezioni nell'ateneo romano, unitamente a quelle dei professori Tullio Levi-Civita, Guido Castelnuovo e Francesco Severi⁴¹.

Al matematico viterbese – nel pezzo intitolato *La teoria unitaria di Fantappiè*, senza data ma incluso nel *Furor* del '50 – Sinisgalli, con atteggiamento disincantato, riconduce «l'ottimismo [...] di Pangloss»⁴². Alla stregua di altri illustri predecessori, da Pitagora a Kant, anche Fantappiè nel volume *Principi di una teoria unitaria del mondo fisico e biologico* ha tentato di trovare «la chiave dell'universo», rifacendosi alla causalità

⁴⁰ ID., *Versi scritti per il mio compleanno e dedicati a Giorgia e Filippo*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 253.

⁴¹ L. FANTAPPIÈ, *Principi di una teoria unitaria del mondo fisico e biologico*, Roma, Società Editrice "Humanitas Nova", 1944.

⁴² L. SINISGALLI, *La teoria unitaria di Fantappiè*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 29.

governata dal principio dell'entropia e alla finalità retta da quello della sintropia, nozione quest'ultima che elabora per provare a comprendere il senso e le manifestazioni più profondi dell'esistenza umana. «A star dietro ai ragionamenti di Fantappiè», scrive Sinisgalli, «non ci sono che due possibilità, simmetriche, di manifestazione dei fenomeni: divergenti e convergenti»; chiarisce altresì che divergenti o entropici «sarebbero quasi tutti gli eventi riproducibili in laboratorio – meccanica dei fluidi, acustica, ottica, elettromagnetismo, chimica – dipendenti dal principio di causalità o di probabilità»; convergenti o sintropici «sarebbero» invece «gli eventi tipici della vita e i fenomeni della personalità umana, contrassegnati da una fatale tendenza a chiudersi per un fine»⁴³.

Nonostante la trasparenza cristallina della sintesi – tale da autorizzare a crederlo sinceramente convinto di quanto riportato del pensiero di Fantappiè –, qualche perplessità si profila: Sinisgalli non riesce infatti a vedere come sia possibile «stabilire per i fenomeni psichici le stesse premesse che valgono per la costruzione della materia e dell'energia»⁴⁴. Pertanto, con lucidità, conclude che Fantappiè, «partendo da premesse rigorosissime nel campo fisico – ma che [...] non sembrano altrettanto rigorose e peculiari ai transiti, agli accidenti che fanno la storia del nostro cuore, del nostro cervello e del nostro sesso», giunge a trovare «un criterio abbastanza netto di demarcazione dei due mondi»⁴⁵. Del resto, a ribadire una distinzione tra mondo visibile e mondo invisibile, Sinisgalli richiama quanto detto in un paragrafetto del suo *Horror vacui* (Roma, O.E.T., 1945), intitolato *Il regno del visibile*: «Il regno del visibile è costruito di coni. Mi veniva in mente guardando un paesaggio di Roma da un terrazzo. Il paesaggio rimane immobile, ma si spostano i coni. Il cono, a differenza del cubo e della sfera, è la figura più mutevole, prospetticamente più ricca»⁴⁶. Una definizione che va letta in abbinamento con quella di “Visibile, Invisibile”, che la segue di qualche pagina sempre in *Horror vacui*: «Più dei regni: animale, vegetale, minerale, più dei tre gradi di esistenza: organico, inorganico, spirituale, c'interessa la divisione del mondo in una sfera visibile e una sfera invisibile»⁴⁷. Solo che mentre Sinisgalli segnala la divisione tra i regni del visibile e dell'invisibile, e nel primo elegge il cono a figura prevalente, concludendo che – data la mutevolezza del cono – tutta la

⁴³ Id., *La teoria unitaria di Fantappiè*, cit., p. 32.

⁴⁴ Ivi, pp. 29-30.

⁴⁵ Ivi, p. 32.

⁴⁶ Id., *Horror vacui*, in Id., *Furor mathematicus*, cit., p. 13.

⁴⁷ Ivi, p. 24.

realità visibile è mutevole, il matematico assegna tale mutevolezza anche al regno dell'invisibile: «Fantappiè precisa che anche il regno dell'invisibile è ugualmente fatto di coni», sicché i coni «vengono così davvero a occupare tutto l'infinito visibile e invisibile, materiale e spirituale, in una costruzione che molto dovrà somigliare a quell'autoritratto di Jean Cocteau, contenuto nelle tavole della *Maison de santé*»⁴⁸.

Nel tentativo di stabilire una connessione tra la propria visione della realtà e quella del maestro (da cui evidentemente è derivata certa suggestione), Sinisgalli dà un'ennesima dimostrazione di come gli studi giovanili continuino a essere buona pastura per il suo immaginario poetico: ogni aspetto della realtà viene letto e interpretato attraverso il ricorso a figure geometriche che hanno valore metaforico. Il rigore della geometria squaderna perciò la fantasia anche nell'osservazione dei più banali dettagli della quotidianità, come attesta questa breve annotazione di qualche anno dopo, dedicata all'operare del ragno, argomento ripetutamente caro al poeta: «Non per colpa di Klee o di Eulero, ma proprio per merito della speciale cultura che ci viene da loro, noi possiamo goderci intensamente l'emozione di questi meravigliosi orditi appesi ai rami dell'albero che sta accanto al cancelletto del giardino. Abbiamo contato stamane cinque ragnatele, piccole e grandi, a triangolo, a rettangolo, a losanga»⁴⁹.

E però, tornando alla teoria di Fantappiè – nei fatti piuttosto aversata nell'ambiente accademico –, Sinisgalli ne segnala complessivamente i limiti, pur riconoscendone tutto il potere suggestivo su quegli uomini «che non sono dei torsi di cavolo» ma si distinguono per sensibilità⁵⁰.

Sinisgalli si sofferma su un particolare aspetto del pensiero di Fantappiè, che mette in relazione con il metodo galileiano: «i fenomeni rappresentati dalle soluzioni implicite nei “potenziali anticipati”», scrive, «non sono fenomeni che possiamo *produrre* in qualche modo nei nostri gabinetti (laboratori): sono fenomeni che noi dobbiamo *cercare* in natura proprio tra quelli che apparentemente contrastano tutta la metodologia galileiana del *provare e riprovare*»⁵¹. In alcune pagine del suo volume, Fantappiè ha infatti espresso un giudizio limitativo sul metodo galileiano che proprio per la sua applicabilità ai soli fenomeni entropici – cioè riproducibili, causabili in un esperimento – può essere utilizzato solo in alcune scienze («fisica, chimica, fisiologia, ecc., escluse però, per esempio, le scienze morali che

⁴⁸ ID., *La teoria unitaria di Fantappiè*, cit., p. 32.

⁴⁹ L. SINISGALLI, *Aanalysis situs*, in ID., *Paragrafi*, «aut aut», n. 8, marzo 1952, p. 106.

⁵⁰ ID., *La teoria unitaria di Fantappiè*, cit., p. 33.

⁵¹ Ivi, p. 31.

non applicano il metodo sperimentale»); Fantappiè, definendo galileiane le scienze entropiche, si è chiesto quale metodo si possa utilizzare per le scienze sintropiche⁵². Sembra, dalle annotazioni contenute nel pezzo del *Furor*, che Sinisgalli diverga ugualmente dalla rigorosa scientificità del metodo galileiano che ha alla base la riproducibilità dei fenomeni: la dimensione sperimentale di tale metodo (osservazione di un fenomeno, proposta di una ipotesi, verifica della ipotesi, formulazione di una legge) è forse avvertita come una gabbia di costrizione rispetto alla più caotica e incontrollabile natura.

E tuttavia, a mo' di postilla, va detto che le perplessità espresse nel pezzo intitolato *La teoria unitaria di Fantappiè* – che nella forma di recensione al volume mantiene un tono più distaccato – non si ricavano da un precedente scritto di Sinisgalli espressamente citato nel testo recensivo appena richiamato e sempre contenuto nel *Furor* del '50: la *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, che Sinisgalli ricorda di aver pubblicato nel «Costume politico e letterario» il 29 settembre 1946. Avvertitosi di una certa analogia tra l'atto poetico e il fenomeno sintropico, entrambi unici, singolari e irriproducibili, Sinisgalli muove dalla lettura di un «commento alle correzioni del Petrarca volgare» scritto da Contini e individua nel metodo del filologo una procedura che ricerca «le “direzioni dell'energia poetica”» a partire «dalla successione di varianti, di tangenti, reperibili nel testo»⁵³. Attribuitosi il merito di avere sollecitato in Contini una «coscienza vettoriale più che numerica della poesia», avendolo spronato – in una precedente lettera⁵⁴ – a ricercare le forze più che le forme che si determinano nell'atto poetico, ora, a distanza di qualche anno da quella prima lettera, il poeta ingegnere elabora la nozione di «gradiente espressivo». Uno «strumento di analisi», dice, «efficacissimo per lo studio della *vis* che alimenta un poema», dal momento che «regola la poesia nel suo farsi, nel suo crescere» e «dà le variazioni di energia poetica» determinate dalla «attenzione», dalla «memoria», dalla «particolare aggressività del linguaggio poetico» e dalle «qualità adesive» di esso⁵⁵. Sinisgalli riconosce a Contini di aver compreso per tempo che «la poesia ha una sua misteriosa finalità» e che «nell'azione del poeta [...] entrano in giuoco delle cariche di energia incommensurabili, che vivono magari per attimi infinitesimali

⁵² L. FANTAPPIÈ, *Principi di una teoria unitaria del mondo fisico e biologico*, cit., p. 84.

⁵³ L. SINISGALLI, *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 155.

⁵⁴ ID., *Prima lettera a Gianfranco Contini*, ivi, pp. 153-154.

⁵⁵ ID., *Seconda lettera a Gianfranco Contini*, ivi, p. 155.

e si consumano in un soffio»⁵⁶: di qui l'iniziale entusiasmo e la fiducia nella suggestiva trovata di Fantappiè e più in generale nella possibilità di «verificare la convergenza dei linguaggi del numero e della parola» fino a scoprire «dietro a entrambi un'unica intuizione del reale»⁵⁷.

5. *La complessità del gelso*

Il sintagma «provare e riprovare», a compendio del metodo galileiano e poi dello spirito dell'Accademia del Cimento, si legge anche in una memoria autobiografica scritta da Sinisgalli negli anni della maturità, intitolata *Le vigne a monte*, che torna utile per avviare alcune considerazioni in merito al giudizio del poeta sulla scrittura di Galileo. Riflettendo sulla particolare morfologia del gelso – forse per suggestione indotta anche dalle *More* di Francis Ponge (*Les mûres* in *Le parti pris des choses* del 1942) – Sinisgalli dichiara: «Descrivere le macromolecole così ben connesse, acino accanto ad acino come i grani in una spina, non è impresa semplice. Per Magalotti, per Redi sarebbe stata una bazzecola»⁵⁸. Aggiunge ancora che il «rifiuto netto della retorica» e la preferenza per l'*esprit de géométrie* si ritrovano «in molte pagine di scrittori galileiani o algarottiani, o semplicemente lincei» comprese nelle crestomazie della prosa scientifica, «da Leopardi a Timpanaro a Falqui»; la prosa degli scienziati e degli «accademici del “provare e riprovare”» per Sinisgalli è un tentativo di «antidoto alla convenzione del bello»⁵⁹. Tuttavia la complessità del gelso può trovare solo nella scrittura dei poeti, nel loro *esprit de finesse*, la sua migliore descrizione, la sua più convincente interpretazione. È dunque una lettura «in chiave antiretorica» quella che Sinisgalli fa della poesia e della prosa scientifiche secentesche, «anzi con esplicito rifiuto della retorica, arte antieloquente per definizione»⁶⁰: si rifà cioè alla prospettiva da cui i primi critici hanno interpretato i suoi versi sin dal primo apparire⁶¹.

La contrapposizione tra una scrittura freddamente scientifica e una scrittura più caldamente poetica – che rinvia dalla pascaliana opposizio-

⁵⁶ Ivi, p. 156.

⁵⁷ G. PONTIGGIA, *Le Muse di Sinisgalli*, in *Le vespe d'oro. Saggi e testimonianze su Leonardo Sinisgalli*, a cura di G. Tortora, Cava dei Tirreni, Avagliano Editore, 1995, p. 65.

⁵⁸ L. SINISGALLI, *Le vigne a monte*, in ID., *Intorno alla figura del poeta e altri scritti*, cit., p. 74.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ G. MARIANI, *L'orologio del Pincio. Leonardo Sinisgalli tra certezza e illusione*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 27-28.

⁶¹ *Ibidem*.

ne tra ragione e cuore – si ritrova anche in un passo del commiato dalla direzione della rivista «Pirelli». Qui Sinisgalli addita come ormai lontano «il tempo dei Francesco Redi e degli Algarotti, per non dire dei Galilei e dei Cattaneo», e riscontra invece nella cultura contemporanea un impasto di storia, oratoria e, «per fortuna», anche di poesia; l'«acume», la «curiosità», l'«entusiasmo dei poeti» e la capacità che hanno «di sorprendersi, di riflettere, di approfondire» possono quindi soccorrere la scienza talvolta impotente di fronte ad alcuni problemi dell'esistenza⁶².

Dal momento che a suo avviso la poesia vera si nutre innanzitutto di se stessa – cioè di appassionate letture –, nell'additare ai giovanissimi una strada sicura su cui incamminarsi Sinisgalli suggerisce di non scrivere versi se non ad imitazione di altri versi. Esattamente l'opposto di quanto raccomandano i poeti più 'libertini'; e ciò, sostiene, perché le rivoluzioni e le rivolte hanno senso soltanto se nascono come correzioni alle regole e alle consuetudini. Anche in questa indicazione di poetica, soccorre il riferimento allo scienziato pisano: se è vero che solo con un piccolo termine aggiunto Einstein ha cambiato l'universo di Galilei e di Newton, è vero anche che l'originalità del poeta si determina nelle piccole aberrazioni millesimali, come avviene nei calcoli astronomici e nella fisica delle particelle. Ai grandi maestri della poesia Sinisgalli riconosce infatti una sagacia che in genere viene a coincidere con la capacità di ricorrere a piccole connessioni, a frammenti minimi del linguaggio, a impercettibili giunti della struttura, tali però da incidere in misura determinante sul risultato complessivo. Del resto, anche nella ruota di un ingranaggio una tacca in più o in meno può alterare il funzionamento del marchingegno: identicamente, nell'esercizio dell'arte e della poesia, che sempre più deve avvicinarsi a un processo scientifico, bisogna sapersi industriare nel trovare le soluzioni migliori, compensando – con sapienza adulta e perizia minimale – la grazia perduta dei poeti fanciulli.

Il richiamo ad una scienza più passionale e perciò a una scrittura più innervata e pulsante si ritrova anche in un testo di Sinisgalli intitolato *La mano mancina*, pubblicato in «Pirelli» nel '52 e dedicato a Leonardo da Vinci: qui il poeta ingegnere esterna rapidamente un giudizio sulla scrittura di Galileo, particolarmente significativo anche ai fini della comprensione di quanto successivamente affermato nel pezzo pubblicato in «Successo». «La prosa dell'Alberti, e più tardi quella di Galilei», si legge, «si avvantaggiano di risorse retoriche, risorse di metodo, risorse compositive»: Sinisgalli vi

⁶² L. SINISGALLI, 1948-1952, in ID., *Pneumatica*, cit., pp. 78-79.

riscontra infatti «un agio, una soddisfazione, una calma che Leonardo irrequieto e impetuoso non conobbe quasi mai», avendoci lasciato «soltanto brandelli, uno dopo l'altro, spesso conseguenti l'uno all'altro, spessissimo spaiati, imbrogliati, contraddittori»⁶³. Siamo al confronto diretto tra Leonardo e Galileo: non vi è dubbio che Sinisgalli senta più vicino a sé il primo, per l'inquietudine e per la sregolatezza del genio vinciano, che – diversamente da quanto emerso dalla lettura di Valéry (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894) – contempla anche «i tentativi falliti, le ricerche incompiute, i drammi delle sconfitte»⁶⁴. Ma la preferenza è dovuta anche a certa estemporaneità nella scrittura, nella quale Sinisgalli si riconosce: una «scrittura illetterata, da falegname e da fabbro, da muratore o da stagnino», in cui pure si pescano «righe sublimi»⁶⁵.

È dall'affinità con Leonardo che discende il distanziamento di Sinisgalli da Galileo⁶⁶, avvantaggiato – come pure l'Alberti – da quella attrezzatura retorica che già ha motivato l'acre giudizio di Cartesio, secondo cui tutta quell'attenzione all'arte della persuasione «aide fort à faire valoir sa marchandise»⁶⁷. L'irrequietezza di Leonardo trapela del resto anche dal suo vibratile sguardo sul mondo, come Sinisgalli scrive in un pezzo intitolato *Postille cartesiane*, pubblicato nel '54 in «Civiltà delle Macchine», questa volta istituendo un confronto con il fondatore del razionalismo moderno: «Gli occhi di Cartesio non sono mai presenti nell'opera di Cartesio, come sono presenti gli occhi di Leonardo nell'opera di Leonardo»⁶⁸. Proprio per l'*offuscamento* della vista, Cartesio si sarebbe precluso, secondo Sinisgalli, «le gioie della vita, le forme, i colori» e avrebbe escluso la natura dalle sue razionalistiche speculazioni, diversamente da quanto ha fatto Galileo: non a caso il filosofo e matematico francese – più portato alla ricostruzione «assolutamente astratta, mentale» e metafisica della natura – critica lo scienziato pisano, così legato invece alla osservazione dei fenomeni.

Anche in «Civiltà delle Macchine» l'attenzione a Galileo è alta.

Nell'ampia recensione di Otto Cuzzer al *Galileo Galilei* di Ludovico

⁶³ ID., *La mano mancina*, in ID., *Pneumatica*, cit., p. 60.

⁶⁴ A. BATTISTINI, *Sponde impervie e rive fiorite. Sinisgalli tra scienza e letteratura*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, cit., I, p. 130.

⁶⁵ L. SINISGALLI, *La mano mancina*, in ID., *Pneumatica*, cit., p. 60.

⁶⁶ Lo ipotizza A. BATTISTINI in *Sponde impervie e rive fiorite. Sinisgalli tra scienza e letteratura*, cit., p. 130.

⁶⁷ Il giudizio è espresso in una lettera di Cartesio a Marin Mersenne datata 11 ottobre 1638: lo ha ricordato A. BATTISTINI in *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 181.

⁶⁸ L. SINISGALLI, *Postille cartesiane*, «Civiltà delle Macchine», 1, gennaio 1954, p. 32.

Geymonat (Torino, Einaudi, 1957)⁶⁹, tramite un discorso scandito in paragrafi – *Professore a 25 anni, La sua logica, La doppia battaglia, La meccanica galileiana* –, si segnala la novità di uno studio concepito a vantaggio di un largo pubblico, non solo per una più compiuta analisi di aspetti scientifici e filosofici ma anche per una più profonda comprensione della «tenacissima, sventurata battaglia politico-culturale condotta da Galileo per far valere i diritti della ragione nella società del suo tempo»⁷⁰.

Quanta attenzione sia stata prestata più in generale alla fisica nella rivista della Finmeccanica è emerso recentemente dall'antologia *Fisica moderna in «Civiltà delle Macchine» di Leonardo Sinisgalli*⁷¹: in una delle sezioni in cui è organizzato il volume, denominata *Fisica generale*, il nome dello scienziato pisano compare più volte, a vantaggio dei tanti lettori immaginati per questa rivista, concepita da Sinisgalli come un ponte culturale tra ambiti disciplinari tradizionalmente distanti. Non a caso, Dino Buzzati, rispetto al differenziato grado di difficoltà di certi contributi, dichiara: «La regola normale della divulgazione è che lo scienziato scenda. Qui è il lettore che s'innalza. L'ambiente, comunque, è fatto per incoraggiarlo. Non è tutto sanscrito quello che si trova. Accanto ad articoli di “quinto o sesto grado”, ce n'è una quantità di accessibilissimi, cordiali, fantasiosi [...]»⁷². Proprio in nome di questa cordialità divulgativa, Sinisgalli sembra affrontare la necessità del *Public Understanding of Science* conciliando la comunicazione dei progressi scientifici con un linguaggio *ad usum lectoris*, atto cioè a ricompattare la frantumazione dei saperi⁷³.

Pur tra altre divergenze, l'impegno nella disseminazione della conoscenza accomuna Sinisgalli e Galileo che, non a caso, sceglie di scrivere in volgare il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, accantonando il latino per una più ampia circolazione delle verità contenute. La decisione non è priva di conseguenze: dopo la morte di Galileo, altri scienziati capiscono che la battaglia culturale e scientifica è stata anche una battaglia linguistica e prudentemente continuano a scrivere in latino, sebbene il *Dialogo* sia

⁶⁹ O. CUZZER, *Galileo scienziato moderno*, «Civiltà delle Macchine», 1, gennaio 1958, pp. 18-21.

⁷⁰ L. GEYMONAT, *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1957, quarta di copertina.

⁷¹ *Fisica moderna in «Civiltà delle Macchine» di Leonardo Sinisgalli*, a cura di D. Coccolichio e B. Russo, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2017.

⁷² D. BUZZATI, *Una lettera*, «Civiltà delle Macchine», IV, 1, 1956, p. 78.

⁷³ Si vedano in merito le interessanti osservazioni di D. COCCOLICCHIO e B. RUSSO nella *Introduzione* al volume *Fisica moderna in «Civiltà delle Macchine» di Leonardo Sinisgalli*, cit., p. 16.

già molto letto, imitato e – soprattutto – riconosciuto quale indiscusso modello nella riuscita diversificazione linguistica operata all'interno del volgare stesso, con le lingue di Simplicio, Salviati e Sagredo.

Del resto, come ha osservato Calvino, per Galileo «tutto il mondo può essere contenuto in un libro piccolissimo», l'alfabeto, che «con le combinazioni d'una ventina di segni [...] può render conto di tutta la multiforme ricchezza dell'universo»: la scrittura può così esercitare il suo potere con «le infinite potenzialità che ci apre l'arte combinatoria»⁷⁴. Un concetto piuttosto simile a quello che esprime Sinisgalli in un passo in prosa compreso nell'*Età della luna*: la natura «entra placidamente [...] nelle parole e nei simboli, nelle lettere e nelle cifre»⁷⁵.

6. «Alle soglie del sublime»

E tuttavia, nonostante tale riconosciuta abilità galileiana nel coniugare rigore e fantasia pervenendo alla scrittura esatta quanto immaginosa della *nuova scienza*⁷⁶, Sinisgalli nel pezzo pubblicato in «Successo» non esita a dichiarare che «l'eredità di Galileo non è nella parola ma nel numero».

Se per Calvino a comprendere la poeticità della lingua di Galileo basterebbe prendere visione della «scelta di passi» nella leopardiana *Crestomazia della prosa italiana* – dalla quale si ricavano non solo i debiti contratti dal poeta recanatese con la prosa dello scienziato ma anche la «coscienza letteraria», la «continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica» nell'uso della lingua da parte di quest'ultimo⁷⁷ –, per Sinisgalli Galileo è un fisico e «non vuole essere un poeta». Ciò spiegherebbe come mai risulti negli effetti della sua scrittura «nitido», «asciutto», «olimpico», «di maniera», «esornativo» ma pure «noioso».

Finanche l'esautività delle sue pagine viene messa in dubbio: se infatti dovessimo leggere Galileo avvinti dalla sua ironia o dalla sua retorica, perderemmo – secondo Sinisgalli – la parte migliore del suo genio; avremmo introdotto in casa nostra «un conversatore elegante», «un persuasore dia-

⁷⁴ I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, II, p. 1850.

⁷⁵ L. SINISGALLI, prosa numero 13 de *L'età della luna*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 239.

⁷⁶ Cfr. le osservazioni di G. UNGARETTI in *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 350.

⁷⁷ I. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., I, pp. 231-232.

bolico» ma le conclusioni delle sue teorie ci rimarrebbero oscure, come avviene a Simplicio per il quale «a parole può aver ragione Galilei ma può aver ragione anche Aristotele». Del resto, la scienza ha «ripugnanza delle chiacchiere» e preferisce formule e strumenti alle parole cui, invece, la poesia si affida interamente: Sinisgalli sembra ora sottolineare la funzionalità della scienza e l'infunzionalità della poesia. Non a caso, aggiunge, la parola può descrivere esaustivamente solo le macchine meravigliose ma «inutili» che si muovono in *Locus solus* di Raymond Roussel.

Per comprendere appieno Galileo converrà, dunque, «fare una visita alla *Domus* di Pisa o al Museo di Arcetri» piuttosto che leggere i suoi scritti: ciò che possono rivelare gli strumenti dello scienziato non possono dire le sue parole, meno che mai le antologie ricavate dalle sue opere. Il florilegio, secondo Sinisgalli, corrompe irrimediabilmente l'organicità del pensiero e della parola; e, con ricorso a due concetti della matematica e della fisica, aggiunge: «le operazioni che facciamo sul discreto non possono essere estese al continuo», cioè la pregnanza degli *excerpta* non eguaglia mai la compattezza di un'opera. È significativo che a pronunciarsi in questi termini sia un poeta che quasi giunge a mettere in dubbio la credibilità delle parole rispetto a quella dei numeri e delle macchine; gioca qui un ruolo importante il carattere ancipite di Sinisgalli: le cifre sono ora più affidabili delle parole. E, del resto, in un pensiero espresso in *Calcoli e fandonie* (Milano, Mondadori, 1970) – il «diario politecnico» scritto negli anni Sessanta, nel quale ancora rilucono i tizzoni residui del grande fuoco matematico che lo ha avvolto nella giovinezza –⁷⁸, Sinisgalli con tono cinicamente sentenzioso, ma sommessamente afflitto, dichiara: «Il Poeta è stato pesato, lo hanno trovato scarso. Ogni giorno egli perde valore, oggi conta meno di ieri, si vende a un prezzo più basso»⁷⁹.

Premettendo che «il più bel titolo di gloria» per Galileo è «l'invenzione o l'uso metodico del cannocchiale» – divenuto poi simbolo del suo spirito innovatore e antitradizionalista –, nel pezzo pubblicato in «Successo» Sinisgalli non esita a riconoscere la più bell'opera dello scienziato nel *Sidereus Nuncius*, per Ernst Cassirer – e molti altri – libro che divide le epoche. Non sono le doti di chiarezza e precisione espressive proprie del volgare galileiano a motivare tale preferenza dal momento che l'opera è scritta in latino. Né può dirsi che a determinare tale preferenza siano i contenuti del *Sidereus*, di certo rivoluzionari pur nell'apparenza inerme: lo stesso Galileo

⁷⁸ Cfr. la quarta di copertina del volume Leonardo Sinisgalli, *Calcoli e fandonie*, Maelica (MC), Hacca, 2021 (si cita da questa edizione).

⁷⁹ L. SINISGALLI, *Calcoli e fandonie*, cit., p. 115.

sottolinea la contrapposizione tra la piccolezza del libretto e la grandezza del messaggio, «magna in exigua». Un'annotazione che Sinisgalli riprende a suo modo: «un quadernetto illustratissimo dove anche un bambino o un vecchio possono seguire di notte gli spostamenti dei pianetini intorno a Giove come si trattasse di individuare le posizioni delle ali e delle mezze ali in una partita di calcio».

L'osservazione compiuta tra l'autunno del 1609 e i primi mesi del 1610, utilizzando il cannocchiale che si è da poco costruito, consente a Galileo di scoprire le irregolarità della superficie lunare, non perfetta ed eterea come voleva Aristotele, bensì simile – nella sua imperfezione – alla Terra, come aveva immaginato Giordano Bruno. Nel volumetto, stampato in sole cinquecentocinquanta copie presso il veneziano Baglioni, trova spazio la trattazione di tutto ciò che lo scienziato osserva, con in più i suoi schizzi. È certamente questo il carattere che avvince Sinisgalli: la convivenza in molte pagine di parola e immagine, secondo una tendenza molto diffusa nel Seicento, specificamente nelle opere scientifiche. Le stelline tracciate quasi infantilmente di fianco ai caratteri mobili della pagina per descrivere la *Pleiadum Constellatio*, la *Nebulosa Orionis*, la *Nebulosa Praesepe*, devono avergli fatto pensare a un libro d'arte più che di scienza, o meglio, di arte e di scienza magnificamente assemblate. Argomento caro a Sinisgalli che negli anni a venire, quando sempre più i rapporti si faranno tesi con la poesia perché esigente di un amore assoluto, si legherà di più aperta amicizia al disegno, «compagno fidato» che invece nulla chiede in cambio⁸⁰.

La bellezza del *Sidereus* è superata per Sinisgalli solo da alcune pagine dei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* del 1638, cioè di circa trent'anni dopo: qui Galileo ha raggiunto «lo stesso grado di euforia» nel parlare degli indivisibili, degli infinitesimi, superando con le sue capacità analitiche lo sperimentatore. Un libro scritto in «uno strano ibrido di volgare e latino, quasi un passo indietro rispetto al *Dialogo*», con «frasi involute» e «passaggi non sempre esplicitati» che tradiscono probabilmente «la fretta del tramonto» o «i timori di quegli anni»⁸¹. Sebbene già durante l'insegnamento a Pisa lo scienziato abbia iniziato «a raccogliere e a far raccogliere dagli studenti le sue note sulla meccanica»⁸², i *Discorsi*

⁸⁰ ID., *Passione del disegno*, Roma, Galleria Il Millennio, 1981.

⁸¹ T. PIEVANI, Prefazione ad A. DE ANGELIS, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze di Galileo Galilei per il lettore moderno*, Prefazione di T. Pievani, Postfazione di U. Amaldi, Torino, Codice Edizioni, 2021, p. XV.

⁸² U. AMALDI, Postfazione ad A. DE ANGELIS, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze di Galileo Galilei per il lettore moderno*, cit., p. 273.

e dimostrazioni intorno a due nuove scienze – la scienza dei materiali e la meccanica – sono di fatto l'ultima delle opere galileiane e presentano al lettore il compendio del pensiero fisico dell'autore, «così come il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) è la *summa* del suo pensiero cosmologico»⁸³. Del *Dialogo* i *Discorsi* ripropongono i medesimi personaggi, chiamati a rappresentare i diversi tempi del pensiero galileiano: è probabilmente anche per questa evidente somiglianza che Galileo, nella dedica al Conte di Noailles, dichiara l'ampia gratitudine all'ex allievo padovano per aver contribuito in modo determinante alla pubblicazione dell'opera in Leida, a qualche anno di distanza dalla messa all'Indice del *Dialogo*.

Fiaccato eppure ancora pugnacemente capace di trattare principi che hanno fatto la storia della scienza, Galileo, ormai prossimo alla morte, riesce – secondo Sinisgalli – ad arrivare «alle soglie del sublime» con l'analisi, cioè «con i numeri e con le figure», esattamente «come Pascal e Leopardi vi arrivarono con le parole». Entra perciò a buon diritto nella schiera di quegli uomini «afflitti» e «infermi» che devono proprio alle loro sofferenze la rivincita che l'arte concede sul mondo: «vecchio», «deluso», «umiliato e castigato», Galileo possiede ancora integra l'intelligenza, «la spia che rimane ai vecchi quando i sensi sono morti».

«La Meccanica è il paradiso delle scienze matematiche, perché con quella si viene al frutto matematico», dichiarava Leonardo nei suoi aforismi⁸⁴: Sinisgalli riprende questa sentenza già nel *Furor*, rievocando il prodigio del grande leone meccanico costruito dallo scienziato vinciano per l'arrivo di Luigi XII: «la bestia si avanzò nella sala del trono sino ai piedi del sovrano, poi fece con i suoi artigli il gesto di aprirsi il petto e uscirono fuori in omaggio al re dei gigli bianchi emblemi della sua regalità»⁸⁵. La sentenza leonardesca viene però ripresa anche nel pezzo per Galileo pubblicato in «Successo», per alludere ugualmente alla fertilità degli studi di meccanica contenuti nei *Discorsi e dimostrazioni matematiche*, in cui si inaugura la nuova scienza della resistenza dei corpi materiali.

Con rigido criterio selettivo, Sinisgalli trascoglie dunque dall'intero *corpus* galileiano solo due opere, oscurando il *Dialogo*, solitamente richiamato a rappresentare l'esemplarità espressiva dello scienziato. Ma sulla prosa galileiana Sinisgalli si pronuncia anche in altra circostanza, rimarcandone

⁸³ A. DE ANGELIS, *Introduzione* a ID., *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze di Galileo Galilei per il lettore moderno*, cit., p. XXI.

⁸⁴ L. DA VINCI, *Aforismi, novelle e profezie*, *Introduzione* di M. Baldini, Roma, Newton Compton, 1993.

⁸⁵ L. SINISGALLI, *Arcadia delle macchine*, in ID., *Furor mathematicus*, cit., p. 50.

tuttavia l'inguaribile infecondità: rilevando preliminarmente che la lingua italiana è stata maggiormente prolifica in endecasillabi e meno in prosa, il poeta ingegnere ammira la bellezza svettante delle pagine di Leonardo da Vinci, di Piero della Francesca e di Benvenuto Cellini. La prosa scientifica di Galilei – che pure è da considerarsi «un miracolo di chiarezza, di eleganza, di proprietà» – è a suo avviso invece «rimasta splendidamente sterile», non avendo dato «i frutti che Cartesio col suo *discour sur la méthode* raccolse dall'*esprit francais*». Un limite, per Sinisgalli, da attribuire a un difetto di logica degli italiani, provvisti invece oltremisura di fantasia.

7. La «grazia» e le «ubbie»

Occasioni di riflessione su Galileo si determinano nella vicenda intellettuale sinisgalliana fino ai tempi della maturità.

Qualche anno più tardi rispetto al pezzo pubblicato in «Successo», Sinisgalli allude – in un capitolo intitolato *Dove c'è diletto c'è peccato* compreso in *Calcoli e fandonie* (1970) – alla casualità delle grandi scoperte scientifiche. Includendo nel novero dei valenti scrittori anche lo scienziato pisano (in allusione probabilmente alla circostanza/aneddoto che vuole lo studio del moto del pendolo una conseguenza dell'osservazione di una grande lampada sospesa nella cattedrale di Pisa), Sinisgalli osserva una certa estemporaneità nel disvelamento delle leggi della natura: «le esplorazioni più penetranti e le analisi più sottili sono state fatte con i soli sensi e qualche calcolo mnemonico. Chiedete a Copernico, a Galilei, a Newton, a Volta, ad Einstein come ebbero sentore delle loro scoperte. “In ascensore” risponderà Einstein. “In latrina” rispose Copernico»⁸⁶. L'osservazione non è peregrina se si pensi che Jacques Hadamard, a proposito del rapporto tra logica e caso nello «stadio preparatorio» di una scoperta, ha suggestivamente ricordato: «Recensendo la conferenza di Poincaré, il critico letterario Emile Faguet scrisse: “Un problema si disvela improvvisamente, quando non è più indagato, e quando uno si aspetta solo di rilassarsi e riposarsi un po': un fatto che proverebbe – e le persone potrebbero farne un uso perverso – che il riposo è condizione necessaria al lavoro”»⁸⁷.

Il nome di Galileo ritorna alla mente di Sinisgalli qualche anno dopo, nel seguire l'allestimento dell'*Ellisse*, l'antologia curata da Giuseppe Pon-

⁸⁶ ID., *Calcoli e fandonie*, cit., p. 127.

⁸⁷ J. HADAMARD, *La psicologia dell'invenzione in campo matematico*, Edizione italiana a cura di B. Sassoli, Introduzione di G. Giorello, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993, p. 39.

tiggia per la Mondadori nel '74 con la supervisione del poeta lucano⁸⁸. In particolare, a Sinisgalli, nell'immaginare una prima bozza dell'indice, viene in mente un significativo passo tratto dal *Dialogo sopra i due massimi sistemi*: «Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qual si voglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo?»⁸⁹. La citazione è quella assai celebre in cui si lodano le infinite possibilità che dispiegano «i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta», in cui cioè si parla della stampa⁹⁰. Di certo, già il fatto che sia uno scienziato a dare conforto a un poeta nel momento in cui questi si accinge ad organizzare una scelta dei suoi versi è un'ulteriore conferma della natura ancipite di Sinisgalli; tanto più che è recente lo sforzo di trascogliere da se stesso i suoi versi più rappresentativi, compiuto nel comporre il volume *Poesie di ieri* (Milano, Mondadori, 1966) che lo ha portato nuovamente a confrontarsi con la questione 'antologia'. Nell'atto di selezionare i componimenti che meglio possano esemplificare l'intersezione da cui sempre ha origine la sua poesia, «tra una società patriarcale vista nella piena luce dei vecchi miti e una società industriale e tecnologica colta nell'atto ancora confuso in cui (magari negandoli) azzarda i suoi nuovi miti»⁹¹, Sinisgalli si mette nella condizione di «un lettore postumo», di «un lettore-ombra degli anni Sessanta-Settanta», compiendo «un'operazione decisa», tagliando «nel vivo», smembrando con sofferza crudezza «anche alcune sequenze care alla memoria» dai primi tre libri mondadoriani (*Vidi le Muse, I nuovi Campi Elisi, La vigna vecchia*)⁹². Col risultato dolorante di una certa difficoltà nel riconoscere «i luoghi, le distanze, gli eventi nascosti sotto le righe»⁹³.

Ma pure è significativo il titolo della raccolta, *Ellisse*, vera e propria icona del barocco, per il quale Sinisgalli mostra molta curiosità probabilmente per la sistematica compresenza di due fuochi d'attrazione. Nel passo citato, siamo alla fine della prima giornata: è Sagredo a parlare, elogiando l'acutezza dell'ingegno umano e delle sue manifestazioni (musica,

⁸⁸ L. SINISGALLI, *L'ellisse. Poesie 1932-1972*, a cura di G. Pontiggia, Milano, Mondadori, 1974.

⁸⁹ G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, a cura di L. Sosio, Torino, Einaudi, 1970, p. 130.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ L. SINISGALLI, risvolto di sovraccoperta, in ID., *Poesie di ieri*, Milano, Mondadori, 1966.

⁹² ID., *Nota*, in ID., *Poesie di ieri*, cit., p. 205.

⁹³ Ivi, p. 206.

architettura, poesia, ecc.), ma soprattutto il potere miracoloso della stampa che garantisce l'immortalità di un'opera. Se ne ricava perciò, pur nella cautela suggerita al coscienzioso antologista, un incitamento a procedere.

Solo un anno più tardi Sinisgalli include la poesia *Meccanica* nel volume *Mosche in bottiglia*⁹⁴, la raccolta che significativamente porta in esergo il riferimento al principio di Curie («c'est la dissymétrie qui est cause du phénomène»): ovvero al principio secondo il quale le simmetrie delle cause dei fenomeni fisici devono ritrovarsi negli effetti di esse. Il testo, originariamente intitolato *Galilei*, si configura come «poesia-scherzo» e per qualcuno sprigiona pur dai pochissimi versi un certo sapore di fiaba⁹⁵: «Galilei ha detto / Che si può fare oscillare / Una montagna / Spingendola / Con un dito»⁹⁶. Incluso nella terza sezione (particolarmente scientifica: aperta da *La geometria* e da *Il Signor Descartes*), il componimento prende forza dall'*ipse dixit* iniziale, esplicita allusione all'autorità galileiana (qui resa indiscutibile al pari di quella aristotelica), che legittimerebbe arditezze di pensiero e immaginazione sulla scorta degli studi galileiani sul moto, in contrapposizione con il tono piuttosto plumbeo aleggianti sull'intera silloge. Scritte tra il '70 e il '75, le poesie di *Mosche in bottiglia* già con il titolo della raccolta parlano della condizione di asfittica prigionia in cui l'esistenza del poeta si è ridotta. E tuttavia, come ha segnalato Pontiggia nella quarta di copertina, man mano che si procede nel volume l'essenzialità dei versi si arricchisce con i tanti riferimenti che squadernano gli orizzonti sempre vasti di Sinisgalli, malgrado le angustie della vita. In particolare, i tre componimenti richiamati scoprono «quell'area delle scienze matematiche che Sinisgalli, unico nella nostra letteratura del Novecento, ha saputo assimilare a quella della poesia, in una sintesi tanto ardua, quanto feconda e stimolante»⁹⁷.

Anche a fronte di questa continuità di interesse per lo scienziato pisano, viene da chiedersi come mai un lettore avveduto e penetrante come Sinisgalli abbia dato un giudizio così *tranchant* della prosa galileiana, un giudizio eretico rispetto a tanti altri studiosi che quella prosa hanno letto con ancora più convinta attenzione per le suggestioni prodotte su altri scrittori sia dai contenuti rivoluzionari sia dalla chiarezza espressiva. Alle richiamate riserve che Sinisgalli mostra di avere nei confronti del

⁹⁴ ID., *Mosche in bottiglia*, Milano, Mondadori, 1975.

⁹⁵ P. MAURI, *Sinisgalli in bianco*, in ID., *L'opera imminente: diario di un critico*, Torino, Einaudi, 1998, p. 23.

⁹⁶ L. SINISGALLI, *Meccanica*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 302.

⁹⁷ G. PONTIGGIA, quarta di copertina, in L. SINISGALLI, *Mosche in bottiglia*, cit.

rigore metodologico di Galileo, va aggiunto che analogamente, sul piano espressivo, il poeta ingegnere si mostra poco convinto della capacità di controllo linguistico che Galileo esercita sulla propria prosa attraverso l'attrezzatura retorica così ben raffinata di cui dispone. Vi è che Sinisgalli, dopo essersi trovato in crisi come poeta, sembra trovarsi in crisi anche come prosatore: anche la sua pagina in prosa – che non è qui da intendersi nelle forme della narrazione, in cui c'è la memoria a fluidificare il discorso (si veda *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1975) –, si è fatta a schegge: in *Calcoli e fandonie* la necessità di conciliare l'esigenza di chiarezza e ordine con la propensione immaginativa produce il risultato di una «poetica dei minimi»⁹⁸, con pensieri irrelati talvolta dalla consistenza gnomica. Forse per questo Sinisgalli nega valore al lascito galileiano di parole, alla nerboruta prosa della «nuova scienza», e accresce il peso dell'eredità numerica, cioè delle analisi penetranti fino al millesimo.

Non è dunque il valente fondatore di un fortunato modello di prosa a conquistare Sinisgalli e a indurlo a partecipare all'iniziativa editoriale nella ricorrenza del centenario. Nel pezzo scritto per «Successo», e negli anni a seguire rispetto a quel testo, Sinisgalli, pur nelle contraddizioni annidate nei suoi giudizi, sente vicino a sé soprattutto il grande scienziato scopritore di verità ma costretto alla abiura. Proprio in questi anni Milano, la modernissima «città tecnica» che sempre ha soddisfatto e apprezzato la sua geniale creatività, non accorda più al poeta ingegnere le attenzioni che questi merita e desidera. Mi viene da pensare anche all'amarezza che trapela da un pezzo bellissimo che Sinisgalli pubblica nel «Mattino» il 29 agosto del '76: in riferimento alla mostra da poco allestita dallo svizzero Harald Szeemann a Zurigo e poi a Venezia, intitolata *Macchine celibi*, Sinisgalli si dice «mortificato di dover compilare» la sua «carta d'identità» e di dover «fornire le prove dei [suoi] trascorsi»; aggiunge: «Mi hanno dato un gran dispiacere gli organizzatori della mostra veneziana a non ricordarsi di me»⁹⁹. E, a rimarcare la longevità dei suoi interessi per l'intelligenza delle macchine, richiama studi e letture fatti negli anni, nei quali ancora una volta torna il nome di Galileo: «Ho letto le opere di Archimede, di Erone Alessandrino, di Leonardo da Vinci, di Pascal, di Galilei, di Torricelli, di Reuleaux, di Cremona, di Wiener».

⁹⁸ G. GRAMIGNA, *Come vive il poeta tra numeri e versi*, «Corriere d'Informazione», 25 settembre 1970.

⁹⁹ L. SINISGALLI, *Macchine celibi*, «Il Mattino», 29 agosto 1976; ora si legge in Id., *Civiltà della cronaca. «Il Mattino (1976-1979)»*. *Antologia degli scritti*, introduzione e cura di F. D'Episcopo, Napoli, ESI, 2005, p. 55 e p. 56.

Certo, Sinisgalli non arriva mai all'abiura: continua a credere fermamente nel matrimonio tra poesia e industria, dando vita a nuove iniziative e scrivendo ancora versi premiati; ma lo fa con l'amarezza che ritrova anche in Galileo vecchio, fragile, cieco, confinato, eppure capace di ritrovare la grazia nonostante le ubbie.

APPENDICE

Ringrazio la “Fondazione Leonardo Sinisgalli” di Montemurro (Pz) nelle persone del Presidente, dottor Mimmo Sammartino, e del Direttore, Prof. Luigi Beneduci, per avermi concesso l’autorizzazione a pubblicare lo scritto. Ringrazio altresì la dottoressa Ana Maria Lutescu, erede di Sinisgalli.

LEONARDO SINISGALLI, *L’eredità di Galileo non è nella parola ma nel numero*, «Successo», marzo 1964, p. 43.

L’eredità lasciata da Galilei non è un’eredità di parole. Non è la lingua lo strumento di ricerca di Galilei. Se leggiamo Galilei per farci incantare dalla sua ironia o dalla sua retorica; se lo leggiamo come si legge un Bartoli o un Magalotti, per una specie di vizio o di voluttà; se leggiamo Galilei per definire una prosa o uno stile finiremo col perdere il meglio del suo genio. Avremo introdotto in casa nostra un conversatore elegante, un persuasore diabolico; egli si indurrà a sminuzzarci il pane della sua saggezza; ma delle sue dimostrazioni ci rimarrà appena la spoglia e ci parranno magari vivide le sue metafore, arguti i suoi raggiri, ma oscure le sue conclusioni.

Come sembrano oscure a Simplicio, il personaggio-vittima dei *Dialoghi* e dei *Discorsi*, il quale sa benissimo quanto noi che, *a parole*, può aver ragione Galilei ma può aver ragione anche Aristotele.

La Scienza ha ripugnanza delle chiacchiere. E Platone si sforza di far capire a uno schiavo il teorema di Pitagora, ma non gli bastano le parole, anche così auree; deve ricorrere alla punta di una canna, deve tracciare un triangolo sulla sabbia se vuole che Menone si convinca di quella sublime virtù.

E Archimede può gridare l’*Eureka* appena uscito dall’acqua e farsi intendere dai bagnanti siracusani e spiegare il principio dei galleggianti come si trattasse di un miracolo: ma se vuol convincere gli increduli, quelli che non sanno nuotare, deve ricorrere, anche lui, a una bilancetta.

Per dedurre che solo la Poesia è tutta soltanto nelle parole, non lascia un margine alla persuasione, e che si possono descrivere a parole le macchine di *locus Solus* soltanto perché sono macchine inutili.

Io credo che per capire Galilei (non è possibile capire Leopardi o Roussel) conviene fare una visita alla *Domus* di Pisa o al Museo di Arcetri prima di leggere i suoi dialoghi e le sue lettere.

Bisogna guardare i suoi strumenti.

Se ci vogliamo spiegare la piccola legge dell’isocronismo dei pendoli (scoperta giovanile di Galilei) non ci riusciremo mai con le parole se non ci aiutiamo anche con la vista; e così non capiremo mai le sue mirabili divagazioni sulla musica se non ci decideremo a entrare nel suo laboratorio.

In breve: la parola di Galilei non è esaustiva.

Possiamo raccogliere abbondanti pezzi di bravura, possiamo fare un'antologia, come ce ne sono tante (di Gentile, di Timpanaro, di Ricciardi o di Laterza) ma non ci aiuteranno a capire un'acca del genio di Galilei. Ne verrà fuori uno scrittore nitido (che vuol dire?), uno scrittore asciutto (?), uno scrittore olimpico (?), uno scrittore di maniera, esornativo e, tutto sommato, noioso.

Galilei è, naturalmente, il contrario di tutto questo. È un fisico. Non vuole essere un poeta. Oggi i fisici non sanno spiegare a parole quello che trovano o quello che inventano o quello che immaginano. Provate a prendere nelle mani gli Atti di un Convegno di Fisica o una Rivista di Fisica o una Memoria di Fermi, di Amaldi, di Segre, di Pontecorvo, di Iukava, di Dirac, di Planck, di De Broglie, di Einstein. Troverete soltanto formule, qualche figura, qualche parola. Questa è la lingua della natura, della materia ascosa. Chi cerca le leggi, chi cerca l'ordine ha da battere solo questa strada che, come fu detto da Eulero, non ammette scorciatoie. È la strada dell'analisi, più che dell'esperimento.

L'imitazione della Natura com'è quasi sempre nociva alla Poesia, è quasi sempre nociva alla Scienza. Quanti abbagli! I sensi sono formidabili spie, ma possono essere ingannevoli e, spesso, insufficienti.

Diciamo, allora, che l'invenzione o l'uso metodico del cannocchiale è il più bel titolo di gloria di Galilei. Peccato che il suo libro più bello sia scritto in latino. Ma è un latino facile quello del *Nuncius Sidereus*. Un quadernetto illustratissimo dove anche un bambino o un vecchio possono divertirsi a seguire ogni notte lo spostamento dei pianetini intorno a Giove come si trattasse di individuare le posizioni delle ali e delle mezze ali in una partita di calcio. Qui il discorso è astronomico, la partita è veramente grossa. Le squadre hanno due capitani insigni, Tolomeo e Copernico. C'è Aristotele tra i giudici di campo avverso. E nelle tribune ci sono teologi, cardinali, granduchi, granduchesse, filosofi, scienziati. L'arbitro è Galilei. Si sa come andarono le cose. Si sa ora come vanno finalmente.

Il *Nuncius* è del 1610. Galilei aveva 46 anni. E soltanto da vecchio, in certe pagine dei *Discorsi* (1638) Egli tocca lo stesso grado di euforia quando parla degli *indivisibili*, degli infinitesimi, diciamo noi. Le sue capacità analitiche finiscono con l'aver buon gioco sulle sue capacità di sperimentatore. Galilei è vecchio, è deluso. È stato umiliato e castigato. Ma che rivincita si prende sul mondo! Ha visto tutto quello che doveva vedere. Può lavorare a memoria. Lavorare al limite. L'intelletto gli ha bruciato il cuore. L'intelligenza è la spia che rimane ai vecchi quando i sensi sono morti. Alle soglie del sublime ci sono arrivati, con le parole, uomini afflitti, uomini infermi, Pascal, Leopardi. Galilei ci arriva con i numeri e le figure. Come ci arrivò Cartesio nella *Geométrie*. Qui è la meccanica, «il paradiso della matematica». Qui c'è l'intuizione potente dell'equilibrio dinamico e del ruolo che vi giocano le forze passive, l'inerzia e gli attriti. Qui c'è la divinazione del campo di forza costante, com'è il campo di gravità e la scoperta dell'accelerazione. Qui si pronuncia la frase sacramentale: le operazioni che facciamo sul discreto non possono essere estese al continuo.

Gli antologisti di Galilei sono costretti a rompere l'unità dei *Discorsi*, a dare ampi stralci di recitativo. Evitano il canto. Il canto qui supera la letteratura. È scritto in simboli, è fatto di idee e di musica.

Credo che convenga separare l'attività creativa di Galilei dalla sua attività polemica. È anche probabile che la sua veemenza oggi abbia più fascino della sua dolcezza.

Dai primi scritti agli ultimi può sembrare che Egli abbia avuto una sola mira, spodestare Aristotele. Eppure, proprio in una delle sue ultime *Lettere*, quella spedita a Fortunio Liceto, da Arcetri a Padova, il 15 settembre 1640, poco più di un anno prima di morire, Egli confessa: «Se Aristotele tornasse al mondo riceverebbe me tra i suoi seguaci...». Non è una *boutade*. Egli non ha combattuto Aristotele, ma lo scudo aristotelico, lo scudo del conformismo secolare.

Andiamo, dunque, a cercare Galilei nei luoghi e nei momenti di estasi, di esaltazione. Sono tanto rari nella Scienza come sono rari nella Poesia. Gli uni e gli altri hanno questo di particolare: che ci colgono disarmati, indifesi, e quasi disperati. Forse è proprio il computo di tante disfatte, illusioni, incomprensioni (e qui anche umiliazione e castigo) che rendono quasi incredibili i pochi incontri con la grazia. La grazia è la capacità di rendere manifeste le proprie ubbie. Utili o futili, questo è un altro discorso.

LA LETTERATURA NELLE SOCIETÀ INDUSTRIALI MODERNE

ABSTRACT

Il saggio analizza lo studio di Alberto Granese sulle fondamentali teorie critiche della produzione e socializzazione delle più significative opere letterarie moderne nella civiltà industriale di massa. Con precisi riscontri testuali e frequenti rinvii a un'ampia bibliografia, un discorso ermeneutico articolato è rivolto soprattutto al processo di svolgimento, all'interno di ogni contesto storico, delle diverse proposte teoriche, dall'area culturale tedesca e francese all'inglese e italiana. In questo ambito, si mette, inoltre, in rilievo il ruolo degli intellettuali e degli scrittori, come produttori di nuove forme di comunicazione, in grado di dare risposte di alto profilo, pur operando in sistemi complessi e globalizzati, alle molteplici esigenze di una platea composita e variegata di fruitori.

The essay analyzes Alberto Granese's study on the fundamental critical theories of the production and socialization of the most significant modern literary works in mass industrial civilization. With precise textual evidence and frequent references to an extensive bibliography, an articulated hermeneutic discourse is aimed above all at the process of carrying out, within each historical context, the various theoretical proposals, from the German and French cultural area to English and Italian. In this context, the role of intellectuals and writers is also highlighted, as producers of new forms of communication, able to give high-profile responses, while operating in complex and globalized systems, to the multiple needs of an audience composite and varied of users.

PAROLE CHIAVE: Alberto Granese, letteratura, società, intellettuali.

KEYWORDS: Alberto Granese, literature, society, intellectuals.

¹ Questo saggio ripercorre le teorie critiche sulla moderna produzione letteraria analizzate da Alberto Granese in *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, Salerno, Edisud (collana «Studi e Testi», 9), 1990, strutturato nei seguenti argomenti: il pensiero di Lukács e Brecht, le idee di Gramsci, Della Volpe e Banfi, le considerazioni di Medvedev-Bachtin e Mukarovsky, la Scuola di Francoforte (Benjamin, Adorno e Marcuse), le teorie di Goldmann, Escarpit e Sartre, la «sociologia della letteratura in Italia tra storicismo e marxismo». Tra le opere di Granese di argomenti affini, vanno tenute presenti: *Teorie e metodi della critica letteraria*, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1982; *Segno simbolo sogno. Sulla critica letteraria*, ivi, 1982; *Il labirinto delle analisi infinite. L'interpretazione delle strutture profonde nel testo letterario*, Salerno, Edisud, 1991; *Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea*, ivi, 2016.

Essenza dell'arte è plasmare, vincere le resistenze, soggiogare le forze contrarie, unificare tutto ciò che diverge profondamente ed eternamente estraneo fino a quell'attimo, prima di ricongiungersi nell'arte. Plasmare equivale a pronunciare l'estremo giudizio sulle cose².

Da questa riflessione del giovane György Lukács prende l'abbrivo lo studio di Alberto Granese delle fondamentali teorie critiche sulla produzione e socializzazione delle opere d'arte nella moderna civiltà industriale di massa, non solo con precisi riscontri testuali e frequenti rinvii a un'ampia bibliografia, ma anche con una particolare attenzione al processo di svolgimento delle diverse proposte teoriche, attraverso la ricerca delle loro ragioni genetiche nel contesto storico-sociale delle differenti aree culturali. Dalle prime opere di Lukács, come *Cultura estetica*, fino alle ultime, i temi dominanti e costanti della sua speculazione estetica sono le categorie della «totalità» e della «dialettica», la capacità di vedere il mondo con occhi puri e di costruire con l'arte una forma di liberazione del mondo. La funzione della formalizzazione artistica consiste, pertanto, nel produrre un salto di qualità sulle miserie e frustrazioni della vita che rappresenta, riuscendo a creare una realtà alternativa, un effetto catartico e liberatorio; diventa, quindi, un dono che con la sua forza infinita infrange le delimitazioni spazio-temporali della quotidianità empirica e imperfetta. Centrale nel pensatore ungherese è la distinzione tra arte e scienza: infatti, nella scienza impressionano i contenuti, nell'arte, invece, le forme. L'opera d'arte è infinita, l'opera scientifica è finita: l'una chiusa, l'altra aperta; l'una ha forma, l'altra no. Interessante, sotto questo aspetto, la sua opera di teoria estetica, *L'anima e le forme*, in cui si nota l'influenza dello storicismo tedesco nella distinzione fra mondo dello spirito e mondo della natura: «La vita è per il poeta soltanto materia grezza; solo la naturale potenza delle sue mani può dare forma – cioè limite e significato – [...] alle molteplicità disarticolate e fluttuanti»³.

La differenza tra i romantici, le cui suggestioni Lukács comunque risente, e la sua critica consiste essenzialmente nel fatto che questi perdono di vista la concretezza della vita reale, sostituendola con la totalità poetica, tutta spirituale, mentre la nuova critica sociologica, quella lukácsiana, riconosce il limite tragico dell'esistenza, completamente separata dall'universalità, dalla totalità tutta spirituale: perciò la sola vera forma autentica

² G. LUKÁCS, *Cultura estetica*, Roma, Newton Compton, 1977, p. 27. Cfr. A. GRANESE, *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, cit., pp. 35-50: 35.

³ G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1963, p. 14.

di vita risiede nella «forma tragica». Condivisibile, pertanto, il giudizio di Alberto Asor Rosa – nota opportunamente Granese⁴ –, quando afferma, commentando *L'anima e le forme*, che in quest'opera esiste una segreta dialettica (rapporto di contrasto e di sintesi) tra la sensazione di Lukács di ridurre tutto a forma e la triste constatazione che ogni forma non è tutto, è semmai uno scacco di fronte alla vita e alla storia. La forma, malgrado i suoi limiti, è l'autentico elemento sociale della letteratura; e non si produce arte sociale senza di questa, che è l'unica via attraverso cui l'artista attua la sua comunicazione, il suo messaggio al pubblico, alla società; e, pertanto, l'arte può acquistare un significato sociale indispensabile. Interessante in questa opera giovanile è anche il rapporto stabilito con la contingenza (la realtà attuale) economica e con la stratificazione sociale del pubblico, a cui è diretta un'opera d'arte. Dal momento che questo rapporto è implicito, l'oggetto essenziale della discussione o trattazione è l'evoluzione di un genere letterario articolata in una successione causale: concezione della vita – rapporti economici e culturali – reazione ai diversi effetti dell'opera d'arte.

Degne di attenzione si rivelano per Granese altre opere lukácsiane, come *Filosofia dell'arte*, dove si affronta più da vicino il tema della validità della concezione sociologica dell'arte e dell'individuazione delle leggi che regolano i modi in cui si realizza storicamente il valore estetico, leggi che contengono una norma e una connessione funzionale, ma non un rapporto causale. In un saggio di questo libro, *Schizzo fenomenologico del comportamento creativo e ricettivo*, si prende in esame il rapporto tra l'emittente (cioè il creatore) del messaggio artistico e il soggetto ricettivo (cioè il pubblico) che deve fruirlo. La parte predominante è da assegnare a chi recepisce il messaggio. C'è una duplice ricettività: quella del soggetto ricettivo che si mostra al creatore e quella del soggetto creatore che appare a chi recepisce. Molto più importante è la ricezione da parte del creatore, ovvero del modo in cui l'artista vede e immagina il pubblico: proprio l'immagine costantemente presente di chi riceve rappresenta per l'artista il postulato indispensabile alla sua stessa esistenza, in quanto le conferisce un significato⁵.

In *Teoria del romanzo*, opera d'ispirazione hegeliana, la filosofia – secondo Lukács – aiuta a conoscere la forma della realtà, il contenuto dell'arte: un

⁴ Cfr. A. GRANESE, *op. cit.*, p. 38; vd. A. ASOR ROSA, *Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*, «Contropiano», 1, 1968, p. 66 e ID., *Intellettuali e classe operaia*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 514-538.

⁵ Cfr. G. LUKÁCS, *Filosofia dell'arte*, Milano, Sugar, 1973, pp. 83-84.

contenuto o mondo scisso dall'io. Questa scissione tra interno ed esterno, tra io e il mondo, è un fatto tipicamente moderno e trova la sua naturale e adeguata espressione nel romanzo, così come nel mondo greco l'unità o armonia tra i due elementi (io e il mondo), vale a dire un universo senza lacerazioni o contraddizioni, armonico, omogeneo e perfetto, trovava la sua espressione nel genere "epico". In un mondo moderno privo di unità e di totalità, lacerato e disunito, bisogna tendere all'unità e alla totalità: questo è il compito del romanzo. Né la tragedia, né l'epica riescono a esprimere la temporalità «autentica», solo nel romanzo, sostiene Lukács, questo è possibile: tesi, secondo Granese, desunta con molta probabilità da Bergson⁶. Con *Storia e coscienza di classe* l'autore propone un'interpretazione della teoria di Marx, cioè una riflessione sul metodo del «marxismo», la cui struttura fondamentale è la dialettica. Il metodo dialettico marxiano si distingue dal metodo delle scienze della natura, perché mentre il primo tende alla conoscenza della società, come totalità, e si oppone alla divisione, l'altro, quello delle scienze, è strettamente legato alla società capitalistica, non avverte il problema della sua scissione in settori isolati. Lukács, invece, con il metodo marxiano nota la separazione tra capitale o mezzi di produzione e lavoratori subalterni e sfruttati, analizza la perdita della totalità e il fenomeno angosciante della reificazione, si sofferma sulla categoria della totalità quale essenza del metodo che Marx ha assunto da Hegel, ponendolo alla base di una scienza interamente nuova⁷.

Per ben comprendere la teoria di Lukács, bisogna inquadrare – argomenta Granese – il pensatore nell'ambiente proletario e rivoluzionario berlinese, in cui operò, e la cui rivista ufficiale fu «Linkskurve». Non si possono intendere certe sue prese di posizione sulla letteratura, come la famosa teoria del realismo e il privilegiamento della linea narrativa ottocentesca Balzac-Tolstoj, se non le si collocano all'interno delle discussioni sull'arte del popolo, fiorite in questo ambiente della «Lega degli scrittori proletari e rivoluzionari» nata a Berlino⁸. Il centro della concezione estetico-letteraria lukácsiana è la teoria o il principio del "rispecchiamento", secondo cui l'uomo riflette e comprende la realtà naturale ed economico-sociale. Vi sono due tipi di rispecchiamento, quello scientifico e quello estetico, che rispetto al primo ha una sua specificità. Infatti, nel primo si ha un movimento dal singolare all'universale, nel secondo si

⁶ Vd. A. GRANESE, *op. cit.*, p. 43; G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962, pp. 174-176.

⁷ Cfr. G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, Milano, Sugar, 1967, pp. 35-36.

⁸ Vd. H. GALLAS, *Teorie marxiste della letteratura*, Bari, Laterza, 1974, pp. 3-4.

ha il passaggio inverso, che porta verso la «particolarità», verso il punto organizzatore, il cui scopo è la rappresentazione per «immagini sensibili, non per leggi, quali quelle della scienza». In altre parole, l'arte acquista, nel suo ruolo rappresentativo, un'importanza conoscitiva maggiore della scienza: appare, così, più vicina alla vita rispetto alla scienza, come forma di conoscenza della vita stessa⁹.

L'arte, pur basandosi sul particolare, riesce, attraverso la rappresentazione di questo, ad attingere la totalità, l'universale, servendosi di immagini. In tal senso, è sempre «partitica», prende, cioè, sempre posizione nei confronti della realtà; è autentica, propone sempre una «tesi», facendola scaturire dalla rappresentazione stessa: non può non prendere posizione dinanzi ai «grandi problemi della vita». La rappresentazione che fa l'arte non è puramente fotografica, bensì «dialettica», perché un'opera d'arte, nella sua partiticità, riesce a cogliere linee di sviluppo, contraddizioni di fondo di un'epoca storica, dà un'immagine totale di un'età, della storia. Da ciò deriva che la sola, grande arte è sempre il «realismo». E realistiche per Lukács sono state le opere dei grandi, come Shakespeare, Tolstoj, le quali per essere artistiche hanno colto il reale nella sua complessa e profonda dialettica, nella sua totalità e verità, perché la vera arte non si appaga di una mera riproduzione, pedissequamente mimetica, dell'apparenza superficiale delle cose immediatamente percepibili, ma va in fondo, scava, come non fa il naturalismo. La vera opera d'arte, il vero artista, quindi, rappresentano il reale così com'è, senza interporre idee proprie, politiche, che possono compromettere la rappresentazione dialettica e totale della realtà.

Sulla base di queste conclusioni, Granese sostiene che il teorico ungherese, per evitare di cadere nel «determinismo sociologicistico», cioè per evitare di presentare l'arte come rappresentazione interessata, parziale, tendenziosa, soggettiva, o per togliere all'arte ogni pericolo di partigianeria, è ricorso all'«intuizionismo romantico», per cui l'artista conterebbe meno dell'opera stessa, che si imporrebbe grazie alla propria logica immanente, come se l'opera si sviluppasse da sola, servendosi soltanto dell'autore. Categoria centrale del realismo dell'ungherese è il «tipico», che si caratterizza per quella totalità o unità di tratti, di elementi o contraddizioni che la vita presenta e che l'opera artistica riflette in pieno o rappresenta. Di qui un'arte tipica o rappresentazione in cui si fondono l'elemento umano ed eterno e quello storicamente determinato: ne scaturisce così la

⁹ Cfr. G. LUKÁCS, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 187 e 195.

differenza fra realismo e naturalismo, fra arte e cronaca o «media statistica». Attraverso la creazione di «tipi» l'artista realista costruisce, si può dire, un modello, che risulta dal fatto che egli non si è limitato a una descrizione superficiale, bensì ha operato una selezione, una scelta degli elementi veramente validi a esprimere la realtà. In base a queste idee generali, il filosofo ungherese ritiene che grandi realisti sono stati Balzac, Stendhal, Tolstoj, mentre Flaubert e gli scrittori naturalisti si sono allontanati dal realismo. Gli scrittori naturalisti, che Lukács definisce non realisti, sono tali perché sono scivolati nel «descrittivismo superficiale», che è il contrario della narrazione vera e propria dell'«arte tipica»¹⁰.

La teoria lukácsiana privilegia certamente il rapporto arte-società, ma sembra trascurare alcuni problemi fondamentali: i problemi, ad esempio, della socializzazione dell'opera estetica, di come questa arriva alla società e ai lettori, dei processi produttivi e distributivi, del suo consumo da parte dei fruitori. Forse è stato il privilegio accordato, nell'*Estetica*, alla capacità catartica dell'arte, che può spiegare il suo silenzio su questi problemi, ritenendo che la «visione del mondo» propria dell'artista fosse un elemento naturale e spontaneo, non condizionato dall'esterno. Per Granese, il realismo del pensatore ungherese, pur collegandosi al realismo socialista, per il fatto che vi era implicita una prospettiva di lotta contro la reazione e il conservatorismo, non vi si identifica del tutto, restando un po' borghese, poiché trascura i problemi di produzione e di consumo, di socializzazione, e dà poca importanza all'operazione formale dell'opera d'arte: problemi questi affrontati, invece, da un autore che dissentiva dalle teorie di Lukács: Bertolt Brecht, il grande drammaturgo di Augusta, appartenente allo stesso gruppo di scrittori proletari e marxisti.

Brecht, in un suo significativo e polemico scritto, attacca con pungente ironia la produzione saggistica di Lukács e contesta la sua condanna della letteratura europea d'avanguardia. Il drammaturgo assume una posizione più avanzata rispetto a quella del pensatore ungherese, considerato più vicino al passato, agli antichi maestri della cultura borghese dell'Ottocento, incapace di spingere avanti il processo di integrazione dell'uomo nella massa. Granese, quindi, sottolinea che il realismo di Brecht è più progressista sul piano pratico; questo vale anche per l'arte, che deve essere meno velleitaria e meno utopica, attraverso il superamento del solipsismo decadente con una problematica dalle vaste implicazioni. Anche se il drammaturgo è d'accordo con il filosofo su alcuni temi di fondo, come

¹⁰ Cfr. G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 122-124.

sull'idea dell'arte sempre progressiva e prospettica e sul superamento dei punti di vista delle classi egemoni, se ne discosta, invece, in quanto ritiene che l'arte non deve soltanto essere accolta dal popolo, cioè non deve avere solo una funzione ricettiva, ma deve servire a consegnare la realtà rappresentata in mano agli uomini, perché essi la possano dominare¹¹.

L'arte quindi per Brecht è un'attività pratica, è produzione, e come tale si realizza nel consumo: perché l'arte sia tale, vera fruizione da parte dell'uomo, che con essa cambia, si realizza, migliora, lotta, si evolve continuamente, occorre che le opere siano sempre nuove, aperte, incompiute, mentre Lukács riteneva chiuso il prodotto artistico. Per un'arte così intesa, molta importanza viene ad assumere per Brecht il fatto tecnico, l'elemento formale, a cui Lukács non aveva dato importanza. Vengono così alla ribalta nuovi artifici, nuove tecniche, come quella dello "straniamento", consistente nel fatto che il lettore o lo spettatore (nel caso di un'opera teatrale) si estranea dalla vicenda recitata e diventa un osservatore distaccato, che può rendersi ben conto della realtà, può riflettere, può contestare ciò che ha visto; lo spettatore che non si identifica con il personaggio, né con la vicenda, libero da ogni rapimento o emozione, ha modo di rendersi conto di come sia fatta quella realtà sociale rappresentata nell'opera, come sia un prodotto storico e quindi non eterno, ma soggetto a divenire e a modifiche, cioè a un rivoluzionamento a lui vantaggioso¹².

Massima ambizione dell'autore sarà quindi quella di far riflettere lo spettatore sulle vicende rappresentate, passate o recenti che siano. In tal senso, risulta esemplare *Il processo dell'opera da tre soldi*, dove si colgono le sue idee sul valore commerciale dell'arte come mezzo di comunicazione, fruito dall'uomo che paga questa fruizione, questo consumo. Cessa, così, l'opera d'arte di essere una particolare creazione individualistica, in quanto forma del commercio umano, condizionata dalle leggi che regolano il mercato. D'altronde il vecchio concetto personalistico della creazione artistica è sostanzialmente in funzione della logica capitalistica dei rapporti di produzione. Un'opera artistica, che giunge facilmente alla massa ed è da questa fruita, non rientra più nella logica capitalistica o borghese di distinzione tra compositore e lettore: si ha così una concezione di un'arte come prodotto collettivo e non più solo individuale. L'esempio più probante è dato dal cinema, dalla radio; anzi quest'ultima potrebbe essere per la vita pubblica il più importante mezzo di comunicazione,

¹¹Vd. B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 199-200.

¹²Cfr. B. BRECHT, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962.

se fosse in grado non solo di trasmettere, ma anche di ricevere. La radio deve essere utilizzata come “mass-media”, come strumento atto a ridurre le distanze tra i centri di potere e la massa, la sua funzione diventa utile quando rende possibile un dialogo tra governanti e governati, quando organizza programmi didattici, di utilità sociale, capaci di un alto indice di ascolto dei giovani¹³.

La rigorosa sociocritica di Granese si focalizza particolarmente su Antonio Gramsci con riferimento alla questione della lingua, considerata dall'autore dei *Quaderni del carcere* un'espressione delle condizioni economiche e dell'organizzazione di una determinata società, ritenendo che la storia della lingua italiana e la storia degli intellettuali sono in stretto rapporto con i livelli egemonici delle classi dominanti. Gli intellettuali, appartenenti alle classi subalterne, sono stati, infatti, assorbiti nel loro ruolo dalla casta di governo e di comando, staccata dal popolo: idea, questa, ripresa da Giuseppe Petronio¹⁴. Si stabilisce, così, una frattura fra la lingua della casta e quella popolare, già agli inizi della nostra letteratura, nel Medioevo; il volgare si cristallizza, diventa la lingua scritta dei dotti, diversa dalla lingua parlata dal popolo.

Lo stato di fatto delle due lingue, l'aristocratica, scritta e cristallizzata, e la popolare, comporta una situazione analoga sul piano culturale: da una parte, una cultura dell'*élites* e, dall'altra, una cultura subalterna, che non è autorevole, non incide, non fa storia, ma è più vivace, fresca, spontanea e mobile. Naturalmente, Gramsci, convinto del valore della spontaneità e della sincerità, come pure della disciplina, dello studio, teorizza un rapporto di «osmosi», di scambio tra spontaneità e disciplina, necessario per ottenere una cultura elevata. Stabilito questo criterio, è portato a rifiutare un tipo di arte priva di spontaneità, coatta e soggetta a pressioni politiche; convinto che solo l'arte spontanea, autentica, non condizionata da interessi di casta e di potere, è veramente capace di creare valori nuovi e rivoluzionari. Proprio da questa impostazione Granese vede emergere l'impegno di «lotta per una nuova cultura», per una nuova vita morale, che superi la statica distinzione tra ceti privilegiati e ceti subalterni e getti le basi o crei le condizioni per ottenere un'arte più autentica, oppure artisti liberi, non asserviti al potere. Fare letteratura implica una scelta, sentirsi parte di un tutto e di un popolo, interpretarne le aspirazioni, compenetrandovisi con entusiasmo: «Tizio, per esempio, vuole esprimere artificialmente un

¹³ Vd. A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 55-57.

¹⁴ A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 59-64: 61; cfr. G. PETRONIO, *Gramsci critico*, in *Letteratura italiana, I critici*, Milano, Marzorati, 1969, V, pp. 3253-3277.

determinato contenuto, non fa opera d'arte», perché «quel tale contenuto in Tizio è materia sorda e ribelle»¹⁵.

Gramsci risentiva della lezione crociana, in quanto, come Benedetto Croce dava importanza alla forza creativa dell'artista: due scrittori, che rappresentano lo stesso contenuto, possono l'uno fare arte, l'altro no, a seconda delle proprie capacità individuali; si distacca dalle posizioni crociane, in quanto, ristabilito il nesso tra arte o poesia e contenuto, interpreta il contenuto in senso progressivo, non conservatore, rifacendosi, in tal senso, piuttosto a Francesco De Sanctis. La cultura, quindi, per Gramsci deve essere sempre portatrice di una nuova concezione della vita e l'artista deve avere una visione nuova, più progressista della storia, intesa in senso integrale, come storia di tutti: grandi e piccoli, potenti e non potenti fanno la storia e ne sono protagonisti. Fatte queste precisazioni, stabilito il nuovo senso della storia rispetto a Croce, Gramsci, come del resto quasi tutta una nuova generazione a lui contemporanea, si pone fuori del solco crociano nel modo di intendere la letteratura e l'arte, in quanto il fine ultimo perseguito dal pensatore sardo è l'edificazione, mediante il rinnovo in senso rivoluzionario della cultura, che così mutata produrrà un'altra storia, di una società nuova: il compito di preparare questa società nuova, più giusta e organica, senza vecchie e pregiudiziali distinzioni, è affidato a una nuova organizzazione della cultura, in cui gioca un ruolo importante l'«intellettuale organico»¹⁶.

Gramsci, pertanto, sul piano della critica, cioè della valutazione di un'opera estetica, respinge il «criterio crociano di poesia e non poesia»¹⁷. Inoltre, è attento al rapporto lettore-opera; questa non è più indagata come *unicum*, ma come un centro di rapporti sociali e culturali. Un esempio del modo diverso di fare critica può essere offerto dal canto X dell'*Inferno*, il canto di Farinata. Mentre Croce fa distinzione tra struttura e poesia, Gramsci supera questa distinzione; per lui l'elemento strutturale non è solo mera struttura, supporto, è anche poesia, frutto di un processo di osmosi tra le singole parti, che non possono essere vivisezionate con il bisturi della critica precettistica. Critica artistica e critica politica, giudizio estetico e giudizio etico-politico s'integrano, vivono un rapporto di interscambio. Anche dalle note sui problemi educativi e sull'organizzazione della cultura

¹⁵ A. GRANESE, *op. cit.*, p. 61. Vd. anche G. SCALIA, *Critica, letteratura, ideologia*, Venezia, Marsilio, 1968.

¹⁶ Cfr. G. MANACORDA, *Antonio Gramsci*, in *I classici italiani nella storia della critica. Da Fogazzaro a Moravia*, III, a cura di W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

¹⁷ Cfr. A. PRETE, *La distanza da Croce*, Milano, Celuc, 1970.

si possono enucleare una serie di indicazioni strategiche, valide anche in sede politica, per l'indubbia centralità che le riflessioni sulla scuola hanno nella concezione di Gramsci dello Stato. Il rapporto egemonico è inteso, infatti, proprio come rapporto educativo, non limitato ai rapporti specificamente "scolastici", ma esteso complessivamente a tutta la società: questa è in definitiva la tesi centrale di Granese sul fondamentale concetto gramsciano di egemonia¹⁸.

La specificità delle forme espressive è sostenuta anche da Galvano Della Volpe, che elabora una concezione razionalistica dell'arte in contrapposizione all'irrazionalismo estetico: non la fantasia, ma la ragione può unificare i fatti singoli e molteplici in concetti e figure universali¹⁹. L'estetica romantica aveva sostenuto che i concetti formano i contenuti e le immagini poetiche la forma. Per Della Volpe, invece, è il contrario: la forma è concetto, razionalità, che deve dare unità organica e coerente al contenuto che è il sensibile immaginativo. Per ogni tipo di arte: poetica, figurativa, musicale, c'è una forma o un linguaggio specifico: il linguaggio poetico è «polisenso», in quanto parole e frasi vi acquistano una pluralità di significati rispetto al linguaggio comune; questi significati aggiunti determinano l'«autonomia semantica» dell'opera d'arte. Il linguaggio poetico è, quindi, "contestuale organico", in cui gli organismi semantici (gli elementi espressivi) formano un tutto coerente ed organico. La contestualità organica diventa per Della Volpe il criterio valutativo della poesia. L'espressione poetica o la forma è tanto più riuscita quanto più è coerente al contesto per il quale è stata formata. Fermo restando il principio dell'avvolpiano della contestualità organica per tutte le arti, i loro mezzi espressivi sono invece diversi: vale a dire ogni arte ha il suo mezzo espressivo differente e distinto²⁰.

La *Critica del gusto* ha indubbiamente contribuito ad avvicinare i critici italiani ai problemi tecnici dell'arte. L'opera è aperta all'avvenire, presenta il limite di un discorso col passato e l'inizio di un discorso col futuro. Il compito del critico per Della Volpe consiste nel riconoscere il

¹⁸ A. GRANESE, *I «Quaderni del carcere»: dalla «convertibilità», come principio ermeneutico, all'«egemonia», come educazione reciproca all'autogoverno: è il magistrale saggio su Gramsci in ID., *Strategia dello scambio. Letteratura Linguaggio Critica e Classi sociali*, Salerno, Boccia, 1979, pp. 13-44. Cfr. anche P. VOZA, *Gramsci e la "continua crisi"*, Roma, Carocci, 2008; *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, a cura di G. Liguori e P. Voza, ivi, 2009 e 2011; G. VACCA, *Vita e pensieri di Antonio Gramsci (1926-1937)*, Torino, Einaudi, 2012.*

¹⁹ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.

²⁰ Vd. M. MODICA, *L'estetica di Galvano Della Volpe*, Roma, Officina, 1978.

«contestuale-organico», nell'evidenziare le sue «connotazioni» polisense, che vanno oltre gli elementi solo denotativi del discorso comune, e di quello scientifico, attraverso la «parafrasi critica»; compito che possono assolvere solo la percezione esatta o il gusto, cioè la capacità di stabilire se quel testo da valutare criticamente sia un che di contestuale organico, proprio della poesia, o un che di univoco, proprio della scienza, o un che di equivoco proprio di un discorso comune, di una espressione non poetica. Questa, quindi, è la parafrasi critica, una ricostruzione, un'analisi delle connotazioni polisense al fine di risalire all'essenza della poesia, connotazioni queste che trascendono il letterale-materiale, secondo l'interpretazione di Granese²¹.

Indicazioni interessanti sul rapporto arte-società si trovano anche nelle opere di Antonio Banfi, che rivaluta due forme artistiche avversate dai romantici, l'allegorismo e il didatticismo: la prima tende, infatti, a persuadere il pubblico con l'allegoria; la seconda, servendosi del messaggio, ammaestra ed eleva il tono o il livello morale della società. L'arte non deve essere un fatto meramente ornamentale o decorativo, ma un vero e proprio strumento di attività: deve essere in grado di produrre socialità, dal momento che la società è, da parte sua, produttrice di arte. L'arte, inoltre, che per suo principio trascendentale è autonoma, partecipa alla totalità della vita di cultura e ne è assorbita²². Per Banfi il prodotto artistico, che concretamente si è espresso nella sua tecnica, è, poi, un organismo strutturalmente vario e aperto a contatti molteplici con realtà storico-sociali sempre diverse. La critica militante, nelle sue operazioni, non deve riflettere come in uno schermo cristallizzato l'universale vita dell'arte, ma deve agire in essa, farsi carico di tutta la problematica di cui l'arte si è nutrita e da cui ha tratto le sue linfe fecondatrici. E il compito dell'intellettuale per Banfi non consiste nell'offrire alle masse una divulgazione popolare del sapere aulico, bensì quello di agevolare e dirigere la partecipazione o l'integrazione culturale di esse, in modo che diventino protagoniste dell'atto culturale²³.

Completamente nuova è la metodologia usata da Granese nella presentazione di alcune teorie critiche, a partire dalla scuola bachtiniana, di cui fa parte il teorico Pavel Medvedev, che, mentre da un lato rifiuta di

²¹ A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 65-69.

²² Cfr. A. BANFI, *Saggi sul marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1960; ID., *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Milano, Parenti, 1961, pp. 9, 127, 135, 146, 151; ID., *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori, Riuniti, 1962.

²³ A. BANFI, *Scritti letterari*, Roma, Editori Riuniti, 1970; A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 69-71.

considerare il prodotto artistico un semplice riflesso dello stato d'animo dell'autore, dall'altro non esclude quella rete di rapporti che intercorrono tra il prodotto o produttore e il destinatario e che riguardano la produzione e i canali attraverso i quali il prodotto giunge alle masse²⁴. Anche il formalista russo Tynjanov aveva fatto osservare che lo studio dello svolgimento della letteratura è possibile solo concependo la letteratura come serie o sistema in correlazione con altre serie o sistemi²⁵. Certo, anche l'opera d'arte, come qualsiasi messaggio, rappresenta uno strumento d'informazione, anche se non è mai un'informazione pronta, data una volta per tutte. L'informazione non si può separare dai modi, dai metodi della comunicazione, in quanto si attua insieme con la comunicazione. Le opere, quindi, rappresentano l'elemento principale di incontro e contatto interumano; possono entrare in un effettivo reale contatto con i lettori, soltanto nel processo della comunicazione sociale. Al di fuori di queste forme di interrelazione organizzata dagli uomini, tra i quali si situa, l'opera non può essere capita e studiata in nessuna delle sue funzioni.

Si stabilisce, quindi, per Medvedev una dialettica dell'«estrinseco» e dell'«intrinseco», tra comunicazione, da una parte, e creazione, dall'altra. Un'opera d'arte non ha alcun valore, se non si immette in un processo di socializzazione. Sulla base di queste considerazioni, Medvedev (e, quindi, Bachtin) considera lo «straniamento» (a cui si è fatto cenno in riferimento a Brecht) un fatto sociale, non una qualità connaturata o intrinseca alla struttura dell'opera poetica²⁶. La valutazione da parte del pubblico di lettori è sociale; perfino il discorso interiore è sociale, orientato verso una potenziale risposta sociale e soltanto nel processo di questo orientamento può prendere una forma più o meno definitiva. La valutazione sociale è polivalente, in quanto organizza sia i modi di capire ciò che viene narrato nell'opera, sia le forme con le quali il contenuto viene esposto, ossia la disposizione del materiale, le digressioni, la ripetizione: agisce e condiziona anche le strutture e gli impianti, la tecnica di esposizione. Questo è il ruolo o la funzione della valutazione sociale nella costruzione di un'opera poetica.

Qualcosa di analogo ritroviamo nello strutturalismo praghese e, soprat-

²⁴ Vd. A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 73-76: 73-74. Cfr. anche P. N. MEDVEDEV (M. BACHTIN), *Il metodo formale nella scienza della letteratura* [1928], Introduzione di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1978, p. 318.

²⁵ Vd. *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

²⁶ Vd., per questo aspetto, anche A. PONZIO, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980.

tutto, in Mukarovský, autore su cui Granese si sofferma con pertinenti osservazioni²⁷. Per Mukarovský la funzione estetica ha una considerevole importanza nella vita dei singoli e dell'intera società; questo significa che la distinzione tra funzione estetica e funzione extraestetica non è molto sensibile, in quanto tra l'una e l'altra intercorre un continuo rapporto dinamico, che viene definito «antinomia dialettica». Questo significa, secondo l'osservazione di Granese, che

la funzione estetica, attraverso l'antinomia dialettica, è in rapporto, non solo con le altre funzioni, ma anche con i fenomeni estetici. La funzione estetica è una sfera dinamica e l'arte non è una struttura chiusa, ma attiva e inserita nel mondano²⁸.

La funzione estetica, dunque, agisce profondamente ed efficacemente sulla vita della società e dell'individuo. La norma estetica non è una regola immutabile, ma un processo complesso e continuamente rinnovantesi. L'opera allora per Mukarovský si presenta attraverso una dialettica tra norma e violazione della norma, e, perciò, la storia dell'arte appare come la storia delle rivolte contro la norma dominante²⁹. Per lo studioso, la natura del valore estetico è chiaramente inserita nella dimensione sociale, essendo importante il nesso tra arte e classi sociali:

L'arte è portatrice delle tendenze della società, eventualmente di una parte della società (classe) e partecipa attivamente alla formazione della sua ideologia e alla difesa dei suoi interessi³⁰.

L'oggetto artistico è inteso come oggetto semiotico (fatto di segni linguistici); da ciò dipende o deriva il fatto che l'opera d'arte, essendo un segno autonomo, non si deve mai usare come documento storico e sociologico: l'opera d'arte non è un mero rispecchiamento della realtà. Come si può notare, Mukarovský insiste in maniera particolare sul significante, anche se questo non viene concepito come chiuso in se stesso. La sua indagine estetica però non finisce qui, anzi, da questo punto inizia la parte più importante della sua estetica: quella, in cui dedica la «necessaria attenzione» ai condizionamenti da parte del mercato, ai rapporti tra

²⁷ A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 77-80.

²⁸ *Ivi*, p. 77.

²⁹ Cfr. J. MUKAROVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 67-69.

³⁰ J. MUKAROVSKÝ, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 214.

l'opera e il soggetto (come creatore e fruitore), tra l'opera e l'uomo come dimensione sociale³¹. Si è sottolineato che per il critico il valore estetico di un'opera d'arte non è chiuso, non viene dato una volta per sempre dal suo costruirsi in «opera-cosa», ma si rinnova continuamente in relazione alla mutevolezza del sistema sociale. Un merito notevole di Mukarovský consiste nell'aver fortemente insistito sulla tensione sociale della struttura, sulla sua apertura all'esterno, come pure l'aver enunciato il legame tra significante e significato come nesso obliquo e indiretto. Nesso obliquo e indiretto vuol dire che l'oggetto artistico non è mai la ripetizione di un contenuto, di una trama storico-concettuale, e, quindi l'arte non è un semplice rispecchiamento della realtà storico-sociale, né un documento fotografico. Data la presenza di questo nesso obliquo, di questo rapporto indiretto tra fatto propriamente estetico, semiotico e fatto sociale, si ha l'impressione che, non in tutte le sue funzioni, l'arte sia sociale, cioè storica, rimane alquanto la separatezza tra l'artistico e il sociale³².

Particolarmente approfondita da Granese, come nel suo volume *Parco centrale*, è la Scuola di Francoforte. Secondo la sua interpretazione, l'importanza di Walter Benjamin consiste, anzitutto, nell'aver intuito sorprendenti analogie tra la letteratura barocca e la letteratura contemporanea, notando nel dramma barocco e in quello espressionista del Novecento grandi affinità e sostenendo, quindi, che, come l'espressionismo, il barocco rivela più un esercizio dell'arte che un vero valore artistico, come del resto avviene o si verifica nelle cosiddette epoche di decadenza. Il metodo benjaminiano si fonda sull'allegoria: e il dramma barocco è un esempio cospicuo di arte allegorica. Pur sottolineando le affinità tra barocco ed espressionismo, ne avverte però anche la differenza: mentre i letterati barocchi avevano una concezione assolutistica dello Stato, gli artisti dell'espressionismo sono dei progressisti, dei rivoluzionari³³. L'esegesi benjaminiana concentra il suo interesse non solo sulla metafora, o allegoria, come fonte della poesia barocca, ma anche sul tema del «lutto», della malinconia, sul senso di disfacimento e di vanità, che fa il suo ingresso nell'arte barocca e precorre il tema della morte e dell'angoscia esistenziale tipico del decadentismo europeo. «La profondità

³¹ Vd. J. MUKAROVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, cit., pp. 19, 21.

³² Cfr. A. ZAMBARDI, *Per una sociologia della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 24-26. Vd. pure A. LEONE DE CASTRIS, *Estetica e marxismo*, Bari, De Donato, 1976, p. 210; A. LA TORRE, *Letteratura e comunicazione*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 25-26.

³³ Cfr. A. GRANESE, *Sociologia della letteratura*, cit., pp. 81-85.

appartiene soprattutto all'uomo triste»³⁴, così sostiene lo studioso tedesco, e, perciò a causa della sua patologica struttura psichica ogni cosa, anche di scarso significato, gli appare come simbolo di una saggezza misteriosa. L'uso dell'allegoria, con la sua astrazione, cioè l'allontanarsi dal significato in oggetto, permette una visualizzazione dei particolari che restano disgiunti dal tutto e abbandonati come relitti di un naufragio. Proprio questa teoria dell'arte come allegoria, allegoria di una condizione di crisi morale conduce Benjamin, contrariamente a quanto aveva fatto Lukács, a intuire l'importanza delle avanguardie europee. L'avanguardia viene, quindi, interpretata come risposta dell'artista alla nuova società di massa: chi per primo si è reso conto che il poeta, se non comunicava con la massa, veniva emarginato, è Charles Baudelaire. Magistrale il saggio di Benjamin su questo grande poeta, vero iniziatore della modernità poetica europea; ne estrapoliamo alcune affermazioni:

L'ambiente oggettivo degli uomini assume, sempre più apertamente, la fisionomia della merce. [...] Alla trasfigurazione menzognera del mondo delle merci si oppone la sua disposizione in senso allegorico. La merce cerca di guardarsi in faccia. E celebra la sua incarnazione nella prostituta³⁵.

Per Benjamin, il poeta francese ha la percezione esatta del momento in cui il pubblico diviene massa, a seguito del formarsi della metropoli e l'opera d'arte, come una prostituta, in una forma brutale, giunge alla sua diretta mercificazione. Il problema fondamentale per l'artista diventa il pubblico; l'artista, se vuole vendere il suo prodotto, deve mettere in atto forme poco morali e menzognere di comportamento pubblicitario. Bisogna sapere conquistare il mercato: siamo ben lontani dal tempo del mecenatismo, in cui il poeta aveva bisogno di entrare nelle grazie del principe protettore. Le avanguardie non gradiscono, certo, la mercificazione estetica (di qui il riparo nell'allegoria), ma neppure possono tollerare che le opere rimangano isolate, fuori del circuito di vendita o di acquisto, divorate dai musei. Benjamin è a mezza strada tra teologia e materialismo, a cavaliere tra influssi mistici e marxisti; polemizza contro lo storicismo, che propugna una linea retta e ascensionale del processo storico, a cui contrappone la coscienza dell'unità messianica della storia e del presente come punta avanzata e terminale³⁶.

³⁴ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 40.

³⁵ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 131. Vd. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma della cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

³⁶ Cfr. A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 84-85. Vd. anche E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 62-65.

Fondamentale per Granese è l'idea cardine del pensatore tedesco: secondo Benjamin, un'operazione letteraria è veramente rivoluzionaria solo se si pone il problema di rinnovare la sua tecnica specifica. L'esigenza fondamentale di uno scrittore è quella di riflettere, di meditare sulla propria posizione nel processo produttivo, al fine anche di comprendere la funzione che ha la sua opera all'interno dei rapporti di produzione. La sua ricerca, pertanto, deve essere rivolta direttamente «alla tecnica letteraria delle opere», dal momento che tra tendenza politica e tecnica letteraria vi è sempre un rapporto di interdipendenza funzionale: questa va di pari passo con quella³⁷. Un autore, che scrive in un clima politico progressista e democratico e se ne lascia influenzare, condividendone le idee, deve adattare a questo suo orientamento anche la propria tecnica letteraria³⁸.

Secondo Benjamin, in una società moderna, caratterizzata da una cultura massificata e prevalentemente proletarizzata, lo scrittore, che rifornisce un apparato di produzione, deve anche trasformarlo nel senso del socialismo, deve adattarlo agli scopi della rivoluzione proletaria. In che modo? Attraverso il tradimento della propria classe di origine, che è quella borghese o dominante, di cui lo scrittore e l'intellettuale pur condividono la cultura. Il suo compito allora è quello di promuovere la socializzazione dei mezzi di produzione, di fare in modo che quanto sa e riesce a produrre nella maniera più agevole arrivi alle masse popolari, di concepire e realizzare nuove idee, nuove forme letterarie nel romanzo, nel dramma, nella lirica. Più sa realizzare questo compito e più elevata è la qualità tecnica del suo lavoro; e quanto più esattamente risulta informato sul posto che occupa nel processo produttivo, tanto più sa di essere uno scrittore che opera sia per la massa sia secondo idee progressiste e rivoluzionarie e meno si riterrà essere «esponente dello spirito»³⁹.

Benjamin, nell'aprile del 1934, a Parigi, partecipando a un seminario di studi sull'arte fascista, scrisse in una sua prima *Lettera da Parigi* illuminanti considerazioni, valide per l'arte generalmente prodotta per le masse, sostenendo che questa è un'arte della propaganda, arte del consenso, politicizzata. Si rivolge all'arte fascista, ma le sue idee valgono anche per un'arte non fascista, allo stesso modo totalizzante, e finalizzata a plasmare le masse che, a loro volta, ne condizionano la produzione. Questo grande intellettuale

³⁷ W. BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 205.

³⁸ A. GRANESE, *Parco centrale. Critica letteraria e sociologia della produzione culturale*, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1979, pp. 122-139.

³⁹ A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 87-93: 89. Cfr. anche T. W. ADORNO, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 245 sgg.

berlinese – secondo Granese –, anche attraverso alcune recensioni e note critiche, dimostra la sua moderna e innovativa visione culturale, fatta di molteplici interessi: infatti, spazia dalla letteratura per adulti a quella per l'infanzia e denota una vera e propria rivoluzione contro il tradizionale concetto di letteratura, rinnovato attraverso un allargamento dei vecchi orizzonti e l'indicazione di nuove direzioni di ricerca⁴⁰.

Molto nuove e interessanti sono le sue idee sulla «riproducibilità tecnica dell'opera d'arte». La moltiplicazione sottrae l'opera alla sua "aura" magica, alla sua unicità e autenticità, che faceva dell'opera quasi un «feticcio»; di qui, discende la considerazione che mentre l'arte antica aveva un significato «culturale» e liturgico, l'arte moderna acquista un valore «espositivo», pratico, connesso alla funzione delle masse. In questo senso, acquistano una posizione di preminenza la fotografia e il cinema: queste sono le forme artistiche fondamentali dell'epoca moderna, conformi e adeguate alla civiltà di massa e ben utilizzate e sfruttate. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Si prenda, ad esempio, un quadro di Picasso: la massa reagisce in modo retrivo e inefficace, in quanto da sola non può cogliere il messaggio difficile che vi si cela, mentre di fronte a una proiezione cinematografica di un film di Chaplin il pubblico riesce a istruirsi, perché ne coglie il messaggio, facendo a meno della mediazione critica: si verifica contemporaneamente una piena fruizione estetica e un grande evento sociale. Aspetto altrettanto importante da segnalare nel cinema è l'associazione tra la componente artistica e quella tecnica, la fusione tra arte e scienza. Si verificano così modi di fruizione diversi da quelli tradizionali; le masse sempre più vaste di partecipanti hanno determinato un modo diverso di fruizione: non più contemplazione, ma partecipazione⁴¹.

Diversamente da Brecht e da Benjamin, Theodor W. Adorno rifiuta la proposta di Jean-Paul Sartre della politicizzazione dell'arte e dell'*engagement* dell'intellettuale: soprattutto nella drammaturgia di Brecht nota che l'arte è subordinata a una verità precostituita e il linguaggio è strumentalizzato dalla propaganda. Si coglie subito nel pensiero di Adorno una netta condanna dell'arte direttamente impegnata, perché, priva di autonomia e viziata dal conformismo: «In Germania l'impegno va spesso a finire nel belato, a dire ciò che tutti dicono o che, almeno lentamente, a tutti pia-

⁴⁰ Vd. W. BENJAMIN, *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴¹ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 38-44.

cerebbe ascoltare»⁴². All'opera di Brecht è decisamente contrapposta quella di Kafka e di Beckett, perché sono questi – secondo Adorno – a rinnovare i modelli di comportamento. La prosa di Kafka, il teatro di Beckett esercitano un'efficacia di fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate sembrano avere un valore ludico. Adorno è contrario ad ogni forma di sociologismo volgare, come si rileva dalla sua concezione della poesia lirica, che è fedele a se stessa, quando rifiuta ogni messaggio e ogni impegno sociale: «La lirica [...] deve porsi come alternativa utopica al potere dominante nella società»⁴³, deve significare una protesta continua contro la realtà contingente. A livello linguistico-formale la lirica deve evitare la semplice comunicazione, l'allineamento, rifiutando il linguaggio usato dalla classe egemone, attraverso la stilizzazione estetica. I concetti sociali non devono essere adottati dall'esterno, bensì venire attinti dall'intuizione delle opere stesse; e poi, una volta attinti, devono essere riscattati o redenti oppure oltrepassati nell'arte⁴⁴.

Adorno esclude, quindi, ogni forma di meccanicismo; la lirica non deve venire dedotta dalla società. Questo non significa, però, che la lirica sia una forma d'arte priva di intrinseca socialità; anzi, proprio questa sua autonomia rispetto alla socialità o realtà sociale, le permette, con il distacco, di osservarla meglio, di smascherarne la sostanziale ipocrisia, gli aspetti negativi e di alludere ad un mondo altro, migliore, che la nega. La sua distanza dalla pura e semplice esistenza diventa misura della sua falsità e cattiveria. Nel protestare contro la realtà la poesia esprime un'utopia, un sogno di un mondo in cui le cose vadano diversamente⁴⁵. Secondo Graneese, il bersaglio che Adorno intende colpire è l'ideologia, che pretende di esprimersi nell'arte, ma che è solo falsa coscienza, inganno, maschera, e si manifesta nel fallimento dell'opera d'arte. È sbagliato confondere nelle opere d'arte quella che è l'essenza loro, cioè la conciliazione delle contraddizioni basilari dell'esistenza reale con l'ideologia; anzi, la grandezza delle opere d'arte consiste nel loro lasciar parlare ciò che l'ideologia nasconde⁴⁶.

Anche sul «saggio» egli esprime idee originali. Il saggio – osserva Graneese – attraversa una fase di ostilità: è schiacciato tra una scienza organizzata, in cui tutti si arrogano la verifica di tutti e di tutto, e una filosofia che si accontenta di residui vuoti e astratti. Il saggio non è alogico, ma

⁴² T. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, p. 108.

⁴³ T. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, ivi, 1979, p. 48.

⁴⁴ Vd. anche M. JIMENEZ, *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, Bologna, Cappelli, 1979.

⁴⁵ Cfr. U. GALEAZZI, *L'estetica di Adorno*, Roma, Bulzoni, 1979.

⁴⁶ A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 95-99: 97-98.

svolge i pensieri secondo procedimenti differenti da quelli della logica discorsiva: non deduce da un principio, né induce. Ha come sua legge formale l'“eresia”, in quanto è violazione di ortodossia, di ciò che è senso comune. Adorno rivaluta il pensiero dialettico per distruggere i ragionamenti cosiddetti esatti, formali ed è contrario alla razionalità repressiva, come quella borghese: la borghesia si serve della ragione come strumento di dominio, oppure della scienza o tecnologia. Questo spiega, secondo la puntuale interpretazione di Granese, il rifiuto adorniano di condividere l'inganno, l'ingenuo illuminismo e l'entusiasmo feticista di Benjamin per la tecnica. L'illuminismo, infatti, da iniziale atteggiamento speculativo, volto alla liberazione dell'uomo, è progressivamente regredito, fino a divenire un nuovo mito, una nuova barbarie. Attraverso la mistificazione della razionalità del reale, l'illuminismo di fatto lo riduce a un sistema di astratte catalogazioni, mascherando le contraddizioni e dando alla scienza una direzione utilitaristica, asservita al potere totalitario»⁴⁷.

Secondo Adorno e alcuni pensatori del gruppo francofortese, non l'irrazionale deve essere condannato, ma la ragione stessa che tale irrazionale ha prodotto. Di qui il loro impegno di lotta contro il sistema capitalistico che si è servito della scienza e della sua razionalità. Granese avvalorava l'attualità ancora pregnante dell'indagine adorniana sulle società avanzate moderne. La moderna società tecnologica costituisce un potere totalizzante che condiziona con violenza la vita dell'uomo-massa. In tale alienante e negativa situazione il ruolo dell'arte è quello di porsi come esperienza alternativa e liberatoria, non accettando la datità del presente, né adattandosi servilmente alla logica del capitale oppure alla ragione del potere dominante⁴⁸. Adorno ha riflettuto acutamente sui meccanismi di cui si avvale la civiltà industriale, che operano una sostanziale manipolazione delle coscienze, distruggendo l'arte, assolutizzando la non arte, l'obbedienza alle gerarchie sociali⁴⁹.

Anche Horkheimer condivide queste idee, mettendo l'accento sul concetto di “resistenza” come proprio dell'esperienza estetica, ma aveva lucidamente intuito che, nel livellamento generale, imposto dalla società capitalistica, anche l'arte diventa un gioco funzionale alla produttività e utile alla logicadel profitto. Ha tuttavia fiducia nella resistenza dell'arte, nella possibilità di conservarsi come spazio separato da ogni condizionamento e dai mass-media: in questo spazio il singolo, fruitore dell'arte,

⁴⁷ A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁴⁸ Cfr. T. W. ADORNO, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 1970.

⁴⁹ Vd. T. PERLINI, *Adorno*, Roma, Ubaldini, 1971.

potrebbe salvare la sua purezza interiore⁵⁰. Dello stesso avviso è Horkheimer circa la dipendenza dell'arte dalle leggi del profitto. Così è avvenuto per la natura, la cui bellezza o il cui silenzio primordiale e vergine sono sfruttati dalle aziende per il turismo. I due pensatori francofortesi credono nella possibilità utopistica di una "resistenza" dell'arte in generale e dell'arte d'avanguardia in particolare alle spietate leggi del capitalismo⁵¹: la libertà della grande opera d'arte «entra in contraddizione col perenne stato di illibertà vigente nel tutto»⁵². Questo spiega, secondo Granese, la ragione per cui soprattutto Adorno, pur avendo una formazione di tipo marxista, nella contraddittoria alternativa tra massificazione dell'arte e necessità dell'arte stessa di resisterele, si pone come un pensatore ancora nostalgico della grande cultura borghese, «se pure dotato di rigore e forza intellettuale senza dubbio eccezionali»⁵³.

Anche Herbert Marcuse, come Adorno, polemizza contro la *ratio* repressiva e strumentalizzata dal dominio, che ha paradossalmente finito per scatenare le forze dell'irrazionalismo. Rifacendosi alla teoria psicanalitica di Sigmund Freud, in cui la civiltà è vista come repressione e nevrosi, il pensatore francofortese ha fiducia nella possibilità di una civiltà in grado di liberare gli uomini dall'alienazione del lavoro e tale da consentire il libero esplicarsi della loro attività creativa. Occorre preparare una civiltà contraria a quella borghese, in cui tutto, anche l'Eros, è schiavizzato, sottoposto a deformazioni operate dalla repressione: solo attraverso questa liberazione dai poteri economici ed egemonici è possibile recuperare la dimenticata dimensione estetica della nostra esistenza. L'Eros assorbirà il sesso, ne trasfigurerà la riduttiva dimensione genitale e procreativa, lo trasformerà con un continuo sforzo inventivo di autotrascendimento⁵⁴.

Secondo Granese, proprio nell'altra sua opera fondamentale, *L'uomo a una dimensione*, Marcuse presenta la società democratica e borghese come sostanzialmente totalitaria; e, in particolare, nell'industria culturale scopre la subdola e occulta forza che nasconde le differenze e le contraddizioni esistenti tra le classi. L'industria culturale illude le classi subalterne, facendo

⁵⁰ Cfr. M. HORKHEIMER, *Teoria critica*, Torino, Einaudi, 1974, p. 306.

⁵¹ Vd. F. MASINI, *Dialettica dell'avanguardia*, Bari, De Donato, 1973.

⁵² T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 1.

⁵³ A. GRANESE, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁴ Vd. H. MARCUSE, *Eros e Civiltà*, Torino, Einaudi, 1964. Vd. anche ID., *Psicanalisi e politica*, Bari, Laterza, 1968; *Cultura e società*, Torino, Einaudi, 1969; *Saggio sulla liberazione*, ivi, 1969; *Sigmund Freud*, Milano, Garzanti, 1971; *La dimensione estetica*, Milano, Mondadori, 1978.

perdere loro il senso della subalternità, suscita il desiderio di beni superflui, non necessari, depotenziando il rapporto concreto con la realtà negli individui, che sono inconsciamente manipolati, plagiati dai mass-media, da tutto il sistema pubblicitario; credono che le loro scelte sono autonome, mentre in realtà si comportano come automi, «eterodiretti» da forze esterne, estranee: in tal modo, le classi subalterne vengono narcotizzate, indotte a un'incontrollata frenesia consumistica⁵⁵.

In una società materialistica, industriale, capitalistica, l'arte ha perduto il suo carattere di novità; è diventata un servizio sociale, un bene di consumo, una merce. Solo quando l'arte avrà negato se stessa, cioè si sarà accorta della sua mercificazione, si avrà un nuovo tipo di arte, eversiva, libertaria, decisa, pronta alla liberazione di sé stessa. L'arte nel sistema consumistico-capitalistico è diventata mera merce, in quanto assorbita in tutto l'ingranaggio del mercato capitalistico. Marcuse opera un'importante distinzione: l'Arte è affermativa, in quanto parte e sostegno della cultura stabilita, ma «in quanto alienazione della realtà stabilita, l'Arte è una forza negativa»⁵⁶. Nel rapporto arte-realtà la posizione di Marcuse è chiara e senza illusioni: l'arte che diventa realtà, questa realtà, abroga, annulla se stessa, a meno che non si tratti della grande Arte, quella di Kafka, Joyce, Beckett, che scuote l'uomo e abbatte le mistificazioni⁵⁷. Punto centrale delle argomentazioni di Granese è che proprio gli esponenti della Scuola di Francoforte, ritenendo che un'opera vada analizzata in relazione alla sua destinazione, nel rapporto arte e società, soggettività e oggettività, tra l'autore e la vita esterna, hanno posto l'accento sulla relazione tra scrittore e pubblico.

In altro versante della ricerca metodologica, Erich Auerbach, non discostandosi da questa tesi, assunse lo stile come «spia» delle trasformazioni del reale. L'analisi dei testi, puntando sullo stile delle singole opere, permette di risalire ai caratteri sovraperpersonali delle varie epoche ed è, pertanto, possibile conoscere il mondo individuale e l'ambiente sociale, che si intrecciano e si armonizzano nell'atto creativo⁵⁸. Questo metodo

⁵⁵ Cfr. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967; ID. (con R. P. WOLFF e B. MOORE), *Critica della tolleranza*, ivi, 1970 (1ª edizione 1968); *L'autorità e la famiglia*, ivi, 1970.

⁵⁶ *Sul futuro dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 131.

⁵⁷ Vd. *Teorie letterarie della Scuola di Francoforte*, Roma, Savelli, 1976. Cfr. anche T. PERLINI, *Marcuse*, Roma, Ubaldini, 1968.

⁵⁸ Fondamentale, per questa metodologia di analisi sociostilistica, E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1965, ma anche ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.

socio-stilistico, secondo Granese, non assolutizza la prospettiva sociologica: non bisogna confondere l'importanza sociologica di un'opera, cioè il suo valore sociale, con quello propriamente artistico, come se ciò che è proprio dell'arte derivasse da motivi estranei al genio e alla capacità creativa⁵⁹. Anche Arnold Hauser evita il sociologismo volgare e nella *Sociologia dell'arte* mostra un nuovo concetto di dialettica, non hegelo-marxiana, col suo ottimismo storicistico: la dialettica è per lui tensione verso la totalità, non è serena meta raggiunta, ma un «fine» da perseguire, per sfuggire l'alienazione del neocapitalismo. L'arte, per la sua autonomia, per la sua capacità di negare la datità del reale e oltrepassare l'attualità, si pone per Hauser come slancio utopico verso un'alterità e si propone come totalità⁶⁰.

Lucien Goldmann, a sua volta, recupera certe indicazioni del giovane Lukács sul concetto di reificazione, approda a uno "strutturalismo genetico", diverso da quello formalista, che vede nelle strutture il fattore essenziale, e lascia da parte ciò che è troppo legato a una situazione storica data. Sulla base dello strutturalismo genetico l'analisi critica deve andare più lontano, nel senso dello storico e dell'individuale, per far luce sulla realtà esterna, ambientale, sull'epoca sociale; perciò le creazioni letterarie diventano delle «visioni del mondo». Confrontando Hauser e Goldmann, Granese ritiene che, per il critico francese, il soggetto reale della creazione culturale è la collettività, intesa, come «tessuto complesso di relazioni interindividuali»⁶¹. Goldmann è convinto che mettere in rapporto le opere culturali con i gruppi sociali considerati come soggetti creatori è cosa più proficua che considerare solo l'individuo vero soggetto della creazione. Il rapporto, intravisto dal Goldmann tra creazione soggettiva e pensiero collettivo, cioè tra arte e società, è un rapporto tra struttura di un testo e struttura mentale del gruppo sociale, a cui l'autore dell'opera appartiene.

Queste idee aiutano a comprendere la sociologia del romanzo, il processo di mercificazione di questo genere, che si allontana gradualmente dal tipo antico, con la scomparsa del personaggio individuale, dell'eroe, e con un considerevole rafforzamento dell'autonomia degli oggetti, con l'emergere al primo posto della collettività: processo, questo, di dissacrazione della forma letteraria, che cessa di essere l'epopea dell'eroe, personaggio

⁵⁹ Vd. A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁶⁰ Cfr. A. HAUSER, *Sociologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1977.

⁶¹ A. GRANESE, *op. cit.*, p. 109. Vd. L. GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967 e 1973, pp. 212, 215. ID., *Marxismo e scienze umane*, Roma, Newton Compton, 1973, pp. 78-79, 82-83. Cfr. M. ZERAZFA, *Romanzo e società*, Bologna, il Mulino, 1976; E. B. BURGUM, *Romanzo e società*, Roma, Editori Riuniti, 1965 e 1974.

unico e distinto, per popolarizzarsi e interessare più da vicino la massa. Goldmann ha anche precisato i tre momenti fondamentali del metodo genetico-strutturale nell'indagine di un'opera letteraria: 1) la comprensione dell'opera; 2) la spiegazione come ricerca del soggetto individuale o collettivo, che tiene conto della visione del mondo e considera l'elaborazione artistica come risposta funzionale e significativa a una serie di problemi pratici e morali; 3) l'interpretazione che permette di dare un senso ai rapporti fra struttura di un testo e coscienza⁶².

In Italia, critica marxista e critica sociologica si muovono nell'ambito della metodologia gramsciana. Viene recepito l'invito di Gramsci a lottare per una nuova cultura e una diversa figura di intellettuale. Per Carlo Salinari, esponente significativo della critica marxista, il primo problema consiste nel mettere in chiaro e nell'individuare la «genesi storica» dell'opera inserendola in due coordinate fondamentali, che sono, come precisa Granese, «tradizione e situazione reale»⁶³. Per collocare l'opera nelle due coordinate occorre scomporla nei singoli elementi che la costituiscono, per cogliere sia le relazioni intrinseche, sia quelle con l'ambiente storico-sociale, culturale e linguistico. Secondo Salinari, nulla vi è di più falso di un'analisi critica strettamente interna al testo, che non colga le relazioni con l'esterno. Bisogna così stabilire come un «circolo»⁶⁴; le relazioni da cogliere si possono distinguere in relazioni di somiglianza e di dissomiglianza. Queste relazioni vengono colte in un ampio arco di ricerca che si effettua sulle poetiche, sulle concezioni morali, religiose, politiche. La critica allora formula un «giudizio di valore» sulla base di un continuo confronto con gli elementi del mondo reale e il contesto storico⁶⁵.

⁶² L. GOLDMANN., *Marxismo e scienze umane*, Roma, Newton Compton, 1973, p. 65; ID., *Il dio nascosto*, Bari, Laterza, 1971. Cfr. F. MOLLIA, *Interpretazioni sociologiche della letteratura*, Messina-Firenze, D'Anna, 1974, p. 65.

⁶³ A. GRANESE, *op. cit.*, p. 120; cfr. C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960; *Introduzione* a K. MARX - F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di Id., Bari, Laterza, 1967, p. 23; ID., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967. In particolare su Salinari: A. GRANESE, *Il lavoro critico di Carlo Salinari tra avanguardie storiche e neoavanguardie degli Anni Sessanta*, in ID., *Integrazione e rivolta. Dittico per Debenedetti e Salinari*, Salerno, Edisud, 1985, pp. 59-190 con in Appendice il *Sommario degli articoli di Carlo Salinari*, ivi, pp. 190-209; ID., *Carlo Salinari e la "nuova frontiera" della narrativa*, in *Carlo e Giambattista Salinari tra scuola, politica e letteratura*, Atti del Convegno di Studi, Montescaglioso-Matera, 25-26 maggio 2018, a cura di R. Caputo, Stigliano (MT), 2020, pp. 119-155.

⁶⁴ Definizione di Leo Spitzer, in A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 115-123: 120.

⁶⁵ Cfr. A. GRANESE, *op. cit.*, pp. 119-122; cfr. anche C. CASES, *La critica sociologica*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e Id., Torino, ERI, 1970. Nel suo profilo, *La critica sociologica*, Cesare Cases, altro esponente della critica sociologica

Alberto Granese affronta, quindi, problemi riguardanti la funzione dell'intellettuale-scrittore e dei suoi complessi rapporti con il potere politico, la produzione, distribuzione e il consumo del prodotto estetico. L'indagine sociologia (e semiotica) della letteratura, nella società industriale, ha acquistato una sua autonomia e non può limitarsi allo studio di un generico rapporto letteratura-società, eludendo tutta una serie di problemi posti dal processo di massificazione della cultura, indotto dal progresso tecnologico. Soprattutto in questo contesto assumono importanza e rilievo l'intellettuale, lo scrittore, il produttore, il cui nuovo ruolo e forme di comunicazione devono essere in grado di rispondere meglio alle esigenze della massificazione della cultura. In uno dei suoi ultimi libri, infatti, *Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea*, Granese, laureatosi a Roma con Giacomo Debenedetti, ricostruisce il pensiero di Antonio Gramsci *iuxta propria principia*, interpretandolo con parametri filologici e filosofici suggeriti dalla sua stessa opera, senza tentazioni volte a collocarlo pregiudizialmente in aree culturali costruite ad arte dagli scontri politici attuali o a dirottare l'attenzione dei lettori in zone marginali e sensazionali, ma irrilevanti, ai fini della comprensione, puntuale e rigorosa, dei suoi scritti. Facendo convergere due personalità, tra le più originali della cultura italiana del Novecento, indagate, in una prima fase, in maniera autonoma, ciascuno nei rispettivi ambiti e in undici punti essenziali, e recuperando un illuminante "discorso" tenuto nel 1947 da Giacomo Debenedetti sulle *Lettere dal carcere*, penetra nelle strutture profonde non solo della sua "drammaturgia" ermeneutica, ma anche negli snodi problematici del suo rapporto con l'eccezionale autore dei *Quaderni del carcere*. L'atto di "scambio" umano, emotivo e razionale, tra il più grande pensatore politico moderno e il più grande critico letterario della Modernità, rappresenta l'effettiva verifica dell'ipotesi euristica di Granese: i due profili, dopo il percorso analitico separato, alla luce della dialettica gramsciano-debenedettiana tra politica nazionale e cultura europea, si "incontrano", fino a diventare speculari, pur nella loro profonda differenza e nel loro diverso destino. Questo, dunque, il messaggio; questa la prospettiva di nuove e modernissime linee di ricerca⁶⁶.

CARLO SANTOLI

di stampo marxista, muove dall'idea che la sociologia della letteratura sia ausiliaria della critica marxista; cfr., inoltre, G. PETRONIO, *La critica stilistica o della teoretica*, «Società», XV, 1959, pp. 187-205; G. FERRETTI, *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964; F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

⁶⁶ Cfr. A. GRANESE, *Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea*, cit.

«RISME DI CARTA, [...] MACCHINE DA SCRIVERE, MATITE BEROL
BLACK, “TRISTE PENNE ISBIGOTITE”»:
L'ORRORE E LA NEVROSI DI STEPHEN KING SECONDO MICHELE MARI

ABSTRACT

King e Kubrick rappresentano una costante nell'opera narrativa di Michele Mari da *Tutto il ferro della torre Eiffel* all'autobiografia di *Leggenda privata*. Eppure quella per King è una passione che va oltre *Shining*: nel 1997 nel *Quaderno di Stephen King* avveniva il *coming out* per nulla scontato grazie al saggio *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*. A partire da questa riflessione, il contributo cerca il significato delle numerose tracce lasciate dal Re dell'Orrore nell'opera di Mari.

King and Kubrick represent a constant in Michele Mari's narrative work, from *Tutto il ferro della torre Eiffel* to the autobiography of *Leggenda privata*. And yet his passion for King goes beyond *The Shining*: in 1997 *Il quaderno di Stephen King* saw the coming out of the closet with the essay *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*. Starting from this reflection, the contribution seeks the meaning of the numerous traces left by the King of Horror in Mari's work.

PAROLE CHIAVE: Michele Mari, Stephen King, Stanley Kubrick, letteratura horror, letteratura autobiografica.

KEYWORDS: Michele Mari, Stephen King, Stanley Kubrick, horror, autobiography.

Nel 1992 veniva pubblicato il secondo romanzo di Michele Mari dal para-leopardiano titolo di *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*. La qualità della prosa del racconto non celava del tutto l'originale trama, almeno per il pubblico italiano: episodi della vita del giovane Leopardi venivano romanzzati in un contesto dell'orrore in cui un misterioso licantropo miete vittime nella Recanati all'inizio del diciannovesimo secolo. Di lupi mannari americani a Londra l'autore doveva intendersi senz'altro, anche se alcune situazioni sembravano rimandare soprattutto al Marty di *Unico indizio la luna piena* di Stephen King, pubblicato una decina d'anni prima da Salani.

Del resto, giudicare le classifiche italiane dei *best-seller* prima dell'invasione dei *fantasy young adult*, genere che bene o male sopravvive sin dall'inizio del millennio con l'edizione Salani di *Harry Potter e la pietra filosofale*, vuol dire affacciarsi a un mercato che guardava in particolare

a un modello, quello di Stephen King. Per rendersi conto del successo del narratore americano, ancora oggi soggetto a vari *revival*, si potrebbe andare indietro fino al 1984, anno in cui Sperling & Kupfer, portando il re del brivido nella scuderia Mondadori, viveva una nuova giovinezza pur senza spendersi in grandi sforzi pubblicitari, grazie al periodo d'oro di *Cujo*, *Pet Sematary* e, di lì a poco, del *long seller It*. Basti pensare che all'epoca, per vendere i primi racconti di un giovane autore britannico, Clive Barker, nel volumetto *Infernalìa*, la casa editrice milanese Sonzogno non solo si era rivolta allo stesso traduttore dell'americano, Tullio Dobner, ma addirittura pubblicizzava le copie proclamando – forse esagerando – il futuro regista di *Hellraiser* come erede di King¹. Negli stessi anni comincia lo sfruttamento dei soggetti kinghiani da parte delle *major*: dopo le prove di De Palma con *Carrie* (USA, 1979) e Cronenberg con *The Dead Zone* (USA, 1983), saranno Carpenter con *Christine* (USA, 1983), Lester con *Firestarter* (USA, 1984) e Darabont con *Stand by me* (USA, 1986) a confermare la forza delle trame di King anche al cinema. L'opera kinghiana diviene molto popolare e riesce a entrare nell'immaginario di fine secolo, divenendo in alcuni casi anche un fenomeno di costume: basti solo pensare alla deriva degli anni Novanta, con schiere di imitatori, adattamenti al cinema e in tv non propriamente eccelsi e addirittura collane rivolte ai più giovani che cercavano di replicare i meccanismi del sottogenere con un contenuto edulcorato.

È in questo contesto che Sperling decide di rispondere alla massiccia richiesta del pubblico con una serie di pubblicazioni di Giovanni Arduino, che con lo pseudonimo di Joe Arden pubblica *Il libro gioco di Stephen King*, *Stephen King Pocket* e *Il libro gioco elettronico di Stephen King*². La spinta arriva anche a case editrici minori, tra le quali figurano le Edizioni Polistampa di Firenze che nel 1997 danno alle stampe un *Quaderno di Stephen King* a cura di due giovani studiosi di letteratura inglese fantastica, Cristina Proto

¹ La prima edizione vanta una finta fascetta impressa sulla sovraccoperta con la frase, attribuita allo stesso King, «ho già visto il futuro dell'horror... si chiama Clive Barker»; nella prima aletta si ribadisce che «King considera [Barker, ndr] l'unico degno di succedergli sul trono di maestro dell'horror», mentre nella seconda, nella biografia, la redazione azzarda addirittura un virgolettato del Re, ovviamente privo di fonte: «Riesce a fare una paura tremenda perfino a me... dopo aver letto i suoi racconti, ci si sente come ridestati da un lungo sonno dei sensi. Alcune vicende sono così inquietanti che non si possono leggere quando si è soli. Barker è unico!»; cfr. C. BARKER, *Infernalìa*, traduzione di T. Dobner, Milano, Sonzogno, 1988.

² Cfr. J. ARDEN, *Il libro gioco di Stephen King*, Milano, Sperling & Kupfer, 1994; ID., *Il libro gioco elettronico di Stephen King*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995; ID., *Stephen King pocket*, Milano, Sperling & Kupfer, 1996.

e Graziano Braschi³. Quest'ultimo già nel 1990 con un'altra casa editrice fiorentina, Arnaud, aveva pubblicato in collaborazione con Massimo Moscati una prima raccolta di studi critici sull'opera di King⁴, volume che si distingueva da quelli rivolti al grande pubblico per la serietà con cui veniva studiato il mondo narrativo di un autore spesso ignorato dalla critica letteraria tradizionale a causa del sottogenere di appartenenza, con l'intervento anche di firme prestigiose, come quelle di Marco Tropea, Gianni Canova e Fabio Giovannini. Il *Quaderno* del 1997 dimostrava che la critica letteraria stava cominciando a riconoscere e accettare il talento di King e tentava di ripetere l'esperimento, arricchendolo di una corposa biografia dell'autore. Il postulato della tesi di Braschi e Proto era fondato su un'affermazione che il Premio Campiello Maurizio Maggiani aveva rilasciato alla trasmissione di Rai Radio Tre *Lampi di primavera* nel marzo 1996, trascritta dai due curatori nell'introduzione del volumetto:

credo sinceramente che Stephen King sia uno dei più grandi scrittori viventi, uno dei più grandi autori di storie romanzesche. [...] Il suo predecessore si chiamava Charles Dickens che in tutta la sua vita ha scritto grandi storie scritte molto bene sul tema dell'infanzia e della democrazia... Che poi infanzia e democrazia siano quotidianamente assalite dall'orrore, immerse nell'orrore, questo è un fatto che appartiene alla società di oggi, che appartiene al nostro mondo. Naturalmente, per tutti gli orrori che siamo in grado di mettere insieme, l'infanzia e la democrazia sono i bersagli più facili e, anche, i più deboli⁵.

³ G. BRASCHI, C. PORRO, *Il quaderno di Stephen King. Vita opere idee del "Re dell'Horror"*, Firenze, Edizioni Polistampa Firenze, 1997.

⁴ *Stephen King da 'Carrie' a 'La metà oscura'*, a cura di G. Braschi e M. Moscati, Firenze, Arnaud, 1990.

⁵ G. BRASCHI, C. PORRO, *Presentazione*, in EID., *Il quaderno di Stephen King*, cit., pp. 7-8. Siamo qui alle origini della riflessione più complessa offerta da Nicola Lagioia su «L'internazionale» del 23 aprile 2016, da cui è sorto il più recente *revival* del successo di King: in quel caso, in un saggio molto ben documentato, l'autore de *La ferocia* rifletteva sui trent'anni di *It* e sul successo che ancora mantiene il volume in classifica. A un certo punto, arrivando proprio a parlare della potenza dei passi dedicati all'infanzia dei protagonisti, affermava: «Quanti critici e giornalisti culturali infinitamente meno bravi di Bloom, guardando ai romanzi di Jonathan Franzen e di Donna Tartt, hanno rispolverato di recente l'aggettivo "dickensiano"? Quanti hanno affermato che (come fosse la grande intuizione intorno a cui tutti aspettavamo di radunarci) il papà di *Oliver Twist* e *David Copperfield* è il vero ispiratore dei più ambiziosi romanzi scritti nel secondo decennio del ventunesimo secolo? Peccato che un erede di Dickens molto più plausibile sia nato a Bangor e rinnovi splendidamente quel tipo di tradizione dal 1974. Ho l'impressione che chi adora Franzen e Tartt giocando di sponda con Charles Dickens non conosca troppo bene i libri di Dickens stesso, o ne dimentichi gli aspetti più importanti: non

Una sezione del volume di Braschi e Proto, *The Italians discover King Kong. Stephen King in Italia*, dava la parola in brevissime testimonianze ad alcuni esperti di cinema e *storytelling*, come Pier Maria Brocchi e Luca Scarlini. Tra questi, figurava appunto anche Mari con una breve discussione dal titolo *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*. All'epoca Mari godeva già di un discreto successo grazie ai primi romanzi e soprattutto all'ultima raccolta di racconti con cui era entrato tra le fila degli autori mondadoriani: *Tu, sanguinosa infanzia*, che con il precedente *Filologia dell'anfibio* e il successivo *Rondini sul filo* introduceva il tema autobiografico nell'opera del narratore. Il ruolo che Mari riveste all'interno del volumetto di Braschi e Proto è però quello di critico letterario. Non è un caso quindi che King venga letto come continuatore del genere iniziato dal «pessimo Walpole e dalla pessima Radcliffe»⁶. Con locuzione preposizionale «al contrario» del secondo paragrafo in effetti viene già dato un giudizio di valore sull'opera del narratore americano: King per Mari è tutt'altro che «pessimo» e possiede anzi i caratteri che possono rendere la sua opera letteratura, al di là del genere, sebbene il genere stesso rivesta un ruolo fondamentale.

A rendere illeggibile, per il critico, la narrativa gotica è la scelta di «coltivare programmaticamente il vago e il fumoso, l'indistinto, l'enorme»⁷: l'oggetto della letteratura fantastica delle origini, insomma, non la rende buona letteratura. Questa affermazione è forse in linea con la riflessione di uno scrittore e critico fondamentale per Mari, Italo Calvino, il quale preparando un'antologia di *Racconti fantastici dell'Ottocento* partì proprio dal dato della «suggestione visiva»⁸, dall'evento descrivibile: la *Storia del demoniaco Pacheco* di Ian Potocki che apre la rassegna gioca violentemente, al

tanto la capacità di metter su un affresco sociale (motivo per il quale gli viene accostato Franzen) o di scrivere in modo assai efficace una storia d'avventura (il caso della Tartt), ma la stupefacente potenza immaginativa, l'assoluta mancanza di realismo, l'atmosfera magica, le sporcature preziose, l'esplorazione di ambienti sordidi, la capacità di descrivere l'infanzia come un lungo sogno notturno pieno di orrori e meraviglia, la forza evocativa di personaggi che sembrano sempre usciti da un mondo parallelo» (N. LAGIOIA, *Cosa rende 'It' di Stephen King un capolavoro*, «Internazionale», 23 aprile 2016; l'articolo è consultabile sul sito del periodico all'indirizzo <https://www.internazionale.it/opinione/nicola-lagioia/2016/04/23/stephen-king-it-trent-anni>).

⁶ M. MARI, *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*, in G. BRASCHI, C. PORRO, *Il quaderno di Stephen King*, cit., pp. 154-155: 154. Oggi il passo è consultabile con ingenti modifiche anche in M. Mari, *King*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il saggiatore, 2017, pp. 226-231: 231.

⁷ ID. *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 154 (= ID., *King*, cit., p. 231).

⁸ I. CALVINO, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di I. Calvino, Milano, Mondadori, 1983. Si cita dall'edizione Oscar Mondadori 2015, p. 11.

limite della pornografia, con le sensazioni del narratore; sono quei dettagli che fanno rientrare nel canone occidentale di auerbachiana memoria gli occhi della Olimpia di Hoffmann o la testa del don Giovanni di Balzac. In ottemperanza a questi principi, anche il King descritto da Mari è attento al dettaglio e porta sulla scena la realtà a lui contemporanea a partire dagli oggetti: «tutto è plastico, sodo, preciso, tagliato, illuminato: la sua è una poetica delle cose, fondata sul presupposto della reificazione del male»⁹. Il fantastico insomma parte dal dettaglio della vita quotidiana, da ciò che «trasmette al lettore un senso di familiarità e di normalità che garantisce non solo l'immedesimazione, ma anche e più fatalmente l'accettazione preventiva del principio che l'orrore non arriverà da un implausibile altrove ma [...] dalla nostra alienatissima testa»¹⁰. Si tratta insomma delle «mille infinite immagini-puzzle»¹¹ che Enrico Ghezzi ravvisa nello *Shining* di Kubrick, le sfaccettature del reale che in un grezzo correlativo oggettivo divengono simbolo del male e della paura.

Il romanzo del dettaglio è però per Mari quello con cui King inaugurò gli anni Novanta al contempo concludendo idealmente le vicende della cittadina di Castle Rock, nel Maine: *Needful Things* fin dal titolo insiste sugli oggetti e li rende i veri protagonisti della storia. L'idea assurda del Diavolo in persona che apre un negozio di antiquariato nel Maine in realtà deve molto all'immaginario dei romanzi precedenti: il Male in King per agire ha bisogno di contesti familiari soffocanti. Per esempio, prima di conquistare Las Vegas Randall Flagg in *The Stand* si serve dei suoi perversi servitori per raccogliere la popolazione delle piccole cittadine che attraversa; e così i vampiri di *Salem's Lot* aprono un negozio simile a quello di Leland Gaunt in una cittadina isolata dal resto del mondo, dove poter banchettare serenamente; e ancora si pensi alla creatura aliena ed eterna di *It* che si nasconde tra le tubature della provincialissima Derry e si nutre delle paure dei suoi semplici abitanti. Nell'universo narrativo di King, il Diavolo non potrebbe fare altrimenti che prendersi gioco dell'umanità nel contesto più perverso e insopportabile, quello dei sobborghi *yankee*, sotto il cui falso puritanesimo già James e Lovecraft, in modi diversi ma affini, avevano visto e descritto l'orrore. Leland Gaunt non è il Lucifero che vuole andare in vacanza ideato, negli stessi anni, da Neil Gaiman nel suo *Season of Mists*: Gaunt infatti non ha dubbi, solo certezze di quello

⁹ M. MARI, *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 154 (= ID., *King*, cit., p. 231).

¹⁰ ID., *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 155 (= ID., *King*, cit., p. 231).

¹¹ E. GHEZZI, *Stanley Kubrick*, Firenze, La nuova Italia, 1977, p. 81.

che fa, e lo svolge con il «sorriso squisito, tranquillizzante»¹² che piace agli abitanti della periferia americana.

Mari scorge quindi in questo scenario desolante l’ennesima descrizione, nella letteratura del Novecento, dell’individuo alienato e schiavo dell’oggetto: «lo spirito non è libero, l’anima non è sovrana, l’anima è stata venduta alle cose, le cose pesano, la vita è peso, la memoria e il desiderio sono in diverso modo la stessa misura di questo peso»¹³. In ogni caso, va ribadito più volte, in Mari questa frase non andrà assolutamente accostata ad alcun tipo di utopia socialista: se ancora in King si vagheggia talvolta in questo modo un ritorno allo stato di natura (si pensi al messaggio di Abigail in *The stand* o alla regressione finale del recente *Sleeping beauties*), a Mari non interessa affatto tale messaggio. L’autore di *Verderame* punta invece l’attenzione sulla psicologia che muove la narrazione kinghiana. Di più, a Mari piace che il protagonista preferito di King sia lo scrittore: «se scrivere è per qualcuno l’esorcismo di tanto male, la stessa scrittura può reificarsi in nevrosi»¹⁴. È il caso più diffuso nella narrativa di King, dal Jack Torrance di *Shining* fino all’ultimo Drew Larson in *Rat*: King descrive la frustrazione della pagina bianca, la paternità mancata e l’incapacità di concepire qualcosa che funzioni. A conclusione della riflessione del 1997, i «nuovi emblemi dell’orrore letterario (*letteralmente* letterario)» divengono «risme di carta, altre macchine da scrivere, matite *Berol black*, “triste penne isbigotite”»¹⁵. La citazione da Guido Cavalcanti permette a Mari di ritrarre King come un autore che riflette sulla propria autobio-

¹² S. KING, *Cose preziose. L’ultima storia di Castle Rock*, traduzione di T. Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1992. Si cita dalla prima edizione Pickwick 2013, p. 464.

¹³ M. MARI, *L’orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 155 (= ID., *King*, cit., p. 231).

¹⁴ ID., *L’orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 155 (= ID., *King*, cit., p. 231).

¹⁵ ID., *L’orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 155 (= ID., *King*, cit., p. 231). Guido Cavalcanti è più volte in Mari mezzo d’espressione della frustrazione, anche in amore. Si veda ID., *Cento poesie d’amore a Ladyhawke*, Torino, Einaudi, 2007, p. 14: «Se aveva ragione Cavalcanti / nel dir ch’ogni sospiro è un nostro spiritello / che tremulo e perplesso / si mette in viaggio / alla ricerca della persona amata / e giuntoi al suo cospetto sbigottisce / che resta ormai di me / sputnik / che ha esaurito i suoi messaggi / per il pianeta Terra?». Cfr. inoltre G. FOGLIA, *L’impasto linguistico in cento poesie d’amore a Ladyhawke*, «unbroken2955454», 27 ottobre 2018, <https://unbroken2955454.wordpress.com/2018/10/27/limpasto-linguistico-di-cento-poesie-damore-a-ladyhawke/>; A. COSTA, *L’atto creativo nella scrittura poetica di Michele Mari*, «Insula europea», 30 maggio 2020, <http://www.insulaeuropea.eu/2020/05/30/latto-creativo-nella-scrittura-poetica-di-michele-mari/>; E. ROSSO, *La perfetta intraducibilità. L’autoriflessività nelle opere di David Mazzucchelli e Michele Mari*, tesi di laurea magistrale, relatori Alberto Bertoni e Lucia Corrain, Università di Bologna, pp. 114-137.

grafia e che, come un artigiano, dà voce agli oggetti quando «sente / cose dubbiose nel core apparite». Il racconto di paura è un modo per riempire di significato i «sospiri» del poeta sofferente, mentre la letteratura apparentemente *mainstream* del Re dell'Orrore si fa strumento per parlare di sé, delle proprie paure e dei propri timori. Nelle poche pagine di Mari viene chiarita la presenza ossessiva, soprattutto nei romanzi degli anni Ottanta, di immagini ricorrenti e non indispensabili per la trama, dalle sanguisughe al bebè affetto da idrocefalia: sono queste le ossessioni che agiscono nel dettaglio e scoprono le debolezze del narratore, in un ritratto privato che democraticamente lo accosta al pubblico.

Mari doveva avere letto, giungendo a questa riflessione, le pagine che Braschi e Proto avevano dedicato, nello stesso volume, al *Blocco della pagina bianca*, per cui, «incalzato da editori e ammiratori sempre più avidi di nuove storie, King adesso non riesce più a trovare la serenità sufficiente per scrivere» e «viene assalito da un inevitabile blocco creativo: la sua scrittura non gli apparteneva più, e lui non poteva più farla vivere nella sua immaginazione»¹⁶. Stipsi creativa, insomma, l'incubo di ogni scrittore; volendo, si potrebbe parlare addirittura in questo caso di aridità e impotenza psicosomatiche. Come è noto, nella narrativa di Mari ha molta importanza il rapporto col padre. Basta sfogliare il *Quaderno* del 1997 per cogliere un'altra affinità tra Mari e King: «Nel 1949 [...] qualcosa non funziona più, nel piccolo come nel grande mondo: Donald King esce per quella passeggiata dalla quale non farà più ritorno, mentre nel mondo esterno i primi gelidi spifferi della Guerra Fredda cominciano a soffiare sull'esistenza di Stephen e di tutta la generazione dei *Baby Boomers*»¹⁷. Il padre assente e sostituito dalle precarie relazioni della madre è un elemento che unisce King a molti dei personaggi dei suoi racconti, basti pensare al protagonista di *Uomini bassi in soprabito giallo*; là dove invece i padri ci sono, sono violenti come (e anche più). King con Jack Torrance e con le sue varie incarnazioni successive forse vuole descrivere se stesso e le sue paure, l'orrore dell'incapacità di generare nuove pagine da dare in pasto ai lettori. Il padre di Danny è un padre poco costante, più interessato a scrivere il Grande Romanzo Americano, surrogato di un figlio, ma – se riesce – creatura perfetta e imperitura. Nel Mari più recente, quello fortemente autobiografico e interessato ad approfondire la controparte da *fiction* del padre, i traumi sono da cercarsi nel ricordo personale, leggendo in ogni caso quanto Enzo disse all'autore per *Tu, sanguinosa infanzia*, come

¹⁶ G. BRASCHI, C. PROTO, *Il blocco della pagina bianca*, in EID., *Il quaderno di Stephen King*, cit., pp. 89-90.

¹⁷ EID., *Don, un padre fantasma*, in EID., *Il quaderno di Stephen King*, cit., p. 17.

è raccontato nel romanzo del 2018: «con aria lievemente (non troppo) offesa mi comunica di aver “preso atto” che la mia memoria è molto “selettiva”», in quanto l'autore aveva «trattenuto e letterariamente condito, di tutte le cose successe (“alcune anche belle”), solo “le brutte”»¹⁸. Certamente più esplicito e diretto Mari è divenuto nell'ultimo romanzo, come ogni lettore potrà agevolmente notare. Il condimento letterario è, forse secondo quanto il narratore intende suggerirci, il filtro con cui Mari rilegge il passato, dotandolo di sfumature spesso appartenenti alla narrativa dell'orrore. Se si sfoglia *Leggenda privata*, King non è solo: ad esempio viene citato anche il regista contemporaneo James Wan con il capostipite della saga horror *Saw*, noto thriller tendente al *torture porn*. Anche in questo caso c'è un chiaro riferimento al demiurgo kafkiano, almeno per il genere di mostro che porta in scena il film e per il suo *modus operandi*: la trama del film è incentrata infatti su un misterioso serial killer che permette alle vittime di liberarsi dalla trappola a cui li ha condannati solo se riusciranno a comprendere il funzionamento di complicati meccanismi, il più delle volte letali. L'accostamento in questo caso è a un ritratto del padre fatto da ragazzo, del quale Michele si meraviglia della «assoluta inespressività, [...] impassibilità quasi catatonica, unico modo che avesse per sopportare l'esistenza», sentimento da cui nasce l'accostamento, inserito tra parentesi alla fine del paragrafo, per poi tornare in nota:

Saw, l'enigmista. Titolo del cruentissimo film (regia di James Wan, 2004) che ha dato origine a una serie di altri sei film. Per comprendere il riferimento occorre sapere 1) che in inglese *saw* vuol dire sega (nella fattispecie come strumento di tortura e di morte più che di falegnameria); 2) che *jig saw* è il seghetto da traforo, e che l'espressione *jig saw puzzle* designava in origine un puzzle segato anziché fustellato; 3) che più di una volta mia madre mi disse di trarre particolare beneficio dai puzzle perché in quelle occasioni «non pensava»¹⁹.

¹⁸ M. MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 137. Recentemente sul rapporto realtà/fiction è tornato Andrea Cortellessa con un suo saggio: «Come che siano più o meno leggendariamente andate le cose, l'emergere dell'archivio di famiglia in *Leggenda privata* è da mettere in relazione al parallelo emergere “vero”, fra tutte le virgolette del caso, di una biografia familiare precedentemente allusa solo in chiave metafisica (in *Tu, sanguinosa infanzia*) e/o allegorica (in *Verderame*). Sono del resto biografie entrambe profondamente legate all'immagine, quelle dei genitori di Michele trasfigurati nei Demoni che, nel *frame horror* del libro, emergono quali *revénants* per ingiungergli di scrivere la sua autobiografia (che equivale, appunto, alla loro storia); e che impongono al figlio il disoccultamento di questo suo ereditato tesoro-maledizione» (*Iconologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini*, «Studium Ricerca, letteratura», CXVII, 1, 2021, p. 43).

¹⁹ M. MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 133 e n. Il riferimento ai *puzzle* rimanda a sua

Il riferimento agli strumenti del falegname, gli stessi che Enzo utilizzava quotidianamente, non può che far venire ancora in mente il padre di *Josef K.*, mentre il *serial killer*, uno dei tanti che popolano l'opera di Mari, in questo caso è noto per la sua imperturbabilità e riflessività, tanto che per tutto il film si nasconde dietro l'*alter ego* di un manichino da ventriloquo e finge di essere un cadavere.

Torniamo a King e al momento in cui Mari, sempre in *Leggenda privata*, sembra voler seguire le orme del Re dell'Orrore per vincere i propri traumi. Di fronte al frigo Algida legato alla ragazza di cui si infatuò durante l'adolescenza, Michele decide di acquistarlo, come fece il narratore del Maine, che «dopo l'incidente che lo ha portato a un passo dalla morte, ha voluto acquistare il furgone che lo ha investito, e lo ha collocato nel giardino di casa, consorte di tante macchine mostruose che popolano i suoi romanzi». Il riferimento è all'incidente del 19 giugno 1999, in cui lo «scellerato»²⁰ Bryan Smith, a quanto pare distratto dal cane che portava con sé in viaggio, investì sulla Route 7 con un caravan blu marcato Dodge lo scrittore, mettendo a rischio prima la vita e poi la carriera (King infatti valutò allora l'idea del pre-pensionamento). È forse in questo caso necessario fare ricorso comunque nel caso di oggetti stregati (o resi tali dal pensiero del loro proprietario) a quanto racconta l'autore in *Asterusher*, l'«autobiografia per feticci» curata con il fotografo Francesco Pernigo, in cui King viene inserito tra gli «autori che hanno significativamente condi-

volta al racconto *Certi verdini*, in Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 91-101, poi ripresa in un dialogo tenuto con Riccardo Donati, Andrea Gialloredo e Fabio Pierangeli presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma l'11 e il 12 ottobre 2019, ora trascritta in «*Studium Ricerca, Letteratura*», CXVII, 1, 2021, pp. 204-207. Cortellessa, nel saggio già citato, coglie un'interessante opposizione tra il padre e il figlio giocata proprio sul mestiere di disegnatore del primo (e sui tentativi del secondo, esemplificati sia in alcuni documenti di *Leggenda privata*, sia in *La morte attende vittime*, Roma, Nero, 2019): «Chi è il Padre, infatti, se non un Disegnatore? Il Disegnatore, anzi, nella *couche* milanese in cui è cresciuto suo figlio: il Demone Che Disegna. Ma disegna, Enzo Mari, seguendo un pensiero simmetricamente opposto a quello del figlio: tutto formalista, e dal formalismo ideologicamente iperdeterminato, dove l'inseguimento e la sempre più puntigliosa messa a punto della Forma sono, in termini estetici e politici, il contenuto stesso. [...] La severità di questa sua attitudine repressiva è parallela alle usanze educative, diciamo, descritte in *Leggenda provata*» (A. CORTELLESSA, *Iconologia del Demone*, cit., pp. 54-55). All'opposto andrà invece messo lo stile di Mari, che rifiute di farsi ingabbiare nel formalismo del padre, come sembra notare anche Italo Calvino in una lettera del 7 giugno 1973 commentando la riduzione fatta dal quindicenne Michele del suo *Visconte dimezzato*: «Il disegno lo trovo un po' duro, ma quello è il tuo stile, e certo serve bene al contrasto del bianco e nero» (*La morte attende vittime*, cit., pp. 142-143).

²⁰ M. MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 125 e n.

zionato il mio [di Mari, *ndr*] modo di percepire le mie case e i miei oggetti e, di concerto, di intendere la letteratura»²¹, per cui esiste una connessione potente tra l’idea e il suo correlativo oggettivo, tanto che a didascalia di una foto con un’inquietante mano rossa che sembra uscire da una porta, l’autore inserisce una frase adatta a un personaggio che potrebbe facilmente passeggiare, se non per Providence, almeno per Derry o Castle Rock: «e noi, noi avremo il coraggio di non lasciarlo entrare, lui che nell’ombra ha sempre saputo di noi?»²².

I feticci, lo ricorda sempre la stessa introduzione, sono tali perché appartengono a un tempo e un luogo, da cui assumono un determinato valore, un’essenza. È quello che accade nell’*Introibo* che apre il breve saggio *Fantasmagonia*, in chiusura al volume eponimo del 2012:

Per fare un fantasma occorrono una vita, un male, un luogo. Il luogo e il male devono segnare la vita, fino a renderla inimmaginabile senza di essi. Il luogo dev’essere circoscritto, con confini precisi; più che un luogo, una porzione chiusa di luogo: preferibilmente una casa. Di alcune caratteristiche fondamentali di questa casa si dirà più avanti. Il male dev’essere intollerabile, porti o non porti al suicidio; dove l’intollerabilità, si badi, dev’essere destinata a non scemare per scorrer di tempo ma, al contrario, a vieppiù incrudelire: e prima, e dopo il decesso²³.

Che un’auto legata a un incidente quasi mortale possa assumere queste caratteristiche quasi fosse un luogo, una casa, lo sosteneva lo stesso King già prima del fatto, con la sua *Christine* e il narratore che giura che «sarebbe stato divertente se non fosse stato così triste. Se non si fosse trasformata in tragedia così in fretta. Sarebbe stato divertente se non fosse stato così brutto»²⁴. Ma da cosa nasce la correlazione luogo-oggetto nella narrativa dell’orrore? Tra gli ispiratori di King appare notoriamente Shirley Jackson, autrice assente nell’opera di Mari (il quale nel racconto *Non aprire quella porta*, dovendo citare una casa infestata, sceglie infatti 112 Ocean Avenue,

²¹ ID., F. PERNIGO, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, nuova edizione accresciuta, Esperia, Lavis (TN), Corraini edizioni, 2019, p. 6. Cfr. A. DI BELLO, *Abitare in difesa: case, cantine, biblioteche e feticci nella narrativa di Michele Mari*, «Centro di Ricerca PENS: Poesia Contemporanea», 3 febbraio 2017, <https://www.centropens.eu/archivio/item/42-abitare-in-difesa-case-cantine-biblioteche-e-feticci-nella-narrativa-di-michele-mari> e R. COGLITORE, *Un’autobiografia in forma di curriculum. ‘Asterusher’ di Michele Mari*, «LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente», VIII, pp. 353-371.

²² M. MARI, F. PERNIGO, *Asterusher*, cit., p. 62.

²³ M. MARI, *Fantasmagonia*, in ID., *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 242-243.

²⁴ S. KING, *Christine. La macchina infernale*, traduzione di T. Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1984. Si cita dalla prima edizione Pickwick 2014, p. 4.

Amityville, NY)²⁵. Hill House, «che sana non era», del resto è un perfetto esempio di luogo-feticcio, sin dalla struttura in cui «i muri salivano dritti, i mattoni si univano con precisione, i pavimenti erano solidi, e le porte diligentemente chiuse», la cui totale regolarità non può che contrastare con le pulsioni di un gruppo di sognatori repressi direttamente proiettate sulle sue mura (e la tesi dell'autrice è che «nessun organismo vivente può mantenersi a lungo sano di mente in condizioni di assoluta realtà»)²⁶. In *Danse macabre*, saggio fondamentale per comprendere la concezione di orrore di King, *La casa degli invasati* diviene proprio nel suo essere feticcio del Novecento il capostipite degli oggetti e dei luoghi infestati della letteratura moderna: «Lo scopo di romanzi e racconti dell'orrore non è soltanto esplorare la terra del tabù, ma confermare la nostra adesione a una situazione di fatto, mostrandoci visioni allucinanti delle possibili alternative. Come i peggiori incubi, spesso un buon horror riesce a rovesciare lo status quo»²⁷. Il luogo, ma anche l'oggetto, stregato è per King un modo, nella moderna narrativa dell'orrore, per parlare di noi stessi, dei complessi dell'uomo moderno. In *Fantasmagonia* addirittura Mari fa un passo avanti, dichiarando «errore popolare» quello di «confondere il luogo con la persona, lasciando intendere che vi siano luoghi maledetti né più; oppure che vi siano spettri errabondi»²⁸. Il luogo e la maledizione sono invece inscindibili, tutt'uno nelle esperienze che hanno affrontato nel corso della storia.

A proposito di luoghi, quindi, non stupirà che il narratore demiurgo decida di fare suo uno dei villaggi della provincia americana di King, quella Castle Rock che nei *Demoni* viene definita «capitale dell'orrore kinghiano»²⁹. Nel capitolo, che è poi una versione estesa del saggio pub-

²⁵ «Non andare ad Amityville. E io ci vado» (M. MARI, *Non aprire quella porta*, in ID., *Fantasmagonia*, cit., p. 53).

²⁶ Si cita dalla traduzione italiana attualmente in commercio: S. JACKSON, *L'incubo di Hill House*, traduzione di M. Pareschi, Milano, Adelphi, 2004, p. 9.

²⁷ S. KING, *Danse macabre*, introduzione e cura di G. Arduino, Milano, Frassinelli, 2016, p. 312.

²⁸ M. MARI, *Fantasmagonia*, cit., p. 148.

²⁹ ID., *King*, cit., p. 228. L'autore parla di «non irrilevante effetto di ciclicità che vuole dirci tutta la verità del male e per contro l'illusorietà di ogni singolo lieto fine» (p. 229), inserendo *Le creature del buio* nella saga di Castle Rock con *Cujo*, *La metà oscura* e *Il fotocane*; va detto in realtà che *Tommyknockers. Le creature del buio* (1987) è ambientato a Haven, con alcune scene a Derry e Bangor; vista la sorte che attende, alla fine del romanzo, più della metà degli abitanti altrimenti sarebbe stata questa la vera ultima storia di Castle Rock (che non è neanche *Cose preziose*: la saga, dopo una pausa nei primi anni del millennio, è stata ripresa con nuovi personaggi).

blicato nel 1997, la città viene definita «vivaio umano»³⁰, inteso in questo caso con il significato di allevamento di bestie destinate al macello: un luogo insomma in cui crescere e poi assassinare personaggi e comparse della commedia umana. Del resto, va riconosciuto che di tutti i nomi che vengono citati in *Cose preziose*, «vero capolavoro di King»³¹, non siano utili alla trama, ma servano solo per accrescere la collezione di umanità che popola la cittadina. Per Mari si tratta della «più esplicita e compiuta [...] rappresentazione della natura oggettiva e mondana del male»³², un'enciclopedia della negatività e del cinismo. Tale ricettacolo di mediocrità malsana, destinato a essere teatro di grandi cose, è lo scenario su cui si muoveranno i personaggi da romanzo di impronta dickensiana di *Roderick Duddle*³³. L'omaggio di Mari al romanzo fiume vede infatti l'autore stesso venire scagliato a Castlerough, pittoresco luogo di incontro e di intreccio delle vicende di caratteri provenienti dalle fonti più disparate. A King quindi viene addirittura concessa, tramite una palese assonanza, la porta tra i due mondi, tra realtà e finzione: è a Castlerough che Michele diviene Roderick (e ha anche un sosia, una metà oscura – o, ancora meglio, muta –, Michael), come è da Castlerough che, sognando, torna a Milano. L'omaggio però è a più di un romanzo di King: Roderick sembrerebbe essere un *alias* di Jack Sawyer (protagonista del romanzo *The talisman* del 1983 e a sua volta doppio degli anti-eroi di Mark Twain), ragazzo sospeso tra due realtà alla ricerca di un oggetto (da una parte il talismano che guarirà la madre dal cancro, dall'altra il medaglione che dovrebbe permettere la dickensiana agnizione).

Nel corto circuito tra realtà e finzione che contraddistingue la narrativa di Mari assume importanza a sua volta anche il personaggio della vecchia ospite della stanza 237, vera e propria costante nella produzione dell'autore. Già in *Tutto il ferro della torre Eiffel* i due protagonisti, ubriachi, a un certo punto si trovano di fronte alla visione apparentemente sensuale di Marlene Dietrich che viene a far loro visita in sogno «nella posa famosa dell'Angelo azzurro» che lascia indugiare Bloch e Benjamin «sul reggicalze, sui guanti, sulla sigaretta nel bocchino, sulla tuba, su tutto», per poi però «trasformarsi in una vecchia laida e grinzosa, poi la vecchia divenne una rana con la testa di un uomo coperta dal classico berretto da buffone»³⁴.

³⁰ Ivi, p. 228.

³¹ Id., *L'orrore dentro la nostra alienatissima testa*, cit., p. 154 (= Id., *King*, cit., p. 231).

³² Ivi, p. 229.

³³ Id., *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi, 2014.

³⁴ Id., *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi, 2002. Si cita dall'edizione ET 2020, p. 59.

Fermiamoci prima che Lola-Lola divenga l'*Hop-Frog* di Edgar Allan Poe, corrispondente *pulp* e proletario del *dybbuk* che nella prima tesi sulla Storia dei *Passages* si nasconde all'interno dell'automa giocatore di scacchi (qui sostituito, nella partita a scacchi che impegna gli eroi nella prima parte del romanzo, dal *golem* di Auerbach)³⁵. La vecchia «grinzosa» è quella che Jack Torrance, anch'egli perso nell'alcol (e nello sconforto creativo), incontra nello *Shining* di Kubrick. Ed è bene precisare che di Kubrick si parla, e non solo di King. Nella stanza 217 della *Splendida festa di morte* infatti a incontrare la megera non è il padre, ma il figlio Danny: si assiste, volendo usare un paragone tra i preferiti di Mari, alla sostituzione dello scrittore paralizzato con l'infante seviziato, di Heinrich Hoffmann-Lupo Cattivo con il suo Corradino di turno³⁶. In King manca invece, almeno nel caso di *Shining*, la pericolosa tentazione del male: se Jack inizialmente non si accorge del pericolo di quanto lo circonda (che infatti si maschera da procace bionda), Danny tramite la luccicanza coglie nell'immediato la trappola che l'*Overlook* gli sta preparando.

³⁵ A cogliere il felice gioco era già stato Alessandro Barbero in una delle prime recensioni del romanzo, a cui si rimanda: *La letteratura come feticcio. Benjamin e il nano malefico*, «L'indice dei libri del mese», XX, 1, 2003, p. 8. Più recentemente è tornato a parlarne T. Pomilio con *Angeli, demoni, nani. Nelle visioni degli hardware di Mari*, «Studium Ricerca, Letteratura», CXVII, 1, 2021, pp. 102-132: 109.

³⁶ Anche se i bambini di Mari non sono così candidi: si pensi al racconto *L'orrore dei giardinetti*, in ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., pp. 39-46. Inoltre cfr. ID., *King*, cit., p. 230: «Questo del ritorno al fanciullino come unico scampo del male è un antico pallino di King, presente in parecchi suoi libri, che va al di là della semplice concessione di un lieto fine al gusto del pubblico: a me è sempre suonato un po' lezioso, ma King è così, e bisogna prenderlo *in toto*». Il riferimento che ho usato nella similitudine è a *Pierino Porcospino*, la traduzione curata da Gaetano Negri per Hoepli dello *Struwwelpeter* di Heinrich Hoffmann, una lettura probabilmente traumatica affrontata nel corso dell'infanzia e rievocata in varie opere (tra cui il Grand Guignol epifanico che chiude *Tutto il ferro della torre Eiffel*). Tra le vicende narrate nel volumetto, *La storia del bambino che si succhia i pollici* narra di Corrado, insofferente alle raccomandazioni della madre di non succhiarsi il pollice. Suo malgrado, lontano dagli occhi del genitore, interverrà «il sartore» luciferino, che «col forbicione, zig zag, recide / al bimbo i pollici». Cfr. *Pierino Porcospino. Decima edizione italiana del celebre 'Struwwelpeter'*, traduzione di G. Negri, Milano, Hoepli, 1985. Questa invece la descrizione della vecchia in King: «la donna nella vasca era morta da un pezzo. Era gonfia e violacea, e il ventre gravido di gas si sollevava oltre la superficie dell'acqua fredda, orlata di ghiaccio, simile a un isolotto carnoso. I suoi occhi erano fissi su quelli di Danny, vitrei e immensi, simili a biglie. Sogghignava, le labbra cianotiche, stirate in una smorfia. I seni ballonzolavano. I peli del pube galleggiavano sull'acqua. Si artigliava con le mani ai bordi zigrinati della vasca, e le mani parevano chele di granchio irrigidite» (S. KING, *Una splendida festa di morte*, traduzione di A. dell'Orto, Milano, Bompiani, 1978; si cita dall'edizione 2005, con il titolo *Shining*, p. 220).

Chiaro quindi che nell'immaginario di Mari è il Kubrick lettore di King che opera questa volta, e a confermarlo è la madre del racconto *Non aprire quella porta*, che raccomanda a Michelino di «non scegliere la camera 237 dell'Overlook Hotel», quella del film³⁷. E ci viene di nuovo in soccorso, in questo caso, *Leggenda privata*, dove ci viene presentata la donna di servizio Velia, «tale era il suo sudiciume, talmente ributtante la sua persona e la sua prassi culinaria, che affrontando il pasto era meglio non pensare a com'era stato approntato». Tra i trucchi per non essere turbati da tale incubo, quello di «pensarla non come era ma come era stata, come *doveva* essere stata da ragazza, giovane e bella (ammesso che)». Il risultato, purtroppo, non era dei più soddisfacenti:

A volte, poi, l'esperimento mi si rivoltava contro come una belva feroce: accadeva quando la mia mitopoiesi era così efficace da mettermi di fronte a una ragazza desiderabilissima: che infatti desideravo: implicandomi in lei in un abbraccio che continuava anche quando ella si trasformava in laida mummia sdentata, io né più né meno come Jack Torrance, quando abbraccia Quella che esce dalla Vasca³⁸.

E in nota: «riferimento a *Shining* di Stanley Kubrick (1980), dal romanzo di Stephen King (1977)». Va detto che il nome di «Quella che esce dalla Vasca» più che kinghiano è pienamente lovecraftiano e rende la creatura mostruosa parte dell'Accademia (borgesiana-e-anche-un-po'-einaudiana) dei Ciechi che perseguita il narratore in questo suo incubo, rendendola parte dell'universo narrativo in cui i personaggi di Mari si muovono.

Come interpretare la presenza di Kubrick, di un film che King non apprezza ancora oggi, malgrado la diffusa opinione che sia un classico? Il regista britannico, lo si è già detto in altre occasioni³⁹, condivide con Mari l'ossessione per il ritorno all'infanzia e inserisce a sua volta uno dei feticci, l'orsacchiotto, replicando il ruolo dello slittino *Rosebud* del *Citizen Kane* di Orson Welles, nel finale del kolossal biografico mai compiuto *Napoleon*. Ad accomunare i due narratori però non è il solo *Shining*: si tratta della capacità di far «lievitare» i progetti «in una dimensione onirica e mentale»⁴⁰. Se questa affermazione viene pronunciata a proposito del

³⁷ M. MARI, *Non aprire quella porta*, cit., p. 53. Si rimanda anche a ID., *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, cit., p. 37: «non entrate nella stanza 237 dell'Overlook Hotel».

³⁸ ID., *Leggenda privata*, cit., pp. 37-38.

³⁹ Mi permetto di rimandare al mio *Incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd*, «Sinestesia», XVIII, 2020, pp. 581-592: 585-587.

⁴⁰ M. MARI, *Kubrick*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 223. A questo probabilmente si ricollega l'idea di «regressione» obbligatoria per chi scrive, concetto che risale agli scambi tra Stevenson e James e che viene rievocato, oltre che nei *Demoni*, nell'in-

regista, anche lo scrittore si destreggia in «temi e spunti talmente densi e stimolanti da potersi srotolare per oltre mille pagine senza che la tensione narrativa si rilassi»⁴¹.

In questa serie di casi – e nel gruppo possiamo mettere Mari – lo sviluppo ossessivo dell'idea acquista in ogni caso un significato catartico. Scrive ancora il narratore milanese di King: «prigioniero della sua stessa fama e forzato della scrittura, [...] deve aver maturato nei confronti della propria attività un rapporto di odio-amore così ossessivo da spingerlo a liberarsene attraverso la riflessione metanarrativa»⁴². La liberazione avviene ovviamente con il lancio di esplosivi atomici cavalcati dal maggiore Kong nel *Dr. Strangelove* di Kubrick, con lo «stato di belluinità selvaggia»⁴³ in cui riversa Castle Rock alla fine di *Needful things* o ancora con il destino condiviso dell'Osmoc di *Di bestia in bestia* con Jack Torrance, entrambi divorati dalla propria ossessione in un contrasto di fiamme/sangue e neve:

Non feci in tempo a vederla arrivare, che già la bestia aveva raggiunto Osac a balzi smisurati. Con uno di questi mi scavalcò passandomi sopra nell'aria, una grande macchia scura e una raffica di vento gelato, non ricordo altro, e quel soffio fischiante. Mi girava la testa, ma riuscii ugualmente a vedere che posava su Osac con tutte e quattro le zampe, come se stesse covando su di lui, e aveva smesso di fischiare, e muoveva la testa in su e in giù ed apriva le fauci, e Osac che urlava straziato, e tutto quel sangue che sprizzava intorno come una fontana imbevendo la neve universale di rosso...⁴⁴

LORENZO RESIO

intervista concessa a Matilde Quarti, «*Scrivere significa tornare a giocare ai pirati*». Michele Mari si racconta, «ilLibraio.it», 12 novembre 2018, <https://www.illibraio.it/news/narrativa/michele-mari-intervista-915499/>.

⁴¹ M. MARI, *King*, cit., p. 226.

⁴² Ivi, p. 227.

⁴³ Ivi, p. 230.

⁴⁴ ID., *Di bestia in bestia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 210. A proposito dell'orrore in questo romanzo e in *Fantasmagonia* si rimanda a P. FARINELLI, *Orrori d'inchiostro. Riprese del gothic in Landolfi e Mari*, in *Dal gotico al fantastico. Traduzioni, riscritture e parodie*, a cura di M. Vanon Alliata e G. Rimondi, Venezia, Cafoscarina, 2015, pp. 229-240: 233-240.

Note e Rassegne

AUTOBIOGRAFIE POETICHE AL TEMPO DEL LOCKDOWN

1. Il libro delle case di *Andrea Bajani*

Pare una storia semplice questa che Andrea Bajani ci consegna con il suo ultimo lavoro – un romanzo? – intitolato *Il libro delle case* (Feltrinelli, 2021). Lo si può presto riassumere nelle vicende di un Io protagonista, tanto somigliante all'autore, che ripercorre sul filo della memoria le sue vicende personali e familiari, unitamente a quelle del Paese, nell'arco di tempo che va dal 1968 al 2021. Un racconto che si dipana attraverso gli spazi vissuti e presto abbandonati, scandito in tessere intercambiabili recanti ciascuna il nome di una *casa* con relativa data. In tutto 78 capitoletti che il lettore può attraversare a piacimento, passando da un luogo all'altro – Roma, Torino, Parigi, Londra e ancora Roma –, da un tempo all'altro senza soluzione di continuità, e ancor più da una storia all'altra – il rancoroso precipitare di una famiglia votata all'autodistruzione, le dinamiche relazionali segnate da incomprensioni, abusi e abbandoni, le esperienze di lavoro, la scoperta del sesso, la malattia, il matrimonio, il rifugio nella scrittura. L'intento è una narrazione polifonica, armonica nella sua modularità che tiene insieme il disegno generale e il frammento, un tributo di riconoscenza che l'autore fa al Milan Kundera di *La vita è altrove* dove il giovane diciottenne, e futuro scrittore, aveva appreso inaspettatamente che potevano stare insieme tante diverse direttive, «il sesso, la politica e gli angeli». L'esperimento poi di fare della casa il tema trattato e contestualmente la sua forma strutturale rinvia a un libro recente, *Flashover* di Giorgio Falco, altro tentativo di romanzo-non romanzo. Ma non c'è solo questo: in entrambi i casi la scrittura si accompagna a un repertorio di immagini: in *Flashover* le foto di Sabrina Ragucci riproducono le maschere del capitale, nel *Libro delle case* le piantine catastali nella loro fredda natura burocratica ci dicono quanta vita si cela ancora in ciò che morto, a patto che si abbiano occhi per guardare e cuore per animare oggetti e presenze

che quotidianamente hanno dato senso alla nostra esistenza. La scrittura di Bajani possiede questo tocco magico per cui tutto prende vita, si accende, si anima come nelle favole. L'ha fatto in *Un bene al mondo* dando le fattezze di un cucciolo al dolore che il bambino protagonista eredita da una madre dagli occhi vuoti: il cucciolo addomesticato si trasforma per lui in un amico fedele con cui condividere le esperienze della vita. Anche qui tutto si umanizza a cominciare dall'uso traslato della parola "casa" usata per indicare un conto corrente bancario, un pezzo di binario ferroviario dove si è sostato per qualche tempo in compagnia di un amico, la fede nuziale, un taccuino di appunti. E la Panda bianca, la Casa semovente, è addirittura sottoposta a un intervento *in corpore vivo* pur di assicurare felice esito a un progetto familiare: «Prima l'assemblaggio delle due parti scompagnate – Io da un lato e dall'altro, senza vincolo di sangue, Moglie con Bambina – poi i punti di sutura. L'intervento è andato bene al primo colpo, non si sono registrati né intoppi né infezioni». Ma gli esempi sono tanti dagli asciugamani «sconsolati» al computer obsoleto che arranca sotto i colpi della tastiera mostrando a lungo il suo schermo «bianco, sbalordito e affaticato», al quartiere che al passaggio notturno dei vagoni merci «si gira sull'altro fianco, deglutisce, dà qualche colpo di tosse dentro il buio, e poi si riaddormenta».

Quello di Bajani è soprattutto un mondo di oggetti in senso lato e di spazi che si interiorizzano mentre le figure umane si riducono a mera funzione intorno ad un Io esternalizzato che si racconta in terza persona – Sorella, Padre, Madre, Nonna, Moglie, Parenti e tra i figuranti Ragazza vergine, Donna con la fede, Occupanti. A collegare la storia personale alla storia del Paese, figurano Prigioniero (Aldo Moro) e Poeta (Pasolini). Mancano i dialoghi, i personaggi non parlano fra loro, si muovono fra le quinte di un teatro edipico, spesso agiti da forze che li soverchiano.

Il noto sogno di Jung di un'abitazione a più piani ha definitivamente collegato la planimetria della casa ai diversi livelli della psiche: se il libro si apre con la Casa del sottosuolo, luogo dell'origine e dell'imprinting emotivo, e termina con la Casa dei ricordi fuoriusciti, sfuggiti alla memoria e alla coscienza, è perché lì si deve indagare per sciogliere l'enigma e tentare una soluzione al giallo identitario. Non è un caso che ricorra nella trama più volte il gioco poliziesco del Cluedo, e significativamente nella circostanza natalizia che simula una pace familiare mai realizzata, perché la casa è anche groviglio di relazioni, luogo che assorbe vissuti e sentimenti mantenendone l'invisibile tracciato. Da Jung alla topoanalisi del filosofo francese Gaston Bachelard il percorso si compie.

Io è già da subito plasmato dallo spazio-tempo della sua prima dimora, umida e oscura, situata sotto il livello della strada: qui impara a convivere con le ombre e si percepisce come «fatto a pezzi dall'oscurità», qui vede proiettata una prima immagine parcellizzata di sé che lo accompagnerà nelle case future. Il boato del cannone del Gianicolo che spara a salve su Roma intercetta sulla corteccia cerebrale del nascituro la connotazione della violenza domestica e politica, la prima, messa in atto da un Padre tirannico affetto da crisi depressiva, la seconda, dai misteriosi mandanti dell'assassinio di Poeta e Prigioniero. Se l'immaginazione letteraria vale a integrare i vuoti della memoria e le lacune del reale, diventando moltiplicatore di verità, allora è pure possibile che un bambino gattonando abbia attraversato il corridoio buio e si sia infilato nel fascio di luce emesso dal televisore, divenendo inconsapevole spettatore della prigionia di un uomo giusto. O che sia stato attraversato da voci concitate che annunciano il massacro inaudito del sacro corpo di un veggente. Viene da ripensare a un episodio di *Malina*, un libro che tuttavia ha una tragicità estranea alla poetica del dolore che c'è in Bajani: è in atto un dialogo immaginario fra l'io femminile, problematico e scisso, e il suo *alter ego* Malina. Si discute della soggettivizzazione e del rapporto con il mondo e a questo punto la Bachmann mette in bocca a uno dei due la gelida sentenza secondo cui «si cresce di spaventi». L'altro riferimento è alla denuncia, da parte della scrittrice austriaca, della violenza di un potere maschile che uccide e annienta espandendo dappertutto «il cimitero delle figlie assassinate». Nel libro di Bajani c'è una Madre succube che accetta dal marito ogni sopruso, anche l'umiliazione di una Casa parallela oltre che il doloroso strappo da Parenti, e c'è una Sorella che, sognando Padre, squarcia il silenzio notturno con urla da macello nella Casa di montagna. Quest'ultima una fortezza in cui «murata viva, la famiglia sta al sicuro».

La Casa dei ricordi fuoriusciti è l'unica a non essere accompagnata da alcuna determinazione cronotopica, essa è piuttosto una proiezione onirica fra una macchina da lunapark e un minaccioso ordigno consistente in una scatola di plexiglass con un fondo sabbioso dove pesca un braccio meccanico dalle chele di granchio. La metafora della sabbia è, secondo Cortellessa, un debito al Calvino di *Passaggi obbligati*, l'opera postuma che raccoglie i racconti autobiografici, con cui questo libro di Bajani condivide uno «struggimento, tanto severo quanto innegabile». Io tenta e ritenta, profana il sottofondo dei ricordi naufragati alla ricerca di una verità su se stesso, di un qualche elemento che riemergendo dall'oblio possa aiutarlo a mettere insieme le schegge della propria identità. Quando

in un gesto d'ira – siamo alla fine del libro – la scatola si rompe, i ricordi si sparpagliano coperti dalla neve di primo inverno. L'impossibile unità dell'Io è, per così dire, a monte della narrazione stessa, sicché il lettore sa già che il crimine di chi dice io sapendo di mentire, rimarrà impunito, a tutela forse della sua stessa sopravvivenza. La coltre di neve in cui tornano ad affondare i ricordi fuoriusciti è benefica, perché «anche se fredda, proteggerà la terra e il suo tepore». L'oblio ripara dall'oltraggio di sapere chi veramente siamo, consentendo a ciascuno di noi di «pronunciare il pronome Io accettando che la finzione è la conseguenza di una scelta».

La molteplicità del soggetto è il tema per antonomasia di Pessoa e dell'amico Tabucchi, che a Bajani inviava un verso di Rilke dai *Sonetti a Orfeo*: «Mi riconosci, aria, tu piena ancora di luoghi un tempo miei?».

L'autore descrive con rispetto e gratitudine le ben quaranta case presenti nel libro, abitate e da cui è stato abitato in un rapporto di struggente reciprocità, e come si fa per la merce rara non omette alcun dettaglio, tutto viene scrupolosamente registrato con una lingua che aderisce alle cose, quella scarna degli inventari, dei resoconti tecnici, dei documenti catastali. Ma se ci fosse solo questo ci sarebbe un'elencazione ripetitiva, tanto più in assenza di fatti e di intreccio. La narrazione invece c'è, anche se non è lineare – è lasciato al lettore il compito di ricompattare mentalmente gli elementi in suo possesso – nel momento in cui, come nota Barengi, «attraverso l'apparenza oggettiva trapelano, anche, inevitabilmente, i gesti di chi quei luoghi abita, o di chi a qualunque titolo vi si trova: posture, azioni, stati d'animo, ora abituali, ora nuovi o unici. Ed è così che dalla descrizione si dispiega gradualmente il racconto». Nonna che ai due nipoti, come in una favola serale, racconta della casa natale nel cuore di Roma con tante stanze, tende damascate, precettori e servitù, della successiva cacciata da questo eden originario e del precipitare nella povertà; Padre che espone Io al pubblico ludibrio – lo tiene in macchina per ore con addosso la divisa della Roma Calcio e gli scarpini da pallone – solo per aver accondisceso alla familiarità di Parenti; Moglie che mette una mano sulla gamba di Io mentre guida dopo l'ennesima cena finita male nella Casa del recinto; e su tutto quell'«abbraccio che li ha presi, con una tenerezza incongrua ma totale, al momento del divorzio». Tanti lacerti di vita, tante nature morte, ma pur sempre vita.

Bajani si conferma come poeta dell'assenza, capace di dare voce al silenzio, corpo al vuoto e alla solitudine. Il suo orecchio sa udire una polifonia notturna e misteriosa, «un dialogo tra specie, tra armadi, comodini e tavole in cucina, tra le tarme, il fremito elettrico del frigo e gli schiocchi di assestamento con cui il legno dice che anche senza le radici non è certo

meno vivo». La Casa signorile di Famiglia, arresa alla sua nudità, si riempie di farfalle crocifisse: sono gli affettuosi bigliettini di carta quotidianamente indirizzati a Moglie che ora sventolano impiccati ai chiodi dei quadri in un volo che è «solo agonia di un'intenzione». La Casa del gasometro porta la data del 2020 con riferimento alla pandemia da Covid che mette in scacco la *hybris* umana: è un appartamento ammobiliato e anonimo, che equivale a un esproprio di passato e di presente, mentre il futuro è la possibilità di «morire di morte varia, e non solo dell'unica che ammazza [...] la morte per troppa vicinanza».

C'è una data che trascende il racconto delle case ed è il 2048 rapportato a Casa di Tartaruga, animale simbolo che ricorre circolarmente in antitesi con la specie umana. Un animale del Triassico che ha reso «eterno il proprio niente» e ha preservato la sua specie con l'umile esercizio delle cure domestiche. L'uomo con la sua presunzione la propria casa l'ha perduta per sempre e per sempre disperatamente la cerca. Un libro sulla casa si trasforma inaspettatamente in un libro sullo sradicamento.

Più volte l'autore ha affermato che una storia simile gli frullava da tempo nella testa, ma gli mancava «l'imperiosa leggiadria della poesia» per poterla raccontare. E la fedeltà alla poesia l'ha premiato. La visionarietà entra *ex abrupto* nell'impianto linguistico fatto di paratassi, asindetico, frasi brevi e parole ordinarie e, come un lampo a ciel sereno o un'improvvisa mareggiata, sconvolge gli elementi predisposti, facendoli convergere in un'immagine sorprendente, in un pensiero lapidario, in un aforisma che imprime il sigillo a una storia non solo personale.

È «un serpente di carta che si muove», immagine dal sapore vagamente kafkiano il cui valore semantico trascende il contesto narrativo per applicarsi alla odierna società caratterizzata da un'informazione totalizzante, «il niente suddiviso per notizie».

La Panda Bianca, erede del sogno del benessere degli anni Cinquanta, è «l'ultimo sprazzo di illuminismo rimasto sul mercato», un'allusione allo strapotere del digitale sulle nostre vite.

La Casa signorile di famiglia è al centro di una bocca spalancata fatta di denti storti e innervati, quando l'arcata superiore si chiude, essa rimane asserragliata e poi scompare. Non è difficile leggere in questa metafora il fallimento di una qualche idea di stabilità a conferma della *liquidità* emotiva e affettiva che impazza nel nostro tempo.

Per non dire che «il mondo è un corpo che si sposta»; che «l'angelo vola sbilenco dentro il cielo buio della storia»; e che il monumento per la morte di Pasolini è «il mausoleo di un secolo pietrificato».

2. Splendi come vita di Maria Grazia Calandrone

Ha avuto coraggio Maria Grazia Calandrone a scrivere il suo bellissimo *Splendi come vita* (Ponte Alle Grazie, 2021) e ad accompagnarlo con un repertorio iconografico che si pone, per così dire, in presa diretta con la scrittura tanto da imprimerle il carattere di perentorietà che ha la vita quando si fa destino. Si va dalla foto di copertina, che la ritrae fra le braccia della madre adottiva Ione (Consolazione) cui il libro è dedicato, a quella del padre Giacomo Calandrone, eroe dell'impegno politico-civile dalle fattezze di un Gian Maria Volonté nel capitolo *Non avrai altro Padre*, ai disegni raffiguranti la nonna, il padre con la valigia o le suore del collegio, fino alla stampa dell'epoca che si occupò del suo caso. «Paese Sera» in data 10 luglio 1965 titolava *Ora non è più 'abbandonata'* – con tanto di foto della piccina di otto mesi che, amorevolmente sorretta, entra nella sua nuova casa – e «Grand Hotel» rincalzava una settimana dopo con titolo ugualmente sensazionale, *Non ha più nessuno*, e con foto in braccio a una vigilatrice dell'Istituto per l'Infanzia. La cronaca ha il sapore del tempo e i connotati di una società bigotta, pietistica verso la creatura innocente, dura con i due amanti, entrambi sposati, che pagano la durezza di una situazione insostenibile suicidandosi nelle acque del Tevere. Non prima che la giovane ventinovenne Lucia Galante in Greco, madre biologica, affidi la sua bambina «alla comprensione di tutti» in un prato di Villa Borghese. Basterebbe questo per scrivere un romanzo, ma un'altra storia non meno complessa andrà ad aggiungersi. Quest'iniziale invasiva notorietà torna a distanza di tempo, nel momento in cui quella giovane vita diventa una delle voci poetiche più significative nel nostro panorama letterario. Perché se è vero che «quasi tutti i mestieri, ma pure certe passioni, nascono dal Caso [...] e si apprendono nella fenomenica prassi quotidiana» è altrettanto vero che «i fatti pure, con naturalezza, ci governano».

Ci sono molti elementi che accomunano *Il Libro delle case* di Bajani a *Splendi come vita* di Maria Grazia Calandrone, alcuni esterni come la selezione al premio Strega 2021, altri sostanziali. Gli autori sono poeti che ricorrono a una prosa ibridata, ritmica e diversamente lirica, per scrivere un'autobiografia, nel primo caso più allusa; prorompente e a tratti lancinante, nel secondo; il lockdown funziona per entrambi da acceleratore e da reagente, dilatando il “dentro” rispetto al “fuori” e facendo emergere il magma interiore; vi compaiono non personaggi ma figure archetipiche, qui col nome di Madre, Padre, Nonna, Madremammavera; in tutte e due i casi si narra senza raccontare e le vicende private si mescolano a

quelle pubbliche, in un'ottica più marcatamente di impegno politico in Calandrone per eredità familiare. Il padre Giacomo fu combattente in Spagna, militante antifascista nella Brigata Garibaldi, sindacalista autodidatta, dirigente del Partito comunista in Sicilia e infine parlamentare per una decina d'anni. Ione invece un'insegnante che nel suo mestiere esplicava l'impegno di educare alla libertà le giovani generazioni. Ciò che tuttavia costituisce il *mood* di questo tipo di scrittura, che tiene insieme *memoir*, diaristica e poesia, è la medesima cognizione del dolore che non è né rimosso né elaborato, ma fatto risplendere in quanto sempre e comunque vita. Nel *Libro delle case* si legge: «Solo con questa morte bianca si dà resurrezione, anche se è posticcia. Perché la vita resta vita sempre, è solo vita sottostante» – la «morte bianca» è la vernice che si passa sulle pareti di una casa smobilitata. Sulla stessa lunghezza d'onda si pongono i versi che la scrittrice pone a conclusione della sua opera: «Senza difese, torni / vita che splende. / Senza difese, splendi come vita. / Vita / abbandonata. / Vita / di tutti. / Vita che torna, / a tutti». È la poesia che trasforma il dolore in canto, è la poesia «la pietra filosofale, l'officina alchemica dove ogni dolore viene ridato al mondo come bellezza». La liricità in Bajani è una bonaccia che spinge i marosi nel sottofondo, in Calandrone è «l'esplosione di una stella» (Cortellessa). In entrambi le parole sono ponti per sfuggire alla soggettività e incontrare il mondo. Ricorre in *Splendi come vita* persino il riferimento alla tartaruga, che è l'elemento totemico de *Il libro delle case*: «Devo trovare il modo di sfondare il guscio, l'astuccio, il carapace, la concrezione mortale, che contiene ciascuno e, così contenendo, ci divide». Anche in Bajani il carapace è casa e tomba nello stesso tempo, come specularmente in Calandrone la casa spogliata del suo arredo assurge a fantasma identitario, che «ha gli occhi di fuori, è sconnessa nei modi, zoppa e aliena». La scrittrice dichiara di aver scritto il suo libro in preda a una sorta di possessione «come se avessi messo un microfono nelle stanze che avevo abitato nelle varie età della vita. E io ho trascritto quello che mi arrivava in quei luoghi e da quei luoghi». Se in Bajani il lare domestico è la tartaruga, qui è Nonna, «la voce che attinge all'incrollabile, alla biologia stessa della Casa».

Splendi come vita inizia con una sorta di Prologo che alla maniera della tragedia classica si fa personaggio con il compito di introdurre l'opera, ragguagliare sull'antefatto, esprimere commenti, rivolgendosi direttamente al pubblico con un linguaggio solenne, a tratti oracolare: «E tu, che leggi / ridi, rovescia in riso / la medaglia dell'Innominabile! [...] Il Disamore avvolge i letti dei bambini fra le spire / di un pianto non pianto. / I bam-

bini non amati non piangono. / Chi chiamerebbero, col loro pianto?».

Il tema della maternità e del rapporto madre-figlia ha una tale pregnanza semantica da assurgere a emblema dell'ambivalenza dell'umano nelle opere di alcune scrittrici: si pensi a *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, a *Terremoto con madre e figlia* di Fabrizia Ramondino, a *La figlia oscura* di Elena Ferrante. Un sentimento potente che può rovesciarsi nel suo contrario come accade a Madre intrappolata in un amore ansioso e patogeno, che per eccesso produce dramma e sofferenza. L'autrice introduce questo tema già nell'incipit del primo capitolo, e lo fa con forza lapidaria. Senza alcuna cautela espone l'immagine di sé nella seconda cacciata dall'eden materno e nella fine di un'infanzia mai cominciata: «Sono caduta nel Disamore a quattro anni, quando Madre rivelò Io non sono la tua Mamma Vera». C'è qui tutto il potenziale di violenza che può contenere la parola "verità" quando si dissocia dall'amore e cede ai pregiudizi e alle convenzioni. Il tema dell'adozione si fa carne e sangue, attraversa l'esistenza delle due protagoniste che patiscono, ciascuna a suo modo, la paura dell'abbandono e della perdita: la madre si percepisce come una bambola di pezza o di gomma, finta comunque, e svilta dall'aggravante di essere donna sterile, incapace di dare la vita; la figlia si sente il mostriciattolo venuto al mondo senza radicamento e le basta il ritardo con cui la madre torna a casa per sprofondare in un ancestrale non essere. O al contrario per vivere un'inaspettata felicità se l'ascensore si ferma e approda al piano di casa. Si assiste al progressivo corrompersi di un'intelligenza viva e acuta come quella della brillante professoressa, «bionda, bella, lucida, normanna e stalinista». La persona un tempo composta ed elegante, aperta e amorevole piano piano si trasforma in carceriera, che isola dai suoi amici la bambina e poi l'adolescente, e ancor più in accusatrice di colpe tanto vergognose quanto immaginarie nei confronti della figlia che riconosce l'amore materno pur dentro tanta devastazione. Tenero e lancinante l'episodio della denuncia per percosse dove a difendere la madre in tribunale è solo lei, la figlia, ancora una volta denudata della propria intimità: «Sono tutti a mio favore. Sento l'imperdonabile oscenità dell'io. L'io ha valore soltanto quando è tuo. Dicono cose che non voglio sapere. Mi metto a piangere, difendo Madre. Nonostante ciò, vengo assolta. Il fatto non sussiste».

La narrazione letteraria mira a dare una linearità e un ordine alla memoria e agli accadimenti, li mette in riga con l'ostinata volontà di dare forma al caos. Ma non è questo il rimedio all'Inferno offerto dalla creatività che sia parola o disegno? E non è quello stesso Inferno a nutrirsi di vita, «vita a contatto con vita. Vita che, mescolandosi a vita, dimentica sé?»

Non è tuttavia un libro triste, questo che tutti ci riguarda, essendo un libro sull'amore e d'amore che vale un'intera trattatistica. Ci sono le immagini sfolgoranti della bella figura di Madre negli scamiciati a fiori che disegnano curve sinuose sul suo corpo, ci sono gli attimi eterni di felicità quando insieme in una notte stellata si sentono più grandi dell'universo che le contiene, ci sono le belle risate scaturite dall'imitazione perfetta che la figlia fa dell'incedere sostenuto della madre.

Le date che scandiscono gli eventi hanno in sé una forza metaforica: la morte del padre nel Settantacinque segna come uno spartiacque nell'intrecciarsi degli eventi pubblici e privati. Da quella data si palesa la malattia della madre, le sue improvvise cadute mentre matura sulla scena politica la violenza che a distanza di due tre anni porterà alle bombe, alla P38, ai picchiatori fascisti e alla «vergogna immedicabile» dell'esecuzione di Aldo Moro. Tutto un mondo «sconvolto dalla sua ultima, disperata, violentissima e perciò inutile, richiesta di libertà». Ma anche lo sconvolgimento ambientale con Seveso e Chernobyl.

L'ultimo sprazzo di impegno politico affogherà nel narcisismo e nell'edonismo degli anni Ottanta, un tempo in cui tutti si inventano la vita. La giovane protagonista, curiosa del mondo, si ritrova a seguire sui set cinematografici la bella Ornella Muti, diventandone amica e consigliera, mentre nel contempo esplica il mestiere di *ghostbuster*, di guaritrice di traumi altrui, affiliata alla setta di Scientology. Fatti che appaiono meno improbabili se rapportati all'esercizio precoce e terapeutico della poesia e alla passione adolescenziale per la collana di fantascienza Urania, comprata barattando al mercato dell'usato i libri scolastici della madre. Traspare una Roma notturna e fricchettona, popolata da un'umanità spaesata e stravagante, generosa e truffaldina: barboni, pittori inaffidabili, giovani alla ricerca, ultimi fiumaroli che promettono il sogno di un'alba lontana rievocata con autoironia («La rosa ancora chiusa del sole si leva sugli arbusti disordinati da piccole ondate d'acqua verde. A quell'ora dell'alba la fantasia s'innalza per pinnicoli infinitesimali. Perciò esclamo, semplice e descrittiva: Madonna, pare l'Amazzonia!»).

Dove andiamo tutti è il titolo del capitolo finale – ad esso fanno seguito due poesie –: lo scenario che si prospetta è un mondo senza casa che scorre in parallelo con la cecità di Madre e l'aggravarsi della malattia psichica; i dati biografici assurgono a emblema di un disfacimento generale («in Madre non muore solo mia madre, vedo che il danno non è solo mio: madre è tutto un essere indipendente che muore»). Sullo sfondo la fine della politica, di quella casa comune che è stata il Partito, identificato con

le figure parentali e con «l'orgoglio di ideali che si sono fatti corpi, gettati nella lotta a rischio di perderli». Una parabola personale e umana che sintetizza la storia degli ultimi decenni e getta ombra sul nostro presente.

CATERINA FALOTICO

Recensioni

ROBERTO LEPORATTI, TOMMASO SALVATORE (a cura di), *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, Roma, Carocci, 2021, 356 p.

Il volume *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento* raccoglie i contributi presentati in occasione dell'omonima giornata di studio tenutasi alla Fondation Hardt di Vendoeuvres il 23 novembre 2018. L'iniziativa si inserisce nel più complesso quadro del progetto *Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere* (RdP), con sede all'Università di Ginevra. L'équipe, formata da Roberto Loporatti, Tommaso Salvatore e Dario Panno-Pecoraro (con la partecipazione di diversi studiosi), mira a fornire l'edizione critica e commentata delle rime assenti dai *Rerum vulgarium fragmenta*, ma attribuite a Petrarca dalla tradizione manoscritta e a stampa, con l'esclusione delle rime autografe (a meno che non abbiano avuto anche circolazione indipendente) e dei testi già assegnati ad altri autori in edizioni criticamente fondate. In attesa di completare il progetto, è già possibile fruire dei primi risultati tramite una piattaforma digitale in corso di allestimento, *RdP. Rime disperse di Petrarca* (<http://rdp.ovi.cnr.it/collaboratori>), in collaborazione con le banche dati Mirabile della Fondazione Franceschini, OVI e con la *Petrarch Digital Library*.

La miscellanea raccoglie gli interventi degli studiosi a lavoro sul progetto e di altri specialisti della filologia petrarchesca, invitati a ragionare sulle questioni concernenti le disperse. Una traccia

sintetica degli obiettivi della ricerca e delle sue problematiche viene fornita nell'*Introduzione*, dove possono leggersi i punti del programma *Atelier*, il prospetto stilato dal gruppo di ricerca all'inizio dei lavori per definire il campo di studio e mettere a fuoco i problemi relativi. Un primissimo quesito si pone a proposito della definizione del *corpus* dei testimoni, la cui ampiezza è tale da spingere a cercare parametri coerenti di selezione del testimoniale, e del *corpus* dei testi – ovvero, una volta stabilito di escludere le rime a testimonianza autografa e quelle di paternità altrui, come agire con i testi di ampia tradizione raramente o infondatamente assegnati a Petrarca. Non meno spinosi sono i problemi che emergono dalla varia casistica delle attribuzioni o i dubbi sui criteri di ordinamento, i principi della *selectio*, la lingua dei componimenti (considerato che molte rime disperse non hanno origine toscana), e gli strumenti critici da impiegare ai fini del commento.

Il volume è distinto in due sezioni. La prima è inaugurata da una *Premessa* in cui si specifica l'ipotesi di lavoro del progetto RdP, ovvero accertare la lezione delle rime disperse raccolte da Angelo Solerti (1909) attraverso l'analisi dei rapporti tra i testimoni (che muove naturalmente da un nuovo censimento), per procedere poi alla verifica delle attribuzioni affidata al commento. Seguono cinque contributi firmati da Roberto Loporatti, Tommaso Salvatore e da tre studiose che hanno collaborato al progetto, Anaïs Ducoli, Maria Clotilde Camboni e Simona Biancalana. Nel primo saggio, *Varia casistica delle rime attribuite*, di Ducoli (pp.

17-24), dopo aver individuato una serie di rime erroneamente incluse da Solerti nel *corpus* delle disperse, si passa a descrivere le tre tipologie di attribuzioni che è possibile individuare nella tradizione manoscritta. Il caso meno complesso è certamente quello delle attribuzioni esplicite individuali, al quale si affiancano le attribuzioni esplicite collettive, cioè sezioni antologiche petrarchesche all'interno di miscellanee oppure rime disperse inserite all'interno di testimoni del Canzoniere, e le attribuzioni implicite collettive, ovvero la circostanza di rime disperse associate ad altre rime petrarchesche, ma senza elementi che ne dichiarino esplicitamente la paternità. Al problema delle attribuzioni contese è dedicato il contributo successivo, firmato da Maria Clotilde Camboni, *Osservazioni sulle attribuzioni contese, sulle rime di corrispondenza e sulla ballata Donna mi vene spesso nella mente* (pp. 25-44). Camboni rileva il differenziato atteggiamento degli editori nei confronti di testi tramandati con più attribuzioni contrastanti: dalla tendenza a respingere i versi nell'anonimato alla negazione della paternità petrarchesca in favore di un nome minore, per questo giudicato *difficilior*. In proposito, la studiosa analizza il caso di alcune rime di corrispondenza incertamente assegnate all'enigmatico Andrea Stramazzone da Perugia e a Sennuccio del Bene, per dimostrare la possibilità che a monte degli errori attributivi vi siano fenomeni di contaminazione dovuti alla precocità delle operazioni filologiche sorte intorno all'opera petrarchesca, come dimostra anche il caso della ballata *Donna mi vene spesso nella mente*, parte integrante del Canzoniere fino alla forma Malatesta e poi espunta dall'autore. Il discorso relativo agli scambi in versi tra Petrarca e altri autori viene ripreso nel saggio successivo, *Le rime di corrispondenza del manoscritto Riccardiano 1103*, di

Biancalana (pp. 45-60). Come dichiarato sin dal titolo, la studiosa si sofferma su un gruppo di rime di corrispondenza trasmesse dal ms. 1103 della Biblioteca Riccardiana, collettore di un gran numero di disperse. Il saggio propone soluzioni di metodo circa l'edizione degli scambi in versi che avrebbero coinvolto Petrarca e che pongono complessi problemi attributivi a fronte di una varia casistica, dalle rime di proposta o di risposta a testi del Canzoniere, alle corrispondenze presenti nel Codice degli abbozzi fino ai sonetti attribuiti a Petrarca ma che non fanno parte né di *Rvf* né del Vaticano 3196 (ma tutti accolti nelle *Disperse* solertiane). *Rifacimenti e appropriazioni: il caso di Domizio Brocardo (con una nota su Felice Feliciano)*, (pp. 61-82), di Roberto Leporatti, è invece dedicato a uno dei non rari casi in cui altri autori si appropriano indebitamente di rime attribuite a Petrarca, nella fattispecie il padovano Domizio Brocardo, vissuto tra la fine del Trecento e i primi anni del secolo successivo. Il contributo si sofferma su quattro sonetti appartenenti alla tradizione dei *Vulgaria fragmenta* di Brocardo, giuntici in doppia redazione, ma trasmessi anche con attribuzione a Petrarca e ad altri autori in diversi manoscritti. Attraverso l'indagine ecdotica, Leporatti dimostra che ben tre dei quattro componimenti contesi tra Petrarca e Brocardo si sono in realtà infiltrati nella tradizione del canzoniere di quest'ultimo. Il contributo successivo, *Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei Rvf*, di Tommaso Salvatore (pp. 83-116) analizza l'aggregazione di disperse al Canzoniere nella tradizione manoscritta. Dopo aver limitato la verifica ai soli testimoni dei *fragmenta* che rechino tracce riconoscibili della struttura del libro (e che interpolino rime disperse tra i testi del Canzoniere), Salvatore osserva che un numero circoscrivibile di disperse si infila all'interno della raccolta in gruppi

riconoscibili. La verifica permette di stabilire che l'allestimento di forme del Canzoniere integrate con rime disperse sia un fenomeno trecentesco, con rimando alla prima circolazione del libro, durante la quale l'innovazione petrarchesca del macrotesto come organismo coerente entra in contrasto con l'idea preesistente del canzoniere come miscellanea poetica suscettibile di aggiunte e integrazioni per mano del compilatore. La prima parte si completa con la presentazione di Guyda Armstrong e Federica Pich del progetto *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy*, (pp. 117-133), finanziato dall'Arts and Humanities Research Council (AHRC). Le pagine espongono gli obiettivi del progetto, che intende a censire e descrivere i testimoni manoscritti e a stampa di commenti e altre forme di esegesi sui *Fragmenta* e sui *Triumphs*, e annuncia la possibilità di consultare online la collezione di edizioni petrarchesche della sezione Rare Books della John Rylands Library della University of Manchester.

La seconda sezione del volume è occupata dagli interventi presentati durante la giornata di studi cui si è fatto cenno. Inaugura la sezione il contributo di Alessio Decaria, *Petrarca e gli altri, Petrarca e nessuno altro. Casistica minima di attribuzioni contese nelle disperse* (pp. 137-161), che prende in considerazione alcuni casi-studio significativi alla luce delle nuove conoscenze filologiche e critiche sulla lirica tre-quattrocentesca germogliata intorno a Petrarca, arrivando così ad affrontare trasversalmente i nodi del progetto RdP, dalla questione attributiva al problema dell'ordinamento, dai rifacimenti e le riscritture fino al commento. Sempre a problemi attributivi, ma dalla specifica prospettiva del carteggio poetico tra Antonio da Ferrara e Francesco Petrarca, è dedicato il saggio di Daniele Piccini, *Questioni di autenticità*

e rime di corrispondenza (pp. 163-173). Piccini riprende i dubbi sollevati da Dante Bianchi e Gianfranco Contini circa la paternità petrarchesca del sonetto *Per util, per diletto o per onore* (che Contini ha dimostrato essere il ricalco di un testo più antico) in dialogo con *Deh, dite 'l fonte donde nasce amore* del Ferrarese, ed estende la disamina a un altro sonetto della corrispondenza con Beccari, *Perché non caggi ne l'oscure cave*. Attraverso l'analisi dei dati forniti dalla tradizione e di elementi stilistici, Piccini riduce fortemente la già improbabile paternità petrarchesca dei due sonetti ed evidenzia la poca attendibilità del coinvolgimento di Petrarca in altre rime di corrispondenza sia con Beccari sia con altri autori. Marco Berisso, che firma il contributo successivo, *Gli "adespoti" del Canonici it. 66* (pp. 175-187), pone l'attenzione su uno dei più antichi testimoni delle disperse, ignoto a Solerti, ovvero il ms. Canonici it. 66 della Bodleian Library di Oxford, latore di tredici disperse copiate tra rime del Canzoniere. Dopo aver tentato un'analisi del criterio con cui il copista del ms. interviene sulla seriazione naturale del Canzoniere per inserire le tredici disperse all'interno della silloge, criterio che sembra avere una progettualità modesta ma avvertibile, Berisso fornisce la prima edizione critica di parte delle tredici disperse, ossia quattro sonetti attestati unicamente nel codice oxoniense. Nel saggio seguente, *Presenze modeste tra gli illustri. A margine di un articolo di Dante Bianchi su «Petrarca e i fratelli Beccari»* (pp. 189-222), Anna Bettarini Bruni mette alla prova il criterio enunciato da Dante Bianchi della *lectio difficilior* – se un componimento è attribuito a un grande autore e al contempo a un minore, nell'assegnazione si dovrà preferire quest'ultimo – su cinque sonetti, di cui fornisce l'edizione critica, di paternità contesa tra Petrarca e Federico di Geri

d'Arezzo. Con *Una nota per Menghino* (pp. 223-236), Paola Vecchi Galli valuta la credibilità dell'attribuzione a Petrarca di due componimenti di corrispondenza con il ravennate Menghino Mezzani. Nel caso specifico, a scalfire la paternità petrarchesca nello scambio in rima con Mezzani non sono soltanto elementi filologici, ma anche aspetti stilistici, metrici e latamente letterari impossibili da accordare con le consuetudini del poeta di Laura. Ancora al problema delle attribuzioni è dedicato il saggio di Michele Feo, *Breve storia di Splendida luce* (Solerti VI 46), (pp. 237-250). Lo studioso considera il caso di *Splendida luce, in cui chiaro si vede*, una quartina pubblicata da Solerti tra le disperse petrarchesche, ma che si è da tempo dimostrato essere la prima stanza di un sonetto di Niccolò Tinucci. Feo ricostruisce la vicenda esemplare dell'erronea attribuzione a Petrarca, dalla sua origine cinquecentesca, peraltro in seno all'Accademia della Crusca, fino all'edizione Solerti. Analogamente al contributo di Paola Vecchi Galli, anche *“Cose leggere e vaganti”*: quando le disperse entrano nel *Canzoniere* di Alessandro Pancheri (pp. 251-272) impiega tutti gli strumenti dell'analisi critica per sollevare dubbi su un'attribuzione petrarchesca. Il caso in esame è il sonetto *Quella ghirlanda che la bella fronte*, di cui Pancheri sottolinea alcuni aspetti di lingua e stile apparentemente regolari, ma che a una più attenta lettura mostrano degli scarti rispetto alla tastiera petrarchesca per suggerirne l'origine imitativa. Fino a che punto, però, la presenza di elementi formali atipici può mettere in dubbio l'assegnazione di un testo a Petrarca? Qual è, nel caso delle disperse, il rapporto tra intertestualità e quoziente di paternità? Questi interrogativi sono il punto di partenza dell'indagine compiuta da Silvia Chessa nel penultimo intervento del volume, *Petrarca à la source. Commentare*

le rime disperse (pp. 273-297), che offre un commento al sonetto *Savio ortolan, s'al tuo verde giardino*. Il componimento, finora sfuggito all'interesse degli esegeti, è stato a lungo rubricato come un testo a tema amoroso, per il quale Chessa propone interessanti suggestioni di lettura e arriva a indicare un possibile destinatario. Chiude il volume *La ricezione delle disperse nella tradizione esegetica: alcuni esempi dai commenti e dalle edizioni annotate di Cinque e Settecento* di Laura Paolino (pp. 299-314). Il contributo, nell'indagare la tradizione a stampa delle disperse, rivela il tracciato attraverso il quale l'indifferenza degli esegeti cinquecenteschi verso i testi che lo stesso Petrarca aveva estromesso dal *Canzoniere* cede il passo tra Sei e Settecento a un atteggiamento più vigile intorno l'autenticità delle rime escluse, un atteggiamento da cui trarrà origine una vera e propria 'questione attributiva'.

RAFFAELE CESARO

MAURIZIO FIORILLA, IRENE IOCCA (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, 2021, 408 p.

La serie *Letteratura italiana: autori, forme, questioni*, diretta presso Carocci da Emilio Russo e Franco Tomasi e incentrata sulle figure e i temi principali della letteratura italiana dalle origini al Novecento, giunge con *Boccaccio*, a cura di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, al suo tredicesimo titolo. Il volume raccoglie i contributi di voci autorevoli e di giovani ricercatori nel campo degli studi boccacciani, con l'intento di fare il punto della situazione sulle attuali conoscenze intorno all'opera di uno dei più grandi esponenti della nostra letteratura. Come spiegato nell'*Introduzione* dai due curatori, un volume che proponga una sintesi dei recenti studi boccacciani appare tanto

più urgente in considerazione delle novità filologiche e storico-critiche emerse con le ricerche degli ultimi anni (anche per l'impulso del centenario del 2013). L'opera del Certaldese e la sua complessa carriera intellettuale sono puntualmente riconsiderate alla luce delle prospettive createsi durante l'ultima stagione di studi, così da fornire un profilo d'autore nuovo e per certi versi inedito.

La miscellanea è divisa in due sezioni: la prima è *Opere*, dove trovano spazio gli studi dedicati alla produzione boccacciana volgare e latina, sia in versi sia in prosa; la seconda, intitolata *Questioni*, affronta i temi legati all'impegno intellettuale di Boccaccio, con particolare riguardo alla sua attività di copista ed 'editore', e completa il profilo che emerge dall'analisi delle opere con il richiamo alla produzione epistolografica e all'impegno di biografo e volgarizzatore.

La prima sezione è introdotta da due capitoli dedicati alla produzione in terzine e a quella in ottave. Il primo, *La produzione in terza rima: la Caccia di Diana, la Comedia delle ninfe fiorentine e l'Amorosa visione*, di Irene Iocca (pp. 19-46), valuta il riuso della terzina dantesca da parte di Boccaccio, che ne intuisce le potenzialità in rapporto all'andamento discorsivo dei suoi versi. Le tre opere giovanili, di cui si discutono gli elementi utili alla datazione, vengono esaminate sotto il profilo del genere e delle fonti, e infine si propone una sintesi degli aspetti legati alla tradizione testuale, con particolare riguardo a problemi irrisolti, come il ruolo di Claricio nell'edizione dell'*Ameto* e dell'*Amorosa visione*. È proprio su una questione ancora dibattuta che si apre il secondo capitolo, *I poemi in ottava: il Filostrato, il Teseida e il Ninfale fiesolano* (pp. 47-74), di Daniele Piccini, che nel primo paragrafo affronta le diverse teorie circa la paternità dell'ottava rima che si contrappongono ormai da

decenni. A ciascuno dei tre poemi viene dedicato un apposito paragrafo, in cui si discutono, in base alle acquisizioni più recenti, la cronologia redazionale, le fonti e le proposte esegetiche. In coda al capitolo, Piccini si sofferma sulla lingua, lo stile e la metrica delle opere in ottave, per ribaltare l'immagine di Boccaccio inesperto versificatore e affermare, sulla traccia di Menichetti, quella di autore che tenta moduli formali in grado di emancipare il racconto in ottave dalla rigidità e dalla irregolarità costitutive del cantare. Il quadro delle opere pre-decameroniane viene completato con il capitolo *La sperimentazione in prosa: il Filocolo e l'Elegia di madonna Fiammetta* (pp. 75-93), di Renzo Bragantini, dove si indagano le questioni relative alla datazione, alla vicenda testuale e alla struttura delle due opere, e soprattutto i criteri con cui in esse viene rifunzionalizzata una pluralità di fonti classiche e della tarda latinità. Trattazione a sé merita l'opera principale di Boccaccio volgare, discussa da Maurizio Fiorilla nel quarto capitolo, *Il capolavoro narrativo: il Decameron* (pp. 94-140). Anche per il *Decameron* si propone un quadro sintetico relativo alle attuali conoscenze sulla genesi, la datazione e la prima circolazione; particolare spazio viene riservato alla tradizione manoscritta, illustrata nelle sue tre fasi cronologiche, recentemente individuate da Marco Corsi, e attraverso i suoi manoscritti più rappresentativi, che forniscono dati preziosi sulle prime generazioni di copisti e lettori dell'opera. La trattazione prosegue con un'analisi dettagliata del *Decameron* e delle problematiche connesse: l'anonimato che contraddistingue i primi testimoni manoscritti, l'appello alla responsabilità dei lettori, le fonti, non solo testuali, che potrebbero aver ispirato alcuni elementi della cornice, il valore degli interventi d'autore e la fittissima selva di fonti alla

base delle cento novelle. Ci riporta alla produzione in versi il capitolo successivo, *La poesia in volgare: le Rime* (pp. 141-155) di Silvia Finazzi, che ripercorre la storia della tradizione delle rime volgari, dalle miscellanee manoscritte fino alla recente edizione critica a cura di Roberto Loporatti, per poi focalizzarsi sui principali aspetti formali e tematici e sul problema delle fonti, in quest'ultimo caso attraverso l'esame di due sonetti, *Se io temo di Baia e il cielo e il mare* e *Fuggesi il tempo, e 'l misero dolente*. Il volume prosegue con un capitolo dedicato a *La poesia latina: il Buccolicum carmen e i Carmina* (pp. 157-178), di Angelo Piacentini. Le pagine esaminano la storia del *Buccolicum* a partire dalla prima prova bucolica nel segno di Petrarca, la sua complessa tradizione (in presenza di autografo, il ms. riccardiano 1232, che si configura però come un originale in movimento), i suoi principali modelli poetici e la sua ricezione, per poi passare alle altre poesie latine del Certaldese, con un'interessante nota relativa a un inedito tetrastico su Castel dell'Ovo in risposta a un componimento di Pietro Piccolo da Monteforte. Messa momentaneamente da parte la produzione in latino, il volume prosegue con *La prosa polemica: il Corbaccio* (pp. 179-195), di Stefano Carrai. Dopo aver riepilogato la trama dell'opera, Carrai ne espone la struttura alla luce delle rubriche latine che in alcuni testimoni manoscritti suddividono il testo, riportandolo al genere del dialogovisione, e affronta i numerosi enigmi che circondano il controverso libello misogino: il problema della cronologia (con una congettura sul celebre passo in cui l'autore sembra fornire un indizio sulla sua età), i dubbi sull'esistenza di un archetipo in movimento, il significato del titolo e le varie interpretazioni finora addotte. La prima sezione si conclude con due capitoli sulle restanti opere

in latino. Con *La produzione erudita: le Genealogie deorum gentilium e il De montibus* (pp. 197-215), Valentina Rovere, in base a nuove ricognizioni sulla tradizione manoscritta, entra nel merito della struttura, della composizione e della fortuna delle due opere, saldamente legate tra loro, in cui si rivela un modo di organizzare il sapere ancorato al Medioevo, ma un recupero critico delle fonti già proiettato verso l'Umanesimo. Reciprocamente collegate sono anche le due opere che Boccaccio dedica alle donne e agli uomini illustri, affrontate da Carla Maria Monti in *Le biografie antiche: il De mulieribus claris e il De casibus virorum illustrium* (pp. 217-232). Attraverso un'analisi comparativa dei luoghi liminari e conclusivi delle due opere, di cui vengono accuratamente analizzate la tradizione, la struttura e le fonti, se ne dimostra la derivazione da un comune progetto biografico-morale.

Il contributo successivo, *Il Codice diplomatico di Boccaccio* (pp. 235-251), di Laura Regnicoli, immette nella seconda sezione del volume, le *Questioni*, e descrive il progetto di censimento ed edizione di una serie di documenti giuridici, pubblici e privati, fondamentali per una più approfondita conoscenza di Boccaccio e del suo contesto, non solo in prospettiva storica, ma anche letteraria (specie in riferimento ai dettagli autobiografici inseriti dall'autore nella sua opera). Fa seguito il capitolo su *La lingua e lo stile* (pp. 253-269), di Roberta Cella, incentrato più di preciso sulle caratteristiche generali della lingua volgare di Boccaccio, per la cui ricostruzione ci si può avvantaggiare di un discreto numero di autografi, e sulla sua evoluzione. Proprio all'attività di copista è dedicato il capitolo successivo, *Gli autografi* (pp. 271-291), di Marco Cursi. Dopo una panoramica d'insieme, che informa sulla quantità e sulle

tipologie di autografi boccacciani (34 in totale, distinguibili in autografi d'autore, autografi editoriali, zibaldoni e sillogi), il contributo descrive dettagliatamente le tipologie di scrittura impiegate da Boccaccio e le evoluzioni della sua grafia dalla giovinezza agli ultimi anni, il ruolo dei *marginalia* nei suoi manoscritti (non solo note di lettura, ma anche disegni in dialogo con il testo) e le strategie compositive di Boccaccio editore – con particolare riguardo al Dante Toledano. Al Boccaccio epistolografo e al rapporto con Petrarca, altra questione di estrema centralità nella biografia del Certaldese, è dedicato il capitolo successivo, *Petrarca e le amicizie epistolari* (pp. 293–312), di Monica Berté, che si concentra sul ruolo delle epistole nella costruzione di una rete di amicizie fatte di confronti personali e intellettuali determinanti per Boccaccio, da Petrarca a Zanobi da Strada fino ai letterati della corte napoletana. *Il culto di Dante* (pp. 313–333), di Luca Azzetta, affronta, a partire dalla precoce conoscenza della *Commedia* da parte del Certaldese, le diverse forme in cui si esprime la venerazione per l'Alighieri, di cui Boccaccio fu, come è noto, lettore, interprete, copista ed editore. La trattazione si focalizza quindi sul *Trattatello* e sulle *Esposizioni*, analizzandone la storia, la tradizione e le fonti. Chiude il volume il capitolo *Boccaccio medievale e Boccaccio umanista* (pp. 335–357) di Marco Petoletti, che nel problematizzare il rapporto di Boccaccio con gli autori classici alla luce del suo impegno come volgarizzatore e delle novità provenienti dall'analisi della sua attività di copista e studioso, propone un bilancio complessivo e trasversale della carriera intellettuale di Boccaccio, *in limine* tra le prospettive tradizionali del Medioevo e i nuovi orientamenti della cultura umanistica.

RAFFAELE CESARO

TRISTANO CARACCILO, *Didonis reginae vita – Penelopes castitas et perseverantia*, edizione critica a cura di R. Ricco, Bari, Cacucci, 2020, 101 p.

Il volume (Edizioni Cacucci, Bari, collana Rinascimento e Barocco), propone all'attenzione della comunità scientifica la prima edizione critica della *Didonis reginae vita* e della *Penelopes castitas et perseverantia* di Tristano Caracciolo, quale tappa di un percorso di studi che ha già visto Ricco cimentarsi, in ambito umanistico-rinascimentale, su Dolce editore di Petrarca, su Giraldo Cinzio e sullo stesso Caracciolo.

Lo studio si apre con una introduzione seguita da una nota al testo, prosegue con il testo critico corredato di traduzione italiana a fronte di ambo le opere, ad ognuna delle quali è posposto un commento, e si conclude con una bibliografia.

L'introduzione dapprima discute dell'identità, delle fonti, delle criticità di identificazione e del messaggio etico e moraleggiante insito nelle due traduzioni latine di un volgarizzamento delle biografie femminili XL e XLII del *De mulieribus claris* di Boccaccio dedicate ai personaggi femminili di Didone e Penelope, soffermandosi in seguito sul tema della veridicità dei contenuti, sul genere letterario di riferimento, sui modelli coevi e antecedenti delle due opere e sulla fortuna del personaggio di Penelope, in particolare nell'opera di Boccaccio, identificandone i tratti peculiari e gli stereotipi letterari di donna fedele al marito. A seguire, una prima sottosezione individua alcuni prodromi della misoginia letteraria medievale e sviluppa una interessante indagine sui lemmi-chiave delle due biografie che, tra castità e pudicizia, delineano l'intento catechizzante di Caracciolo e una evidente affinità con temi e stilemi della let-

teratura esemplare, anche riconducendo ai modi della *exercitatio*. Ricco analizza a fondo lo stile di Caracciolo, in preda ad un dualismo tra nettezza espressiva e limiti formali che, non senza ruvidezza, punta al messaggio etico servendosi del lessico proprio anche dei dottori della chiesa, al fine di offrire una sorta di codice comportamentale alla nobiltà napoletana. In una seconda sottosezione, esaminati i rapporti tra *fabula* e *historia* nella produzione letteraria coeva, la peculiare scelta di Didone è ricondotta dal curatore alla dimensione della novella umanistica e alla finalità utilitaristico-paradigmatica del prontuario di militanza omiletica di indirizzo etico in chiave cristiana, individuando nelle due opere giovanili di Caracciolo una connessione tra la riscrittura scolastica in ottica biografica ed il genere del racconto breve. Ricco evidenzia come Caracciolo possa definirsi estraneo ad ogni intenzione poetica, forte del mero ausilio di fonti ritenute autorevoli con il solo scopo di trasmettere un messaggio edificante univoco e credibile in quanto frutto di veridicità e verità morale, inserendosi così in un filone prosastico di taglio storiografico che guardava, in nome di rinnovate esigenze pratiche, alle fonti antiche con spirito maggiormente critico. E le due biografie di Caracciolo, seppur acerbe e scolastiche e di non primaria importanza nel contesto del patrimonio umanistico partenopeo, sono ritenute da Ricco comunque delle minime, ma nuove e significative testimonianze della ricezione in ambito napoletano del *De mulieribus claris* di Boccaccio.

All'interno della prima parte della nota al testo, l'editore del volume, passati rapidamente in rassegna gli studi sinora realizzati sulla *Didonis reginae vita* da Mario Santoro e Giuliana Vitale e sulla *Penelopes castitas et perseverantia* da Altamura, lavori per lo più non recenti

e fondati esclusivamente sull'analisi del manoscritto secentesco della Biblioteca Nazionale di Napoli (IX C 25), offre una accurata descrizione dei sette testimoni tuttora reperibili delle due biografie. Notevole risulta la perdita dell'unico esemplare cinquecentesco delle due biografie di Caracciolo, così come spicca la scelta, tra i testimoni secenteschi (si tratta dei codici A; C; K; L; R; S), la scelta del codice K della University of Kansas Library quale *codex optimus* per l'edizione di Ricco, mentre il codice T, risalente al XVIII secolo e collocato nel Fondo Tozzoli-Tafuri della Biblioteca Provinciale di Avellino (Fondo Tafuri Tozzoli/Miscellanea 23), è contraddistinto da una serie di chiose ed emendamenti ad opera dell'erudito neritino Giovanni Bernardino Tafuri, che segnalano una attività di critica ed esegesi testuale settecentesca sull'opera di Caracciolo che potrebbe rivelarsi di un certo interesse per gli studiosi. In una seconda sezione della nota al testo, l'editore prova a spiegare la genesi della corruzione di alcuni nomi e toponimi presenti nel testo di *Didonis reginae vita* e *Penelopes castitas et perseverantia* richiamando la relazione con il *De mulieribus claris* di Boccaccio e i volgarizzamenti della medesima opera probabilmente adoperati a modello da Caracciolo, ovvero le *Donne illustri* di Antonio di San Lupidio e i *Racconti di femmine illustri* di Donato degli Albanzani da Casentino. A tal proposito, Ricco propone uno schema esemplificativo di alcuni passi problematici del *De mulieribus claris* al fine di identificare un eventuale procedimento di emulazione/distinzione dal modello boccacciano all'interno dei volgarizzamenti e delle riscritture prese in esame, da cui si evince non solo una certa autonomia di Caracciolo, ma anche l'eleganza e lo scrupolo del volgarizzamento di Donato da Casentino. In

un successivo schema, l'editore mostra poi le leggere variazioni onomastiche reperibili in due manoscritti dell'opera di Antonio di San Lupidio (Napoli, Biblioteca Nazionale, XII Aa 15 e XIII F 5) al fine di evidenziare la ricorrenza di corrottele riguardanti nomi propri in testi affini alle biografie di Caracciolo.

Prezioso per il fruitore si rivela inoltre il paragrafo conclusivo in corpo minore (p. 30), dove l'editore fornisce dettagliati strumenti di lettura dell'apparato critico, soffermandosi sulla decodifica dei simboli a vario titolo adoperati.

Dopo aver presentato nella nota al testo il codice C quale *descriptus* del codice S (da una analisi dell'apparato, emerge peraltro che i due manoscritti contengono una lunga serie di errori e corrottele), l'apparato critico propone una nutrita serie di varianti di un certo interesse, integrate anche da *marginalia* presenti nel codice T, che si rivela latore di un importante numero di correzioni o integrazioni in calce o in interlinea. Inoltre, una lunga serie di concordanze tra i manoscritti A e T (tra le altre, a righe 118; 148; 171; 278-279; 292; 319; 324; 335) lascia pensare che il codice T possa essere un apografo del codice A, da cui si differenzia solo in alcuni isolati casi, così come svariati errori comuni ai codici L R potrebbero lasciar pensare a dei rapporti più profondi. In seguito, se lascia riflettere per varie ragioni la variante onomastica Sycarbus/Acarbus (in particolare, a p. 34, rigo 44, la variante *vis Acarbo*, trådita dai codici K A L R, potrebbe essere prodotto di inversione paleografica di *sive Acarbo*, così come è forte la suggestione che la variante *viro Iarbas*, tramandata dai manoscritti S C, possa derivare da una correzione su *viro Acarbo*) resta qualche perplessità per la scelta Cycilium (p. 40, rigo 106) per una motivazione duplice: in primo luogo poiché, trattandosi di una navigazione che costeggiava le regioni

geografiche del mar Mediterraneo, partendo dalla Fenicia, non sarebbe errato lasciarsi alla destra la Cilicia, e in secondo luogo perché, se le varianti onomastiche di personaggi mitologici erano di norma consuete, forse non è pensabile che un umanista del calibro di Caracciolo possa avere avuto dubbi o incertezze nel parlare di una tanto celebre e importante isola della geografia italica quale era la Sicilia. A tal proposito, sebbene l'editore ricordi (p. 28) che nel volgarizzamento del *De mulieribus claris* di Boccaccio ad opera di Donato da Casentino (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII D 105: 30r) vi sia la variante *Cilicia* e nei due testimoni del volgarizzamento della medesima opera da parte di Antonio di San Lupidio (XIII Aa 15; XIII F 5) si ritrovi inequivocabile la lettura *Sicilia* e *Sycilia*, la concordanza dei manoscritti in questa circostanza non può forse essere *tout court* accantonata. Per il resto, le scelte dell'editore, spesso meditate e condivisibili, danno prova di un approccio filologico prudente, ma dinamico, e di sedimentata esperienza nell'analisi e nello studio dell'opera di Caracciolo e del latino umanistico-rinascimentale.

La traduzione italiana a fronte della *Didonis reginae vita* e della *Penelopes castitas et perseverantia* risulta di qualità eccellente, rispettosa delle strutture sintattiche prevalentemente ipotattiche dell'originale e in grado al contempo di trasmettere con purezza sia il tono volutamente solenne e storico-paradigmatico delle fasi narrative e descrittive sia l'intonazione pedagogico-didascalica e l'enfasi dal sapore etico-moralistico, senza che alcuna sfumatura ne vada persa. Le biografie di Caracciolo sono rese in un italiano dalla prosa complessivamente equilibrata, che si fa carico della *vis* drammatica dei discorsi diretti e degli *excursus* omiletici mediante scelte lessicali che non appesantiscono il tessuto dell'opera.

I commenti alle due biografie investigano prevalentemente aspetti storico-letterari e linguistico-stilistici dei testi, analizzando non solo oscillazioni onomastiche, soluzioni lessicali e sintattiche, costruzioni e nessi notevoli, ma anche l'occorrenza anteriore e coeva e i modelli di particolari *clausulae*, *iuncturae* o sintagmi degni di nota. L'attenzione verte anche su analogie, affinità, rimandi, *loci similes* individuati in maniera diffusa e documentata da Ricco nella letteratura latina di epoca classica, imperiale, tarda, medievale e umanistica: tutto questo, lungi dal risultare una elencazione meramente compilativa, è piuttosto il prodotto di rigore metodologico e di studi vasti e documentati da parte dell'editore, che mira a fornire, delle biografie di Caracciolo, una più completa ed esaustiva contestualizzazione possibile, nei motivi e stilemi, nella realizzazione e nelle finalità. Forse sarebbe stato più comodo per il lettore presentare le venticinque note di commento alla *Didonis reginae vita* e le dieci note di commento alla *Penelopes castitas et perseverantia* (che si ritrovano in chiusura di ogni singola biografia) nella metà pagina inferiore della traduzione a fronte, rimasta inspiegabilmente in bianco.

Completa risulta la bibliografia, suddivisa in testi e fonti secondarie, che contiene gli studi consultati per l'edizione ed una serie di contributi imprescindibili per la comprensione dell'opera di Caracciolo nel suo contesto storico, filosofico e letterario, fondando così l'attività di ricerca su solide basi scientifiche ed un consistente numero di edizioni dei testi di riferimento.

Il lavoro di Renato Ricco rappresenta dunque un contributo rilevante allo studio delle biografie di Tristano Caracciolo e si dimostra strumento sicuramente utile agli studiosi, ma al contempo di agile consultazione, distinguendosi

per ampiezza di vedute e molteplicità di prospettive di indagine, affrontando le questioni più problematiche non solo con preparazione ed esperienza, soprattutto grazie ad un approccio attento alla complessità della materia affrontata e alla cura del dettaglio. La sezione introduttiva del volume si interseca pregevolmente con la parte filologica, la traduzione e l'esegesi creando un reticolo di rimandi di varia natura, che, ad un esame complessivo, si rivelano di sicuro interesse anche per un lettore non specialista.

FABIO TANGA

Laura Nay, *Leggere l'Ottocento. Francesco De Sanctis e le «nude regole» della critica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2021, 142 p.

«Nel giudizio de' lavori d'arte non soglio mai attenermi alle nude regole, che spesso creano un gusto artificiale. [...] Pregio la critica, ma a patto che non falsi o distrugga l'ingenuità de' miei sentimenti. Quando sono al teatro, io voglio godere, e m'illudo, e mi abbandono alle mie impressioni come ultimi del volgo». Tale è l'idea di fruizione dell'arte espressa da Francesco De Sanctis nel recensire *Clelia o la plutomania* (1854) di Gaetano Gattinelli in uno dei *Saggi critici* pubblicati nel periodo da esule a Torino. Tale esposizione d'intenti, forse esageratamente *naïf*, non deve però ingannare il lettore: il periodo torinese (1853-1856), quanto quello immediatamente successivo della cattedra zurighese (1856-1860), rappresenta un percorso segnante non solo per l'attività di critico del Professore irpino, ma per l'intera biografia; proprio il decennio da esule, grazie alla collaborazione con numerose riviste della capitale sabauda, come «Rivista contemporanea», «Il Piemonte» e «Il

Diritto», fu un'ottima palestra in preparazione del capolavoro letterario del futuro primo Ministro dell'istruzione, la *Storia della letteratura italiana*.

Quando nel marzo del 2017 venne istituito dal Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Bicentenario della nascita di Francesco De Sanctis, una delle linee di indagine proposte fu proprio quella dell'attività giornalistica e dell'opera storico-critica del letterato irpino e, oltre ai convegni torinesi (come *La militanza della critica da Francesco De Sanctis alla contemporaneità*, 26-27 settembre 2017) e una mostra che ha idealmente chiuso le celebrazioni (*Francesco De Sanctis e Torino*, novembre 2019-febbraio 2020), il ruolo di critico negli anni 50 dell'Ottocento e oltre ha avuto modo di essere approfondito con vari contributi sulle pagine della rivista di «Studi desanctisiani» e sulla «Biblioteca» ad essa collegata, entrambe dirette da Toni Iermano dell'Università di Cassino.

Una delle penne più attive sin dalla fondazione della rivista, nel 2013, è quella di Laura Nay, il cui saggio, che occupa l'ottavo numero della collana, intende – lo si legge nell'introduzione – «segnare il punto di approdo di questi intensi anni desanctisiani e quello di avvio di studi futuri» (p. 14). Il volume si presenta quindi come chiusura di otto anni di studi e attraversa nei suoi quattro capitoli i principali nodi tematici affrontati dall'autrice per passare verso quegli sviluppi dell'impegno critico che sono in germe già dall'introduzione. Non è insomma un caso che in esergo all'introduzione, dal titolo «*L'alloro del critico*», ci sia una citazione dalla *Probabile autobiografia di una generazione*, l'introduzione risalente al 1948 della seconda edizione dei *Saggi critici. Prima serie* di Giacomo Debenedetti (Milano, Mondadori, 1952), come non sarà un caso che il finale veda, per

dirla desanctisianamente, «disegnarsi il nuovo secolo».

Il cambiamento è comunque la parola d'ordine sin dalle prime righe del saggio, che pongono la domanda a cui le pagine di Nay intendono rispondere: «cosa significa fare critica letteraria in un secolo di transizione per chi, come De Sanctis, in quel momento è vissuto condividendone gli smottamenti e le incertezze?» (p. 11). Lunghi dall'intraprendere la facile strada della lettura di un classico quale fosse un contemporaneo, strada facile sì ma spesso ingannevole, l'autrice decide di seguire due linee di indagine, quella della costruzione di un canone per i secoli XVIII e XIX da una parte, dall'altra il tentativo di definire l'esercizio interpretativo di De Sanctis senza cadere nell'errore a cui si alludeva in apertura di questa recensione.

Nella prima sezione, il titolo «*L'uomo di Platone*» richiama la lettera a Pasquale Villari del 22 marzo 1854 da Torino, che continuava: «il mio passato è interrotto da un abisso, da un secolo di dolori, ed ora che ritorno a nascere la vita passata mi sembra un sogno, un lontano fantasma, di cui in ciascuna lezione veggio un lato». Il riferimento è all'esordio del libro VII della *Repubblica*, usato per richiamare la sofferta prigionia a Castel dell'Ovo e poi la riottenuta libertà torinese. In linea con una narrazione cronologica, Nay intende quindi partire dai periodi da esule a Torino e a Zurigo, «esperienza fondante nella formazione del pensiero del critico irpino» (p. 11). Talmente fondante da diventare un tema, quello dell'esilio, che accomuna molti degli interessi letterari di De Sanctis, da Dante fino a Berchet. Gli esili dantesco e petrarchesco sono quelli da cui intende partire l'autrice nella sua sezione tematica: uno è quello del primo ciclo di lezioni torinesi, mentre il secondo, approfondito a Zurigo, «non è fuga dalla realtà, è condizione essenziale della

creazione» (p. 21), si trova in origine all'atto letterario. Pare, nei vari passi dell'epistolario desanctisiano citati da Nay nel volume, che la condizione del critico fosse polarmente opposta, legata alla condanna a «un mondo di fantasmi» (questo è quanto viene dichiarato nel saggio dedicato a Berchet raccolto in *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi, 1951, p. 170, citato a p. 22). La scelta dell'autrice però non è quella di ripetere quanto è già stato affrontato in altri studi, ma di concentrarsi su «come la sua [di De Sanctis, N.d.R.] condizione di esule agisca sull'esercizio critico, ad esempio quando il Professore sceglie di parlare di Dante, diciamo così, attraverso Foscolo», in un «colloquio fra esuli, in cui De Sanctis finisce col discorrere di letteratura, ma non solo» (p. 23). I saggi su Dante, come quello dedicato al canto di Farinata pubblicato in «Nuova antologia» nel maggio 1869, vengono quindi letti quali scritti civili, pregni di vissuto del loro interprete, parti di una scrittura dell'io. È con questo animo che la carriera critica, nel primo capitolo, viene ripercorsa attraverso la testimonianza epistolare; in questo gioca a favore dell'autrice il fatto che i destinatari siano stati allievi di De Sanctis, il che autorizza il Professore a parlare con loro degli studi che si appresta a fare, ma anche dei momenti in cui, «con l'incalzare della storia, anche l'insegnamento dell'amata letteratura appare a De Sanctis cosa di poco conto» (p. 28), in particolare negli attimi di «*spleen morale*» (lettera a Villari da Zurigo del 12 febbraio 1858) e nel passaggio a esule volontario del giugno 1859. Il momento di *impasse* viene raccontato in chiusura della interessante rassegna epistolare con il governatorato di Avellino sotto la dittatura di Giuseppe Garibaldi; Nay, citando un celebre passo del discorso zurighese *A' miei giovani*,

vi vede un parallelo con «il suo modo d'intendere la letteratura, quello che aveva insegnato ai suoi allievi svizzeri: “operare non solo per il guadagno che se ne può ritrarre, ma per esercitare, per nobilitare l'intelligenza, per il trionfo di tutte le idee generose”» (pp. 29-30). La vita civile, insomma, con i suoi valori è un tutt'uno, in questa interpretazione, con quella letteraria e le pagine di critica sono un'azione civile impossibile da separare dalla biografia del suo autore.

Il periodo da esule richiede però di affiancare all'epistolario la produzione critica pubblicata sui giornali. È questo il contenuto del secondo capitolo, dal titolo *L'«illusione» e il «disinganno»: da Alfieri, a Foscolo e un po' oltre*. In questo caso, oggetto dell'analisi di Nay sono prima di tutto le pagine dedicate ad Alfieri sin dal 1855 sulle colonne del «Piemonte» e poi nei vent'anni successivi per arrivare alla *Storia*, sul «rapporto non destinato più a essere messo in discussione, fra la soggettività del fare tragico alfieriano e la vocazione politica» (p. 32). Il personaggio tragico alfieriano, che era già stato oggetto degli studi dell'autrice nella *Tirannide degli affetti* (Milano, Franco Angeli, 2017), viene in questo caso esplorato tramite la lente desanctisiana e la «necessità di ricollocare Alfieri e Foscolo nella loro temperie storica» (p. 35), che è la maggiore preoccupazione del critico irpino. Centrale in questo capitolo è l'analisi dei personaggi di Filippo, Egisto e Saul, interpretati da De Sanctis come «una sorta di progressione verso la sua reale fisionomia, verso l'immagine di sé riflessa in uno specchio via via sempre meno “appannato”», citando la definizione dell'esercizio autobiografico data da Alfieri nella *Vita*. L'indagine sul valore politico del testo dell'astigiano viene completata grazie alla lettura dell'articolo in polemica con Gervinus: citando diffusamente dal testo desanctisiano,

Nay conclude che «la politica entra a far parte delle sue [di Alfieri, N.d.R.] tragedie nella misura in cui egli stesso era “oppresso e schiavo”: la sua percezione della “umana dignità”, unitamente a “tanta passione di libertà”, hanno collaborato ad “aggiungere alle sue armonie un suono rotto e cupo simile al fremito dell’uomo che scuote le sue catene, qualche cosa di profondo e di terribile, che scintilla da un fondo oscuro”» (p. 50). In questo discorso storico-politico vengono introdotti i nomi di Manzoni e di Foscolo, con i quali il drammaturgo astigiano viene comparato. In particolare al secondo e all’analisi desanctisiana delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e dei *Sepolcri* viene dedicata la seconda parte del capitolo: con Alfieri, Foscolo è, nelle pagine dell’*Ugo Foscolo* citate da Nay, «voce della nuova Italia nella sua apparizione innanzi allo spirito» (p. 64).

L’autore che, nella *Storia*, «batteva alle porte del secolo decimonono» permette di introdurre la terza sezione, dedicata al genere centrale dell’Ottocento, il romanzo. «*Col reale e colla storia*» cita sin dal titolo la conferenza su Zola, uno degli autori cardine nella critica desanctisiana. Viene quindi rievocata la distinzione tra romanzo psicologico e storico, a cui si aggiunge la categoria del «romanzo fisiologico», introdotta proprio dall’autore dell’*Assommoir*, ed è proprio da tale «approdo ultimo» (p. 70) che decide di partire l’autrice, con la conferenza del Circolo filologico di Napoli su Zola, considerata punto di arrivo di tutta la riflessione sul narrato della carriera di De Sanctis. È a Zola che porta quindi il ragionamento intrapreso sin dalle prime lezioni del 1844-45, passando per la definizione di «poema epico moderno» della quinta lezione zurighese (ora in *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1955, p. 355). Il capitolo attraversa l’evoluzione

del concetto di romanzo in De Sanctis e al centro vi è ovviamente Manzoni, già chiamato in causa nelle pagine su Alfieri e ora protagonista con i *Promessi sposi*, «la sola opera che merita il titolo di romanzo storico, perlomeno nell’accezione che il critico irpino attribuiva a questo genere letterario nei saggi stesi prima del ’48» (p. 73), pieno di scienza e storia, ma scarso di poesia: il nome che compensa questa mancanza è quello di Scott, fondatore della scuola a livello internazionale e modello di imitazione di numerosi autori tra quelli studiati da De Sanctis e citati nelle pagine di Nay. Un’attenzione particolare in questo caso viene data a Massimo d’Azeglio, con cui nasce «un nuovo tipo di romanzo storico» (p. 76), caratterizzato dal «contenuto patriottico» analizzato in *Massimo d’Azeglio artista*, contenuto che ancora mancava in Manzoni. Nella rassegna, trovano posto anche Guerrazzi, romanziere che guarda «il passato con l’occhio al presente» (la definizione di De Sanctis è citata da Nay a p. 78), e padre Bresciani, con il contestato *Ebreo di Verona*, «romanzo storico [...] che non guarda più al passato, ma all’oggi» (p. 79). Chiuso l’intermezzo sugli anni Quaranta e Cinquanta, si può finalmente tornare a Zola e alle due conferenze su Darwin, «colui che ha fornito le basi teoriche al romanzo “moderno”» (p. 83). Con questo il saggio vuole analizzare «la lezione che poteva derivare dall’incontro dell’arte e della letteratura con la scienza» (p. 85), uno degli interessi principali dell’autrice sin da *Citare la scienza: letteratura e medicina nella cultura di fine Ottocento* (in «*E ’n guisa d’eco i detti e le parole*». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 1307-1317). A chiudere il capitolo, suggestioni differenti e in qualche modo opposte, legate ai caratteri romanzeschi, a prova che la critica desanctisiana sia andata anche oltre il rapporto dell’arte

con la Storia: Nay torna ai tempi della Seconda scuola napoletana con la quindicesima lezione sul personaggio di don Abbondio, oggetto in realtà di una riflessione costante nell'opera desanctisiana.

L'ultima sezione, «*L'ufficio positivo del critico*», si ricollega a un altro degli interessi principali dell'autrice, quello delle scritture dell'io, di cui si occupa da diversi anni. «L'ufficio» in questione, secondo quanto viene detto dal Professore nel saggio critico *Dell'argomento della 'Divina Commedia'*, «è di rifare quello che ha fatto il poeta, di rifarlo a suo modo e con altri mezzi». Intendendo in modo nuovo queste parole di De Sanctis, l'autrice accosta De Sanctis a Settembrini, «entrambi autori di storie della letteratura ed entrambi scrittori che sperimentano in proprio le diverse forme dello scrivere di sé sulle quali De Sanctis si interroga guardando alla dimensione del ricordo lasciato da chi non è più. Chi pratica questo genere di scrittura è infatti doppiamente legato alla memoria, come luogo della consolazione, del conforto in un tempo che non è considerato degno di essere vissuto e come modo in chiave per lasciare testimonianza di sé» (pp. 109-110). La scrittura autobiografica, oggetto degli interessi di De Sanctis sin dalla recensione alle *Memorie* di Montanelli risalente agli anni torinesi, viene quindi presa in analisi come oggetto di critica e di produzione, ma non con la *Giovinezza*. Inedita e originale infatti è la modalità con cui questo aspetto viene analizzato dall'autrice: «quello che mi interessa non è tanto individuare opere che in qualche modo possano essere messe a fianco di quelle di Settembrini, testi di evidente vocazione autobiografica, per poi interrogarmi sulla natura delle scritture del sé in De Sanctis, ma piuttosto chiedermi se la componente autobiografica degli scritti desanctisiani comporti un mutare del paradigma cri-

tico, ovvero se il suo essere in costante e individuale dialogo con le opere e con gli autori significhi per lui sperimentare un modo diverso di praticare la critica letteraria» (p. 123). In questo caso sono proprio le *Lezioni di letteratura italiana* di Luigi Settembrini a guidare alla risposta Nay, con il saggio desanctisiano *Settembrini e i suoi critici*, datato 1869 e scritto quindi contemporaneamente alla *Storia*: il «viaggio [...] così allegro [...] attraverso le epoche della nostra letteratura» del patriota napoletano è in qualche modo la chiusura dell'epoca delle storie letterarie al principio della moda monografica. Le ultime pagine del saggio di Nay quindi si interrogano sul valore di una *Storia della letteratura italiana* alla fine del diciannovesimo secolo: l'autrice trova la risposta nelle pagine finali dell'opera stessa, grazie alla definizione di critica come «rifare con la riflessione quello che la mente ha fatto nella sua spontaneità».

Si ritorna insomma all'«ingenuità de' [...] sentimenti» con cui avevamo aperto questa recensione: non è un caso che Nay abbia voluto chiudere il volume con Leopardi, il «poeta diletto della [...] giovinezza», forse l'unico letto da De Sanctis con una naturalezza ancora priva della malizia del letterato. Con in mente le intuizioni suggerite dalle pagine di Giacomo Debenedetti a introduzione dei *Saggi critici*, l'autrice conclude che in De Sanctis «qualcosa dell'io sguscia fra le maglie del dettato, sebbene il critico non scelga apertamente la strada dell'autobiografia, ma vi giunga [...] quasi inconsapevolmente» (p. 135). È la sfida del lettore contemporaneo, quella di cogliere la complessità dietro un atto apparentemente troppo appassionato, il rifiuto delle «nude regole».

LORENZO RESIO

ANN LAWSON LUCAS, *Emilio Salgari. Una mitologia moderna tra letteratura, politica, società*, Firenze, Olschki, 2017-2021, 4 voll.

«Ho vissuto quasi tutta la vita con Emilio Salgari, benché con qualche interruzione anche prolungata, lui è sempre rimasto il filo conduttore dei miei studi» (I, p. 9). Con questa confessione, Ann Lawson Lucas, docente di Lingua e Letteratura italiana nelle Università inglesi di Southampton e Hull e che prima dell'*opus magnum* si era 'fatta le ossa' con articoli (cfr. IV, 419, 422, 431), curatele (cfr. IV, 427), saggi (*ibidem*), apre l'*Introduzione* ai quattro volumi i cui sottotitoli suonano: *La verità di una vita letteraria. La vendita dei libri e il prezzo del successo popolare* (I); *Lo sfruttamento personale e politico. La fantasia propagandistica e l'invenzione di uno scrittore prefascista* (II); *Il patrimonio del passato e le sorprese del presente. Conseguenze editoriali e critiche del patrocinio politico e della popolarità di massa* (III); *Bibliografie ragionate delle opere, della critica e delle pubblicazioni contestuali. 1883-2012* (IV). Questa tetralogia, che resterà un punto fermo per ogni studio che si vorrà condurre su Emilio Salgari, è stata resa possibile proprio dall'amore, dalla caparbietà e dalla competenza dell'autrice, che ha scandagliato biblioteche – *in primis* la Nazionale Centrale di Firenze, e quella dell'Accademia delle Scienze di Torino – e archivi – *in primis* lo Storico di Giunti Editore di Firenze, in cui è confluito quello della Bemporad, per oltre trent'anni editrice dello scrittore – per offrire una ricostruzione puntuale e, per quanto possibile, reale delle vicende della vita e una sistemazione della produzione letteraria sotto il profilo storico e critico, dello scrittore italiano più noto e più grande di romanzi di avventura. E lo fa raschiando dalle prime le 'incrostazioni mitolo-

giche' («ambisco a cancellare la mitologia nociva», p. 13) che sul personaggio si sono stratificate, sopra tutto per (de) merito suo, assegnando invece con la seconda, almeno sul fondamento di romanzi più riusciti – pensiamo, per esempio, ai *Misteri della Jungla Nera* (1895), *Jolanda la figlia del Corsaro Nero* (1898), *Le tigri di Mompracem* (1900) – la collocazione che essi meritano nel mondo delle nostre lettere. Un lavoro imponente, che oggi attraverso la Olschki, ci viene offerto, ma che, partito da lontano, cioè dalla tesi di laurea (*Emilio Salgari. 1862-2011: his life, works and 'fortuna'*) presentata dall'autrice alla University of Edimburgh (Scozia) nel 1971, si è andato via via arricchendo, fino a raggiungere le quasi duemila pagine di oggi, compreso l'ultimo volume bibliografico che completa, ma non sostituisce, né la *Nuova bibliografia salgariana* (Torino, Pignatone, 1994), rifacimento di *Bibliografia salgariana* (Milano, Malavasi, 1990) di V. Sarti, né quella in G. Arpino, R. Antonetto, *Vita, tempeste, sciagure di Emilio Salgari, il padre degli eroi*, nota introduttiva di R. Antonetto, con una *Cronologia / Bibliografia, 1862-1911; 1912-2010*, a cura di F. Pozzo e Fr. Viglongo, Torino, Andrea Viglongo & C. Editori, 2010, pp. 178-207. Purtroppo però, nonostante che sia sempre indicato nella *Struttura dell'Opera*, che chiude ogni volume (compreso questo!), manca quell'*Indice dei nomi*, sulla cui utilità non c'è bisogno di argomentare, specie quando si tratta di inserirlo in un volume che, come questo, ha la *Bibliografia Generale* strutturata in modo tale che i lavori sono distribuiti in molti settori e, di conseguenza, per cercare i contributi di uno studioso, bisogna sfogliarne tutte le pagine (415-440). Grazie al lavoro della benemerita italianista inglese, che ha seguito in ogni dettaglio, talvolta minimo, lo svolgersi della vita

pubblica e privata del 'suo' Emilio e la nascita, lo sviluppo e la ricezione della sua produzione letteraria, il ritratto che ne scaturisce è di un Salgari spogliato di ogni paludamento 'mitologico', di cui era stato rivestito. Di un uomo, sul cui giudizio bisogna ormai – e in modo definitivo – «abbandonare il concetto che fosse una vittima di altri» (I, 13) e prendere atto che in realtà egli era principalmente «vittima di se stesso» (*ibidem*). Di uno scrittore che, troppo spesso passato come sfruttato e mal remunerato dagli editori, in realtà, era forse proprio la sua vorticosa, seppur faticosa, produzione a determinare quel rapporto non ottimale, tra lavoro e compenso, perché «oltre che fantasista straordinario era un artigiano serio, che costantemente emendava, ripuliva, riorganizzava i testi per diversi scopi e per la sua stessa soddisfazione» (*ibidem*); che realmente era oberato da debiti, contratti certo, per il mantenimento di una famiglia non numerosissima, ma poco collaborativa e per sostenere le spese notevoli che la cura della demenza della moglie imponeva; tuttavia non possiamo nascondere però il peso che hanno avuto, sul dissesto finanziario della famiglia, anche i suoi vizi di alcolista e scommettitore compulsivo. Non si può negare che queste possano essere state le cause che lo spinsero a togliersi la vita il 25 aprile 1911, nei boschi sulla collina di Torino, nella forma cui ricorrevano i samurai: facendo *harakiri* (espressione che sarebbe piaciuta a lui, invece di quella brutale, scelta dal titolista del «Corriere d'Italia» per l'articolo del 27 aprile che ne dava notizia: *L'orribile suicidio di Emilio Salgari. Si squarciava la gola e il ventre a raiosate*). Tuttavia non è impossibile – anzi è molto probabile – che ai motivi elencati si sia sommata anche una forte delusione, che doveva bruciargli l'animo, per la svalutazione, nonostante che grande

fosse il successo di pubblico, ch'egli percepiva delle sue opere, da parte della comunità letteraria. Relegate, un po' troppo superficialmente tra la 'letteratura per l'infanzia', quando invece – e con ragione, se teniamo conto dei risultati più felici – meritavano una ben diversa collocazione. Quella, tanto per intenderci, che la critica ha cominciato a riconoscergli dagli anni Ottanta del secolo scorso, quando gli si è «potuto senz'altro attribuire un'autentica "piccola epica"» (T. Iermano, A. Palermo, *La letteratura della nuova Italia: tra Naturalismo, Classicismo e Decadentismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Milano, Corriere della Sera, 1999, vol. XV/1, p. 585), partendo da un contributo di G. Barberi Squarotti, *L'avventura in appendice: Emilio Salgari*, in *Storia illustrata di Torino*, a cura di V. Castronovo, Milano, Sellino, 1993, pp. 1641-1660. Con questi quattro volumi olschkiani è stato comodamente messo a disposizione di chi non si accontenta di rapidi e superficiali giudizi, una presentazione di quel fenomeno (per troppo tempo non soltanto) letterario, ch'è stato Emilio Salgari. E l'autrice lo ha fatto scrostando la sua vita di quanto di fantastico, di leggendario si era andato su di essa stratificando e offrendo così, della sua attività di scrittore, una sistemazione critica tale da giustificare per lui l'assegnazione, meritata e definitiva, di un posto tra i veri e propri classici: un classico forse anche minore, ma pur sempre un classico. Come ha colto, con la sua ben nota finezza, Claudio Magris – e l'autrice ne dà conto (III, p. 402) – la sua narrativa è «un'elementare introduzione all'epica [...] il ciclo della Malesia è la versione, rozza e ingenua e infantile, dell'avventura che l'*Odisea* e la *Fenomenologia dello spirito* raccontano con le parole più alte e mature della poesia e del pensiero» (*Il piccolo grande*

stile di Emilio Salgari: *l'avventura di carta ci segna per la vita*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1980, p. 3). Un'epica «primitiva e rudimentale finché si vuole, ma un'epica di sicuro, con il bene e il male ancora suddivisi da un colpo netto di scimitarra, prima che incominciassero l'età delle corrosioni dell'intelligenza e del dubbio» (R. Antonetto, *Salgari pover'uomo e grand'uomo*, in *Il mondo salgariano: trionfo e primato della fantasia*, [Verona], Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1986, p. 20). I libri di Emilio Salgari, infatti, non sono mai stati adottati nelle scuole, di ogni ordine e grado, come 'libri di lettura', egli ha rinunciato «a rannicchiarsi fra i piccoli per narrare loro le storie più adatte. Non pargoleggia. Scrivendo per i giovani, si volge all'uomo, all'uomo che è nel ragazzo e al ragazzo che è nell'adulto» (S. Pasquazi, *La popolarasca epopea salgariana*, ivi, p. 31). E con questa espressione ch'è poi quella da lui usata nella vittoriosa difesa del suo romanzo *La «Stella Polare» ed il suo viaggio avventuroso*, quando il Duca d'Aosta e Umberto Cagni ottennero una ordinanza giudiziaria che ne bloccava la vendita, egli «mostra di volersi iscrivere a quella linea di epica popolare che [...] parte dalla *Chanson de Geste*» (ivi, p. 32) anche se «il buon sarto manzoniano avvezzo alla lettura dei *Reali di Francia*, forse non avrebbe sufficientemente apprezzato i romanzi di Salgari» (*ibidem*), perché «gli eroi di quelle antiche letture si muovono su motivazioni ideali estremamente semplici ma anche saldamente possedute e pienamente partecipate da chi fruiva di quelle letture» (*ibidem*), mentre l'«avventura» di quelli salgariani «non hanno uno scopo al di sopra di essa» (*ibidem*). Comunque, i suoi libri che hanno suscitato l'interesse di Umberto Eco, Claudio Magris, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Giovanni Arpino, tanto per fare qualche nome dei non pochi

scrittori italiani e stranieri di cui Ann Lawson Lucas dà conto, non senza particolari, si fanno ancora oggi apprezzare per una serie di motivi che l'autrice comodamente sintetizza nelle pagine iniziali (cfr. I, pp. 14-15). Per la capacità di creare «protagonisti carismatici» (I, p. 14) che restano per sempre nell'immaginario del lettore, come, per esempio, Sandokan, Yanez, il Corsaro Nero, Marianna Guillonk, meglio nota come Perla di Labuan, tra i buoni e certo James Brooke, tra i cattivi. Per l'atmosfera esotica, in cui i protagonisti sviluppano le loro azioni, condotte all'insegna del coraggio e improntate a sentimenti di amicizia, di onore, di giustizia e di affetto per i deboli, gli oppressi, gli emarginati della società. Per l'anticolonialismo, per di più coltivato «nell'epoca dei grandi imperi e delle ambizioni coloniali dell'Italia» (*ibidem*) che si manifesta assegnando in generale il ruolo di eroe buono all'indigeno e quello di cattivo al bianco colonizzatore, ma sopra tutto imbastendo l'*étroite liaison* tra il «Garibaldi malese» (p. 276), l'indigeno del Borneo, Sandokan e la bianca Perla di Labuan che – per continuare la metafora – potrebbe essere definita l'Anita malese. Per l'attenzione alla Natura che davvero è descritta «con rara conoscenza scientifica [cosa che non stupisce se pensiamo alla ricerca, cui si costringe nelle biblioteche, prima di ogni stesura] e con un lirismo autentico» (I, p. 14), anche se saremmo più prudenti nel riconoscere una «passione [...] anticipatrice del nostro impegno ambientalista moderno» (*ibidem*) a chi crea personaggi che amano conquistare trofei di caccia o avanzano l'idea, non certo molto ecologista!, di deviare la corrente del Golfo verso le coste europee occidentali, per mitigarne il clima, come nel romanzo *I drammi della schiavitù*. Ma forse, i vari motivi del successo dei suoi romanzi, in

cui «s'incontrano finzioni e reminiscenze storiche, immaginario e reale [...] senza che la storia e la geografia [benché con dati da beneficio d'inventario!] sovrachino il discorso» (A. Righetti, *E sotto l'avventura i fiume della storia*, in *Omaggio a Salgari. "Io sono la tigre"*, Atti del Convegno Nazionale di Verona, 26 gennaio 1991, nell'ottantesimo anniversario della morte del romanziere, a cura di S. Gonzato, Verona, Grafiche Aurora, 1991, p. 51) li ha individuati S. Quasimodo quando, alla lettera di Giuseppe Turcato, inviata alla sua rubrica *Colloqui*, che teneva sul settimanale «Tempo», rispose il 13 gennaio 1965 con un articolo in cui scrive che «le sue storie [...] hanno lo smalto di geometrie da circo equestre». Ecco, è la magia del circo che il suo mondo racchiude in sé.

Nel vol. I (*Fine secolo 1883-1915. La verità di una vita letteraria*), fissato l'obiettivo centrale dell'impegno critico suo, ma ch'è bene che fosse di tutti coloro «che veramente voglio bene al Nostro» (p. 12), cioè «moderare l'effetto mitologia» (*ibidem*) suscitato e coltivato dal 'personaggio Salgari', minimizzando al massimo, nell'impossibilità di cancellarla, «l'ossessione per la vita dello scrittore, per concentrarsi [principalmente] sugli aspetti letterari e culturali» (p. 13), Ann Lawson Lucas segue passo a passo la vita familiare, pubblica e letteraria, nella cornice culturale, politica e sociale, non soltanto delle città dove vive e lavora, ma dell'Italia tutta, a cavallo dei due secoli. Purtroppo però, nell'*Indice* non sono riportati i titoli e le pagine dei vari paragrafi in cui, come avviene invece negli altri, è distribuita la materia.

Con il vol. II (*Fascismo 1916-1943. Lo sfruttamento personale e politico*) inizia la storia del nostro autore *post mortem*. Infatti, il silenzio che dopo l'evento avvolse Emilio Salgari è stato di breve durata. A differenza di quel che capita con la scom-

parsa di protagonisti importanti, non soltanto del mondo letterario, quella tragica e per certi aspetti scandalosa «del nostro romanziere non mise la parola fine [come abbiamo detto] né alla sua storia né alla sua fama» (p. 3), né aggiungiamo alla sua fortuna editoriale che, semmai fu sfregiata dall'apparire sulle pagine dei giornali e sugli scaffali delle librerie di opere sue in tutto o in parte apocriefe. A questo sfruttamento economico del 'fenomeno Salgari', se ne aggiunse uno ideologico, quello che, condotto sopra tutto nel quinquennio 1923-1927, portò alla sua 'fascistizzazione', la quale però – e lo scrive convincentemente Mario Baudino in *Eia, eia Mompracem! Così Salgari, defunto, diventò fascista*, «La Stampa», 10 novembre 2018, – «non risulta essere opera diretta del regime attraverso i suoi strumenti istituzionali» (p. 26). E lo certifica Margherita Sarfatti (che si firma ancora Margherita G[rassini] Sarfatti), amante e prima biografa del Duce (cfr. *Dux*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1926), quando nell'articolo *Libri per ragazzi*, pubblicato sul «Popolo d'Italia» del 16 marzo 1928, sentenza: «a proposito di quel disgraziato autore di libri di lettura destinati ai ragazzi, chiamato Emilio Salgari [...] lasciamo stare che scrive male, in illeggibile e impossibile italiano¹ [...] il guaio è che "pensa" male; o per dir meglio non pensa affatto» e i suoi libri «non sono eroici: trasudano un basso erotismo [*sic!*], non di rado associano a una specie [...] di morboso compiacimento [*sic!*] del crudele e del sanguinario [...] sono [...] libri di spirito profondamente antifascista per due ragioni fondamentali: 1) esaltano la rivolta, l'indisciplina e la disobbedienza alle autorità legalmente

¹ Giudizio appena attenuato in Umberto Eco quando afferma che «lo stile di Salgari non va proposto come esempio di bello scrivere» (U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977, p. 121).

costituite della società e dello Stato; 2) sono libri anticoloniali, dei quali il protagonista è sempre un indigeno, oppure (ed è ancora più grave) un bianco capo di indigeni, pirati o banditi in rivolta contro i colonizzatori» (p. 3). È vero, infatti, che il sedicente ‘capitano’ «non s’imbarcò mai sulle cannoniere dei colonizzatori, ma sempre sui *prahos* dei ribelli» (R. Antonetto, *Salgari pover'uomo*, cit., p. 20).

Nella storia salgariana che si sviluppa nel vol. III (*Dopoguerra 1943-1999. Il patrimonio del passato e le sorprese del presente*) secondo l'autrice «si manifestò [o continuò?] una dicotomia: da una parte il nuovo grandissimo successo commerciale e la rinnovata straordinaria popolarità; dall'altra il frequente scetticismo critico e giornalistico» (p. 4). Uno scetticismo che però è andato via via scemando, almeno a fare tempo dagli anni Sessanta del Novecento, mentre negli anni Ottanta, accanto agli interessi televisivi e cinematografici, anche l'Università, con il convegno voluto *in primis* da Giorgio Bàrberi Squarotti *et al.* (*Scrivere l'avventura: Emilio Salgari*, Atti del Convegno Nazionale, 20-22 marzo 1980, Torino, Quaderni dell'Assessorato per la Cultura, 1982, ristampato su un CD allegato al volume degli Atti del Convegno di Torino, maggio 2011 su *La penna che non si spezza: Emilio Salgari a cent'anni dalla morte*, a cura di C. Allasia e L. Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012) cominciò a prendere in considerazione lo scrittore «per quello che veramente egli ha rappresentato e rappresenta nella letteratura italiana del suo tempo» (A. Viglongo, *Amare verità sul 'caso letterario' Salgari: settant'anni dopo*, in *Almanacco Piemontese*, Torino, Viglongo Editore, 1981, p. 114).

Il vol. IV (*Bibliografia storica generale. Bibliografie ragionate delle opere della critica e delle pubblicazioni contestuali 1883-2012*) offre la più completa ricostruzione della

storia bibliografica di Emilio Salgari, dalla prima pubblicazione, la novella *Tay-See*, che apparve «in diciassette puntate in appendice a 'La Nuova Arena' [di Verona], dal 15 settembre al 12 ottobre dello stesso anno [1883]»; trascurata per quattordici anni, in una versione ampliata, sarebbe diventata nel 1897 il breve romanzo *La Rosa del Dong-Giang*» (I, p. 32) fino a quelle del 2012. Di essa l'autrice presenta un'analisi esauriente degli aspetti di questa non comune produzione, nonché dello sfruttamento, anche politico che se n'è fatto, specie durante il fascismo e dello sviluppo di un mercato florido, alimentato anche dai molti suoi libri apocrifi, che hanno cominciato a circolare. Fenomeno, questo ultimo, che merita qualche considerazione. Fu ovviamente l'avidità di guadagno che spinse i figli a mettere sul mercato degli 'abbozzi' di romanzi di avventura a loro dire progettati – ma con poca o nessuna certezza – dal padre. Acquistati da editori senza scrupoli, essi venivano poi consegnati a scrittori fantasma che confezionavano – imitandone contenuto e, per quanto possibile, lo stile – il prodotto e firmandolo Emilio Salgari con, ma quasi sempre senza, l'accompagnamento di un secondo nome. Anzi, per rimarcare l'autenticità, quando a operare era il maggiore dei figli (Oscar era molto più distratto) questi faceva stampare: «Pubblicato sotto la direzione di Nadir Salgari» (p. 367). Per farsi una idea di questo mercimonio, l'autrice, pur riconoscendo che «la bibliografia dei 'falsi' salgariani è quella più difficile [da individuare] e meno certa» (p. 313) ci offre dei cinquantasei titoli selezionati tutte le informazioni bibliografiche e storiche ch'è riuscita a reperire, in due capitoli (pp. 309-345 e 347-366) aggiungendone un terzo con i nomi dei 'falsari' (pp. 367-383) e un quarto (pp. 385-390) con l'elenco degli undici libri salgariani

che sono «pubblicati in due volumi separati come se fossero due romanzi a se stanti» (p. 385), dei quali, in generale, il primo conservava il titolo originale e il secondo riceveva un titolo inventato: per esempio, *La scotennatrice* e *La vendetta di Minnihaha*, 'Collana popolare Salgari, 13-14', Milano, Carroccio, 1946 e 1947; *Le Tigri di Mompracem* e *L'addio a Mompracem*, 'Classici Malipiero, 31 e 32', Ozzano dell'Emilia (BO), Malipiero 1969. E questo è stato l'altro modo escogitato dai figli e da autori spregiudicati, per speculare sulla produzione salgariana. Ma al volume, che contiene tanto altro ancora, noi avremmo fatto seguire un *Indice generale dei nomi* che, consentisse un reperimento più rapido delle persone, a vario titolo citate in tutti i volumi.

Infine, ma non per ultimo, una piacevole considerazione. I volumi, come capita per i 'prodotti Olschki', si presentano in una veste editoriale di elegante fattura: carta lucida (fatta eccezione per il IV, dov'essa è riservata soltanto agli inserti illustrati), grafica chiara, tavole policrome e figure in bianco e nero, arricchite tutte di legende che le contestualizzano.

RENATO GENDRE

ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Scritture meridiane. Letteratura in Puglia nel Novecento e oltre*, Lecce, Grifo Edizioni, 2020, 240 p.

Questo volume, che è il n. 20 di "Medit Europa", collana di studi diretta da Mario Spedicato, docente di Storia moderna presso l'Università del Salento e presidente della sezione di Lecce della Società di Storia Patria per la Puglia, raccoglie ventidue scritti composti in tempi diversi e per varie occasioni (convegni, presentazioni, mostre, recensioni, ecc.), usciti in volumi miscellanei,

riviste, giornali, tutti dedicati «ad aspetti e figure della cultura letteraria pugliese del Novecento e dei primi due decenni del Duemila» (*Avvertenza*). Essi danno atto dell'impegno incessante e continuo profuso da Giannone ai fini di una più attenta riformulazione della storia letteraria pugliese, indagata negli articolati rapporti con le coeve vicende artistico-letterarie delle altre zone d'Italia e d'Europa.

È in tale ottica che, a mio avviso, l'autore ha operato pure la sistemazione dei saggi all'interno delle quattro sezioni che li comprendono: I. *Dal futurismo alla poesia visiva*; II. *Tra versi e prosa*; III. *Maestri e amici*; IV. *Occasioni di lettura*, più una quinta, a mo' di *Epilogo*, dedicata a una originale e convincente analisi delle *interpretazioni letterarie del barocco leccese nel Novecento*.

Ad esempio, nel saggio d'apertura della prima sezione, intitolato *Letteratura e futurismo in Puglia*, il critico confuta in maniera perentoria taluni assunti storico-critici secondo i quali il movimento futurista avrebbe esaurito la propria spinta propulsiva al massimo intorno agli anni Venti del '900 e avrebbe espresso il meglio limitatamente ad alcuni settori (letteratura, pittura, scultura, architettura, musica e teatro) e solo in determinate aree geografiche (Milano, Firenze, Roma). Invece, Giannone ridefinisce le coordinate crono-tematiche e geografiche del futurismo, dilatandone l'arco cronologico almeno fino alla metà degli anni Quaranta del secolo scorso ed evidenziando come, ben al di là delle esperienze artistico-letterarie da cui pure il futurismo era partito, esso vada via via assumendo «ben presto una dimensione totalizzante che lo contraddistingue rispetto a tutte le altre avanguardie storiche europee» (p. 14). Ma soprattutto, sulla scorta di una serie di indagini condotte nel corso di molti anni, egli squaderna le angustie geografiche entro le quali si

era voluto confinare il futurismo e ne palesa, al contrario, la portata nazionale, evidenziando come esso si radichi «un po' ovunque», con peculiarità specifiche in rapporto alle differenze socio-economico-culturali delle diverse aree: comprese quelle che caratterizzano le feconde esperienze maturate in una regione periferica come la Puglia e, all'interno di essa, in Terra d'Otranto.

Siffatta metodologia, che, rispetto alle sintesi d'ampio respiro ma spesso generiche e alle teorie più o meno aeree alle quali ancorare uomini e cose, privilegia un'analisi attenta, particolareggiata e al contempo 'prismatica', connota tutte le 'scritture' del volume, lungi da rigurgiti di asettico municipalismo e sempre corroborate da un'ampia visione d'insieme, alla quale Giannone si richiama costantemente, secondo le coordinate di diacronia e sincronia e nell'ottica dell'irrinunciabile rapporto dialettico tra regione e nazione. Anzi, come avviene nel terzo saggio di questa prima sezione, intitolato *Per un'indagine sui rapporti letterari tra il Salento e la Francia*, l'analisi si amplia fino a sfatare l'ormai obsoleta visione di una regione (il Salento) emarginata geograficamente e, soprattutto, culturalmente; al contrario, il Salento appare, sulla scorta delle convincenti argomentazioni del critico, animato da «una notevole vivacità in campo culturale», come dimostra, ad esempio, l'«intensità» dei «rapporti letterari tra il Salento e la Francia» (p. 35).

Né tali assunti metodologici vengono meno nelle sezioni successive: la seconda, dedicata a poeti e scrittori che, al di là degli esiti non sempre particolarmente significativi, hanno tuttavia 'operato intensamente'; la terza, volta a sottolineare il decisivo ruolo svolto da alcuni critici e studiosi pugliesi per segnalare peculiarità e spessore della letteratura di una regione «rimasta ingiustamente

ai margini dell'attenzione nazionale» (*Avvertenza*). Spiccano, fra gli altri, le figure di due maestri dell'italianistica, Mario Marti e Donato Valli, il cui ricordo coinvolge pure emotivamente - e non poteva essere altrimenti - il critico, che al loro magistero continua ad ispirarsi, come è evidente anche quando si tratti di *Occasioni di lettura* (è il titolo della quarta sezione). Non è cioè solo nostalgica e affettuosa memoria nei riguardi di due delle figure più prestigiose del panorama culturale del Novecento pugliese; è viva e indelebile persistenza di metodo, di teoresi critico-filologica mi vien da dire, di tracce irrinunciabili che hanno segnato e, per fortuna, continuano a segnare un percorso umano e professionale e l'appartenenza, talvolta rivendicata con una punta d'orgoglio, a una Scuola della quale, in verità, fanno parte integrante anche critici non necessariamente 'strutturati' accademicamente.

Il volume si chiude, prima di un funzionale *Indice dei nomi*, con una interessante ricostruzione di alcune delle più significative *interpretazioni letterarie del barocco leccese nel Novecento*: voci di scrittori e poeti nelle quali le espressioni del 'barocco' leccese assumono una dimensione che va ben oltre le manifestazioni immediatamente ravvisabili nell'architettura e nei monumenti per diventare, per Vittorio Bodini, una «condizione dell'anima» o, per Rafael Alberti, addirittura «delirio e immedesimazione negli elementi architettonici e nelle figure che li caratterizzano» (p. 224).

Non inganni il numero cospicuo di saggi, né la diversità delle 'occasioni' che li hanno ispirati: gli uni e le altre, infatti, sussumono rigore metodologico e acume d'indagine, rifuggendo da qualsiasi tentazione rivendicazionista e ben attagliandosi, invece, ad una visione policentrica della letteratura nazionale, sulla base di approfondite indagini, dalle

quali emergono i decisivi contributi degli autori e la portata dei fenomeni, non isolati ma inseriti in più ampi contesti e diffuse e collettive esperienze.

FABIO D'ASTORE

RODOLFO DI BIASIO, *Tutte le poesie*, Formia (LT), Ghenomena, 2021, 259 p.

1952: un giovane cultore della poesia, Bino Rebellato, fonda nella sua Cittadella una piccola casa editrice che, insieme ad autori già noti, come Gaetano Arcangeli, Adriano Grande e Luigi Fallacara, fa pubblicare le prime sillogi ad autori esordienti che col tempo si affermeranno: da Massimo Grillandi a Elena Clementelli, da Margherita Guidacci a Luciano Luisi; ma nel suo catalogo (su di lui cfr. *Il verso mai scritto. La poesia di Bino Rebellato*, a cura di O. Fabris ed E. Grandesso, Rovereto, Nicolodi, 2006), anche con testi in prosa entrano pure grandi nomi come Massimo Bontempelli, Dino Buzzati e Andrea Zanzotto. E nel 1962 nelle edizioni Rebellato nella collana "L'edicola" con la raccolta *Niente è mutato* esordisce un venticinquenne nato in un paese di campagna del sud del Lazio: si chiama Rodolfo Di Biasio. In quell'anno Montale pubblica *Satura* e Alfonso Gatto *Osteria flegrea*, ma esce anche *La ragazza Carla* di Pagliarani; lo sperimentalismo sta dunque per attaccare il Novecento del male di vivere rivisitato e l'ermetismo con spruzzate di neorealismo, siamo insomma in una delicata fase di transizione nella quale Di Biasio non si schiera certo dalla parte del prossimo gruppo 63, scrivendo invece pensosi versi sul modello leopardiano e pascoliano, evidente questo soprattutto nell'ambientazione del suo mondo di campagna. In tempi di boom economico e di corsa alle metropoli, di una modernità che reclama il rinnovarsi anche nel comporre versi, Di Biasio invece racconta «nel mattino la

voce aspra dei contadini / e a sera il lento nostalgico rincorrersi / delle campane appollaiate lassù».

Nella sua silloge successiva, pubblicata – presso De Luca, un altro piccolo editore benemerito per i giovani poeti – dieci anni più tardi (a indicare così già allora quella meditata e scarsa prolificità che gli sarà propria per sempre) con il titolo *Poesie della terra*, per la prima volta nella poesia di Di Biasio compare, o ancor meglio irrompe, il mito e l'eco della classicità, dunque una dichiarata fuga dalla frettolosità del presente – peraltro per nulla eluso come appare da *20 luglio 1969* segnata dalla «notte lunare [...] e due terrestri ad immagine nostra / a ghermirla con fili e circuiti» – quasi a ricercare nel nitore armonioso delle origini una protezione e una pacata profondità per passare dal suo più familiare e intimo mondo al mondo universale, per interrogarsi sul destino degli uomini: «Noi creatori da sempre di miti / muoviamo passi obsoleti [...] / D'un balzo / aprire gli occhi / su intatti oceani siderali».

Ed è con *Poesie dalla terra* che si apre il recente volume *Tutte le poesie* di Rodolfo Di Biasio (Edizioni Ghenomena), una sintesi che presenta mezzo secolo di componimenti in versi testimoni di un percorso coerente e articolato, sempre più incline a dilatarsi dal singolo testo alla sequenza di liriche concatenate, per giungere infine alla forma del poemetto, passando così dalla folgorazione emotiva del momento all'articolata somma di argomentazioni affidata alla suggestione dei versi.

Giungiamo così allora alla più matura silloge *Le sorti tentate*, pubblicata nel 1977 da Lacaita, un altro piccolo editore che aveva saputo lanciare una collana di poesia che raccoglieva i migliori scrittori del nostro secondo Novecento. I singoli componimenti della nuova raccolta di

Di Biasio recano sì l'eco decisiva degli anni della formazione e del tempo di guerra – «La mia scoperta del mondo / è legata a una ragnatela di morte / che la Guerra [...] mi tesseva nei giorni» – e di una civiltà contadina che persisterà senza fine nei suoi versi – «Vengo da un paese fatto di sassi e di sole / dove conoscersi alla radici / è la sola certezza» – e tuttavia si aprono anche alle durezza di un presente nel quale sono le asettiche città a rappresentare uno spazio vitale troppo spesso soffocante: «Nel giorno / questo stiparsi di gente // Poi l'ora buia / la città fa remote le stelle». Ecco apparire allora uno dei grandi temi della società e quindi della poesia del Novecento: il contrasto tra campagna e città, palpitante e sofferto nei versi di Saba e di Sbarbaro, di Pavese e di Caproni, uomini di fatto “cittadini” da Trieste a Genova, da Torino a Roma. Ma per Di Biasio è diverso: la sua città, ancorché subita («lo smog per le vie / fa bui i volti / ombre non uomini»), non è una metropoli e poi il legame con la campagna aurunca è tanto stretto che ne pare quasi una sia pure deturpata continuità e insomma il mondo contadino delle origini nei versi di Di Biasio non appare un confronto tra ieri e oggi, ma l'attualizzazione benefica e salutare di quel tempo lontano: «I giorni miei di una volta / le montagne hanno voci segrete / ancora / stupiscono gli ulivi / al grido dell'assiuolo», eco pascoliana che ribadisce la matrice nella contadina quotidianità – non certo priva di asprezze – della poesia di Di Biasio.

Segue, ancora a quasi una decina di anni di distanza (1986) la più intensa raccolta *I ritorni* che, ancora alternando la memoria del passato con le riflessioni (spesso amare) sul presente, chiave di lettura della poesia di Di Biasio sapientemente definita da Giuliano Manacorda nella sua ancor oggi imprescindibile *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985* (1987),

propone una somma di singole liriche leggibili anche assommate, dando così vita ad un articolato poemetto nel quale acquista rilievo, come suggerisce il titolo, il tema del viaggio. Esperienza autobiografica: il breve percorso giovanile dal natio borgo collinare di Ventosa alla costiera del Lazio meridionale di Minturno e Formia e il ben più lungo itinerario migratorio – da Di Biasio mirabilmente raccontato nel 1991 nel romanzo *I quattro camminanti* – dall'Italia al Nord America, viaggi vissuti con sofferenza ma poi tutti segnati dall'esperienza di altrettanti ritorni (ed ecco allora la ragione del titolo della raccolta). Come ognuno ben sa, ci sono però anche altri viaggi che si compiono senza varcare l'uscio di casa, i viaggi interiori ed esistenziali e questi pure emergono dai versi di Di Biasio che in questa somma di spostamenti materiali e mentali propongono un altro dei suoi più ricorrenti e profondi temi: il tempo «che ci si muta nelle mani» e anche «il tempo incudine / di raccontarmi di raccontarvi / anche il mare, il mare del mattino segreto / che incinghia d'ombre me / e la mia porzione di terra». E così il tempo si dipana dalle «partenze dal paese / quando le madri non piangevano / a un figlio che andava / a tredici anni per l'america» e si partiva «in cerca di un approdo / ritardato sempre da venti soffianti / da computi sbagliati» per provare infine a raggiungere il sogno, quella «acropoli [che] dobbiamo avere nel cuore bianca». E in questo viaggio tormentoso della vita acquistano un ruolo sempre più decisivo, quasi a rappresentare una nuova e più alta meta, gli affetti familiari qui affidati ad una sorta di diario che registra emozioni e suggerisce ricordi – «Anche per questo ho appreso l'abitudine / ad ascoltare le tue parole, padre» – e ogni parola s'incammina, lenta o correndo poco importa, verso una luminosa e utopistica “città del sole”

che è il supremo ritorno, inevitabilmente raffrontabile al mitico ritorno a Itaca dell'Ulisse omerico, invero opposto a quello dantesco, il cui "folle volo" gli preclude invece il ritorno.

Ma, già s'è detto, la mitologia classica è per Di Biasio passaggio obbligato per attraversare quell'entità assoluta e imprescindibile che è il tempo, un mondo classico non inteso come eco erudita di una solida formazione umanistica, bensì come segno della persistenza nel presente del tempo limpidamente antico. E di questo nitore che perdura attraverso i secoli traccia palese è il linguaggio poetico di Di Biasio, nel quale il lessico classico, persino il ricorso al latino, compare senza enfasi ma con la naturalezza di quanto appare coerente e indispensabile, intrecciandosi senza dar vita a disarmonia con quello della quotidianità contemporanea: "mi trovo a fissarti, nunc et semper".

E *Cuncta semper* s'intitola uno dei quattro poemetti della parte finale dei *Ritorni* che introduce alla sostanza formale e concettuale del successivo libro *Patmos* (1995) nel quale Di Biasio ha raccolto appunto una serie di poemetti, composti tra il 1987 e il 1995, di grande profondità tematica e di perfetta identità formale, ulteriore accostamento all'eloquente armonia classica. Si tratta di un libro esiguo nelle dimensioni esteriori (una cinquantina di pagine), ma il più "grande" di Di Biasio per il suo valore, ruotante intorno al comune denominatore del mare («E' un rombo, è un grande rombo / stasera, qui a Patmos, / questo mare greco») – ritorna dunque il motivo del viaggio – sullo scenario luminoso e ricco di suggestioni dell'isola eponima e scritto con un linguaggio poetico più che essenziale, quasi emulo dell'Ungaretti del *Porto sepolto*, pur considerando la già iniziale propensione di Di Biasio alla "parola scavata", per dirla ancora con l'Ungaretti di *Commiato*. In questi

versi intensi e carichi di reminiscenze, l'armonia e la bellezza si realizzano nel segno del recupero della rivisitata classicità (non sono pochi gli echi da Lucrezio) dalla quale riemerge il mito di Ulisse, qui modello soprattutto di quell'energia indomita allora necessaria per attraversare il Mediterraneo (e cioè per gli occidentali il mondo intero) e che ora è necessaria per sopravvivere a tutte le molteplici forme delle nuove barbarie; e se ad esse ci opponiamo con tutte le forze riusciamo a sopravvivere e tra tutte queste forze salvifiche rientra a pieno titolo, per chi la coltiva, proprio la poesia, viatico fondamentale per ritrovare con le parole la perduta età dell'oro: «La parola nostra ha sì un suo suono, / malioso anche talvolta, / ma persuasivo no. / [...] Essa descrive ormai e non trafigge».

Ma la parola poetica di Di Biasio, che pure a nulla vuole convincere, restituisce lo scorrere del tempo con le sue stagioni, con quella mutevolezza della natura che richiama le mai dimenticate origini contadine in un sano susseguirsi di nomi nati dalla terra: «È ancora inverno / Da un remoto tempo / dismaglia il suo verde / l'oleandro marino / e la montagna spegne per me / i suoi bianchi e i suoi gialli». E così, nel nome di una già sottolineata "persistenza della tradizione", con *Patmos* Di Biasio rivela quell'assoluta e voluta originalità già delineatasi nei suoi primi versi e da allora sempre più nettamente rivelata, tanto da farne un poeta solitario del nostro secondo Novecento, non apparentabile ad alcun movimento (già il concetto stesso di "movimento" attribuito alla creatività artistica fa cadere il discorso sull'assenza di individualità e sul prevalere della più anonima "scuola"), né definibile come seguace di un Maestro (anche se non vi mancano echi involontari dei grandi: da Leopardi a Pascoli e poi da Montale, a

De Libero, a Caproni) tanto è netta la sua singolare personalità poetica che appunto in *Patmos* ha raggiunto il suo vertice.

Questa considerazione non intende certo però tralasciare l'attenzione per i due successivi libri di Di Biasio, entrambi di dimensioni ridotte (probabile che la sua affinità con la classicità greca gli abbia insegnato che "mega biblion mega caccon" cioè "grande libro grande male"): nel 2008 pubblica *Poemetti elementari* e nel 2017 *Mute voci mute*. Il primo, formato da testi scritti dal 1995 al 2008, torna a proporre, come indica il titolo, versi nella forma discorsiva di riflessioni articolate, ora anche suggerite dalle drammatiche cronache che, ancora nello spazio assoluto del mare, raccontano il destino di chi attraversandolo sperava di migliorare quella vita invece lì perduta come leggiamo nei versi dolenti del *Poemetto dei naufragi e delle rottamazioni* che ci sembra opportuno riportare nella sua interezza: «È un aspro mare / questo che batte la riva e la disfa / la disperazione del mare / consegna ancora / a noi / i suoi morti di un giorno // Il mare / ha oggi per me questa voce / voce d'alghe / Il sole e l'azzurro / non disperdono dentro / l'ossessione delle acque / e nella remotezza del cielo / si muta in nero di pece / la luce dei voli // Un tempo cupo / il cupo tempo delle rottamazioni: / poco importa / se di uomini o cose / Un tempo d'alghe ci incalza».

Anche *Mute voci mute* è un esile libretto di sole 25 pagine a formare un poemetto, in tre canti già indicati dall'esergo: *a peste, fame et bello libera nos, Domine*. La prima sciagura dalla quale si chiede la liberazione è la guerra, la guerra della fanciullezza di Di Biasio rievocata all'inizio da una poesia a suo tempo inserita in *Le sorti tentate* e qui riscritta, indicando così un'interessante operazione stilistica consistente nella ripresa di precedenti versi e nel loro inserimento in nuovi componimenti, nel

segno della continuità e dell'arricchimento; egli evita così la citazione più o meno occulta di versi o stilemi altrui e recupera se stesso a ribadire così sia l'atemporalità della sua poesia, sia l'assenza di paternità riconosciute. E allora, dopo la guerra con i suoi «inesorabili giorni / che mi infissero la certezza / del dolore della vita», compare la fame, ancora rapportata agli anni della povera fanciullezza: «Vengo da un tempo / in cui non ebbi / la mia porzione di carne e di latte», ma oggi attualizzata dalle immagini di bimbi neri affamati e condannati a tragica sorte: «Sul video / conto le tue costole, / remoto bimbo, / che da altre terre / feroci / cerchi di parlarci», mentre noi, che pure la fame abbiamo patito, viviamo «ciechi nel frastuono di opulenti riti / che non ci dismalano», come dire che il male sofferto in anni lontani rimane comunque e continua a vivere anche se sotto altre latitudini.

E infine la peste, il terzo canto del libro scritto quando ancora questa parola non era entrata come una tragedia globale nel nostro tempo, cancellando vite e abitudini, realtà che sembravano eterne distrutte per sempre in pochi mesi. Ovviamente Di Biasio non parlava di questa peste, ma di una più sottile ed egualmente distruttrice, una peste interiore che porta ad annullare il passato, anche se sofferto e difficile, per proiettarsi in un futuro sempre più arido e indifferente: verso quella natura entro la quale Di Biasio si è formato per sempre e verso quegli uomini che col loro calore spesso famigliare sanno regalare emozioni e pensieri irripetibili: «I vecchi ci dicevano / di non dissipare / acqua ed erba / che la notte sarebbe venuta / desolata / Ci dicevano che tutto è della terra / [...] Ci ritorni il loro nome / dismesso sulle labbra». E si chiude con questo auspicio il recente volume di *Tutte le poesie* di Rodolfo Di Biasio, un auspicio che è sintesi perfetta delle radici dei suoi versi, della sua storia di uomo che con

parole essenziali e profonde lascia ai lettori una traccia sicura per combattere e forse sconfiggere le diverse forme di peste che ci assalgono sempre e ovunque.

FRANCESCO DE NICOLA

SARA CARBONE, *La Dissolvenza della Memoria*, Venezia, Mazzanti Libri, 2020, 160 p.

Nella presentazione del libro di Sara Carbone si legge: «Dalla collaborazione e dall'entusiasmo dei discendenti di quei migranti, che vivono oggi a Wilmington, e dei loro parenti, che continuano a vivere a Olevano Sul Tusciano è nato un libro che si propone di inserire, col pretesto di raccontarne la storia, l'esperienza migratoria di queste famiglie all'interno di quella che fu la grande diaspora degli italiani nel mondo agli inizi del Novecento e di farne paradigma di alcuni fenomeni migratori che si ripetono sempre identici ieri come oggi».

Il libro della Carbone ha indubbiamente raggiunto tale obiettivo. La narrazione brillante e l'approccio etnografico rigoroso e coinvolgente al tempo stesso rappresentano un contributo originale ai *migration studies* e, in particolare, agli studi delle dinamiche interne delle comunità di migranti affrontati da Hein de Haas (2020) e dei fenomeni di creolizzazione approfonditi da Robin Cohen (2007).

A pagina 51 del libro della Carbone, si legge: «Gli italiani, come tutti gli altri immigrati, avevano bisogno di una banca per ricevere prestiti e per mandare denaro alla loro famiglia in Italia; ciò non era concesso loro presso banche americane [...] gli italiani non avevano credito. Le banche americane non concedevano prestiti agli italiani e rifiutavano qualsiasi tipo di commercio con loro [...]. Così, Ciro Poppiti apre una banca, una banca per italiani. Comincia a prestare denaro confidando nella sola onestà del debitore

come garanzia per la restituzione del prestito».

La vita quotidiana e le sue continue sfide emergono, da tale narrativa, immerse nel contesto dei migranti italiani a Wilmington e ne evidenziano la resilienza e la straordinaria capacità di trasformare un ostacolo apparentemente insormontabile in un'occasione di crescita e sviluppo economico.

Nel libro della Carbone ci si può calare nel processo che, giorno dopo giorno, ha consentito alle comunità italo-americane di costruire e mantenere vivo un ponte fatto di aiuti economici ai familiari rimasti in Italia e fra i membri delle comunità italiano-americane che si caratterizzano anche per reciproco sostegno morale e psicologico. Ponte fatto di legami e fratture, di ricomposizioni di tali fratture con valori vecchi e nuovi.

La capacità delle persone di fare scelte migratorie dipende, come Hein de Haas (2020) ha evidenziato, da varie strutture, come la famiglia, la comunità, le reti e la cultura, che, in ultima analisi, determinano le risorse sociali, economiche e umane che le persone sono in grado e disposte a impiegare per migrare.

I migranti che popolano il libro della Carbone consentono di ricostruire tali strutture, la complessità del fenomeno migratorio e il ruolo di elementi che non sono sempre o solo quantificabili. La narrativa della Carbone mette in luce le sfaccettate storie personali e quelle delle comunità dalle quali queste persone provengono. E lo fa attraverso un affascinante approccio etnografico, che riesce a trasmettere il vissuto quotidiano, le sue complesse traiettorie, facendo una scelta magistrale: descrivendo queste ultime e condividendo con il lettore il suo percorso e le riflessioni che lo hanno accompagnato.

Tale processo richiede una metodologia appropriata: un'analisi delle relazio-

ni, dei silenzi e della confusione che può essere fatta solo attraverso ciò che Gillian Hart (2004), nel suo libro *Geography and development: critical ethnographies*, chiama «avanzamento verso il concreto» attraverso «etnografie critiche» (pp. 97-98) e ciò che Lila Abu-Lughod (1990) chiama «etnografia del particolare», simultaneamente localizzata e globale.

Ne è un esempio questo brano di pagina 9: «Dai racconti di quest'ultimo, sembra che Ciro abbia volutamente evitato, nel corso della sua esistenza, qualsiasi conversazione riguardante il motivo che lo spinse a lasciare l'Italia. Solo una volta, il figlio gli chiese in modo diretto e inequivocabile il perché di quella scelta. La risposta fu significativa: Fame ieri, fame oggi e fame domani. Non era cosa».

E qui la Carbone, dialogando con il lettore, dice: «Questa testimonianza conduce a due conclusioni: quella di Ciro fu una scelta molto dolorosa, visto il riserbo che ne scaturì nel parlarne per tutto il resto della sua vita; inoltre, alla base di tale scelta non vi era alcun desiderio d'avventura ma l'indigenza vera e propria».

Tale brano ci offre un esempio di superamento di ciò che Heinrich Theodor Böll (nel discorso che fece il 2 maggio 1973, in occasione del ricevimento del Premio Nobel per la Letteratura) chiamava dicotomia fra *littérature pure* et *littérature engagée*.

Questa attenzione al particolare, al luogo piuttosto che al locale, di cui hanno evidenziato l'importanza autori quali Gupta & Ferguson (2002), alle esperienze vissute piuttosto che alla retorica, arricchiscono la nostra capacità di comprendere e spiegare i movimenti delle persone e il ruolo dei luoghi che queste occupano. L'approccio etnografico consente, inoltre, di documentare i molti modi in cui la migrazione, in associazione con i processi di globaliz-

zazione, trasforma la vita quotidiana e le connessioni nel tempo e nello spazio.

A pagina 11 si legge: «Agli inizi del Novecento, dunque, gli olevanesi all'estero hanno già solide basi di appoggio create dai pionieri del ventennio precedente. I fratelli Giovanni e Gaetano Volzone hanno già tre cugini a Wilmington, così come Alfonso ha tre fratelli; Ciro Poppiti viaggia grazie al prestito di un amico che lavora a Wilmington e raggiunge il cugino materno a Boston. Michele Fierro, anche se non raggiunge il fratello Carmine, opta per una meta non molto lontana da quella scelta da suo fratello pochi anni prima».

Questo brano ci riporta agli studi di Andrikopoulos and Duyvendak (2020) sul ruolo delle relazioni familiari («kinship studies») nelle scelte migratorie e alle analisi di autori quali Baldassar and Merla (2013) e Carsten (2020) sull'impatto di tali scelte sulla mobilità dei migranti. A tali studi il libro della Carbone contribuisce attraverso una narrativa fluida e coinvolgente.

Come gli studiosi che hanno contribuito ai «kinship studies» hanno evidenziato, la parentela è spesso associata alla cura e alla solidarietà. E questo elemento è, effettivamente, molto importante all'interno sia della famiglia che della comunità. Ma non possiamo dimenticare anche il ruolo delle gerarchie e dei complessi rapporti interni. Le dinamiche di parentela sono il prodotto di equilibri di potere nonché il risultato degli sforzi delle persone per gestire tali equilibri.

La parentela e la mobilità sono, inoltre, correlate perché la parentela fornisce, come suggerisce Carsten (2020), una riserva dinamica unica di risorse per immaginare e mettere in pratica in modo creativo idee e visioni che consentono di spostarsi e vivere in nuovi mondi. Ma è possibile anche il contrario: la mobilità fornisce risorse che rigenerano la paren-

tela – un processo che può comportare la rivitalizzazione dei rapporti di parentela, il loro indebolimento, l'emergere di nuove forme di socialità e di gestione delle relazioni. È necessario, quindi, sviluppare una nuova teorizzazione delle dinamiche di parentela, attenta alle sue complessità e alle sue sfaccettature.

Sara Carbone riesce, nel suo libro, ad illuminare tale complessità, introducendo il lettore nelle comunità dei migranti, negli spazi intimi delle loro case e nella costruzione quotidiana del loro senso di appartenenza a due mondi, a due culture e, soprattutto, a un universo che, come osservano Garde-Hansen and Jones (2012), viene definito da elementi fluidi come “relazionalità”, “mobilità” e “processo”, che si frappongono a nozioni “consolidate” di luogo e identità. Un continuo divenire nel quale i luoghi di appartenenza vengono sempre disfatti e rifatti nella complessa interazione fra percezione della memoria e momento presente.

ANGELA CACCIARRU

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, AURORA EGIDIO, ISABELLA INNAMORATI, ANNAMARIA SAPIENZA (a cura di), *Storia del teatro. Scena e spettacolo in Occidente*, Milano-Torino, Pearson, 2020, 339 p.

Lavoro a più mani e tutto al femminile per l'atteso manuale di *Storia del Teatro* edito da Pearson, casa editrice conosciuta anche in ambito scolastico per la pubblicazione di manuali dedicati allo studio della lingua straniera o della storia della letteratura italiana, per citarne alcuni, e riconosciuta per l'innovazione degli apparati digitali, presenti anche in questo manuale e curati da Grazia D'Arienzo.

Questo volume di 334 pagine è rivolto sicuramente agli studenti universitari, secondo un progetto prefissato da

tempo dalle autrici e curatrici, docenti universitarie che hanno valutato sul campo la necessità di pubblicare un nuovo manuale di storia del teatro che possa avere dimensioni ridotte, approccio innovativo, linguaggio accattivante e maggiore fruibilità. Un manuale, dunque, che abbia come finalità lo studio universitario, ma che possa accompagnare non solo gli studenti di storia del teatro, ma anche coloro che si avvicinano alla storia della letteratura italiana e della letteratura teatrale italiana.

I 9 capitoli in cui è diviso il volume si aprono ad un approfondimento internazionale, non solo europeo, ma, come sottolinea lo stesso sottotitolo del manuale, ad una visione non prettamente italiana, ma eterogena come quella occidentale. Si aggiunge anche una caratteristica importante, cioè l'analisi della scena che inevitabilmente arricchisce un *excursus* storico artistico e che è impossibile escludere, come accadeva in passato, all'interno di un manuale di storia del teatro che correttamente non tralascia anche i testi teatrali e i paratesti. Tutti questi elementi evidenziano la polifunzionalità di questo volume e l'eterogeneità delle fonti.

Esplicativa è l'*Introduzione* al volume che descrive le modalità di ricerca e di analisi di un patrimonio immenso e volubile come quello degli spettacoli teatrali; per questo motivo le autrici parlano di «campionature selezionate in base alla loro esemplarità e al corredo documentario disponibile». Come in qualsiasi studio è importante e imprescindibile la scelta delle fonti, soprattutto all'interno di un manuale che per sua natura non dovrebbe tralasciare nessuna informazione, ma che inevitabilmente compie delle scelte di indirizzo, anche in questo caso il volume si conclude con una ricca e soprattutto accessibile bibliografia divisa per capitoli. Le autrici sottolineano

nell'Introduzione che le testimonianze artistiche e storiche, la documentazione d'archivio, iconografica, video e audio, tengono sempre conto di un punto di vista mai imparziale. Pertanto, questo manuale ripropone un viaggio attraverso una «civiltà teatrale», accezione importante e sfumatura deontologicamente e filologicamente corretta per ricostruire l'immagine di ciò che accadeva e accade nei teatri, inevitabilmente a contatto con società e luoghi.

I primi cinque capitoli, che ripercorrono la storia del teatro italiano ed europeo dalle origini greche fino al Barocco, sono firmati da Isabella Innamorati: all'interno ritroviamo numerosi riferimenti anche agli edifici teatrali e al rapporto con la città e le relative scelte urbanistiche. Non solo un approfondimento sulle funzioni prettamente artistiche dell'edificio teatrale attraverso l'analisi dell'architettura interna e la sua funzione in rapporto al pubblico, ma anche la riscoperta dell'importanza della progettazione di un teatro e della sua decorazione, all'interno di un contesto civile ed urbano.

I capitoli firmati da Innamorati, come quelli delle altre autrici, sono caratterizzati da piccoli inserti di colore diverso, delle schede cronologiche che fissano le date più importanti della vita di drammaturghi e attori. Arricchiscono i capitoli anche foto di bozzetti di scena, di piante di teatri, di xilografie, di pagine di trattati, dimostrando la complessità ed eterogeneità delle fonti. In particolare, Innamorati si sofferma sull'evoluzione del teatro italiano dal Quattrocento al Seicento. Il teatro italiano dall'Umanesimo al Barocco spesso viene "fagocitato" dalla storia della letteratura italiana o dalla storia dell'arte, perdendo una descrizione prettamente storico-artistica che, all'interno di questo volume, invece, viene rivalutata in una forma facilmente acces-

sibile anche dagli studenti universitari, parallelamente ai paragrafi che trattano il ricchissimo teatro barocco in alcuni paesi europei.

È necessario sottolineare, inoltre, che l'intero manuale potrebbe essere rivolto anche agli studenti di scuola secondaria di secondo grado, nel caso di percorsi letterario-artistici che prevedano approfondimenti specifici, o ad appassionati di teatro, maestranze, attori, anche alle prime armi, che abbiano necessità di solide conoscenze storiche e artistiche.

I lunghi capitoli che riguardano la storia del teatro nel Settecento e nell'Ottocento, precisamente il sesto e settimo, sono invece firmati da Mariagabriella Cambiaghi: in particolare, il capitolo dedicato alla riforma goldoniana non si esaurisce velocemente su elementi conosciuti e riconosciuti dai lettori, ma si sofferma attentamente, in alcuni paragrafi, sulle teorie della recitazione e sulla nuova professionalità degli attori e delle compagnie, senza tralasciare le forme di spettacolo e di testo che si rinnovano e convivono in quel periodo, compreso l'approfondimento sulla tragedia in Italia e in Europa e anche un paragrafo dedicato al melodramma. Compiono all'interno di questi capitoli piccoli "camei" all'interno dei quali si sintetizza la trama di alcune opere, pur mantenendo anche le tabelle di colore diverso con le cronologie. Inserite anche le foto di alcuni attori e attrici, oltre alle citazioni di battute o estratti dei testi, riportate all'interno dei capitoli.

Quello dedicato all'Ottocento è uno dei capitoli più estesi, ricco di elementi che raccontano la storia del teatro italiano ed europeo dai generi minori del periodo napoleonico fino alle innovazioni della scenotecnica, alla nuova organizzazione delle compagnie e alla nascita della regia in Europa, distinguendo i paragrafi che riguardano il

teatro in Italia o in Europa.

Gli ultimi due capitoli, l'ottavo e il nono, sono invece firmati da Aurora Egidio e da Annamaria Sapienza e riguardano il Novecento, attraverso una corretta e doverosa distinzione tra primo Novecento (di Aurora Egidio), e secondo Novecento (di Annamaria Sapienza). Anche all'interno di questi capitoli non si perde mai di vista la compresenza di generi e si segue un percorso che parallelamente osserva l'Italia e l'Europa, sebbene si noti un maggiore accento sulle prime avanguardie europee e sulla sperimentazione d'oltralpe rispetto all'approfondimento sul teatro italiano di inizio Novecento che viene descritto attraverso le figure di Pirandello e D'Annunzio, ma non attraverso gli spettacoli del Varietà o delle famiglie d'arte.

Se il capitolo dedicato al primo Novecento si sofferma sulle prime avanguardie e sullo sviluppo della regia, il capitolo dedicato al secondo Novecento tocca finalmente la questione dell'autore-attore in Italia, processo che è ancora in atto e che non può non essere costantemente monitorato, analizzato e studiato in tutte le sue sfumature.

È importante che ogni manuale di storia del teatro di nuova edizione aggiunga dei capitoli al percorso che parte dal Novecento e che arriva alla contemporaneità, stimolando la curiosità degli studenti che vivono in questo tempo e che possono vedere dal vivo alcuni spettacoli durante i quali possono osservare attori e interpreti ancora in vita, leggere testi e studiare le regie di autori viventi.

All'interno del capitolo ottavo, dedicato appunto al primo Novecento, Aurora Egidio dedica anche un paragrafo, con i suoi relativi sottoparagrafi, alla nascita della danza moderna, fornendo allo studente e al lettore elementi che oggi appaiono imprescindibili per comprendere alcuni spettacoli non solo

prettamente legati a questa arte, ma anche quelli dedicati al Teatro Danza o alla drammaturgia con inserti di danza. All'interno di tutto il manuale, in effetti, alcuni paragrafi sono dedicati interamente all'evoluzione e alle caratteristiche della danza, sebbene siano considerati elementi che confluiscono nello studio della storia del teatro come forma di spettacolo parallela o ibrida, ma che permette, come abbiamo detto, di ampliare gli orizzonti di studio.

Nel capitolo nono Sapienza inserisce nomi come Eugenio Barba e l'Odin Teatret, Carmelo Bene e Sarah Kane, per citarne alcuni, dedicando interi paragrafi alla descrizione delle produzioni e degli scritti di questi autori, in passato mai citati o analizzati solo da studi dedicati o specifici. Inserirli all'interno di un manuale che possa essere utilizzato da studenti è di fondamentale importanza, affinché la storia del teatro abbia davvero un senso, anche nella contemporaneità.

L'Indice del volume non riporta i nomi delle autrici, ma solo il titolo dei capitoli e dei paragrafi, evitando, dunque, che il manuale abbia una forma frammentata o una natura saggistica: la scelta appare evidente, cioè dare continuità attraverso metodi e finalità comuni.

Il volume presenta, inoltre, un codice QR che permette agli studenti di accedere alla piattaforma *MyLab* di Pearson e di attivare una licenza digitale di 18 mesi: potranno così acquistare il formato digitale, più economico, potranno attivare la lettura audio digitalizzata, leggere attraverso tablet e smartphone, verificare i progressi durante lo studio.

EMANUELA FERRAUTO

ANTONIA LEZZA, FEDERICA CAIAZZO, EMANUELA FERRAUTO (a cura di), *Antologia Teatrale. Atto secondo*, Napoli, Liguori Editore, 2021, 416 p.

La focalizzazione sull'incontro tra innovazione e tradizione nei testi teatrali, sulla ricostruzione filologica delle cosiddette "scritture" e "riscritture d'attore" con particolare riguardo al valore del testo scritto e al passaggio dalla scrittura alla drammatizzazione, è soltanto uno dei tanti aspetti indagati nel recente volume *Antologia teatrale. Atto secondo* curato da Antonia Lezza, Federica Caiazzo ed Emanuela Ferrauto.

Edito da Liguori nel 2021 con il contributo dei fondi di ricerca del Dipartimento di Scienze del Patrimonio culturale dell'Università degli Studi di Salerno (DISPAC), il volume nasce come miscellanea di approfondimento ad un progetto di esegesi dettagliata di testi teatrali già avviato nella precedente *Antologia teatrale* pubblicata nel 2015, sempre a firma di Antonia Lezza con la collaborazione delle studiose Annunziata Acanfora e Carmela Lucia.

L'*Atto secondo* rappresenta la punta di diamante di una significativa linea di indagine sulla tradizione, sul valore e sulla conservazione di testi teatrali eterogenei e diversificati per aeree geografiche e tematiche che apre una riflessione sull'*iter* che la parola scritta percorre per diventare linguaggio eversivo e multiforme, tramutandosi in una scrittura scenica corporea e complessa.

Un progetto editoriale che, appoggiandosi su valide e inoppugnabili fonti documentarie, indaga, tra gli altri, sui diversi aspetti del teatro gesuitico, sul genere della farsa, sul linguaggio teatrale contemporaneo che, soprattutto in ambito napoletano, ha prodotto una lingua parlata capace di innestarsi su quella letteraria, permettendo la proficua ricostruzione filologica di un linguaggio nel quale prevale la centralità del bilinguismo e del plurilinguismo nella "scrittura d'attore".

A riprova della realizzazione di una

equilibrata sinergia tra aspetti didattici e spunti di ricerca, i contributi prodotti nel progetto di *Antologia teatrale* si sono rivelati anche validi supporti bibliografici in affiancamento alle attività seminariali del corso di *Letteratura teatrale italiana* attivo presso l'Università degli Studi di Salerno.

Presentata in Sicilia nei giorni 6 e 7 novembre 2021 presso il Ridotto della Sala Verga del Teatro Stabile di Catania e presso la Sala Strehler del Teatro Biondo di Palermo, l'*Antologia teatrale. Atto secondo* propone quattro precise sezioni tematiche: *Studi sul teatro, I maestri della parola, Regia/Critica, Scrivere il (di) teatro* ed è leggibile attraverso il programma *Adobe Digital Editions* disponibile in rete in *free download*.

La corposa sezione *Studi sul teatro* apre la silloge con il saggio di Mirella Saulini *Tra teologia, pedagogia e drammaturgia: il teatro della Compagnia di Gesù* che si interroga sulla definizione di "teatro dei Gesuiti", teatro barocco di impostazione fortemente tragica e religiosa. Rovesciando l'idea di un teatro diseducativo che sottrae tempo ai percorsi dell'educazione, l'autrice avvalorata il riconoscimento del messaggio pedagogico incarnato dal ruolo degli studenti/attori dei collegi gesuitici dediti alla rappresentazione di testi, manoscritti o a stampa rigorosamente in latino, come corredo alla meditazione del sé.

Segue il contributo di Rosa Troiano *La farsa cavaiole e il teatro di Vincenzo Braca* che indaga con estremo rigore metodologico la miscela linguistica, goliardica e scolastica delle 'farse cavaiole' sviluppatasi in un contesto regionale piuttosto periferico, quello campano, dove la pratica teatrale, prevalentemente dialettale e plurilingue, si presta a suggerire e a completare il quadro degli studi sulla drammaturgia italiana tra Cinquecento e Seicento. La produzione del medico drammaturgo Vincenzo Braca, incardinata nel solco della tradizione

teatrale comico-farsesca, si misura con le forme letterarie della “farsa cavaiola”, dell’“intermezzo” e dello “gliommero”, ingarbugliato monologo drammatizzato, eleggendo nella *Farza de lo mastro de scola* e nella *Farza della Maestra*, l’“endecasillabo con rimalmezzo” come verso ufficiale descrittivo dei motivi della satira e dello sberleffo ai danni degli abitanti di Cava de’ Tirreni, i *cavuoti* o *cavoti*, da parte dei confinanti cittadini salernitani.

La riconsiderazione storico-critica della figura di Francesco Cerlone, scrittore teatrale del Settecento napoletano ostracizzato dalla “congiura del silenzio” dei suoi contemporanei e qualificatosi come “Molière napoletano”, emerge dalle pagine del contributo di Anna Scannapieco. La studiosa ascrive alle *fake news* letterarie la leggenda che definisce Cerlone quale “povero ricamatore di seta” non-laureato, a dispetto di una linea critica che lo riconosce importante professionista e “traghetto” dell’industria teatrale del Settecento napoletano, oltre che fautore della codificazione letteraria della maschera di Pulcinella.

Alla scrittura complessa e ibrida di Raffaele Viviani, protagonista assoluto del teatro della prima metà del Novecento, il volume dedica due articolati contributi. Nel primo l’autrice Antonia Lezza (già docente e studiosa di *Letteratura teatrale italiana* e curatrice dell’edizione critica del *Teatro* di Viviani) analizza con dovizia di particolari l’articolata stratigrafia della produzione innovativa e asistemica di Viviani, tra l’altro scrittore e riscrittore di testi poetici, indicando *Scugnizzo* come modello di perfetto ‘avantesto’ utile alla comprensione del suo lavoro sui meccanismi di commutazione e reinterpretazione di inserti linguistico-espressivi diversi. L’interstualità del poemetto *Piedigrotta*, l’intenso rapporto tra testo e musica da cantare in scena, la forte presenza del dialogo che

fa delle sue liriche delle vere e proprie *pièces* teatrali realizzate in una “lingua napoletana composita”, sono solo alcuni degli aspetti indagati.

Il secondo contributo su Viviani è di Maria Senatore Poliseti. La studiosa, partendo dalla definizione di testo/scrittura, sottolinea non solo la vastissima produzione teatrale viviana, ma anche l’attualità delle tematiche proposte che trovano riscontro nella società napoletana e nella sua lingua: il dialetto. Da qui la scelta, fortemente voluta anche dai docenti Antonia Lezza e Giovanni Di Domenico, di “metadattare” e digitalizzare l’edizione critica analogica della sua opera *Teatro*. Il dettagliato iter metodologico del progetto *Digital Viviani*, descritto nel contributo in tutte le sue fasi operative, rende l’evidenza della preziosa testimonianza delle infinite possibilità offerte oggi dalla comunicazione del patrimonio culturale in ambiente digitale.

Luca Vaccaro indaga, invece, l’influenza della drammaturgia di Pirandello sull’idea eduardiana di un “teatro d’evocazione”, capace di “accendere” il pubblico attraverso *o’ culore d’ ’e pparole*. Come avviene nell’odissea bellica narrata dall’affabulatore Gennaro Iovine o nella potenza del linguaggio espressivo degli occhi di Amalia Jovine in *Napoli Millionaria!*, una nuova idea di teatro si fa strada tra le pagine del saggio di Stefania Stefanelli a sostenere le affinità tra i testi teatrali del giornalista e scrittore Achille Campanile e le sintesi futuriste. Autore di “tragedie in due battute” e massimo rappresentante della letteratura umoristica del Novecento italiano, Campanile utilizza le leggi e le funzioni della lingua per suscitare una comicità che fa della sintesi, della brevità e delle ambiguità della parola, così come avviene nei modelli futuristi, il proprio manifesto letterario e teatrale.

A Paolo Grassi, protagonista e “co-

struttore” del rinnovamento culturale italiano del Dopoguerra, fondatore del Piccolo Teatro di Milano e Soprintendente del Teatro alla Scala, è dedicato il contributo di Stella Casiraghi che sottolinea come questo instancabile operatore culturale (presidente della RAI e ideatore con Giorgio Strehler di *Palcoscenico*, gruppo sperimentale di teatro) abbia fatto della cultura un’avventura socialmente utile, oltre che una scuola di civiltà.

Un invito alla rilettura dei testi di scena di Leo De Berardinis, artista del Nuovo teatro italiano del Novecento accostato a Carmelo Bene per “vicinanza poetica”, è quanto emerge dal saggio di Antonio Grieco che si interroga sulla centralità dell’attore nel rapporto tra arte e vita e sulle potenzialità della cosiddetta “opera aperta” capace di aprire la scena per “far entrare il teatro”.

Una nuova pedagogia teatrale che fa propri i temi della *varietas* di bruniana memoria, della molteplicità delle forme, del pensiero irriverente e dello “svuotamento dei classici” si fa strada tra le pagine del saggio di Angela Albanese che testimonia i quarant’anni di attività artistica del Teatro delle Albe fondato a Ravenna nel 1983 da Marco Martinelli e da Ermanna Montanari, puntando lo sguardo sulle sperimentazioni artistiche dei “laboratori della non-scuola”, messi in scena tra Scampia e Nairobi.

Tra testi greci e riscritture moderne si muove lo studio di Martina Treu che elegge la Sicilia, terra di terremoti, Cicopi, riscrittura, continuità con i classici greci, quale centro della riscoperta dell’*Oresteia* nella cavea di Siracusa, sulla cui tradizione si innesta l’opera teatrale del contemporaneo Emilio Isgrò, siciliano d’Oriente che approda ad una lingua d’arte, ad una *koiné* greco-siciliana contaminata da lingue e da dialetti locali e “forestieri”, riadattati e plasmati alle esigenze di scena.

Riscritture, *remakes* e traduzioni per la scena costituiscono anche la base del dialogo aperto tra drammaturgia contemporanea e fonti classiche, allestito con grande acribia critica da Carmela Lucia. La studiosa scandaglia le interferenze tra lingua e registri tonali e la ricerca del nuovo contaminato dalle “seduzioni” classiche di Sofocle, Tomasi di Lampedusa e Shakespeare nel teatro di Ruggero Cappuccio, di Santanelli e di Moscato.

La terza sezione *Regia/Critica* si apre nel nome del percorso di ricerca sul barocco napoletano e sulle derive teatrali e linguistiche sperimentali contemporanee tratte dal *corpus* di scritture e riscritture di Enzo Moscato, messe in evidenza dallo studioso Francesco Saponaro che segue l’approdo dell’autore ad una lingua “babelica” (*pastiche* di napoletano, castigliano e portoghese). La sezione si chiude con il saggio di Giorgio Taffon che rimarca l’eredità attoriale e teatrale di Carmelo Bene e la sua teoria del “depensamento”, in una visione olistica del vivere dove le dimensioni del corpo, della psiche e dello spirito, vengono ampiamente rivalutate.

Drammaturgie di autori-attori del teatro siciliano contemporaneo, monologhi e dialoghi che presentano come *Leitmotiv* il rapporto tra solitudine, follia e morte nel quotidiano di famiglie destrutturate in un raccapricciante “grottesco familiare”, sono al centro dell’indagine di Emanuela Ferrauto che analizza il percorso teatrale di tre generazioni di drammaturghi siciliani degli ultimi dieci anni, da Franco Scaldati ai messinesi Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Tino Caspanello ai più “giovani” Rino Marino, Joele Anastasi e Tindaro Granata, per citarne soltanto alcuni.

Ad arricchimento della quarta e ultima sezione *Scrivere il (di) teatro* sono gli autori/attori stessi a parlare e ad eleggere come chiave tematica la scrittura,

la lingua, la parola che si fa teatro fino a diventare “corpo” del testo, comunicazione dell’umano ai tempi degli *hashtag*, di *tweet* e dei *social*, quella che in Rosario Palazzolo diventa eversione rivoluzionaria del segno, sovversione della sintassi, esplorazione “senziente” di nuove possibilità lessicali e semantiche.

È così che Tino Caspanello interpreta il linguaggio, la parola, lo spazio e anche i “silenzi” come porte d’accesso agli interrogativi dell’esistenza, aprendo una continua riflessione sul tempo che nei suoi scritti di teatro in dialetto siciliano si assesta come intuizione dello spazio e relazione tra il sé e l’altro. Così come il passaggio di un testo teatrale dalla scrittura alla rappresentazione diventa, per Spiro Scimone e Francesco Sframeli, risultato della relazione autore/attore/spettatore. Da questo incontro nascono il linguaggio universale del teatro e la sua magia, quella che educa all’ascolto vero del “suono” delle parole.

Il grande rispetto per il testo scritto assume, inoltre, connotati profondi nel contributo di Lino Musella dove, la validazione della capacità dell’arte scenica di tenere insieme i legami tra diversi mondi espressivi riconosce il valore profondo della mediazione dell’attore che si muove tra frammenti di memorie, improvvisazione e azione.

La raccolta cala, infine, il sipario sulla forte testimonianza autobiografica in vernacolo dell’attore napoletano Antonio Casagrande, a sancire il “flusso di coscienza” che esplose nella parola scritta, una parola capace di diventare “senso”, guizzo di vita, universo, parte di un tutto, a definire le molteplici funzioni svolte dal testo teatrale e dai suoi più grandi autori e attori, interpreti indiscussi di questo importante segmento creativo e artistico, figlio della cultura classica e moderna, non solo italiana, ma anche europea.

PAOLA NIGRO

LIBRI RICEVUTI

- AA. VV., *Dante 21. Questioni, interpretazioni, fortuna*, «Studi Medievali e Moderni», XXV, 1-2, 2021.
- AA. VV., *Dante 1321-2021*, «Critica letteraria», XLIX, 3-4, fasc. 192-193, 2021.
- AA. VV., *Sport letteratura e dintorni*, a cura di Ilaria Magnani e Nicola Bottiglieri, «Trame», n. s., IV, n. 4, gennaio-dicembre 2020.
- ADDANTE LUCA, *I cannibali dei Borbone. Antropologia e politica nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2021.
- ALLASIA CLARA, *Balocchi di carta. Percorsi di letteratura per ragazzi*, Novara, Interlinea, 2021.
- «ANNALI MANZONIANI», Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, II, 2019.
- BADINI CONFALONIERI VITTORIO, *Liberale piemontesi e altri profili*, a cura di Luca Badini Confalonieri, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2020.
- BARBARO FRANCESCO, *De re uxoria*, a cura di Claudio Griggio e Chiara Kravina, Firenze, Olschki, 2021.
- BAZZOCCHI MARCO ANTONIO, *Cento anni di letteratura italiana (1920-2010)*, Torino, Einaudi, 2021.
- BOTTIGLIERI NICOLA, *Magellano e don Bosco intorno al mondo. La memoria dei luoghi*, Torino, Elledici, 2019.
- BRAVO HERRERA FERNANDA ELISA, *Tracce e itinerari di un'utopia. L'emigrazione italiana in Argentina*, Prefazione di Romano Luperini e Antonio Melis, Traduzione di Sabrina Costanzo, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- BRUNETTA GIAN PIERO, *Il cinema che ho visto. Frammenti di un'autobiografia*, Roma, Carocci, 2021.
- CALDIRON ORIO, SPERANZA PAOLO, *Federico Fellini da Via Veneto a "La dolce vita"*, Avellino, Cinema Sud-Mephte, 2020.
- «DANTE STUDIES», 137, 2019.
- DE LANGE ALBERT, «*Ho una doppia vocazione*». *Il pastore e colonnello Henri Arnaud (1643-1721). In occasione del tricentenario della sua morte*, Torino, Claudiana, 2021.
- DI RICCO ALESSANDRA, GIUNTA CLAUDIO (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- «FORUM ITALICUM», vol. 55, 1, May 2021.
- FRATTOLILLO RITA, *L'infanzia migrante tra realtà e rappresentazione letteraria (1861-1920)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna Maria Salvadè, Milano, LED, 2019.
- GIULIO ROSA, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Salerno, Edisud, 2021.
- GRANESE ALBERTO, *La coscienza metaletteraria di Dante: le rifrazioni strutturali della «Comedia»*, Salerno, Edisud, 2021.
- GUARAGNELLA PASQUALE, *Desiderosi del vero. Prosa di nuova scienza dal primo Galileo a Benedetto Castelli*, Lecce, Argo, 2021.
- GUIDA ALFONSO, *I Penati*, Postfazione di Franco Vitelli, Mantova, Gattogrigio Editore, 2021.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol. XVI, n. 1, Spring 2021.
- «L'IMMAGINAZIONE», 323, maggio-giugno 2021.
- «LA BEIDANA», 101, luglio 2021.

- LOMBINO SANTO (a cura di), *Tutti dicono "spartenza". Scritti su Tommaso Bordonaro*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2019.
- LUPO GIUSEPPE, *Gli anni del nostro incanto*, Venezia, Marsilio, 2019.
- LUPO GIUSEPPE, *Breve storia del mio silenzio*, Venezia, Marsilio, 2021.
- LUPO GIUSEPPE, *La Storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Soveria Manelli, Rubbettino, 2021.
- MASCIA GIOVANNI, CASTELLI MICHELE, *Il poeta del Molise. Vita e opere di Nicola Iacobacci*, Prefazione di Giambattista Faralli, Ripalimosani (CB), Editrice Lampo, 2021.
- MENICETTI MAURO, *Augusto e la teologia della Vittoria*, Roma, Edizioni Quasar, 2021.
- MERIANI ANGELO, ZUCHTRIEGEL GABRIEL (a cura di), *La tomba del tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-antica*, Pisa, ETS, 2020.
- MOLZA FRANCESCO MARIA, *Dido moritura*, a cura di Renato Ricco, Torino, Res, 2021.
- NICOLETTI GIUSEPPE, *Attraverso il Novecento. Studi e interpretazioni*, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- PACITTI DIANE, *Tra due paesi*, Traduzione di Laura Ferri Forconi, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2020.
- PARINI GIUSEPPE, *Scritti accademici, prose d'arte, interventi critici*, a cura di Marco Balzerini e Paolo Bartesaghi, Presentazione di Giorgio Baroni, Appendice a cura di Corrado Viola, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021.
- PEDULLÀ WALTER, BARILLI RENATO, SCARPA DOMENICO, BARTOLUCCI GIUSEPPE, *Domenico Rea nel canone del Novecento*, a cura di Francesco G. Forte, Salerno, Oèdipus, 2021.
- PERRI FRANCESCO, *Emigranti*, Prefazione di Mimmo Gangemi, Soveria Manelli, Rubbettino, 2021.
- PERTILE LINO, JACOFF RACHEL, *How we became dantisti*, «Forum Italicum», Special issue, vol. 55, 2, August 2021.
- REA DOMENICO, *La mia Napoli. Un itinerario*, a cura di Vincenzo Salerno, Napoli, Edizioni San Gennaro, 2021.
- REA DOMENICO, *L'osteria della Volpe. A Nofi si mangia così*, a cura e con un saggio introduttivo di Vincenzo Salerno, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2021.
- Salinari Carlo e Giambattista tra scuola, politica e letteratura*, Atti del Convegno di studi, Montescaglioso-Matera, 25-26 maggio 2018, a cura di Rino Caputo, Matera, Amministrazione Provinciale, 2020.
- STELLA ANGELO, RIVA JONE, GOFFREDO MARIELLA, (a cura di), *«Il s'est fait vigneron». Ai tralci di Alessandro Manzoni*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2020.
- STELLA ANGELO, RIVA JONE (a cura di), *Amore amicizie corrispondenze*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2020.
- STRATI SAVERIO, *Tutta una vita*, Prefazione di Vito Teti, Postfazione di Pasquale Tuscano, Soveria Manelli, Rubbettino, 2021.
- STRIANO APOLLONIA, *«Tutto è esatto, e tutto è mentito». Realtà e finzione: «L'abusivo» di Antonio Franchini e «Il sopravvissuto» di Antonio Scurati*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2021.
- «STUDI STORICI SICILIANI», 2, maggio 2021.
- «TESTO», 81, gennaio-giugno 2021.
- TONGIORGI DUCCIO, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Firenze-Milano, Le Monnier Università-Mondadori, 2020.

LE CIVILTÀ LETTERARIE
LXVI

Rosa Giulio

*Pirandello
La costruzione del personaggio
la scienza il fantastico*



EDISUD
SALERNO

LE CIVILTÀ LETTERARIE
LXVII

Alberto Granese

*La coscienza metaletteraria di Dante:
le rifrazioni strutturali della «Comedia»*



EDISUD
SALERNO

Francesco Tateo, *Moderntià dell'Umanesimo*

Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone

Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico

Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*

Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*

Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*

Lorenzo Da Ponte, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, Edizione critica a cura di Laura Paolino

Rosa Giulio, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*

Giulia Dell'Aquila, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*

Giulia Dell'Aquila, *Forme e modelli tra Cinque e Settecento*

Niccolò Tommaseo, *Per le famiglie e le scuole. Canzoni*, Edizione e cura di Francesca Malagnini e Anna Rinaldin

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

Finito di stampare nel mese di marzo 2022
presso la Tipografia Buonaiuto sas
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)

